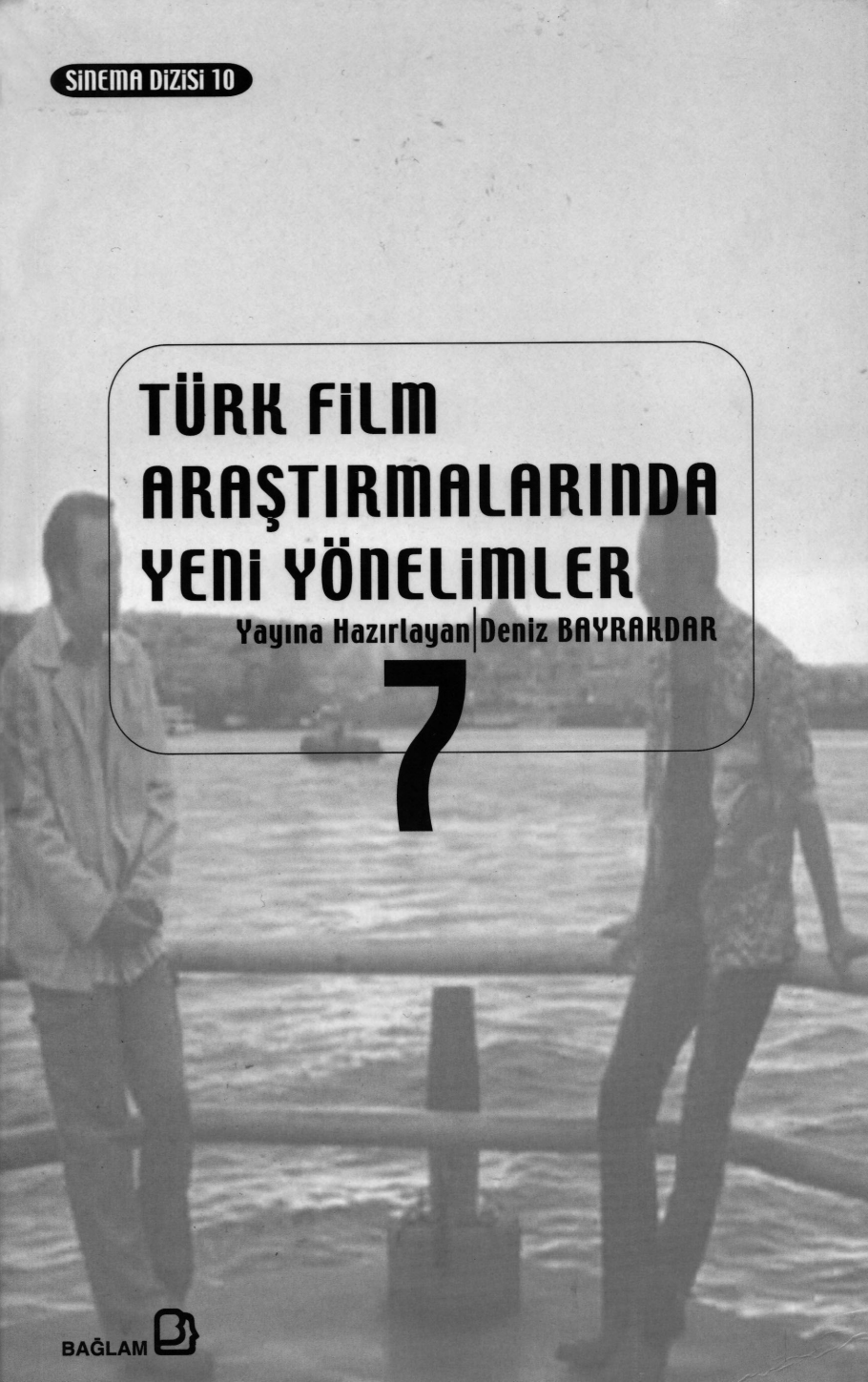
SİNEMA DİZİSİ 10

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER 7

Yayına Hazırlayan | Deniz BAYRAKDAR



BAĞLAM

SİNEMA DİZİSİ 10

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan | Deniz BAYRAKDAR
Derleyenler | Elif AKÇALI - Zeynep ALTUNDAĞ

7

Sinema ve Para

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 298
Sinema Dizisi 10
ISBN 978-975-8803-96-5

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 7
Sinema ve Para
Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar
Derleyenler: Elif Akçalı - Zeynep Altundağ

©Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Mayıs 2008
Kapak Resmi: *Organize İşler* filminden bir sahne
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık
II. Matbaacılar Sitesi Litros Yolu Topkapı/İstanbul

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz / **Deniz Bayrakdar** / 9

Türk Sinemasında ve Ötesinde Para

Sinema Dış Alım ve Bir Öncü / **Giovanni Scognamillo** / 19

Ulusal Film Politikaları: Ekonomi ve Kültür Arasında / **John Hill** / 23

Sinema ve Para Sırp Sineması: Gerçekler ve Rakamlar / **Nevena Dakovic** / 31

Sinemada Ortak Yapım Sanatı / **Renate Roginas** / 41

Para Mutlu Sonu Arar / **Roland Keller** / 47

Filmlerde Para İnsanları

Gündelik Hayatın İçerisinde Metalaşan Aşk: Sinemada Aşk ve Paranın Karşılaşması / **Nigar Pösteki** / 59

Türk Sinemasında Para Olgusu / **H. Aslı Selçuk** / 77

Türk Sinemasının Satın Aldıkları ve Alamadıkları / **Meral Özçınar** / 83

Uylaşım ve Farklılaşma: Film Türleri ve Paranın Alegorik Sunumu **Lale Kabadayı** / 93

İstanbul Convertible / **Deniz Bayrakdar - Elif Akçalı** / 105

Yeşilçam ve Para

Yeşilçam ve Para / **Fuat Erman** (Moderatör) / **Hülya Koçyiğit** (Oyuncu) / **İzzet Günay** (Oyuncu) / **Şeref Gür** (Yapımcı) / 117

Bağımsız Yapımcılar ve Yönetmenler

Bağımsız Yapımcılar ve Yönetmenler / **Zeynep Özbatur** (Moderatör) / **Derviş Zaim** (Yönetmen) / **Semih Kaplanoğlu** (Yönetmen) / **Defne Kayalar** (Yapımcı) / **Pelin Esmer** (Yönetmen) / **Hüseyin Karabey (Yönetmen)** / 145

Yapımcı Yönetmenler

Yapımcı Yönetmenler I / **Çetin Sarıkartal** (Moderatör)/ **Yılmaz Erdoğan** (Yönetmen, Oyuncu-BKM) / 177

Yapımcı Yönetmenler II / **Çetin Sarıkartal** (Moderatör) / **Ezel Akay** (Yönetmen, Oyuncu- İFR) / **Serkan Çakarer** (Yapımcı- İFR) / 207

Yapımcı ve Yönetmenler III / **Çetin Sarıkartal** (Moderatör) / **Sinan Çetin** (Yönetmen) / 227

Sinema Salonları ve Dağıtımcılar

Sinema Salonları ve Dağıtımcılar / **Özer Bereket** (Moderatör) / **Orhan Oğuz** (Yönetmen) / **Adnan Akdemir** (AFM Sinemaları) / **Yalçın Balcı** (Doğan Yayıncılık) / 245

Küçük Bütçeli Yapımlar

Televizyon Dizileri Türk Sineması'nın Sermaye Sorununa Bir Çözüm mü? / **Gülçin Çakıcı** / 275

Türk Sineması'nda Bir Yönetmen- Anlatım Dili Ekseninde Bir Karşı Alan Olarak Düşük Bütçeli Yapımlar / **Tülay Çelik** / 289

Türk Filmlerinin Pazarlama Stratejilerinde Yeni Paradigmalar; Star Öldü Yaşasın Yeni Star- Yönetmen / **Hülya Önal** / 307

Türk Sinemasında Oyuncular

Türk Sinemasında Oyuncular / **Çetin Sarıkartal** (Moderatör) / **Haluk Bilginer** (Oyuncu) / **Demet Akbağ** (Oyuncu) / **Şerif Sezer** (Oyuncu) / 319

Sinema Yazarları ve Eleştirmenleri

Sinema Yazarları ve Eleştirmenleri / **Tül Akbal Süalp** (Moderatör) / **Yamaç Okur** (BÜ Mithat Alam Film Merkezi, Altyazı Dergisi, Hisar Kısa Film Festivali) / **Atilla Dorsay** (Eleştirmen, yazar) / **Özgür Şeyben** (Antrakt Gazetesi) / **Zahit Atam** (Yeni İnsan, Yeni Sinema Dergisi) / 345

Film Festivalleri ve Para İlişkisi

Film Festivalleri ve Para İlişkisi / **Levent Soysal** (Moderatör) / **Ahmet Boyacıoğlu** (Ankara Sinema Derneği Başkanı) / **Sevinç Baloğlu** (Türsak) / **Azize Tan** (İKSV) / **Ömür Bozkurt** (İKSV) / **Pelin Turgut** (İf İstanbul) / 377

Kültür Merkezleri ve Sinema Destekleri

Kültür Merkezleri ve Sinema Destekleri / **Ayten Görgün** (Moderatör) / **Yalçın Baykul** (Goethe Institut) / Guillaume Pierre (Institut Français d'Istanbul) / **Chris Edwards** (British Council) / 401

Kısa Filmler, Yeni Teknolojiler ve Krizler Açısından Türk Sinemasında Para

Kısa Filmin Doğası ve Kısa Film Yapım-Yönetim Özellikleri / **Nezih Orhon** / 421

Sayısal Sinema ve Olası Etkileri / **Oktay Yalın** / 431

Türk Sinema Sektörü: Eurimages / Sponsorluklar

Türk Sinema Sektörünün Ekonomik Yapısı / **Tekin Özertem** / 443

Türk Sinemasında Sponsorluk: Efes Pilsen Filmleri / **Zeynep Çetin Erus - Nilay Ulusoy** / 453

Sinema ile Parayı Bağlayan Köprü: Sinema Endüstrisi / **Emrah Suat Onat** / 467

Yeşilçam ve İktisadi Krizlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım

Yeşilçam ve İktisadi Krizlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım / **Zahit Atam** / 485

ÖNSÖZ

7. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler konferansından hareketle kitaplaştırılan bu çalışma Türk Sineması yanı sıra Alman, Yugoslav, İngiliz sinemalarını da ele alacak biçimde farklı yaklaşımlarla "Sinema ve Para" konusunu ele alıyor. Başlığını Fatih Özgüven'e borçlu olduğum konferansın ilk fikri 2004 yılında ortaya çıktı, Tül Akbal ve Fatih Özgüven ile yaptığımız buluşmalarda bu konuya yoğunlaştık. Konferansın gerçekleştirilmesi 2006 yılını buldu.

Her yıl farklı bir açıdan ve değişik temalardan Türk Sinemasını düşünmek, hatırlamak, araştırmak bu konferansın bir nevi ödevi oldu. Daha iyi ve başarılı olduğu seneler kadar, sesini iyi duyuramadığı, hatta hiç sesini çıkarmadığı seneler de oldu. 2006 yılında Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin düzenlemesi ve Elif Akçalı'nın adanmış çalışması ve titizliğiyle konferans tekrar hayata döndü.

Organizasyonda çalışma tarzı olarak bölümlerin sorumluları tarafından bağımsız bir biçimde düzenlenmesini benimsedik. Çetin Sarıkartal ağırlıkla Yeşilçam Dönemi ve son yılların star oyuncu/yapımcı ve yönetmenlerini; Tevfik Başer bağımsız yönetmen ve yapımcıları; Özer Bereket medya sektörünün televizyon, film gösterimi ve dağıtımı tarafındaki temsilcilerini, Levent Soysal festivallerin yöneticilerini, Ayten Görgün de yabancı kültür merkezlerinin müdür ve uzmanlarını davet etmeyi ve onlarla bir görüşme hazırlamayı üstlendi. Her birim kendi içinde araştırma, soru geliştirme ve ön görüşmelerini gerçekleştirdi.

Tüm bu konuşmalar ve sunumlar Elif Akçalı tarafından özenle deşifre edildi, bildiriler makaleye dönüştürüldü ve geçen yaz sonunda bazı eksikler ile kitabın özü ortaya çıkmıştı, yıl içinde yeniden okumalar yapıldı ve panel katılımcıları ve yazarların çalışmayı son kez gözden geçirmeleri ve onaylamaları beklendi. Bu aşamalarda Zeynep Altundağ yardımcı ve destek oldu.

Bu kadar uzun bir biçimde çalışma tarzımızı anlatmamın nedeni, "Sinema ve Para" konusunun kendine göre bir üsluba ihtiyaç duyması gerçeğiydi. İlk kez bölümlerin kendi içinde bağımsız olarak o alanın uzmanı tarafından düzenlenmesi fikrinin ortaya çıkması, "para"

kavramının kaçınılmaz bir sonucuydu. Bölümler bir bakıma "ihale yoluyla" yürütüldüler. Her bölüm biraz da oturum başkanının, koordinatörünün sorumluluğunda oluşunca, kitaplaşma sürecine hazırlanan malzeme üzerinde de daha özenle çalışıldı.

Bu çalışmanın konu dağılımını sergileyebilmek için "Sinema ve Para" konferansına hazırladığım davet yazısı iş görebilir:

Sinema, para üretir/ tüketir/ yaratır/ söndürür/ yaktırır/ harcatır. Sinema bir işletmedir; sinema her satın alınan bilette bir metadır; sinema her metre film şeridinde onlarca adamın, kadının emeğinin sabitlendiği bir selüloid parçasıdır; sinema cep harçlığından artırılandır; sinema çikolata ile takas edilendir; sinema bedava olunca televizyondan bile zevkle izlenendir; sinema para ile aşkın çatıştığı filmlerin yuvasıdır; sinema reklamların bile taklit ettiğidir; sinema reklamdan gelen parayla sanat yapma gayesidir; sinema hayallerin yapılıp satıldığı kumaştır.

Bu daveti kabul ederek konferansa katılanlar içinden kitaba da misafir olanların çalışmalarını ise şöyle özetleyebilirim.

Türk Sineması ve Ötesinde Para başlığını verdiğim bu bölümde, yabancı akademisyenler, sinema ekonomisi yazarları, yapımcılar ve yazarlar, farklı ülkeler, çağdaş yapım süreçleri ve Türk Sineması'nın eskiye dönük sinema para ilişkisini irdelediler.

Giovanni Scognamillo "Sinema, Dış Alım ve Bir Öncü" başlıklı sunuşunda Türk Sineması ekonomisi çalışmalarında dış alım konusunun incelenmesi gereken, öncelikli sahalardan olduğunu belirterek sinema tarihimizde dış alım örnekleri üzerine araştırmalarını aktardı. Araştırma alanı olarak 1900-1920 yılları üzerinde durdu ve özellikle genç araştırmacılara Türk sinemasının ekonomik tarihi ve Türkiye'de sinemacılığın, yani dış alımın ve gösterimin tarihi üzerine çalışmalarını önerdi.

John Hill, devlet politikasındaki ekonomik ve kültürel hedeflerin uyuşmaması konusunu "Ulusal Film Politikaları: Ekonomi ve Kültür Arasında" yazısında, İngiliz Sineması'nı örnekleyerek değerlendirdi. Sinemanın hem bir endüstri kolu ve hem de bir sanat dalı olarak tanımlanmasından hareketle, sinema politikalarında yaşanan hedef kaymalarının üzerinde durdu. İngiltere'de endüstri ve sanat arasındaki hedef farklılığının daha çok ekonomik tercihler, Fransa'da ise kültürel hedefler lehine ön plana çıkabildiğini belirtti. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan bu yana yerli sinemaların ayakta kalmasını, politik olarak veya kültür politikaları bağlamında değerlendirdi. Son bö-

lümde kültürel sübvansiyon politikalarına inancın azalmasının nedenlerine eğildi.

Nevena Dakovic "Sırp Sineması: Gerçekler ve Rakamlar 2000-2005" başlıklı makalesinde Sırbistan'ın bir film üretim merkezi olma yolunda geçirdiği değişimi ele alıyor. Dakovic çalışmasında eski Yugoslavya'nın çöküşü, hiperenflasyon ve Miloseviç düzeni yıllarının ulusal sinematografi üzerindeki etkisini anlatıyor ve yapım olanaklarının giderek azalması ve yok olmasının nedenleri hakkındaki saptamalarını dile getiriyor: "Korsan"ın pazarı yönetmesi ve sinema sektörünün "% 90'dan fazlası organize suçla bağları bulunan bu "görünmez insanlar"ın elinde bulunması" Dakovic'e göre Sırp Sineması'nın çöküşte olduğunun görüngülerinin başında geliyor.

Renate Roginas "Sinemada Ortak Yapım Sanatı" başlıklı, sinemanın parayla ilişkisinde sürecin özünü oluşturan yapım aşamalarına dair bilgi ve tecrübelerini aktaran çalışmasında özellikle ortak yapımlara yoğunlaşıyor. Roginas, projeden iyi bir senaryoya giden aşamalarda tutarlı, yasal, finansal ve sanatsal bir yapı üzerinden ortak yapım gerçekleştirmenin yollarına ışık tutuyor.

Roland Keller, Alman Sineması'nda para ilişkilerine yoğunlaştığı çalışmasında, film finansmanının eski kurallarını hatırlattıktan sonra bunlardan neler öğrenilebileceğini anlatan makalesine "Para Mutlu Sonu Arar" başlığını vermiş.

Filmlerde Para İnsanları bölümünde ağırlıkla akademisyenlerden oluşan bir grubun çalışmaları yer alıyor.

Nigar Pösteki "Gündelik Hayatta Metalaşan Aşk: Sinemada Aşk ve Paranın Karşılaşması" başlıklı makalesinde, Türk Sineması'nda vazgeçilmez türlerden melodramlarda yüceltilen aşkın, "özellikle Yeşilçam döneminin resmi"ni oluşturduğunu belirterek; aşkın, dostluğun, acının ve ölümün sinema ile seyirci arasında sağlam bir köprü kurduğunu dile getiriyor.

H. Aslı Selçuk "Türk Sineması'nda Para Olgusu" yazısında 1960'lardan 2000'lere uzanan Türk filmlerinde para olgusunu sosyal, siyasal ve ekonomik olaylarla doğrudan doğruya bağlantılı gördüğü film örnekleri üzerinden açıklıyor.

Meral Özçınar "Türk Sineması'nın Satın Aldıkları ve Alamadıkları" başlıklı makalesinde Türkiye'de toplumsal sınıfların hiçbir toplumsal bağlamda tam bir şekilde var olmamasından dolayı hiyerarşik sıralamanın "zenginler" ve "yoksullar" olarak yapıldığını ve Türk Sineması'nın, bu çok özgül ayrıma nesneler ve davranış kalıpları yoluyla katkıda bulunduğunu belirtiyor.

Lale Kabadayı "Uylaşım ve Farklılaşma: Film Türleri ve Paranın Alegorik Sunumu" başlığı altında, paranın filmlerde kullanılışını ön plana çıkaran sekiz filmi inceliyor. "Sanat" veya "ticari" tanımlı filmlerde son on yıllık dönemin para merkezli filmlerinde paranın nelerin alegorik karşılığı olduğu tartışmasını "film türü" kapsamında değerlendiriyor.

Deniz Bayrakdar ve Elif Akçalı "İstanbul Convertible" yazılarının ilk paragraflarında İstanbul görüntülerinin paraya çevrilebilirliğini şöyle dile getiriyorlar;

İstanbul görüntüleri Türk sinemasının her döneminde paraya çevrilebilir, likiditesi olan bir "mal"dı. Bu "mal" Boğaz manzaralarında, Ada görüntülerinde aşk için satın alındı ve satıldı; aile melodramlarında Beyoğlu meyhaneleri ile Üsküdar evleri arasında -High and Low (Akira Kurosawa, 1963) kıvamında- sınıf ahlakı adına mübadeleye sokuldu...

Makale Türk Sinemasında paraya çevrilebilir filmlerden örnekler verdikten sonra *Organize İşler* filmini bu bağlamda ele alıyor.

Yeşilçam ve Para bölümünde, Hülya Koçyiğit, İzzet Günay ve yapımcı Şeref Gür, Fuat Erman'ın moderatörlüğünde, Yeşilçam Dönemi'nde sinema yapan genç insanlar, sinemada parayı yöneten yapımcılar olarak birebir neler yaşadıklarını anlattılar, bu bölüm Yeşilçam Dönemi'nde oyuncu ve yapımcı arasındaki hiyerarşi ve sadakatin, işin ruhu olduğunu kanımca ortaya çıkardı.

Bağımsız Yapımcılar ve Yönetmenler bölümünü Zeynep Özbatur düzenledi ve yönetti. Bu konuşmalar son dönemlerdeki yapım süreçlerinin, Yeşilçam'dan bir hayli farklılaştığını ve bağımsız sinemacıların yapımcı modellerinin de eskiye oranla bir hayli değiştiğini ortaya çıkardı. Çalışma modelleri, finansman ve dağıtım, tanıtım süreçleri artık küresel modele daha yakın veya onun izinde bir yol izliyor. Bu bölümde, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Pelin Esmer ve Hüseyin Karabey ve yapımcı Defne Kayalar son dönem gerçekleştirdikleri filmler üzerinden 2000'li yıllarda para ve sinema ilişkisini anlatıyorlar.

Yapımcı Yönetmenler bölümüne üç ayrı yönetmen davet edildi: Yılmaz Erdoğan, Sinan Çetin ve Ezel Akay... Bu bölümlerin oluşturulma ve yürütülmesini Çetin Sarıkartal gerçekleştirdi. Yapımcılık ve yönetmenlik gibi birbirini tamamlasa da çelişir gibi görünen iki işlevi üstlenen bu üç yönetmen, sinema ve paraya kendilerince baktılar, üretim, dağıtım ve gösterim sorunlarını dile getirdiler. IFR'nin yapımcısı Serkan Çakarer, bankacılık deneyimine sahip bir kişi olarak

son derece aydınlatıcı yorumlarıyla Türk Sineması'nın son döneminde para konusunun öneminin altını çizdi.

Sinema Salonları ve Dağıtımcılar panelini, Özer Bereket düzenledi ve yürüttü. Sinema, televizyon ve para üçgeni üzerine konuşmalarını medya sektöründen *Doğan Burda Rizzoli*'nin İcra Kurulu Başkanı Yalçın Balcı ile sinema izleyicisinin "sinema ve para" ilişkisine nasıl baktığı konusuna yoğunlaştırdı. Panelin diğer konuğu yönetmen Orhan Oğuz hem dizi hem de sinema tecrübelerini aktarırken ağırlıkla paraya uzaklığını dile getirdi. AFM sinemalarının yönetim kurulu başkanı Adnan Akdemir sinema ve para konusuna işletmecilik, dağıtım ve gösterim cephesinden önemli bilgi ve yorumlarla katkıda bulundu.

Küçük Bütçeli Yapımlar bölümünde "Televizyon Dizileri Türk Sineması'nın Sermaye Sorununa Bir Çözüm mü?" başlıklı makalesinde Gülçin Çakıcı, Türk Sineması'nın giderek dizilerin devamı olan sinema filmlerinden oluşmaya başlaması konusunda seyirci, yönetmen, yapımcı açısından kısa vadeli olumlu gelişmenin uzun vadede bir endüstri olma yolunda Türk Sineması'na etkilerini tartışıyor.

Tülay Çelik, "Türk Sinemasında Yönetmen- Anlatım Dili Ekseninde Bir Karşı Alan Olarak Düşük Bütçeli Yapımlar" çalışmasında, alternatif sinemanın ülkemizde ortak bir alana sahip olmadığı için geliştirdiği yöntemlerin, bütçeye oranlı biçimde proje geliştirmeyi sonuçladığını ve bağımsız yönetmenlerin bu koşullar nedeniyle de yeni dil arayışları geliştirdiklerini, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Kazım Öz ve Ümit Ünal'ı örnek alarak irdeliyor.

Hülya Önal'ın yazısı "Yeni Paradigmalar; Star Öldü Yaşasın Yeni Star- Yönetmen", yeni Türk Sineması'nın farklı üsluplar taşıyan ve adını ön plana çıkararak starlaşan yönetmenlerin arka planında, modern Hollywood'un etkisini, Türkiye'de sinema eğitiminin kurumsallaşmasını ve reklam deneyimlerinin sinemaya yansımasını gördüğünü anlatıyor.

Çetin Sarıkartal'ın düzenlediği ve yönettiği **Türk Sinema'sında Oyuncular ve Para** panelinde Haluk Bilginer oyuncuların parayla ilişkisini şöyle özetliyor:

Oyuncu denilen yaratık aslında oynamak isteyen bir yaratık. Parayla ilişkisi para merkezli değil. Yani ilk başlarda "Ne verirseniz oynarız, para da almayız, hatta üstüne para veririz" gibi bir ilişkidir bu. Gerçekten öyledir çünkü amaç hakikaten oynamaktır, eğer bunu meslek olarak seçtiyseniz. Demet de biraz söz etti, benim hayattaki en büyük lüksüm, ben artık yaşamak için çalışmıyorum.

Birileri bana para veriyor çalışmayayım diye, otuz yıldır çalışmıyorum ben. Yani para ve sonradan şöhret bu yolculuk sırasında sizin başınıza gelen şeyler. Yani mesleğin yan etkileri hatta.

Şerif Sezer de Haluk Bilginer'in düşüncelerini kendi yorumuyla dile getiriyor: "Bir oyuncunun ruhu hep amatör olarak kalıyor; biz öyleyiz, biz hâlâ parayı konuşamıyoruz. Ben bir oyuncuyu iş adamı gibi görmüyorum. Kendimi öyle görmüyorum, etrafımdaki oyuncu arkadaşlarım da öyle." Demet Akbağ, panelde star sistemi oyuncu ve para ilişkisi üzerine konuşmalardan sonra, sektörün giderek sponsorlar ve farklı finansman kaynaklarıyla desteklenmesini olumlu değerlendiriyor:

Star sistemi dediğimiz şey geride kaldı. Ama işte zaten sinema her şeyiyle o kadar bütün ki, bu iş... Yani her şeyiyle o kadar gerçekten bir ekip işi ki, zincirin halkalarından bir tanesi oynasa, olmuyor. Önce iyi bir senaryo, aslında tabii ki o senaryoya para yatıracak, gönlü bol, sanatsever bir yapımcı ve hatta sanatsever sponsorlar artık. Yani endüstrileşmek adına bunun böyle olması gerekiyor zaten. Şimdi yavaş yavaş Türkiye onun farkında galiba.

Sinema Yazarları ve Eleştirmenleri panelini Tül Akbal Süalp yönetti. Sinema dergisi *Altyazı*'nın imtiyaz sahibi Yamaç Okur, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sinema dergilerinin büyük tirajlarına sahip olmadıklarını, ama yurtdışında yayınlanan *Sight and Sound* gibi dergilerin reklam gelirlerinin yaşama şanslarını artırdığını aktarıyor. Atilla Dorsay mimari ve sinemadan hareketle "müsveddelerin" değil gerçekleşmiş eserin bir anlam ifade ettiğini söyledikten sonra, aslında fikirden esere dönüştürme aşamasının en büyük emek ve parasal yatırımı gerektirdiğini belirtiyor ve sinema açısından bunu bir sorun olarak görüyor. Özgür Şeyben (*Antrakt* Gazetesi), sinema yayıncılığına internetin olanaklarıyla işleyen yayıncılık türünün büyük bir ivme kattığını, röportajı, haberi ve eleştiriyi yeniden yapılandırdığını aktardı. Zahit Atam *Yeni Sinema* adını 1966 Sinematek Derneği'nin çıkardığı dergiden aldıklarını ve onların mirasını üstlenerek "resmi sinema tarihi ve egemen sinema ortamını reddeden" bir tutumla yayıncılığa giriştiklerini anlatıyor. "Nasıl bir sinema?" sorusuna Türkiye'de karşılık bulamadıklarını, ama Türkiye sinemasıyla çok ilgilendiklerini belirterek üstlendikleri eleştirel rolün farkındalığını yansıtıyor.

Kısa Filmler, Yeni Teknolojiler ve Krizler Açısından Türk Sinema'sında Para adlı oturumda Nezih Orhon, kısa filmin kendisi-

ne özgün içyapısı-doğası ile gelişmiş ülkelerdeki örneklerde görülen yapım tekniklerinin bir arada ilişkilendirmesini yaparken, Oktay Yalın, "Sayısal Sinema ve Olası Etkileri" adlı makalesinde, sayısal sinema teknolojilerinin gelişimi ile sinemanın etkileşimli bir yapıda olup olamayacağı, izleyici kitlesinin daha da parçalanıp parçalanmayacağı ve sinemanın giderek bilişim teknolojisinin bir parçası haline dönüşüp dönüşemeyeceği konusunda merak uyandırıyor. "Yeşilçam ve İktisadi Krizler İlişkisinin Sosyolojik Olarak Açıklanması (girişimi)" adlı makalesinde, Zahit Atam, "Yeşilçam ve İktisadi Krizleri"ni tartışırken, kendi deyimi ile sinemamızın sürekli olarak var olan altyapı sorununu 1938- 1990 yıllarını ele alarak tartışıyor. Zahit Atam, yıllardır konferansa yaptığı katkıları bu çalışmasıyla kapsamlı bir Türk Sineması ve ekonomisi değerlendirmesi gerçekleştiriyor.

Bu derleme çalışması Türkiye'de sinema ve para ilişkisine elden geldiğince birçok açıdan ve değişik görüşlerle bakmaya çalıştı. Bu çalışmanın ortaya çıkışında konferansa ev sahipliği yapan Kadir Has Üniversitesi'ne, değerli Rektörümüz Prof. Dr. Yücel Yılmaz'a, tüm İletişim Fakültesi'ne ve özel olarak da Elif Akçalı, Zeynep Altundağ ve Pınar S. Meral'e teşekkür borçluyum.

Deniz BAYRAKDAR

Türk Sinemasında ve Ötesinde Para

SİNEMA DIŞ ALIM VE BİR ÖNCÜ

Giovanni Scognamillo

Deniz Bayrakdar: Giovanni Bey hepinizin bildiği gibi Türk sineması tarihini en uç konularından en genel konularına kadar ele almış ve araştırmış bir sinema yazarımızdır. Giovanni Bey'in entelektüel birikimini ve onun araştırma kapasitesini aktarmak gerçekten saatler alabilir. Burada sadece kitaplarından adlar okuyacağım size. Dün söyledim sizin kitabınız olmadan bir adım atamıyorum hiç bir yere. *Türk Sineması Tarihi, Fantastik Türk Sineması, Erotik Türk Sineması, Türk Sinemasında Altı Yönetmen, Dünya Sinema Sanayii, Cadde-i Kebir'de Sinema* ve daha niceleri. Giovanni Bey bizle beraber bu akademik hayatın içinde de varoluyor ve araştırmalarıyla da bize katkı yapmaya devam ediyor. Şimdi onu konuşmasını yapmak üzere davet etmek istiyorum. Giovanni Bey'in konuşmasının başlığı "Sinema, Dış Alım ve Bir Öncü", bize yeni bir araştırmanın sonuçlarını aktaracak.

Giovanni Scognamillo: Konumuz bildiğiniz gibi "Sinema ve Para", hepimiz sinemaya doğal olarak ve doğru olarak bir sanat olarak bakıyoruz. Şimdi sanat olunca, sanatın yanına parayı da koymak bizi rahatsız edebilir. Ne yazık ki gerçek ortada, sinema bugün en pahalı sanatlardan biridir, galiba mimariyle birlikte. Parasız sinema yapmak imkânsız bir hale geldi bugün. Şimdi, çok parayla iyi film yapılır mı? Çok parayla iyi film yapılır, kötü film de yapılır. Mesele parada değil, az parayla da çok iyi film yapılır, sinema tarihinde bunun birçok örnekleri var, Türk sinemasında da var. Ancak sinema kendiliğinden çok karmaşık bir olaydır. Paradan söz ediyoruz, para bir yere gidiyor ve bir yerden geliyor. Nereye gidiyor ve nereden geliyor? Kabaca üç tane konu veya üç tane olgu ortaya atabiliriz. Biri, para yerli yapıma gidiyor, oradan geliyor, gelirse şayet. Para dış alıma, yabancı film ithalatına gidiyor, oradan geri geliyor. Para, sinema salonu işletmesine gidiyor ve geri dönüyor. Aslında bu ayrım her zaman çok net çok, çok açık bir ayrım değil. Çünkü özellikle sineması endüstrileşmemiş ülkelerde bu üç kaynak birbiriyle karışıyor. Bazen yerli yapı-

ma giden para dış alımdan geliyor, dış alımı destekleyen sinema salonu işletmesi oluyor ve benzeri. Şimdi, Türk sinemasına bakalım, Muhsin Ertuğrul'dan başlayalım örneğin. Muhsin Ertuğrul'un ilk sessiz filmlerini kim destekliyor yapımcı olarak? Sirkeci'de sinema salonu olan Ali Efendi ve ona katılan Seden Kardeşler. Seden Kardeşler ne yapıyorlar? Yabancı film ithal ediyorlar. Demek ki Türk sinemasına yapımda destek olan ilk kaynak sinema işletmesinden ve yabancı film ithalatından geliyor. Muhsin ile devam edelim. Muhsin'in sesli dönemine geçelim. Sesli dönemin arkasında kimler var? İpekçi Kardeşler'in İpek Film'i var. İpek Film ne yapıyor? İpek Film yerli film imal ediyor. Ama İpek Film'in finans kaynakları gene İpekçilere ait olan Fitaş Dağıtım Şirketi'nden gellyor. Fitaş Dağıtım Şirketi ne dağıtıyor? Yabancı filmler, başta Amerikan filmleri olmak üzere. Türk sinemasının oluşumunda, gerek başlangıçta, gerekse sonraki dönemlerde özellikle kriz dönemlerinde dış alımla yerli yapım iç içe giriyor. Yerli yapımın kaynaklarından bir tanesi ve hatta birinci sırada geleni, temel kaynağı dış alımdır. Örnekleri sürdürebiliriz. Lale Film'in kuruluşunda, İstikal Caddesi'ndeki eski Lale Film'in sahibi Cemil Filmer de yerli yapıma giriyor. Kaynakları nedir? İşlettiği sinemalar ve ithal ettiği filmler, başta Amerikan filmleri ve başta Warner Bros ve Paramount filmleri -iki tane *major* dediğimiz şirketlerin ürünleri. 50'li yıllarda Ses Film kuruluyor. Ses Film'in arkasında kim var? Stüdyosu olan Necip Erses. Ne yapıyor Necip Erses? Sinema işletiyor ve yabancı film, başta Alman filmleri, getiriyor. Gene dış alım bir kaynak olarak gösterilebilir. Ve bu devam ediyor. Kaldı ki kimi Yeşilçam yapımcıları, özellikle kriz dönemlerinde, destek olmak için yabancı film de ithal ediyorlar. Bunu Erman Film yaptı, bunu Atlas Film yaptı, bunu 80'li yıllarda Erler Film bile yaptı. Demek istediğim bugün Türk sinemasının ekonomik tablosuna, panoramasına baktığımızda muhakkak ve muhakkak dış alımı da entegre etmemiz gerekiyor. Ondan da bilgi almamız gerekiyor. Türk sinema tarihi yazıldı, yazılacak, yazılıyor, fakat asıl yazılması gereken, Türk sinemasına ek olarak, Türk sinemasının ekonomik tarihi ve Türkiye'de sinemacılığın tarihi. Ben şahsen ortamın içinde büyüdüğüm için bu dış alım ve dağıtım sorunlarına daima yakınlık hissettim. Beni en çok ilgilendiren 1900'lü, 1910'lu, 1920'li yıllar oldu. Bilmediğim, yaşamadığım yıllar. 1930'lardan sonra sorun yok, nasıl olsa ortamın içindeydim, ve bu dönemle ilgili bazı araştırmalar yaptım, sonuçlarını, tamam ya da eksik, *Cadde-i Kebir'de Sinema* gibi bir kitabımda belirttim, ya da bazı dergilerde çıkan yazılarımda. Kaynak olarak böyle bir çalışmada, ki bu çalışmayı tez yapan öğrencilere de konu olarak

öneriyorum, başta Türk sinemasının ekonomik tarihi, ikincisi de Türkiye'de sinemacılığın, yani dış alımın ve gösterimin tarihi. Şimdi bu dönemlerle, yani 1910'lu, 1920'li yıllarla ilgili, kaynak bulmak sanıldığı kadar zor değil, geniş bir basın taraması gerekiyor. Özellikle 20'li yıllarda Türkiye'de yayımlanan sinema dergilerini iyice karıştırmak gerekiyor ve günlük basını da izlemek. Bundan aşağı yukarı 15 yıl önce, araştırmacı yazar arkadaşım Gökhan Akçura, beni telefonla arayıp Galatasaray'daki sahafların birinde, çok ilginç bir dosya bulduğunu söyledi. Bu 1910'lu yıllarda, İstanbul'da, yabancı film ithal eden bir Ermeni vatandaşımızın yazışma dosyasıydı. 1913 ve 14 yıllarını kapsıyordu. O zaman sahaf bu dosya için 400 lira istiyordu, bundan 15 yıl önce 400 lira az bir para değildi benim maaşım 500 liraydı o zamanlar. Onun için Gökhan'la anlaşıp, adam başı 200 lira verip dosyayı edindik. Bu dosyanın sahibi, Eminönü'nde Erzerum Han'da, ilkin sigortacılık yapan, ondan sonra dış alıma geçen ve Sirkeci'de bir sinemanın inşaatına başlamış olan Ermeni vatandaşlarımızdan Armenak S. Ütüciyan'ın dosyasıdır. Bay Ütüciyan'ın sigortacılıktan işletmeye neden geçtiğini bilmiyorum, dosyadan belli değil. Ancak yazışmalarından, ithal ettiği filmlerden, ilgilendiği teknik aşamalardan belli ki, en azından o yıllarda, o dönemlerde, 1910'lu yıllarda, yabancı filmlerin çoğu Amerikan filmleri değildi. Amerikan filminin saldırısı aslında 1923'ten itibaren başladı. Daha önce Avrupa sineması en çok örneklerini sergileyen sinema oldu. Hatta ve hatta rahmetli annemin ve babamın anlattıklarına göre, 1910'lu yıllarda, Türkiye'de -Türkiye'de dediğimiz tabii İstanbul diyeceğiz, İzmir diyeceğiz, kısmen Antakya diyebiliriz- çok rağbet gören bir sinema vardı; o da Danimarka sineması, şaşılacak bir durum. Şimdi tabii bu dosyadan, en azından bu dış alımcının ilişkide bulunduğu şirketler çıkıyor. O dönemde film ithalatının nasıl yapıldığı ortaya çıkıyor çünkü oldukça geniş bir dosyadır. Yazışmalar, faturalar, makbuzlar var... Daha çok o dönemin belli başlı şirketleri ile çalışıyor. Örneğin İngiliz sinemasının öncülerinden Cecil Hepworth'un kurduğu şirketle görüşüyor. Fransa'nın o dönemdeki en büyük sinema işletmecisi ve dağıtımcısı olan, 1909'dan beri sinemada faaliyet gösteren, Louis Aubert'in filmlerini satın alıyor. İleride ünlü Universal şirketini kuracak olan Carl Leml'in ilk şirketi olan Imps Films ile yazışıyor, vs. Bu dosyadan bilmediğim birçok şeyler çıktı. Örneğin o dönemde filmler metre başına alınıyordu. Bizim Bay Ütüciyan hesap ediyor, Sirkeci'de açacağı sinema için, yılda 7000 metre film gerekiyor. Siparişlerine başlıyor; Fransa'dan diyelim 500 metre -zaten o dönemin filmlerini biliyorsunuz, 50 metre, 80 metre, 100 metre, 150 metre, 200 metre

uzunlukta filmler-, İngiltere'den bu kadar metre, hatta ve hatta Avusturya'dan iki tane film getiriyor, ikisi de gerek İzmir'de, gerekse Selanik'te ve İstanbul'da fiyasko oluyor, vazgeçiyor Avusturya sinemasından. Düşüncesinde Avustralya sinemasından film getirmek var -1910'larda Avustralya sinemasının durumunu pek kesin olarak bilmiyorum ama herhalde pek parlak bir sinema değildi-, yani bizim Ütüciyan Efendi sağa sola saldırıyor. Bu ara sinemanın öncü ve deneysel teknikleri ile ilgileniyor, Cecil Hepworth'dan bir sesli sinema tesisatını almak istiyor; renkli sinema ile ilgileniyor, Fransa'da bir şirketle yazışıyor ve onların denedikleri bir renkli sinema sistemini getirtmeye kalkıyor. Giderek tabii o dosyayı karıştıra karıştıra, çok şey çıkıyor, mesela bir ara 1500 metrelik bir *Napolyon* filmi ile ilgileniyor, Fransız filmi, ama Abel Gance'ın filmi değil. Alman Fotokino'dan teknik malzeme teklifleri bekliyor. Paris'te Georges Mendel'in sesli şarkılı Synchronisme sistemini Türkiye'ye getirtmek istiyor. Ne gibi filmler getiriyor bu adam? Onları saptayarak, o dönemdeki seyircinin zevkini ya da getiricinin zevkini tespit edebiliriz. *Kaçakçılar* diye bir film, *Black Bill* diye bir film, kaçınılmaz bir *Ali Baba*, *Bir Film Fabrikasında Dram*, *Amerikan Tarzı Sinema*, *Çingeneler*, *Küçük Kemancı*, *Polonya Kurbanları*, *Aşk ve Dostluk*, *Hamlet*, *Kızkardeşimin Gizi*, *Profesörün Paltosu*, *Bilgiç At*, Amerika'dan *Influence of Sympathy*, *A Game That Failed*, *The Wailer Lady*, *Princess of the Valley*, *His Friend the Undertaker*, *Stolen Love*, *Sally Scraggs, Housemaid*, *Pursuit of Jane*, *The Anarchist*, *His Wife's Burglar*, vs. Şimdi bütün bu tarz çalışmalar genişletilirse o dönemlere ait belgeler ve bilgiler artarsa biz en azından sessiz dönemdeki, Türkiye'deki, daha doğrusu İstanbul'daki ve diğer şehirlerdeki, sinemanın nasıl bir trend içinde olduğunu seyircinin nasıl bir seyirci olduğunu, hangi tür filmlerin rağbet gördüğünü ve ileride genişleyecek olan dış alımın temellerinin nasıl kurulduğunu görür ve inceleyebiliriz. Benim söyleyeceklerim bu kadar Hocam, teşekkürler.

Deniz Bayrakdar: Teşekkür ederiz.

Deşifre: **Elif AKÇALI**

Giovanni Scognamillo
Sinema Yazarı, Tarihçi, Araştırmacı

ULUSAL FİLM POLİTİKALARI: EKONOMİ VE KÜLTÜR ARASINDA*

John Hill

1980lerden bu yana Hollywood dışındaki ulusal ve yerel sinemalar bir tür "kriz" endişesiyle kuşatılmış durumdadır. Bu Hollywood dışında(ki) film üretiminin karlılığındaki düşüşün ve Hollywood filmlerinin Avrupa gişe hâsılatlarındaki egemenliğinin bir sonucudur. Hollywood dışındaki sinemalar, bilhassa Avrupa'dakiler, Hollywood'un yaptığı sayıda ve bütçede filmler yapmayı oldukça zor bulmaktadırlar ve filmlerinin kendi ülkeleri ekseninde bile etkili bir biçimde dağıtımını sağlamak için mücadele etmektedirler.

Sinemayı sarmalayan bu "kriz" duygusu devletin film aktivitesini desteklemedeki rolünde meydana gelen değişimlere bağlanabilir. Dünyada Amerika ve Hindistan dışındaki neredeyse hiçbir sinema devlet desteği olmaksızın ayakta kalamamıştır (ve Hollywood'un kendisi, aksi iddialarla tezat oluşturacak biçimde ABD hükümetinin mali politikalarından faydalanmıştır). Hollywood'un büyüyen gücü ve yerli sinemalara yönelttiği tehdit de, bununla birlikte, küreselleşmiş ekonomik ticaret güçlerinin birçok hükümetin kamu politikasını değiştirmeye başlamasına denk gelmektedir. Film bağlamında, kültürel pratiğin diğer alanlarında olduğu gibi, politika, yerli film endüstrilerinin estetik ve kültürel değerinden ziyade ekonomik rekabetçilik ve sürdürülebilirliklerinin üzerine artan bir vurgu getirmiştir.

Bir anlamda, bu çalışmanın konusu devlet politikasındaki ekonomik ve kültürel hedeflerin kolay olmayan ilişkisidir. Toby Miller'ın ileri sürdüğü gibi sinema alanında yönetilen hükümet politikaları tartışmasında, "istihdam, yabancı mübadele ve türevi etkiler sağlayan ekonominin canlı bir sektörü yaratmaya yönelik bir istek" ile "toplu-

* National Film Policies: Between Economics and Culture.

ma drama aracılığıyla yansıyan temsili ve yerel bir sinemaya yönelik istek"[1] arasında tipik bir gerilim bulunmaktadır.

İngiliz sinema politikasına (en iyi bildiğim örnek) hususi bir göndermeyle, bu ekonomik ve kültürel hedefler arasındaki kolay olmayan ilişkiyi biraz ayrıntılandırmak ve bunu yaparken de üstünlüğü ulusal ve yerel sinemaların kültürel değerine ayırmayı isterim. (her ne kadar İngiliz sineması – özellikle İngilizce olması dolayısıyla - her zaman tipik bir örnek oluşturmasa da inceleme kolaylığı sağlar).

Sinemaya yönelik politikadaki kararsızlık kısmen bir filmin kendisinin -bir endüstri, eğlence ve bazı durumlarda bir "sanat" olarak karakterize ettiği kararsız konumu yansıtır. Bir "endüstri" olarak film tanımları öncelikle ekonomik politikalar üzerinde kaçınılmaz bir vurguya yol açar. Bir "sanat" olarak filmin tanımı ya da kültürel veya hususi olarak bir ulusal-ifade olarak film, politikalarda daha "kültürel" bir boyuta yol açar. İngiltere'de ekonomik hedefler tarih boyunca kültürel hedeflerden baskın olagelmiştir. Avrupa'daki herhangi başka bir yerde, -Fransa'da örneğin-, durum tastamam böyle değildir. Bununla birlikte, dünya pazarlarına açılma taleplerine paralel olacak biçimde Avrupa'da bir filme kültürel bir madde olmaktan çok bir ticaret olarak bakma güdüsü söz konusudur.

Ekonomik Politika

Esasen, Avrupa'da hükümetin film-endüstrisi politikası temelde korumacıydı ve ulusal film endüstrisini bilhassa kotaların benimsenmesi yoluyla savunmak üzere tasarlanmıştı. Örneğin İngiltere'de, gösterilen ve dağıtılan filmlerin belirli bir oranının İngiliz olmasını gerektiren mevzuat (Sinematografik Filmler Edimi biçiminde) 1927 kadar erken bir zamanda yürürlüğe girdi.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde bu politik aygıt, artan hükümet müdahalesi tarafından tanımlanarak finansal sübvansiyonların edinilmesiyle güçlendirildi. Böylece İngiltere'de, Ulusal Film Finans Şirketi İngiliz film prodüksiyonuna ve dağıtımına bir prodüksiyon krizi yaşamaması için krediler vermek üzere özelleşmiş bir banka olarak Ekim 1948'de kuruldu.

Bununla birlikte, eğer sinemaya yönelik erken hükümet çözümlerini himayecilik ve sübvansiyon karakterize ediyorsa, desteğin bu

[1] Toby Miller, "The Film Industry and the Government: 'Endless Mr Beans and Mr Bonds'?", Robert Murphy (der) içinde *British Cinema of the 90*, London: BFI, 2000, s.44.

her iki biçimi de ekonomik neo-liberalizmin ve küreselleşen Pazar güçlerinin yükselişinin sonucu olarak ortaya çıkan bir tehdidin altından çıkmaktadır. İngiltere örneğinde bu durum Thatcherizm biçiminde ortaya çıkmıştır ve serbest pazarın erdemlerine dair tükenmez bir inanç, ekonomide devlet desteğinin küçültülmesi kararı ve buna uyumlu olarak kamu giderlerinin düşürülmesi ve kamu mallarının özelleştirilmesine yönelik bir istek tarafından karakterize edilmiştir.

Bununla birlikte, bu deneyimin ilginç olan veçhesi, endüstriyi talep edilen bu serbest pazarın avukatı olacak biçimde tekrar canlandırmaktan uzak bir biçimde, alınan önlemlerin üretimde ani bir düşüşle sonuçlanmasıydı. Tarihsel olarak, sinemaya devlet müdahalesi Hollywood dışındaki film üretiminin uluslararası sinema pazarında Hollywood'la boy ölçüşmediği ve onda var olan rekabet avantajlarına sahip olmadığı için de boy ölçüşemeyeceğine dair bir algılayışa dayanmaktaydı (esasında Hollywood'un ekonomik gücüne bağlı olarak, yoksa "serbest pazara" değil). Sinema filmi yapmak elbette özellikle yüksek riskli bir endüstridir ve batının içinden yalnızca Hollywood güçleri- prodüksiyon, uluslararası dağıtım ağlarına giriş ve çakışan medya çıkarları ölçeklerine bağlı olarak- prodüksiyonun risklerini bir biçimde yaymanın film yapma işini az ya da çok kârlı bir iş haline getirebildiğini kanıtlamışlardır. Özellikle televizyonun gelişinden ve sinema seyircisi sayısındaki düşüşten önce oldukça az diğer birkaç ulusal sinema kesin kârlılığa ulaşmayı başarabilmiştir. Film yapma işine devlet desteği, bu nedenle İngiltere örneğinde olduğu gibi sinema endüstrisini canlandırmaktan çok sürmesini sağlamak işlevi görmüştür.

Bununla birlikte, "serbest pazar" politikaları başarısız olmuş gibi görülebilirse de, film endüstrisini çevreleyen ekonomik retorik var kalmıştır. Geleneksel ticaretin düşüşü ve ekonomide hizmetlerin giderek büyümesiyle birlikte, sinema "yaratıcı endüstriler" olarak tanımlanan şeyin gelişiminde rol oynayacak bir alan olarak görülmeye başlandı. İngiltere'de Tony Blair'in "Yeni İşçi Sınıfı"nın "modernitesi", hizmet sektörünün teşviki ile ve İngiltere'nin "yaratıcı bir merkez" olarak savunulması fikriyle birleştirildi. Bu nedenle filmin ekonomik değeri temelde bireysel filmlerin kârlılığı bağlamında değil, filmin ekonomiye daha genel anlamda istihdam ve ekonominin catering ya da turizm gibi diğer sektörlerine dolaylı katkılarıyla ölçüldü.

Bu nedenle hem İngiltere hem de İrlanda'da yeni prodüksiyonlardan ziyade uluslararası prodüksiyonları çekmeye ve böylelikle istihdam yaratmaya yönelik ve İngiliz ya da İrlanda filmlerinin yapımına

yol açmayacaksa bile yabancıların para harcamalarını amaçlayan oldukça cömert vergi düzenlemeleri tasarlandı. Bu bağlamda vergi teşvik primleri bilhassa hareketli prodüksiyonları ekonomik harcama ve istihdam yaratmaya yönelik olarak bölgeye çekmek amacıyla diğer ülkelerle rekabet için kullanıldı.

Ne var ki bu tür bir harcamadan gelecek faydalarla yerel ekonominin halledilmesi oldukça güçtür. Film prodüksiyonu bağlamında bu tür bir harcama ancak geçici olabilir ve kapasite ve imkânların değerlendirilmesine yönelik bir temel hazırlamakta da bilhassa yüksek sayıda dışardan gelen personel söz konusuysa başarısız olunur. Örneğin İngiltere'de 1994te yaklaşık 6 yıllık bir süreç için 2 milyar doların üzerinde bir vergi desteği verilmesi öngörülmüştü. Bu destekten öncelikli olarak faydalananlar yerel prodüksiyonlardan ziyade İngiltere'de film çeken Hollywood büyükleri oldu. Turizm gibi diğer sektörlerde de faydalar oluşmuştur elbette fakat yüksek tutarların söz konusu olduğu bu durumda, film prodüksiyonuna dair vergi teşvik primlerinin ekonomiye yardımcı olmanın görece etkisiz bir yolu olduğu da tartışmaya açılabilir ve eğer hedef turizmi canlandırmaksa bunun dolaylı olarak değil de doğrudan turizme yatırım yapılarak gerçekleştirilmesi daha iyi olabilir.

Bununla birlikte, film politikasını çevreleyen ekonomik retoriğe rağmen, sinema için devlet desteğinin daha geniş ekonomik zeminlerde nasıl daha gerçekçi bir biçimde haklı çıkarılacağını görmek zordur. Kate Oakley'in İngiliz hükümetinin "yaratıcı endüstriler" politikası bağlamında ileri sürdüğü gibi, sinemanın bilgisayar oyunları üzerinden vergi teşvik primleri ve kamu sübvansiyonları bağlamında yararlandığı imtiyazın, bilgisayar oyunları endüstrisinin var olan -şu anda İngiltere'de film endüstrisinden daha büyük olan- boyutları ve popülaritesi düşünüldüğünde yalnızca ekonomik önlemlerin bir sonucu olduğunu söylemek oldukça güçtür[2]. Bu açıdan sinema onu diğer ticareti yapılabilir mallardan ayıran kültürel olarak önemli bir sembolik ifade biçimi ürettiğine dair algıdan özellikle faydalanmıştır.

Böylece 1980lerde İngiltere'deki Muhafazakâr hükümet sinemaya herhangi başka bir aktivite gibi davranmış ve onu "serbest pazarın" dalgalanan rüzgârlarına nesne yapmıştır, ulusal piyango gelirlerinden film fonlarına bir pay ayırmaya yönelik daha sonra

[2] Kate Oakley, "Not So Cool Britannia: The Role of the Creative Industries in Economic Development", *International Journal of Cultural Studies*, 7. Cilt, no.1,2004, s.74

alınan karar, yalnızca diğer endüstrileri inkâr eden hükümet desteğini içermekle kalmıyor aynı zamanda film prodüksiyonu için saf bir "ekonomik" politika yaratma girişimini de yeniden vurguluyordu.

Bununla birlikte her ne kadar piyango gelirlerinin film prodüksiyonu için kullanılması bir dereceye kadar kamusal sübvansiyona dönüşü içeriyorsa da bu durum piyango ile desteklenmiş filmlere sıklıkla zayıf gişe hâsılatı performansları yüzünden yapılan saldırıları önleyemedi. Bir anlamda, bu durum filmlerin kamu tarafından desteklenmesinin doğasında ekonomik nedenler yüzünden var olan bir ikilemi ortaya serdi. Eğer bir film ticari bir üretim idiyse o halde kamu desteğini gereksinmemeliydi. Bu yüzden aynı gazeteler gişe hâsılatı başarısını elde edemeyen piyango destekli filmleri eleştirirken aynı zamanda diğerlerini de fazlaca ticari olmakla ve bu yüzden de kamu fonlarını hak etmedikleri düşüncesiyle eleştirdi. Mesela tatsız bir seks komedisi olan ve biraz ticari başarıya rağmen İngiliz Film Kurulu (İngiltere'de piyango fonlarının sinemaya bölüştürülmesinden sorumlu ulusal kurum) tarafından verilen desteğin uygunluğunu sorunlu hale getiren *Sex Lives of the Potato Man* (2003) bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. Sadece "ticari olmayan" ve gişede hüsrana uğrayan filmlere değil, ayrıca herhangi bir kültürel motiften yoksun(ve bu yüzden de kamu sübvansiyonunu hak etmediği öne sürülen) "ticari" filmlere de yönelik bu gibi baskı kampanyaları ekonomik yararlar üzerine kurulmuş film politikasında var olan gerilimleri daha da ilginç bir hale getirmektedir.

Kültürel Politika

Bununla birlikte her ne kadar film politikası tarihsel olarak ekonomik kaygılar tarafından bastırılmış olsa da sözde ekonomik ya da endüstriyel politikanın en azından bazı kültürel kaygılar tarafından desteklendiği de söylenebilir. Sinemaya dair ekonomik politika nadiren "tastamam" ekonomiktir. Bununla birlikte bir filmin eğlence ve sanat olarak belirsiz konumu yüzünden, diğer sanatlara örneğin tiyatroya nazaran sinema için kültürel bir politikaya çok daha nadiren rastlanır. İngiltere örneğinde – filmi eğlenceden başka her şey olarak kabul etmeye yönelik bir direncin var olduğu Fransa'nın aksine- durum kısmen böyledir, Bu yüzden-sonradan İngiliz Film Kurulunun başkanı olan- İngiliz yönetmen Alan Parker eğer Peter Greenaway *The Draughtsman's Contract*'ten sonra film çekerse ülkeyi terk etmekle tehdit etmişti bizleri!

Sonuç olarak İngiltere'de sinemanın kültürel savunması çoğu zaman ulusal gururun dolaylı bir biçimi halini almaktadır. Bu yüzden 1920lerde İngiltere hükümeti İngiliz sinemasını korumaya davrandığında sadece tehdit altında olan bir endüstriyi korumakla kalmadı, yurtdışında bir İngiltere imajını -ortada hala bir İngiltere krallığı varken- tanıtmaktan sorumlu bir endüstriyi de sürdürmüş oldu.

Benzer bir resmi dokümana yaklaşık 60 yıl sonra İngiltere'nin krallığı çöktükten çok sonra da rastlanabiliyordu. Bu yüzden Muhafazakar hükümetin dokümantasyonu Film Politikası'nda (1984) bulunan ana kültürel argüman "denizaşırı yerlerdeki geniş izleyici kitlelerine ulusal kültür ve yaşama biçiminin reklamını yapan" İngiliz filmlerinin "ülkenin uluslararası duruşu" bağlamındaki değerini baz alıyordu.

Açıktır ki bu, film prodüksiyonunun göğüslenmesi zor kültürel savunmasıdır. Filmlerin yansıtabileceği bütünsel bir ulusal kimlik nosyonunu bulmak artık mümkün değildir. İngiliz kültürü, diğer kültürler gibi giderek çeşitli hale gelmektedir – tek bir ulusal kimlik üzerinden değil ulusal, bölgesel, etnik, sosyal ve cinsel birçok kimlik üzerinden karakterize edilmektedir. Dahası en ilginç filmler ulusal kültürü hükümetlerin hoşlanacağı ya da arzu edeceği biçimde nadiren "tanıtanlardır". Bu nedenle İrlanda'da hükümet film kurulunu kesinkes kapatmıştır çünkü bu kurul yeni kuşak İrlanda filmlerinin ortaya koyduğu modern İrlanda imajlarını onaylamamıştır. Ne var ki bu tam da iyi filmlerin yapması gereken şeydir: garantiye alınmış kabulleri sorgulamak, onlara meydan okumak ve bunu bizim kendimizi sorgulayışlarımıza eklemek.

Bununla birlikte, filmin ulusal kültüre katkısı fikri yeniden ele alınmalıdır, filmin estetik değeri de aynı şekilde yeniden düşünülmelidir. Tarihsel olarak, ulusal kültürlerin savunması, Hollywood modeli anlatı ve tarzlardan açıkça ayrılan bir "sanat sineması" biçimini üstlenmiştir. Bu aynı zamanda birçok politikacının arzu ettikleri ticari başarıyı elde edemiyor diye saldırdığı Avrupa "sanat sineması"dır. Hollywood'un bütün dünya pazarlarındaki var olan artmış egemenliği bağlamında hükümetlerin yerel sinemaları desteklemesi meselesi ülkelerin kendi sinemasal imgelerinin tadını çıkarmasından hala önde gelmektedir. Bununla birlikte sinema bağlamı değişmektedir; açıktır ki kültürel çeşitliliğin tanıtımı yalnızca "sanat sineması"nın tanıtımına dayalı değil, "radikal çoğulculuk" politikası ya da estetik modellerinin de çeşitliliğindedir.

Vurgulanması gereken bir diğer nokta da film politikasının yalnız prodüksiyonla bitmediğidir. Tarihsel olarak, hükümetlerin film politika-

larının göbeğinde film prodüksiyonunun savunulması ve tanıtılması – ister ekonomik ister kültürel olsun- söz konusudur. Bununla birlikte vurguyu sinemasal üretimin diğer aşamalarından çok prodüksiyonun üzerine koyma eğilimi, devlet politikalarını genelde kolay zedelenebilir hale getirmektedir. Bu hükümet tarafından desteklenen filmlerin sinema salonlarına yaklaşmakta başarısız olduğu durumlarda özellikle böyledir. Hollywood filmlerinin gösteriminin oranı dünya çapında büyüdükçe bu problem, yaptıkları filmin izlenmesi için mücadele eden birçok Avrupa ülkesi tarafından paylaşılmaktadır. Her ne kadar dağıtım ve gösterim için teşebbüsler bulunsa da bunlar prodüksiyon desteğine yöneltilen ilgiden daha azını görebilmiştir.

Son olarak, yaratıcı politika teşebbüsleri, yalnızca dağıtım ve gösterimin desteklenmesi için değil aynı zamanda daha genel olarak eğitim için de bir gerekliliktir. Hollywood filmlerinin devasa küresel popülaritesine dayanarak, sıklıkla filmlerin edebiyat ya da resimden beklediğimizden daha fazla kolay anlaşılır olduğuna yönelik bir kanaat söz konusudur. Ne var ki filmler bir kurtarılmış bölgede bulunmamaktadırlar; tam da çoğunlukla çeşitli anlam ve yorum daireleri içinde inşa edilmişlerdir, resmi ya da resmi olmayan bir eğitim, eleştirel yazı ve yorum, kamusal tartışma ve münazara tarafından desteklenmişlerdir. Bu bağlamda film seyircisinin inşası ve daha geniş film serilerine toplumsal bir girişin uzatılması yalnızca filmlerin geliştirilmiş sirkülâsyonu temelinde başarılamaz, bu aynı zamanda çeşitli film türlerinin anlaşılması ve kabulüyle bağlantılı kültürel rekabetlere girişle de bağlantılıdır (bir ifadeyi benimsemek deyişi Bourdieu'ya aittir). Bu açıdan eğitim ve entelektüel tartışma sadece prodüksiyon ve sergileme fonlarının sağlanması için değil, aynı zamanda sinemasal ve kültürel çeşitlilik için de merkezi önemdedir.

Sonuç

Bilhassa II. Dünya Savaşı'ndan beri, yerli sinemaların ayakta kalması sadece ekonomik destek mekanizmalarına değil ayrıca bir "kültür politikası"na ya da sinemanın politik olarak desteklenmesi vaadine bağlıdır. Bununla birlikte, geçen seneler boyunca kültürel argümanların evvelden taşıdıkları ağırlıkları taşımayı sürdürmeleri daha zor bir hale gelmiştir. Bu durum, kısmen ekonomik neoliberalizmin yükselmesine ve sosyal demokrasinin kültürel sübvansiyonuna olan güveninin azalmasına bağlıdır. Bununla birlikte bu durum kültürel alanın kendisini kuşatan bir tür "krizle" de ilgilidir. Bu-

nun için bir zamanlar sinemanın farklı türlerine bir söz atfeden kültürel yapıların birçok nedenden ötürü kırılmanın nesnesi haline gelmesi meselesi de söz konusudur. Bu kısmen Hollywood'un reklâm ve pazarlamaya yaptığı, kamusal alandaki diğer sinema söylemlerini bunaltan devasa yatırımın da bir sonucudur. Bununla birlikte, bu durum aynı zamanda ana akım-dışı sinema kültürünün kendisinin radikalizmin ve deneyin belirli türlerinin düşüşü, "düşük" ve "yüksek" kültür arasındaki bulanık sınırlar ve kültürel popülizmin yayılışı ile sonuçlanan belirgin "krizi"yle de bağlantılandırılabilir. Her ne kadar açıkça "ilerici" itkiler tarafından yönlendirilmiş olsa da bu tür bir popülizm yine de basitçe pazar alanının (ve onun ulusaşırı holdingler tarafından bastırılmasının) destekleyici eylemleriyle ve böylece de izleyen kültürel temsil alanlarıyla son bulabilir. İleri sürmüş bulunduğum gibi netlikleri ve kültürel hiyerarşileri eskiden yapıldığıyla aynı yollarla harekete geçirmek artık mümkün değildir, sinemayı çevreleyen kültürel tartışmanın yenilenmesi -eğer sinema politikası bir ekonomi ve ekonomik etkiler diline indirgenmeyecekse-, esaslı bir mesele olarak kalmayı sürdürecek demektir.

İngilizceden Çeviren: **Tuğba Doğan**
Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

John Hill
Royal Hollaway
Londra Üniversitesi

SİNEMA VE PARA

SIRP SİNEMASI: GERÇEKLER VE RAKAMLAR*

Nevena Dakovic

Bu yazının üst başlığı düşen/yükselen ulusal/bölgesel bir film üretimi olarak Sırp sineması hakkındaki bir araştırmayı ve Sırp gösteri pazarı hakkındaki iki farklı araştırmayı kapsar.

Bazı Gerçekler ve Rakamlar Hakkında

Bu sunuşun ilk bölümünde Sırbistan'ın bir film üretim merkezi olma yolunda geçirdiği değişim incelenecektir. Eski Yugoslavya'nın çöküşü, hiperenflasyon ve Miloseviç düzeni yılları ulusal sinema/tografi üzerinde inanılmaz etki etti. Prodüksiyon olanakları somut anlamda harap oldu. Günümüzde Avala stüdyosu içindeki setlerin yıkılmış olduğu bir hayalet şehirdir, laboratuarlar çalışmamaktadır. *Fuji* ya da *Kodak* yerel pazarla ilgilenmediği için ham stok bulmak oldukça güçtür. Toplam prodüksiyonun %50'sinden fazlası elektronik ortamda gerçekleştirilip daha sonra 35 mm'ye aktarıldığı için büyük ölçüde ses kaybı yaşanmaktadır. Post-prodüksiyon aşaması başından senkronizasyona ve hatta tüm film transferine kadar yurtdışında yapılmakta ve bu yöntem ortak yapımda özellikle şart koşulmaktadır. Göründüğü kadarıyla, Avala Film ne iyi ortak yapım partneri olabilme konusunda geleneği sürdürebilmekte, ne de Prag'ın, Babelsberg'in, Bojana'nın ya da Budapeşte'nin şöhretini elde etmeyi başarabilmektedir. Bütün yabancı şirketler içinde az sayıda da olsa yalnızca İtalyanlar ve Fransızların varlığı anlamlıdır.

Bu durumun açık kanıtı bir yılda yapılan filmlerin sayısında görülebilir.

* Serbian Cinema: Facts and Figure: 2000- 2005

Sinema Filmlerinin Sayıları

1997	6
1998	10
1999	5
2000	6
2001	10
2002	9
2003	10
2004	11
2005	9
2006	8 civarı...

Karaula/Sınır Postası (Rajko Grlic, 2006)
Sejtanov ratnik/Sheytan'ın Savaşçısı (Stevan Filipoviç, 2006)
Krojaceva tajna/Terzinin Sırrı (Milos Avramoviç, 2006)
Sinovci/Sırp Draması (Sinisa Kovacevic, 2006)
Carlston za ognjenku/Charleston Vendetta (Uros Soajanovic, 2007)
Klopla/Tuzak (Srdjan Golubovic, 2007)
Sedam i po/ Yedi Buçuk (Miroslav Momcilovic, 2006)
Ljubavni sabor u guci/Guca'da Bir Aşk Hikâyesi (Dusan Milic, 2006)

Bu filmlerin seçilmelerinin nedeni dünya çapındaki başarılarından çok eski Yugoslavya bölgelerindeki diğerlerinden daha yüksek bütçeli, batı balkanlar ya da balkanlardan olmayan prodüksiyonlar olmalarıdır.

a) Son maddede o yıl tamamlanan bütün sinema filmleri yer almaktadır- TT Syndrome/2002. Daha da kötüsü bazı projeler neredeyse on yıl önce çekilmiş ya da daha önceki bazı başka filmlerin "artık"larıyla yapılmıştır (örneğin *Tango is The Sad Thought to be Danced*)

b) İstatistikler 2004'e kadar Film Enstitüsü tarafından ve sonrasında da oldukça dağınık ve düzensiz bir biçimde FCS/Sırbistan Film Merkezi tarafından iki ayrı kurumca gerçekleştirilmiştir.

c) Bütün ortak yapımlar ulusal sayılmıştır. *Underground* filminden sonra yerel ve bölgesel festivallerde yabancı ortaklığının türüne, maliyetin belirlenen sınırın altında ya da üstünde olmasına ve ayrıca gerçekten uluslararası ya da temelde bölgesel olmalarına bakılmaksızın SCG (Sırbistan- Karadağ) filmi olarak adlandırılmaları şart koşulmuştur.

Sinemasal üretimin sonuçları yerel prodüksiyonun bazı yeni modellerini ortaya koymuştur. Bunları dört farklı gruba ayırmak mümkündür:

1. Ünlü isimlerce yapılmış euro ortak yapımları/europudding ve euroimage (euromirage) hikâyeleri - *Underground* (Emir Kusturica, 1995), *Kış Ortası Gecesi Hikayesi* gibi. Fakat bu grup sergilemeden kazanılan parayla sosyeteye takdim edilen "Kırmızıya Boyanmış Gri Kamyon" (Sırdjan Koljevic, 2004) ya da "Tuzak"(James Bonner, 2006) gibi filmlerin ortaya çıkışını da içermektedir.
2. Bütçesi olmayan deneysel ve eş dost sayesinde yapılmış filmler. (*Hakikat Toprakları* (Milutin Petrovic, 2000) *Aşk ve Özgürlük* (Mark Donskoy, 1972), *Öpücükler* (Betty Ferguson, 1976), *Sheytan'ın Savaşçısı* (Stevan Filipovic, 2006) ya da bir ölçüye kadar *Yedi Buçuk* (Miroslav Momčilović, 2006) gibi filmler bu gruba dahildir.) prodüksiyonun zorunlu kıldığı harcamalar yerel film fonları tarafından giderilir (prodüksiyon şirketinin adı BRIGADA'dır).
3. Ana akım ya da A sınıfı prodüksiyon geleneksel auteur'lere ayrılmıştır. Bu filmler Oscar için ulusal aday olan filmlerdir. Bunlar genellikle ayakta kalmış olan VANS gibi (*Profesyonel, Labirent* gibi filmlere yatırdığı parayı geri alamamış olan) ya da CİNEMA DESIGN (Ljubisa Samardzic sayesinde dikkatli bir prodüksiyon profili kazanmış olan) gibi prodüksiyon şirketleri tarafından yapılır.
4. Ticari anlamda hızlı olanlar *Zona* (Peter Shtein, 2006), *Köylüler* (Jan Rybkowski, 1972), *3. Reich'ın Dümeni* (Zdravko Šotra, 2004) gibi ya da hızlı bir biçimde televizyon dizisi olarak yapılmış olanlar (*Aile Hazinesi* (Rolfe Kanefsky Edward Staroselsky, 1993)). Film televizyon dizisinin yan ürünü müdür (*Daha İyi Bir Hayat* (Atsuko Kubota, 2000)) yoksa televizyon, bütün kurgu artıklarının kalıntılarından mı ortaya çıkmaktadır asla bilemeyiz.

Prodüksiyon yapısının üç öğesi şunları içerir: Cumhuriyet, şehir düzlemi ve yabancı finanslar. Yerel fonlarca desteklenmiş bütün filmlerde en azından RT Belgrad/ RT Sırbistan'ın teknik girdileri söz konusudur. Bu iki gerçek film fonu Kültür Bakanlığı ve Belgrad Şehri Kültür Sekreterliği'nin elindedir. Bu iki kurum bir biçimde kapalı fakat aynı zamanda rekabetçi, gergin ve muhaliftir. Belgrad başkent olarak bir ölçüde bütün ülkeyi temsil etme kabiliyetine sahiptir. Film geliştirme yöntemleri ve politikaları proje çağrılarına eklemlendiği kadar seçilen başlıklarda da gizlidir.

Kültür Bakanlığı

2005'te Kültür Bakanlığı, bütün "sinema işi"ni elinde tutan (Fransa'nın CNC [Centre National de la Cinématographie] modelini yakından takip eden) Sırbistan Film Merkezi'ni kurdu. 2004'te işler bakanlığın kendisi ve film enstitüsü tarafından yürütülürken film prodüksiyonu için yapılan temel finansal çağrı büyük bir skandala sebep oldu. Hiçbir uzun metraj kurmaca sinema filmi senaryoların kalitesinin düşüklüğü gerekçe olarak gösterilerek destek görmedi, fakat ikisi finaller için ve bir kaçı da gelecekteki senaryolar için destek aldı. Atmosfer ve var olan planlara dair yapılan açıklama özetlerinden benim beğendiğim jüri üyeleri: Vojnov, Marinkovic ve Dragojevic'e ait olanıydı:

Sırp sineması stratejik olarak savsaklanmaktadır. Sorunlar prodüksiyon ve estetik konularının ötesine taşarak dağıtım ve gösterime de yayılmaktadır. Bu komisyonun (yalnızca sözüm ona provokatif olan) kararları esasında Sırp sinemasını önümüzdeki yıllarda düzgün bir biçimde donatılmış büyük sinema salonlarında çok sayıda seyirciye ulaşacak uluslararası anlamda başarılı filmlere sahip bölgedeki en güçlü sinema yapmayı amaçlayan yönetimsel bir iyileştirmedir.

2005'te sistem buna bağlı olarak, projelerin promosyonu, kurmaca filmlerin prodüksiyonunun kalitesinin geliştirilmesi çağrısı vb. biçiminde yeniden yapılandırıldı ve yeniden adlandırıldı (FCS'nin [Federation of Communication Services] alametleri doğrultusunda) . Ortaya konan amaç bakanlığın ulusal sinemanın inşa edicisi olduğu yönündeydi. Resmi ölçütlerden bazıları şunlardı:

Film ekibinin uyruğu %51den fazlasının Sırp asıllı; filmin dili Sırpça; film sahnelerinin çoğu Sırbistan topraklarında geçmeli ve "Filmin teması Sırp kültürüne ait" olmalıydı.

İlk üçü yönetsel, kesin ve muhafazakâr kriterlerdir. Dördüncüsü ise oldukça müphemdir. Aynı zamanda bu kriterler Higgons, Croft ve Appadurai'nin kuramlarına göre ulusal sinemanın kaçamaklı tanımlarına dair bütün veçheleri de kapsamaktadır. 2006'da FCS ilk kez senaryo geliştirme için bir çağrı organize etmiştir. Esasında sistem var olan ölçütlerle ilgilenen prodüktör ve prodüksiyon şirketlerinin ortaya çıkışıyla ilerlemekteydi.

Bu ilk yılın sonuçları şöyleydi:

Andrijana Stojkovic *Kutija (*Mirjana Krstic)

Miroslav Petkovic *Magelanovi Oblaci*

Milena Depolo *24/7*
Tanja Ilic Beogradska Trilogija
Srdan Koljevic Vilajet(Kinesko ogledalo)
Viladislava Vojnoviv *Princ od Papira*
Mladen Maticevic *Zajedno*
Dusan Ristic *Dodir*
Srdan Dragojevic Nova Kurva u Gradu
(Her yönetmen 5000 euro destek almıştı)

Bu listedeki her filmin temasını analiz etmeyeceğim fakat yapılan seçimler biraz yeni şeylerden, biraz da eski şeyleri içerecek biçimde sinemasal ürünlerin içeriğini çeşitlendirmeyi amaçlamaktaydı.

Belgrad Şehri Kültür Sekreterliği

Belgrad Şehri Kültür Sekreterliği'nin yaptığı proje çağrıları için benzer anlamda katı, kesin, belirgin ölçütler söz konusu değildir. Kurulda/jüride 10 üye bulunmaktadır, hepsi senaryoyu okuyup karar verirler. 2004 ve 2005'te bakanlık tarafından reddedilmiş birkaç kurmaca filmi destekleme kararı almışlardır. Post-prodüksiyon aşaması için yeni bir biçimde fon sahibi olan kurul filmlerin post-prodüksiyonlarını geniş ölçüde destekler; bununla birlikte pragmatizmle karşı karşıya gelme, farklı çıkarlar ve benzeri nedenlerle halen "oyunun kurallarının" çerçevesini kendileri belirlemektedirler. Bu resmi ölçütlerle daha geniş ve özgür bir seçimin yokluğu durumu iki fon arasındaki temel farkı da tanımlamaktadır. Şehir yönetiminin stratejisi hem ayakta kalma hem de gelişime yöneliktir. Bu Belgrad'ın bir film prodüksiyon merkezi olarak ayakta kalması ve aynı zamanda kurmaca sinema filmlerinin ve Milutin Petrovic, Miroslav Momcilovic ve benzeri gibi genç cesur yönetmenlerin gelişimi için de bir destektir.

Oyundaki üçüncü parti öteden beri Avrupa kurumlarıdır. SCG Eylül 2004'te Euroimages'a üye olmuştur. Farklı seferlerde para *Kırmızıya Boyanmış Gri Kamyon, Tuzak, Aşık Bakışlar, Guca'da Bir Aşk Hikayesi* gibi filmlere verilmiştir. Srdjan Karanovic'in *Aşık Bakışlar*'ı Euroimage'dan-fakat Slovenyalı prodüktörler üzerinden- destek alan ilk yapımdır. Hamid Naficy'nin yabancı film fonlarının desteğinin yerel film yapımcılarının yaratıcı özgürlükleri hakkında bir tartışmayı doğurduğu yönündeki görüşlerine fazla girmeyeceğim. Kısaca tema-

tik öncelikler hakkında yorum yapabilirim. Bahsedilen filmlerden 2'si balkan egzotikliğine dairdir (kaçınılmaz olarak Çingeneler ve şaşırtıcı Kusturicavari Bosna savaşı hikayesi)ve diğer ikisi de siyasi bir yorumla birlikte ilerleyen şehir hayatının nostaljik ya da hayata küsmüş birer anlatımıdır.

Prodüksiyon fonlandırılması ve stratejisi üçayaklıdır. Bunlar şu şekilde tanımlanabilir:

1. Ulusal nitelikli gelenek sinemasının *pass partout* ile uluslararası pazar için inşa edilmesi
2. Yeni ulusal prodüksiyonun yenilik, yerel/bölgesel pazar amaçlı inşası
3. Ticari olarak başarılı stereotip ve isimlerin "kimlik" uzlaşımı ve idamesi.

Fakat ulusal prodüksiyonun varoluşsal sorunu prodüksiyon döngüsünün tamamlanmamasıdır. Gişe hâsılatından kayda değer bir dönüş söz konusu değildir. En başarılı projeler paralarını güçlükle geri kazanabilmektedir ve bir kârdan bahsetmek de oldukça güçtür. Sorumluluğun bir bölümü yetersiz yerel gösterimde, uluslararası pazar serbestîsinin ve DVD, TV, TV ödemesi, kablo gibi yan pazarların ve sineṃaya gitme kültürünün eksikliğinde yatmaktadır. Bu bizi seyirlik pazarı analizinin ikinci bölümüne, gösterim ve dağıtıma getirmektedir.

Gösteri Pazarı

99. Euroimage toplantısında hiçbir Sırp projesi para alamadı. Bununla birlikte Belgrad sInemaları olan ART MUSEUM ve BALKAN'a Avrupa filmleri (bir İspanyol, üç Fransız ve bir Europudding) göstermeleri için ve dağıtımcılara da Avrupa filmlerini dağıtmaları için destek verildi.

Obabe (İspanya, Yön. M. Armendariza, 2005)

Manderlay (Yön. Lars Von Trier, 2005)

L'Annulaire (Fransa, Yön. D. Bertrand, 2005)

Joyeux Noel (Fransa, Yön. C. Cariona, 2005)

Le temp qui Reste (Fransa, Yön. F. Ozon, 2005)

Sinema video ve DVD korsanlığı, politik istikrarsızlık, düzgün sinema salonlarının eksikliği gibi nedenden ötürü sürekli bir düşüş göstermektedir. Kısa bir süre öncesine kadar bütün Sırbistan'da 1000 sinema salonu bulunmaktaydı. Bugün bu rakam 150 civarındadır. Bunların küçük bir bölümü günlük çalışmaktadır. Taşrada salonlar sadece hafta sonları gösterim yapmaktadırlar. Belgrad'da sadece iki adet çok salonlu sinema –Tuckwod ve Stork- bulunmaktadır. Diğerlerinin bir iki tanesine sinema salonu olarak adlandırmayı hak etmektedir. Görevlilerden biri karamsar bir biçimde Sırbistan'ın ilk gösterimlerin *Zlatni Krst* ya da *Kolarac*'ta olduğu gibi kafanaların içinde tutulduğu 19. yy'ın sonundaki "kafana kültürü"ne geri dönebileceğini öngörmektedir.

Girişlerin sayısı düşmektedir.

Girişler

2002 5,1 milyon giriş

2003 3,6

2004 3 milyon

2005 2,5 milyon (Fransa'da %30 düşüş, 1999'daki NATO bombalamasında sadece %10 ya da 400.000 daha az bilet satıldı.)

2002'de 11 film gişe patlaması statüsünü aldı

2003'te sadece 6 film gösterildi.

(2003'te 8'i Sırp, 4'ü bölgesel, 36'sı Avrupa, 11'i Avrupa ve Amerikan olmayan ve 99 Amerikan filmi toplam 158 film gösterildi. Hiçbir Avrupa filmi top 20'ye giremedi).

2005'teki En Yüksek Gişe Hâsılatları

Harry Potter and the Goblet of Fire 87.500

Mr and Mrs Smith 59.860

Kingdom of Heaven 56.744

Star Wars: Episode III Revenge of Sith 52.617

Açıkça görüleceği gibi, Amerikan olmayan filmlerin çoğu pazarda iyi iş yapmamıştır. Bununla birlikte Sırbistan, bazı kaynaklara göre, ulusal filmlerin gişe hâsılatı listelerinin üst sıralarında yer aldığı lider Avrupa ülkesi Fransa'nın yanındadır. 2002'de *Zona* ilk sıradaydı,

2003'te *Küçük Dünya* ve *Profesyonel*, *Yüzüklerin Efendisi'ni* takip ediyordu ve *Matrix Reloaded'dan* önde yer alıyordu. Yetkililerin açıklamalarına göre 2005'te her ikisi de 1 milyondan fazla izleyiciye ya da neredeyse toplam hasılatın yarısına ulaşarak gişe patlaması yaratan film statüsüne erişen *Ivkava Slava* ve *Melek Değiliz'in* bu başarısı kalitelerinden ziyade başarılı ve ısrarcı promosyon ve pazarlama kampanyalarına dayanıyordu.

Uzun bir süredir çevre ülkelerden farklı olarak çok salonlu sinemalara dahi yabancı bir yatırım yapılmamıştır. Uluslararası yetkililer bilet fiyatlarının 2,5 euro'dan az olmasına müsaade etmemektedirler. Sadece kıyaslamak için söylemek gerekirse iyi bir korsan kaydı 1,5 euro'ya edinmek mümkündür. Korsanla savaşmak için, yakın bir zamanda şekillenen hareket Film Direnişi "Metro Film", bilet ücretlerini düşürmüştür. Biletler burada 1,2–1,5 euro civarındadır ki bu da cüretkâr biçimde herhangi bir korsan film fiyatından daha düşüktür. Sinema sahiplerinin, gösterimcilerin çoğu, devletin filmleri ortalama 5000 kişinin izlemesi üzere ürettiğini vurgulayan böylesi çaresiz bir hareketin etkisi konusunda şüphelidirler. Böylece gişe hâsılatlarından gelen ve farklı ajanslar arasında bölüşülen ortalama toplam gelir 15.000 euro ya da en fazla 250.000 eurodur.

Ulusal sinemanın diğer sorunları iyi ya da hatta sadece tatmin edici bir uluslararası gösterimin bile yokluğu ve az gelişmiş ikincil pazardır. Kusturica ve bazen de Paskaljevic'in filmleri hariç uluslararası gösterim festivallerle (ve internet alışverişi ve siparişi ile) sınırlıdır. Sinemaların önündeki "kiosk"larda (büfe) DVD baskılarının ucuz korsan versiyonları satılmaktadır (bu nedenle "kiosk kültürü" diye nitelendirilir). TV gösterimi oldukça kısa bir süre sonra gerçekleşmektedir. Örneğin *Ivkova Slava,* gösteriminden yalnızca 4 ay sonra, yeni yıl civarında televizyonda gösterilmiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi devlet ve hükümet korsanla mücadele etmek için isteksiz görünmektedir. 2 Şubat 2005'te dağıtımcılar ve gösterimciler birliği şu semptomatik başlık altında bir yuvarlak masa toplantısı düzenlediler: **Sırp Sinema Salonları: Son Günler ve Savunma**. Yapılan teşhis oldukça ciddi ve karamsardı. "korsan pazarı yönetmektedir. Bütün sinema sektörünün %90'dan fazlası organize suçla bağları bulunan bu "görünmez insanlar"ın elindedir. 50 yıllık kârlı ve ciddi bir iş olmanın ardından Sırp sineması çöküşün eşiğindedir. 25 Aralık 2004'te yeni KDV oranı açıklanmıştır. Bu oran %18 civarındadır. Korsana izin vererek Sırbistan, devlet bütçesine minimum kâr ya da kazanç anlamına gelen bir 30 milyon euro'yu

kaybetmiş/kaybetmektedir. Yetkililer Sırbistan'ın yakında 20000 insanın işsiz kalacağı 301 listesine (Amerikan kısıtlamaları) girebileceğini öngörmektedirler. Yabancı filmlerin ithali şiddetli bir biçimde düşebilir ve dahası ulusal bir prodüksiyon da yapılamayabilir. Bu kehanet sözcüklerinden iki yıl sonra korsan sorunu(her ne kadar kültür bakanlığı tarafından organize edilen ve korsan baskılarla mücadele eden bir kamusal hareket ortaya çıksa ve bu hareket ve Çin ya da Bulgaristan'daki kadar etkili olamasa da, hâlâ devam etmekte, insanlar hâlâ sinemaya gitmekte, her ne kadar gittikçe azalarak da olsa ulusal prodüksiyon yılda 7-9 civarı film ortaya çıkarmaktadır.

İngilizceden Çeviren: **Tuğba Doğan**
Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Nevena Dakovic
Belgrat University of Arts
FDU Kuram ve Tarih Bölümü

SİNEMADA ORTAK YAPIM SANATI*

Renate Roginas

Geliştirilme Aşamasından Pazarlama ve Gösterimine Uzanan Süreç

Bu çalışma bir projeyi iyi bir senaryo, tutarlı, yasal, finansal ve sanatsal bir yapı üzerinden ortak yapım aşamasına getirmeye yönelik stratejik bir anlama sürecini ele almaktadır. Süreç yapımcının bakış açısından genel bir anlatıma yöneliktir, senaryo yazarı ve yönetmenin perspektifi kuşkusuz farklı bakış açıları getirecektir.

I. GELİŞİMİN ÖNEMİ

Bir projenin yaşayabilirliğinin belirlendiği en temel süreç gelişim aşamasıdır.

Bu aşamadaki çalışmalar ve yaklaşımlar şöyle özetlenebilir:

* Telif haklarının edinilmesi, yapımcının tasarlama aşamasından projenin gelişimi aşamasına doğru ilerlediği anı ifade eder.
* Hakların edinimi, gelişim aşamasına dâhil olan projelerin tamamı üretilene değin yüksek riskli bir yatırım gibi düşünülür.
* ABD'de proje geliştirme maliyeti bütçenin %8 ile 10'u arasına sabitlenmişken, prodüksiyon şirketlerinin düşük-sermayelendirmesi nedeniyle zarar görmüş Avrupa yatırımında bu oran ortalama % 1–2 arasındadır.

Yapımcı, proje geliştirme sürecinde hakların sahipliği bağlamında yatırımın riskini diğer ortaklarla nadiren paylaşır.

* The Art of Co- Producing.

II. GELİŞİMİN ARAÇLARI

Okurun Raporu*

YAZAR: FİKİR (2 Satır)
SUNAN: SİNOPSİS (maksimum 1 sayfa)
OKUMA TARİHİ: TASARIM (1 paragraf)
SENARYO/TASLAK TARİHİ: HİKÂYENİN SEYRİ (2 ya da 3 sayfa)
SAYFA SAYISI: KARAKTERLER (Maksimum 1 sayfa)
DÖNEM: DİYALOG (1 ya da 2 sayfa)
TÜR: TİCARİ POTANSİYEL (dünya çapında ya da kendi alanınızda)
MEKÂN:
DİL: YORUMLAR (kişisel izlenimler)
OKUYUCU:

II. GELİŞİM ARAÇLARI

Okurun Raporu

	Mükemmel	İyi	Orta	Zayıf
Tasarı/fikir				
Hikayenin seyri				
Yapı				
Karakterler				
Diyalog				
Ticari potansiyel				

Bütçe Gelişimi İçin Bazı Seçici Ölçütler

Bu süreçte prodüksiyon şirketinin senaryo yazımı, geliştirilmesi ve prodüksiyon aşamalarında deneyim ve sonuçları; projenin/senaryonun sanatsal kalite ve hevesi; prodüksiyon şirketi tarafından planlanan ya da üstlenilen gelişim stratejileri gözetilir.

* Fonlar ve televizyon kanalları tarafından kullanılır.

Sunuş

Bir proje nasıl sunulur?

Sunumda projenin özellikleri, yaratıcı paket, anahtar yaratıcı öğeleri içeren bir dosya hazırlanır:

Yaratıcı Paket

1. Projenin Özellikleri

- süre
- format
- tür
- haklar
- yapım planlaması tarihleri
- dağıtım planlaması tarihleri

2. Hikâye ve Tasarım

- Fikir
- Sinopsis ve tretman
- Niyet notları
- Yapımcı
- Yazar(lar)
- Yönetmen

3. Anahtar yaratıcı öğeler

- Yazar
- Yönetmen
- Yapımcı(lar)
- Yardımcı-yapımcı(lar)
- Oyuncu seçimi önerileri içeren: fotoğrafları ve özgeçmişleri içeren
- Varsa müzik
- Diğer anahtar yaratıcı öğeler

III. ORTAKLIĞIN ÖNEMİ

Ortak yapım verimli bir işbirliğine olabileceği gibi ortak bir kâbusa da dönüşebilir!

A. Ortak yapım için partner seçimi kritiktir ve oldukça dikkatli bir biçimde düşünülmelidir.

Alınacak Önlemler

- Ortak-yapımcının daha önceki işleri ve prodüksiyon kredileri nelerdir?
- Ortak-yapımcının tecrübeleri sizinkiyle kıyaslanabilir ölçüde midir?
- Sanatsal istekleriniz benzer midir?
- Birlikte çalışmayı düşündüğünüz şirketin boyutları nedir? Sizinkiyle kıyaslanabilir midir?
- Şirketin kredi güvenilirliği nasıldır? Kredi referans ajansı size bu konuda neler söylemektedir?
- Ortak yapımcınız ekonomik zorunluluklarını yerine getirebilmekte midir? Kendi ülkesinde fon desteği alabilir durumda mıdır?

B. Her ortak-yapım anlaşması tekil bir yaratımdır.

C. Projenizin zaman çerçevesini beş aşamada dikkatlice düşünün.

1. Gelişim

2. Yapım öncesi

3. Yapım

4. Post-prodüksiyon

5. Ticari kullanım

D. Bütün ortak yapımcılar arasında etkili bir iletişim ve enformasyon akışı üzerinde anlaşmak ve bunu yapılandırmak gerekir.

Bir ortak yapım yaratıcı, teknik ya da finansal işbirliği ve bir anlaşma altında ya da o olmaksızın ve ulusal ya da uluslararası olabilir.

A. Söz konusu her ülke tarafından ulusal olarak nitelenen iki taraflı ve çok taraflı anlaşmalar.

B. Sinematografik ortak yapımlara dair Avrupa Konvansiyonu:

C. İki taraflı ortak-yapımlar(maksimum %80/ minimum %10)

D. Çok taraflı ortak yapımlar(maksimum %70/ minimum %10)

E. Proje partnerliği için yapılan iş teklifi şunlara dayanır:

- Tahmin edilen prodüksiyon bütçesi
- Ortak yapımın prensipleri şunları içerir: yönetmen, DoP, besteci, mevki, post-prodüksiyon, laboratuar, yatırım, özel alanlardaki kullanım hakları, negatifin sahipliği, ses negati-

fi, MG RoW dağıtımı (haklar her ortak yapımcının finansal katkısına göre bölünür).

IV. YAPININ ÖNEMİ

Anahtar Seçilebilirlik Ölçütleri

Avrupa sinematografik konvansiyonuna göre Avrupa öğelerinin hesaplanmasında 19 maddeden 15'i zorunludur.

Yaratıcı grup (7 puan)

Yönetmen (3)
Senarist (3)
Besteci (1)

İcracı gruplar (6 puan)

Başrol (3)
İkinci rol (2)
Üçüncü rol (1)

Teknik grup (6 puan)

Kameraman (1)
Sesçi (1)
Kurgu (1)
Sanat yönetmeni (1)
Stüdyo/mekân (1)
Post-prodüksiyon (1)

V. PRODÜKSİYON MALİYETİNİ KARŞILAMA

A planı B planına karşı: Kaynak oluşturma son derece zor bir iştir!

Maliyet Karşılama Kaynakları

A. Kamu parası (çoğunlukla yumuşak krediler-belirli koşullarda geri ödenebilir): devlet veya bölgesel otoriteler

B. Pazar:

- TV (önceden-satışlar)
- Uluslararası satış acentaları
- Ulusal dağıtımcılar (MG)
- DVD dağıtımcıları

C. Ulusal ortak-yapımcılar

D. Yatırım malikliği(peşin, ayni)

E. Vergi sistemleri

F. Sponsorlar, özel yatırımcılar

G. Ulusal-dışı kurumlar: eurimages, NFTF, Ibermedia vs.

VI. PAZARLAMA VE DAĞITIM STRATEJİSİ

A. Birincil Pazar analizi:

- Karşılaştırılabilir ürünler
- Hedef kitle
- Hedef Pazar

B. Proje için dağıtım ve satış analizi:

- Hedef pazarlar, anahtar alanlar ve dağıtım potansiyeli (yerel, ulusal, Avrupalı, uluslararası)
- Karşılaştırılabilir ürünler/var olan karşılaştırılabilir ürünlerin pazar analizi
- Projenin satış potansiyeli:
- Dağıtıma dair diğer ayrıntılar
- Gelir projeksiyonları

İngilizceden Çeviren: **Tuğba Doğan**
Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Renate Roginas
Eurimages Eski Genel Sekreteri

PARA MUTLU SONU ARAR*

Roland Keller

Bu konferansa davet edildiğim için Kadir Has Üniversitesi'ne ve burada yer almamı sağlayan İstanbul Goethe Enstitüsü'ne teşekkür ederim.

Para ve film üzerine bir konferans düzenlemek müthiş bir fikir... Eğer hikaye gerekiyorsa bir banka soyguncusu bir filmde milyarlar çalabilir. Filmlerde ve romanlarda para sınırı yoktur. Fakat eğer bir senaryo yazarı başlangıçta bir deprem ya da yüz arabanın tahrip olacağı bir kaza fikrinden hareket birtakım sorunlarla karşılaşabilir. Bir sahnenin finansmanı bütün bütçeyi kapsayabilir.

Yazar, yönetmen ve yapımcı her sahnede, setin, eylemin, oyuncuların ve özel efektlerin ne kadara mal olabileceğiyle uğraşmak durumundadır. Bütçe sınırlıdır ve bir film projesine para yatıran yapımcı ya da yatırımcılar bu yatırımın kâr getirmesini beklerler. Bence film yapımcılarının diğer girişimcilerden farkı yok denecek kadar azdır. Sonuç olarak bu her teşebbüs için olmak ya da olmamak sorunudur. Aranızda yapımcı olanlar bu fikre katılıyor mu?

Bu nedenle konferans izleyicileri içindeki yapımcıları konuşmamla ilgili büyük beklentilere sahip olmak konusunda uyarıyorum. Maalesef bir filmi finanse etmekle ilgili hazır yapılmış bir çözümü henüz bilmiyorum.

Eğer bugün Avrupa'da film finanse etmenin yeni yolları üzerine düşünürsek, eski ekonomik kurallar üzerine eğilmeli ve bunlardan bir şeyler öğrenmeliyiz. Avrupa derken aynı anda Türkiye'yi de kastediyorum. Her ne kadar Türk sinema endüstrisiyle ilgili çok az şey bildiğimi itiraf etmek zorunda olsam da. Yıllar önce halen bir film eleştirmeni olarak çalışırken Yılmaz Güney'in *Sürü* ve *Yol* gibi filmlerinden çok etkilenmiştim.

* Money Looks for Happy End.

Şimdi finanse etmenin eski kurallarına ve bunlardan ne öğrenebileceğimize dönelim. Filmlerden insanların nasıl düşündüğünü, kimin parası olduğunu, bir yapımcının ne aradığını öğrenebiliriz. Bunun en kolay yolu hızlı fakat oldukça tehlikeli bir biçimde parayı çalmaktır. Bunu tavsiye edemem.

Diğer yol: onlara parayı nasıl artıracağınızı gösterin. Umut edebilme kabiliyetini satın. Hırsı gösterin. Şüpheyi yıkın. Hırs, ABD ve Avrupa'daki yeni ekonomi balonunun sonunda olduğu gibi güvenlik faktörlerini örtecektir. Bütün bir güvenliğin üzerinde o süre boyunca talepte olan şey gibi yani.

Bankacılar ya da soğukkanlı düşünen yatırımcılar özellikle Almanya'da umut vaatlerinden etkilenmezler. Eğlence endüstrisinde en büyük çöküşleri son yıllarda yaşadık. Alman bankalarıyla film kavramını ya da eğlenceyi tartışmaktan kaçının. Tek yol teminat göstermektir. Teminatı nereden alırsınız? Babanızın ya da dedenizin güzel bir evi var. Olağanüstü. Bir film yapmak için kaç eve ihtiyacınız var? Pek çok. Daha iyi yollar var.

Şimdi geçmişten bir şeyler öğrenelim. Ya da daha iyisi Hollywood'dan... Amerikalı bağımsız yapımcılar bunu nasıl yapıyor? Onlar inanılmayacak derecede çalışkanlar. Bir filmin fikrini satıyor ve o şekilde filmi finanse ediyorlar. Bu dünyanın yedi harikasından biri değil, bu film işi.

Fikri Satmak Filmi Finanse Etmek İster

Belki bunu amaçlarınız açısından çok zekice bulmuyorsunuz. Yalnızca bir ahmak önümüzdeki hafta elinde bir posterle Cannes Croisette'e gidip fikrini satmaya çalışacaktır. Ne var ki gelecek hafta Cannes'da fikirler milyonlarca euro'ya satılmış olacak. Henüz üretilmemiş ya da bitmemiş filmlerin dünya çapındaki dağıtımcıları, TV ağları ve video dağıtım hakları. Neden? Çünkü bu çoğu zaman bitmiş bir filmi satın almaktan daha ucuza gelir. Ya da çünkü ancak bu yolla aradıkları filmi alabilmektedirler. Filmden para kazanmak güvenmeyi gerektirir.

Güçlü yapımcılar aynı zamanda satışlar üzerinden projelerin daha sonra da satılıp satılamayacağını önceden tahmin edebilmek için pazarları ve dünya satışını da kullanır. Burada "para getiren" sözcüğü de oyuna dâhil olur. Bu bir bankanın projenize güvenmesi anlamına gelir. Güven tek başına yeterli değildir. Bu, bir projenin ve onun ticari yapısının hem alıcıları hem de bankaları etkileyecek ölçüde çekici olması gerektiği anlamına gelir. Bankalar eğer alıcının ken-

disi filmin olası düşüşünü geri alınamaz biçimde üstlenirse gerekli kredileri açarlar. Sıklıkla tamamlama senetleri de projenin riskini bertaraf etmek amacıyla hazırdır.

Burada ayrıntılara girmeden yalnızca klasik film finans sistemine, film finansmanının nasıl işleyebildiğine ve tarihte nasıl işlemiş olduğuna değinmek istedim. Buna ekonomik film finans sistemi adı vereceğim. Yapım, satış ve finansın ideal ekonomik döngüsü... Bunun teorinin idealleştirilmiş basit bir hali olduğunu kabul ediyorum, zaten film işi dışında da pek yaklaşılamamış bir idealdir.

Ekonomik Film Finans Sistemi

Bu aktardıklarımdan akla gelen sorular var kesinlikle. İlk soru şu olabilir: Neden Avrupalılar kendilerini klasik film finansına yönlendirmiyorlar? İkinci soru: Avrupa'da bu sistem en saf halinde işliyor mu? Bence işlemiyor. Diğer bir önemli soru şudur: Başarısızlıklar bir sistemi nasıl etkiler? İlk soruyu cevaplayarak başlayayım: film satışı ve finanse edilişine dair dünya çapında işleyen ekonomik bir sistem sigortacılıkla pekala karşılaştırılabilir. Üretimin riski ihtiyaten birçok farklı kola bölünür.

Birden Fazla Kol Riski Azaltır

Bildiğimiz gibi film işi daima risklidir. ABD'de bile hesaplamalara göre yılda yalnızca 11 film gerçekten iyi para yapacaktır. İşin doğası büyük başarılar, orta ölçekli olanlar ve hezimetler arasındaki bir uzlaşımdan ibarettir. Buna ek olarak bir film bir yerde çok iyi iş yaparken bir diğer yerde kötü iş çıkarabilmektedir. Son yıllarda gelişen DVD pazarı sinema pazarını dayandığı daha zor risklerden korumaktadır. Bu riskler aynı zamanda bütçenin "yüksekliğine", lisans giderlerine ve diğer başka faktörlere de bağlıdır. Ama ABD film endüstrisi var oldukça koşulların uzlaşımı işlemeye devam edecek gözükmektedir.

Bu bağlamda ilk soruya geri dönecek olursam: Neden Avrupalılar kendilerini klasik film finansına yönlendirmiyorlar? Biliyorsunuz ki sigortalar her riski sigortalamazlar. Avrupa sinemasını risk adı altında sınıflandırmak istemem. Tam tersine. Sanatsal potansiyelinin yanı sıra ticari potansiyeli de olan filmler bulunmaktadır. Avrupa film endüstrisinde eksik olan finansmanı satışlardan ayıracak bir yapı ve uluslararası bir ağdır.

Maalesef Avrupalılar için bir filmi finanse etmek amacıyla o filmin fikrini satmak istisnalar dışında yeterlidir. Maalesef birçok proje ma-

liyetini karşılamasına yönelik güveni yaratan öğeleri elinden kaçırmaktadır. Neden filmleri dünya çapında başarılı bir biçimde yerleştirecek, onları finanse etmeye yarayacak bu ağa sahip değiliz?

Filme Karşı Arabalar

Almanya'nın dünya genelinde talep gören malı arabalardır. Fakat Alman filmleri Amerikan arabalarının hızını yurtdışında sadece istisnai durumlarda aşmaktadırlar. Genel olarak bu Alman ekonomisi için iyi olabilir ama Alman sineması için değildir. Alman ve Avrupa sineması BMW, Mercedes, Audi ya da Porsche'la aynı kefeye konsa çok güzel olabilirdi. Yeri gelmişken, Hollywood filmlerinde hurda yığınına dönüşen arabaların sadece Amerikan arabaları olduğunu fark etmiş miydiniz? Amerika'da Alman arabalarına Avrupa filmlerine olduğundan daha çok saygı gösteriliyor. Bu uluslararası dağıtım ağına neden sahip olmadığımızı gerçekten duymak ister misiniz? Almanya'da uzun yıllardan beri bu konudaki standart açıklama şuydu: Amerikalılar yüzünden. Darth Vader, film ihracatının Hollywood'da oturan kötü adamları. Onlar insanoğlunun sinema beğenisini kırıyorlar. Pazarları işgal ve meşgul ediyorlar. Bu cevap doğru mudur bayanlar baylar? Ben ne Amerika sinema filmleri birliği MPPA'nın büyükelçisiyim ne de ABD film endüstrisi düşkünü. Yine de kendime soruyorum, Amerikan film endüstrisi 70ler ve 80lerde Avrupa'yı da içeren dünya pazarlarını nasıl meşgul edebilmiştir? Hollywood nasıl oldu da Almanya'da batan ve komşu ülkelerde de %10 kotasının altına düşen ulusal sinemaya yaklaşabildi? Yalnızca %20nin üzerindeki iyi yıllarda mı? Almanya'daki Avrupa filmleri %5 oranının bile altına düşmüştü. Fransa, korumacılığından kaynaklanan biçimde bir istisnadır. Korumacılık kendi endüstrisini iç pazarda korur fakat uluslararaşı pazarlardan gelen yeni bir ürünü finanse etmeye yarayan ihracat ve geri dönüşlere de yol açmaz. Bunun sonucu olarak 80lerde alman sinemalarının film repertuarlarına dâhil olan Fransız filmleri artık Almanya'da nadiren bulunabilmeye başlamıştır. Almanya'da var olan yaklaşık 100 ile 120 milyon euro arasındaki film sübvansiyonlarına rağmen ulusal kota devasa biçimde değişime uğramış durumdadır. Ayrıca Avrupa Birliği ve medya program ile Eurimage'ın sübvansiyon çabalarına rağmen. Bu rakamı yıllık güç bela 800 milyon euro olan Alman gişe hâsılatıyla kıyaslamamalısınız. Film sübvansiyonlarının her 100 milyon eurosunun her birini geri getirebilmek için bu prodüksiyon hacmi yaklaşık yarım milyar euro lisans ve gişe hasılatı dönüşümü ortaya koymak zorundadır.

Alman Pazarı

Bu durum nasıl gelişebilir? Yaklaşık 60 yıl önce yarışa dâhil olan iyi niyetle yapılmış bir girişim sayesinde. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanlar ve batılı müttefikleri baskının özgürleşmesi için bir duvar ördüler ve batıda devlet tarafından değil kamusal komiteler tarafından kontrol edilen kamusal yayını başlattılar. İyi bir çözüm. Fakat aygıtlarıyla birlikte gitgide büyüdü. 60larda ARD ağına ek olarak 2. Alman ulusal kanalı ZDF yaratıldı. Zorunlu ödemelerle finanse edilen filmler televizyonda gösterildi. Bugün, kamu yayıncılığı Alman hanelerinden yılda 7 milyar euro kazanmaktadır. Ne var ki kamusal yayıncılığın küçük kazançları 60larda büyük sinema salonlarının ölümüne yol açmıştır. İleri görüşlü yapımcılar yüzlerini televizyona dönüp diziler ve tv filmleri üretmişlerdir. Endüstri kendini Avrupalı coprodüksiyonlar ve teminatlar üzerinden finanse eden eski faal yapımcı portresinden, diğer yapımcılara doğru değişti. Yalnızca birkaç müşteriye sahip bağımlı girişimciler ve varolmayan bir açık pazar. Filmlerini üç aşamada satma olanağının ortadan kalkması. Esasen televizyon ağının dar formatları için ulusal ürün talebi söz konusuydu. Sinema filmleri ile ortak yapımlar aynı zamanda bu formatları geliştirmenin aracıydı. Diğer Avrupa devletlerinde de benzer durumlar geçerliydi, az ya da çok Avrupa çaplı film endüstrisi ulusal eksenli televizyon endüstrisine dönüştü.

Ortak yapımlar eskiden Avrupalı yapımcılar için bir zorunluluktu şimdi ise bir istisna. Ayrıca zengin Avrupalı star sistemi de aynı zamanda kırılmıştı. Starlar pahalı olmalarına rağmen finanse etmek ve satış için günümüzde hâlâ önem taşıyorlar. Starlar filmlerin kazancının sağlama alınabilmesini ve bu kazancın baştan öngörülebilmesini sağlarlar.

Özetlemek gerekirse analizim kaba olmakla birlikte Amerikalıların evrensel olarak her yerde geçerli olan ürünleriyle esasen yalnızca boşalmış pazarları meşgul etmişlerdir. Artık güçlü rakipler kalmamıştı. Avrupa'da alıcıların ve sinema salonlarının güvenebileceği çok az rekabetçi ürünü kalmıştı. Ayrıca Hollywood kendi filmleri olmaksızın Avrupa sinema salonlarının daha hızlı yok olacağını hesaba katmış olmalıydı. Bu gerçeğin yalnızca yarısı... Yeni pazar gücüyle Hollywood bütçeleri de artırmıştır. Bu durum Avrupa sinemasının yarışa girmesini daha da güçleştirmiştir.

Dünya Sinema Gücü-ABD

Bu durumda Avrupalı film yapımcıları için çözüm bulmak kolay değildir. Yakınmanın da Avrupalılara bir faydası yok. Televizyonu sınırlamadığımız sürece televizyonun yarattığı rekabetin olumsuzluklarını telafi etmek güçtür. Fakat tüm bu döngüyü ve eğlence endüstrisindeki gelişimi tersine çevirmek için bir küçük şans daha var. Başka Avrupa ülkelerinde olduğu gibi yaklaşık 25 yıldır Almanya'da ikili bir sistemimiz bulunmaktadır. Bu kamu ve ticari televizyon arasında az ya da çok bir başka varoluş manasına gelmektedir. Televizyon ekranında hiç olmadığı kadar çok filmin varlığı. Televizyon ağlarının neredeyse tamamı bir Alman sinema şirketi ile ortak yapım gerçekleştiriyor. Bunun yanısıra gerek kamu ve gerek özel televizyon kanalları birçok ülkede finansal sorunlarla uğraşıyorlar. Ayrıca ileride vatandaşların bundan dolayı oluşacak televizyon harç artışlarını kabul etmeyeceklerdir. Almanya'da hane başına yıllık 200 euro televizyon yayın ücreti ve buna ek olarak da kablo aktarım ücreti ödemekteyiz. Fakat bu ödemelerin sinema endüstrisine bir faydası olamaz.

Şimdi televizyonun film yapımlarının alacağı sübvansiyonda yer almalarını ele alacağız. Eğer televizyon ortak yapımcı ise filmleri daha ucuza satın alacaktır. Aynı zamanda bunun filmler üzerinde de büyük etkisi vardır. Ancak bu ihracatta bir gelişmeye yol açmaz.

Formatların farklı dil bölgelerinde katı bir biçimde ulusallaştırılması sorun yaratmakta bu da formatların oluşumunu zorlaştırmaktadır. Avrupa ortak yapımları yalnızca istisnai durumlarda gerçekleşmektedir. Ağların yapıları içe dönüktür, bağlantılı bir işbirliğine yönelik değildir. Ağlar genelde yalnızca kendi formatlarının başarısını düşünürler. İhracat ya da ortak yapım kapasitesi ile ilgilenmezler.

Bazı durumlarda televizyon filmi yapımcıları bütçeden bazı bölümleri ayırırlarsa kısmi haklarını koruyabilirler. Fakat bu, hakların sadece bir miktarının talep edildiği nadir durumlarda caziptir.

Ulusal izolasyon yolu uzun ve euronun kabulü komşu ülkelerin talep ettiği ürünlerin kabulünden daha zorlu bir yoldur. Almanya'da Fransız şarabı ve peyniri Fransız televizyon dizilerinden daha kolay satılabilir. Örneğin *Derrick* gibi bir Alman televizyon dizisi İtalya'da muhtemelen kabul görmeyecektir, çünkü dizideki dedektif BMW kullanmaktadır. İtalyanlar da zaten Almanya'ya yalnızca mafya ve kadın ayakkabıları gösteren diziler satmayı başarabilmişlerdir.

Şimdi son 30 yılın milyarlarca euroluk sübvansiyonlarının Alman sinemasını ulusal ve uluslararası pazarlarda neden güçlendirememiş

olduğu sorusu sorulabilir. Bu sorunun da basit bir cevabı yoktur. Sübvansiyonlar bazı Alman bölgelerinde -örneğin Bavyera gibi- son on yılda daha ziyade ihracata yönelik çalışmayı doğuran hafif bir baskı ortaya çıkarmıştır.

Eski yapımcılık sistemi 70lerde kırılmıştı. Birçok yeni yapımcı film, sinema ya da sanat aşkıyla işe girdiler. Birçoğu esasen yönetmendi, kendi fikirlerini geliştirmek isteyen ve bu yüzden yapımcı olan yönetmenler. Bu küçük şirketlerde profesyonel iş yapıları genelde istisnaydı.

Bu gelişim 90larda güçlendi. Çok sayıda sübvansiyon çabası bu esnada meyve vermekteydi. Yine de söz konusu gelişme beklendiğinden yavaştır. Hâlâ ihracat girişimleri 50ler ve 60larda sahip olduğu güce ulaşamamıştı fakat gelişim yine de olumluydu. İzleyicilere ulaşan Alman filmleri iç pazarda bomba etkisi yaptı. Bunlardan bir kısmı yurtdışında da tutunabildi. "Alman filmleriyle para kazanabilirsiniz" mesajı yayıldı. Yabancı ortak yapımcılarını Almanlar olarak sınıflandırılması neticesinde ve Alman vergi dairesinin bu yapımcılardan gelir vergisi talep etmesiyle sonuçlanan çılgın vergi düzenlemesine rağmen yabancı ülkelerle daha fazla ortak yapım imkanının yolları açıldı. Günümüzde bu devam etmiyor.

Son otuz yılda yapımcılar festival davetleri ve ödülleri ile gururlanırken bugün satışları ile övünür hale geldiler. Alman filmlerinin ihracatının organize edilmesi de aynı zamanda satışı güçlendiren uluslararası pazarlama eylemlerini başlattı. Alman filmlerinin yurtdışı dağıtımcısı, izleyiciye pazarlama yapmasını güçlendiren ve 50000 euroya kadar varan geri ödenebilir krediler alabilmektedir. Sonuç olarak Alman sinemasına pazarların duyduğu güven yükselmektedir.

Bu arada sübvansiyonlarla ilgili sorunu unutmamalıyız. Bu sübvansiyonlar filmin satışı için tüm alıcıları motive etmemektedir. Genelde sübvansiyonlar satışlara değil, yalnızca yapıma yol açmaktadır. Genelde pazarın ihtiyaçlarıyla uğraşmamaktadır. Pazarın ihtiyaçlarıyla buluşmak kolay değildir. Ayrıca Amerikalılar da buna her zaman yaklaşmamaktadır. Fakat yine de bu ihtiyaçları görmezden gelemeyiz.

Satış Yerine Üretim Odaklı Sübvansiyonlar

Doğru anlaşıldığımı ümit ediyorum. Burada saf ticari filmleri mazur göstermek istiyor değilim. Sübvansiyonlar kültürel ve sanatsal projelerin ilginin merkezi olduğu veya yeni jenerasyonların desteklendiği durumlarda kısmen önemlidir. Fakat yapım maliyeti bağlamında izleyiciyi asla gözden kaçırmamalıyız.

Almanya'da bunun yanında sübvansiyonların düşmesi durumuyla da karşı karşıyayız. Devletin kasaları bomboş... Gelecekte sübvansiyonların %20'si kaybedilmiş olabilir. Bu durum Kasım 2005 itibariyle özel yatırım ve fonların dayanmak zorunda olduğu ön avantaj ve dezavantajlarla birlikte özel sermaye tarafından dengelenebilir. Paraları için mutlu bir sona ihtiyaç duymaktadırlar: geriye akış artı kâr.

Sübvansiyonlarla kıyaslandığında pahalı ve zor olan para ancak başarı durumunda geri dönebilir. Özel yatırımcılarla işbirliği paranın geri akışı için daha fazla baskıyı doğurmaktadır. Böylece bu durum yapım teşebbüslerine dair bir uzmanlaşma eğilimini de güçlendirir.

Fakat Kasım 2005'te yeni hükümet vergi koruma olanaklarını değiştirdi yani artık yatırımcılar yatırımlarını yüzde yüz oranında düşürmek durumunda değildi. Bu, riskli film işine para yatırmanın ana avantajıydı. Değişimin arka planı milyarlarca euronun her yıl dağıtım ağları üzerinden geri dönüş garantisiyle birlikte ABD projelerine akmasıydı. Buna ek olarak yalnızca birkaç Alman yapımcı ya da uluslararası satış şirketi bunu yapabilmekteydi. Özel fonlardaki para Alman projelerine neredeyse hiç akmamaktaydı. Son yıllarda ilk olarak yıllık 100–200 milyon euro arası para kaybedildi.

Özel film fonları nasıl işlemektedir?

Avrupa'da film finansının yeni biçimleri nasıl görünmektedir? Bunlar rekabet gücünü nasıl genişletmektedir? Yukarıda tasvir ettiğim bir Ekonomik Film Finansı döngüsü nasıl kotarılabilir?

İlk olarak özel sermaye ve sübvansiyonlar bir özel-kamu ortaklığı biçiminde işbirliğine gitti. Yapımcılar kendilerini yeni finans modellerine açtılar ve bunları kısmen başarılı bir biçimde dönüştürdüler. Birçok Alman yapımcının tepki verdiği, rahatsız olduğu ve onlara sıkıntı veren vergi modelini hükümetin yürürlükten kaldırması da ilk olumlu sonuçlarını gösterdi. Ayrıca sübvansiyonların düşüşü de bu durumun sebepleri arasındaydı.

Federal hükümete eleştiri şuydu: neden Alman sineması için bir istisna yapılmıyordu? Uzun yıllar ABD sinema endüstrisi bu avantajlardan yararlanmıştı. Vergi kanunundaki bir değişiklik Alman sinemasına daha fazla yardım edebilirdi. Ayrıca hükümet partisindeki uzmanlar da bu durumu bilmekteydi. Koalisyon anlaşmalarına 1 Temmuz 2006 tarihinde Alman sinemasının özel yatırıma girişini sağlayan eşitlikçi iki madde eklediler. Bir umut var. Fakat şu anda finans modellerinin geleceği ve nasıl işleyeceğinin ucu açık durumdadır. Uzmanlar şu anda diğer devletlerin bunu nasıl uyguladığını inceliyorlar.

Biraz bu modellerin ayrıntılarına girmek isterim. İrlanda ve İngiltere'de yapımcılara finansal işlemler ve vergi etkileri üzerinden %20'ye kadar sınırlı değer avantajı sağlayan Satış&Geri Kiralama modeli kullanılmaktadır. Kanada, Kanadalıların sosyal ve vergi katkıları üzerinden işleyen meslek modeliyle çalışmakta, Doğu Avrupa ülkeleri ise vergi kârlarını bağışlamaktadırlar.

PPP

Almanya'da şimdi hangi modelin geliştirileceğinin ucu açıktır. En açıkçası vergi teşvik primlerinin özel sermayenin doğrudan üretime katılması amacıyla daha da artırılışı olacaktır. Bu durum yatırımcıların riskini hafifletebilir ve diğer yatırım ürünleriyle rekabete yardımcı olabilir. Muhtemelen bilindik başka esasları içeren başka bir model daha gelebilir. Alman ekonomisinde hedef hem üretim hem de yabancı malların ve ortakların ülkeye getirilmesi ve güçlendirilmesidir. Devlet hangi modelin ne tür avantajlar getireceğini deneyecektir. Bunlar vergi kayıplarını tazmin edecek, meslek ve sosyal güvenlik katkıları, işsizlik sigortalarının korunması ve ek vergi reçeteleridir. Devlet film endüstrisini ne kadar çok desteklerse bu o ülke için o kadar iyidir. Eğer bir yatırımcı yatırımının değerini başlangıçta %100 oranında düşürürse bu gelecekte geri dönecek her bir euro için vergi ödemelidir.

Aslında Avrupa Maliye Bakanları bu tür düzenlemeleri yürürlüğe koymak için bir an bile tereddüt etmemelidir. Bu büyüme oranlarını müjdeleyen yatırımların endüstriye girmesine yardımcı olabilir. Ve kültürel veçheyi de vurgulayacak olursak; bu durum Avrupa ve onun bütün bölgelerine sinema ve film kültürünü güçlendirme olanağı da verir. Aynı zamanda bu Avrupa'nın film endüstrisinde Doğal Ekonomik Finans Sistemini güçlendirmesinin de bir yolu olabilir. Söz konusu durum kâr ve zarar ölçütleri altında görülmelidir. Eğer vergi gelirlerindeki marjinal açıklar, ek gelirler, mesleklerin gelişimi ve sübvansiyonların kaldırılması karşısında sayılabilirse bu durumda kâr hanesi devlet için daha önce hiç olmadığı kadar yüksek olabilir. İngiliz hükümeti bunu anlamıştır. Birçok ABD prodüksiyonu Ada'yı kullanmakta ve film endüstrisini canlı tutmaktadır. Fransızlar, kamusal televizyonun çarpık rekabet ve kötü sonuçlara doğru kontrol edilemez büyümesi gibi bir şeye yol açabilecek korumacılık yolunda gitmektedir.

Esasında hükümetlerimizi Hollywood sistemini izlemeye ikna etmeliyiz. Bu sistem Washington'da hususi bir ayrıcalığa sahiptir. Yal-

nızca devasa ihracat geliri getirmekle kalmamakta aynı zamanda ABD ürünlerini ve yaşama biçimini de bütün dünyaya taşımaktadır.

Ürünler ya da bütün bir endüstri için başarılı bir filmden daha iyi bir uluslararası tanıtım yolu yoktur. Film bu durumda bile hâlâ yatırımın geri dönmesinden daha fazla şey demektir. Bu her iki anlamda da bir mutlu sondur. Ya da *Casablanca* filminde denildiği gibi "harika bir dostluğun başlangıcı"dır.

İngilizceden Çeviren: **Tuğba Doğan**
Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Roland Keller
Film ve Medya Danışmanı

Filmlerde Para İnsanları

GÜNDELİK HAYATIN İÇERİSİNDE METALAŞAN AŞK, SİNEMADA AŞK VE PARANIN KARŞILAŞMASI

Nigar Pösteki

Giriş

Cinsellik, türün devamı gibi olgular aşk ile anlamlandırılmıştır. Sosyal bir varlık olan insanın, kadın-erkek ilişkilerini süslediği aşk konusunda birçok alanda ürün vermesi kaçınılmazdır. Aşkın ve aşıkların sürekli karşısına çıkan engeller, yaşanan hayat içerisinde olduğu gibi, sanat ürünlerinde de birer engeldir. Bunlardan biri de özellikle son iki yüzyılı özetleyen kelimelerden biri olan paradır. Para her dönemde gücün ve güçlü olmanın aracılarından birisidir. Özellikle feodal dönemin toprak zenginliğinin yerini pazar ekonomisi ile birlikte para zenginliği almıştır. Modern dönemde insanın önemi bir şeye sahip olmakla eşdeğerdir. Hiçlikten kurtulmak için bu gereklidir. Bu nedenle para kazanmak, parası olmak ve para harcamak önemlidir.

Aşk gibi dünyevi işlerden uzak duran bir duygu ile dünyevi işlerin tam da kendisi olan paranın insanların hayatları içerisindeki yeri, karşı karşıya kalmalarını kaçınılmaz hale getirmiştir. Bu nedenle bazen düzene başkaldırının nesnesi olan aşk, paraya da baş kaldırmıştır. Para iktidarını pekiştirirken aşka inancı olanlar için umut bitmemiştir. Hatta yaşanan hayatın içinde bu umut biterken sanat ürünlerinde yeşertilmiştir. Aşk ve paranın karşılaşmalarında bazen yenilgi, bazen zafer söz konusudur. Bu karşılaşmaların Türk sinemasının aşk kanadının güçlü olduğu 1960-1970'li yıllardaki görünümünün ortaya konulmaya çalışılacağı çalışmada aşkın ve paranın izi sinemada sürülecektir.

Aşk Üzerine

İnsanların diğer canlılardan farklı olarak çoğalma kaygılarına "aşk" gibi bir duyguyu ekledikleri görülmektedir. Aşk temelde kadın-erkek arasında olsa da aynı cinsler arasında yaşanan aşkları - özellikle sinema üreticileri bu tip aşklara yer veren filmleri öykülerinin içine kattıklarından beri- bir kenarda tutmak gerekmektedir.[1] Kadın ile erkeğin varoluşundan beri baş meşgalelerden olan "aşk" üzerine birçok fikir üretildiği gibi, sanatın da temel konularından birisi olmuştur. Felsefenin ilk sorularından birisi aşktır. Şiirin, müziğin, tiyatronun ve nihayetinde sinemanın konularından ve sorunlarından en önemlisidir. Truva savaşını başlatan aşktır; Ortaçağ'daki kilise hakim düzene karşı başkaldırının yüzeyi de yine aşktır.

Aşk, Platon'a göre varlığından yoksun olunan şeyin aranmasıdır. Mitolojide de diğer yarının aranmasıdır (Özbek 2004: 58-59). Aşk şiddetin, savaşın, intikam almanın ve acı çekmenin ve çektirmenin akrabasıdır. Bu yönüyle hikâye anlatıcılarının vazgeçilmez konularından birisi olmuştur. Aşkın arzu ve haz duyma, cinsellik, kavuşma, ayrılık acısı gibi ögelerle ilişkisi farklı konuların tartışılması ve farklı öykülerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Toplumun sürekliliğini sağlayacak olan aile ve soy devamı gibi kavramlarla ilişkisi de doğrudan doğruya toplumsal kurallar ve geleneklerle düzenlenmesi sonucunu doğurmuştur. Schopenhauer'e göre canlılardaki iradenin kaygısı türü koruyabilmektir. Bunun için de ideal tip modeli ve cinsel dürtü kullanılmaktadır. Kişi içgüdüleri ile önceden kararlaştırdığı ideal tipini aramaktadır. Aşk (yani cinsel sevgi), neslin devamının getirilmesi için araçtır (2002: 13-14). Stendhal aşkı, tuz madenine atılmış bir ağaç dalının çevresinde kristallerin üretilmesiyle karşılaştırmıştır. Dal olmadan çevresindeki kristalleşme de olmayacaktır (Leader 2000: 18).

> *Aşkın doğuşunu aşk nesnesinin henüz cinsel olarak ele geçirilmediği yani cinsel zevkin umut edildiği döneme oturtur. Arzunun zevke ulaşma çabası evresinde aşığın gözünde aşk nesnesi farklılaşır. Amaç cinsel zevke ulaşmaktır ama bu zevk engellendiği ölçüde kristalleşme artar. Aşk böylece arzunun nesnesinden yoksun kalmasıyla sürüp gider.* (Yakupoğlu 2004: 14).

[1] Bu konuda iki kovboyun aşkını anlatan *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), Oscar adaylıkları nedeni ile öne çıkmıştır. Konumuz açısından da bizi ilgilendiren nokta filmde eşcinsel olsa da bir aşkın ele alınmasıdır. Kavuşamayan bir aşk filmi olarak değerlendirebileceğimiz bir filmdir.

Ulaşılamayana doğru bitmeyen bir koşu olur. Kierkegaard'a göre "...aşk her şeydir. Bu yüzden seven biri için hiçbir şey kendi başına bir anlam taşımaz; her şey ancak aşkın ona kazandırdığı yorumla bir anlam ifade eder" (2002: 112). Boccaccio aşkı erişilmez ve çok kutsal bir duygu gibi değil, tadına varılması gereken, tenperestliği dışlamayan ve hayatın en yüce değerleri kadar meşru bir değer, bir hayat alanı sayar... İnsanın özgürleşmesi, eşitlik ve refah içinde yaşayacağı bir toplumsal hayatı oluşturup kurabilmesi için, önce aşkın ve onun vereceği feda edilemeyecek mutlulukların önemsenmesi ve meşru sayılması gerektiğini söyler (Oskay 2000: 372). Yaşanılan hayata eleştirel bakışı aşk getirecektir. Hayatı yargılamak için iyi kitap, iyi roman, iyi film gerekmektedir. Aşk da dünyaya karşı baş kaldırma kuvvetini veren güç olarak değerlendirilmektedir.

Psikanalitik olarak her şeyi talep etmesine rağmen tam doyuma ulaşamaz. Bu nedenle de sürekli düş kırıklığına uğrayacaktır. Modern bir yüceltmedir aslında. Sahip olunmayan bir şeyi başkasına vermektir. Yine bazı filozoflar da aşık olmanın delilik olduğunu söylemişlerdir. Aktarma, bastırma, fetişizm, narsisizm, dişilik muamması gibi psikanalitik kavramlar ile aşk açıklanmaya çalışılmıştır. Aşıklar birbirleri hakkında büyüleyici yanılsamalar yaratmaktadırlar. Bunun sonucunda da gerçekle karşılaştıkça hayal kırıklıkları ortaya çıkmaktadır. İdealize etme düş kırıklıklarını, o da romantizmi getirir. Ortaya çıkan ise öğrenilen bilgiler nedeni ile acı çekme değil, ötekini icat etme yeteneğini kaybetme acısıdır (Philips 1997: 66-69).

Aşkın vücutta yapmış olduğu duygusal gelgitler dışında kimyasal birtakım etkiler de söz konusudur. Aşk, beyinde birtakım kimyasal değişimlere neden olmaktadır. "Feniletilamin" maddesi aşk duygularının baş sorumlusu olarak "aşk molekülü" adıyla değerlendirilmektedir. Sevgili ile görüşüldüğü zaman artan kalp çarpıntılarının, el terlemelerinin, soluk alıp vermedeki zorlukların nedeni bu maddenin fazla salgılanışıdır. Bilim aşkı, cinselliğin bir işe yaraması için -yani soyun devamı için- evrimin icat ettiği bir araç olarak görmektedir.[2] Tabii romantik düşünce yine de aşkı beyindeki kimyasal bir oyun yerine kalple yaşanan ve hissedilen, ayakları yerden kesen bir duygu olarak algılamayı dilemektedir. Yoksa aşk felsefenin temel konularından birisi niye olsun ki? Çünkü "insan duygulanan bir varlıktır, duygusallıktan soyulmuş bir insani tutum ya da davranış ona ters gelir. İnsan doğal gereksinimlerini yerine getirirken (...) insan oldu-

[2] www.google.com/file://aşk

ğunu unutmamak zorundadır" (Timuçin 1999: 24). Bu nedenle de hayvanlarda sadece basit bir içgüdü olan neslin devamı, insanlarda duygusal bir bağ ile birlikte ortaya konularak süslenmiştir.

Batı'da aşk, felsefeden bilime kadar birçok disipline konu olmuştur. Doğu'da ise daha mistik ve dini ögelere sahiptir ve aşkta çekilecek acılar sonucunda tanrıya kavuşma vardır. Kahraman, Doğu'nun aşkı, aşkın dışında bir şey olarak gördüğünü belirtir. Aşk, olmayan bir şeye duyulan derin ve vazgeçilmez bir tutkudur. Doğu, aşkı Tanrısal, erişilmez bir şey olarak nitelendirdiği için Batı'nın her şeyi, o arada aşkı da ussallaştırmasını anlamamıştır (2003: 82). Çünkü Batı'da aşk, akılla açıklanmaya çalışıldığı andan itibaren mistisizmini kaybetmiştir. Meta haline gelişi de daha kolay olmuştur.

Mevlana aşkı, hakiki ve mecazi olmak üzere ikiye ayırır. Birincisi Allah'a duyulan aşk, ikincisi ise Allah dışında her şeye beslenen sevgidir. Kainattaki her şey O'nun gölgesi ve mazharı olduğu için onlara duyulan sevgi ve aşk gerçek değil ancak mecaz olabilir; zira onların gerçek varlığı yoktur. Bu sebeple aslında sevgililerin tümü Allah'a döner" (Derin 2004: 288).

Batı aşkı nasıl anlıyorsa tüm dünyanın da öyle algıladığını düşünerek aşka yaklaşmıştır. Edebiyatta, sanatta, klasik ve romantik dönemde, modernizm ve sonrasında kendine göre aşka şekil vermiş, metaya dönüştürmüştür. Antik Çağ'dan itibaren hiyerarşik bir bütünlüğe sahip olan Batı düşüncesi, aşkı da bu tasnife tabi tutmuştur. Özellikle Ortaçağ'daki feodal toplum yapısı aşkı da sınıfsal bir olguya indirgemeye çalışmıştır. Aşkın başkalaşması kapitalist Batı medeniyetinde kolaylaşmıştır (Taftalı, 2004: 247-249).

Herkesin aşk anlayışı farklıdır. Bunda her deneyimin farklı tecrübeler içermesinin katkısı büyüktür. Afşar Timuçin'e göre, "ne kadar aşk varsa o kadar aşk vardır. Her aşk kendi içinde varoluş koşullarını taşır. O yüzden her aşk kendince büyük, kendince önemlidir, kendi olmakla güçlüdür" (1999: 23). Aşkla olan sıkı bağların ne zaman başladığını anlayabilmek mümkün değildir. "Hadi şimdi aşık olayım," deyince gelen bir duygu olmadığı için insanlar ömürleri içerisinde aşk ile bir biçimde karşı karşıya gelmeyi ümit etmektedirler. Bu beklenti belki de –özellikle- günümüz dünyasında "aşk" üzerine çokça konuşulup tartışılmasından ortaya çıkmaktadır. Faklı kültürlerde farklı aşk yaşama biçimleri, öyküleri olması bir şeyi değiştirmemektedir. Duygular aynıdır. Ancak yaşam deneyimlerindeki farklılıklar türlü aşk algılayışlarının ve yaşayışlarının olması sonucunu doğurmuştur. Bu nedenle de tiyatroda, edebiyatta, şiirde, şarkılarda ve sinemada

farklı aşk görünümleri ortaya konulmuştur. "Kendilerini 'aşık' hissedenlerin, tutkularını betimlemek ve anlamlı kılmakta kullanacakları roman, oyun, film ve şarkılardan oluşma zengin bir toplam vardır" (Lupton 2002: 49). Aşk her zaman ilk elden insanları etkilediği için ürünün topluma ulaşmasının sigortası olmuştur. Aşk meta haline gelirken, topluma sunulan bir rol model haline gelmiştir. Tomris Uyar, sevgilinin dokunulabilir olduğu yeni toplumda, engelsiz kalan aşka insanların ayak uyduramadıklarını belirtir. Engel büyüdükçe büyüyen aşk sınıflara mal edilir (1995: 71-72). Üretilen tek tip aşk sıradanlaşır.

Bu çerçevede felsefeden psikanalize kadar birçok alanda tartışılan aşk, kaçınılmaz olarak sinemanın da beslendiği bir kaynak olmuştur.[3] Hem gişe başarısı yakalamak hem de hayatın yansıdığı bir alan olmak kaygısı ile aşk sinema filmlerinde sürekli yeniden üretilmiştir. Melodramlarda ve duygusal filmlerde seyircinin istediği aşklar kendisine yaşatılmıştır. Türk sinemasında da vazgeçilmez türlerden melodramlar ile yüceltilen "aşk", özellikle "Yeşilçam" döneminin resmini oluşturmuştur. Aşkın, dostluğun, acının ve ölümün birlikte olduğu filmlerle sinema ile seyirci arasında sağlam bir köprü kurulmuştur. Bu köprünün üzerindeki yıldız oyuncuların yaşadıkları aşklar ölümsüz ve büyük aşklardır. Âdeta hayattan elini eteğini çekmek üzere olan aşkın son resmigeçididir. Melodramın temel kalıplarına uygun olarak birtakım tesadüfler, kalın çizgilerle üstleri belirginleştirilmiş iyiler ve kötüler vardır. Tarifsiz acılar karşısında hayal kırıklıkları yaşayan aşıklar bir araya gelebilmek için mücadele etmişlerdir. Kötülerin en iyi dostlarından ve aşıkları ayırmada ellerindeki güçlerinden birisi de para olmuştur. Çalışmamızda temel sorunsalımız bu mücadelenin sonucunda kazananın kim olduğunu tespit edebilmek ve bugünün aşklarına da ışık tutabilmektir.

Yüce Aşkın Meta Haline Gelişi ve Kara Kedi Paranın Aşka Yaptığı Kötülükler

Üretim toplumundan tüketim toplumuna geçişi yumuşatmada en etkili silahlardan bir tanesi her şeyi sıradanlaştırmadır. Aşk da cinsel-

[3] Popüler bir kültür biçimi olarak sinema dünyayı, toplumu anlamlandırmada doğal bir görev üstlenmektedir. Bu yolla filmi izleyen seyirci farkında olmadan kendisine sunulan ve yaşadığı hayata açıklama getiren çözümlerle özdeşleşmektedir.

liğe indirgenerek bu sıradanlaştırmadan payını almaktadır. Baudrillard'a göre tarih, ekonomi ya da cinsellik gibi kavramlar özgünlüklerinden koparılarak gidebilecekleri en uç noktalara götürüldüklerinde varılacak nokta onların sıradanlaştırılmalarıdır (2002: 53). Gündelik hayatta aşkın önemi azaldıkça aşk üzerine romanlar, öyküler çoğalmaktadır. Ancak cinsellik, hoşlanma, insanın diğer yarısını bulma güdüsü aynı kalsa da geçmişteki aşklardaki ruhsal, tensel ve özgün boyut aynı kalmamıştır. Çünkü günümüz hayatında birbirine giren ilişkiler yüzünden maddiyat daha önemli hale gelmiştir. Girilen ilişkilerde ya da evliliklerde hiyerarşi, düzen ve yarışmacı toplum "aşkı" da etkilemektedir. Aşkın da bir ekonomi politiği vardır artık. Piyasanın dolaşım sürecine girmiştir ve aşka ait bir piyasa mekanizması oluşmuştur (Oskay, aktaran Pösteki 2004). Ortaya çıkarılan ise bir aşk simülasyonudur. Yaptıkları mücadele sonucunda çılgın aşkla, tutkulu aşk kahramanca bir biçimde ölmüştür. Günümüzde bu yitip giden aşkların eksiklikleri bir duygu talebi yaratmaktadır. Aşk, cinselliğe ilave edilecek bir duygu ya da tutku olarak yeniden keşfedilmeye çalışılmaktadır (Baudrillard 2002: 97-98).

Yaşam olanaklarının kalitesi açısından paraya duyulan ihtiyaç gözardı edilemez bir gerçektir. 1938'te *Resimli Hafta* mecmuasında dönemin dört tanınmış yazarına "Aşk mı? Para mı? Arkadaşlık mı?" sorusu sorulmuştur. Şukufe Nihal, Suat Derviş, Muazzez Tahsin ve Peride Celal konu hakkındaki fikirlerini söylemişlerdir. Muazzez Tahsin, "Sefalet kapıdan girince aşk pencereden kaçar," yorumunu yaptıktan sonra "Kadının –aynı zamanda erkeğin de- hakiki saadeti bulması için –eğer hakiki saadet varsa- evvela kocasını sevmesi, ona inanması ve güvenmesi, sonra da gündelik ihtiyaçlarını temin için para sıkıntısı çekmemesi lazımdır," derken; Peride Celal, "Evleneceği adamın kendi şahsından evvel para cüzdanına bakan insandan nefret ederim... Aşka pek inanmıyorum. Mesud olmak için izdivaçta tek yol kuvvetli bir arkadaşlıktır," demiştir.[4] Muazzez Tahsin'in romanları Türk sineması için iyi bir kaynak olmuştur.

Aslında aşka ne olduğunu "aşk romanlarının" izini sürerek ortaya koymak mümkündür. "Beyaz Dizi"ler -piyasa işi oldukları ve aşkı paraya çevirdikleri bir yana bırakılarak değerlendiriyoruz- 1990'lara kadar saf aşkların yaşadıkları yüzeyler olmuştur. *Akşam* gazetesinde yayınlanan bir habere göre halen yayınlanmakta olan bu kitapların içeriklerinde oldukça radikal değişiklikler meydana gelmiştir. Eski

[4] www.medyakronik.com/arsiv/lightilave

masum aşkların yerini seks içerikli romanlar almışlardır. Nilüfer Narlı'ya göre de kitapların içeriklerinin değişmesinin nedeni cinsel özgürlüğün yaşanan aşkları değiştirmesidir. Romantik ve platonik aşk devri yerini cinsel aşklara bırakmıştır (*Akşam*, 1 Nisan 2006). Dolayısıyla da aşk daha elle tutulur bir hale gelmiştir. Bu da paranın yaşanan aşklar içerisindeki ağırlığını arttırmıştır. Piyasanın içinde olan aşk romanları da romantizmi bir kenara bırakmak durumunda kalmışlardır.

Zorlaşan hayatla birlikte aşk da bu zorlukların altında kalmıştır. Sadece aşık olduğunu göstermek için değil; aynı zamanda acısını çekmek için de topluma sunulan örnekler model olmaktadır. Onların müşterisi olmadan duyguların ifade edilmesi zorlaşmıştır. Doritos firmasının düzenlediği "asrın geyiği" sloganlı kampanyada, "Aşk mı? Para mı?" diye insanların tercihleri sorulmuştur. SMS mesajı ile 1 milyon 481 bin 506 kişinin katıldığı kampanyada katılımcıların %85'i para derken, %14'ü aşkı tercih etmiştir.[5] Popüler şarkılar, dergiler, filmler, ünlü kişiler aracılığı ile sosyalizasyonu sağlanan aşkın, sıradanlaşan hayat içerisinde "gerçek" olan yüzü kolayca unutulmaktadır. Tüm insani değerlerin "...kapitalizmin, kozmopolit medyanın ağır saldırıları altında giderek insan hayatından tasfiye edildiği bir zaman diliminde, maddenin gücü ve tüketimle kutsanmış bu medeniyet, aşk'a niçin bir ayrıcalık tanısın," (Taftalı 2004: 252) diye düşünmek gerekmektedir. Sonuçta aşkı göstermek için insanlara sunulanlar arasından bir seçim yapmadan aşıkların aşklarını ilan etme şansları kalmamıştır.

...(A)şık olduğuna bir şey vermek ihtiyacı... Batı'nın öğretilmiş güzelliklerindendir. Doğu'daki imge ve geleneklerini el verdiği kadarı ile aşkını belli etmek (mendile lokum doldurup göndermek, saçından bir tutamı gizlice ulaştırmak, uğruna yaralanmak benzeri eril ya da dişil eylemler) yerine pazara ya da ayağa düşmüş vahşi kapitalizm taktikleri ile bol Oskar'lı filmlerinden, The Simpsons gibi çizgi filmlerine, bestseller romanlarından İnternet sevgililer günü sayfalarına varana kadar 'sevgilinizi ne kadar sevdiğinizi ona aldığınız hediye bellrler' miti zerkedillr. Aşk kendlni böyle gösterir denir. (Eradam 2004: 67).

Aşkın sıradanlaşması ve yüceltilmesi aynı anda yapılmaktadır. Bir yandan sevgililer günü, aşk şarkıları, aşk filmleri gibi romantik yüzeyler yaratılırken; bir yandan da cinsellik, magazin haberleri ve

[5] www.mynet.com/detailnews

"aşk"ı bir nesne haline getiren aşk programları ile çorap gibi giyilip çıkarılıveren aşklar ortaya konulmaktadır. Kazanana milyarlar, araba, iş vaadi ve ev gibi ödüllerin verildiği aşk merkezli programlarda aşkın ödülü paradır ve bu uğurda insanlar "aşık olmak" zorunda bırakılmaktadırlar.

Yıllarca, 'ne zaman', 'nasıl' ve 'nerede' geleceğini bilemeyeceğimize inandığımız 'gerçek aşk', artık milyonların gözü önünde, spotların altında, dört duvar arasında, sınırlı sayıdaki 'partner' adaylarının arasından yapılabilen bir seçimle 'seyirlik aşk' olarak gerçekleşmektedir. (Tarhan ve Bekar 2004: 244) .

Aşk, cinsellik ve ölüm gibi bir tüketim nesnesi haline gelmiştir. Vitrinde duran aşıklar, seyredenlere nasıl para için aşık olunabileceğinin anlatıldığı bir gösteri düzenlemektedirler. "Gerçek hayattan elini eteğini çeken aşk, 'sanal' bir ortamda varlığını kanıtlamaya çalışmaktadır" (Pösteki ve Kaplan 2005: 105). Gösterinin bir parçası olan aşk, yiten başka değerler ile birlikte seyredilen bir nesne haline gelmiştir. Süslü sözler söylemek, şiirler yazmak, armağanlar vermek yolu ile ortaya konulan "şey" artık aşk değildir. Aşk, gösterildiği ve sergilendiği sürece aşktır.

Yeşilçam Filmlerinde Aşkın Gözyaşları ve Paranın Kulağa Hoş Gelmeyen Sesi

Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun gibi anlatılardan, Mısır filmlerine kadar birçok noktadan beslenen Türk melodram sineması aşk etrafında ördüğü bir öykü söylemi geliştirmiştir. Özellikle 1960-1975 yıllarını kapsayan bir dönemde aşk filmleri seyircinin ve piyasanın ortaklığı ile Türk sinemasının haritasını çizmiştir. Kızla erkeğin ilk görüşte aşkı, inanılmaz entrikalar, rastlantılar, kaza sonucu kör ve kötürüm kalmalar, sosyo-ekonomik koşullar nedeni ile ayrı düşmeler, alabildiğine kötü adamlar, vamp kadınlar, zengin kız-fakir oğlan, zengin oğlan-fakir kız, ağa kızı-yoksul maraba aşkları ve kalıplaşmış öyküleri, "bu dünyada kavuşamazsak öbür dünyada buluşuruz" inancı ile Yeşilçam'ın ürettiği, kendine has bir aşk sineması bulunmaktadır. Aşk için her şeye katlanan aşıkları tanıdık film yıldızlarının oynaması seyircinin özdeşleşmesini kolaylaştırırken, kahramanların çektikleri acıların bazen mantığı zorlayan açıklamaları da bu sayede inandırıcı olmaktadır. Bu filmlerde cinsellik yoktur. Açılan, saçılan kadın kötü olan kadındır. Esas kız, saflığını her halükârda korumaktadır. Konsomatrislik yapsa da namuslu bir konsomatristlr. Seyirci

aile olduğu için sınırlar aşılmamış ve kadının namus olduğu gerçeği unutulmamıştır. Yakın plan çekilen dudaklar ve gözler ile yanak yanağa sarılma tutkunun göstergeleri olmuştur.

Kahramanlar birbirlerine gözleri ile aşık olmuşlardır. Karşısındakinin dış görünüşüne, gözlerine, dudaklarına duyduğu hayranlık aşkı getirmiştir. Aşıkların en iyi dostu gözyaşı ve acıdır. Roland Barthes'a göre gözyaşları anlatım değil, göstergedir. Sözlerin anlatamayacaklarından daha fazlasını bir damla gözyaşı söylemektedir ve aşık özne de ağlamaya özel bir eğilim duymaktadır (2000: 165).

Aşk için büyük mücadele veren kahramanların yaşadıkları aşklar birbirine benzemektedir. Bunda tutulan öykülerin tekrarlanmasının kolaycılığının yanında; aynı roman yazarlarının ya da aynı senaristlerin hikâye anlatıcıları olmaları etkilidir. "Huzurlu bir yaşamın 'cenneti', ardından gelen sıkıntıların 'sınavı' ve sondaki kavuşmanın 'cennete dönüşü' simgelediği aşk romanı kalıbı, yazar -ve bütün sevilen aşk romanı yazarları- tarafından tekrar edilmiştir. Berna Moran bu kalıbı, 'insanın derinlerde yatan korkularını, özlemlerini, ruhunun serüvenlerini simgeleyerek dinsel niteliğini yitirse, inanılır olmaktan çıksa bile, psikolojik olarak insanlara seslenen niteliklerini korur' biçiminde tanımlamıştır. Muazzez Tahsin Berkand, kahramanlarını abartıya kaçmadan yani mantıklı biçimde, hayatın zorlukları ile karşılaştırır. Çatışma dışsaldır. Birbirini seven iki kişinin kavuşmasını aile, gelenekler, mutsuz bir evlilik vb. engeller. Ancak finale gelindiğinde, aşklarına ihanet etmeyen sevgililer vuslata ereceklerdir mutlaka."[6] Bu kalıbın Türk sinemasında da kullanılması ile aşkın her türlü zorluklara göğüs germe gücü veren görüntüsü filmlerden izleyicilere ulaşmıştır.

Temel temalara bakıldığında çirkin olup, sonra güzelleşen kadın, zengin-fakir aşkı -ki bunda faklı versiyonlar vardır; mirasla fakir ve zayıf olan tarafın güçlenmesi, ünlü bir şarkıcı olma, zengin tarafın fakir düşmesi gibi-, aşıkların arasına kötü bir üçüncü kişinin girmesi -bazen vefalı da olabilir-, taraflardan birinin evli olması, kör olma, kötürüm kalma ya da ölümcül hastalık gibi bir nedenden dolayı acınmak istemeyen tarafın "Sevmiyorum," diye yalan söylemesi gibi birtakım temalar sürekli tekrar edilmişlerdir. Yaşanan aşk, eski zamanlardaki uğruna ölünen aşktır. Hangi şartlar altında olunursa olunsun "aşk" korunması gereken kutsal bir mabettir. Seven Ne Yapmaz'da (Orhan Aksoy, 1968) aşkı Fikret'i kurtarmak için kötü

[6] http://www.pandora.com.tr/sahaf/eski.asp?pid=42

adam Osman'ı öldüren Sevda, ayrı kalamayacakları fikrine vardıktan sonra, bir gece geçirmeyi ve sabah da intihar etmeyi teklif edecektir. "Bu dünyada mutlu olamadık. Ama hiç olmazsa başka bir dünyada ruhlarımız mutlu olur," der. Çevrildiği dönemle ilgili ipuçlarının okunamadığı bu toplumsal ve siyasal içerikten yoksun filmlerde olmayan bir dünya yaratılmıştır. Gerçek hayatta yoksunlaşılan aşk ve dostluk, sosyal ve ekonomik açıdan aralarında farklılıklar bulunan tabakaları filmlerde bir araya getirmiştir. Paranın ve gücün en büyük düşmanı aşktır.

Seven Ne Yapmaz'da piyanistlik yapan Fikret, Sevda'nın doğum gününde ona aşık olur. Ancak armatör Osman da Sevda ile evlenmek istemektedir. Fikret, Sevda ile evlenmek istese de bunu ona teklif edecek cesareti yoktur. Aynı şeyi Sevda da sorar, "Cesaretin mi yok?" sorusuna aldığı yanıt, "Hayır, param," olur. Sevda'nın babasına gittiğinde aralarındaki uçurum baba tarafından çarpıcı bir biçimde yüzüne vurulacaktır; "efendisine ihanet eden köle" olarak tanımlar Fikret'i. Çünkü partiye çalgıcı olarak gelen birisidir. Aralarındaki sınıf farkının vurgulanması yaşanan toplumsal hayatta aşkın eşitsizliklere karşı başkaldırı gücü yerdiğini yansıtmaktadır. Baba, parası nedeni ile kızını armatör Osman'a vermek istemektedir. Sevda'ya bu gerçeği söyleyip, "Fikret'in neyi var?" diye sorduğunda aldığı yanıt, "Seven bir kalbi var," olacaktır. Kuracakları aşk yuvasının, bahçesindeki kırmızı güllerin ve saadet dolu ilk gecenin hayallerini kuran çift, bir araya gelemeyeceklerini anlayınca kaçmaya karar verir. Fikret, evde Sevda'yı beklerken eniştesi gelir ve yeğeni Zeynep'in ölüm döşeğinde olduğunu ve onu görmek istediğini söyler. Fikret, çaresiz, bir mektup bırakarak evden ayrılır. Aşıkları basmaya gelen Osman, Sevda'dan önce mektubu okur ve yerine başka bir mektup bırakır. Mektupta Osman'ın aşıkların önüne koyduğu engel paradır. "Parasız saadet olamayacağına inananlardanım. Hatıralar ve sevgiler paradan çok sonra gelir benim için," yazmıştır. Sevda, Osman ile evlenmeye karar verir. Fikret düğüne yetişir. Ancak Sevda onu "çalgıcı" diye aşağılar. Sosyetik bir oyuna kurban gittiğini düşünen Fikret, -parasızlık zayıflık olduğundan zengin bir adam olacaktır- "Seven Ne Yapmaz" bestesi ile çok ünlü bir besteci haline gelir. Sevda ile hayal ettikleri evi yaptırır. Peşinde olan Lale'nin doğum gününe Fikret ile karşılaşmak için gider ve ona *"kendini para için satan kadın"* diye hitap eder. Osman, Sevda'nın kocasıdır ancak ona elini bile sürememiştir. Parası ile sadece nikahını satın alabilmiştir. Buna katlanamayacağından Fikret'i öldürmeye karar verir. Ancak Sevda, Osman'ı öldürerek paranın yenilgisini ilan eder.

Seven Ne Yapmaz gibi filmlerde "...özellikle içtenlikten yoksun abartılı kurallara ve çıkara dayanan ilişkilerden kurtulmak isteyen üst sınıfa ait kişilerin, hayatları içtenlik, basitlik ve dürüstlük üzerine kurulu fakir hatta görgüsüz (...) kişilere duydukları aşk ön plana çıkarılmaktadır" (Yumul 2001: 50). *Gülizar*'da (Hulki Saner, 1972) Fabrikatör Hulusi'nin oğlu Suat ile fabrikatör Atıf'ın çocukları Güllzar beşik kertmesidir. Hulusi, bu nedenle Atıf'tan borç alabilmektedir. Ancak Gülizar, çapkınlığıyla ünlü Suat'ı tanımadan onunla evlenmek istemez ve karşısına şarkıcı bir kadın olarak çıkar. Bir yandan da Atıf'ın kızı olarak kendisini görgüsüz ve çirkin bir kadın olarak tanıtır. Suat, çirkin olan ile değil güzel şarkıcı Gülizar ile evlenmek ister. Gülizar, korulukta buluştuklarında diğer kızın zengin olduğunu söyler ve "Şimdiki erkekler zengin kızlardan hoşlanırmış," der. Suat ise, "Seni gördükten sonra değil para, dünyayı bile istemem," diyecektir. Ancak kızını korumak isteyen Atıf, Suat'ı sevdiği kadını öldürmekle tehdit ederek kızı ile evlenmeye zorlar. Suat'ın yapabileceği tek şey Gülizar'ı ayrılmaya ikna edebilmek için parayı öne sürmektir. "Paradan nefret etmiyorum. Parası bol, çirkinliğini, aptallığını kapatacak kadar bol ve ben de bu hayatı sevlyorum," diyecektir. Aşıkların arasına giren ve bahane edilen şey paradır. *Feride*'de (Metin Erksan, 1971) köylülüğü nedeni ile zengin kocası ve arkadaşları tarafından aşağılanan Feride, sesi ile ünlü bir şarkıcı olurken, başarılı bir doktor olan kocası ise kör olacaktır. Yıllar sonra tekrar karşılaştıklarında Feride zengin bir kadındır. Kocası ise kör ve fakirdir. Ona para verdiğini saklayarak ameliyat ettirip, gözlerini açtırdıktan sonra kocasını bırakmayı planlar. Ancak çocukları kaza geçirince ameliyatını yaparak kızını kurtaran baba, sevdiği kadına da kavuşacaktır.

Ağır melodramların içinde para ve aşkın karşılaşması daha dramatik sonları hazırlasa da ölümden sonraki birleşme umudu her zaman bulunmaktadır. Bunun yanında kavuşmanın olduğu ya da komik yardımcı oyuncuların da katkısıyla daha masal bir dünyanın yaratıldığı filmlerde de para ve aşkın sürekli karşılaştığını görmekteyiz. *Kınalı Yapıncak*'ta (Orhan Aksoy, 1968) anne ve babası bir yangında ölen sağır dilsiz kızın, zengin ve güzel Leyla Hanım haline dönüşünü izleriz. Aliye Hanım ve oğlunun yanına sığınan ve hizmetçilik yapmaya başlayan kız, sürekli ev halkı tarafından aşağılanır. Bir gece evin oğlunun tecavüzüne uğrayıp, hamile kalınca evden kovulur. Zengin bir adamın yanında bakıcı olarak çalışmaya başlar. Adamın tüm servetini ona bırakması ile intikam zamanı gelir. Fakir düşen Aliye Hanımların karşısına zengin Leyla olarak çıkar. Sevdiği adamı kendisine aşık eder.

Ancak aralarındaki gelir uçurumu gururlu adamın aşkını itiraf etmesini engeller. Bunu da zaten, "Kusur sizin servetinizde değil, benim fakirliğimde," diyerek belirtir. Bir yandan da eski "dilsiz besleme" olarak sevdiği adama çocuğunun babası olduğunu da söyler. Çocuğuna sorumluluğu olduğunu söyleyen genç adam, Leyla'nın çocuğa ve annesine para teklif etmesi karşısında, "Para dediğin o şeyle oğluma bir baba satın alabilir misin?" diye soracaktır. Böylece genç adam gururu, oğluna sahip çıkışı ve Leyla'nın zenginliğine boyun eğmemesi ile parasızlığın getirdiği iktidarsızlığından kurtulmaktadır.

Kadının değişip güzelleştikten sonra kaybettiği aşkına ona ders vererek ulaşması teması sinemada çok tutulmuştur.[7] Kadın değişirken dans etmeyi, şarkı söylemeyi ve "asri" davranmayı öğrenmekte ve bu yolla da aşkını geri kazanmaktadır. Bu yolda en büyük yardımcısı da paradır. Aynı zamanda Batılı yaşama tarzı da yansıtılmaktadır. Aşk her zaman galip gelirken, aradaki "para" uçurumu da tarafların statülerinin dengelenmesi ile ortadan kalkmaktadır. Hatta *Küçük Hanımın Şoförü*[8] (Nejat Saydam, 1962) gibi filmlerde kendisine kalan mirasa kavuşmak için parasız ve daha sorumlu bir hayatı tanıma şartı nedeni ile sınıf değiştiren kahramanların öykülerinde aşkın tarafları aslında eşit şartlarda karşılaşırlar. Ömer, babasının vasiyeti gereği bir süre şoförlük yapacaktır. Hayatı terzi ile ev arasında geçen Neriman'ın babasının yanına şoför olarak giren Ömer, Neriman'a aşık olacaktır.

Mavi Boncuk'ta (Ertem Eğilmez, 1974) Emel Sayın'ı dinlemek için gittikleri gazinoda gelen hesabı ödeyemedikleri için intikam almaya karar veren bir grup kafadarın öyküsü anlatılmaktadır. Bunun için Emel Sayın'ı kaçırırlar. Kazandıkları az para ile kıt kanaat geçinen, ancak küçük ve samimi dünyalarında mutlu olan bu insanlar, alacakları yüz bin lira fidye parası ile bir gazino açıp, fakir fukarayı eğlendirme hayali kurarlar. Gerçek dünyada işlerin bu kadar iyi yürümediğini seyirci de, film yapımcıları da bilmektedir. Ancak yaratılan masal

[7] Bu filmler tipik bir *Pygmalion* öyküsü tekrarıdır.

[8] Nejat Saydam kendisiyle yapılan bir söyleşide Muazzez Tahsin'in bir Fransız romanından adapte ettiği romanının öyküsünün kara filme uygun olduğunu belirtmiştir. Yönetmen bu öyküden bir komedi çıkacağını düşünmüştür. Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Sadri Alışık'tan oluşan bir oyuncu kadrosu ile çok tutacak ve altı filme ulaşacak *Küçük Hanımefendi* serisinin ilkinde çirkin bir kadınla evlenmek zorunda kalan adamın öyküsü anlatılmaktadır. Kadın daha sonra güzelleşecek ve kendisini hiç tanımayan kocasının karşısına çıkacaktır (Ali Sekmeç'in Nejat Saydam ile yaptığı ve *Klaket* dergisinin 15. sayısında (Nisan 2000) yayınlanan söyleşiden).

dünyasında her şey Yeşilçam'ın kitabına göre olmaktadır. Tabii ki Emel Sayın'ın şarkıları ile süslenen filmde "yakışıklı" lakaplı Ferit ile kurbanı birbirine aşık olurlar. Emel, Ferit'e aşık olduğunu onu kaçıranlardan başka birine, "Bir arkadaşım var. Fakir birini seviyor. Kız zenginse ne çıkar?" diye sorarak açığa vurur. Ancak seyirci bunu anlamıştır zaten. Aldığı yanıt şudur: "Fakir genç gider yaşar mı kızın parasıyla?" Davul bile dengi denginedir. Ancak Emel, gerçek sevgi ve dostluğun fakir insanlarla yaşandığını düşünmektedir. Emel'i bırakan kafadarlar, fidye parasını da geri vermeyi planlarlar. Ancak Emel, para için onun dostluğunu sattıklarını düşünür. Her şeylerini satarak gazinolarını açan kafadarların ilk müşterileri Emel Sayın olur ve film aşıkların kavuşması ile son bulur. Yeşilçam, paranın aşıkları ayıran gücüne hep bir formül bulmuştur. *Yalancı Yarim*'de (Ertem Eğilmez, 1973) Ferdi ile Alev'in aşklarının arasına da sınıf farklılığı dolayısıyla para girer. Ağabeyine nişanlı olduğunu söyleyen, köşkte oturup vurdumduymaz bir hayat yaşayan Ferdi, ailesi nişanlısıyla tanışmak isteyince manav Derviş'in kızı Alev'i, milyoner Derviş Başak'ın kızıymış gibi sahte nişanlısı olarak onlara tanıştırır. Birbiri ardına gelişen rastlantılar sonucunda Alev ile evlilik oyunu fakir taraf tarafından gerçek zannedilir. Zengin ağabey ve karısı su gibi para harcarken, manav Derviş mahallenin desteği ile kızının çeyizini hazırlar. Fakir baba, "Yatak odası on bin lira, bir terlik bile elli lira," diye pahalılıktan dövünürken, esas oğlanın yengesi, "Tuvaletim yirmi bin lira, sudan ucuz," der. Paranın duygusuzlaştırdığı zengin çevreden kaçan kahramanlar samimiyeti, içtenliği ve gerçek aşkı "nerede akşam, orada sabah" yaşayan insanların arasında bulmuşlardır.

"Doğduğumdan beri gördüğüm sefaletten korkmuştum. Zenginliği tercih ettim".

Nermin (*Acı Hayat*)

Filmlerde aşk, paradan güçlüdür. Ancak fakir taraf zenginleşip, güçlendikten sonra aşkına, gururuna sahip çıkabilmekte ve mücadele gücü kazanabilmektedir. *Acı Hayat*'ta (Metin Erksan, 1962) zengin bir erkekle birlikte olmaya başlayan sevgilisi Nermin'den intikamını piyangodan çıkan para ile sınıf atladıktan sonra alan tersane işçisi Mehmet'in aşkı anlatılmaktadır. Klasik Yeşilçam aşk filmlerinden daha gerçekçi olan filmde, 1960'larda keskinleşmeye başlayan ve filmde apartman blokları ve gecekondu semtleri zıtlaşması şeklinde yansıtılan zengin-fakir ayrımı verilmektedir. Nermin, özendiği zengin hayattan etkilenerek Ender'e doğru kayarken, Mehmet az parası ile

evlenme çabasındadır. Sevdiği kızı elinden kaçırdığı ve umudu kalmadığı bir anda piyangodan çıkan para ona intikamını alacağı gücü verecektir. Zengin olmadan sınıf atlanamaz, güçlü olunamaz mesajı verilirken; bunun da mucizelere bağlı olduğu söylenmektedir. Mehmet intikamını alacaktır. Ancak bu Nermin'in hayatına mal olur.

Film, para ile saadet olmayacağının tipik bir örneğini sunmaktadır. Zengin biri ile mücadele edebilmenin yolu yine zenginlikten geçmektedir. Kentin içinde sıkışmış olan bireylerin, yozlaşmış zenginlikten kaçabilmesi için kendi sınıfına sıkı sıkıya tutunması gerekmektedir. Bir kere yoldan çıkıldığında eskiye dönebilmek mümkün olmamaktadır. Bu karmaşanın içinde olan aşka olmaktadır. (Pösteki 2006: 147).

Acı Hayat, 2006 yılında dizi olarak televizyona uyarlandığında seyircinin ilgisini arttırmak amacıyla konu giderek farklılaştırılmıştır. Filmdeki aşkı tekrar yaratan dizi, 1960'lardaki zengin-fakir uçurumunun değişmediğini ortaya koyarken, bir yandan da paranın aşkı nasıl parçaladığını gözler önüne sermektedir. Ancak 1962'de Mehmet'in zengin biri olarak Nermin'den intikamını almak için açıkça ortaya çıkıp evin kızını ayartması yeterliyken, 2006'da sadece aşık bir adam olması yetmemektedir. Sevgilisini kendisinden alan erkekten intikamını almak için evin kızını ayartmadan önce eline silahını alarak gizli mafya olan ailenin imparatorluğunu çökertmek durumundadır. Ancak ondan sonra gururunu kurtarabilecektir. Bunu yaparken karşı taraftan aldığı para "haraç" değil, "diyet"tir; aşkının diyeti. Kuşkusuz ki Mehmet'teki bu değişim, günümüz izleyicisinin aşkının intikamını para ile alacak bir erkeği önce kendi adaletini sağlayan bir karakter olarak görmek istemesinden kaynaklanmaktadır.[9] Nitekim dizinin reyting oranının Mehmet sert bir karakter haline geldikçe arttığı görülmektedir.[10]

Yeşilçam aşkı paradan üstün tuttuğunu hem şarkılı filmlerde, hem de dramatik ve eleştirel yönü daha ağırlıkta olan filmlerde göster-

[9] Mehmet'i oynayan Kenan İmirzalıoğlu, daha önce sert bir kahraman olan Yusuf'u (*Deli Yürek*) canlandırmıştır. Mehmet davranışları, kılık-kıyafeti ile romantik jön olmaktan çıkarak, Yusuf haline gelmektedir. *Acı Hayat* dizisi ise mafya konseyleri, uyuşturucu kaçakçılığı, silahlı çatışmaları ve sert karakterleri ile *Kurtlar Vadisi* gibi olmaktadır.

[10] İlk bölümlerin yayınlandığı Ocak ayındaki reytingleri şöyledir: 14 Aralık 2005, 6.10 (ilk bölüm); 4 Ocak 2006, 7.70; 11 Ocak 2006, 4.8; 18 Ocak 2006, 8.10; 14. bölümünün yayınlandığı 10 Nisan 2006'da ise 13.5 reyting almıştır (www.medyatava.net).

miştir. *Ah Güzel İstanbul*'da (Atıf Yılmaz, 1965) İzmir'den kaçarak İstanbul'a artist olma hayaliyle gelen Ayşe ile tanıştığı sokak fotoğrafçısı Haşmet'in aşk hikâyesi anlatılır. Film, Doğu-Batı kültürü eleştirisi yapan yönü ile dikkati çekmektedir. Ayşe zaman içinde ünlendikçe saf ve temiz halinden uzaklaşır ve sınıf atlarken "züppe" ve ruhsuz hayatın bir parçası olarak mutsuz biri haline gelir. "...(F)ilm, dramatik yapısını geleneksel değerler/modern değerler çatışmasına dayandırır. Film, 'dünyada her zaman güvenilecek sağlam şeyler vardır' mesajıyla son bulur. Burada vurgu, aşk, dostluk ve olduğunla yetinmek gibi geleneksel değerler üzerine yoğunlaşır" (Kırel 2005: 258). Ayşe, hayalindeki her şeye kavuşur, ancak mutluluk parada ve şöhrette değil, Haşmet'in karşılıksız aşkındadır.

Sonuç

Yeşilçam sineması, aşk konusunu yıllarca üretilen filmler içerisinde temel konulardan bir tanesi yapmıştır. Sosyal farklılıklara ve haksızlıklara başkaldırı olarak aşk, her zaman kabul edilebilir bir mücadele alanı olarak ortaya konmuştur. Aşkın tarafları birbirlerini cinsel haz nesnesi olarak görmemişlerdir. Yaşanan yoğun duygular ve ortaya çıkan aşk, aşıkların bir araya gelmeleri ile tamama ermektedir. Bu aşkın cinsellikten uzak olması, kavuşmak için mücadelenin, acı çekmenin, ağlamanın yollarından geçilmesi kaçınılmazdır. Yeşilçam sinemasında Türkan Şoray'a aşık olmak kolay değildir. Bu nedenle de şiddetli bir aşk yaşamak doğaldır. Ayrıca ona aşık olmak için de Ediz Hun ya da Ayhan Işık olmak gerekmektedir. Bu nedenle yaşanan aşklardaki mantıksızlık ya da gerçek yaşamdan uzak olan taraflar seyirci için önemli değildir. Aşkın acısı ve gözyaşlarını izlemek yeterlidir onun için.

Kahramanların güzel olmaları önemlidir. Ancak bunun yanında iyi ve erdemli olmaları da aranır. Bu iki olgunun bir kişide toplanması ona duyulan aşkı da yüceltmektedir. Artık o noktadan sonra da dünyevi işler aşıklar için önemli değildir. Gerçek hayata uymayan bu aşklar para gibi bu hayatın vazgeçilmezlerinden olan bir nesneyi de önemsizleştirmeyi başarmışlardır. Paranın aşıkların arasından çekilmesi ya da aşıkların kavuşmaları seyircinin gönlünün hoş edilmesini amaçlamaktadır. Materyalist dünyanın içinde temiz kalan aşklarını kirletmemek için mücadele etmişler ve paranın kirini kalplerine bulaştırmamışlardır. Ancak Yeşilçam'ın yaptığı aslında gerçek hayatta bulaşan bu kiri temizleme görevini üstlenmekten ibarettir ve filmler

gerçeklikten kaçış yüzeyi olmuşlardır. Kutsal aşkı bir tüketim nesnesi olarak piyasaya sürmüşler ve paraya çevirmişlerdir. Sonuçta bir sektör çarkı vardır ve dişlilerin dönmesi gerekir. Bunu sağlayan filmlerde her şeye, bu arada paraya.karşı gelen aşktır.

Aşklarına sadık kalanlar, ihanet etmeyenler bu dünyada ya da öbür dünyada kavuşacaklardır. Birçok filmde iki aşık ölmek üzereyken ellerini birbirlerine uzatırlar. Parmakları bir an dokunsa da onlar için bu bile yeterlidir. Dudaklarında bir tebessümle ölürler. Aşkın fiziksel yanı değil, ruhsal yanı önemlidir ve birbirlerini severek ölmeleri onların mutluluğudur. Gününü gün eden, şehvetin kollarına kendilerini bırakmış olan kahramanlar aşk sayesinde doğru yolu bulacaklardır. Şehvet ile para yan yanadır. Bir anlamda para karşılıklı ilişkilerde cinsel yönü temsil ederken; aşkın tinsel yanı daha ağır basmaktadır.[11] Türk filmlerine göre romantik aşk, cinsel aşktan ve paradan daha üstündür. Bu nedenle de fakir delikanlı zengin babanın yazdığı yüklü çeki yırtarak fırlattığında yücelmekte ve aşkı paranın üstüne koyarak piyasa işi olmaktan kurtarmaktadır. Bu kurtarış, televizyon kanallarında sürekli gösterilmeleri nedeni ile günümüzde de bu önermelerini yeni nesillere geçirmeleri sonucunu doğurmaktadır.

Kaynakça

Barthes, Roland (2000) *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, (Çev.) Tahsin Yücel, İstanbul: Metis.

Baudrillard, Jean (2002) *Çaresiz Stratejiler*, (Çev.) Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Derin, Süleyman (2004) "Mevlana Celaleddin Rumi'nin Sevgi Anlayışı", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 26:7, s.279-294.

Eradam, Yusuf (2004) "Aşkın Sözü Kördür: Batı'nın Aşk Pazarı ve Paradigmaları Üzerine Bir Deneme", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 27:7, s.63-80.

Kahraman, Hasan Bülent (2003) *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, İstanbul: Agora.

Kırel, Serpil (2005)*Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil.

Kierkegaard, Soren (2002) *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*, (Çev.) Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı.

Lupton, Deborah (2002) *Duygusal Yaşantı*, (Çev.) Mustafa Cemal, İstanbul: Ayrıntı.

Leader, Darian (2000) *İş İşten Geçtikten Sonra Verilen Sözler,* (Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul: Ayrıntı.

[11] Bunda seyircinin kadın oluşu da etkilidir. Aileye yönelik filmler çevrildiği için sinema salonundan çıkışta birbirlerinin yüzlerine utanmadan bakmaları ve filmi insanlara tavsiye etmeleri için bu gerekli bir koşuldur.

Oskay, Ünsal (2000) *Tek Kişilik Haçlı Seferi*, İstanbul: İnkılap.
Oskay, Ünsal (2004) "Bir Söyle, Bin İşit", *Popüler Kültür Gazetesi*, 20 Şubat. (Aktaran Nigar Pösteki, "İnsani Bir Duygu Olarak Aşkın Hayattaki Yeri ve Türk Sineması'nda Aşk Temalı Filmler", yayınlanmak üzere makale)
Özbek, Sinan (2004) "Aşk Üzerine", *Future Dergisi*, Kasım.
Philips, Adam (1997) *Flört Üzerine* (Çev.) Özden Arıkan, İstanbul: Ayrıntı.
Pösteki, Nigar ve Kaplan, Neşe (2005) "İllüzyon Hayatlar", Bilgili C. (Der.) *Medya Eleştirileri* içinde, İstanbul: Beta, s.97-111.
Pösteki, Nigar (2006) "Yeşilçam Sineması'ndan Beyaz Cam Sineması Dizilere ve 1960'lardan 2000'lere Acı Hayat", Tan Akbulut N., Balkaş E. (der.) *Medya Mercek Altında* içinde, İstanbul: Beta, s.137-156.
Schopenhauer, Arthur (2002) *Aşkın Metafiziği* (Çev.) Selahattin Hilav, İstanbul: Sosyal.
Taftalı, Oktay (2004) "Kötümser Aşk ve Batı", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 27, Yıl: 7, s.247-251.
Tarhan, Ayhan ve Bekar, Funda (2004) "Batı Dolayımıyla Aşk Temsilleri: Romantik ve Seyirlik Aşk Hikâyeleri", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 27:7, s.239-246.
Timuçin, Afşar (1999) "Aşk Serseri Bir Bilgedir", *Felsefelogos*, Sayı: 7.
Uyar, Tomris (1995) "Aşk ve Sevda Üzerine Çeşitlemeler", *Cogito*, Sayı: 4, s.71-73.
Yakupoğlu, Mukadder (2004) "Batı Düşüncesinin Temel İkilemi Olarak Aşk ve Cinsellik, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 27:7 s.13-26.
Yumul, Arus, (2001) "Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak", Derman D. (yayına hazırlayan), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* içinde, İstanbul: Bağlam, s.47-54.
Akşam Gazetesi, 1 Nisan 2006
www.google.com/file://aşk (16.03.06)
www.medyakronik.com/arsiv/lightlave (10.03.06)
www.mynet.com/detailnews (16.03.06)
www.pandora.com.tr/sahaf/eskl.asp?pid=42 (20.03.06)

Nigar Pösteki
Öğretim Üyesi
Kocaeli Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo, TV ve Sinema Bölümü

TÜRK SİNEMASINDA PARA OLGUSU

H. Aslı Selçuk

Türk sinemasının bir anlamda kuruluşu, ilk dönemlerinden belirgin bir çizgiyle ayrılması 1950'lerin başındadır. Tarihin getirdiği bir değişim sonucu, 1950, 1960 ve 1970 yılları sinemamızın da geçirdiği gelişmeye işaret eden sosyal, siyasal ve ekonomik dönüşüm kavşağıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde Türkiye çok yönlü belirgin toplumsal, siyasal ve ekonomik olayların iç içe geçtiği bir ortama girmiştir. Bir yandan NATO ittifakına katılma, Kore Savaşı'nda yer alma kararları, bir yandan da 27 yıllık CHP yönetiminin el değiştirmesiyle çok partili bir döneme geçiş yılları yaşanmaktadır. Çok partili düzene geçişle birlikte Türk toplumunun sosyal, siyasal ve ekonomik yapısında dikkat çekici başkalaşımlar görülür, üretim-tüketim ilişkileri farklılaşır, köylerin, kasabaların, kentlerin geleneksel yapıları yavaş yavaş dönüşür. 27 Mayıs 1960 hareketi sonucu bütün alanlarda açılımlar başlar. Bu yeni Anayasa'nın getirdiği özgür ortam, toplumsal gerçeklere yönelmenin sinemamızdaki kapılarını açmıştır. Sosyal katmanları ele alan çalışmalar başlar. Türk sinemasına böylece yeni bir düşünce ve aktarım biçimi de gelir, bu türün adı toplumsal gerçekçiliktir. Bu yaklaşımların içindeki dikkat çekici ilk örnek de *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960) filmidir.

Gecelerin Ötesi, 1960 hareketinden önceki resmi ideolojinin savunduğu "her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz" savını sorgulamaktadır. Yaşananların eleştirisine yönelen yapım, aynı idealleri paylaşan altı mahalle arkadaşının soygun yapma planlarını sosyal ve psikolojik açıdan yansıtan çok önemli bir örnektir. Her mahallede milyoner yaratma ile küçük Amerika olma düşleri toplumda hemen yansımalarını bulur. *Gecelerin Ötesi*'nde Metin Erksan aynı çevreden gelen, değişik endişeleri, tutkuları olan bir arkadaş grubunun dramını yine aynı bakış açısıyla ve psikolojik bir yaklaşımla ele alır. Beklentilerini gerçekleştirmek isteyen bu altı genç, yoksulluk, gelecek endişesi, Amerika'ya gitme düşü, kadınlarla birlikte olma isteği ile

benzin istasyonlarını soymaya girişirler. Bu soygunlar gitgide bir alışkanlığa dönüşünce amaçlarının uzağına düşerler, sonunda da altısı birden polis kurşunlarına hedef olur.

Altmışlı yılların insan-para ilişkisine bakan öteki önemli örnekse Memduh Ün'ün değerli yazar Orhan Kemal'in *Devlet Kuşu* romanından uyarladığı *Avare Mustafa*'dır (1962). Orhan Kemal edebiyatımızda ülkemizin yoksul kesimindeki yaşamlara getirdiği bakış açısıyla olağanüstü etkili sosyal tanıklıklar yapmıştır. Yoksul, küçük insanların özlemlerini, bu özlemlerini gerçekleştirmek için giriştikleri sınıf atlama çabalarını yansıtır. Yoksul delikanlı-varlıklı kız boyutunda gerçekçi, inandırıcı bir dille kurulan çalışma, dönemin önemli filmlerinden biridir. İşsiz Mustafa'nın babası kapıcıdır, kız kardeşleri de fabrikada çalışmaktadırlar. Komşu kızı Aynur'a aşkından ötürü Mustafa, iki arkadaşıyla birlikte bir köfteci dükkanı açmaya karar verir ama sermaye bulamaz. Mahallede apartman yaptıran zengin iş adamının kızı Hülya, Mustafa'ya tutulur. Hülya sayesinde şirkete giren Mustafa, bir süre sonra Hülya ile evlenmek zorunda kalır. Ailesi rahata kavuşur ama sevgilisi Aynur'dan ayrılan Mustafa mutsuzdur. Özgürlüğü elinden alınan, ruhunu adeta satan genç adam bu yaşama dayanamaz Aynur'una ve avareliğe geri döner. Özenti içindeki kentsoylulara dürüstlük dersi de veren Mustafa, eski yaşamına geri dönecektir ama olumsuz bir durumdan başka bir olumsuz durumu-eylemsizliği yeğler. Film, her ne kadar insan parayla satın alınamaz, mutluluk parayla olmaz savından çok avareliğin bir anlamda çekici saflığını gösterse de başkahramanın özgün dünyası daralır, giderek kişiliğini yitirir.

Metin Erksan, *Acı Hayat*'ta (1963) toplumda sınıf değiştirmenin kişinin davranışları üzerindeki etkisini, evliliğe hazırlanan iki yoksul gencin arasına varsıl, şımarık bir delikanlının girmesiyle anlatır. Zengin delikanlı, yoksul kızı baştan çıkarıp ona tecavüz eder. Yoksul sevgililer ayrılmak zorunda kalırlar. Tersanede çalışan işçi delikanlı piyangodan büyük ikramiyeyi kazanıp milyoner olur, eski sevgilisini çalan varlıklı gencin kız kardeşine tecavüz ederek öcünü alır. Piyango zenginin eski sevgilisi kendini öldürür. Kızın mezarı başında eski işçi-yeni milyoner ırzına geçip aşık olduğu yeni sevgilisiyle el eledir.

Acı Hayat, zenginlik, yoksulluk, namus, çifte standart, yeni milyoner, eski işçi, büyük ikramiye, piyangoda kazanmak olguları arasında gidip gelir. Son derece melodramatik bir konu içeren bu filmi Erksan ucuzluğa kaçmadan büyük bir ustalıkla anlatmıştır. Metin Erksan filmini şöyle açıklar:

Acı Hayat'ta bizde alışılmış olanın dışında bir aşk filmi yapmaya çalıştım. Toplumda sınıf değiştirmenin kişinin davranışları üstündeki etkilerini ele aldım. Filmin başkişisi Mehmed'in kendi sınıfının bilincine varmamış bir işçi olduğunu gösterir ilginç bir bölüm vardı senaryoda. Evlenmek için ev arayıp bulamayan Mehmed'e arkadaşı kiralık ev ilanları getiriyordu. Az ötede ise işçiler sendikada toplanarak bir yapı kooperatifi tüzüğünü onaylıyorlardı. Mehmed ev sorununu bu yoldan çözecek yerde gazete ilanlarının çıkmazına dalıyordu. Bu bölümü de filme katmamız mümkün olsaydı, bütünün değerlendirilmesi daha kolay olurdu (Teksoy 1963).

Uzun yıllar karşımıza çıkacak nerdeyse değişmez prototiplerden oluşan para, iflas, zengin kız-yoksul delikanlı, zengin delikanlı-yoksul kız temalarını komedi tarzında işleyen *Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1961), *Toto Ali Milyoner* (Semih Evin, 1961) ve benzeri filmler de vardır. Zenginliğin ve yoksulluğun en somut karşılaştırılmalarını içeren bu filmlerde karakterlerden çok aktarıcı tiplerle karşılaşırız.

1970'lerde Atıf Yılmaz, Ertem Eğilmez, Orhan Aksoy, Osman Seden gibi Türk sinemasının önemli usta adları insan-para ilişkisini komik, hicveden bir yaklaşımla ele alırlar; para olgusu sürekli odak noktadadır. Yetmişlerin göze çarpan örneklerine bakıldığında *Salak Milyoner* (Ertem Eğilmez, 1974), *Yüz Lirayla* Evlenilmez (Osman Seden, 1974), *Beş Milyoncuk Borç Verir Misin?* (Osman Seden, 1975), *Altın Şehir* (Orhan Aksoy, 1978), *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978), *Köşeyi Dönen Adam* (Atıf Yılmaz, 1978), *Petrol Kralları* (Zeki Alasya, 1978) sayılabilir.

Altın Şehir ile *Kibar Feyzo* ağanın öldürülmesi, kentteki yozlaşmalar gibi çarpıcı örnekleriyle öteki filmlerden ayrılırlar. Tüm bu çalışmalarda varlıklı kız-yoksul erkek, define bulma, zengin olma düşleri, piyango milyoneri, başlık parası, miras, rüşvet alma, yükselen devalüasyon gibi doğrudan doğruya para ile ilintili durumları, neredeyse başrol oyuncusu değerine taşıyan konular işlenir.

1960'larda başlayan iş bulma ve para olgusunun ana noktalarından biri olan Almanya ve göç konuları da filmlerimize girecektir. Yabancı bir ülkede, konuşamadıkları bir dille vurucu bir yalnızlık duygusu içinde olsalar da yaşam savaşı veren yurttaşlarımızın yansımalarını, kimi kez acı kimi kez trajikomik öykülerini *Dönüş* (Türkan Şoray, 1972), *Otobüs* (Tunç Okan, 1974), *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören, 1979), *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980), *Kırk Metre Kare Almanya* (Tevfik Başer, 1986), *Bir Avuç Cennet* (Tevfik Başer, 1988) gibi filmlerde görebiliriz.

Seksenlerdeki dikkat çekici örneklerse *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1983), *Namuslu* (Ertem Eğilmez, 1984) ve *Züğürt Ağa*'dır (Nesli Çölgeçen, 1985). Bankerlere para kaptıran emekli memur ve işçilerin trajikomik öykülerini, bankerzedelerin daha iyi bir yaşam umuduyla içine düştükleri güç durumları Zeki Ökten *Faize Hücum'* da, sahicilik taşıyan, insancıl, incelikli bir yaklaşımla aktarır. Nesli Çölgeçen'se *Züğürt Ağa*'da giderek başkalaşan ağalık kurumuna eleştirel, düşündürücü bir güldürü çerçevesinde yaklaşırken ağalığın yükselen kapitalist toplum yapısı içinde başkalaşarak değişime uğramasını ve siyasal erkteki yerini irdeler. Kuraklık, güvendiği siyasi partinin yörede kazanamaması ve gönül ilişkileri nedeniyle bu Güneydoğulu Ağa köyünü satıp kentin yolunu tutar. Market açma girişimi fiyasko ile sonuçlanınca Ağa bu kez seyyar satıcı olur, sonunda da ağalık gururu dışında her şeyini yitirir. Sinema eleştirmeni Atilla Dorsay'ın, *Züğürt Ağa* ile ilgili düşünceleri şöyledir:

> *Film, ağalık kurumuna ince bir güldürü çerçevesinde yaklaşırken, sonuç olarak bu kurumun gelişen, kapitalistleşmeye doğru giden toplum yapısı içinde yok olmaya mahkum bir kurum olduğunu vurguluyor. Tıpkı Sam Peckinpah'ın filmlerinde, sanayileşen Amerika'da kovboyların yok oluşunu işlediği gibi Yavuz Turgul-Nesli Çölgeçen ikilisi de, çağdaş Türk toplumunda ağalığın kaçınılmaz çöküşünü sıcak, kavrayıcı bir güldürü içinde anlatıyorlar* (Dorsay 1986).

Ertem Eğilmez, *Namuslu*'da dürüst vatandaşın zimmetine para geçirmesini komik bir anlatımla sunar. Mutemet Ali Rıza Bey, işine bağlı namuslu bir vatandaştır. Yakınları onu bu haliyle hor görür, iter kakar. Zimmetine para geçirdiği söylentileri etrafa yayılınca onu aşağılayanlar birdenbire Mutemet Ali Rıza Bey'in çevresinde pervane olurlar. Namuslu memur ancak namussuz olup varsıllaşmaya başlayınca el üstünde tutulmaya da başlanır. Sonunda Ali Rıza Bey'in zimmetine para geçirmediği, namuslu olduğu anlaşılır. Para karşısında hızla değişen bu ahlak anlayışının şaşırtıcı tutarsızlığı ileriki yıllarda toplumda daha da öne çıkacaktır.

Faize Hücum, *Namuslu*, *Züğürt Ağa*, Turgut Özal dönemi diye nitelenen dönemin ve giderek dışa edilgen olarak açılan ekonomisinin toplumumuza getirdiği kolay çözümlere, köşeyi dönmelere değinir. Serbest ekonomi anlayışına yönelik, her koyun kendi bacağından asılırın toplumun geniş katmanlarında kolayca kabul görüşüyle, anlamakta güçlük çeken, çoğunluğu şaşkın, dar gelirli insanların, trajik ve zorlu yaşamlarından, umutsuzluklarından çıkmış etik bakışlar taşıyan fllmlerdir. Gelenekselln, ahlakın, erdemlerin bir kenara bırakılıp tümüyle paranın, tez elden köşeyi dönmenin giderek başarı

sayıldığı, zamanla daha da egemen olduğu sosyal yozlaşmanın kendini iyiden iyiye duyumsattığı, düşündürücü, önemli çalışmalardır.

Bunların yanı sıra yeniden çevrim *Devlet Kuşu* (Memduh Ün, 1980), *Çarıklı Milyoner* (Kartal Tibet, 1983), *Çıplak Vatandaş* (Başar Sabuncu, 1985), *Fakir Milyoner* (Orhan Elmas, 1985), *Milyarder* (Kartal Tibet, 1986), *Şalvar Bank* (Hulki Saner, 1986) sayılabilir. Bu yapımlarda köyden kente gelip milyoner olmak, yoksullıktan zenginliğe geçiş yolları, piyangoda kazanmak, cimrilik, para tutkusu, paranın insanı yozlaştırması, çıldırtması gibi konular ele alınır.

Doksanlarda kolayca para kazanarak böylece önemli bir kişi sayılma isteği, paranın insanın etik anlayışında yaptığı büyük, sarsıcı değişimleri irdeleyen üç önemli yapım *Kaç Para Kaç* (Reha Erdem, 1998), *Herşey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) ve *Güle Güle*'dir (Zeki Ökten, 1999).

Kaç Para Kaç'ta esnaflıkla geçinen aile babası Selim, bindiği takside içi para dolu bir çanta bulur. Parayı yetkililere teslim etmek yerine bir banka kasasına yatırır. Araba alır, karısına pahalı mücevherler armağan eder, birdenbire içine girdiği bu lüks yaşam onun dengesini giderek bozmaya başlar.

Herşey Çok Güzel Olacak, zıt karakterli iki kardeşin yıllar sonra bir araya gelip birlikte bir yaşam kurma çabalarını anlatır. Alçak gönüllü kardeşi Nuri'nin çalıştığı ecza deposunu soyan Altan, maddi değerleri yüksek haplarla kaçar; Nuri'nin sakin, sıradan yaşamı böylece altüst olur.

Güle Güle'deki banka soygunu olgusuysa taşıdığı insani içerik, dostluk, dayanışma temalarıyla diğerlerinden tümüyle farklıdır ve para olgusuna tersten etkili, başarılı bir eleştiri getirir. Beş yaşlı dostun sıcak öyküleri çevresinde gelişen filmde kanser hastası romantik ruhlu Galip, otuz beş yıldır mektuplaştığı biricik aşkı Rosa'nın yanına, Küba'ya gitmek istemektedir. Parayı denkleştiremeyen dostları banka soyarak Galip'i Küba'ya yollayacaklardır.

2000'li yılların örnekleri de yine kısa yoldan para kazanma anlayışının topluma ne denli yerleştiğini kanıtlar: *Kolay Para* (Ercan Durmuş- Hakan Haksun, 2002), *Metropol Kabusu* (Ümit Cin Güven, 2003), *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005) gibi.

Ercan Durmuş'la Hakan Haksun'un ortaklaşa yönettiği *Kolay Para*, hemen zenginleşme düşleri kuran üç arkadaşın öyküsüdür. Viskiye benzer bir içki imal edip bunu bir pavyon zinciri sahibine pazarlayıp yüklü bir avans alırlar. İçkinin formülünde bir sorun çıkar, oysa onlar paranın büyük bir kısmını da harcamışlardır.

Metropol Kabusu'nda ise büyük kentleri tehdit eden, insanlann yaşamlannı yitirmelerine, sakat kalmalanna neden olan kapkaç konusu işlenir.

Organize İşler, araba hırsızlığı, kapkaççılık, dolandırıcılık gibi emek vermeden para kazanmayı iş edinmiş bir örgütün statü dengelerini, iç dünyalarını yansıtır. Bu karanlık kişilerle sıradan dürüst vatandaşın, kent kültürünü özümsemiş aydın kesimin daha seçkin sayılabilecek semtlerde, mekanlarda nasıl sık sık karşılaşarak kentte iç içe yaşamak zorunda olduğu komedi türünde anlatılır.

1960'lardan 2000'lere uzanan Türk filmlerinde para olgusu, ülkemizin geçirdiği giderek daha da hız kazanan sosyal, siyasal ve ekonomik olaylarla doğrudan doğruya bağlantılıdır. Her açıdan bir toplumun bünyesinin hem siyasi, hem fiziki hem de gelişim sürecindeki sığlaşmanın coğrafyasını deşmeye, üzerinde tartışıp çok vurucu sonuçlar elde etmeye yeterlidir.

Kaynakça

Dorsay, Atılla (1986) "Haraptar Ağasının Önlenemez Çöküşü", *Cumhuriyet*, 17 Ocak 1986.

Özgüç, Agâh (1990) *Türk Filmleri Sözlüğü (1914-1973),* İstanbul: Sesam Yayınları.

Özgüç, Agâh (1991) *Türk Filmleri Sözlüğü (1974-1990),* İstanbul: Sesam Yayınları.

Özgüç, Agâh (1997) *Türk Filmleri Sözlüğü (1991-1996),* İstanbul: Sesam Yayınları.

Özön, Nijat (1962) *Türk Sineması Tarihi Dünden Bugüne,* İstanbul, Artist Reklam Ortaklığı Yayınları.

Özön, Nijat (1964) *Sinema El Kitabı,* İstanbul: Elif Yayınları.

Özön, Nijat (1968) *Türk Sineması Kronolojisi,* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özön, Nijat (1985) *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi,* İstanbul: Hil Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1987) *Türk Sinema Tarihi 1 (1896-1959),* İstanbul: Metis Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1988) *Türk Sinema Tarihi 2 (1960-1986),* İstanbul: Metis Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi(1896-1997),* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sinema Yıllığı 1998-1999 (1999) Sayı: 6, İstanbul: TÜRSAK Vakfı Yayını.

Sinema Yıllığı 1999-2000 (2000) Sayı: 7, İstanbul: TÜRSAK Vakfı Yayını.

Sinema Yıllığı 2002-2003 (2004) Sayı: 10, İstanbul: TÜRSAK Vakfı Yayını.

Teksoy, Rekin (1963) "Metin Erksan ile Konuşma", *Sosyal Adalet*, İstanbul, 2 Nisan.

H. Aslı Selçuk
Öğretim Üyesi
Yıldız Teknik Üniversitesi
İletişim Fakültesi

TÜRK SİNEMASININ SATIN ALDIKLARI VE ALAMADIKLARI

Meral Özçınar

- Zenginler, senden benden farklıdır.
- Evet, onların parası var.

(F. Scott Fitzgerald ve Ernest Hemingway arasında geçen meşhur diyalog)

Modern kapitalist çağda zenginlik tarzının ayırt edici ögesi paradır. Zenginlik, malla, mülkle, altınla değil, esas olarak para ile ölçülür. Georg Simmel *Paranın Felsefesi* adlı çalışmasında, kapitalizmin doğal ekonomiyi geriletmesinden beri, zenginliğin yegâne hedefi olarak paranın amaçlaştığını söyler. Zenginlerin farkı, paraları olmasında düğümlenir.

Zenginlik ve yoksulluk öncelikle toplumsal oluşumlardaki ekonomik ve maddi eşitsizlikleri akla getirir, ancak bu iki kavram toplumsal sınıflarla ilişkilendirilemez. Bunun nedeni, "zenginlik" ve "yoksulluğun" bir analitik kategori oluşturamayacak kadar göreli kavramlar olmalarıdır. Sözlük anlamı olarak zengin, "parası, malı çok olan, varlıklı ya da yararlı veya kendisinden beklenilen, istenilen nitelikleri çok olan, verimli, gösterişli," olarak tanımlanırken; karşı ucundaki yoksul ise, "geçinmekte zorluk çeken (kimse), fakir veya istenilen nitelikte ve özellikte olmayan, yetersiz," olarak karşılık bulur.

"Zenginlik" ve "yoksulluk" yerinden edilmiş ve üstbelirlenmiş bir halde var olan ilişkiler olarak, Türkiye toplumunun tam sembolleştirilemeyen ve anlatısallaştırılamayan reelidir. Günümüz Türkiyesinin toplumsal topografyasının çizilmesi açısından "zenginler", "üst sınıflar" veya burjuvazinin toplumsal ilişkiler içindeki konumlarını nasıl anlamlandırdıkları, kendilerine ve başka kesimlere dair ne gibi imgelere sahip oldukları, ne türden siyasal ve kültürel dillerle konuştukları ve mevcut siyasal söylemlere ve devletle nasıl bir ilişki kurduklarının incelenmesi büyük önem taşımaktadır.

Türkiye'de kapitalist modernlik veya Osmanlı Türk modernleşmesi tarihi travmatolojik bir durum oluşturur. Bu sürecin Türkiye toplumunda açtığı kapanmayan yarayı anlamak için, modern toplumsal sınıfsal ayrımlar ve hiyerarşinin belirli sermaye birikim stratejilerini incelemek gerekir. "Bugün de hâlâ Türkiye toplumunda hâkim olan 'zenginlik' ve 'burjuvazi' tahayyülü, edinilen servetlerin 'vurguncu' veya 'gayrimeşru' kaynakları ile gösterişçi tüketim, israf veya zenginlik temaşası ile meşgul büyük ölçüde"(Mardin 2001: 21-29). Zenginliği temellendiren "sermaye" türlerinin zenginlik kültürüne etkileri, zenginlerin tahayyül dünyaları ve kendilerini meşrulaştırma biçimleri, kuşkusuz kapitalizmin ve burjuvazinin özgül tarihsel analizi açısından oldukça önemlidir.

Türkiye'de toplumsal sınıflar, hiçbir toplumsal bağlamda tam bir şekilde var olmamıştır. Bu nedenle hiyerarşik sıralama "zenginler" ve "yoksullar" olarak yapılır. Türk sineması bu çok özgül ayrıma, keskinleştirilmiş imgelerle katkı sağlar. Türk sineması, toplumsal alandaki kadar net ayrımlar çizerken nesnelerden ve davranış kalıplarından yararlanır. Bu çalışma toplumsal hayattaki ayrımlamanın sinemadaki yansımasını incelediği kadar, Türk sinemasının bu ayrımlamaya katkısını ya da diğer bir deyişle farklı bakış açısını da incelemeyi hedeflemektedir.

Zenginlik ve yoksulluk, aşk ve macera romanlarına ve filmlerine popüler biçimlerde yansır. Türk sinemasının, Cumhuriyetin sınıfsal yapısını, ekonomik sorunlarını, yoksul insan hayatlarını gerçekçi biçimde yansıtmak gibi bir meselesi olmamıştır. Bunun önemli bir nedeni ise, Türk sinemasında anlatı yapısının masal sistematiğine uygun olmasıdır. Sadece kapitalizm, tüketim toplumu, sınıfsal yapılar ve para değil, hemen hiçbir konuda gerçekçi bir sorgulama yapılmaz. Türk izleyicisinin barışık olduğu Yeşilçam sineması 70'lere kadar masal anlatmaya devam eder. Bu nedenle filmlerde de sorunlar zengin kız ile fakir oğlan arasındaki aşkta ve çelişkiler etrafında dolanır.

Türk sinemasında ilk kez *Milyon Avcıları* (Muhsin Ertuğrul, 1934) ile başlayan "para" filmleri, kapitalizmin gelişimine paralellik göstererek artmıştır. Cumhuriyet dönemi çok kötü bir ekonomiyi devralmıştır, memleket bir yokluk ülkesidir, temel ihtiyaçların çoğu dışarıdan karşılanmaktadır. Bu olumsuz koşullarla devralınan ekonomi hızlı bir gelişim ivmesi kazanır. Ekonominin yeteri kadar gelişmemiş ve buna paralel olarak tüketim kültürünün henüz oluşmamış olması ve Türk sinemasının da henüz yeni olmasından dolayı 1950'lere kadar "para", filmlerin başat ögesi haline gelmemiştir.

1950 sonrası tüketim kültürü iç ve dış etmenlerin etkisiyle gelişmiş ve yayılmıştır. Dış etmenler bağlamında dışsal politik nedenlerle refah uygulamaları yaygınlık kazanmıştır. Temel iç etmenler tüketim kültürünün gelenekselleşmesi, tarım politikaları nedeni ile muhafazakâr yeni sınıfın yükselmesi ve ulaşım araçlarındaki gelişmeye paralel olarak kentleşmenin ve toplumsal değişmenin hızlanmasıdır. Dönemin en önemli özelliği de tüketim kültürünün hız kazanması ve toplumun alt katmanlarına doğru yayılmasıdır. (Zorlu 2003: 30).

Dış yardım ve krediler ile ekonomi politikası ve bunun yanı sıra bir de yaşam biçimi ithal edilir. Yeni tüketim kalıpları ve bunlara bağlı olarak da istemler değişmiştir. Kılıçbay değişen tüketim kalıplarını şöyle özetler:

1950-1960 döneminin başka ve önemli bir özelliği sosyoekonomik bir karakter taşır. Bu belli ölçüde bir davranış değişmesi, tüketim standartlarının yükseltilmesi hırsıdır. Bu olay iktisat sosyolojisi açısından 'ihtiyaç doğrulması, ihtiyaç geliştirilmesi'dir. Geleneklerimiz yakın tarihe kadar kanaatkârlığı, azla yetinmeyi bir davranış biçimi olarak yerleştirdiği halde, 1950 sonrasında politika-sosyal bu olgu sonucu olarak kanaatkârlıktan, bir lokma bir hırka felsefesinden 'tüketimcilik'e yönelme eğilimi baş göstermiştir. (Kılıçbay 98: 108).

1950'li yıllara kadar görece daha az olan para filmleri, 50'lerden sonra önemli bir ivme kazanır. Truman doktrini ve Marshall yardımı ile birlikte Türkiye'de yeni rüzgârlar esmiş ve bu rüzgâr zenginlik hayallerini beslemiştir. "Her mahallede bir milyoner olacak" düşü kısa zamanda Türk filmlerinin ağırlıklı leit motif'i haline gelir. Bu tarihlerden itibaren isminde "milyoner" kelimesi geçen 13 film çekilir. Bunlara örnek olarak *Berduş Milyoner* (Aram Gülyüz, 1965), *Çeto Salak Milyoner* (Orhan Erçin, 1953), *Toto Ali Milyoner* (Semih Evin, 1961), *Zoraki Milyoner* (Orhan Elmas, 1963), *Milyoner Çocuk* (Ömer Aykut, 1958), *Milyonerin Kızı* (Türker İnanoğlu, 1966), *Bir Milyonluk Macera* (Nişan Hancer, 1962) gibi filmler gösterilebilir. "Milyon" filmleri 70'ler boyunca ağırlıklı olarak, seksenler ve doksanlar boyunca da azalarak devam eder.

Milyon filmlerinde gehellikle paranın kolay kazanılması olgusu üzerinde durulur. Bu filmlerde para, miras, piyango, tesadüfen kaybedilmiş bir paranın bulunması, hazine avcılığı gibi olaylar sonucunda kazanılır. Yıllarca yoksulluk çekmiş bir gencin Mısır'daki dayısından kalan büyük servete "milyon" filmlerinde sıkça rastlanır. Aslında 60'lar ve 70'ler boyunca çekilen "milyon" filmlerinde para arzulanır, çünkü o

daha iyi bir hayat yaşayabilmenin, daha iyi ürünler tüketebilmenin bir aracıdır sadece. Para tüketimin bir aracıdır, ancak hiçbir zaman üretimin bir parçası olamaz. Sözün özü, bu filmlerde para biriktirilmek ya da üretimde kullanılarak artırılmak için değil, daha çok tüketilmek için vardır. Bu yüzden milyonlar sık sık havada uçuşur, kolay kazanıldığı için, kolay kaybedilmesinde de bir sakınca yoktur.

"Milyon" filmleri dışında 1950–1960 arasında zenginlik ve yoksulluğu konu edinen pek çok film çekilir. Dönemin filmlerinde karşıtlıklar, zenginlik ve yoksulluk üzerine temellendirilir. Namuslu, gururlu, yozlaşmak, değerleri unutup yabancılaşmak gibi pek çok kavram para ile doğrudan ilişkilendirilir. Zenginlik ve para, değerlerin yozlaşması, batılı yaşam standardının kabullenilip yerel değerlerin yok olması ile örtüştürülürken, yoksulluk bize ait olanın, yerelliğin ve dürüstlüğün simgesi haline gelir. "Edebiyat ve sinemada zenginlik ve yoksulluk derinlemesine ele alınmaz. Zenginlik ve yoksulluk karşıtlığı yapısal bir sorun olarak ele alınmaz. Yoksulluk ve zenginlik çifti yine yozlaşmaya, değerler farklılaşmasının temsiliyetine indirgenmiştir" (Türkeş 2005: 48-49). Bu dönemin egemen söylemi servet düşmanlığı ve sefalet edebiyatıdır. Bu motife o dönem çekilen şu filmlerde rastlamak mümkündür: *Garibanız Ağabeyler* (Bilge Olgaç, 1967), *Fakir ve Mağrur* (Mehmet Dinler, 1966), *Ekmek Parası* (Ülkü Erakalın, 1962)... "1960'ların ve 70'lerin düşünce ikliminde, 'yoksuluz, çünkü siz varsınız" sloganının söylediği gibi, yoksulluk ve yoksunluk ile gelir adaletsizliği arasında bağlantı kurmak, yadırganmayan, aşikâr sayılan, meşru bir 'akıl' idi. Başka deyişle, servet düşmanlığının subjektif şartları kuvvetliydi" (Bora ve Erdoğan 2005: 10). Modernliğin yarattığı kaygı ve korku, "para" filmlerinde sıkça karşımıza çıkar. Hemen her filmde geleneksel değerler korunurken, Batı'yı simgeleyen zenginlik ve simgelerinden kaçınılır.

> *Toplumsal hayatı tanımlayan çelişkiler, ortaya çıkan değişimler ve belirsizlikler, dönemin ruh halini olduğu kadar, popüler filmlerce başvurulan temsil stratejilerini de değiştirir. Bu itibarla, popüler filmler, toplumsal hayatta cereyan eden meselelerin, kolektif hissiyat düzeyinde nasıl yaşandığına ve muhtemelen gelecekte nasıl yaşanacağına işaret eden farklı anlatılara ev sahipliği yapar.* (Arslan 2005: 13).

70'li yıllarda etkili olan bir diğer etmen yurt dışı işçi göçünün ülkeye yansımalarıdır. Avrupa'ya giden işçilerin ülkeye dönmeleriyle birlikte yeni tüketim alışkanlıkları ortaya çıkar. Bu dönemde Batı'dan gelen pek çok nesne, prestij ve statü sahibi olmanın bir aracı haline gelir.

Amerikan rüyasının yerli versiyonu, sinemanın toplumsal hayata ağırlığını koymasıyla birlikte, 1970'lere kadar sinemaya sayısız kez

uyarlanmıştır. Osmanlı'dan başlayarak neredeyse 70 yıllık bir zaman diliminde, popüler romanların kadın-erkek ve zengin-yoksul çiftleri benzer konular etrafında tekrar tekrar canlandırılırken, değişen zenginliği simgeleyen mekân ve eşyalardan başka bir şey değildir. Uçak seyahatleri, üstü açık arabalar, yatlar, katlar, binicilik ve tenis, zenginlere özgü alışkanlıkların en önemlileridir. Yönetmenler boş vakitlerin değerlendirilmesinde yoksullardan yana çıkar. Şımarıklıktır zenginlerin yaptıkları, boş işlerdir. Yoksulların gittiği kahvehane, meyhane ve kır bahçeleriyle, zenginlerin çılgın eğlenceleri, içkili ve danslı toplantıları, canları sıkıldıkça uğradığı çiftliklerinde katıldıkları av partileri tam bir zıtlık içindedir. Eğlencelerin, atların, arabaların, çiftlik evlerinin görünüşte filme neden katıldığı tam olarak bilinmez. Söylemin altında kaybolup giden dekorlardır. Bir taraftan zenginliğin sergilenmesi yerilirken, diğer taraftan zenginlik hayalleri pohpohlanır. "Dekor sadece insanları sarmakla kalmaz, aynı zamanda 'görsel manifestolar' gibi anlatının yönünü gösterir. Örneğin bol ışıklı avize, viski, puro, bir aşırılıkta donatılmış sofralar 'kötü bir zenginliğin/modernliğin', duvar halıları, gaz lambası, çiçekli perdeler ise mazlumluğun ekonomik anlatımlarıdır" (Arslan 2005: 42).

Yeni tüketim alışkanlıkları, zenginlik hayallerini pohpohlar ve para ulaşılmak istenen bir nesneye dönüşür. Yetmişli yıllarda devam eden bir dizi "milyon" filmi bu özlemi dile getirir: *Salak Milyoner* (Ertem Eğilmez, 1974), *Çılgın Milyoner* (Feridun Kete, 1976), *Hırsız Milyoner* (Günay Kosova, 1977), *Şaşkın Milyoner* (Aram Gülyüz, 1980)...

"Gösterilen zenginlik bir yandan ortaya çağrılmakta, bir yandan da söylem boyunca ondan kaçınılmaktadır. Bu kaçamak anma, bu gizli ve süreksiz izlekleştirme biçimi, dalga ve parıltının bu birbirini izlemesi yan anlam inceliğini çok iyi tanımlar" (Barthes 99: 100). Para bir yandan kötülenirken diğer taraftan orta sınıf kadınlar tarafından arzulanır. Yükselme hırsı olan kadınlar, çoğu zaman yoksul aile hayatından kaçarak pavyonlara sığınır. Bazı filmlerde bu kadınlar hem çok para kazanarak üst sınıfa yani zenginler sınıfına geçerler hem de alt sınıfa ait değerlerden de uzaklaşmazlar. Söz konusu filmler hem zenginliğe hem de değerlerin korunmasına vurgu yaparak bir çeşit hayal dünyası geliştirir. İşte bu nedenle para filmleri Türk toplumunun yaşadığı pek çok çelişkiyi kendi bünyesinde barındırır.

1980'lerden itibaren ticaret ve finans serbestleşmesi ile tüketim ürünlerinin çeşitliliği ve sayısı olağanüstü artar. Geliri yükselen sınıflar, bu dönemde lüks tüketiminin alıcısı olur. Kitle iletişim araçlarının sayısının artması ile birlikte tüketim kültürünün toplum üzerindeki etkisi artar. Özal döneminde uygulanan liberal ekonomi ve ihracat

teşvik kredileriyle birlikte, harcama kapasitesi artan bir sınıf oluşur. Gelir düzensizliği iyice artar ve zengin yoksul ayrımı keskinleşir. Zenginlik ve onların tüketim araçları, kitle iletişim araçlarının etkisiyle arzulanan bir nesneye dönüşür.

Türk sineması da bu duruma kayıtsız kalamaz, zenginlik düşleri ve bu düş uğruna yaşanan maceralar filmlerin sorunsalına dönüşür. Bu yıllarda çekilen iki film *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980) ve *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1982) filmleri, dönemin toplumsal atmosferini başarılı bir şekilde yansıtır.

Bir dönem orta sınıfı vurguna uğratan "bankerlik" olgusu sinemada yansımalarını bulmuştur (*Banker Bilo*, *Kanlı Takip* [Togay Akın,1988]). Diğer önemli olgu ise "faiz"dir. Bu da başta *Faize Hücum* filmi olmak üzere filmlerin başat ögesi haline gelir. "Zenginlik imgesinin edebiyat ve sanatta bu denli görünür olmasında, üst sınıfların hayat tarzına özenen kesimlerin, o hayat tarzıyla mesafelerini kurgusal metinlerle kapatmak isteği mutlaka vardır" (Türkeş 2005: 53).

Para kazanmak, iyi hayat yaşamanın bir aracı olarak değerlendirilir ve maddi ürünleri elde etmenin, modern dünyanın yaşam tarzının bir biçimi olduğu üzerinde durulur.

> *1980 sonrası dönemde tüketim kültürünün iki boyutunun daha yoğun bir şekilde geliştiği görülmektedir. Bunlardan birincisi, maddileşmenin, köşeyi dönmenin ve para sahibi olma tutkusunun 'mutlu ve iyi bir hayat yaşamanın' aracı olarak düşünmede çok etkili olmasıdır. İkincisi ise, maddi ürünlere karşı aşırı tutku gelişmiş ve bu ürünlerin gösteriş ve fantezi, yenilik ve Batı kültürüne dâhil olma gibi amaçlarla elde edilmesi ve kullanılması yaşam tarzının önemli bir ögesi olarak yerini almıştır. Tüketim kültüründe diğer bir değişme ise, aşkın değerlere gönderme yapan tüketim kültürünün ortaya çıkması ve dini yaşam tarzının tüketim kültürü içinde gelişmesidir.* (Belk 1998: 103).

Türk sineması ise bu köşeyi dönme hayalini pekiştirir. Kolay para kazanma aracı olarak görülen faiz, piyango ve şans oyunları filmlerin odağına yerleşir. Dönemin ruhuna uygun olarak kolay para kazanmak, köşeyi dönmek ve sınıf atlamak toplumsal bir özlem olarak algılanır ve yansıtılır. Bu dönem boyunca milli piyango yolu ile zengin olmayı konu alan "piyango" filmleri *Talih Kuşu* (Kartal Tibet, 1989), *Milyarder* (Kartal Tibet, 1986) medyanın keşfiyle popülerleşen kahramanların anlatıldığı *Çarıklı Milyoner* (Kartal Tibet, 1983), *Çıplak Vatandaş* (Başar Sabuncu, 1985) gibi filmler üretilir.

80'lerde 70'lerin tersine paranın iyi yönleri de vurgulanır, en azından paraya ulaşmak hayali her Türk vatandaşının hakkıdır. Bu

dönem çekilen filmlerde, karakterlerin büyük çoğunluğu bu hayalle yaşar, onların dışındakiler ise münferit örneklerdir. Dürüst ama aç banka memuru, her zaman hakkıyla para kazanmış bir istasyon şefi gibi karakterler eleştirilirler. Eşleri ve çocukları tarafından sık sık bir karşılaştırma nesnesine dönüşürler. "Senin dürüstlüğün bizim sefaletimiz" bu filmlerin ortak sloganıdır. Türk sinemasında değişen para imgesi kapitalizmin gelişimine işaret eder.

2000'li yıllarda zenginlik imgesinin edebiyat ve sanatta bu denli görünür olmasında, tüketim toplumuna doğru yönelmenin büyük payı vardır. Geleneksel-modern ikilemi halen yaşansa da, Türk halkı bu ikilemi çözmek için bir yol bulur. Batının ekonomik ve teknolojik gelişmeleri ithal edilecek, ancak diğer taraftan değerler korunacaktır. Bu nedenle filmlerde zenginliğe göz kırpılır. Metaların ve o metalara sahip olunarak sürdürülecek hayatın edebi tasavvurlarıyla, sinemanın, dizilerin ve reklâmların büyülü dili aynı imgelerden oluşur. Artık sinema da reklâmlar gibi, arzuyu nesneyle karıştıran, ama sadece bakmaya, hayal etmeye ve arzuların özgürce kabarmasına izin veren, isyan duygusunu törpüleyen büyülü bir aynadır.

90'lı yıllardan önce yapılan filmlerde, zenginlik, paranın esiri olmak, geleneksel değerleri kaybetmek ile özdeşleştirilmekteydi. Zenginler, dejenere olmuş bir kültürün etkisindeydiler. Batı'dan alınan değerler aynen kabul edilmiş ve kültürel değerler terk edilmiştir. Bu nedenle, filmlerde paranın satın alamayacakları vurgulanır ki bunlar çoğu zaman, erdem, dürüstlük, aşk gibi insani duygulardır. Sıkça duyduğumuz "Fakir ama gururlu bir genç"; "Senin paran beni satın alamaz"; "Söyle aşkın ne kadar eder?" gibi cümleler bu düşüncenin dışavurumudur. Günümüz sinemasında ise, paranın iyilik hali kendisini anlatır, çünkü ancak bu paraya sahip olanların boş vakitleri vardır, diledikleri gibi yiyip içebilen sadece onlardır, özgürce sevmek, sevişmek ve gezmek onlara mahsustur. Üstelik maddi gücü olanların fizikleri de düzgündür. Gelir dağılımındaki farklılıklar, mekân farklılıklarına da dönüşür. Metalar dünyasının ve dolayısıyla zenginlik imgesinin ekonomik hayattan sanki bağımsızmışçasına hikâye edilmesi, taşranın ışıklarının sönmesi, yoksulların ve yoksulluğun film içeriğinden dışlanması, Türkiye'nin siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmelerinden, zihinlerin medyadan yansıyan metalarla işgal edilmesinden, o metalara sahip olmak ya da hiç durmadan gözler önüne serilen şık ve eğlenceli mekânlarda yer alabilmek arzusunun şiddetindendir.

Siyasi iktisatta olduğu gibi, edebiyatta ve sinemada da kapitalizmin yasaları hiç dikkate alınmaz. Toplumsal altyapısı unutulduğu için

geriye zengin, yakışıklı, güzel, iyi kalpli, yüce gönüllü film kahramanlarının aşk ve macera hikâyeleri kalır.

Zenginlik ve yoksulluk Türk sinemasının çok kez konu aldığı bir karşıtlıktır. Bu tema doğrultusunda filmler tarandığında ilginç bir durum çıkar karşımıza. 1930–1980 arasında üretilen filmlerin 16 adeti "fakir", 26 adeti "para", 13'ü "milyon", 2'si "milyar" ve 1 tanesi de "bin" kelimelerini isminde taşır. Bu veriler de göstermektedir ki, Türk sineması yaşamdaki pek çok karşıtlığı zenginlik ve yoksulluk temeli üzerine oturtur. Güzel, çirkin, namuslu, dürüst, ahlaklı gibi pek çok kavram, kişinin direkt fakir ya da zengin olması ile örtüştürülür. Zenginlik ve değerleri daha çok Batı'yı simgelerken, yoksulluk ise bize ait olanın dışavurumudur. Bu filmler bir anlamda Türkiye'de kapitalizme ve modernliğe karşı direnci yansıtırlar. Ancak bu direnç bilinçli bir karşı koyma şeklinde değil, duygusal ve teslimiyetçi bir duruş sergiler.

İthal bir modernliğe karşı duygusal bir tepki olan para filmleri katharsise, fakirin zenginin yüzüne fırlattığı para imgesi ile ulaşır.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Yayınları.

Adorno, Theodor W. (1998) *Minima Moralia*, (Çev.) Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, Umut Tümay (2005) *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, İstanbul: Metis Yayınları.

Bali, Rıfat (2002) *Tarz-ı Hayattan Life Style'a Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Barthes Roland (1999) *Yazı ve Yorum*, (Çev.) Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları.

Baudrillard, Jean (1997) *Tüketim Toplumu*, (Çev.) Hazal Dellçaylı, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Berkes, Niyazi (1975) *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Belk, Russell W. (1998) "Third Consumer Culture", Research in Marketing, Supplement 4 Marketing and Development: Toward Broader Dimensions, Greenwich: Jai Press Inc.

Kılıçbay, Ahmet (1999) *Türk Ekonomisi*, 5. Baskı, Eskişehir: Bilim Teknik Yayınevi.

Mardin, Şerif (2001) *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dergi

Doğuç, Seçil (2005) "Yeni Orta Sınıfların Gözünden Zenginlik ve Yoksulluk", *Toplum Bilim*, Sayı 104, s.73-91.

Türkeş, Ömer (2005) "Milenyum Çağı İnsanları", *Toplum Bilim*, sayı 104, s.48-72

Erdoğan, Necmi – Bora Tanıl (2005) "Zenginlik: Zengin Bir Araştırma Gündemi, "Yoksul" Bir Literatür" *Toplum ve Bilim*, Birikim Yay. İst. sayı 104, ss 3-12

Zorlu, Abdulkadir (2003) "Batılı Bir Yaşam Tarzı Olarak Tüketim: Türkiye'de Tüketim Ürünlerinin ve Kültürünün Tarihi Gelişimi", *e-dergi*, ISSN 1304-2823.

Dönemler İtibarıyle Türk Sinemasında Para Konulu Filmler*

1950-1960	1970	1980	1990
* *Kanlı Para* (O. Anbumu, 1953) * *Çeto Salak Milyoner* (Orhan Erçin, 1953) * *Milyoner Çocuk* (Ömer Aykut, 1958) * *Toto Ali Milyoner* (Semih Evin, 1961) * *Bir Milyonluk Macera* (Nişan Hancer, 1962) * *Ekmek Parası* (Ülkü Erakalın, 1962) * *Bir Milyonluk Macera* (Şinasi Özonuk, 1963) * *Fakir ve Mağrur* (Mehmet Dinler, 1966) * *Milyonerin Kızı* (Türker İnanoğlu, 1966) * *Para Kadın ve Silah* (Yılmaz Atadeniz, 1966) * *Garibanız Ağabeyler* (Bilge Olgaç, 1967)	* *Bir Çuval Para* (Yücel Uçanoğlu, 1970) * *Paralı Askerler* (Peter Collinson, 1970) * *Ah Bir Zengin Olsam* (Sırrı Gültekin, 1971) * *Paralı Yıldırım* (Mehmet Bozkuş, 1972) * *Para* (Memduh Ün, 1972) * *Kanlı Para* (Natuk Baytan, 1972) * *Başlık Parası* (Yavuz Figenli, 1973) * *Mirasyediler* (Aram Gülyüz, 1974) * *Salak Milyoner* (Ertem Eğilmez, 1974) * *Parasızlar* (Sırrı Gültekin, 1974) * *O Biçim Miras* (Nejat Okçugil, 1976) * *İsmet Bu Ne Kısmet* (Ülkü Erakalın, 1978) * *Binlik Nail* (Aram Gülyüz, 1979)	* *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980) * *Beş Parasız Adam* (Osman F. Seden, 1980) * *Şaşkın Milyoner* (Aram Gülyüz, 1980) * *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1982) * *Çarıklı Milyoner* (Kartal Tibet, 1983) * *Para Babası* (Hulki Saner, 1985) * *Paranın Esiri* (Orhan Elmas, 1985) * *Fakir Milyoner* (Orhan Elmas, 1985) * *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen,1985) * *Aşk ve Para* (Müjdat Saylav, 1986) * *İki Milyarlık Bilet* (Yönetmeni bilinmiyor, 1986) * *Ben Milyarder* (Sırrı Gültekin, 1986) * *Yoksul* (Zeki Ökten, 1986) * *Kanlı Takip* (Togay Akın, 1988) * *Talih Kuşu* (Kartal Tibet, 1989) * *Kara Sevda* (Samim Değer, 1989)	* *Kanlı Para* (Tevfik Polam, 1993) * *Milyarlık Koca Bebekler* (Samim Utku, 1996) * *Kaç Para Kaç* (Reha Erdem, 1999) * *Kolay Para* (Hakan Haksun – Ercan Durmuş, 2002) * *Döngel Karhanesi* (Hakan Algül, 2005) * Söz konusu filmler dışında bu dönem çekilen pek çok filmde "para" olgusuna sıkça rastlanır.

* Sinema Türk Veri Tabanı, 4x10 Türk Sineması Arşivi, *Türk Sinema Tarihi* (Giovanni Scognamillo), Türk Sinema Tarihi (I-II) (Alim Şerif Onaran) kaynaklarından yararlanılarak oluşturulmuştur.

Meral Özçınar
Öğretim Görevlisi
Çanakkale 18 Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

UYLAŞIM VE FARKLILAŞMA: FİLM TÜRLERİ VE PARANIN ALEGORİK SUNUMU

Lale Kabadayı

Giriş

Film çalışmaları, "film türleri" ve "tür filmleri" kavramları arasındaki benzerlik ve farklılıkları açık şekilde ortaya koymuştur. İlki, temellerini Aristo'nun tiyatro için belirlediği çeşitlendirmeye dayandırıp anlayış açısından "sanat" sinemasına daha yakın bir çizgide dururken, (tabii ki birçok ürünü sanat sineması içinde de değerlendirilebilecek niteliklere sahip olan) diğeri, endüstriye dönüşmüş bir yapılanmanın, izleyici merkezli "ticari" film üretiminin yöntem ve biçimlerine işaret eder.

Film türleri, anlam ve öykünün kurulumu açısından benzerliklere izin vermesine rağmen izleyici tarafından kolay takip edilme zorunluluğu taşımaz. Bununla birlikte genel içeriği ve karakterlerin başına gelecek olaylar açısından ortak paydalarda toplanabilen özelliklere sahiptir. Tür filmleri ise, öykülerini, izleyici tarafından kolay anlaşılacak şekilde belirli uylaşımları kullanarak oluşturur; kalıplarını, karakter yapılanmasında, atmosferin kurulmasında, ikonografik ögelerin kullanımında, temel ve yan anlamların oluşturulmasında birbirine çok benzer ögelere dayandırır. Biçimsel uylaşımlar, içerik anlamında da benzeşmeye izin verir.

"Paranın filmlerde kullanılışı" konusunu ön plana çıkararak, konu merkezli bir inceleme yapmayı önemseyen bu çalışma, eleştiri aşamasında, film türü veya tür filmi kapsamına giren sekiz Türk filmini inceleyecektir. Konunun hedef seçildiği çalışmada, daha geniş anlamı içermesi nedeniyle tüm film "biçim"lerinin, "film türleri" adı altında toplanması tercih edilmiştir. Yani, "sanat" ya da "ticari amaçlı" olarak kısaca tanımlama yoluna gidilen, on yıllık dönemde üretilmiş ve merkezine paranın oturmuş olduğu filmlerde, paranın bizzat kendisinin veya paranın kullanılışının nelerin alegorik karşılığı olduğuna yönelik

tartışma, "film türü" şemsiyesi altında yürütülecektir. Bu nedenle çözümleme için seçilen filmler, ister film türü, ister tür filmi tanımlamaları içinde olsun, konunun önemsendiği anlam ön planda tutulacaktır.

Genel olarak sinema filmleri, çekildikleri dönemin toplumsal ve siyasi durumlarının ortaya konmasında önemli ipuçları oluşturur. Yapılan filmler, bireysel ve toplumsal değerlerin görünümlerine tanıklık eder. İnceleme amacıyla seçilen filmler de, paranın alegorik sunumlarının değerlendirilmesi açısından, dönemsel anlamların ortaya konması için ipucu niteliğindedir. Para temasının on yıllık dönem içinde filmlerde kullanımı uylaşım ya da farklılaşma noktalarında benzerlik ya da ayrılık içermekte, bununla birlikte alegorik okumalara rahatlıkla izin vermektedir.

Türsel Uylaşım

Filmler, doğaları gereği belirli uylaşımlara dayanmaktadır. Uylaşım (*convention*); töre, adet, gelenek, uzlaşma anlamlarına karşılık gelmektedir ve genel anlamıyla, kabul edilmiş normları, standartları ve kriterleri belirtir.[1] Uylaşım, genel olarak ticari filmlerinin rahat okunmasını sağlayan anlamları bünyesinde barındırır. Sinemada, aralarındaki ortak yönlerden ötürü belirli kümeler içinde toplanan (Büker ve Onaran 1985: 286) ticari filmler, benzerlikleri kullanarak, izleyiciler arasında uylaşımların algılanmasını, tanınmasını ve diğer filmlerde de fark edilmesini sağlar. İzleyicinin beklentilerini hazırlayan uylaşımlara; "türsel uylaşım" denir.[2] Örnek olarak, komedilerin sonunda çiftlerin evlenmesi türe özgü bir uylaşımdır ve izleyici tarafından türün diğer filmlerinde de beklenilen bir sonu işaret eder. Belirli bir tema çevresinde yapılanan film anlatısında da, durumlar, çatışmalar ve çözümler öngörülebilirdir.

Belirlenen dönemde üretilmiş, ana teması para olan filmlerin konuları, uylaşımlar doğrultusunda filmler arasında benzerliklere izin vermektedir. Christine Geldhill'e göre, farklı film türleri, konunun farklı durumlarını üretir ve her üretim, öznelliğin işlevleri ve izleyiciye adreslenmenin farklı biçimleri içinde, bir ize dönüşür (1985: 64).

Alegorik Sunum

Sinema sanatı, görsel tanımlamalar yaparken birincil ve ikincil anlamların oluşmasını sağlar. Alegori, anlamı birincil halinden diğeri-

[1] http://en.wikipedia.org/wikl/Convention%28norm%29
[2] http://en.wikipedia.org/wiki/Convention%28norm%29

ne doğru götüren bir sunum biçimidir. Alegoriyi genel olarak, "karakterlerin ve onların eylemlerinin, tarihsel veya siyasal kişileri veya fikirleri ve soyut kavramları temsil" eder hale getirilmek üzere kullanıldığı bir anlatı biçimi olarak tanımlamak mümkündür (Mutlu 1995: 371). Tanımladığı nesnenin "yerine" kullanılan alegori, metafora uzanmakla birlikte, ondan daha çok detay içerir ve hayal gücüne daha fazla hitap eder. Alegori, dille sınırlı değildir ve görselliğe uygulanabilirliği sayesinde sinemada da kullanılır. Sinematografik anlatıda nesneler ve kişiler, öykünün ardında yatan anlamın ortaya çıkarılması için alegori yardımıyla yansıtılır.

Filmlerde alegori kullanımı, kişileştirme yoluyla canlandırma yapılmasına da aracılık etmektedir. Kişileştirme, bir nesnenin niteliğinin, insanmış gibi adlandırılmasını içermektedir. Kişileştirme, alegori ile önemli bir ilişki içindedir, çok sayıda alegorik çalışma, kişileştirmeye dayanan nesneleri kapsar. Bu doğrultuda nesneler ve düşünceler, insanmış ya da yaşıyormuş gibi ele alınır. Kişileştirmeyle ilgili, kültürlerin içine yerleşmiş çok sayıda deyim ve imge bulunmaktadır: "Kör adalet" ya da "kara para" gibi.

Para temalı filmlerde kişileştirme yapılması, paraya yönelik anlamların alegorileri oluşturmak için kullanılmasına aracılık etmektedir. Burada sorulması gereken soru, paranın bizzat kendisinin mi alegoriye dönüştüğü, yoksa alegoriye yönelik anlamlar için bir çıkış noktası mı olduğudur. İnceleme, paranın her iki anlamda da parçası olduğu alegoriler üzerine yorumları ortaya koyacaktır.

1995-2005 Yılları Arasında Çekilen Türk Filmlerine Yönelik Çözümleme

İnsanın zaaflarından biri olarak para ve bunun çevresinde yapılanan temalar, sinemada sık ele alınan konulardır. Para teması, kültürden kültüre değişiklik göstermekle birlikte, ortak evrensel anlamları da barındırır. Sinemada para, film türlerinin özelliklerine göre, çeşitli biçimlerde konu edilmektedir. Yapılacak çözümlemede, farklı film türlerindeki yapımlarda, para, paranın sunumu, paranın şekil değiştirmesi, paranın "yerine konan" tarafından temsili, paranın insan yaşamı üzerindeki etkisi gibi konuların, ideolojik, kültürel, psikolojik, ikonografik yaklaşımlarla ele alınması gerçekleştirilecektir. 1995-2005 yılları arasında üretilmiş Türk filmlerinden çözümleme amacıyla seçilmiş olan örneklerin, doğrudan para ve/veya para kazanma/elde etmenin, parayı koruma yollarının, parayı bireysel ya da

genel amaçlar için kullanmak isteyen insanların öykülerinin anlatıldığı filmler olmasına dikkat edilmiştir. *Fasulye*, *Hırsız Var*, *Kaç Para Kaç*, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, *Maskeli Beşler İntikam Peşinde*, *Neredesin Firuze?*, *Organize İşler* ve *Son* filmlerinde paranın kullanımına yönelik inceleme, alegoriden yararlanılarak, paranın girdiği somut ya da soyut biçimlerin belirlenmesine ve anlamların ortaya konmasına yöneliktir.

Kaç Para Kaç Filmine Yönelik Çözümleme

Yönetmenliğini Reha Erdem'in yaptığı *Kaç Para Kaç* (1999) filmi, dram/trajedi türünde olan, ancak türsel uylaşımlar açısından daha çok trajedi içinde yer alan bir filmdir. İstanbul'da erkek gömlekleri satan bir dükkanın sahibi Selim karakteri, bindiği takside bulduğu, az önce inen müşterinin unuttuğu içi döviz dolu çantayı geriye veremez. Eline yanlışlıkla geçen bu büyük miktardaki para, onu harcadığı oranda Selim'in hayatının mahvolmasına neden olur.

Aristo, trajedi türünde, kahramanın başına gelenler karşısında duyulan acıma ve korku duygusunun, iç yaşamında seyircinin arınmasını sağladığını savunmuştur (Nutku 2001: 231). Trajedideki karakterlerin abartılı olmaması, arınma için gerekli olan özdeşlemeyi sağlayan birincil nedendir. Türün özelliğine göre, trajedinin kahramanı, iyi ya da kötü olarak net bir karakter taşımaz, her ikisinin bileşimini sunar. Karakterin kişisel bir zaafı vardır ve bu zaaf onu mahvoluşa sürükler. Tür içinde bu mahvoluş, yani anlatının sonuna doğru kahramanının yok oluşu, "yıkım" olarak adlandırılmaktadır (Nutku 2001: 268). *Kaç Para Kaç* filminde kahramanın kişisel zaafı, parayı harcamaya başlamasıyla ortaya çıkmaktadır. Yaşamı, önce sakinlikten huzursuzluğa, ardından da yıkıma doğru ilerler. Selim'in içinde de, iyilik ve kötülük sürekli mücadele içindedir. Başlangıçta dürüst biri olarak resmedilen Selim, para nedeniyle karakter değişimi yaşar ve dürüstlüğünü yitirir. Trajedi kahramanlarının kaderlerinden kendilerinin sorumlu oluşu, karakterin, geriye dönüşü olmayan bir hata yaptığını fark etmesine rağmen, hatasına devam etmesiyle verilmektedir. Türün uylaşımlarından biri olan, hatalarından dolayı kahramanın fiziksel ya da psikolojik ölümü, bu filmde de gerçekleşmektedir. Paranın yol açtığı etki, Selim karakterinin, önce iyi insan olma özelliğini öldürür, ardından da fiziksel ölüm gerçekleşir.

Filmde, masumiyetin yitirilişi, Selim'in para dolu torbayı komodinin altına saklamaya çalışırken küçük bir melek heykelini kırmasıyla simgeleştirilir. Melek figürünün kırılması, paranın insan hayatı üze-

rinde neden olduğu yıkımı göstererek, masumiyet ve dürüstlüğün bozulmasının evrensel bir alegorisi haline gelmektedir. Selim, karısının fark etmemesi için heykeli tamir etmeye çalışır, ancak onu eski haline getiremez. Böylelikle, trajedide bozulan karakterin alegorisi, kahramanın geriye dönüşünün olmadığını izleyiciye aktarır.

Para, filmde, hem insan hem de toplum için saplantıya dönüşmüş durumdadır. Filmde, her konunun parayla bağlantılı olması, temanın net bir şekilde para odağında kalmasını sağlamaktadır. Diyaloglarda sık sık "Para kolay mı kazanılıyor?" ifadesinin geçmesi gibi yöntemler buna destek olur. Selim'in, ne kadar dürüst bir insan olduğu da diyaloglar aracılığıyla verilir. Bahsedilen para küçükken, dürüst olmak kolaydır. Ancak çok parayla karşılaşıldığında Selim de, büyük sınamalar yaşayan diğer trajedi karakterleri gibi dürüstlükten döner.

Para, tema belirlendikten sonra, diyaloglar yardımıyla kişileştirilmekte ve başrole oturtulmaktadır. Bu andan itibaren filmin karakterleri, paranın çevresinde dönmeye başlar. Para artık, hem bizzat görünen hem de -"sessizliğini" sürdürmesi nedeniyle- görünmeyen bir başrol oyuncusudur. Yani para, hiçbir şey yapmadan, hiçbir eylemde bulunmadan filmin merkezine oturmakta ve bu eylemsizliğine rağmen kötü olayların yaşanmasına neden olmaktadır. Para, kötüye de iyiye de kullanılabilecek bir "varlık" olarak bünyesinde taşıdığı özelliğini, kötüye kullanılmasını tercih eden insanların yanında sessiz bir tanık gibi izler. Para, masum olup olmamakla suçlanırken, aslında izleyicinin zihnine yerleştirilen, kişileştirilen paranın durumu değil, onu bizzat kullanan insanın kendisidir.

Kişileştirilen para, somut olarak, satın alınan pahalı bir tabloya ya da Selim'in karısına aldığı kırmızı renkli bir ruja dönüşebildiği gibi, lüks yaşamanın sağlanmasının ardından gelen güvende olma hissiyle dolu mutluluk ifadesinin adlandırılması biçimine de girebilir.

Filmde, para çalma konusunda yapılan sohbete tanıklık, para için "Ne kadar ileri gidebilirsin?" sorusuna film içinde aranan ve verilen yanıt da, paranın önemini sürekli göz önünde tutar. Selim'in, dükkanına giren müşteriden saklamaya çalıştığı yüz doları ağzına atarak yutması ise, karakterin gidebileceği insanlıktan çıkma noktasının gösterilmesi açısından önemlidir.

Filmde Selim'in küçük kızı, en masum karakter olarak resmedilmektedir. Selim'in, kızının sevdiği köpeği, yanlışlıkla arabayla ezmesi, yine saflığın bozulmasının alegorisine dönüşmektedir.

Kaç Para Kaç'ta, dövizle alışveriş, döviz bozdurulması ve sürekli paradan bahsedilmesi, 1990'lı yıllarda toplum genelinde yaşanan

maddi bunalımın ve döviz çılgınlığının tanımlanması açısından zamana tanıklık etmektedir.

Filmin sonunda, paranın sağladığı gerçek olmayan bir güvenle komşu kadınla birlikte olurken karısına yakalanan Selim, balkondan düşerek ölür. Diğer türlerde de görülebilecek bir uylaşım olarak kahramanın ölümüne neden olan paranın, aynı zamanda ölürken ona eşlik etmesi ironiktir. İzleyici bu ani ölüm karşısında şaşkınlığa uğrar ve geleneksel trajedi yaklaşımının dışına çıkılarak izleyicinin katharsise ulaşması yarım bırakılır. İzleyici artık, nasıl hazmedeceği kendisine tanımlanmayan bir sonla karşı karşıyadır. Para insanı öldürmüş, artık tek kahraman olarak kendisi kalmıştır.

Filmin havada uçuşan paralarla başlayıp aynı şekilde bitmesi de, öykünün kendi içinde kapanmasına yani tamamlanmasına olanak sağlamaktadır. Öykü böylelikle tek bir kişinin nezdinde, tüm insanlığın trajik durumunun çağdaş bir alegorisine dönüşür.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak Filmine Yönelik Çözümleme

Ahmet Uluçay'ın yönettiği *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filmi, dram türündedir. Film, amatör ruha sahip iki arkadaşın film gösterebilmek için çaba harcamalarının öyküsünü anlatır. Recep ve Mehmet için para, film çekmek, gösterebilmek ve sinema salonu açmak için gerekli bir unsurdur. Yani para, "resimleri gımıldatmak" için gerekli piller ile film çekmek için kendi kameralarını satın almaya yarayacak dışsal bir nesnedir. Bu nedenle, sürekli bahsetmelerine rağmen, para yaşamlarına sahip olamaz, karakterler masumiyetlerini asla kaybetmez.

Dram türü, özellikle karakter gelişimine odaklanır. Dramlar, gerçekçi karakterleri içeren, yaşam biçimlerine yönelik ciddi sunumlar ve öyküler içermektedir. Tür içinde, sosyal problemler, sınıf farklılıkları, fakirlik gibi konular ele alınır ve tür, sosyal sorunları açık bir dille yansıtır[3] (Dirks, 2006).

Tür içinde para temasına yönelik uylaşım, paranın, hayallerin gerçekleştirilmesi için şart oluşu yönündedir. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde de, kahramanlar, karpuzcuda ve berberde çırak olarak çalışarak hayalleri olan sinemacılık için gerekli parayı kazanmaya çalışır.

[3] http://www.filmsite.org/dramafilms.html

Karakterlerin genelde "iyi" olarak tanımlandığı filmde, para kazanmak için bile büyük sermayeye ihtiyaç duyulması, Karpuzcu Kemal'in iflas ederek, karpuzlarını ucuz fiyattan toptancıya satması ile vurgulanır. Bu durum, küçük balığın, parası olan büyük balık tarafından yutulmasının alegorisidir. Filmde sıkça vurgulanan kasabalı/köylü zıtlığı da, paranın varlığı veya yokluğunun yarattığı hiyerarşik düzenin yapılanmasını gösterir. Kasabadaki fotoğrafçı, film kamerasının fiyatını soran Mehmet'e, köylü oluşundan ve "doğal olarak" parası olmayışından kaynaklanarak "Size göre değil" cevabını vermektedir.

"Rejisör" olmak isteyen Recep ise, para biriktirerek film çekecek, kendisine köylü olduğu için yüz vermeyen sevdiği kız böylelikle, para üzerinden sağlanmış olan saygınlık ve ünden etkilenerek kendisiyle evlenecektir. Az para kazanabildikleri için hayalleri sürekli ertelenen iki çocuğun diyalogları, sık sık para konusuna değinmekle birlikte, para kazanma hırsı, belirtildiği gibi, sinema yapabilmeye yöneliktir. Bu nedenle filmin temasında para, araç olarak kullanılma sınırında kalır.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (Ahmet Uluçay, 2004) filmi, devam eden yaşamdan bir kesit gibidir. Bu nedenle belirli bir mutlu ya da mutsuz sondan bahsedilemez. Karakterler, filmin sonunda, yaşadıkları tüm hayal kırıklığına rağmen, yine, film çekmek için kamera alma ideallerini dile getirir. Filmde, karakterlerin parayla olan ilişkisi yaşamın dramatik bir alegorisine dönüşür, alttan alta devam eden para teması, böylelikle bir kez daha hayallerin merkezine oturur.

Son Filmine Yönelik Çözümleme

Sinema yapabilmek için paranın gerekli görüldüğü diğer bir film, Levent Kırca'nın yönetmenliğini yaptığı *Son*'dur (2002). Film, dram/komedi türündedir. İstanbul'da yaşayan ve farklı şekillerde hepsi sinemayla bağlantılı olan karakterler, başrol oyuncusundan para sızdırmaya çalışan üçkağıtçı Kerem'in bir araya getirmesiyle film çekmeye başlar. "Kaybedenlerin dünyası"nı anlatan film, sinema sektörüne sinema içinden bakmaya çalışmaktadır.

Başlangıçta sadece para elde etmek için çekilmeye başlanan film, daha sonra tüm karakterlerin, insan olarak değer görme isteğinin yerine geçer. Çektikleri filmi kendileri tamamlayamasalar da, sonuçta ortaya çıkan ürün, karakterlerin bir iş başarabilmelerinin karşılığıdır. Filmle somutlaştırılan paranın anlamı, hayatta bir işe yaramanın alegorisine dönüşmektedir.

Filmde para temasına dayanan çatışma, İstanbul merkezine oturtulmaktadır. Büyük şehir ışıklarının yanında küçük insanların yaşamı, hem filmde hem de film içinde çekilen filmde resmedilmektedir. Ekibin çektiği filmin konusu da para üzerine odaklanmıştır. Zenginlik/fakirlik ve para/namus çatışmaları her iki filmde de defalarca ele alınır.

Filmin teması, ortada somut olarak görülmeyen bir para çevresinde yapılanmaktadır. Kullanılan dil temanın para üzerine odaklanmasına olanak tanımaktadır. Eski yıldız Nejla karakteri, yeniden ünlü olabilmek için film çekmeye para yatırırken, senaryodaki fakir ama namuslu kız rolüne hazırlanır. "Fakir olmak çok zor," diyen Nejla, ünlü modacılara "şık fakir elbiseleri" diktirmeye çalışır. Nejla, kendisinden para isteyen Kerem'e "Şimdi sırası mı? Fakirliğe konsantre olmaya çalışıyorum," der.

Komedi türünün, durumlar, kelimelerle oynamalar, aksiyonlar ve karakterlerden hareket ederek, yetersizlikler, zaaflar ve yaşamın hüsran dolu yönlerini gözlemleyişi *Son* filminde de yer almaktadır. Ciddi ya da karamsar yöne sahip olmasına rağmen komedi filmlerinin mutlu sona sahip olması, *Son* filminde de, karakterlerin zengin bir medya patronu tarafından tamamlanan filmlerini perdede izleme şansına sahip olmasıyla gerçekleştirilir. Bu durum, paranın sağladığı güce sahip olmayan karakterlerin hayallerinin, beklediklerinden farklı biçimde gerçekleşmesinin buruk bir yansımasıdır.

Hırsız Var Filmine Yönelik Çözümleme

Yönetmenliği Oğuzhan Tercan'ın yaptığı *Hırsız Var* (2004), komedi/macera türündedir. Aynı zamanda komedinin alt türleri olacak şekilde suç/hırsızlık uylaşımlarını da taşımaktadır. Komedi/macera türünün, kalabalık karakterli yapısı *Hırsız Var*'da da bulunmaktadır. İflas edip ölen bir iş adamının karısı, ailesine ait çok değerli tabloları devletten kaçırmaya çalışırken, gey modacı kardeşi, bir manken, bir mafya patronu, bir soyguncu ve bir magazin muhabiri, tablolarla somutlaşmış paranın peşinde yaşanan olayların kahramanları olur. Rastlantılar üzerine kurulu öykü yapısı ile *Hırsız Var* filmi, ülkedeki mafya-medya-magazin yapılanmasına dair bir komedi olarak tanıtılmıştır.

Filmin çatışması yasal olan/olmayan para teması çevresinde kuruludur. Komedi türünün eğlendirici yönü filmde etkin yer tutar. *Hırsız Var* filmi, durum komedisine örnektir, formatı, anlatının içinden kaynaklanan komik olayların yaşanmasına dayandırılmış, durumlar, seyirciyi güldürmeye yönelik şekillendirilmiştir.

Karakterlerin gerçek kişilikleri, tabloları ele geçirmeye çalışmak için verdikleri mücadele doğrultusunda ortaya çıkmaya başlar. Paranın yerine geçen tablolar, zengin ve saygın Binnur karakterinin, aslında kendi kardeşini bile hiçe sayacak kadar açgözlü ve kötü biri olduğunun, soyguncu Pamir'in ise, yaptığı işe rağmen iyi bir insan olarak görülebileceğinin betimlenmesine aracılık eder. Film, zıtlıklardan yola çıkarak, görünenin gerçek olmayabileceğine dikkat çekmekte ve birincil anlamların altında yatan ahlaki ve sosyal olguların alegorisine dönüşmektedir. Karakterlerin tümünün tablolar çevresinde dönen yaşamı, para tutkusunun neden olduğu anlamsızlığın da etkili bir alegorisidir.

Fasulye Filmine Yönelik Çözümleme

Bora Tekay'ın yönetmenliğini yaptığı *Fasulye* (2000) filmi, komedi türünde olmakla birlikte yine suç alt türünün özelliklerini içermektedir. Köydeki yaşlıların vergi iade zarflarını götürmekle görevlendirilen Genç, mafyanın para alışverişinin ortasında kalır. Filmde para, somut şekilde bire bir görülmektedir. Zıtlıklar ve filmin çatışması, köylü-masum ile şehirli-kötüler arasında kurulmaktadır. Kültürden kaynaklanan anlamlar ise, Genç'in yanına yolluk olarak konulan fasulye yemeği etrafında yapılandırılır. Fasulye, Katil karakterinin dile getirdiği gibi, anne yemeğinin saflığını, güvenilirliğini ve lezzetini simgelemektedir.

Genç karakteri, film boyunca, yaşanan karmaşaya sessiz bir şekilde tanıklık eder ve belki de hiç konuşmadığı için saflığını asla kaybetmez. Genç'in akıl hocası Ak Sakallı Dede dahi, dünyevi değerlerce gözü açılmış olan, saflıktan uzak bir karakterdir.

Film, durum komedilerinin tür içeriklerini yansıtırken aynı zamanda, mafya-vatandaş-medya üçgenini kurarak, kara komedi sınırlarına yaklaşmaktadır. Komedi unsurlarını, alaycı ve iğneleyici şekilde ele alan kara komedi, filmin mizahı içinde, az sayıya indirgediği karakterler çizgisinde, Türkiye'nin yapısına dair eleştiriyi *Hırsız Var* filminden daha cesur şekilde yapmayı hedeflemektedir. Bu anlamda filmin olaylar çizgisindeki absürdlüğün, Türkiye'de yaşanan olayların alegorisine dönüştüğü söylenebilir.

Maskeli Beşler İntikam Peşinde Filmine Yönelik Çözümleme

Murat Aslan'ın yönetmenliğini yaptığı *Maskeli Beşler İntikam Peşinde* (2005) filmi, komedi/macera türünü temeline alırken aynı zamanda melodrama göndermelerde bulunmaktadır. Ele alınan diğer

tür örnekleri arasında, Türk sineması geleneğindeki komedi anlayışına en uygun film durumundadır. Film, yetimhanede büyüyen beş arkadaşın, bir dostlarının hasta oğlunu tedavi ettirebilmek için hırsızlık yapmaya çalışmalarını anlatır. Hasta çocuğun durumunun veriliş biçiminde kurulan melodram kalıpları, para temasının, ahlaki ve iyi niyetlere dayandırılmasının kabul edilmesine dair, eskiye dayanan uylaşımlara yöneliktir. Bu nedenle film, eskiden olduğu gibi, Türk sinemasında iyilik adına suç işlemenin geçerli görüleceği bir anlatının sürdürülebilirliğinin örneğini oluşturmaktadır.

Filmde para, somut olarak bire bir anlamında kullanılır. Yetimhaneden tanıdıkları, zengin bir aileye evlatlık verilerek büyük bir iş adamı haline gelmiş arkadaşlarından, ihtiyaçları olan parayı çalmaya karar veren beşli, çalma olgusunu, sosyal adaletin sağlanmasının alegorisine dönüştürmektedir. Ancak, türsel yapılanma içinde yasalara karşı gelmenin mutlaka cezalandırılacağı uylaşımı, yardımseverliklerine rağmen karakterlerin yine hapse düşmelerine neden olur. Ama bu kez, bir çocuğun yaşamını kurtardıkları için huzurlu ve mutludurlar. Böylelikle filmin sonunda komedi türünün mutlu sonu gerçekleştirilmiş olur.

Neredesin Firuze? Filmine Yönelik Çözümleme

Ezel Akay tarafından yönetilen *Neredesin Firuze?* (2004) filmi, komedi/dram/müzikal türlerini kapsamaktadır. Hayri ve Orhan isminde, başarısız iki müzik yapımcısı ve çevresindekilerin para kazanmak için çeşitli hilelere başvurmasının anlatıldığı filmde, masalsı bir anlatım tarzına yaklaşılmaya çalışılmıştır. Müzikal kısmı Hindistan-Bollywood filmlerine göndermede bulunan filmin anlatımı, yine para teması etrafında yapılanmaktadır. Filmin dramatik yapısı, orta ve alt sınıf insanlarının yaşamlarını yansıtır.

Yaşamdaki başarısızlıkları, para kazanamamalarıyla aynı çizgide ilerleyen karakterler, intiharı düşünecek kadar bunalıma sürüklenir. Firuze karakteri ise, kahramanların anlamsız hayatlarına para umudu getiren bir iyilik meleğidir. Firuze, para ve umudun bedenleşmiş halidir. Para, Firuze ile kişileştirilir. Filmdeki mucize kavramı, Firuze'nin kaset yapımı için para verme amacıyla bir anda çıkıp gelivermesiyle kurulur. Filmin müzikal-komedi özellikleri de, bu mucize etrafında yapılanır. Ancak komedi türünün uylaşımları doğrultusunda, kolay yoldan köşe dönmeye çalışan karakterlerin çabaları bir kez daha boşa çıkar. Firuze'nin aslında bir akıl hastası olduğunun anlaşılması, paranın kahramanların eline geçmemesine neden olur. Mutlu

sonun sağlanması gerekliliği ise, karakterlerin üçkağıtçı olmalarına rağmen iyi insanlar olarak yaşamlarına devam etmeleri ile verilir. Filmde, para etrafında yapılanan tema, insanları sadece paranın bir arada tuttuğu, günümüzün bireyleşen ve yalnızlaşan yapısının alegorisine göndermede bulunur. Ancak grup dağıtılmaz, grubun birlikte hareket etme kararını vermesiyle, bireyleşmenin değil bir arada olmanın mutluluk getireceği yaklaşımı vurgulanır.

Organize İşler Filmine Yönelik Çözümleme

Yılmaz Erdoğan'ın yönettiği *Organize İşler* (2005) filmi, komedi/suç türündedir. Film, anlatısını, kapkaççılık, hırsızlık, dolandırıcılık gibi yasadışı işler çerçevesinde kurmaktadır.

Yine küçük insanların yaşamlarının ele alındığı filmde, kendi mafya ailesini kuran Asım ve yanındakiler, intihar etmekten kurtarılan Süperman Samet'in de aralarına katılmasıyla, "kurtlar sofrası" İstanbul'da para kazanmak için kanunsuz işler yapar. Para genellikle, araba hırsızlığından elde edilir. Yine, komedi türü doğrultusunda, aslında iyi karakterler olan kahramanların planları bozulur. Kahramanlar filmin sonunda aldıkları dersle, yasal yollardan para kazanmanın gerekliliğine inanır. Asım'ın eski karısının kendisine geri dönmesi, yasal para kazanmanın aile kurma ile ödüllendirilmesine karşılık gelmektedir ve komedi türünün mutlu biten sonuna yönelik ideolojiyi işaret eder.

Organize İşler, Türkiye'de son yıllarda yaşanmakta olan hırsızlık furyasının ve ülke genelindeki parayla ilgili yozlaşmanın durum tespiti niteliğindedir. Güçlü olanın parası olanla eş tutulduğu ve bunun için de her zaman yasal yolların kullanılmasının gerekmediği şeklindeki göndermeler, Türkiye'nin günümüzdeki alegorisine karşılık gelmektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Türk sinemasında 1995-2005 yılları arasında çekilen filmlerde paranın alegorik kullanımları, döneme dair genel bir değerlendirme yapılmasına olanak sağlamaktadır. On yıllık dönemdeki, konusu paraya dayandırılan filmlerin, trajedi ve dram türlerine yer vermekle birlikte, genel olarak komedi ve alt türleri içinde yapılandığı görülmektedir. Filmler, özellikle komedi-suç türünde üretilmiştir. Filmlerin paraya yönelik göndermelerini, uylaşımlar doğrultusunda, aynı film türleri içinde de, farklı film türleri içinde de, benzerliklerle yansıttığı görülmektedir. Buna göre, para ne amaçla istenirse istensin, özellik-

le küçük insanların yaşamlarında sorunların kaynağına dönüşmektedir. Para, karakterlerin bozulmalarına yol açmakta ve kahramanlar paraya bağlılıkları oranında cezalandırılmaktadır. Farklı film türleri, bu cezalandırmaları değişik biçimlerde ele almaktadır.

Para konusu, film türleri içinde, iyi ile kötü arasındaki savaş gibi, evrensel temalara dayandırılmaktadır. Filmlerde paranın, toplumsal güç elde etme isteğinin bir alegorisine dönüştüğü görülmektedir. Filmler para konusunu, ya bire bir anlamında-somut şekilde ya da parayla ilişkilendirilen nesnelerle alegorik anlamlara yol açacak biçimde ele almaktadır. Ele alınan on yıllık dönemde, paranın yeni ikonografik göstergelere ihtiyaç duymadan, izleyicinin zihninde daha önce oluşturulmuş olan uylaşımlara destek verir şekilde kullanıldığı, belleğimizin eski kabullenişlerine yeni eklemeler yapmadığı görülmektedir.

Para, genellikle anlama yönelik alegori yaratmak için kullanılan – âdeta bir başrol oyuncusu şeklinde kişileştirilmektedir. Filmlerde paranın kullanılışı bu kişileştirmeye izin verirken, karakterlerin ve dolayısıyla toplumdaki bireylerin masumiyetini kaybetmesinin alegorisine dönüşmektedir. Böylelikle bireyden yola çıkılarak, ahlaki, sosyal ve politik yozlaşmanın genel bir alegorisinden bahsetmek olanaklı hale gelir. Bu doğrultuda, para-insan ilişkisinin sinemasal anlatımının, Türkiye'nin son on yıllık döneminin genel ve büyük bir alegorisi olarak algılanması gerektiğini söylemek mümkündür.

Kaynakça

Büker, Seçil ve Onaran Oğuz (1985) *Sinema Kuramları*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Dirks, Tim (2006) "Drama Films", *FilmSite.org*, http://www.filmsite.org/dramafilms.html.

Gledhill, Christine (1985) "Genre", Cook P. (der.), *The Cinema Book* içinde, London: British Film Institute, s.59-112.

Mutlu, Erol (1995) *İletişim Sözlüğü*, Ankara: Ark Yayınevi.

Nutku, Özdemir (2001) *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

(...) (2006) "Convention", *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Convention_%28norm%29

Lale Kabadayı
Öğretim Üyesi
Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi
Radyo- TV ve Sinema Bölümü

İSTANBUL CONVERTIBLE

Deniz Bayrakdar
Eiif Akçalı

Giriş

İstanbul görüntüleri Türk sinemasının her döneminde paraya çevrilebilir, likiditesi olan bir "mal"dı. Bu "mal" Boğaz manzaralarında, Ada görüntülerinde aşk için satın alındı ve satıldı; aile melodramlarında Beyoğlu meyhaneleri ile Üsküdar evleri arasında -*High and Low* (Akira Kurosawa, 1963) kıvamında- sınıf ahlakı adına mübadeleye sokuldu; "tekinsiz" olanı satmak için Belgrad ormanları 60'ların en favori yeriyken, biraz ilerisindeki Kemerburgaz *Mustafa Hakkında Her Şey* filminde (Çağan Irmak, 2004) 2000'lerin "yeni zengin"ini anlatmak için, hatta *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) atmosferini kurarak 60'ları geri çağırmak için satışa sunulan mekân oldu. İstanbul'da iki yere de ait olmayanlar şehir hatları vapurlarıyla satışa çıktılar (*Hamam* [Ferzan Özpetek, 1997], *Teyzem* [Halit Refiğ, 1987]). Laleli kadın ticareti için seyire açıldı (*Laleli'de Bir Azize* [Kudret Sabancı, 1999]); Topkapı yabancı filmlere satıldı (*Um Filme Falado* [Manoel de Oliveira, 2003], *The Net 2.0* [Charles Winkler, 2006]).

Türk sinemasında İstanbul görüntülerinin "mal olarak ederi" Monopol oyunundaki caddeler ve alanlara eskiden biçilmiş değerin yıllar içinde biraz afaki kalması gibi yer ve el değiştirdi. Beyoğlu hâlâ karanlık ve gecenin mekânı olsa da satışı arttı; film görüntüsünü paraya dönüştürme gücü çoğaldı. Kilyos civarları eskiden şehirden kaçırılan kızlardan dolayı korkuyu, endişeyi satıyordu; şimdi oradaki İstanbul manzaraları ile aile hayatının endişeleri satışa sunuluyor.

Monopol oyununda da bir dönem bazı cadde ve sokakların ederinin manâsızlaştığına şahit olmuştuk. 50'lerin kıymetli yerleri 70'lerden itibaren çaptan düştü. Sonra neredeyse İstanbul görüntülerinin bu bölgeleri "vintage" yöntemiyle cilalaması sonucunda tekrar kıymete bindi.

Bu çalışmada 1990'lardan itibaren İstanbul görüntülerinin kullanımının niteliğindeki değişimi göz önüne alarak yeni bir "genre" önerisinde bulunuyoruz: "İstanbul Convertible"[1]. Bir para biriminin değerini diğer bir para birimine çevirirken kullanılan *convert* kelimesinden yola çıkarak "İstanbul Convertible" ile görüntülerin temsil ettiği kavramların değişmesi ve buna bağlı olarak da değerinin artması veya azalmasından bahsediyoruz. *Convertible* değiştirmek ve bozdurmak kelimelerini de içinde barındırıyor; 1960'lardan bu yana Türk filmlerindeki İstanbul görüntülerinin zaman içerisinde taşınması/değişmesi ve bozdurulup tekrar üretilmesi ve 1990'lardan itibaren bu görüntülerin film anlatısından bağımsız olarak kendini pazarlamaya/satmaya başlaması çalışmamızın temel çıkış noktası. Mekânların/görüntülerin paraya tahvil edilebilirliğini ise çalışma içinde konvertibilite[2] (*convertibility*) kelimesi ile tanımladık. Bu tahvil edilebilme, dönüşebilme durumunun iki çeşidi olduğunu gözlemledik. Bu noktayı biraz daha açarsak görüntülerin temsil ettiği kavramların dönüşümü ve dolayısıyla değer kazanmaları veya kaybetmeleri sanal konvertibilite olarak görülebilir. Reel konvertibilite ise mekân görüntülerinin gişe hasılatları aracılığıyla para kazandırması şeklinde ifade edilebilir.[3]

Çalışmamızı yoğunlaştırdığımız *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005) İstanbul şehrini film anlatısı aracılığıyla paraya çeviren filmlerin bir sentezi ve "İstanbul Convertible"ın oluşumunda önemli bir örnek oldu. Bu oluşumu açıklığa kavuşturmak amacıyla daha önceki dönemler ve ağırlıkla 90'lar ve 2000'lere doğru genre'ların dönüşümünü İstanbul görüntüleri bağlamında ele aldık. *Organize İşler* filminin bir özetini verdikten sonra film anlatısının İstanbul görüntülerini paraya çevirme yolunda giderken bir genre'ın evrimini netleştirdiğini ortaya koyduk. Son bölümde önerdiğimiz genre'ın özelliklerini film temelinde kategorilere yerleştirdik.

[1] Yazımızın da başlığı olan "İstanbul Convertible", meta söylem olarak Asım'ın (Yılmaz Erdoğan) sevgilisiyle kanepe gibi kullandığı üstü açılabilen arabaya ve kuşbakışı izlediğimiz -üstü açılabilen- İstanbul'un görüntülerine atfen konuldu. Filmin İngilizce adı *Magic Carpet Ride* da bu başlığı destekliyor.

[2] Ekonomide kullanan konvertibilite kelimesi asıl olarak "paranın serbestçe dövize çevrilebilirliği" anlamına geliyor. Çalışmada bu kelimenin "çevirilebilirlik" özelliğini ödünç aldık.

[3] Reel konvertibilitenin de kendi içinde ikiye ayrıldığı söylenebilir. Görüntülerin kullanımı ile gişe hasılatı amaçlayan filmlere para direkt olarak geri döner; "bağımsız" diye nitelendirebileceğimiz yönetmenler tarafından festivallere yönelik çekilmiş filmlerin ise bu görüntülerin ayrıksılığını, egzotikliğini fon sağlamak amacıyla kullandığını söyleyebiliriz.

Bu çalışma Türk sinemasında yeni bir genre'ın oluştuğunu ortaya koymak için bir deneme, başlangıç niteliği taşıyor. Kuşkusuz bu genre *Organize İşler* ile sınırlı kalmadan kapsadığı filmler üzerinden daha detaylı incelenebilir.

İstanbul Görüntüleri Eşliğinde Genre'ların Dönüşümü

Tıpkı Monopol oyunundaki gibi İstanbul mekânlarının değeri yıllar içinde farklılaştı, başka bir deyişle konvertibiliteleri yer ve el değiştirdi. 1990 ve 2000'li yıllarda gerçekleştirilen filmlerde 1950 ve 1960'lı yıllardan farklı olarak şehir içi mizansenleri, sokak modaları, lehçeler ve hikâyenin İstanbul'a ait olduğunu ima eden sesler ağırlık kazandı. 1960'ların melodramlarında ve aşk filmlerinde Adalar, Boğaz'a hakim tepeler bir fon olarak, popüler şarkılarla birlikte kullanıldı. Gerçekten de o dönemlerde aşkın satıldığı ve satın alındığı yerler -biraz da eski kasaplardaki çoban, dere ve koyunlardan oluşan kır peyzajlarını andıran biçimde- uçsuz bucaksız yeşillik ve deniz manzarasına karşı sevgililerin imgesi idi. Bu yerler o dönemde özellikle Anadolu'da aşkın madden yaşanması için gerekli mekânlar olarak algılandı. Diğer şehirlerde yaşanan aşkların para ilişkisi daha sınırlıydı. Halit Refiğ'in *İki Yabancı* (1989) filmi maden ocaklarında yaşanan acı dolu bir aşktır; taşra şehrinin aşk filmi olarak bir satışı yoktur. 1980'li yıllarda Bodrum'da geçen yalnız kadın hikâyelerinde şehir daha çok turistik bir konvertibiliteye sahiptir, ama Bodrum'un da sefası pek uzun sürmez. *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Akad, 1959) İzmir'i kalıp da kök salınacak bir yer olmaktan çok, ebedi göçebe denizcilerin, bar kadınlarının yalnızca gece yaşadıkları bir yer olarak gösterir. Bu dönemde aşk filmi genre'ının şehri İstanbul'du. İstanbul'un merkezi, Taksim, Beyoğlu ve çevresi ise aşk adına satın alınabilecek İstanbul görüntülerine 90'lara kadar pek dahil edilmemişti. Zaten o yıllarda emlak işlerinde de daha kıymetli olan yerler Boğaz ve çevresi, Nişantaşı ve Şişli idi. 1970'lerde İstanbul hikâyelerin biraz dışında kaldı. Doğu ve güneydoğu imgeleri sonradan Almanyalı Türk yönetmenlerin filmlerinde yeniden dolaşıma girene kadar bu dönem için satışı olan filmlerin görüntüleri oldular (*Sürü* [Zeki Ökten, 1978], *Hazal* [Ali Özgentürk, 1979]). Yılmaz Arslan *Yara* (1997) filminde 70'lerin doğu ve güneydoğusunu 90'larda temsil ederken, seyircinin eskiye dayalı film izafet çerçevesinden hareketle sanal bir konvertibilite gerçekleştirdi. Benzer bir dönüşüm de Monopol oyununun tablosunda yaşandı. 70'lerde değer kaybeden Beyoğlu ve Taksim, 80'lerde politik olarak dönüşen ve apolitize olan 'entelejansiya'nın

hayata küsme/çile çekme mekânları olarak devreye girdi. *Beyoğlu'nun Arka Sokakları*'nda (Şerif Gören, 1986) Tarık Akan'ın temsil ettiği devlet memuru, o mekânları yeniden dolaşıma sokan sarhoş bir "gece gezgini"dir. Bu film ile Şerif Gören 80'lerden 90'lara Türk sinemasında kaybedenlerin Beyoğlu ve Taksim'e yeniden dönüşünün, o mekânları keşfedişlerinin ve dışarıda kalanlara el verişlerinin sahnesini kuranlardan biri oldu. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (Atıf Yılmaz, 1993) ve *Dönersen Islık Çal* (Orhan Oğuz, 1992) aynı mekânların gerçek sahiplerini kristalleştirdi. Yavuz Turgul *Eşkıya* (1996) filminde Cihangir'e Doğu'dan bir konuk getirdi. O konuk biraz da Beyoğlu, Taksim civarlarını terk eden İstanbullu Muhsin Bey'e gönderme idi, ama eşkıya orada da var olamadı.

"İstanbul Convertible" genre'ının oluşum sürecinde prototip sayılacak filmlerin öncülerinden biri kanımızca, *Eşkıya*. Film İstanbul mekânlarının yıldızlaşmasına, İstanbul'a tepeden bakışın mümkün kılınmasına ve o civarların filmik ederlerinin dönüşüme uğramasına neden oldu ve İstanbul'da âdeta her sokağın bir hikmeti olduğu inancını yarattı. 1997 yılında Bilgi Üniversitesi'nde Sinema-TV bölümü öğrencisi Emin Sadıkoğlu Yavuz Turgul'a şu soruyu yöneltti: "Türk sinemasına bu mekânların girmesinin arkasında bu dekorları iyi satabileceğinizi düşünmeniz mi yatıyor?" Sinema öğrencilerinin yıllarca sorduğu sorular içinde en manidar ve öngörüye sahip olanlarından biriydi. Yavuz Turgul bu sorunun parasal imasını kabul etmedi, ama hepimiz *Organize İşler*'den çok önce Monopol oyunundaki emlak değerlerinin artıp yükselmesi ve değiş tokuş edilebilmesi gibi sinema "chronotope"larının[4] da değişeceğini fark etmiştik. *Eşkıya* gişe hasılatı yaptı. *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996) ve *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) bu işe ivme kazandırdı ve bu mekânlar "convertible" kategorisine girmeye başladılar. Mekânların imgeleri satılır hale geldikçe, kendileri de popülerleşti. 1990'lardan 2000'lere doğru çok satan filmlerin büyük çoğunluğunda

[4] *Topos* (mekân, kişi, figür) ve *chronos* (zaman) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuş "chronotope" eserdeki zamansal ve uzamsal belirleyicidir ve Bakhtin'e göre tür farklılıklarını ve türü asıl tanımlayanın "chronotope"tur (2004: 85), anlatının düğümlerinin çözümlendiği ve bağlandığı bu nokta, bir olayın nerede ve ne zaman geçtiği bilgisini taşır (2004: 250). Flaubert'in ve 19. yüzyıl romanının zamansal ve uzamsal sekanslarının kesiştiği hareket noktası "kasaba" ise (2004: 247), "İstanbul Convertible" genre'ı için bunun karşılığı İstanbul'dur. Bu ana "chronotope" içinde çeşitli ve değişken "chronotope"lar barındırır. Bakhtin'in işaret ettiğinden farklı olarak "İstanbul Convertible" genre'ında zaman içinde İstanbul, anlatının ana noktası olmaktan çıkmış, bağımsız bir öge haline gelmiştir.

İstanbul görüntüleri yer almaya ve bu filmlerin hikâyelerini -60'lardakinden farklı olarak- yoksulluk, suç, şiddet ve göç oluşturmaya başladı. "İstanbul Convertible" genre'ına ait mekânların bir ağ oluşturduğunu kabul edersek, bu ağın merkezi İstanbul'un orta yeri -azınlıkların, dışarıda kalanların ve yeraltı dünyasının merkezleri Beyoğlu, Dolapdere, Talimhane ve civarı- oldu. Bu ağın bağlantı noktalarını ise şehir dışı uydu kentler ve siteler oluşturdu.

1950'ler ve 1960'larda da sözü edilen merkezi mekânlar film noir denemelerinde kullanıldı, ama bu filmlerin satışının ağırlıklı nedeni İstanbul görüntüleri olmadığı için İstanbul'un konvertibilitesine katkıda bulunduklarını söyleyemeyiz. Bu dönemin filmlerinde yeraltı dünyasının figürleri şehrin dışında veya en altında karşılaşırlardı. Refik Halit Karay'ın *Yer Altında Dünya Var* romanı okunurken hissedilen, içki, çikolata kokusu ve karanlığın boğucu nemidir. Yeraltının insanları yer üstüne çıkmazlar ve diğerleri ile bir araya getirilmezler. Farklı sınıfların ve cemaatlerin karşılaşması anlatının reddettiği bir şeydir, bunun tersini yapanlar, cezalandırılır. *Metropolis*'te (Fritz Lang, 1926) Maria'nın Oskar'la buluşması, *M* (Fritz Lang, 1931) filminde çocuk katilinin şehrin merkezinde elini kolunu sallayarak dolaşması yeraltı dünyası tarafından tehdit olarak algılanır ve yargılanır. Film noir'ın yazılı olmayan kuralı, konvertibilitenin benzer "chronotope"ların değişimi/değişebilmesi esasına dayalı olmasıdır. Denklik esastır.

2000'li yıllarda Türk sinemasında denklik kırılır, yeni "chronotope"lar bu denkliği sağlar, sınıflar arası buluşma için şehir dışı mekânlar Kemerburgaz, Polonezköy (*Organize İşler, Mustafa Hakkında Her Şey*) uygun alanlar olarak meydana çıkar. Daha da ilginci bu mekânlar da, karanlık işlerin mekânları da aydınlık içinde temsil edilirler. Suç ve yeraltı organize biçimde yer üstüne terfi etmiş, para el değiştirmiş ve Monopol oyununda üç kuruş ederi olan Dolapdere, Kasımpaşa, Talimhane ve çevresinin (*Ağır Roman, Eşkıya, Dönersen Islık Çal* gibi) emlak değerleri ile birlikte filmik görüntü değerleri de artmıştır. Yeşilçam döneminde paranın kaybolduğu, sefahate düşüldüğü, ailenin yıkıldığı durumlarda genellikle "şehvet kurbanı" bir erkek karakter veya "kader kurbanı" bir kadın bu civarlarda değerden ve çaptan düşerdi. Bu muhitler de filmi seyreden orta sınıfın yaşamayı ve eğlenmeyi tercih etmediği mekânların imgeleri olarak ahlaki aile albümümüze kazınırdı.

Oysa, 80'lerden itibaren yavaş yavaş, 90'ların ortasından sonra ise yoğun biçimde Beyoğlu, Galata, Cihangir ve civarı emlakçılıkta -sonra da Monopol oyununun değişen değerli karelerinde- terk ettikleri yeri

geri kazandılar. İnsanlar şehrin ya iyice dışına kaçtılar, ya da sürekli kaçışı gerçekleştirebilmek için şehrin merkezine yapışmak istediler.

Suç ve günahın özdeşleştirildiği yer şehirse, Türk sinemasında bunun karşılığı İstanbul'dur. Başka hiçbir şehir suç görüntülerinin dekoru olmaya elverişli değildir artık. Göçün ve modernizmin imgelerini beraber taşıyan bu şehir hareketin ve değişimin mekânıdır.

Bu sunuşa temel teşkil eden *Organize İşler* filmi 1990 ve 2000'lerde İstanbul görüntülerinin en iyi satışa çıkarıldığı ve merkezin ve eskinin değerden düşmüş yerlerinin cilalanarak yeniden pazarlanması konusunda en çok prim yapan filmlerden biri.[5]

Organize İşler Convertible Asım'ın (Yılmaz Erdoğan) Süpermen taklidi yapan komedyen Samet'i (Tolga Çevik) intihardan kurtarması -bizleri de bir filmlik Süpermen yaparak gökyüzüne çıkarması- ile başlar. Samet böylece Asım'ın dünyasına girer. Asım orta karar üçkağıtçı çetesinin elebaşı olarak Beşiktaş civarlarında bir kök yerde ilksel bir dünyanın[6] hayatta kalması için çalışır. Derdi "çalınmış arabayı sahibine satmaktır" -bu yaklaşım "convertible" İstanbul'a da çok yakışır. Diğer yandan *Birlik Duygusu Gelişmemiş Toplumlar ve AB* başlıklı kitabının yayınından 20.000 avro kazanan yazar (Altan Erkekli) da bir değişim süreci yaşamaktadır. Avrupa Birliği sürecinde "birlik duygusu gelişmemiş toplumlar" başlığı ile konunun "biz"e ilişkin olduğunu düşündürten ve böylece pazarlık payını arttıran ve vakarını kaybetmeyen aydın Yusuf Ocak ile Quantum fiziği profesörü karısı (Demet Akbağ), 20.000 avro ile kızlarına (Özgü Namal) bir "cip" (beyaz güvercin) alırlar. Parasını ödedikleri araba Asım'ın çalıntı arabalarındandır ve polis arabayı ellerinden alır. Bu sahneden sonra film *House of Games*'vari (David Mamet, 1987) bir film noir'a döner. Aydınların, aydınlık sahnelerde geçen bir film noir'ıdır bu. Akademisyen çiftin çocuğu İstanbul kentinin nispeten korunmuş mekânlarında bir dönüşüme uğrar ve cici bir femme fatale'e dönüşür. Samet ve hatta Asım, Umut adlı bu 70'lerden kalan devrimci ismi taşıyan sade, güzel kızın oyununa gelirler. Kız kaptırılan parayı alabilmek amacıyla bir iş başvurusu esnasında tanıştığı mafya babası Müslüm Bey'den

[5] *Organize İşler*, 2.552.550 seyirci sayısı ile 1990'lardan bu yana gösterime giren filmler arasında dokuzuncu sırada yer alıyor. Film listesi için bkz. Akıncı, Tolga (2006) "Fragman Gişe Raporu", *Film +*, Nisan, s. 42.

[6] "*Deleuze'ün ilksel dünyaları (originary worlds) ... kurulmuş setler veya gerçek mekânlardır. Yönetmenler film üzerinden kendi yolculuklarını yapmak üzere ister sabit, ister hareketli ve bölük pörçük biçimde sahneler/çadırlar kurarlar. Bu ilksel dünyada her sınıftan insan temel itkilerini sonuna kadar zorlar, tüketir ve başa döner*" (Bayrakdar 2004: 16)

(Cem Yılmaz) yardım ister ve film başladığı yerde biter. Müslüm'ün yarış atları tavlasında ve golf toplarıyla ağızları burunları dağıtılmış vaziyette Asım ve yeraltı ekibi terbiye edilirler. *M* filminden farklı olarak yeraltı dünyasının hırsız ve sahtekârları yer üstündeki katil mafya tarafından cezalandırılırlar. Ahlaki tutarlılık tamdır. Akademisyen aile ve çocukları paralarını geri alırlar, hatta Umut bir demet çiçekle, mor gözüyle sahne alan "Evreşeli Süpermen Samet"i dinlemeye gider. Asım da hep kaçırarak görmek zorunda kaldığı kızına ve diş hekimi kocasını terk eden eski karısına kavuşur ve emlakçılık yapmaya karar verdiğini söyler.

Filmin dökümü yapıldığında aşağı yukarı 30 sahnenin 10'u helicam ile çekilen İstanbul görüntülerinden oluşur. Kısacası film oyuncularını, müziğini, hikâyesini, ama en çok İstanbul'u paraya çevirir. Bu şehri 6.5 YTL bilet ücretine tavaf etmek son derece rantabldır. Avrupa Birliği sürecinde ve 2010 Avrupa kenti olmaya hak kazanan bu şehrin "convertible" olma zamanı çoktan gelmiştir. Karanlıklar aydınlığa, yer altları yer üstüne çıkartılabilir. Monopol oyununda Beşiktaş civarına daha çok para koymak gerekebilir.

Genre Önerisi: "İstanbul Convertible"[7]

1990'lara kadar İstanbul görüntülerinin kullanımı bir genre için belirleyici bir nitelik oluşturmadı; bu görüntüler melodram, aşk ve komedi filmlerine arka plan, dekor olarak hizmet etti. 1990'lardan itibaren bütün bu genre'lara dahil olabilen, hepsini birleştiren filmler üretildi. İstanbul görüntüleri âdeta bu melezleşmenin zamkı görevini üstlendi, sahnelerden bağımsızlaştı, anlatı ögelerinden biri haline geldi ve yeni bir genre'ın asıl "chronotope"unu oluşturmaya başladı.

Organize İşler filminden hareketle şunu öneriyoruz: Eski ve yeni İstanbul görüntülerini devşirerek oluşan bir yaklaşımda yeni bir genre ile karşı karşıyayız. Bu genre'ın stereotipik özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

1. İstanbul mekânları görüntüye, oradan da kalıcı imgelere dönüştürülür. Bu imgelerin tüketicisi olan bir sinema seyircisi oluşmuştur. Bu seyirciler kendilerini tüketen bu şehrin imgelerini bir bilet karşılığında satın alırlar. Bu da gişe hasılatından paraya çevrilir. Bu bahiste hem sanal hem reel konvertibilite tecrübe edilmektedir. Tüketim ve tüketim biçimleri bu genre'da barizdir.
2. Yedinci konferansın başlığı olan "Sinema ve Para"dan hareketle "İstanbul Convertible" genre'ının ne oyuncuyu, ne yönetmeni, ne

[7] Bu genre'a ait olduğunu düşündüğümüz filmlerin listesi için bkz. Ek: 1.

yapımcıyı, öncelikle şehri paraya çevirdiğini söyleyebiliriz. "İstanbul Convertible" genre'ının müteahhitleri ve emlakçıları yapımcı yönetmenler ve komisyoncuları da dağıtımcılardır. (*Organize İşler* örneğinde tüm bu işleri Yılmaz Erdoğan üstlenir.) Konferansta Yılmaz Erdoğan'ın televizyondan kazandığını tiyatroya, tiyatrodan kazandıklarını sinemaya aktardığını anlatması ve seyircinin cebinden başlayan para yolculuğuna dikkat çekmesi önermemizi desteklemektedir. *Organize İşler* filminde Yılmaz Erdoğan bir nevi görüntü emlakçılığı yapar. "İstanbul Convertible" genre'ı şehrin üstünü açar. Yapımcı yönetmen/emlakçı bize monopol değerleri açısından "in" olan yerleri ve İstanbul'un tamamını pazarlar. *Organize İşler*'de Beyoğlu, Taksim, Sıraselviler, büfeler, meyhaneler, Kızkulesi, Boğaziçi Köprüsü, gökdelenler, Boğaz kıyısındaki gece kulüpleri havai fişekler eşliğinde "helicam çekimleri" ile izleyiciye sunulur. İstanbul'un iştah açan, baştan çıkaran, satın alınmaya hazır bekleyen görüntüleri pazarlanır. Hikâyede gerekliliği olmasa da İstanbul görüntüleri sahneleri dekore eder.[8]

3. "İstanbul Convertible" genre'ı şehrin dağınık biçimdeki üslerini tek bir kökte toplar ve bu kök bir ağın merkezi işlevini görür. Her şey o kökten doğar ve o köke döner.[9]
4. Bu genre'da İstanbul başlı başına bir "chronotope"[10] halini alır. Parçalar, farklılıklar artık 'tümü' oluşturur. Filmlerin "diegesis"i dı-

[8] Asım, Samet ile yemek yerken arka planda Haliç ve Galata Kulesi vardır; Umut ve annesi satın alacakları arabaya bakmaya gittiklerinde Etiler tepelerinden Boğaz'ı seyrederiz.

[9] Deleuze'ün Stroheim ve Bunuel'e atıfta bulunarak dile getirdiği ilksel dünyalarda olduğu gibi *Organize İşler* filminde de Asım'ın "üssü" embriyonik bir öz olarak kurulmuş ve gerçek dünyalar oradan türetilmiştir. Filmde tüm hayat oradan "Zerstreuung" (yayılma, neşretme) vasıtasıyla yayılır (Bayrakdar 2004: 14). Sürgünün yerini ezeli göçebelerin aldığı ve sinema mekânlarının "skene" haline getirilerek sirk çadırı gibi çatılıp bozulduğu bir düzeneğe geçilmesi – ki konferansta Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* dekorlarını kurup bozmak zorunda kaldıklarını anlatışı da bunu destekler-, küreselleşme ve medyanın herkesi ve her şeyi oradan oraya sürüklemesi ve ilksel dünyaların melezleştiğine ilişkin saptamanın *Organize İşler* filminde kesinleştiğini belirtmek gerekir.

[10] Bu büyük "chronotope"un her bir kök hücresine bir reklam figürü denk düşer. Reklamların temsili ağın Monopol karelerinde (Levent civarları, Polonezköy, Kemerburgaz) konvertibiliteye tabi olur. Akademisyen ailenin süpermarket sahnesinde Bonus, Polonezköy'deki mafya babası Müslüm'ün evinde Falım sakızı reklamları veya Özgür Kız, Kemerburgaz'a "villa aileleri" reklamları imgeleri, şehre NTV ve fona da haberler hakimdir. Bkz. Ek: 1.

şında yer alan görüntüler *topos* olarak İstanbul'u kullanarak *chronos* hakkında ipuçları verir. Zaman sadece imgelerle değil kamera hareketleri ve kurgu ile pekiştirilir.

5. Bu genre kontrastların yer değişimine dayanır.

a. Kötüleri iyi, iyileri de kötü yapar.[11] Aydınlıklar karanlık, karanlıklar aydınlık olur. Ahlak yeraltına teslim edilir. Yer üstü yeni ahlakıyla baş başa kalır. Aslında sonunda iyi-kötü ayrımı da kalmaz. "İstanbul Convertible" üstü açık olduğu için karanlık işlerini de aydınlıkta yapar.[12]

b. "İstanbul Convertible" film noir'dan farklı olarak suçluları eşitleyerek farklı sınıfları bir araya getirir.[13]

c. "İstanbul Convertible" sözü edilen anlatı ögelerindeki yer değişimine benzer biçimde genre'lar ve melez genre'lar arasında geçişi ve dönüşümü sağlar ve bütünleştirir.

d. "İstanbul Convertible" şehre dışarıdan bakar; bir yabancı gözüyle alışılmışı farklı kılar, böylelikle bizim olanı bize satar. Tehlikeli veya korunaklı olduğu için girilemeyen mekânları ehlileştirir, işgal eder, dolaşıma açar.

***

Organize İşler İstanbul yaşantısının havadan veya karadan hep hareket halinde algılanan bir şey olduğuna dikkat çekiyor. Filmdeki üstü açılır araba (*convertible*) ve kuşbakışı çekimlerle de bunu destekliyor. İstanbul'da yaşayan, her gün o "eder" için bir uçtan bir uca giden insanların günü ve gecesi "vasıta"dır hayatına. Hepimiz, çoğumuz şehri arabalardan, vasıtalardan yaşarız, arabamız kadar varız, yoksa hiçiz. En özendiğimiz şeylerden biri muhtemelen Moda'da havaya yükselen balona bir kez binmektir, hiç olmasa köprüden geçmek de yeter; bir de şu şehirde yere ayak basmadan bir yerden diğerine uçabilsek, bilinçaltını arabayla seyrederken işleteceğimize, rüya sekansına geçip şehrin üstünde bir yükselip bir alçalsak, ve "İstanbul Kanatlarımın Altında Olsa". "İstanbul Convertible" aslında seyirciyi İstanbul süpermeni yapar, en azından bir filmliğine.

[11] Akademisyen ailenin kızı Umut dolandırıcıları polise bildirmek yerine kendi yöntemleriyle cezalandırır; Asım emlakçıya, Müslüm de adaletin dağıtıcısı bir hâkime dönüşür.

[12] Gündüz çekiminde Asım, Süpermen Samet'e tüm "İstanbul Convertible" genre'ının özü tabut dümenini anlatır. Ortam *Montenegro* (Dusan Makavejev, 1981) filmindeki Zanzibar Bar'ının dışında geçen sahneyi andırır.

[13] Umut cipinin parasının almak için gözden çıkardığı Samet'e son sahnede çiçek getirir.

Kaynakça

Akıncı, Tolga (2006) "Fragman Gişe Raporu", *Film +*, Nisan, s. 42.

Bakhtin, Mikhail M. (2004) "Forms of Time and Chronotope in the Novel", Michael Holquist (der.) *The Dialogic Imagination* içinde, Austin: University of Texas Press, ss. 84-258.

Bayrakdar, Deniz (2004) "Türk Sineması: Hayalî Vatanımız?", Deniz Bayrakdar (der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* içinde, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Ek: 1

"İstanbul Convertible" Filmleri

Beyoğlu'nun Arka Sokakları (Şerif Gören, 1986)
Muhsin Bey (Yavuz Turgul, 1987)
Teyzem (Halit Refiğ, 1987)
Dönersen Islık Çal (Orhan Oğuz, 1992)
Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (Atıf Yılmaz, 1993)
Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996)
İstanbul Kanatlarımın Altında (Mustafa Altıoklar, 1996)
Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996)
Hamam (Ferzan Özpetek, 1997)
Ağır Roman (Mustafa Altıoklar, 1997)
Her Şey Çok Güzel Olacak (Ömer Vargı, 1998)
Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999)
Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı, 1999)
Im Juli (Fatih Akın, 2000)
Filler ve Çimen (Derviş Zaim, 2001)
Anlat İstanbul (Ümit Ünal, 2004)
Duvara Karşı (Fatih Akın, 2004)
Mustafa Hakkında Her Şey (Çağan Irmak, 2004)
Gönül Yarası (Yavuz Turgul, 2005)
Organize İşler (Yılmaz Erdoğan, 2005)

Deniz Bayrakdar
Dekan, Rektör Yardımcısı
Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi

Elif Akçalı
Araştırma Görevlisi
Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü

Yeşilçam ve Para

YEŞİLÇAM VE PARA

Moderatör: Fuat Erman

Fuat Erman: Hepiniz hoşgeldiniz. 50'li, 60'lı, 70'li yıllarda "Sinema ve Para" ilişkisini yapımcı ve star açısından göreceğiz. Starlarımızı tanıtmama gerek var mı bilmiyorum.

Hülya Koçyiğit: Önümüzde yazıyor zaten...

Fuat Erman: Şeref Bey'i tanıtmama gerek var çünkü o daha böyle bir perdenin arkasında. Kendisi...

Hülya Koçylğlt: Perde arkası starı...

Fuat Erman: Evet, perde arkası starı. Kendisi 50'li yılların başından 80'li yılların ortalarına kadar işletmeci –o zamanki Yeşilçam tabiriyle söylüyorum-, bugünün tabiriyle dağıtımcı işlevini büyük bir şirkette başarıyla götürdü. Bu konuda bize ilginç şeyler söyleyeceğini sanıyorum. Biliyorsunuz Batı sinemasında yönetmenden daha gaddar bir portre çizilir, bu da yapımcının portresidir. Birkaç örnek sayacağız kısaca, Godard'ın *Horgörü* filminde yapımcı Amerikalı'dır ve çok gaddar yapımcıdır. Öyle ki "'kültür' kelimesini, 'sanat' kelimesini duyunca çek defterimi çıkartıyorum," der; sekreterini masa olarak kullanarak bir çek yazar. Wim Wenders'in *The State of the Things* filminde de yapımcı renkli camlar arkasındaki bir minibüste gezer ve dışarıyla bir megafon ile ilişki kurar, onu göremeyiz. O yapımcının Francis Ford Coppola olduğu iddia edilir ve galiba da öyledir. Neden bu yapımcı portresi bu kadar gaddar çizilir? Onu bilemiyoruz; bizim Türk filmlerinde de bu böyledir. Çok kısa örneklerle, Yavuz Özkan'ın *Film Bitti*'sinde ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde de yapımcı aşağı yukarı bu şekilde çizilir. Benim ilk sorum Hülya Hanım'a. Kendisi daha çok melodramların starıydı; bu dönemde yapımcılarla tabii profesyonel anlamda bir ilişkisi oldu. Aynı anda bir idoldü ve o idol imajını da sağlamak durumundaydı. O konuda kendisi bize çok ilginç bir şey anlattı. Neredeyse bir filmden aldığı bütün parayı bir elbiseye

verince ve bunu yapımcısına söyleyince, aynı yapımcı küplere binmiş ve buna çok kızmış. Ben kendisine şunu sormak istiyorum: o dönemlerde yapımcı hakikaten çok gaddar birisi miydi yoksa zaman zaman şeytan, zaman zaman melek miydi?

Hülya Koçyiğit: Öncelikle merhaba. Yapımcı o yıllarda bir filmi meydana getiren en önemli kişi idi, çünkü aynı zamanda yatırımcıydı. Hayal kurardı, kafasında bir proje oluştururdu –benim tanıdığım yapımcılar-; "Ben şöyle bir hikâye anlatmak istiyorum; bu hikâyeyi en iyi kim tasarlar, kim yazabilir?" diye yola çıkar, senaristini kendi seçerdi. Ya da bir edebi eserse, parasını verip o kitabı satın alırdı. Daha sonra bu filmi kimin yöneteceğine de kendi karar verirdi ve yönetmen ile birlikte oyunculara da karar verirdi. Genellikle de yapımcılar oyuncular hakkında karar verirdi. Hatta fiyatlarımızı da yapımcılar belirlerdi. Senede kaç film yapabileceğimize de karar verirlerdi. Kimlerle çalışabileceğimize de karar verirlerdi. Mesela benim böyle bir yapımcım vardı, adı Hürrem Erman'dı. Benim senede 12-14 film yaptığım yıllardı. Hangi yıllar bu yıllar? 63-75 yılları arası. Yılda en az on iki film, on üç, on dört film yaptığım yıllardı. En az altı filmi her yılbaşı, sezon başı, Erman Film ile sözleşme imzalardım. Daha sonrasını ona danışarak karar verirdim. Eğer izin verirse Arzu Film'le, Ertem Eğilmez'le çalışırdım; eğer uygun görürse Kemal Film'le çalışırdım. Eğer onaylamazsa o filmde oynamazdım çünkü bilirdim ki benim esas firmam Erman Film'di. Ben bunu Hollywood'daki stüdyo sistemine benzetiyorum, alaturkası biraz. Âdeta benim o yıl ne tür filmler yapacağımı, neler yapmamam gerektiğini ana firmam belirlerdi. Gaddarlık görmedim ama bir keresinde sözleşmeye uyamadım. Sözleşmelerimizi öyle bir bağlayıcı imzalardık ki, her şeyimizle teslim olurduk, saçımızın rengini bile değiştirmezdik ve çok ağır bir tazminat ödemekle yükümlüydük. Böyle bir sürtüşmemiz olmuştu, hatta neredeyse mahkemelik olacaktık ama uzun yıllara dayanan bir dostluk ve de neredeyse akrabalık ilişkisi kurulduğu için aramızda son anda affedildim. Gaddarlık konusuna gelince daha fazla söyleyebileceğim bir gaddarlık yok. Gaddarlık sadece sözleşmeye riayet etmek zorunluluğundan kaynaklanıyordu. Dediğim gibi bizim ücretlerimizi de yapımcılarımız tespit ederdi; daha fazlasını talep etmek gibi de bir hakkımız olmazdı. Şimdilik bu kadar.

Fuat Erman: Peki siz acaba filmlerde çizilen bu portrenin gerçek hayattaki yapımcı ile uyuştuğunu düşünüyor musunuz? Yoksa biraz karikatür tarafı var mı bu işin?

Hülya Koçyiğit: Sizin anlatımınız biraz fazla karikatür geldi; ben bu tarz bir yapımcı tanımadım. Çünkü bir star dönemi idi, eğer tanımlayabilirsek o yılları. Star dediğimiz kişiler biraz söz sahibiydi, bazı hakları vardı ama bu karşılıklı bir saygı çerçevesinde söylenirdi, talep edilirdi. O yüzden de çok büyük bir gaddarlık görmedim ama dediğim gibi bir kere mahkeme kapısından geri döndük, onu çok iyi hatırlıyorum.

Fuat Erman: O elbise olayı şu açıdan ilginç...

Hülya Koçyiğit: İşte ondan bahsettiniz, ateş bastı...

Fuat Erman: Siz onu kişisel bir hovardalıktan değil, insanlar sizi öyle görmek istediği için yapmışsınız gibi geldi bana. Veya ikisi bir arada...

Hülya Koçyiğit: O yıllarda bugünkü gibi şartlar gelişmemişti. Bugünkü şartlarda en azından kostümler belirli sponsor firmalar tarafından veriliyor sanatçılara filmlerde ya da televizyon dizilerinde giysinler diye. O yıllarda biz kendi kıyafetlerimizi, özel kıyafetlerimizi filmlerimizde kullanırdık. Tabii ki bir genç kız olarak da "çok şık olmak" gibi bir hevesim vardı. Herkesin olduğu gibi. İyi dikim evlerinde, iyi moda evlerinde giyinmek istiyordum. Tabii ki maliyetler çok yükseliyordu. Ben farkında değilim, ısmarladığım bir yılbaşı kıyafeti, bir filmden alacağım paranın karşılığıymış meğerse. Azar işitmiştim...

Fuat Erman: Azar işitmek tabii bir anlamda size verilen parayı sizin adınıza korumak...

Hülya Koçyiğit: Tabii, bana verilen bir değer aynı zamanda. "Buna ne gerek var?" diye âdeta babalık yapmıştı bana Hürrem Bey. Evet, bugün Allah'tan bu değişti. Kendi kıyafetlerimizi giymek zorunda değiliz. Sponsorların verdiği kıyafetleri giyiyoruz. Aksi takdirde - zaten sinema çok büyük kazançlar getiren bir alan değil- bugün belki de muhtaç durumda olabilirdim birçoklarımız gibi.

Fuat Erman: Aynı soruyu İzzet Bey'e de yöneltmek istiyorum.

İzzet Günay: "Star" kelimesinden bahsetmek gerekiyor. İsmi stara çıkmış birtakım oyuncular, o dönemin oyuncuları, hâlâ da öyleler. Ama star neydi? Star Hollywood'daki gibi bir star mıydı? Ne gücü vardı? Bana sorarsanız hiçbir gücü yoktu? Bilmiyorum Şeref Ağabey katılır mı? Ne yapar star? İstediğini yaptırır, öyle değil mi? Birtakım kaprisleri olur. Ama bizim zamanımızda kapris yapmayan oyuncuya iş verirlerdi. Fazla dayatması olmayan, disiplinli. Fazla iyi oyuncu

olmanıza gerek yoktu gibi geliyor bana. Disiplinli oyuncu olmanız, bizim dönemde, yeterliydi. Kabaca böyle denebilir. Belki katı bulacaklardır ama söylediklerimi. Prodüktör çok kuvvetliydi. Bir akşamüstü Kemal Film'den haber geldi bana, 63'te, ilk başrolüm *Varan Bir*, ikincisi *Beni Osman Öldürdü*, Kemal Film'e yaptığım. Ama piyasada ilk oynayan başrolüm *Beni Osman Öldürdü;* çok iş yaptı. Osman Ağabey [Seden] –Allah rahmet eylesin- çok büyük bir kadro yapmıştı. Galatasaray'daki kahvede senaryosunu yazardı Osman Ağabey ve nargilesini içerdi, nargile merakı vardı. Akşamüstü saat dört veya beş, 63'ün Eylül veya Ekim ayları olacak, tam net hatırlamıyorum, Osman Ağabey Galatasaray'daki kahvede seni bekliyor dediler. Osman Ağabey ile daha resmiyiz ve o dönemdeki saygıyı biliyorsunuz. Ben dedikleri saatte kahveye gittim ve iki elim yanımda, oturuyorum, Osman Ağabey konuşursa konuşacağım. Devri anlatıyorum size, star olmuşum ama daha yeni. "Nargile içer misin?" dedi. "Yok, bana yaramıyor, benim kafamı tutuyor, bir çay alayım," dedim. Yine laf yok. Oturuyoruz karşılıklı. "Seneye üç film bendesin," dedi. "Teşekkür ederim, Osman Ağabey," dedim. Ne diyebilirsiniz? Yine cevap yok, oturuyoruz. Osman Ağabey çok düşünür, az konuşur, filozof tarafı da vardır çok, çok severdim o tarafını. Fokurdatıyor nargilesini. "Peki ne vereceğiz?" dedi. Benim fiyatım da yeni oluşuyor piyasada. Kemal Film ve Erman Film o zamanlar en kuvvetli firmalar ve tatlı bir rekabet var aralarında.

Fuat Erman: Tatlıdan öte...

Hülya Koçyiğit: Ciddi...

İzzet Günay: Kemal Film çağırırsa, demin Hülya kardeşimin söylediği gibi, arkasından Hürrem Ağabey haber alıyor, Erman Film'den bekleniyorsunuz. Birinci sınıf şirketler bunlar. Aralarında birinci sınıf oyuncuları paylaşıyorlar. Ben piyasada yeniyim. Kemal Film büyük bir firma, ona ne söylemem gerekli ki, Osman Ağabey'i kırmayayım, işi berbat etmeyeyim? Düşünüyorum ne diyeyim diye. İşin içinden çıkamıyorum. Çok zor bir an, size anlatamam. Hayatınızın en önemli anı, bir karar vereceksiniz ya her şey berbat olacak... "On beş bin olur mu?" dedim. "Hayır!" dedi bana. Yanlış bir şey söylediğimi ve işi berbat ettiğimi düşündüm. "Piyasadaki fiyatın yirmi beş olacak," dedi, "ama Kemal Film'den yirmi alacaksın." Bu benim hiç unutmadığım anlardan biridir. Benim piyasa fiyatımı oluşturan ve birinci sınıf şirketlerin çağırmasına yol açan tekliftir. Arkadan Hürrem Ağabey, arkadan Melek Film çağırdı. Şöyle bir düzen vardı, biliyorsunuz ama

tekrarlamakta fayda var. Bir oyuncunun on iki ayını satması çok önemliydi, bir sene evvelinden. Hangi filmde oynayacaksınız belli değil, stara bakın, dört büyük hanımdan hangisiyle oynayacaksınız belli değil. Filmin konusu ve hangi tarihte çekileceği belli değil. Tarihler yaklaştıkça belli olurdu. Benim kaba bir lafım var (o dönemde çok süratli çalışılırdı) önünüze konan yemeği yemek zorundaydınız. "Oynamıyorum," diye bir itirazınız olamazdı. Sonra sonra, belirli yavaşlama devrelerinde, seçme dönemi başladı. Ama yine de bir "star" kuvvetinde değil. Eğer on iki film yapamazsanız, her aya bir film denk gelmesi şartıyla, dokuza falan düşerseniz, mecmualarda, gazete ve dergilerde isminizin yanında "Ölüyor, gidiyor," diye başlık atılırdı. İnanamazsınız. Ne oynadığınız belli değil, dokuz film yapıyorsanız, batıyorsunuz anlamına geliyordu. On iki normal bir rakamdı. Bir de kuvvetli prodüktörler dostlarına bizi peşkeş çekerdi. Çok kuvvetli olduğu ve çok sözü dinlendiği için onun koruması gereken birtakım adamları, arkadaşları, eski dostları vardı, gayet rahat söylerdi, " Ahmet'e Fikret'e bir haftanızı verin, onu kollayın." Ben o filmlerden hiç para almadım. Gün çaldım Osman Ağabey'in dediği gibi başka yerlerden, benim istediğim günde çalışılmak kaydıyla. Benim 64'te yaptığım film adedi on sekiz oldu. Sırf beni peşkeş çektikleri için. Sonra beni topa koydular, "Neden on sekiz film yaptın?" diye. Hiçbiri elinizde değil gördüğünüz gibi, suyun akışında gidiyorsunuz.

Fuat Erman: Sizin pozisyonunuz böyle ama bir ara Ayhan Işık'ın fiyat dayatması var. "Yüz bin lira isterim yoksa oynamam," diye. Bütün yapımcılar birleşip, gaddar bir şekilde, "Yarısını bile vermem; gerekirse Ayhan'la film çekmem," diyorlar. Onu nasıl konumlandırabiliriz?

İzzet Günay: Ayhan Işık Türk sinemasının gelmiş geçmiş en büyük starlarından biri. Değil mi Şeref Ağabey? Dayatmaları olan, Pazar günleri çalışılmasın diye ilk karşı çıkan. Cumartesi-Pazar günleri bile çalışıyorduk. Hani Hülya kardeşim mukavele dedi ya, hakim arkadaşıma gösterdim, "Bu mahkemede geçmez," dedi "çok tek taraflı, palavra bir anlaşma, sizi lehinize hiçbir şey yok." Nereye bağlayacaktım lafı?

Fuat Erman: Ayhan Işık'ın yüz bin lirasına...

İzzet Günay: Ayhan gerçekten çok mert, çok adam gibi adam gerçekten. Bütün star vasıflarını taşıyan insanlardan biriydi. Güvenilir bir insan. Duruşundan dolayı onu daha çok sayarlar, severlerdi. Ben piyasaya geldiğim zaman Ayhan Işık'ın fiyatı altmış beş bin liraydı.

Biz ne zaman on beş kişi olduk piyasada 64'lerde -bir laf vardı o zamanlar, Beyoğlu'nda tur atmaya başladığınız zaman omzunuz bir jöne çarpar-, Ayhan'ın fiyatı otuz beşe düştü. Biz yirmi beş – otuz alırken, o otuz beş alıyordu. Yine prodüktörün kuvvetli olduğunu anlatmak istiyorum.

Fuat Erman: Yani o fiyatı kırabildi, jönleri çoğaltarak...

İzzet Günay: Ayhan ısrar edemedi fazla ve düşürdüler. Belki açıktan bir şey aldıysa onu bilmiyorum, Şeref Ağabey bilebilir.

Fuat Erman: Siz bugün televizyonlarla da çalışıyorsunuz. Orada da bir yapımcı var. Birisiyle fiyat görüşüyorsunuz. Bugünkü yapımcıları o devrin yapımcıları ile karşılaştırdığınızda ne fark görüyorsunuz? Artılarıyla, eksileriyle...

İzzet Günay: Fazla değişen bir şey yok aslında. Mesela bizim dönemimizde benim hiç para alamadığım filmler oldu. Biz çocuk kadar saftık, inanın, şimdi düşünüyorum. Beni iki-üç sene uyutan firmalar oldu, bonoların geliyor, Adana'dan bu hafta geliyor, yarın gelecek, üç sene, dört sene bir adam uyutulur mu? Evet, biz bu kadar saftık. Rahmetli Hulki Ağabey, Hürrem Bey ile beraber film yaptıkları dönem, ben ilk başladığımda, 63-64'te peşin para verdikleri son dönemdi. Şöyle alırdı oyuncu parasını, belki onu bilmiyorsunuz, normal, bir filmin başında üç bin liraya mesela anlaşmışsa bir oyuncu, bin lirasını başladığı gün, öbür bin lirasını tam ortasında, son bin lirayı da sonunda alırdı. Ben Hulki Ağabey'in benim karşımda oynadığını biliyorum bonoya geçtikleri zaman. "Biz bankadan kredi alıyorduk ve faiz ödüyorduk, şimdi sizi kullanıyoruz, sizsiniz bizim bankamız," dedi bana. Çok şakacı bir insandı, ben karşımda bu şekilde oynadığını biliyorum. Gerçekten o zamanın oyuncuları bonolara mahkum edildi. İmkânları olmayanlar bonoları kırdırtmak zorunda kaldılar ve yüzde kırk ile bonolar kırdırılıyordu. Kırdırmayan oyunculardan bir tek ben olduğum söylendi. Ferdinand'a rastladım bir gün, bono kıran adamın ismi Ferdinand, dedi ki bana "Bir sana bana uğramadın, seninle tanışmadık."

Hülya Koçyiğit: Ben aboneydim...

İzzet Günay: Herkes bono kırdırıyordu ve o paralar on aya yayılıyordu. Film oynuyordu, kâra geçmeye başlıyordu ve bizim birinci bonolar, yirmi beş bin lira alıyorsak on tane 2500 liraya bölünüyordu. Biz o paraların gerçekten fazla hayrını göremedik. Har vurup harman savuran oyuncular olmuştur, bunu inkâr etmiyorum. Söyle-

yebilirsiniz. Ama biz çok idareli davranan, hesabını kitabını bilen oyuncular olmamıza rağmen, hiçbir birikimimiz olmadı. 64'te bir vergi çıktı; hükümet fazla bir şey almayacağını söyledi. Ben on sekiz film çektiğimi beyan ettim. Bankadaki bütün paramı çekip aldılar. Çünkü her gün icracılar geliyordu eve. Ayhan Işık'a da, hepimize geliyordu 64'te. Biz Ankaralara, rahmetli Cemal Gürsel'e falan gittik. Ayhan o kadar tedbirli bir adam ki, her sene maliyeye gidiyor, "Benim defter falan tutmam gerekmiyor mu? Vergi vermem için" diye soruyor. "Yok canım Ayhan Ağabey, nereden çıkarıyorsun böyle şeyleri?" diyorlar. Bunlar 61-62 yıllarında oluyor. Ertesi sene tekrar gidiyor vergi dairesine, "Benim yarın öbür gün başıma bir iş açılmasın..." diyor. "Ayhan Ağabey, deli misin Allahaşkına? Bırak bunları, takma kafana," diyorlar. Ve bize bir hesap uzmanı geldi, Hayri Öncel miydi ismi? Bakın kafamda ne kadar yer etmiş.

Hülya Koçyiğit: Unutulmaz.

İzzet Günay: Hepimizi sorguya çektiler ve beyanlar istediler. Defteriniz yok ve masraf göstermemişsiniz. Olduğu gibi çıplak kazancınızı gösteriyorsunuz. Bir vergi çıkardılar, o zaman yüz otuz – yahut yüz seksen bin bana, Ayhan'a beş yüz otuz bin falan... Bankadaki son paralar yani. Ondan sonra bir ev sahibi olamadım yetmiş yaşına kadar. Ankara'ya gittik biz, rahmetli Hulusi Ağabey, rahmetli Ayhan, Vahi Ağabey ve ben dördümüz, randevu alıp cumhurbaşkanına çıktık. Gürsel Paşa'nın rahatsızlığı hâlâ devam ediyordu, ona rağmen sanatçı olduğumuz için yerinden kalktı, zorlukla kapıya kadar geldi ve bizi karşıladı. "Tabii," dedi, "size bir çare bulmak lâzım." Hemen beş dakika içinde Maliye Bakanı'ndan randevu alındı, özel bir arabayla Maliye Bakanlığına gidildi. Çok güzel karşılandık. Maliye Bakanı da "Evet, size bir şey yapmamız lâzım," dedi. Rahmetli Mesut Erez, Gelirler Umum Müdürü, "Mesut Erez Bey sizin işinizi halledebilir," dedi. Mesut Erez Bey'den randevu alındı. Ona gittik, bizi dinledi ve "Hiçbir şey yapamayız sizin için," dedi. Ve verginin hemen ödenmesi gerekiyordu. Her gün icracılar geliyordu eve. Ayhan dedi ki "İzzet bunu ödeyelim ben kalpten gideceğim bir gün." Bankadaki son parama kadar ödedim bir etapta. O günün durumunu ortaya koymak, size anlatmaya çalışıyorum.

Fuat Erman: Ben o zaman biraz da Şeref Bey'e döneyim. Siz bize dört tane farklı dağıtım kombinasyonundan söz etmiştiniz. Başkalarına bahsettiğimi de hayret ettiler Yeşilçam'da böyle bir düzenin varlığına. Yeşilçam çok küçümseniyor bence. Onu bir özetlemenizi

rica edeceğim. Bir de o sistemde taşlar yerinden oynadığı zaman, hiyerarşi bozulduğu zaman, mesela bir sinemacı kalkıp İstanbul'a gelip, bir film şirketi kurup "Ben film yapacağım," dediği zaman işler tepetaklak gidiyor, olmuyor. Hatta o Anadolu'dan gelen sinemacı veya işletmecilere bir ara Muharrem Gürses'in yanında iki kemancıyla büro büro gezip senaryo anlattığı ve dramatik yerlerde kemancıların girip keman taksimi yaptığı söylenir. Doğrudur sanıyorum, çünkü bana bunu bir yönetmen söyledi, şimdi adını vermeyeyim ayıp olur. Onu tehlikeye sokmamak için. Hatta başka bir şey daha söylendi, o bir kitap açıp okuyor, o kitabın içinde de bir şey yokmuş ama okuyormuş gibi yapmak için, o doğaçlama anlatıyor, çünkü hikâye hep aynı hikâye... Şimdi bu dört farklı kombinasyon ve taşların yerinden oynamasıyla niye sistemin yürümediğini, niye yapımcının bir ağırlığı olduğunu -yapımcı neden gidip Anadolu'da bir sinema salonu açmıyor, işi değil- bunu bize biraz anlatır mısınız?

Şeref Gür: Her şeyden önce bir-iki konuya biraz açıklık getireyim, ondan sonra hay hay. Konumuz sinema ve para. O kadar büyük bir ikilem ki. Sinema, sanat, bir de para. Öncelikle sanat filmi, ticari film gibi ayrımların yapılmasının yanlış olduğunu düşünüyorum. Bir üretimdir. Biz Türk sineması olarak sanayileşemediğimiz için belli bir sermaye birikimi yapamadık, başaramadık ama hiç kimse "Bir sanat filmi yapayım da kimse gelmesin, anlamasın," diye bir filme başlamaz veya yapmaz. Herkesin bir paraya ihtiyacı vardır, bir gereksinimi vardır. Bir de bu paranın kaynakları vardır. Kaynakların farklılığı önemli bence. Ben bütün dünyada nasıldır, nedir, oraları bilemem. Ama benim ülkemde 1950 yılından 1980'li yıllara kadar Erman Film'in genel müdürlüğünü yaptım. 1984 yılından sonra da Şeref Film diye kendi firmamın filmlerini yaptım. Ülkemize bakıldığı zaman 1950 yılında 20 film yapılmış. 1951 yılında 36, 1952 yılında 85 filme çıkmış. 1960 yılına gelindiği zaman 123 filme ulaşmış ve 1970 yıllarına doğru 300 filme çıkmış. Hatta daha da fazla. Bunları akademik olarak inceleyecek arkadaşlara Agâh Özgüç'ün dört ciltlik bir kitabı vardır, onu öneririm. Hem filmlerin kadroları, hem de yapım yılları daha sağlıklı olarak bulunabilir. 1950 yılında yirmi filmi kim yapmış? Yapanların yüzde doksanını, yani filmlerin on altı tanesini, İpek Film Stüdyosu'na bağlı, yani Fitaş dediğimiz, sinema grubu yapmış; Kemal Film yapmış; Lale Film yapmış. Bunların hepsi İstanbul'da yerleşik sinemacılık yapan ve ithal filmciler. Sonra kimler yapmış? Atlas Film, Erman Kardeşler. Bunlar ise taşra sinemacıları; Samsun, Adapazarı sinemacıları. O zaman dışarıdan yapımcı olarak girenlere bir

kaynak yok. Ama ithal filmcilere var. Neden var? 1955 yılına kadar Fitaş'la, İpekçilerle anlaşma yapamayan bir sinema batar. Çünkü elli iki haftaya elli iki tane film lâzımsa, hiç kimse o filmleri Fitaş'ın dışında size veremez, veya Lale Film veya Özen Film veya Kemal Film. Böyle ithal filmciler var. Sonra 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidar değişimi ile ülkedeki bütün değişim, devinim, hareketlilik ve değişkenlik her piyasayı etkilediği gibi filmciliği de etkiliyor. Dışarıdan insanlar sinemaya bakmaya başlıyorlar ve bu arada Zeki Müren'in Cahide Sonku ile yaptığı *Beklenen Şarkı* muazzam iş yapıyor. Arkadan Atlas Film'in yaptığı *İstanbul'un Fethi* muazzam bir iş yapıyor. Arkadan Hürrem Erman *Hıçkırık*'ı ve Zeki Müren ile *Son Beste*'yi yapıyor. Kemal Film *Kanun Namına*, derken seksen filme çıkınca sinemacılar artık bir kişiye yani ithal filmlere muhtaç olmadıklarını anlıyorlar. Ne yapıyorlar? Gelip yerli film yapan insanların kapısını çalıyorlar. O zaman işler organize olmaya başlıyor ve sermaye gelmeye başlıyor. Nereden geliyor? Sinemacılardan geliyor fakat kişisel ilişkiler ile geliyor. Örneğin ben Bursalı mıyım? Bursa'daki sinemalardan alıyorum. Adanalı Adana'dan alıyor. Yeni yeni oluşumlar başlıyor.

Fuat Erman: Anlamayanlar olabilir, onun için söylüyorum, sinemadan para geliyor derken, bir film karşılığında...

Şeref Gür: Tabii, tabii. Onda arada aracılar beliriyor, 57'lerde.

İzzet Günay: Avans gibi mi?

Şeref Gür: Hayır, 57'lerde bürolar kuruluyor. Eskiden diyelim ki biz *Hıçkırık*'ı Ahmet'e verirdik, Ahmet Adana'ya gider, Mehmet Eskişehir bölgesine giderdi. Ortak oynanırdı iyi filmler. Film bir hafta-on gün oynar sinemada, bir hasılat yapar. Ondan belediye bir rüsum alır, belediye rüsumu düştükten sonra sinemacıyla elli-elli veya altmış-kırk paylaşılır. Bu aracılar demeye başladılar ki, "Sen bana Adana bölgesini ver," Adana bölgesi otuz yedi vilayet, "Sinema sinema ne dolaşıyorsun? Sinemalardan kaç lira alıyorsun Adana'dan? Diyelim ki otuz bin lira topluyorsun. Buyur sana yirmi beş bin lira, bunun iki-üç bin lirasını peşin, geri kalanını da senet vereyim." İşin içine senet giriyor, ilk 58-59'larda başlıyor. İzmir ve Ankara'da bürolar kuruluyor. Biz Erman Film olarak 1970'lerde falan on yedi ilde büromuz vardı, dağıtım yapıyorduk. Öyle olunca sermaye başka türlü gelişmeye başladı ve bankalardan kredi alma olanağı doğdu çünkü sinemacıların verdiği senetleri bankalar tanıyor, sinema sahibi çünkü bir tüccar, filmci diye bize çek vermezlerdi, ben hatırlıyorum. Çek ver-

meyen banka şube müdürü geldim baktım Hürrem Bey'in odasında kahve içiyor. Teklif ediyor, "Bizde hesap aç, ben de size kredi açayım." Çünkü gelen senetler sağlam, sinemacı senedi. Kasabalarda ve büyük illerde sinemacılık çok önemli bir meslekti, tek eğlence yeri. Valinin, defterdarın, ceza hakiminin locası var. Galalara geliyorlar. Sinema seyretmek için yer ayırtıyorlar. Ben Ankara'da askerliğimi yaparken 1960 ihtilalinde, Büyük Sinema Müdürü İlhami bana bilet verirdi, ben generallere bilet verirdim, gelirdim İstanbul'a. O kadar büyük forsu vardı. 1960'lara geldiğimiz zaman 70 filme gelen yapımevleri, 60'dan sonra, ihtilalin getirdiği yeni bir özgürlük hareketi ile birdenbire gelişti. Sinemaya aydınlar da girmeye ve söz sahibi olmak için yönetmenliğe, senaryo tekliflerine sıcak bakmaya başladılar. Çehre değiştirdi sinema ve üretim çoğaldıkça, biraz önce İzzet Bey'in söylediği gibi, jönler çoğalmaya başladı. Ayhan Işık her zaman iş terbiyesiyle, ahlakıyla, karakteriyle Türk sinemasında saygıyla anılması gereken bir oyuncu. "Yüz bin liraya oynuyorum," derdi ama bir filmden fazla da, hiç kimseyle film yapmazdı. Bilemediniz her yıl iki tane Ayhan Işık filmi çıkardı piyasaya, üçüncü filmi yapmazdı. Ne zaman ki arkadaşlar çoğaldı, o da fiyatını düşürüp beş-altı tane film yapmaya başladı. Ama o döneme kadar öyleydi. 60 yıllarında piyasaya finansman kaynakları ayrı ayrı girmeye başladı. Nedir bunlar? Bölge işletmelerinin senetleri. Senet başladı, hiç kimse para kullanmamaya başladı. Biraz evvel söylendiği gibi biz diyelim ki iki tane film yapıyorduk o senelerde, iki tane filmin maliyeti altı yüz bin lira mı, bir milyonluk falan senet geliyordu elimize, yani fazlasıyla. Film yapmamız için kaynak yaratıyorlar yani. Biz işletme kurunca pazarlama şirketlerini, başkaları sinemalara film veremez oldu, onlar da büro açmaya başladılar veya birkaç yapımcının mümessilliğini alarak pazarlama şirketleri kurulmaya başlandı. Film olmayınca bu sefer İstanbul'a geldiler, ne dediler? Mesela Hülya Koçyiğit ile Erman Film mi yapıyor altı tane film, "Kaç lira Hülya Koçyiğit'in filmi? Otuz beş bin lira. Al elli bin lira, git Hülya Hanım'dan tarih al yap," diyorlardı. Birdenbire üç yüz tane film yapılmaya başlandı senede. Üç yüz tane filmin bir de kendi içinde rekabeti var. Yani bunların bir hammaddesi var. Bunlara stüdyo lazım, bunlara afiş lazım, bunlara kameraman lazım, teknik eleman, ışıkçı lazım... İkinci bir finansman kaynağı gerekliliği doğdu. Stüdyolar yenilendi, yeni stüdyolar açıldı, yeni makinalar alındı, masraf çoğaldı, yirmi tane yerli film yapıp kendini ayakta tutabilen bir stüdyo kırk tane film almak zorunda kaldı. "Ben de senet alırım," dedi.

Fuat Erman: Pardon, stüdyodan kasıt...

Şeref Gür: Laboratuar. Onlar devreye girdi. Ham film ithal eden şirketler devreye girdi ve o dönemde belli firmalar ki bir tanesi de bizdik, aşağı yukarı altmış beş-yetmiş tane filme gereksinimimiz vardı pazarlamak için. Bu filmleri yaptırmanın yolunu biz öyle bulmuştuk. Projen nedir? Kimi oynatıyorsun? Biz sana boş filmi, ham filmi veririz... Ama biz bu filmi her bölge için belli fiyattan alırız veya yüzde yirmi beş komisyon alırız, işletiriz, pazarlarız. O şekilde finanse ederiz. 60'lı yıllarda 300'e gelen film sayısı 70 olaylarından sonra, ki Türkiye'nin en büyük kadersizliklerinden birisi de 70 ve 80 olaylarıdır, birdenbire 75 filme düştü. 1970 yılında 75 film yapılmış, 75 film ne o güne kadar gerçekten senetleri maalesef paraya çevirmek için, faize ödenenlerden sonra elinde kalanlardan ne artırdılar, ne tasarruf ettiler bilmiyorum ama ben Hülya Koçyiğit'in bize çok yakın olmasından dolayı biliyorum, aynı zamanda Selim de benim evladım sayılır. On altı tane film yaptı, bir tane kat aldıramadık. Kaç senesine kadar?

Hülya Koçyiğit: Sahneye çıkıp şarkı söyledim, para kazandım ve bir daire aldım.

Şeref Gür: Şarkı söyleyip alıncaya kadar. Ben de, o sahneye çıkıp şarkı söyledi diye, bir defa yüzünü bile görmedim iki sene boyunca. Kızdığım için gitmedim. İki sene sonra Bursa'da Çelik Palas'ta söylüyordu. Selim "Gel Şeref Ağabey, ayıp oluyor, senin de burada olduğunu biliyor" dedi. Gittim, ağladığımı bilirim. Kimse kimseyi hiç aldatmasın. Biz yapımcılık yaptık. Sanıyorum iyi filmler yaptık, Lütfi Akad, Zeki Ökten, Atıf Yılmaz'la... Ama hiçbirinin amacı para kazanmamak değildi. Sanat filmi de yapmak değildi. Kalıcı bir film yapmaktı. Para çok önemli bir şey ama para araçtır, bunu unutmamalı. Para amaç olduğu zaman değişiyor iş. Salt para kazanmak için film yapılıyor ise o zaman değişiyor olaylar. Her şeyden para kazanıldığı gibi bu işten de para kazanılır. Konumuza geri dönersek, 70'li yıllarda kaynak, 1975 yılına kadar hiç değişmiyor. 75 yıllarına gelindiğinde Almanya'da sinemalarda Türk filmleri gösterilmeye başlıyor. Aracılar geliyor, film istiyorlar Almanya'ya. Daha sonra video olayları çıkıyor. Televizyon eski filmlere üç-beş kuruş veriyor. Video olayları 1980 yılından sonra inanılmaz boyutlara varan bir kaynak haline geliyor. Sırf video için altmış sekiz – yetmiş film üretiliyor bir ayda. Yanlış anlamayın bir ayda bu. Yalnız video, video ve Almanya. Burada oynamış, oynamamış, kim varmış hiç önemi yok. Ama bu kay-

naktan maalesef 74'te başlayan olaylar ve seks filmleri furyasından dolayı esas film üreten dağıtım yapan büyük firmaların hepsi yavaş yavaş piyasadan çekiliyorlar. Erler Film hariç. Türker İnanoğlu o dönemde video olaylarına Ulusal Video ile -ki yüzde yirmi ortağı da bendim, beraber kurduk, sonradan ben ayrıldım- gerçekten platosu, stüdyosu ve yapımlarıyla hâlâ bugüne kadar büyüyerek devam etti. Onun dışında hepsi işin dışında kaldı. Peki neden? Gene para. Çünkü video olayları hazır deponuzda duran filmlere o kadar güzel para veriyor ki artık başka bir iş yapmanıza gerek yok, birdenbire zengin oluyorsunuz. Durduk yerde, eğer negatifiniz doğru dürüstse adamlar size para veriyor. Başka film yapmakla uğraşmaya gerek yok. Onun için üretim duruyor, başka yapımcılar geliyor, o yapımcılar da Almanya sermayesine bağlı, video sermayesine bağlılar, onlar film yapmaya başlıyorlar. Bu 90'lı yıllara kadar devam ediyor. 1990 yılında yetmiş filmin yapıldığını görüyoruz, biraz da "sosyal içerikli" -tabiri doğruysa- filmler ortaya çıkıyor. İşi bırakanların ikinci adamları devreye giriyor. Yönetmenleri yapımcılık yapmaya başlıyor, onlar zamanın starları ile hatır, gönül ilişkileri ile ve sinemadan kırk para gelmemesine karşı -çünkü 90'lı yıllardan sonra sinemalarda filmler hiç oynamıyor, gösterilmiyor-. Ben iki Kemal Sunal filmi yaptım, dört veya beş sinemada oynadı. Almanya'ya veya videoya gitti ve televizyon kaynağı başladı. 97-98 yılına kadar bu iş böyle gelişti ve 1995 yılında üretilen film adedi yirmiye kadar düştü. 2000 yılına kadar böyle devam etti. Peki, para varsa neden yapılmıyor? Kim yapacak? Ya eskiler yapacak ya onların adına ikinci kişiler, yönetmenler, yapımcılar yapacaklar. Fakat yeterli kredi stoku olmadığı için, para da yalnızca televizyonda olduğu için -artık Almanya da video da sinemalar da bitti, ne ile yapacaksınız? Ben bankanın kapısını çalsam, Erman Film'in genel müdürü Şeref Gür olduğumu söylesem kimse kredi vermez, bilançomu görmek ister. Televizyonlar bir zamanlar film almıyordu, sonraları film satın almaya başladılar. Bir yaz Akyarlar'da oturuyoruz, Hulki Bey çok meraklıydı tekneye, güzel bir tekne geldi. "Al Figen'i Karaincir'de rakı içmeye gidiyoruz," dedi öğlen vakti. "Ne o patron?" dedim. "Ben senelerce Amerika'da kaldım, hep hayalim neydi biliyor musun Şeref? Bu bir milyon dolar acaba nasıl bir paradır ki kazanılıyor diye düşünürdüm. Şimdi Star'a ben iki milyon dolara filmlerimi sattım," dedi. O zaman niye film yapsınlar, niye film üretilsin? E biz de üretemedik. 2001 yılından sonra üreticiler nereden geldiler bakın. Hepsinin kaynağında reklam var, televizyon var. Reklamcılardan niye geldi? Çünkü reklamcılar iş

adamlarıyla bire bir ilişkideler. Bizim hiç tanımadığımız bir piyasadaki insanlar onlarla ilişkide. Onlar kazandıkları paralarla gerçekten önemli ve güzel filmler yaptılar, seyirciye ulaştılar. Kaliteyi yükselttiler, paralar yükseldi. Bizim zamanımızda olan yalnız aynı şey başlarına gelmek üzere. Sinema ikiye ayrıldı: star sineması, normal sinema. O da ne? İşte buyrun, Türk sinemasının bence, -lütfen başka anlamlar yüklemeyin, kıyaslamak için değil- yüzakıdır, yüzaklarından biridir veya *Uzak* filmi, kendi ülkesinde yirmi iki bin seyirci yapamadı ve televizyonda -TRT 2'de bir defa oynadı- reyting almıyor diye bir daha göstermemişler. Ama starlar var, starlar film yapabiliyor, istedikleri parayı alıyorlar, istedikleri kredi veriliyor. Bunları da eleştirmek için söylemiyorum, herkesin hakkı. Ama ben desem ki şimdi "Benim elimde senaryo var, Lütfi Akad'ın son filmini çekeceğiz, Hülya Koçyiğit ve İzzet Günay oynayacak," ben para bulamam, vermezler. Kimse vermez. İddia edlyorum vermez. Çünkü "Ver hikâyeni okuyayım," derler, onun yapacağı hikâyenin de ticari olmadığını görünce vermezler. Ama Yılmaz Erdoğan kardeşimiz haklı olarak burada yakındı. Gerçekten değerli bir sanatçı, seyircisi var, seyirciye ulaşmış filmler yaptı, kendisini kutluyorum. Seyirciyi sokağa çıkarmak büyük bir marifettir, azımsanacak bir şey değildir. *Babam ve Oğlum*'un seyircisi dört milyonsa buna Yılmaz Erdoğan'ın büyük katkısı vardır, sinemaya gitme alışkanlığını yarattı. *Güle Güle* eski seyirciyi sokağa çıkardı. *G.O.R.A.*'nın, *Eşkıya*'nın büyük katkıları vardır. Ama normal bir film yapacağınız zaman bugün sermaye bulma olanağınız yok. Doğru dürüst bir film de bir milyon dolara yapılıyor. Benim zaten bütün servetim 250 bin dolar. Ben bir milyon doları nasıl bulur film yaparım? Ben iyilerindenim. O zaman filmcilik yeni baştan bir şekilde irdelenmeye, doğru dürüst incelenmeye, akademik olarak bazı doğrulara varmaya... Mesela nedir onlar? Ben 1962 yılında yapmışım. Sinema fiyatları ortalama yüz yirmi kuruş. Yüz yirmi kuruştan filmcinin eline kalan para yirmi sekiz kuruş. Bakın evvela belediye rüsmunu alıyor. Bugün belediye rüsum alıyor mu almıyor mu onu bilmiyorum. Bunun içerisinden reklam giderleri çıkıyor. Reklam giderleri çıkmadan önce aradaki dağıtımcı şirket yüzde 15-25 arasında komisyon alıyor. KDV yatırıyorsunuz bundan. Elinizde kalan para -bugün bilet fiyatları ortalama altı-altı buçuk lira dendi- ne kadar bir hesap etsinler bakalım? Amerika niçin 100-150 bin tane kopya basıyor? İki ayda parayı topluyor, tekrar film yapıyor. Bizde iki ayda para toplanıyor ama bir sene bekleniyor. O zaman paranın geri dönüşü için bu kadar kopyayı bastırmanın anlamı ne? Tamam o pa-

radan yararlanıyorsanız, tekrar sirkülasyona sokabiliyorsanız tamam. Bunların hepsi yapılmalı, hesap edilmeli. Şunu söylemek istiyorum, para her işte ne kadar önemliyse bizim yaptığımız işte de o kadar önemli. Hatta daha iyisini değil ama daha zenginini yağmak açısından çok önemli. Teknoloji ilerledi. Bugün araç gereç çok büyük paralar tutuyor. Onların hepsinden yapan arkadaşlar yaralanabiliyor mu? Bizim kısıtlı olanaklarımızla, ham filmi kaçak getirip gümrükten öyle çekerdik. Bir ağabeyimiz vardı, bir gün bana dedi ki, "Sen bu film kaçakçılığı yerine bir defa esrar kaçakçılığı yapsaydın şimdi Türkiye'nin en zengin adamıydın." Ben en az yirmi defa kaçak film getirdim, ne yapayım? Film başlayacak, *Kezban*, sette bekliyorlar, gidersin İtalya'ya alırsın gelirsin, getirirsin verirsin. Ve hepsi -teşekkür ederiz o gümrükçülere- de bile bile evet dediler. "Ne var?" derlerdi, ben "Boş film," derdim. Şimdilik söyleyebileceklerim bu kadar. Biraz fazla konuştum, kusura bakmayın...

Fuat Erman: Rica ederiz. Soruları alalım salondan soru varsa.

Seyirci 1: Bir şey ilave etmek istiyorum. Rüsum vergisi 90'ların ortalarına kadar Türk filmlerinde yabancı filmlere göre daha düşüktü. 90'ların ortasında eşit duruma getirildi, bu da etkiliyor...

Şeref Gür: Tabii, tabii. Zaten Türk filmlerinin -ben unuttum, teşekkür ederim- tercih edilmelerinden bir tanesi %41,5 ecnebi filmden, %20 yerli filmden alınıyordu. Yani %100'e yakın bir fark vardı. Onun için de sinemalar tercih edilme nedeniydi.

Seyirci 1: Yüzde on şimdi, eşit durumda. *Eşkıya* da farklı bir boyut getirdi. Günümüzde Amerikan filmleri ile yarışır durumda. Ama üretim dinamikleri çok farklı, yani Amerikan kültür emperyalizmi ile karşı karşıya...

Şeref Gür: Endüstrileşmediğimiz sürece olmaz. Başka bir şey daha söylemek istiyorum. Erman Film olarak 1952 yılında *Tahir ile Zühre* (Lütfi Akad, 1952), *Arzu ile Kamber* (Lütfi Akad, 1952), iki tane masal filmi, Iraklılar ortak. Studio of Baghdad, Bağdat'ın en zengin adamı ve İngilizler kurmuşlar. Para gitmesi lazım Irak'a, nasıl gidecek? Hürrem Bey dedi ki "Al bunu," parayı verdi, zarfın içinde ne kadar olduğunu bilmiyorum. Aldık, götürdük, verdik. İki gün misafir kaldım, gördüm, şaşırdım. Hâlâ Türkiye'de öyle tesisler yok. İnanın yok. İngilizler kurmuşlar. Mükemmel, entegre tesis. Ne oldu? Türkiye'de de, Irak'ta da bu filmler iş yapmadı. İkincisi olmadı. İtalya ile ortak bir film yaptık, "Bu İtalyan filmi bizde iş yapmaz," diye sine-

malar iki gün oynatıp çıkardılar. İki yerle çok ciddi fırsat kaçırdık. Birinci İran ile. Cüneyt Arkın o zaman 65 bin lira alıyordu. İran'dan gelip filme 65 bin artı yüz bin lira veriyorlardı. Başrolde oynayacak kızların hepsi İran'dandı. *Atsız Cengâver* diye biz de bir film yaptık öyle. Ama Hayetullah geldikten sonra o ortaklık da sona erdi. Daha önemli bir ortaklığı Yunanistan ile kaçırdık. Yaşadığım olayları anlatıyorum. 1971 veya 1972 yılıdır. Birincisi *Kadın Asla Unutmaz*, ikincisi *Drop*, üçüncüsü *Sıralardaki Heyecan.* Her filmimizi veriyoruz ve ortak film yapıyoruz. Yunanistan'da birinci, Türkiye'de ellinci. Hepsinde Hülya Koçyiğit başrol oynuyor. Bir tanesinde Ediz Hun oynuyor, bir tanesinde Cüneyt Arkın, birinde de İzzet oynuyor. Paris, Roma ve Atina'ya geldik. Ortak film ve bunların hepsinin paralarının çoğunu Atina finanse ediyordu. Kıbrıs olayı çıktı, "Hülya Koçyiğit geliyorum," diye tankların üzerine yazılar yazdılar, filmleri de almadılar, sattığımız filmlerin de bir kısmının parasını alamadık. Öylece kaldı gitti. Para her zaman var. Ama bizim paramız yalnızca İç piyasaya dayalı kaldığı sürece bilmiyorum filmciliğimiz daha ne kadar ilerler. Geçen gün Serkan Bey çok doğru şeyler söyledi, demek ki biz el yordamıyla bir yerlere getirdik, onlar daha bilinçli bir şekilde ilerleyecekler. Ama eskiyi çok iyi bilmek, doğru adım, ileriye daha sağlıklı adım atmanın bence bir yoludur. Yönetmen, senarist, kameraman falan tamam da, mali müdür, yapım müdürü, yapımcı gibi meslekleri de eğer okuyan üniversiteli arkadaşlarımız piyasaya girer çoğaltırsa, bilinçli olarak yönetirlerse, sanırım Türk sineması çok daha iyi yerlere gelebilir.

Çetin Sarıkartal: Açıkçası anlatılardan da teyit oldu, daha önceden de böyle bir düşüncem vardı, ben kadın starın erkek starlara göre daha büyük bir rolü olduğunu düşünüyordum ama şimdi biraz da anlıyorum ki daha da büyük bir baskı üzerinde. Bir dönem o dönemin dergilerini tarıyorduk biz, çok fazla mektup kadın starlara geliyordu ve doğrudan doğruya yaşam biçimlerine ilişkin beklentisini yansıtıyordu. Mesela "Oturduğunuz konağın içini anlatır mısınız?" diye mektup geliyor. Bunlar yayınlandığı için okuyabiliyorsunuz. Starın ne cevap verdiğini biz bilemiyoruz ama ona geleni biliyoruz. Biriki kısa cevap yayınlanıyor, hâlâ da Milli Kütüphane'den taradığınızda çıkıyor bunlar. Bu para tutamama konusunda bunun bir etkisi olsa gerek. Ben bunu Hülya Hanım'a sormak istiyorum. Gerçekten para harcamak zorunda bırakıyordu sizi halkın beklentisi, değil mi? Nerelere nasıl harcanıyordu? Neler yaşıyordunuz? Biraz anlatırsanız bizim de gözümüzde canlanabilir.

Hülya Koçyiğit: Anlatayım, anlatmaya çalışayım daha doğrusu. Basında öyle söz ediliyor ki hakkınızda "Türk sinemasının en büyük starlarından biri ne giyer? Nasıl arabaya biner? Pahalı bir araba kullanması, iyi bir yerden giyinmesi gerekir." Evimde röportaj yapmaya gelirler. O zamanki müzikçalarlar bugünkü kadar pratik değil, mobilyalı müzikçalar aletler vardı. Pahalı. Lüks bir koltuk takımı. Halkın ilgisi bu yöndedir, gazeteciler de bunu fotoğraflamak isterler. Nedense bu yılki gardırobunuzu resimlemek istiyoruz derler. Benim öyle resimlerim vardır, madem taramışsınız, görmüşsünüzdür, gardırobumun kapısı açık, ben de önünde poz vermişim, içinde elbiselerim. Böyle bir mecburiyetimiz mi varmış? Böyle bir yönlendirilmemiz mi varmış? Bugün böyle bir şey bana çok garip geliyor. Ama o zaman herhalde böyle gerekiyor diye gereğinden fazla masraflara giriyorduk. Onun için de belimizi doğrultmakta çok zorlanıyorduk. Ayranı yok içmeye, atla gider gezmeye. Böyle bir gösteriş... Sahiden bizi Hollywood starı falan zannediyorlardı herhalde ve o ihtişamı fotoğraflamak, öyle bir hayat tarzından söz etmek ihtiyacını duyuyorlardı. Ben de belki kendim için konuşabilirim, hayat tecrübesi çok az olan bir insandım, demek ki böyle gerekiyor diye yahut da özeniyordum kim bilir? O masrafları haddinden fazla yapıyordum. Bunları peşin para ile yapmıyordum. Oturumun başından beri konuşuyoruz, elimizde kağıtlar var. Birinci aydaysak, sekizinci-dokuzuncu ayın kağıdını bozduruyorduk, o zaman da yüzde altmışını kıran adam alıyordu, yüzde kırkını bana veriyordu. Yani bin liralık bir kağıtsa elimdeki, dört yüz lirası bana kalıyordu. Onunla kira vereceğim, giyineceğim, arabama benzin alacağım, yemek yiyeceğim, aile geçindireceğim falan filan. Onun için sürekli ben kendimi hep borçlu olarak biliyordum, onun için de azar işitiyordum durmadan.

Fuat Erman: Ama tüm bunlara rağmen bugünkü starların gösterişi yanında çok mütevazı görüyorum ben onları, bilmiyorum çok mu sübjektif düşünüyorum.

Hülya Koçyiğit: Doğru, tabii ki, elbette ki çok mütevazı.

Fuat Erman: Hakikaten, gösteriş çıtası çok düşüş sizin yaptıklarınızın.

Şeref Gür: Aslında soyut bir kavram. Kaç lira alıyorlardı, o günkü alım gücü neydi ona bakmak lâzım. Aslında fena paralar değildi. Suadiye'de bir kat altmış bin liraydı.

Fuat Erman: On tane elbise.

Şeref Gür: Doğru soru şu, altmış beş bin liranın yüzde kaçı senin eline ne zaman geçiyordu? Bir de tevazu gösterdi Hülya Hanım, dört kişiye bakıyordu. Giyinsinler, bunların hepsinin bir bedeli var. Herkes yaptığının, aldığının bir bedelini ödüyor ama buna mukabil Ayhan hayatında bir tek senedini -senet de almazdı gerçi-, Ediz Hun hayatta bir tek senedini bankaya vermemiştir. Pul parası vermemek için. Günü geldiğinde parasını alıyordu. Erman Film olarak biz 1967'den sonra senedi kaldırdık. Bazı firmaların imzası bile yoktu, sadece söz ile yapılırdı. Ben hatırlarım, Fitaş İpekçiler'de dublaj yapılırdı, dublaj sanatçılarının parasını almak için ben sinemanın önünde beklerdim. Asistanları, kendileri veya yakınları beklerdi, dublaj kaşelerinin paralarını almak için. Bu dünyanın hiçbir yerinde olmayabilir ama bizim ülkemizde mali kaynak yaratmak o kadar kolay bir şey değil. Belli bir dönemde piyasanın %50 kârı Ferdinand diye bir tefeciye gitmiştir. Belki de %60'ı, %70'i gitti. Ne olacaktı? Bu arkadaşların hepsi...

Çetin Sarıkartal: Ferdinand nereye gitti?

Şeref Gür: Ferdinand öbür tarafa gitti.

Hülya Koçyiğit: Allah rahmet eylesin.

Çetin Sarıkartal: O para nereye gitti? Neden sinemaya yatırmadı yeniden? Çünkü parayı oradan kazanıyormuş.

Şeref Gür: Parayı bizden kazanıyordu, sonra götürüyordu eczaneye. Ecza depolarının finansmanını yapıyordu. Kendi çocukları söylerdi.

İzzet Günay: Fazla paraya düşkün bir nesil de değildi. Bunu da dikkate almak lâzım. "Şahane bir evim olsun," hayali kurmadık hiçbirimiz. Hep o devirlerde ben kirada oturdum. Uzun yıllar. Hayaller yoktu, fazla para derdi yoktu, mâkul bir para alıyordun, geçiniyordun. Araban, şoförün vardı; elbise çok para tutardı, çok fazla film çektiğimiz için bir filmde görülen kıyafetlerin diğer filmde görülmesi istenmezdi. O kostümlerin de yarısı filmde gürültüye giderdi. Rejisör bir kavga sahnesinden sonra yakanı çeker koparırdı, sormaz acaba bu elbise... Kofti bir elbise giymen gerektiğini daha önceden söylemezler. Mesela bir bataklık sahnesi çekiyoruz *Elveda Sevgilim* filmi için, Ediz Hun, ben, Türkân Şoray. Daha önce söylemediler, biz en şık kostümlerimizle bataklığın içine girdik, meğer o elbise bir daha iflah olmazmış. Ormanda soyunduk, bıraktık elbiseyi. Biz çok saf insanlardık, gerçekten.

Şeref Gür: Yapımcılar da saftı, genelde baktığınız zaman.

İzzet Günay: Arkadaş gibiydik onlarla.

Şeref Gür: Hürrem Bey'in oğlu Fuat burada. Kaç senesinde aldınız katınızı?

Fuat Erman: 80 veya 81. Hüseyin Amcam'dan borç alındı, sonra ödendi ona.

Şeref Gür: Bazı şeyleri o söylesin, ben söylemeyeyim. Benim hâlâ katım yok, ben hâlâ kiradayım. Ne olacak? Ben boşa giden, faize giden paraya acırım. Eğer bankalar bize gerekli yardımı yapmış olsalardı, bugün her arkadaşın cebinde bir-iki katlık parası olurdu.

Hülya Koçyiğit: Birer film yapacak sermayemiz olurdu.

Şeref Gür: Lütfi [Akad] Ağabey dedi ki, "Oğlum bu iş böyle gitmez, sendikaya bağlandık, ben söz verdim, sigorta ettirmiyorlar, nasıl olursa çaresini bul." Kendi anılarında da vardır bu. Ben de gittim sigorta müfettişine, mektepten bir arkadaşım Beşiktaş Şube Müdürü idi. Durumu anlattım. Yılmaz Güney ile *Kurbanlık Katil*'i çekiyordum o dönem Şeref Film olarak, "Ben aşağıda imzası olan Şerafettin Gür, aşağıda isimleri olan kameramanları, oyuncuları, teknisyenleri sigortasız çalıştırıyorum," diye üç günlük çalışma raporumu verdim, attım imzamı, ihbar ettim kendimi. Adama götürdüm ama "Alamam," dedi. Beyoğlu Müdürü'ne gittik, zorla verdik. "Siz işçi çalıştırıyor olamazsınız," dedi, "sizin çalıştırdığınız olsa olsa mevsimlik bilmem ne olur." Bir sene uğraştıktan sonra sigorta işini hallettik. Vergi işini de halletmek istedik. Maliye çalışanların serbest meslek erbabı olduğunu kabul etmedi. 1964'te ise hepsinin tepesine bindiler ve birikimlerini aldılar. Bize de stopaj yatırmadık diye ceza verdiler.

İzzet Günay: Hâlâ serbest meslek defteri tutuyoruz oyuncu olarak. Hâlâ diğer serbest meslek yapan insanlardan ayrı tutuluyoruz, avukatlardan, doktorlardan. Bir oyuncunun hangi masrafları yazılır, hâlâ maliye net bir şekilde bize söyleyemiyor. Nevi şahsına münhasır bir meslek grubu.

Şeref Gür: Bu masraflar böyle olunca, bir ağabeyim Beyoğlu Vergi Dairesi Müdürü Mehmet Ali Bey'e gitmemi söyledi. Müthiş güzel bir adam, beyefendi bir insan. Zeki Müren'in mali müşavirliğini yapıyor ve hesaplarını tutuyormuş. Zeki Müren'e dedim ki, biz de onunla film yapmıştık, "Neden para veriyorsun, getir şu defterini, bu sene beyannameni ben yapayım." Bizim de hesaplarımızı Sezai Kurdoğlu yapıyordu. Para da almayacağımı söyledim. Hangi masrafları istiyorlar, onu örnek olarak aldım, arkadaşlarıma verdim. Mehmet Ali Bey'e

gidip dedim ki, "Bakın, bunları Zeki Müren'in defterinde buldum, siz bunlara izin verdiğinize göre bu yasaldır, başımıza iş gelirse sizden bilirim." Düşünebiliyor musunuz? Ben de o dönemde Yüksek Ticaret'i bitirmişim güya. 1952 yılında ilk kez proforma fatura gördüm, bir Rus filmi için. İkinci sınıfa geçmiştim. Hayata geçirebilinecek bilgiler öğreniyor muyduk, bilmiyorum. Tabii ben sizler için konuşmuyorum. Bizlere çok iyi şeyler öğretmiş hocalarımız, sizler de çok şey öğreniyorsunuz ama lütfen şu yapımcılık, yapım müdürlüğü, koordinasyon gibi işlere yoğunlaşın. Siz hukukçu ile konuştuğunuzda ne konuştuğunuzu bilirsiniz ama oyuncu arkadaşlar maliye ve hukuktan korkarlar. İzzet 18 tane film yapacak, sonra bir tane araba alacak.

Fuat Erman: Başka soru var mı, kapatabilir miyiz? Var sanırım...

Deniz Bayrakdar: Ben bir şey söylemek istiyorum. Beşinci kitapta yayınlanan bu makalem, "Türk Sineması: Kimlik Olgunlaştırma Enstitüsü"ne atıfta bulunarak. Sizin göreviniz o dönem için çok farklı bir görev. Şimdi benim gördüğüm kadarıyla oyuncuların büyük bir popülaritesi var ama sizin yerine getirdiğiniz işlevi yerine getirebilecek, onu ikâme edebilecek bir şey artık kalmadı. Sizler o elbiselere büyük paralar ödeyerek almak zorundaydınız. Çünkü özellikle kadın seyirciler sizlere bakarak giyinmek, oturup kalkmak, ona göre davranmak zorundaydılar. Aşkın tezahürleri, iyi bir anne olmanın gereklilikleri sizin filmlerinizden öğreniliyordu. Daha öncesinde bu işlevi belki *Ev İş, Dişi Kuş* gibi kadın dergileri üstleniyordu. Hatta bir tanesinin sorumlu yazı işleri müdürü Kemalettin Tuğcu. Zihniyet olarak savaş sonrası tutumlu bir yaşam tarzı öneriyor. Sizin döneminizde ekonomik açılımlarla birlikte yeni yaşam tarzları oluşuyor. Moda da aslında bunun bir parçası ve aslında ekonomiye sıkı sıkıya bağlı. Bu açıdan önemli bir dönemi temsil ediyorsunuz. Size teşekkür ederiz.

İzzet Günay: Biz teşekkür ederiz, bu güzel bahar gününde, çoğunluğu genç arkadaşlarım bizi dinlemeye geldiler. Belki derslerden sıkılmış olabilir talebeler, bugün fazla didaktik olmak yerine, tecrübelerimize dayalı şeyleri anlatmaya çalıştık, onları da anılarımızla zenginleştirdiğimizi umuyorum. Kitabi olmasın istedik. Zannediyorum ki faydalı olmuştur. Keşke daha fazla vakit olsaydı da başka şeyler de anlatabilseydik. Dediğiniz çok doğru, Deniz Hanım, o zamanın aktris ve aktörler nasıl giyinirse, gençler de öyle giyinmeye çalışırlardı. Bizler gibi pozlar alır, resim çektirirlerdi. Mesela ben fa-

vorilerimi değişik yapardım, bütün gençler favorilerini benim gibi yaptıklarını söylerlerdi. Türk sineması bu devri geçirmiştir ve biz o devrin içindeydik. Bu devirden, Şeref Ağabey'in söylediği gibi, yeni sinemacılar çok şey çıkaracaklardır ve öğrenmişlerdir diye düşünüyorum. Eğer o devir geçmeseydi ve biz o devri geçirmeseydik bugünkü sinemacılar bizim o zamanki devri yaşayacaklardı. Bugün yapılan iyi yapıtlar –gerçekten ben gıpta ediyorum- bizden aldıkları derslerdendir diye varsayıyorum. Çok yetenekli ve özveriyle çalışan çok kabiliyetli yönetmenler olduğunu söylüyorum devamlı. Ve çok donanımlı oyuncuların olduğunu da iddia ediyorum. Gerçekten kendilerini bugünlere hazırlamış, dört başı mamur. Donanımlı lafı en uygunu aslında. Hem komedisi, hem dram tarafı kuvvetli oyuncuların yetiştiğine inanıyorum. Keşke daha önce ayakları yere basan bir sanayi durumuna gelebilseydi Türk sineması, bugün daha başka bir yerde olabilirdi. Belki biz göremeyeceğiz ama bir sanayi durumuna gelecektir diye düşünüyorum. Paralar akacaktır, güvenilir bir sanayi dalı olacaktır. Maalesef yatırım yapılamadı, sinemadan çok para kazananlar oldu zannediyorum ama birkaç şirket ve yapımcı hariç sinemaya tekrar o paralar dönmedi.

Fuat Erman: Bir soru daha var galiba...

Seyirci 1: Öncelikle çok teşekkürler tüm konuşmacılara. Benim iki sorum var Şeref Bey'e. Bir tanesi, pursantaj sisteminden bahsettiniz, bu pursantaj sisteminde sinemaların bir takip mekanizması var mıydı? Çünkü o dönemde, iletişim kanalları vs. sinemalar herhalde önemli miktarlarda para kaçırabiliyorlardı. İkincisi oyuncuların aldığı paralardan söz ettiniz, oyuncularımız da söz etti ama yönetmen, senarist, diğer meslek grupları onlara ödenen paralar hakkında biraz bilgi verebilir misiniz?

Şeref Gür: Denetimin iki ayağı vardı. Birincisi, belediyenin de sinemada her sinemanın başında bilet için resmi bir memur bulundurma zorunluluğu vardır. Ama onların, sevabı günahı boynuna, bizden bir adam olmadığı zaman iki kişi arasında ne olur ne biter belli olmazdı. Zaten bizim bölge pazarlama şirketlerine veya kurumlarına verdiğimiz yüzde yirmi beş veya yirmi komisyonlar onlar o işleri yapsınlar diyeydi. Onun için de büyük sinemaların başında, büyük merkezlerin, ortak oynadığımız her yerde her zaman adamları bulunurdu. Yani güvendikleri, pursantaj memuru denilen bir kişi. Onların içinden de büyük pazarlamacılar çıktı. İkinci sorunuz ile ilgili... 1950'li yıllarda senaryoculardan çok kaynak hep eserlerdi, edebi eserlerdi, roman-

lardı. Senaryocular yine de vardı mesela o dönem Fikret Arıt vardı, İlhan Engin vardı, Oğuz Özdeş... Tabii bunların hepsi her gün bir hikâye, bir senaryo getirirdi. Amerika'dan Haldun Dormen, otuz-kırk fotoğrafıyla beraber en az iki tane senaryo göndermiştir. Orhan Kemal her gün senaryo yazardı. Ama ta ki *Suçlu*'ya kadar hiçbiri film olmadı. Onların da ücretlerini her zaman yapımcı belirlerdi. Başlangıçta avans alırdı. Beş yüz liraya anlaşıldıysa, yüz lirasını peşin alırdı. Ama Yaşar Kemal ile anlaşıldığında mesela "7 bin 500 lira alırım," dedi *Alageyik* için, 2 bin 500 lirasını tretmanı okuduktan sonra Hürrem Bey verdi. "Senaryoyu getirdiği zaman geri kalan miktarı alır," dedi. Bana mukaveleyi yazmamı söyledi. Bankadan parayı almaya gittik, mukaveleyi yazacağız. Geri döndüğümde Hürrem Bey ve Yaşar Kemal bağrışıyorlar. Niye? Öbür cebinde de senaryonun tamam varmış, çıkarmış koymuş masaya. Böyle hoş şeyler de oluyordu...

Hülya Koçyiğit: Şeref Ağabey, pardon çok özür diliyorum sizden, aynı soruyu ben de sormak istiyorum. Oranlarını merak ediyorum. Hiçbir zaman hayatımda öğrenemedim. Bir filmin maliyeti yüz lira, oyuncular şu kadar, yönetmen bu kadar, senarist bu kadar ve diğer yardımcı roller ve teknik stüdyo maliyeti nelere göre belirleniyordu onu merak ediyorum ben.

Şeref Gür: Çok bilinçli bir bütçe yapıldı, ayrıştı, sarf edildi diye bir film yapıldığını ben şahsen bir-iki defa gördüm. Onlardan bir tanesi *Gökçe Çiçek* senin oynadığın, o da tabii çok saygın bir film olmasına, çok iyi oyuncu ve teknik ekip olmasına karşın ticari bir başarı sağlayamayacağı baştan belliydi. O bir prestij filmi olarak yapılıyordu o yüzden Lütfi Ağabey'e bir şey söylenemezdi tabii, o hepimizden daha iyi biliyordu. O her şeyi kuruşuna, metresine göre hesapladı, ki dediğinden her şey biraz daha az oldu. Bütün dert her zaman Türkiye'deki sistemdeydi...

Hülya Koçyiğit: Yani bütün parayı starlar mı getiriyordu onu merak ediyorum.

Şeref Gür: Yönetmen örneğin başoyuncu ne kadar alıyorsa, aşağı yukarı onun yüzde altmışını alırdı. Bu belirli bir şeydi. Diyelim ki Hülya Koçyiğit 50 milyon mu alıyor, Atıf Yılmaz da, Lütfi Akad da, Zeki Ökten de, Osman Seden de 30 milyon alırdı. Ama asistanlarda büyük farklılık olurdu. Mesela Zeki Ökten on bin liradan aşağıya asistanlık yapmazdı. Üç bin liraydı asistan fiyatı, Zeki Ökten on bin derdi ama elli bin lira da kazandırırdı.

İzzet Günay: Bir de şu var, Şeref Ağabey affedersiniz lafınızı kestim, şunu yazıhanelerde hep duyardım, "300 bin liradan bir kuruş fazla harcanmayacak bu filmde." Neden kaynaklanıyor? Türkiye'deki seyirci adedi belliydi. Ortak Pazar'a açılış şansı yoktu, daha İran, Irak gibi ülkelere satış yoktu. 300 bin liradan bir kuruş fazlası çalışmaz derlerdi. Ben yazıhanelerde şunun konuşulduğunu hatırlıyorum: "Türkân Şoray'a şu kadar verdik, bu adama o kadar veremeyiz, onun yerine şunu alalım."

Şeref Gür: Onun da bir nedeni var. O tür yapımcıların hiçbiri hiçbir zaman filmlerinin sahibi olamadılar. Tekrarlıyorum, filmlerinin sahibi olamadılar. Hangi anlamda olamadılar? Sadece İstanbul onlarındı, diğer bütün bölgelerden ne kadar aldıklarını bilmiyorlardı. Onlar sabit fiyatlar, alt alta topluyorlar, bakıyorlar ki 340 bin lira, 300 bine filmi yapayım ki 40 bin lira da ben kazanayım diye düşünüyorlardı. Ama bizim hiçbir zaman öyle bir sorunumuz yoktu. Biz bir film kaça çıkarsa çıksın diye har vurup harman savurmazdık ama ne maliyete olursa da olurdu. Mesela *Atsız Cengâver* bir milyon 2 yüz 50 bin liraya yapıldı, o zamana kadar Türk sinemasında sekiz yüz bin liraya bile film yapılmamıştı. Ama ikinci haftasında da kârâ geçtik. *Kadın Asla Unutmaz*'ın da mesela birinci haftasında kâra geçtik. Şimdi çok kopya bastıkları zaman ellerinde kalabiliyor, örneğin *Babam ve Oğlum* doğru bir şey yaptı, az kopya bastı, sonra istek olunca çoğalttı. Star oynuyor diye herkes gelecek diye bir şey yok, kimse gelmeyebilir.

Fuat Erman: O kopya konusunda bir şey söyleyeceğim, burada da Avrupa'da da bir güç gösterisi gibi. "Benim filmim çok kuvvetli bir film, 120 kopyayla çıkıyorum," diyor. Adam tepetaklak düşüyor. Çok maliyeti arttıran bir olay.

Şeref Gür: Sokağa atılan para, inanın bana. Bunların hepsi filmcilikten bir daha gelmemek üzere gidiyor. Kırk para değeri yok, biliyor musunuz? Kiloyla bile satamazsınız. Eskiden hiç olmazsa ondan gümüş çıkıyordu, birileri vardı alıyorlardı. Şimdi bilmiyorum alıyorlar mı, almazlar. O paralara acıyorum.

Fuat Erman: Bir soru daha var galiba. Son soru herhalde, çünkü vaktimiz epey geçti.

Hülya Nuran: Ben şunu merak ediyorum, o zamanlar herhalde kısıtlı bütçelerle film çekiliyordu. Herhalde her film için belli metraj film ayrılıyordu. Şimdi tabii teknolojinin gelişmesiyle beraber dijital ortama geçildiği için bir sahne elli kere çekilebiliyor, yönetmeni ikna

edene kadar. Sizin şartlarınızda o bütçenin kısıtlı olması sizin sanatınızı yaparken sizin üzerinizde nasıl bir etki yaratıyordu? Bu bir tanesi. Bir de ikinci küçük bir sorum daha var. Bu ayrılan bütçelerde şimdiki sanatçılar için -yıldızlar için- kapris bütçeleri ayrılıyor. Çok lüks şeyler istiyorlar, "Ben film çekerken şöyle olsun, böyle olsun, o olmazsa gelmem," diye. Sizin zamanınızda size böyle ekstra imkânlar sunuluyor muydu? Böyle bütçeler var mıydı?

Fuat Erman: O tam tersine oluyordu, siz lüks değil prodüktör lüks istiyordu sizden, siz yırtılmak üzere elbisenizi götürüyordunuz gardıroptan. Yani tersine...

İzzet Günay: Her imkânı kendisi sağlıyordu oyuncu, en basitinden arabamı yeni aldığım dönem, sette iskemle filan bulunmuyor. Ben de Hollywood'a benzer bir sandalye alayım da arkasına İzzet Günay yazayım, sette rejisör koltuğu gibi, oturayım dedim. Düşünün işte insan ilişkileri ne kadar farklıydı, ne istemesi yani. Çünkü dedim ya disiplinli olmak, sevilen insan olmak oyunculukta o zaman kafi geliyordu. Bir gün oturabildim, ikinci gün baktım orada başka bir adam oturuyor benim koltuğumda, ben de kalk diyemiyorum, utanıyorum. Garip geliyor bana, hava yapmak gibi. Bu son oldu, lağvettim. Hiçbir şey istemek yok, gayet uyumlu olacaksınız. Bu çok önemliydi o zaman. Reyting derdi gibi o zaman da hasılat derdi vardı. Demin Şeref Ağabey işletmeleri anlatırken oraya takıldım, onu anlatmak istiyordum, kalitenin nasıl bozulduğunu. O işletmeciler oraların eşraflarıydı vaktiyle. Hatırı sayılır insanlardı. Bir süre sonra onlar yaşlanıp işlerini bırakınca birtakım bahçe sahipleri, sıradan insanlar o işlerin başına geçtiler. Onlar İstanbul'a talimat vermeye başladılar. Dedi ki Adana'daki Bahçe Sineması sahibi, "Gelecek sene için Ayhan Işık'lı, Türkân Şoray'lı, Hülya Koçyiğit'li, iki ondan iki ondan film istiyorum, iyi hasılat yapsın ve konuları da şuna benzesin. Sipariş veriyorlar Hürrem Bey'e, tüyo veriyorlar. Hürrem Bey veya başkası, Kemal Film, "Bu kadar istiyorsunuz ama bunlar parayla oluyor, siz de taşın altınıza elinizi koyun," diyor. Ondan sonra bono devri başladı.

Şeref Gür: O daha çok üretimin finansman kaynağının değişmesi oradan başlamadı pardon. Bölge işletmeciliği başlayınca 1950'li yılların sonunda, 60'lı yıllarda, inanılmaz boyutlarda, 250-300 film üretiliyor yılda. Bunun bir de paylaşımı var. Bir de yapılması var.

Fuat Erman: Siparişler fazlalaştı tabii.

Şeref Gür: Somut bir örnek vermek istiyorum. Bizim Ticaret Bankası'nda elli bin lira, Yapı Kredi Bankası'nda yirmi beş bin lira kredimiz vardı. Ne zamanki senetler geldi... Mesela Mersin'de Karam yağlarının sahibi Mehmet Karamehmet'in senedini getiriyor, üç yüz bin liralık. Düşünebiliyor musunuz? İki buçuk-üç milyon liralık senet var. Bugünkü dolar seviyesinde. Bunları tahsile verdiğimiz zaman. Ticaret Bankası'nın Umum Müdür Muavini Turgut Bey yazıhaneye geldi. "Size bir milyon lira kredi açayım, senetlerinizin hepsinin tahsilatını bize verin," dedi. Yapı Kredi Bankası'ndan Mahmut Bey geldi arkasından, Parmakkapı Şubesi Müdürü. "500 bin lira kredi vereylm, 250 bin lira açık kredi vereyim, senetlerinizin tahsilatını bana verin," dedi. Hürrem Bey seyahatteydi, döndüğünde anlattım, o bile inanamadı. Onlar çekilip de sinemacılıktan başka sanayiye gidince, sinemacılık da el değiştirince, işletmeler de el değiştirince, işin cılkı çıktı, zaten seks filmleri ve video dönemi başladı.

İzzet Günay: Bir de bu fikirleri veren, şu konuda filmler olsun diyen adamlar kendini biraz üstün hissetmeye başladılar. "Bonoları İstanbul'a biz yolluyoruz, fikirleri de biz veriyoruz. E neden oradaki firma yerine benim İstanbul'da firmam yok?" diye söyleniyordu. Sonra filmciliğin bilmeyen, öylesine fikir üreten sıradan adamlar gelip burada yazıhane açtılar. Ondan sonra da filmcinin çöküşü başladı. Bu Türkiye'de çok önemli bir vakadır. Sıradan bir bahçe sahibi, eski eşraftan o filmciliği veya işletmeciliği bilen biri değil, "Bu tutan filmin fikrini ben veriyorum, kadroyu ben söylüyorum, bonoyu ben yolluyorum, neden Erman Film, Kemal Film arada? Ben gidip İstanbul'a yazıhaneyi açıyorum," diyordu.

Şeref Gür: Sonra battılar tabii.

İzzet Günay: Sizin sorunuzun cevabı yarım kaldı, nerede kalmıştık?

Hülya Koçyiğit: Kapris bütçesi... İzzet, senin anlattığın gibi zaten kapris bütçesi olmasına imkân yoktu. Oyunculuğumuzu nasıl etkiliyordu? Bizi çok daha zeki, çok daha pratik, çok daha çabuk adapte olabilen, kavrayabilen, zamanı çok iyi değerlendiren insanlar haline getirdi.

İzzet Günay: Çok katılaştırdı bizi...

Hülya Koçyiğit: Adamakıllı iyi eğitti, zamanı ve parayı ön planda düşünerek hareket ediyorduk mecburiyetten ama oyunculuğumuzu çok fazla da etkilediğini düşünmüyorum...

İzzet Günay: Ama aklımıza takılıyordu, kötü çekilen bir sahneyi tekrar etme...

Hülya Koçyiğit: Onu tekrar çekme şansımız olmuyordu.

Deniz Bayrakdar Sevgen: Menajerlik falan ne kadar vardı yoktu bilmiyorum ama sizlere gelip hiç menajerliğinizi yapmak, paranızı idare etmek isteyen oldu mu?

Fuat Erman: Bir tek Cüneyt Arkın'ın vardı, değil mi? Leon?

Şeref Gür: Evet Leon. Tel Aviv'de beş yıldızlı oteli vardı. Belli bir dönemde Yılmaz Güney'in menajeri Apo vardı, Abdurrahman.

Hülya Koçyiğit: Aynı zamanda yapımcısı.

Şeref Gür: Sizin sorunuza geri dönersek. Değil kapris yapmak... Biz Atina'da film çekerken, İzzet, Ediz, Yalçın... Ben iki gün evvel gitmiştim, Roma'dan ekip gelecekti. Hülya Koçyiğit gelecek diye beş tane altı tane kamera, üç televizyon... Hürrem Bey de İstanbul'dan gelecek. Herkes aynı otelde kalıyor, ben Hülya Hanım'a en lüks otelde kalması için ayrı oda ayırttım. Zor ikna ettik, arkadaşlarından ayrılmak istemedi.

İzzet Günay: Çok ayıptı öyle şeyler, işte onu anlatmaya çalışıyoruz.

Hülya Koçyiğit: Daha önce alışık olmadığımız bir şey olduğu için ben çok itiraz etmiştim. Ama genel terbiye de öyleydi.

Şeref Gür: Anlattım, televizyonlar gelecek, röportajlar yapacak diye zor ikna ettim, ama her gün bir ayakkabı aldın, değil mi?

İzzet Günay: Ama bütün bunlar doğaldı o zaman, insanlar zorlayarak yapmazlardı, böyle bir adap, bir terbiye vardı.

Şeref Gür: Kendi paralarını isterken bile düşünürlerdi... Sizin sorunuza cevap vereyim. 1950 yılına kadar Sezer Sezin'in dışında aşağı yukarı kadın star yoktu, ama erkek starlar vardı, başta Ayhan Işık olmak üzere. Ama 60'tan sonraki yıldızlar, *Ses* mecmuası oyuncu yetişmesine büyük yardımcı olmuştur.

Hülya Koçyiğit: Ben *Ses* mecmuasının birinciliğini kazanmadığım için sizlerle mukavele yapma hakkım da yoktu. Ama siz benimle yaptınız, o güzel bir şey.

Şeref Gür: Biz Ajda Pekkan olsun istedik. Hürrem Bey gitmiş, Hülya'yla anlaşma yapmış geldi. "Onunla da yaparız ama ben Hülya'yı istiyorum," dedi. Ama 60'tan sonra bütün yıldızlara bütün erkek

oyuncularımız büyük destek vermiştir. Onların da hakkını yemeyelim. Ben kadın oyunculara o zaman erkek oyuncuların büyük desteği olduğunu düşünüyorum.

Fuat Erman: Başka soru yoksa panelimizi bitireceğiz. Çok teşekkür edivoruz bizi dinlediğiniz için.

Deşifre: **Elif Akçalı**

Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar, Çetin Sarıkartal**

Fuat Erman
Yapımcı

Bağımsız Yapımcılar ve Yönetmenler

BAĞIMSIZ YAPIMCILAR VE YÖNETMENLER

Moderatör: Zeynep Özbatur

Zeynep Özbatur: Bundan birkaç ay önce Deniz Hanım bana böyle bir konferansta moderatörlük önerdiğinde elbette bir yapımcı olarak nasıl bir şey olmalı diye düşündüm ve yapımcılığını yaptığım filmlerden yola çıkarak konuya biraz sanat sineması yapan, belgesel filmler yapan yönetmenlerin dünyasından bakılmasını istedim; bunları yoktan var etmek nasıl oluyor biraz o konuya da değinmek istedim. Dolayısıyla benim için çok değerli işler yapan arkadaşlarımı davet ettim. Öncelikle hepsine çok teşekkür ediyorum geldikleri için. Türkiye'de sinema yapmak gerçekten çok zor koşullarda gerçekleşen bir şey. Elbette ana dalga diye düşündüğümüz yapım anlayışı çok güzel ve olması gerekiyor, seyirci de çekiyor ama bir taraftan da sinemanın sanat olma biçimi ile var olması gerek; elbette ki desteklenmesi, yol alması ve o üreten sanatçının yaptığı işin geri dönüşünü maddi olarak da görmesi lazım ki yoluna devam edebilsin. Dolayısıyla bu masada oturanların ben de dahil olmak üzere hepsi çok cesaretli yapımcılar çünkü gerçekten riskli işlere girip, bu işlerden başarı ile çıkıp, yol almaya çalışıyoruz. Bu noktada ben öncelikle, hem çok sevdiğim bir arkadaşım hem de çok başarılı iki film yapmış olan Semih Kaplanoğlu'yla başlamak istiyorum. Çünkü Semih son filmi *Meleğin Düşüşü*'nü kendisi yaptı ve ben hakikaten yoktan var ettiğinin ve yapımcı olarak başarılı bir çizgi oluşturduğunun şahitlerinden biriyim. Biraz ondan bahsetmesini rica edeceğim.

Semih Kaplanoğlu: Merhaba, eski bir fabrikada bulunduğumuzu hatırlatarak ve para konuştuğumuzu da bunun içine katarak bir konuşma hazırlamış gibiydim ama madem Zeynep böyle başlamayı tercih etti. Marx'ın "Metaların Fetiş Karakterleri"nden, *Kapital*'in birinci cildinde, alıntılarla geldim buraya. Her sinema ile ilgilenen ve kendi filmini yapmak zorunda olan, kendi parasını bulmak zorunda olan herkese bir kere daha artık tarih öncesinden kalmış gibi olan bu metni okumalarını öneriyorum. Benim için de her zaman bu para,

emek, sermaye ve paranın kullanımı konusu Marx'ın çizdiği çerçeve içerisinde -tabii bunu ne kadar pratikte koruyabiliriz ve yürütebilirizgelişmiştir. Ben de sinema eğitimi alırken sinema estetiği dersinde, Mutlu Parkan'ın ilk dersinde, bize verdiği metin budur: "Metaların Fetiş Karakterleri." Şimdi, Zeynep'in sorduğu soruya gelirsek, kendi yapımcılığımı üstlenmek durumunda kaldım çünkü bir önceki deneyimim *Herkes Kendi Evinde*'de yaşadığım pratik sorunlar bana kendi filmimi kendim yapmam gerektiğini öğretti. O kısma girmeyeyim çünkü o kısım biraz karışık ama her yönetmenin yaşadığı benzer sorunlarla dolu. Bir film yaparken şunu anladım ki -ilk etapta onu söyleyeyim- parayı bulmak işin çok önemli bir kısmı ama parayı bulurken hep şu sözlerle gittim: "Ben parayı filmde nereye harcayacağım?" Filmin içinde paranın hangi alana harcanması gerektiğine karar vermeniz gerekiyor. Zaten yapımcılık da bu noktada başlıyor çünkü hepimiz biliyoruz ki bazıları popüler oyunculara para harcıyorlar; bazıları ise filmin ticari getirileri içerisinde olabilecek bir tür hikâyeye, bir tür popüler kültür ögesine yaslanabiliyorlar. Buradaki temel mesele sizin parayı nereye harcayacağınız. Işığa mı? Görüntüye mi? Ya da görüntü içinde belirli bir mekâna mı? Filmde sizin anlatmak istediğiniz nedir? Ve para sizin o anlatmak istediğiniz ile nasıl bir temasa geçecek, nasıl bir ilişkiye girecek? Bütün bunlara kendimin karar veriyor olmasına dayanarak harekete geçtim ve kendi filmimi yapmak istedim. İlk etapta bu fikri, bir film fikrini, senaryolaştırmak için param yoktu. Bir yandan hayatımı sürdürürken bir yandan da projeyi nasıl geliştireceğim konusunda da bir fikrim yoktu. Bir fon buldum, Hubert Bals, Hollanda'da, ve o fon ilk etapta bana senaryo yazabilecek proje desteğini verdi ve bir altı yedi ay boyunca ben o gelen parayla hakikaten hem birtakım araştırmalar yaptım, hem de çok rahat bir şekilde başka şeyler düşünmeden, nasıl geçineceğim, ne yapacağım, nasıl, nedir gibi sorunlar yaşamadan projemi tamamladım; senaryomu bitirdim. Sonrasında yine hiç param yoktu. Filmi yapabilmek için de Eurimages'a başvurmaya karar verdim. İkinci filmimdi ve kimse beni tanımıyordu dünyada. İlk filmim birkaç festivalde gösterilmişti. Ticari anlamda bir başarısı da yoktu. Türkiye'de birkaç yapımcıyla dirsek teması içine girmeye çalıştım ama gördüm ki çok da mümkün değil. Ve Pyramide olsun, Celluloid Dreams olsun, birçok büyük firmaya senaryomu gönderdim ama açıkçası geriye dönüş olmadı; kimsenin çok hoşuna gitmedi herhalde ya da değer bulmadılar. Bu sefer ben de daha küçük ülkelerin yapımcıları ile yazışmaya başladım: Bulgarlar, Romenler, Macarlar... Ve sonunda bir Yunanlı

yapımcı projeye ilgi gösterdi. Ve biz onunla beraber Eurimages'a başvurduk. Filmin post-prodüksiyonunda Greek Film Center destek oldu. Yine post-prodüksiyon aşamasında Hubert Bals destek oldu. Bu şekilde filmimi bitirebildim. Benim deneyimim bu. Ama şunu anladım ki bütün bu süreçte, bunu da sanat sineması veya belirli bir tarz sinema ile sınırlandırmak istemiyorum. Böyle bir şeye de inanmıyorum çünkü öyle bir kıstas yok kafamda. Filmi düşünürken hiçbir zaman belli bir şeyin içine, bir yapıya sokmak gibi bir meselem yok. Ama ilkelerim var. Bu ilkeler de sinemanın kadim ustalarının ve sinema öncesi ressamların, yazarların ilkeleri ile örtüşen ilkeler. Bu ilkelerden hiçbir zaman taviz vermek niyetinde de değilim. Zaten beni de her zaman o ilkeler belirli ölçülerde yönlendirdiler ve bunu gerçekleştirebildim. Bundan sonrasında da yapımcılar ile çalışır mıyım, çalışmaz mıyım, o dünyaya tekrar döner miyim, dönmez miyim bilmiyorum. Ama bildiğim bir tek şey var: kendi filmini, kendi yapmak istediği şeyi ve paranın nereye harcanması gerektiğini en iyi yönetmen biliyor. Bu konuda teslim olduğunuzda, yani paranın nereye harcanacağı iktidarını teslim ettiğinizde yapmak istediğiniz şeyden uzaklaşacağınızı göreceksiniz. Ben ilk projemde bunu yaşadım ama ikincide bunu yaşamadım. Şimdilik söyleyeceklerim bu kadar.

Zeynep Özbatur: Benim bir sorum daha var Semih sana. Filmin dünyada çeşitli festivallerde ödüller aldı. Bunun sana bir sonraki filmin için önemli bir katkısı oldu mu?

Semih Kaplanoğlu: Güzel bir soru, çünkü ben de buna bir türlü karar veremiyorum. Aslında sevimli bir film çekmedim ben. İnsanların seyrettikleri zaman, "Bu adam film yapsın, para verin bu adama," diyecekleri bir film yapmadım. Bu sebepten ikinci filmimin finansmanı için para arayışım da çok iyi gitmiyor. Yine o Yunanlı ortağım ile beraber Eurimages'a başvurduk fakat projeyi reddettiler. Bu reddetme konusundaki ayrıntıların üzerine gittiğim zaman hiç hoş olmayan şeyler gördüm. Ama ben yine de bunu benim yeteneksizliğim ya da projenin başarısızlığı olarak görmeyi yeğ tutuyorum, çünkü kendimle mücadele etmem gerekiyor, yoksa başkalarını suçlayarak bu iş yürümez. Ama aramaya devam ediyorum. Daha küçük, daha minimal, daha az para ile yapılmış birçok film örneği gördüm ve yapılabilirliğini biliyorum, aramaya da devam ediyorum. O film 40 küsur festivale gitti, birçok ödül kazandı ama bu yeni filmi yaptıracak imkânları sağlamadı.

Zeynep Özbatur: Teşekkürler. Defne Kayalar, Uğur Yücel'in yönettiği *Yazı-Tura* filminin yapımcısı. Sanırım senin diziler dışında sinemada ilk yapımcılık deneyimindi. Sizin bu filmi yapma sürecinizde para ile ilişkiniz ve bunun sonuçları hakkında senin görüşlerini alabilir miyiz?

Defne Kayalar: Çoğunuz Sinema-Televizyon öğrencisi misiniz, değil misiniz bilmiyorum. Ama burada söylenenler öğrencilerin şevkini kırmasın. Doğal olarak hepiniz şimdi "Para bulmak da çok zor, eyvah!" diyeceksiniz ama bir şekilde bulunuyor. Eğer bir yerde proje varsa ve çok azimli olan insan da kendine "Şu tarihe kadar muhakkak çekmem lazım yoksa mahvolurum" gibi çok büyük bir hedef koymuyorsa, bu şekilde kendini mahvetmiyorsa, bir şekilde bulunuyor. Sonucun sizin içinize sinmesi lazım. Biz çok deli bir işe girdik. Çünkü işi gücü bıraktık *Yazı-Tura*'yı çekelim dedik. Zeynep o dönemi çok iyi biliyor. *Yazı-Tura* dört tane kısa filmden oluşuyordu, hem bütçe hem de zaman yüzünden iki taneye düşürmek zorunda kaldık. Sonuçta dört buçuk saatin üzerinde bir film olacaktı ve her biri Türkiye'nin farklı yerlerinde çekilecekti. Tam deli işi yani. Fakat Yunanlı bir dostumuzun aracılığı ile ilişki kurduğumuz bir firma ile Yunanistan ortaklığında Eurimages'a başvurduk. Eurimages çok destekledi bu projeyi. Zeynep de o sırada Eurimages desteği almış olduğu için ve "Türkiye'nin gururu" biçiminde Eurimages'ın istediği her şeyi sonuna kadar yerine getiren, parayı geri ödeyen bir yapımdan çıktığı için, onunla çok görüştüm o dönemde, "Bu iş nasıl olmalı, biz bu işi nasıl yapacağız?" diye. Eurimages destek oldu ama *Yazı-Tura* gibi bir film için Eurimages'ın desteği yetmedi. Biz Türkiye'deki pek çok yapımcıyı dolaştık. Sinema filmi yapan, sinema filmi yapmaya niyetli, Uğur Yücel'in daha önce oyuncu olarak çalıştığı yapımcılardı. Ama ayneri Semih Kaplanoğlu'nun da anlattığı sebeplerden dolayı bazen yapımcılar bu işe girmek istemiyorlar, çünkü ucunda çok büyük bir gelir görmüyorlar. Onların açısından anlaşılabilir bir şey. Bazen de "Ben bu işin kontrolünü yapımcıya vereceğim de bu bana neye mal olacak?" demeye başlıyorsunuz. Mesela bir tane çingene çocuk rolü var "Onu o değil de, siz de sevmez misiniz, Tarkan oynasın," diyor. Severim ben de Tarkan'ı, çok da şeker bir insan, ama niye Tarkan oynasın o rolü? "Oynarsa daha çok seyirci gelir, biz bu kadar para koyuyoruz." Peki dedik o zaman biz bulalım parayı, biz yapalım bu işi, bu iş böyle olmayacak. Parayı topladığımız zaman da şöyle bir tercih yapmamız gerekti -deli işi dememin sebebi o- iki tane hikâyeden oluşuyor film, birisini yazın diğerlni kışın çektik. Büyük paralar har-

cadık ama daha büyük parayı post-prodüksiyonda harcadık. Sanıyorum insanın her zaman şöyle bir soru sorması lazım: "Ben bu işin ses tasarımını sonunda bitireceğim, *dolby surround* yapacağım ama 5+1 yaptığım sesi Türkiye'deki sinema salonları içinde kaç tane salonda kaç seyirci dinleyebilecek?" Türkiye'de 5+1 ses sistemini gösterebilen kaç tane salon var? Yok. On beş tane falan var. Ben o zaman bu parayı niye harcıyorum? On iki haftada Londra'da bir ses işlemi yaptık sonra. Sound One'a, Martin Scorcese'nin bir önceki hafta *Aviator* filminin final mix'ini yaptığı salona girdik; aynı koltukta oturup, dünyanın parasını harcayıp final mix yaptık. Çok mutlu olduk, çok da muazzam bir sesi var filmin ama kim duydu? Biz. Filmin gala gecesinde gala için hazırlanan kopyayı önden izledik, mono. 5+1 nerede? Bırakın stereo'yu, mono oynuyor. Salonda muazzam bir sistem olmasına rağmen. O zaman ben bu parayı neden harcadım? Şu noktaya gelmeye başlıyor insan, sizin de söylediğiniz şeylerden biri bu, ben on beş bin doları şu kalem için harcayayım ama o on beş bin dolar bana seyirciden on beş bin dolar olarak gelecek mi? Filmin ticari getirisine bakıyorsanız bunu düşünmeye başlıyorsunuz. Ben post-prodüksiyona üç yüz bin dolar harcayacağım, filme gelecek elli bin kişi. O zaman ben parayı şu kadar değil de bu kadar harcasam. Ama yapımcının başka türlü hesapları var. İnsan o zaman "Ben bu işin yapımcılığını kendim yapayım," demeye başlıyor. Tabii bazen bu işe çok destek olabilecek, bağımsız filmlere destek olabilecek yapımcılar da var. Şanslıysanız onlarla çalışabiliyorsunuz. Ama yine de bir yönetmen olarak işin kontrolünde olmayı istiyorsanız yapımcılığını da yapmayı tercih ediyorsunuz. Bu masada yalnızca Zeynep ve ben yönetmen olarak değil de, sadece yapımcı olarak oturan insanlarız. Diğer arkadaşlarımın hepsi yönetmen ama hepsi kendi filmlerinin yapımcılığını da yapıyorlar. Türkiye'de bu ikisi arasında seçim yapabilmek gibi bir lüks de yok. Üstelik bizim filmle gezdiğimiz pek çok festivalde edindiğimiz çok sabit bir deneyim var. Biz *Yazı-Tura*'nın bir sanat filmi olacağını biliyorduk. Siz filminizin ne kadar ticari bir film olduğunu düşünürseniz düşünün filmi bir festivale veya bir dağıtımcıya gönderiyorsunuz, dağıtımcı da bakıp bu "art movie," bu "independent," bu "ticari sinema" diyor. Yapabileceğiniz hiçbir şey yok. İsterseniz yırtının; "Bu benimki çok ticari, çok büyük para kazanacak," deyin; "Hayır," diyor "art movie, o tarafta gösterilecek." Buna yapabileceğiniz hiçbir şey yok. Şunu yapabilirsiniz; ne filmi çektiğinizin bilincinde olun, eğer sanat filmi çektiyseniz oraya bir buçuk milyon seyirci beklemeyin. Biz bunu filmi çekmeye başlama-

dan önce biliyorduk. Ama "Niye bu kadar para harcadınız?" derseniz, dediğim gibi: deli işi. İnsan şirazeden çıkıyor; film çekmeye başlayıp sonra da post-prodüksiyonda görüp ağzı lezzetlenince, "Ben buna biraz daha para bulayım, bir şeyler daha koyayım," diyorsunuz. İşin aslı, gecenin bir saatinde kanyakları içtikten sonra "Bakarsın bir beş milyon daha gelir, Türkiye'de olmamış şey de olur," diyorsun ama uyandıktan sonra kanyaklı kafayla söylediklerinin farkına varman lâzım.

Zeynep Özbatur: Çok teşekkür ediyorum size. Biz bu kadar zorlukları dinlerken ben umut dolu başka bir şeye dönmek istiyorum. Pelin bildiğim kadarı ile bir haber aldı ve kamerasını alıp gitti ve *Oyun* diye bir belgesel film çekti. Filmin kendisi beni iki türlü çok etkiledi. Hem filmi çok sevdim, hem de sinemalarda oynayan bir belgesel oldu ve bu çok önemli bir şey. Bir süre de gösterimde kaldı bildiğim kadarıyla. Biraz sen kendi maceranı ve onu nasıl var ettiğini anlatır mısın? Hem öğrenciler için de hoş bir hikâye olabilir.

Pelin Esmer: Benimki biraz dediğin gibi kamerayı alıp gitmekle başlayan, "damlaya damlaya film olan" bir film oldu. Çok adım adım para geldi ama başta çok çok az bir parayla çekimlere başladım. Çünkü öncelikle çok az vaktim vardı, gazetede Arslanköylü kadınların tiyatro yaptığına dair haberi okuyup, hemen oraya onlarla tanışmaya gittim. O ziyaretimde yeni oyunun- benim filmdeki kendi hayatlarını konu alan oyun- çalışmalarına başlamalarına sadece 3 hafta kaldığını söylediler, üç hafta içinde "gittim gittim" yani. Kurmaca da olmadığı için "hadi siz biraz bekleyin, biraz sonra yapın ya da bir daha benim için yapın" gibi bir durumum da yok. Dolayısıyla o üç hafta içinde ne bulabiliyorsam, gitmeye karar verdim. Üç hafta içinde bayağı iyi bir sponsor dosyası hazırladık. Az bir zamanda birçok sponsor dolaştığımızı hatırlıyorum. O arada tabii ki bir sponsor bulamadım fakat şöyle güzel bir şansım oldu; Nida Karabol Akdeniz, başta ufak bir katkıyla da olsa, ortak yapımcı olarak projeye dahil olmak istediğini söyledi. Bu benim için çok motive edici bir şeydi. Az ya da çok, sonuçta biri projenize dair bir şeyler olabileceğine inanıyor ve de böylece en azından ilk acil ihtiyaçlar olan kaset, yemek, yol gibi masrafları karşılayabiliyorsunuz. Ve sonra da başım sıkıştığı her an destek verdi. Bilgi Üniversitesi'nden kamera aldım. Sesçi arkadaşım Kaan Karlık, sağolsun, ses malzemesi vererek destek oldu. Yine başka bir sesçi arkadaşım, Emrah, da sembolik bir ücret karşılığında benimle çalışmayı kabul etti. Peri Johnson da prodüksiyon

sorumlusu olarak bize katıldı ve üç kişilik bir ekip ile küçük bir bütçeyle yola çıktık. Şimdi geriye dönüp baktığım zaman hiç de üzülmüyorum bu kadar az imkânla gittiğime çünkü böyle bir filme oradaki ortamı böyle yaşayabilmek ve paylaşabilmek için böyle yaklaşmak gerekiyordu diye düşünüyorum. Çok param olsaydı o zaman da onu post-prodüksiyona ayırırdım diye düşünüyorum, yine büyük bir ekiple gitmezdim. Çünkü orada gerçekten o kadınların arasına karışmak çok önemliydi ve daha büyük bir ekibi kaldıramayacak bir ortamdı. Kamerayı kendim kullandım, ışık, set gibi işleri de üçümüz hallettik. Bu sefer giderken biraz bacaklarım titriyordu aslında çünkü kamerayı yine ben kullanacaktım. *Koleksiyoncu*'da da ben kullandım ama oradaki çok deli cesaretiydi. "Olsa da olur olmasa da olur" gibi bir ruh haliyle başladığımdan ve de o filmde tek karakter olduğu için çok zorlanmamıştım ama burada on kişilik bir oyuncu grubu vardı ve kameraman olarak nasıl altından kalkacağımı bilmiyordum. Gerçekten korkarak gittim ama korkunun ecele faydası yok, gitmek zorundayım diye gittim, sonra bir-iki gün içerisinde biraz alıştım. Açıkçası kamerayı kendim kullanmış olmamın da bu film için çok faydası olduğunu gördüm. Tabii ki her film için bunu yapmayacağım ama bu film için çok önemli olduğunu düşünüyorum. Gerçekten onlarla kurduğum ilişkide kameranın benim tarafımdan kullanılıyor olmasının çok olumlu bir etkisi olduğunu düşünüyorum, çünkü onlar kameraya konuşuyor olsalar bile aslında kamerayla değil de benimle konuşuyorlardı. Dolayısıyla böyle küçücük bir bütçe ve ekiple yola çıktık ve doksan dört saatlik bir materyalle beş buçuk hafta sonra İstanbul'a döndük. Tabii herkes tebessümle bakıyor "Ne yapacaksın bu kadar malzemeyi?" diye. Ama bunu yapmak zorundaydım. Çünkü çok spontan çalışmak istedim, her an bir şey oluyordu. Hem onları tanımak, alışmak için hem de ikinci oyun iptal olursa diye ilkini kullanmayacağımı bilerek iki oyun birden çektim. Dolayısıyla bilerek sonumu hazırladım. Döndükten sonra ciddi anlamda para aramaya başladık. Tamam, hadi kamerayı da ben kullandım ama post-prodüksiyon için benim kendi başıma yapamayacağım şeyler vardı. Yine sponsorlara gittik ve yine çok bir şey alamadık. Yurt dışında fonlara başvurduk. Semih'in bahsettiği Hubert Bals'a başvurduk biz de. Jan Vrijman diye bir fon vardı Hollanda'da, ona başvurduk, Sundance'e başvurduk ve hepsinden reddedildik. Ondan sonra da sponsorluk için Bilkom'a gitme fikri geldi aklıma. Bir montaj seti ödünç verip evime kurdular. Hayatımda e-mail ve yazı yazmak dışında bilgisayarla pek işim olmamıştı ama bir şekilde öğrenirim

diye düşündüm. Bu bana çok büyük bir özgürlük kazandırdı. Gerçekten de evimde, tek başıma altı-yedi ay boyunca montajla uğraştım. Son aşamalarda o sıralar ders verdiğim Kadir Has Üniversitesi'nin montaj olanaklarından da bir-iki hafta faydalandım. Kaba montajı yaptıktan sonra parasız gidemeyeceğimiz bir noktaya geldik. Çünkü müzik yapılmasını istiyordum, renk düzeltilmesi yapılmasını istiyordum, ses miksajının yapılmasını istiyordum. Sonra 35 mm de istiyordum ama o noktada 35 mm daha olmasa da olurdu. Proje daha başlarken Kültür Bakanlığına başvurmuştuk. O arada, proje bitmek üzereyken ufak bir katkıda bulundular. Aynı dönemde Danone de ufak bir katkıda bulundu. Ortak yapımcım Nida maddi olarak desteklemeye devam etti ve ben filme başladıktan iki sene sonra filmi video ortamında bitirdim. Ondan sonra İstanbul Film Festivali'ne katıldık ve bu benim için hakikaten yol açıcı, müthiş ivme veren bir şey oldu. Birçok uluslararası festivale gitmeye başladık, geçen eylülden beri de dolaşıyoruz. Bu festivaller ve satış çalışmaları aşamasında da devreye ağabeyim Tolga Esmer girdi, ekip ufak ufak zamanla genişledi. Filmi yaparken 35mm'ye basmak gerçekten aklımın ucundan dahi geçmiyordu. Zaten bilmediğim için de televizyon formatında çektim filmi; bilsem sinema formatında çekerdim. Tabii hiç aklıma gelmiyordu. Fakat festivallerde dolaşıp birkaç ödül ve olumlu yorumlar alınca 35mm'ye basıp Türkiye'de vizyona çıkmaya da karar verdik; aklımın ucunda hep vardı zaten. Karar vermekle olmuyor tabii; bunun için de kapı kapı dolaştık. Tam ümldimi kesmiştim ki Danone son anda telefon etti ve "Tamam," dedi "destekleyeceğiz filmi." Kültür Bakanlığı da 35mm aktarımı için biraz daha destek vermeye karar verdi. Ondan sonra da geçen ocak-şubat aylarında filmi 35mm'ye bastık, mart ayında da vizyona girdi. Hakikaten bu hâlâ benim bile inanmadığım bir şey.

Zeynep Özbatur: Zorlu ama çok başarılı bir serüven... Tabii ki bunun motivasyon kısmını hiç göz ardı etmiyorum. İnanıyorum ki bir sonraki projen için çok inançlısın. Peki, bütün bu yaratım süreci, sezgilerin, şimdi sana nasıl adım atman gerektiğini söylüyor? Bir yapımcı arayacak mısın, yoksa kameranı alıp, gidip yine aynı süreci mi yaşacaksın? Bunlar hassas konular ama sormak istedim sana.

Pelin Esmer: Çok doğru, ben buna bundan sonra yapmak isteyeceğim projeye göre karar vermek istiyorum. Yine bunun gibi küçük bir ekiple yapabileceğim bir proje olabilir, o zaman para bulmayı beklemeden de yapabilirim çünkü para bulmayı beklemek korkunç bir

sabır işi ve o arada bütün heyecanınızı kaybedebiliyorsunuz. Ama eğer hemen yapmam gereken bir proje değilse ve zamanım da varsa, bana gerçekten inanacak ya da çok müdahale etmeyecek, Semih'in dediği gibi, o önemli kararları benim almama izin verecek bir yapımcıyla çalışmayı isterim. Çünkü gerçekten işin yapımcılık kısmı beni en tüketen kısmı oldu. En yorucu ve en bitmesini istediğim kısmı oydu çünkü yapı olarak da yapımcılığa çok uygun bir tip değilim ama yapmak zorunda olunca mutsuz ola ola yapıyorsunuz, gerçi bu biraz projeye ve de çalışabileceğim kişilere bağlı.

Zeynep Özbatur: Peki şimdilik teşekkürler sana da. Bundan dört ya da beş yıl önceydi; sevgili Hülya Uçansu bir gün beni aradı, "Seni bir yönetmenle tanıştırmak istiyorum," dedi ve Hüseyin Karabey'i benim ofisime getirdi. O zaman yaptığı filmi birlikte izledik; ben çok etkilenmiştim. Hüseyin Karabey ile bu şekilde tanıştıktan sonra -ki aynı okuldan mezunmuşuz- onun birtakım fonlara başvuruyor olması, projesini alıp bitirip tekrar başvuruyor olması, böyle bir tutarlılık içerisinde de üretimini hiç durdurmuyor olması beni gerçekten çok etkiledi. Şimdi yine yeni bir film hazırlığı içerisinde. Hatta yeni, iyi gelişmeler olmuş. Senin bu meseleni biraz biliyorum, aynı sorunlar senin için de geçerli. Bu fonlarla olan ilişkinde yapımcı gibi müracaat ediyorsun. Bize biraz o taraftan nasıl baktığını anlatırsan çok sevinirim.

Hüseyin Karabey: Anlatılanlarla aşağı yukarı aynı şeyleri söylememek için hepsine katıldığımı sadece aradaki boşlukları tamamlamaya çalışacağımı söyleyeceğim. Belki de bizim farkımız masaya oturulduğu zaman hemen hissediliyor. Biz var olan sinemadan hoşlanmadığımız için ya da bunlardan daha farklı filmler yapmak, farklı hikâyeler anlatmak istediğimiz için sinemaya giren insanlarız. Kişisel olarak benim sinema yapmamın tek sebebi hikâyelerimin olması ve onları beyaz perdede göremiyor olmamdı. Cesur mu dersiniz, aptal cesareti mi dersiniz, artık ne derseniz. "Ben de denemeliyim," diye girdim. O zaman her şeyin bedelini ödemeniz gerekiyor, ki biz bunu bir bedel olarak da görmüyoruz. Bunun başlıca unsurları şunlar oluyor: Kameraman mı bulamıyorsunuz? O zaman kamerayı öğrenmek zorunda kalıyorsunuz. Kurgucu mu yok? "Ben o zaman kurguyu öğreneyim," diyorsunuz ve kurguyu da kendiniz yapıyorsunuz. Yapımcımız da yok, "O zaman ya İngilizce öğreneceğiz ya da birisine çeviri yaptıracağız bu fonlara başvururken," diyerek yapıyorsunuz. Ama burada bizi iten tek şey, en azından kişisel olarak beni iten duygu, anlatmak istediğim öykünün benim için olan önemi. Vazgeçemeyeceğim tek

şey de bu. Bu dürtü ile hareket ettiğimiz için yaşadığımız zorluklar bize çok gelmiyor. Bizim en büyük zorluğumuz deneyimin aktarılmaması. Türkiye'de birisi bir şey yapıyor ama nasıl yaptığı belli değil."Bu adam bana benziyor biraz, belki ben de onun gibi yaparım," diyoruz ama onun nasıl yaptığını bilmiyoruz. Gazete haberlerinden, satır aralarından ufacık bir şeyler çıkarmaya çalışıyoruz. Birbirimize de çok uzak değiliz. Bence İstanbul Film Festivali'nin bağımsız sinemacılar için de çok önemli bir görevi oldu. Biz orada karşılaştık. Film Festivali bizim amatör düzeydeki, yarı profesyonel düzeydeki çalışmalarımızı kabul ederek bizi bir üst sınıfa çıkarmaya çalıştı. Onun önemli bir katkısının olduğunu hatırlıyorum. Benim için bir başlangıçtı bu, profesyonel alana geçiş olarak görüyorum. Ben on yıldır sinemayla uğraşıyorum. On yıldır insan haklarıyla ilgili çeşitli filmler yapıyorum, altı yıl önce, 1999 yılında, "Cumartesi Anneleri"ni anlatan *Boran* isimli kısa filmi yaptığımda Türkiye'de gösterilmeyeceğinden çok korkuyordum. O dönemde bu tür şeyleri "yapmak" demeyelim de, "göstermek" kolay değildi. Benim için bir festivalde filmimin gösterilmesi, gerçekleşmesini istediğim hayal gibi bir şeydi. Hülya Hanım filmimi gördü ve"Hüseyin ben bunu göstereceğim," dedi. Bu benim için şu anlama geliyordu: filmim yasaklanmayacak; filmim artık "Üç-beş solcu bir propaganda filmi yapmış," denilip bir kategoriye sokulmayacak. Bu bir giriş bileti gibiydi ve gerçekten de öyle oldu. Aynı Pelin'inki gibi, o festivalden sonra da Türkiye'deki diğer festivaller de cesaret etti, burada cesaret kelimesi çok önemli. Daha önce başvurduğum halde kabul etmeyen festivaller, İstanbul Film Festivali kabul ettiği an otomatikman çağırdılar. Ben bu alana girdikten sonra öğrenmeye başladım. Çeşitli festivallere gittiğimiz zaman - eminim Pelin de yaşamıştır- kendimize bağımsız yönetmen ya da yapımcı bile diyemiyoruz çünkü yanımızda oturan bağımsız yönetmenin bütçesi üç milyon dolar. Belçika'da Brüksel Bağımsız Filmler Festivali'ne gittim; Amerikalı bir çocuk iki tane yapımcısıyla gelmişti. Filmlerinin bütçesi 4 Milyon Dolardı. Benim filmimin ise 20 bin Dolar. Bu garip bir durum tabi, biz de bütçeyi şişirerek söylüyoruz ya da jenerikte arkadaşlarımızın ekstra isimlerini yazmaya çalışıyoruz büyük gözüksün diye, çünkü her şeyi kendimiz yapmak zorunda kalmışız. Ama dediğim gibi bu zorluklar bizi bir yere götürdü ve öğrenmemizi kolaylaştırdı. Ben de orada çok iyi gözlemledim. Benim için temel sorun şuydu; projemin iyi sunulup da reddedilmesine bir şey demeyeceğimi hissettim. Ruhen dedim ki; ben eğer projemi güzel bir şekilde sunup reddedilirsem evime çekilebilirim; demek ki bu

işten anlamıyormuşum. Ama eksik dosyayla, yanlış bilgiyle yapma şansım varken yapmamak beni çok üzer. Bu işi iyice öğrenmeye başladım. İnternetin bu konuda çok büyük yardımı oldu. Dijital teknoloji ve internet bağımsız sinemanın gelişmesine gerçekten çok büyük katkılar sundu; bu bir gerçek. Bizim sekreterimiz yok, bir şeyimiz yok, ama internet üzerinden bütün dünyayla iletişim haline girebiliyoruz. Onlar da bizi bir şirket zannedebiliyorlar, bilmiyorlar ki her şey sadece bir evde... Keza gücümüz 35mm bir kamerayı ya da 16mm bir kamerayı almaya yetmediği gibi onun filmini bile almaya yetmez. Pelin düşünsene, 70'lerde çekseydin o filmi, tam doksan altı saat...

Pelin Esmer: Şaka gibi...

Hüseyin Karabey: İmkânsız bir şey olurdu. Bunlar bizim için gerçekten çok büyük avantajlar. Benim sonradan yaptığım sadece şu oldu; anladım ki bazı öykülerimi spontane, elimde kamerayla çat diye çekip, onu da ulaştırmak istediğim seyirciye ulaştıramam. Pelin'in de bahsettiği gibi bazı projeler var benim için de önemli olan. İnsan haklarıyla ilgili projeler mesela. Bunlar için bir fona başvurmuyorum ve beklemiyorum çünkü bunlar acil şeyler, yaptınız yaptınız... Yaşadığınız ülkedeki duruşunuzla alakalı. Bunları imece usûlü ya da bir yerlerden kazandığımız paralarla finanse ederken, uzun metraj, kurmaca gibi filmleri de artık alfabesine göre yapmaya karar verdim. Burada biz başarılı insanlar ya da çok özel hikâyeleri olan insanlar gibi görünebiliriz ama öyle değil. Ben şöyle düşünüyorum; dünyada "Dünya Sineması" diye bir kavram var. Festivaller, televizyonlar, sinemalar bu filmleri gösteriyorlar ve bunların bir seyircisi var. Bizim gibi sinemacılık öykülerini merak eden bir sinema seyircisi var ve bunun bir parasal gücü de var. Bu konvansiyonel sinemayla kıyaslanırsa, ticari sinemayla kıyaslanırsa küçük bir bütçesi olan bir sinema. Ama bu bütçe bile bizim için hayal edemediğimizden daha büyük. Yılda yaklaşık kırk film bu fonlarla, çeşitli kurumların sağladığı desteklerle ve televizyonlarla, yapımcılarla bağımsız film yapımcılarının buluşturulmasıyla finanse ediliyor. Bu da eğer ben bu sene filmi çekersem, bu seneki kırk film arasına girdim anlamına geliyor. Biz de burada bazı Şili'den gelen, Uzak Doğu'dan gelen, genelde isimlerini duymadığımız yönetmenlerin filmlerini seyrediyoruz ama son jeneriğe bakarsanız bu şekilde desteklendiğini görüyorsunuz. Aslında biz birilerinden minnet karşılığında bir şey almıyoruz. Onlar bizim projelerimizi beğeniyorlar; bunun bir seyircisi ve parası var; bir şekilde

onlara geri dönüyor; onlar da bunu kendi buldukları yöntemlerle dağıtıyorlar. Bu yönteme göre de ilk başta senaryonuzun onaylanması, beğenilmesi ya da bir düzenin üzerinde olduğunun hissettirilmesi gerekiyor. Şimdi bizim tanıdığımız, güvenebildiğimiz, bize kartvizit verebilecek bir sinemacı ya da bir şirket olmadığı için bir fona başvuruyoruz. Bu fon diyor ki;"Bu senaryo dört yüz elli proje arasında ilk elliye girdi, iyi bir proje." Ondan sonra bana, beni tanımak için hayatta bana randevu vermeyecek bir şirket randevu veriyor. Basit, ufak tefek destekler diğer destek verecek insanların ikna edilmesini kolaylaştırıyor. Böylece bir kartopu gibi yavaş yavaş destek büyümeye başlıyor ve bu da belli bir süre içinde bir filmin gerçekleştirilme koşullarını oluşturuyor. Benim de yaptığım buydu. İlk olarak Hubert Bals fonundan almıştım desteği ondan sonra çeşitli yerlere de başvurdum ve bir yerden destek almanızın diğer yerleri olumlu etkilediğini fark ettim. Tam tersi olumsuz etkilemiyor, "Bu çocuk bir yerden ödül almış o yeter," diye düşünmüyorlar. Çünkü verdikleri miktarlar çok küçük miktarlar, risk yönetimi yapıyorlar, yani bir projeye bir milyon dolar vermektense on projeye yüz bin dolar veriyorlar. Aralarından beş tanesi iş yapmasa, diğer beşiyle o bir milyon doları çıkartıp gelecek sene on projeyi daha gerçekleştirme şansı tanıyorlar. Biz o kontenjandan yararlanmaya çalışıyoruz.

Zeynep Özbatur: Bence gayet de güzel yürütüyorsunuz. Şimdi aşağı yukarı konuşmanın çerçevesi dahilinde herkesin yapımcılığını dinledik. Derviş, sen hem yapımcılık yapıyorsun hem de yapımcılarla çalışıyorsun. Biraz bunun dengesini, olumlu ve olumsuz yanlarını aktarabilirsen çok sevineceğim.-

Derviş Zaim: Teşekkür ederim. Beni 1996 yılında ilk filmim *Tabutta Rövaşata*'yı gerçekleştirdikten sonra, bir festivalde Amerika'dan önemli bir yönetmenle tesadüf eseri, ayakta şöyle bir tanıştırmışlardı."İlk film mi?" diye sormuştu, ben de "İlk film," dedim."Zor oldu mu?" dedi, ben de "Evet çok zor oldu," dedim. Ondan sonra da ben şöyle diyeceğini düşündüm: "Merak etme bundan sonra işlerin daha da kolaylaşacaktır." Hayır, böyle demedi. Sırtımı sıvazladı,"Merak etme bundan sonra işler daha da zor olacak," dedi. Ben de, içimden tabii, o anda bir şey demedim ama abartıyor diye geçirdim. Aradan üç sene geçti ikinci filmimi yaptım; şimdi üçüncü bitmiş, dördüncüyü bitirmek üzereyim, geriye, yaklaşık dokuz sene öncesine baktığım zaman, adamın doğru söylediğini teslim etmem gerekiyor. İşler kolaylaşıyor mu? Kompleksleşiyor demek daha doğru. Naçizane dene-

yimim babında şunları söyleyebilirim; çok kısıtlı imkânlarla da film yaptım; *Tabutta Rövaşata*, kısmen *Filler ve Çimen* bunun örnekleridir. "Türkiye için düzgün denilebilecek" bütçelerle de film yaptım; *Çamur* ve son yaptığım film *Cenneti Beklerken* bunlara örnek gösterilebilir. Bu deneyimden, bu tornadan geçmiş birisi olarak Türk sinema sahnesine benim açımdan bakıldığında neler görülüyor onları üçbeş cümleyle anlatmaya çalışayım. Aslında bunlar tabii ki belli gözlükler babında bir gün konuşulmaması gereken, birkaç gün konuşulması gereken şeyler. Benim burada anlatacağım şeyler çok üstünkörü, çok yüzeysel şeyler olacak ama yine kendi deneyimim çerçevesinde Türkiye'de dengelerin oturmaya doğru gittiğini düşünüyorum. Öncelikle "ana akım Türk sineması"ndan ve "bağımsız Türk sineması," onların kendilerini finanse edebilme konusundaki yönelimleri ve daha düşük bütçeli tarzda işler yapmaya çalışan insanların bulunduğu gruptan bahsetmeye çalışayım. Dışarıyla kıyaslandığı zaman çok önemli avantajları var Türk sinemacılarının ve bunları bir şekilde öğrenmeye de başladılar. Karşılıklı bir kan dolaşımı var. Semih olsun, Zeki olsun, Nuri Bilge olsun ilk filmleriyle Serdar Akar olsun... Böyle minimal işler yapabilme yolunda Türkiye'nin bir geleneği olduğunu, en azından on-on beş yıllık bir geleneği olduğunu söyleyebilirim. Problemleri yok mu? Var. Bir kere düşük bütçeye mahkum olmak durumunda hissediyorsunuz kendinizi; teknoloji ona göre ayarlanmak durumunda kalıyor, senaryo ona göre ayarlanmak durumunda kalıyor. Başka da çaresi yok. Öteki taraftan "Ana akım diyebileceğimiz Türk sinemasıyla, bu arkadaşların buluştukları noktalar var mıdır, yok mudur?" gibi kışkırtıcı bir soru atılabilir. Evet vardır. Mesela Eurimages fonundan her iki taraf da yararlanıyor, Kültür Bakanlığı'nın fonundan her iki taraf da yararlanıyor. Televizyonlara satış "bağımsız Türk sinemacıları" için günden güne zorlaşıyor olsa bile yine televizyon arada bir de olsa önemli bir destek olarak ortaya çıkabiliyor. Öte yandan ana akım diyebileceğimiz gruba baktığımız zaman onlar için en temel desteğin televizyon desteği olduğunu görüyoruz. Dağıtımcıların bir desteği var. Sponsorlar olabiliyor eğer büyük isimler söz konusuysa. Şu anda bunun dışında da herhangi önemli bir faktör söz konusu değil. Türk sinemasının son tahlilde seyircisiyle olan ilişkisini yeniden gözden geçirdiğini ve bir oturmaya doğru gittiğini, "Benim seyircim kim, ben kimler için film yapıyorum?" gibi soruları herkesin kendisine kritik olarak sorduğunu ve bu sorulara ilişkin pratik olarak adım atmaya başladığını düşünüyorum. Bu önümüzdeki senelerde herkes için biraz daha optimal bir yere

oturacak. O zaman sanırım bu "bağımsız Türk sineması," "ana akım Türk sineması" gibi kavramlar da daha bir yerine oturacak, kelimenin içini doldurmaya da başlayacak diye düşünüyorum. Eğer daha spesifik olarak sorulacak bir soru olursa onları da cevaplamaya çalışırım.

Zeynep Özbatur: Sağol Derviş, şimdi burada ben birkaç şey söylemek istiyorum. Bütün arkadaşlarımın dediklerine katılıyorum. Zaten Defne hariç diğerlerinin hepsi yönetmen. Aynı zamanda tabii ki yapımcılar. Fakat yapımcılar için de aynı yönetmen ve yapımcı olan arkadaşlarımın dediği şeyler geçerli. Eğer siz kararlı ve inandığınız sinemayı yapmak isteyen bir yapımcıysanız, yapımcı da her zaman "Gidip paralar kazanayım, onu da döndüreyim," demez. Siz sinemayı seviyorsunuz ve gidip yapımcılığı seçmişseniz meslek olarak ve "Ben işin bu yanında olmak istiyorum," diyorsanız, aynı sorunlar bizim için de geçerli, Defne ve benim için. Ben de onun proje yaparken ne kadar çalıştığını biliyorum zira ben kendi projelerimde de aynı şeyleri yaşadım. Evet, yurt dışı fonları, birtakım kaynaklar var ama inandığınız ve yapmak istediğiniz projeyle yol alıyorsanız yapımcının da epeyce ter dökmesi gerekiyor. Aslında burada yapımcılığın yaratıcı tarafı devreye giriyor. "Nereden para bulurum? Bunu nasıl bir plan içine koyarım da nasıl satarım?" gibi fikirler. Bunun yanı sıra Semih'in başlattığı ve çok önemli olan bir şey var: Filmde parayı neye harcamalıyım ki kalite en iyi noktada olsun ve ben yaptığım filme inanayım? Bu noktada gerçekten masa başında bunun kararlarının alınıp bütçe oluşturulurken buna göre oluşturulması gerekiyor. Buradan yola çıkarak yine Semih'le başlayacağım. Sen bütçeni oluştururken öncelikli kriterlerinden birazcık söz edebilir misin?

Semih Kaplanoğlu: Bütçeyi oluştururken çok küçük bir kağıdın üzerine ihtiyaçlar nelerdir diye yazmaya başlıyorum, öyle çok büyük bütçe formları ya da biçimleri üzerinde başlamıyorum. Olmazsa olmaz şeyler neler? Mekân mesela. Diyelim ki filmin içinde mekân çok önemli ve en çok paranın mekâna mı gitmesi gerekiyor? Ya da o filmin, o hikâyenin inandırılıcılığı açısından mekâna müdahale edilmesi mi gerekiyor? O mekâna profesyonel anlamda, daha doğrusu ticari anlamda, bir film yapımcısının harcaması gerektiği paranın çok daha fazlasını harcadığımı biliyorum. Bir mekânı araştırmak için gereken zamanın çok daha fazlasını o mekânı aramaya harcadığımı biliyorum. Şunu söyleyeyim, aslında ben bu işe televizyon dizisi yönetmeni ve yazarı olarak başladım. Türkiye'de popüler bir dizinin,

Şehnaz Tango'nun, ilk elli iki bölümünü yazıp yönettim. Aslında yola çıkışımda "vazgeçmek" kavramı da vardı, üretimden "vazgeçmek." Televizyonda reyting meselesi yeni yeni başlamıştı o zamanlar. Şimdi televizyonda çalışan insanların hayal bile edemeyeceği reytingler alınıyordu o dönemde, 1994 senesinden bahsediyorum. Yüzde yirmi beş, yüzde otuz beş reytinglerle yapılıyordu. Bütün bu gidişatı gördüm. Orada hiçbir şey yapılamayacağını fark ettim ve kendi vazgeçişimi yaşadım. Bu alanda da nasıl bütçe yapılır, neden böyle yapılır, neden oyuncuya bu kadar çok para verilir ya da verilmez orada, o deneyimde yaşadım. Bunlar ticari sinemanın meseleleri ama biz kendi ekonomik politiğimizi oluşturmak zorundayız. Şunu da anladım ki yapılan her film kendine özgü bir süreç yaşıyor. Hiçbir filmin deneyimi diğer başka bir filmin deneyimiyle benzer olamaz. Bu ancak sektörde olabilir çünkü onlar endüstrileşmenin icabı, gereği o şekilde üretim zincirlerini oluşturuyorlar ama bizlerin üretme biçimi çok farklı, çok yeni ve her yeni film, yeni üretme biçimleri ortaya çıkarıyor. Mesela Abbas Kiarostami'nin konuşmalarını, onun deneyimlerini merak edip araştırdım. O da her yaptığı filmin üretim biçimi, bütçesi, çekim biçimi, montajı, her şeyi için yeni bir keşif yaratıyor ve yaratması da gerekiyor. Çünkü her bir film değişik bir coğrafyada, değişik bir mekânda, değişik insanlarla ilişki kurarak değişik bir problem çözmek üzerine. Bana sorarsanız bütçede en büyük kalemi zaman tutuyor. Zamana, hazırlığa çok büyük para ayırmaya çalışıyorum. Yaklaşık bir yıl sürüyor hazırlık. Mekân araştırmak, casting bu bir yılın içinde tüm bu süreçler var ve çoğunlukla yalnız yaşıyorum ben o süreçleri. Ekip daha sonra gündeme gelmeye başlıyor ve o ekip yavaş yavaş devreye giriyor, benim ne yapmak istediğimi anlamaya başlıyor. Zamana para harcıyorum, ikincisi de eğer gerekiyorsa mekâna para harcıyorum. Ve tabii post-prodüksiyona. Post-prodüksiyon konusunda da diğer arkadaşlarımla benzer bir şekilde kendi mekânımda altı ay, yedi ay montaj yapabiliyorum. Böyle bir süreci örgütlemeyi çalışıyorum, zamanı örgütlemek böyle bir şey. Sonra da görüntü geliyor. Görüntünün kalitesi de çok önemli benim için. Orada da laboratuarı zorlayan bazı çabalarım var. Birtakım değişik teknikler var, değişik sonuçlar alabilmek için onları uygulatmaya çalışıyorum. Dediğim gibi, her filmin deneyimi kendine özgü, yaratma biçimi kendine özgü. Böyle bir süreçten geliyorum ben. Bilmiyorum tatmin edici cevaplar verebildim mi ama...

Zeynep Özbatur: Ben zaten bütçede öncelikleri öğrenmek istemiştim. Sen de çok net bir şekilde ortaya koydun ve önemli bir şey söy-

ledin. Bütçe dendiği zaman herkesin aklına önce çekim vs. geliyor. Halbuki çekim bence ön araştırmayla post-prodüksiyon arasındaki en keyifli zaman. Filmi tasarlamak ve tasarladığınız şeyi çektikten sonra yeniden bir tasarıma girişmek gerçekten çok zorlayıcı. Benim de kendi bütçelerimde Semih gibi çekim süresinde öngöremediğim hiçbir şey yok, önden tasarlamak ve post-prodüksiyon gerçekten önemli bir kalem. Derviş sen ne düşünüyorsun bu konuda? Senin önceliklerin nedir?

Derviş Zaim: Semih'in dediği gibi her bütçe yapılan projeye göre değişiyor. Trajikomik örnekler vermeye devam edelim. *Çamur* filmini Ağustos ayında Tuz Gölü'nde çekiyorduk. Çekimler bitti, benim önüme faturalar geldi. Su harcamasına öyle bir şey gitmiş ki! Ağustos ayında Konya'da çekim yaparsanız su sarfiyatı da böyle olur. Ya da çizme... On beş-yirmi gün orada çekim yaptık, herkes iki kez çizme değiştirdi. Çünkü tuz çizmeleri eritiyor. Herhalde bir filmde çizmeye bu kadar para veren adam benimdir. Ekibim her hafta bir çizme değiştiriyordu. Her gün insanların giydikleri çoraplar eriyordu. Dediğim gibi bütçe projeye göre değişiyor. Bu projede benzin parası çok gitti. Çünkü ulaşılması gereken mekânlar ve kaldığımız yerler birbirlerinden çok farklıydı. İlk filmimde en fazla para tavus kuşuna gitmişti, Ahmet Uğurlu para almamıştır. Projeye göre değişiyor, iyiki de öyle.

Zeynep Özbatur: Kesinlikle öyle, birazcık öngörmenin de önemli olduğunu düşünüyorum, Tuz Gölü'nü ben de çok öngöremeyebilirdim, haklısın. Mesela ben çok yaşadığım bir örnekten yola çıkayım, geçen yıl Nuri Bilge Ceylan'la biz filmimizi yaparken meteorolojiden raporlarımızı aldık, her şey güzel. Karlı hava çekeceğiz diye şubatın on üçünde Ağrı'ya gittik. Üç hafta orada kar beklemek durumunda kaldık. Sonunda kar yağdı. Ama yapımcı olarak benim de yüreğim epey bir çarpıntı geçirdi orada. Şöyle bir şey de vardı olumlu; Bilge bana "Ne durumdayız?" dedi, "biz bekleyebiliriz, ekibi toplamayalım," ben bunu öngörmüştüm. Ama hiç beklemediğim bir şeydi. Üç haftaya yakın bekledik ve sonra yağdı, çok da güzel oldu yeniden yağması ama böyle sürprizler her an olabilir ve hakikaten Tuz Gölü çok iyi bir örnek. Bütçelerde öyle öngöremediğiniz ya da öngördüğünüz şeyler yüzünden heyecan yaşayabiliyorsunuz. Defne senin de bir kar hikâyen var galiba...

Defne Kayalar: Biz de hikâyenin içindeki iki filmden birini çekmeye Ürgüp'e gittik ama öncesinde dört senedir aynı tarihte Ürgüp'e gidiyorduk, her zaman diz boyu kar vardı. Bir defasında o kadar çok kar

vardı ki içine giremedik; Nevşehir'e gittik bir gün kalıp döndük. Biz ekibi topladık önden, bir ay önce sanat yönetmeni, yapım amiri gittiler, her şey hazırdı. Biz çekime gitmeden bir hafta önce bir Lodos başladı ve bütün kar, evleri su basarak tamamen eridi ve bir Bodrum rüzgarı başladı. Biz bir on gün kadar, kendimize lüks yapıp, mekânlarda oyuncularla provalar yaptık fakat artık öyle bir noktaya geldi ki iç mekân çekimlerinin de hepsi bitti, üç hafta oldu, kar yok. Yönetmenimiz topladı bütün ekibi ve dedi ki, "Bu film kar olmadan olur mu? Olur, ama ben kar olmasını istiyorum." Ben de hesap kitabı yapmıştım, zaten yapılacak bir şey yok, sürekli *CNN Türk*'ü, *NTV*'yi, Meteoroloji'yi arıyoruz zaten. Mikdat Kadıoğlu'yla artık yarım saatte bir konuşuyoruz, "Hocam bize önümüzdeki kar yağışını gösteren bir şema fakslar mısınız?" diye. Mikdat Kadıoğlu sonunda "Artık toparlanın, dönün, yakında yağış yok" dedi ve biz bir arkadaşı orada kar yağdığında haber versin diye rehin bırakarak geri dönmek üzere toparlandık. Orion Işık Ekibi önden yola çıkmıştı, biz dönüş yoluna çıkarken "Biz Ankara'dayız ve inanılmaz bir kar yağıyor, lütfen getirmeyin ekibi ve orada kalın," dediler. "Peki," dedik, biz kaldık, onlar da geri döndüler. Oranın halkı çok kullanır, "Osuruk Ağacı" denen bir rüzgar vardır, çok kötü kokuyor hava. Uçhisar'da bir çekimimiz var, bir telefon kulübesi çekiyoruz, feci bir fırtına var, kardan göz gözü görmüyor; biz esas çekim yapacağımız yere geliyoruz, yine Bodrum havası, inanılmaz bir şey, üzerimizde yalnızca kazakla geziyoruz. Ben bir yandan işler için İstanbul'a gidip geliyorum; Kayseri'den uçakla kalkıyorum; aşağıya bizim çekim yapacağımız yere bakıyorum, bölge kapkara, kara delik gibi ve onun dışında her yer bembeyaz. İstanbul'da da kar yüzünden uçak inemiyor, öyle bir durumdayız. Sonunda İstanbul'a döndürdük ekibi on gün sonra geri gittik. En büyük harcama kalemlerinden biri buydu. Sanırım en büyük kalemler genelde konaklama, eğer şehir dışındaysa -ki galiba hepimiz çok seviyoruz şehir dışında çekmeyi. Çekim sırasında İstanbul'da yemeğinden tutun otoparkına kadar her şey çok pahalıdır, her şey. En büyük kalemler oradan çıkar. Siz konuşurken bir şey geldi aklıma. Haldun Taner'e sormuşlar: "Siz yazdığınız oyunlarda oyuncularınızı neye göre seçiyorsunuz?" diye. "Ben önce oyunlarımı yazarım, sonra düşünürüm 'bunu dünyada hangi aktörler en güzel oynar,' diye, sonra 'onların karşılığı Türkiye'de kim var' derim, sonra da -burada biraz sansür yapacağım sanırım- (çevresindeki oyuncuları göstererek) bunlar oynarlar," demiş. Bizde de biraz öyle, "Hollywood'da çekiyor olsak şuraya şu parayı, buraya bu parayı harcardık, çok güzel olur-

du," diyoruz. Ama buna ne para harcanabilir? En son elimizde ne varsa sağdan soldan kırpa kırpa bir şey yaparız. Ama oluyor, çok niyetlenirseniz bulunuyor o para.

Zeynep Özbatur: Pelin, senin var mı sürprizlerin? Senin projenin kendisi bir sürpriz.

Pelin Esmer: Geçen gün fark ettim ben de en çok parayı DHL'e harcamışım. Tabii başta bu festival işlerini çok da bilmiyorsunuz, zamanla öğreniliyor. Halbuki festivaller bu masrafları karşılıyorlarmış. Tabii biz otuz-kırk festivale yolladığımız için başta epey bir DHL masrafım oldu; onun dışında da post-prodüksiyon genel anlamda.

Zeynep Özbatur: Senin var mı Hüseyin?

Hüseyin Karabey: Benim henüz yok ama dinlediklerim bana ders olsun.

Zeynep Özbatur: Ben artık sürenin de yavaş yavaş yaklaşması nedeniyle dağıtım konusuna girmek istiyorum. Tabii biz filmleri çekiyoruz, bitiriyoruz sonra dağıtımcı bulup filmin dağıtılması gerekiyor. Benim yaşadığım çok önemli bir örnektir. 1999 yılında ortak yapımcısı olduğum Kutluğ Ataman'ın yaptığı *Lola + Bilidikid* isimli film ile sinemaya girdim ve büyük bir heyecanla elimde film kolisi İstanbul'da dağıtımcı aramaya başladım. Dokuz ay kadar hayatım çok zor geçti çünkü kimse filmi göstermek istemiyordu. Filmin birçok uluslararası ödülü vardı. Berlin Film Festivali Panorama Bölümü açılış filmi olmuştu ama hiçbir şey ifade etmiyordu. Sonra bir hareket yaptık ve İstanbul Film Festivali Uluslararası Yarışma bölümüne girdi ve orada bir halk ödülü kazandı. Halk ödülü kazanınca bize haziran sonuna bir tarih verdiler dağıtabilmemiz için. Çıktık, çok masraflar ettik, reklamlar yaptık. Bir hafta sonra filmimiz indi aşağıya çünkü seyirci yoktu. "Tutamayız bir hafta daha," dediler, halbuki bir filmin duyulması, bilinmesi zaten en az bir hafta sürüyor, hatta esas ikinci haftadan sonra duyuluyor. Karşılaştığımız zorluklardan biri de böyle. 1999'dan bu yana epeyce yol kat edildiğini düşünüyorum. Bir sonraki filmim de, Tayfun Pirselimoğlu'nun, *Hiçbiryerde* filmi. İçinde tanınan bir oyuncumuz, Zuhal Olcay olmasına rağmen üç haftadan fazla İstanbul'da tutamadık. Sonuçta böyle bir durum var ve bununla ilgili biraz görüş almak istiyorum. Dağıtım konusundaki görüşlerinizi alabilir miyim, filmlerin hızlı vizyondan kalkması konusunda siz ne yaşadınız acaba?

Pelin Esmer: Aslında ben bir şey diyebilirim, ben bayağı sorun yaşadım. O kadar heyecanla filmleri 35mm'ye başmışız, sinemaya çıkmışız... Tabii ben sanıyorum ki sinemalar "Aman filmini tutalım," diye uğraşacaklar, öyle bir şey yok. Bir hafta sonra "hoşçakal" dedi bazı sinemalar çünkü ilk iki güne bakıyorlar, yani cuma, cumartesi belki pazar. Benim filmim bayağı bir duyulmuştu ama ilk hafta sonu çok az bir izleyicisi oldu. Benim en çok önemsediğim yerlerden biri Beyoğlu'ydu; Beyoğlu'nda sadece bir hafta kalabildi. Sinema sahiplerine gittim, konuştum."Bakın yapmayın, bu filmin duyulması için biraz daha zaman lazım, bir haftada ben nasıl duyurayım, fısıltı gazetesiyle yayılacak bir iş" dedim."Yok, kusura bakma," dediler. Onun dışında bazı sinemalarda daha uzun kalabildi ama bu ilk üç gün meselesi hakikaten çok kritik.

Zeynep Özbatur: Semih senin diyeceğin bir şey var mı?

Semih Kaplanoğlu: Galiba hiçbirimiz bu işten para kazanmadık aslında. Eğer para meselesini düşünürseniz, biraz Pir aşkına iş yapmışız. Mesela, benim filmim altı bin civarı seyirci yaptı ama uluslararası kırktan fazla festivale gitti. Onları da katarsanız on beş-yirmi bin civarında bir sayı bu. Bundan hiçbir şekilde kâr etmek diye bir şey yok, üç aşağı beş yukarı harcadığım kadarı. Ama kendi yapımcım olmam da sanıyorum bana çok büyük bir zarar getirmedi, onu söyleyeyim size. Çok büyük paralar vermem gereken oyuncular yoktu, birtakım başka mecburiyetlerim yoktu ve dağıtımdaki o zarar gibi gözüken de sonuç olarak beni gerçek anlamda bir zarara uğratmadı. Ama "Bundan sonra film yapacak kadar paran var mı?" dersenız, yok. Her şey yeniden başladı. Bu anlamda şöyle şeyler de uygulayabiliyorsunuz -aslında basit şeyler bunlar ama belki ileride size faydası olur diye söylüyorum-, laboratuarla ya da ham film alacağınız yerlere konuşmaya gittiğim zaman hep elimde şu kadar param varsa bu parayı peşin ödediğim zaman bana ne kadar indirim olacağını öngörerek hareket ettim çünkü borcumu ödeyememekten korkuyordum. Böyle bir şeyi asla yapmadım, hiç kimseye borçlu kalarak film yapmadım. Elimde ne kadar para varsa sadece o kadar film aldım, elimde ne kadar para varsa o kadar olayı organize etmeye çalıştım ve sonuçta film bitti, elde var sıfır, her şey sıfır aslında. Bir tek film var. Şimdi işte küçük küçük televizyon satışları oluyor. Yurt dışında da bir-iki yere sattım filmi... Festivallerden gelen bin dolar, bazen beş bin dolar bazen de hiç... Şimdi yeni projenin hazırlıklarına harcıyorum bu parayı. Belki de biliyorsunuzdur, bizlere daha doğrusu

gişede kaybedenlere, birisi "eşek" demişti. Türkiye'de "Sinemada para kazanamayan adam eşektir," diyen bir yönetmen var. Ama "eşek" aslında Türk sinemasını, bizim filmlerimizi yüz bin seyirci, elli bin seyirci olarak finanse edemeyen insanlar diye düşünüyorum. Elli bin, yüz bin seyirci bizim filmlerimizi finanse edebilir ve biz üretmeye devam edebiliriz ancak bu mümkün değilmiş gibi görünüyor. Son olarak şunu söyleyeceğim; nasıl kendimiz film yapabiliyorsak, bunu becerebiliyorsak bence kendi alternatif dağıtım ağımızı da bir şekilde oluşturabiliriz. Çünkü gelecekte dijital gösterim şartları ve olanakları böyle bir örgütlenmeyi getirebilir. Zaten bağımsız, bağımsız demeyelim, bizim tarzımızda film dağıtan birtakım arkadaşlar var -ki benim filmimi de Bir Film dağıttı. Orada da bir ekonomi, orada da bir örgütlenme meydana getirilebilir. Dağıtım konusunda da bazı şeyler yapılabilir diye düşünüyorum. Çünkü dağıtım konusunda tuhaf biçimde bir tekelleşme var. Sizin yaptığınız işe, bu film iş yapar, iş yapmaz diyerek karar veren birtakım insanlar var. Galiba onların kararlarını kendi tarafımıza çevirmenin yollarını aramamız lazım.

Zeynep Özbatur: Teşekkürler, Çok katkısı oldu bunun. Ben de bir şey eklemek istiyorum. Gerçekten bu masadaki altı yapımcı belki de üç-beş sene sonra o dediğimiz gücü yakalayıp dağıtımı gerçekleştirecekler. Çünkü ben filmlerin hepsinin çok iyi filmler olduğunu, önemsendiğini çok iyi biliyorum, hissediyorum. Yurt dışına gezilerimden biliyorum. Ama biz Türkiye'de uluslararası bir satışın nasıl değerlendirilebileceğini bilmiyoruz. Çünkü biz can havliyle para bulalım, film yapalım diye bakıyoruz ve aslına bakarsanız bütün dünyada izlenilebilecek kalitede filmler üretiyoruz ama kendi alanımızdan dışarı çıkmak da kolay olmuyor, epeyce zorluyoruz hepimiz. Hüseyin'in söylemek istediği bir şey vardı ona dönebiliriz.

Hüseyin Karabey: Ben bizi ilgilendirdiği için alternatif dağıtım üzerine olan deneyimimden bahsetmek istiyorum. Benim bundan önce yaptığım filmim *Sessiz Ölüm*, F tipi cezaevlerinin sonuçlarını Avrupa'daki deneyimlerden yola çıkarak anlatıyordu. Filmi 2001 yılında -ki o dönemde bu konu üzerine herhangi bir şey söylemenin bile Adalet Bakanlığı tarafından sansür uygulamasına maruz kalıyordu- İstanbul'da iki sinemada, DVD kopyadan sinevizyondan gösterilerek vizyona verdik. "Böyle göstermek istiyoruz," dedik. Sinema sayfalarına normal ilanları da verdik. O dönemde basının, kültür sayfalarının çok büyük bir desteği oldu. Üç haftada on iki bin kişi seyretti. Ondan sonra, önceki deneyimlerimizden yola çıkarak şöyle kampanyalar

yaptık: her şehirde bir sinemayı bir günlüğüne kiralıyorduk, koltukları satın alıyorduk. Adana'da bir günde beş yüz kişi seyrediyordu; Antalya'da bir günde bin kişi seyrediyordu; Diyarbakır'da günde beş yüz, altı yüz kişi seyrediyordu. Bu şekilde dolaşmaya başladık. Sonra bu ağı farklı şekilde kullandık. Bir ekip kurduk, bir projeksiyon aleti, bir DVD oynatıcı, bir ses düzeneği vardı. Daha ufak yerlere, kasabalara, ilçelere on beş günlük bir tur düzenledik. Bazen kahvelerde, bazen bir düğün salonunda filmleri gösterdik. Filmler seyircisine ulaştı çünkü biz seyirci kitlemizi biliyorduk; bu filmle kimlerin ilgileneceğini biliyorduk. Onların da gösterime girse dahi Migros alışveriş merkezine ya da CarrefourSA'daki bir sinemaya gitmeleri çok mümkün değildi. Burada alternatif dağıtım koşullarını çok iyi değerlendirmek lazım. Yine, siz belki bilmiyorsunuz ama Türkiye'de ciddi bir yerel televizyon ağı var ve yerel televizyonlar çeşitli illerde zaman zaman ulusal televizyonlardan daha çok seyrediliyor. Yaptığımız belgeselleri, insan haklarıyla ilgiliyse bu kanallarda veya para beklemiyorsak, neredeyse bir kaset parasına bu ulusal televizyon kanallarında gösteriyorduk ve oradan yerel televizyonlardan yine seyirciye ulaşıyorduk. Bizim dağıtımda belirlediğimiz amaçlar çok önemli. Direkt para kazanmak istiyorsak bunun biçimi farklı olacaktır; direkt seyirciye ulaşmak istiyorsak bunun biçimi de farklı olacaktır. Var olmayan, sinemaya gitmeyen bir kesime ulaşmak istiyorsak bunun da stratejisi farklı olacaktır. Zeynep'e bir yönden katılıyorum, biz ilerlde eğer bir güç olursak, yani ağabeylerimiz bizi dışlamazlarsa ve biz yılda altı-yedi tane film üretebilirsek, o zaman bir dağıtımcı şirket oluşturabiliriz. Çünkü sinemada bir hafta satın almak zor; mırın kırın edebilirler Derviş'e ya da bana ya da Semih'e tek başımıza olduğumuz zaman. Ama biz yılda on filmi temsil edersek daha çok hafta alabileceğlmlz bariz olacak. "Ben şu filmleri gösterdim, bu filmleri göstermedim," dendiğinde biz hepsini geri çekebilecek kadar aramızdaki dayanışmayı örgütleyebilirsek, kendi seyircimizi de yavaş yavaş yaratacağız. Yine buna dahil bir örnek vereyim, festivallerde, mesela bağımsız film festivalinde, biletler bir hafta önceden bitiyor; doluluk oranları inanılmaz, ama aynı film gösterime girdiğinde festivalde giden insan kadar insan gitmiyor. Hedefler, onun tanıtımı, ön çalışma çok önemli. Ne yazık ki biz de bunu öğrenmek zorunda kaldık. Daha da öğreneceğiz herhalde.

Defne Kayalar: Bağımsız sinemanın ticari dağıtım alanı içerisinde, bilemiyorum tabii, herkesin böyle bir deneyimi de olabilir ilk olarak

insan ticareti deniyor tabii, ben bu söylediğiniz fikri son derece ilgi çekici ve doğru buldum.

Hüseyin Karabey: O konuda bir örnek daha vereceğim zaten. Cesaretlendirmek istiyorum.

Defne Kayalar: Buyrun...

Hüseyin Karabey: Belki seyredenler olmuştur, Antalya Film Festivali'nde gösterildi ama dağıtıma girmedi, *Afrikalı Carmen* diye bir film. Güney Afrika'da yapıldı; yerel sanatçılar kendi dillerinde opera söylüyorlar. Onun yapımcısı arkadaşım, şans eseri tanıştık. Bana şöyle bir deneyimlerini anlattı: "Biz bu filmi sinemalarımızda görmek istiyoruz," diye bir kampanya düzenlemişler ve her ilçede, her şehirde ufak örgütlenmelere girmişler. Orada bir inisiyatif. Bir sivil toplum örgütü burada gösterimi ben yapacağım diyor, yapımcının desteğiyle bu tur organize ediliyor ve üç ay içerisinde Güney Afrika'nın en fazla izlenen filmi oluyorlar. Çünkü gittikleri seyirci kitlesi doğru bir kitle, yaptıkları tanıtım doğru bir tanıtım. Gecekondu mahallesinde gösterim yapmak istiyorlar, anlatılan hikâye onların hikâyesi ama gecekondu mahallesinde sinema yok, ya da oradaki sinemaya gitmeleri için oradaki insanların büyük bir efor sarf etmesi lazım, belki sinema parasından daha da fazla bir paraya. Onlar da ön satış yapıyorlar ya da oradaki biri diyor ki, "Tamam beş yüz kişi gelir." Projeksiyon makinesi gidiyor, tarihler belirli, her turda oyuncular da gösterimlere katılıyor ve korkunç bir deneyime dönüşüyor. Bu olmayacak bir şey değil ama projeye göre herhalde.

Defne Kayalar: Bu söylediğinizin çok benzeri bir şey bizim hâlâ başımıza geliyor. Türkiye'nin çok çeşitli yerlerinden, özellikle ilçe belediyelerinden -mesela en son Giresun'da bir belediyeden gelmişti- telefon geliyor ve bize "*Yazı-Tura*'yı göstermek istiyoruz ama burada sinema salonu yok, insanlar kalkıp gidip de bu filmi izleyemiyorlar, ne yapabiliriz?" diyorlar. Bir şekilde DVD şirketinden, dağıtımcıdan izin alıyoruz, hatta projeksiyon da gönderiyoruz. Hiç olmazsa insanlar güzel bir şekilde seyretsinler, iyi bir sesle izlesinler diye. Aslında ticari dağıtımın ve bağımsız dağıtımın Türkiye'de çok da şekillenmediğini ve ticari dağıtım ağlarının da kendileriyle ilgili çok da bilinçli olmadığını düşünüyorum. Bazı örnekler de var. Sanırım bu örneği söylememden kendisi rahatsız olmayacaktır: Şükrü Avşar, Avşar Yapım'ın sahibi; kendisiyle çok da sohbetim vardır, bu yüzden rahatlıkla aktarıyorum, Çağan Irmak *Babam ve Oğlum* filmini bitirdiğinde şakayla karışık "Çok para harcadık, batırdı bizi Çağan!" hepimize,

Çağan'ın da olduğu ortamlarda, "Çağan, batırdın beni. Çok büyük para harcadık," dedi. Harcanan parayı şimdi söylemeyeyim, aslında ticari sinema için ufak bir rakam ama bağımsız sinema için büyük bir rakam. Fakat Şükrü Bey bir şey yaptı, filmi televizyonlara hemen satmadı çünkü o sırada çok düşük rakamlar teklif ediyorlardı. İyi ki de satmamış. Şu anda filmin nereye geldiği düşünülürse televizyondaki ederini tahmin etmek mümkün değil. Ama bu önceden kestirilemeyecek bir şeydi. Çağan Irmak ticari bir film yapan bir yönetmen mi, yoksa değil mi bu önceden kestirilemeyecek bir şey belki ama ben Türkiye'deki ticari film dağıtımcılarının da aslında ellerindeki malzemeyle çok sağlam bir ilişki içinde olmadığını dolayısıyla bağımsız sinemacılara haksızlık yaptıklarını düşünüyorum. Ama burada yapılabilecek tek şey sizin de dediğiniz gibi bizim kendi önlemimizi almamız.

Zeynep Özbatur: Derviş senin de bu konuda görüşlerini alalım lütfen.

Derviş Zaim: Şimdi "Türk sineması nasıl kurtulur?" diye sorulduğu zaman herkes kendisine göre birtakım şeyler söyler; biz de buradan çıkamayız doğal olarak ama "Türk sineması nasıl kurtulur?" sorusuna verilebilecek küçük yanıtlardan biri de galiba bu olabilir diye düşünüyorum: Türk sinemasının iki yüz bin tane kapalı tribün izleyicisi olduğu zaman, yaz-kış, yağmur-çamur, Beşiktaş kapalı tribün maçları gibi sinema salonuna gelen seyircisi olduğu zaman Türk sineması kurtulur. Bu ne demektir? Beyefendinin yaptığı filme hanımefendinin yaptığı filme ne olursa olsun hanımefendi ya da beyefendi bilecek ki iki yüz bin kişi gelecek o filme. Yani bu yüz doksan olur, yüz seksen olur, iki yüz yirmi olur, iki yüz elli olur, iki milyon olur o ayrı bir şey ama iki yüz bin civarında sabit bir seyircinin olduğunu bilmek durumundayız. Bu şey nasıl olacak? Bu bir ütopya mıdır, değil midir? Bunu ben kışkırtıcı bir soru olarak buluyorum. Bunu, iki yüz bin seyirciyi, nasıl yaratabiliriz? Bizim gibi ülkelerde sinemacının yalnızca iyi bir estetisyen, iyi bir göz, kültürü, tarihi iyi yoğuran, günümüzü yoğuran insan olması yetmiyor. Başka şey de olmak gerekiyor. Aynı zamanda seyircisini de yetiştiren bir yönetmen olmak gerekiyor. Bu bilinçle yola çıkmamızın herhalde yararı olacağını düşünüyorum. Bizim sadece yaptığımız işleri piyasaya sunan adam değil yaptığımız işleri seyredebilecek insanları öğretmekle görevli kişiler olarak kendimizi algılamamız gerektiğini düşünüyorum. Dışarıdaki bir insandan belki daha fazla sarfı anlamına geliyor bu. Bir de teknik birtakım şeylerden bahsedebiliriz. Arkadaşlarım kısaca değindiler, pazarlama

tekniklerinin ve taktiklerinin Türkiye'de gelişmesi gerekiyor. Artık on beş sene önceki gibi değil, Türk sinema seyircisinin de bu televizyon kirliliği içerisinde farklı bir seyirci olarak ortaya çıktığını düşünmemiz gerekiyor ve dolayısıyla ona yönelik pazarlama stratejilerinin de geliştirilmesi gerekiyor. Türk insanını tanıyan profesyoneller tarafından bu anlamda yardımlar almamız gerekiyor. Bu anlamda Türk sineması henüz emekleme döneminde, pazarlama taktiklerinin geliştirilmesi anlamında. "Star varsa, ramazan ya da kurban bayramında filmi sokarsanız film şu kadar yapar" gibi babadan kalma birtakım taktiklerle gidiyor Türk sineması. Bu pazarlama taktiklerinin daha da incelmesi gerekiyor. Benim söyleyebileceğim şey bu. Bu çerçeve üzerine daha da konuşulabilir. Teşekkür ederim.

Zeynep Özbatur: Ben teşekkür ederim. Panelin sonuna gelirken aslında görüyoruz ki bildiğimiz ana akım ya da bildiğimiz kriterler her şekilde değişebilir. Burada altı yapımcı vardı ve hepimiz aslında aynı şeyleri söyledik, aynı şeyleri konuştuk. Bir günde bir tuğla ile duvarı indiremeyeceğiz ama inanıyorum ki biz bu inançta olduğumuz sürece bütün bunlar ufak ufak, indire indire zaman içerisinde değişecek. En azından şu mutluluktayım, dört-beş yıldır bu tip panellere konuşmacı olarak katıldığımdan, eskiden konuştuğum, gündemimde olan şeylerin hiç olmazsa biraz daha değişerek önüme çıktığını görüyorum ve bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum. Çok başarılıymış gibi görünen kimi örneklerin aslında ne kadar başarılı olduğunu, ne kadar olmadığını sorgulamak gerekir. Ben burada gerçekten çok başarılı altı, kendi işimi de katarak söylüyorum, yapımcı görüyorum. Başarılı altı yapımcı var çünkü film yapmaya devam ediyorlar. İnançla, kararlılıkla ve ilkeleriyle yollarına devam ediyorlar. Bu çok önemli. Dolayısıyla altı kişi olmak da çok önemli, bunu daha da arttırabiliriz burada olmayan arkadaşlarımız var. Demek ki aslında çok da az değiliz, epeyce yol alabiliriz. Herkese teşekkür ediyorum. Sorusu olan varsa alabilirim.

Levent Soysal: Ben yarın bir panel moderatörlüğü yapacağım, orada soracağım soru buradan çıktı, onu size sormak istiyorum. Festivallerin filmlerin tanıtılmasında çok önemli bir etken olduğunu söylediniz fakat sanki ortaya şöyle bir soru çıktı: İstanbul'daki festivallere bakalım, eylül ayından başlıyor film festivalleri ve mayısın sonuna kadar neredeyse sürekli festival var; sizin de az önce söylediğiniz gibi salonlar da dolu; acaba bu sizin seyircinizi çalmıyor mu? Normal

sinemaya giden seyirciyi? Mesela ben beş festivalden sonra bir daha sinemaya gitmiyorum. Biraz böyle bir durum var sanki.

Hüseyin Karabey: Aslında ben hiç sinemaya çıkamadığım için benim seyircimi çalmıyor tam tersi ben seyirciyle buluşuyorum. Hatta hiçbir zaman karşılaşamayacağım, bağımsız sinemacılar için çok önemli bir seyirci ile buluşuyorum. Türkiye'yi farklı algılayan, Türkiye'de yaşanan sorunlar hakkında çok fazla fikirleri olmayan ve birdenbire sahnede görünce şaşırıp kalan bir seyirciyle buluşuyorum. Benim için tam tersi bir etkisi oluyor. Belki ticari film yapan arkadaşlarımız için böyle blr sorun olabilir. Yine de bence festivaller çok önemli, mesela Fransa'da da altı yüzden fazla festival var. Festivalle sinema ilişkisini iyi yorumlamak lazım. Çünkü festivaller sinemayı sinemada seyretmemizi sevdiren yerler, biz festivallere sadece film seyretmek için gitmiyoruz, bazen filmin yönetmenini, bazen oyuncularını görmek için, bazen o ortamda konuşmak için gidiyoruz. 'Film sinemada izlenir'i canlı tutuyor festivaller. O yüzden fazla festival göz çıkarmaz, zaten başka amaçlarla yapılan festivaller ikincide, üçüncüde ortadan kayboluyor.

Derviş Zaim: Ben bir şey söyleyebilir miyim bu konuda? Hülya Hanım da burada kendisi daha iyi bilir bu konulardaki her şeyi istatistik olarak ama bir gözlemimi aktarmaya çalışacağım. İki sene önce İstanbul Film Festivali esnasında gösterime çıkması muhtemel bir Türk filminin çıksın mı, çıkmasın mı tartışmalarına şahit olmuştum. Her kafadan bir ses çıkıyordu; bir arkadaşım şunu dedi: "Çıkması iyi olur çünkü festival seyircisi seker, bizim filme gelir." Bu aslında başka alanlara da yansıtabileceğimiz bir düşünce olabilir. Mesela yan yana gelen Türk filmleri birbirlerini engeller mi, yoksa birbirlerine destek mi olurlar? Birinden seken ötekine mi girer? Bu henüz sarf edilmemiş bir tartışma ve önümüzdeki dönem, önümüzdeki ramazan ve kurban bayramı bunu çok tartışacağız. Niçin tartışacağız? Üç-beş büyük Türk ana akım filmi aynı anda gösterime girecek. "Bu pastayı büyütecek mi, yoksa tam anlamıyla birisi ötekinin aleyhine mi çalışacak?" gibi provakatif birtakım tartışmalar da olabilir bundan sonra. Teşekkür ederim.

Çetin Sarıkartal: Ben bazı çelişkilere düştüm o yüzden birkaç konuşmacının söylediği şeyi birleştirerek sormak istiyorum soracağımı. Bir yandan şunu çok merak ediyorum. Bu sanat sineması, şu bağımsız sinema diye ayrılıyor dediniz...

Defne Kayalar: Sanat sineması ve ticari sinema olarak...

Çetin Sarıkartal: Tamam, bu kategorilere ayrıldığını söylediniz. Bu o kadar belliyse yapan bunu yaparken bunun bilincinde olmalı diye düşünüyorum. Oraya ayrılacağını bilerek ve oraya oynadığını da bilerek üretiyor olması gerek diye düşünüyorum. Kusura bakmayın ama dışarıdan bakınca -tabii dışarıdan konuşmak kolay- bundan sonradan şikayet etmemek gerekir diye düşünüyorum. Bunu bilerek başlamış olmak gerekir. Bir kaybedenler sözcüğü kullanıldı. Burada oturan altı kişinin de bundan bir şey kazanıyor olduğuna inandığını da düşünüyorum. Derviş Bey eğitimden söz etti, o nedenle bunu söyleme gereği duydum. Böyle bir eğitim belki buna inanan yapımcıların söylemlerini de gözden geçirmelerini gerektirebilir. Ben seyirci olarak buradan ne kazanacağımı, yapanların ne kazandığını bilebilirsem daha iyi hissedebilirim. Sizler bu filmi yaparken ne kazandığınızı bana öğretebilirsiniz. Çünkü bana film seyretmeyi öğretemezsiniz. Hangi filmi seveceksem onu seyrederim. Ama sizler yaparken neden bunu tercih ettiğinizi çok iyi tanıtabilirseniz -ki bu filmi tanıtmanın da çok ötesinde bir şey, Derviş Bey'in söylediğini çok önemli buluyorum- o zaman ben de seyirci olarak bu filmleri de neden seyredeyim sorusuyla karşı karşıya gelebilirim. Tıpkı film yapım sürecinden bağımsız olarak bir dağıtım örgütlenmesi gibi böyle bir eğitim örgütlenmesi de çok ilginç olabilir. Neden film yapıyorlar? Ben 'kaybetmek için yapıyor' söylemini ana dalga içinden onlara yapılan eleştirilere ironik bir cevap olarak alıyorum. Bunun dışında gerçekten bilemiyorum ne kazandıklarını. Bu böyle bir sır gibi duruyor. Daha açık edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Çünkü şöyle çıkmaz bir yere gitmek istemiyorum. İki yüz bin seyirciden söz edildi. Ben şöyle mi düşüneceğim? Mutlaka her filmi seyretmesi gereken iki yüz bin kişiden biri olmalıyım. Böyle bir şey bekleyemezsiniz benden. Buradaki altı kişiden birinin yaptığı film bu sene benim için bu sene seyrettiğim ve belki de şimdiye kadar seyrettiğim en iyi film. Ben bir akademisyen olarak o filmin neden *Babam ve Oğlum*'dan daha fazla satamadığını bilemiyorum ve gerçekten de samimi olarak çok merak ediyorum. Açıkça söyleyeyim. Yine seyrettiğim filmlerden bir tanesi var, yine buradaki masada birisinin yaptığı. Ben o filmi seyretmemiş olmayı tercih ederdim. Yani bu tür film yapan insanlar da yanlış bir iş yaptıklarını nereden anlayacaklar. Yani baştan çok iyi film yaptıklarını düşünürlerse bunun sonu nereye varabilir? Özür dilerim ama çok açık konuşmak istedim ama ben gerçekten sizlerin çok ilginç cevaplar verebileceğini düşünerek böyle bir soru sordum.

Semih Kaplanoğlu: Beni yöneten şeyler -ister buna vicdan deyin, ister hayat deyin, isterseniz suçluluk duygusu deyin, ne derseniz deyin- benim bir film yapmak için nedenim oluyorlar. Bir hikâyem var ya da anlatmak istediğim bir şey var; sebebi önemli değil ama bir şey anlatmak istiyorum ve bir film yapıyorum. Sizin seyretmeniz, ya da seyircinin seyretmesi, seyretmemesi meselesi tabii ki önemli ama filmi yapma aşamasında ya da filmi sunma aşamasında çok da önemli değil. Çünkü şunun ayrımına varmanız gerekiyor: Ben bir yapımcı değilim, bir yönetmenim ve mecbur kaldığım için yapımcılık yapıyorum. Şimdi başka bir tercihim veya olanağım da yok. Benim şahsi meselelerim olduğu gibi sizin de bu sorunun cevabını uyumadan önce kendinize sormanız gerektiğini düşünüyorum. Eğer yetmiş milyonluk bir ülkede insanlar "ticari film", "sanat filmi" diye ayırmadan herhangi bir filmi izlemiyorsa ve film izlemek gibi bir kaygı da duymuyorlarsa bu filmin kötülüğünden midir? Yoksa tanıtılmamasından mıdır? Bunun cevabını ben bilmiyorum. Cevabını da hiç merak etmiyorum ama siz akademisyensiniz, bu yüzden bunun cevabı üzerine çeşitli teoriler üretebilirsiniz; beni hiç ilgilendirmiyor.

Zeynep Özbatur: Ben masadaki yapımcılardan işi sadece yapımcılık olan biri olarak şunu söyleyebilirim biz "Neden böyle film yapıyoruz?" diye bir şikayette bulunmadık.

Semih Kaplanoğlu: Evet böyle bir şikayetimiz yok.

Zeynep Özbatur: Biz yaptığımız işi çok seviyoruz ve bu işi aşkla yapıyoruz. Yoksa bu işi neden yapalım? "Sinema ve Para" başlıklı bir paneldeki bu altı tane uluslararası yapımcının işi bütün dünyada gerçekten çok önemli ivmeler kazanırken Türkiye'de biraz daha geride duruyor olabilir, biz bundan da şikayet etmiyoruz ama şöyle bir şikayetimiz var: kaynak yaratma zorluğu. Çünkü bizim emsallerimiz dünyada bizim kadar şartlarını zorlamak zorunda kalmıyorlar, mesele budur. Anlatmaya çalıştığımız şey buydu ama işimizi aşkla yapıyoruz buna inanın.

Hüseyin Karabey: Ben de bir şey eklemek istiyorum. Gerçekten konunun başlığı farklı olsaydı şimdi siz özenebilirdiniz bizim yaşadıklarımıza. Biz filmlerin sonucundan çok sürecini şanslı yaşayanlardanız. Eminim Pelin de aynı şeyi söyleyecek. Kim bize bu kadar içtenlikle kapılarını açabilir? Beş milyon seyirci yapan yönetmenler bu duyguyu yaşayabilir mi? Hayır, biz bundan çok daha ötesini yaşıyoruz. Zaten var olan bir sinemayı yapmak istemediğimi söyledim, bu yapılıyor zaten, biz de seyrediyoruz. İkinci olarak bir de önemli bir

şeyi belirtmek istiyorum. Bazen biz de hataya düşüyor olabiliriz. Karşınıza iki milyon seyirci gitmiş, beş yüz bin kişi seyretmiş gibi rakamlarla çıkıyoruz. Altı bin kişi az bir rakam değil. Türkiye'de Foucault'nun kitabını da altı binden fazla okuyan yok ama beş milyon satan bir bestseller düşünce üreten insanları, fikir üreten insanları etkilemiyor, Foucault'nun kitabı etkiliyor yine. Marx'ı kaç kişi okumuştur mesela? Ama gelip burada yine onu konuşuyoruz. Burada cesaret ya da aptal cesareti ya da ne derseniz deyin biz zaten çok ciddi bir alışveriş içerisinde bulunuyoruz. Yani filmin az seyrediliyor olması onu daha az değerli kılmaz. Çünkü bu filmler düşünce üreten insanları etkiliyor ve daha çok bu insanlar tarafından seyrediliyor. Bu tür girişimler düşünce hayatının gelişmesinde etkili olacaktır. Hem niye bir filmi gösterime girdikten sonraki ilk üç aylık bir ömrüyle değerlendiriyoruz? Eğer sinemacı, belgesel ya da kurmaca, sinema tarihine önemli şeyler bırakacağım diyerek film yapıyorsa, alternatif bir tarih yazıyor demektir. Biz bir-iki tane sinemacımızın bir-iki tane filmi olmasaydı 1970'leri asla öğrenemeyecektik çünkü 1980 darbesinde bütün arşivler, bütün siyasi, tarihsel bilincimiz yok edildi. Bunlar da göz önüne alındığında yaptığımız işin hem bizim için yani bizzat yapanlar için, hem de yaptığımız coğrafyadaki insanlar için çok önemli olduğunu düşünüyorum. Ancak bunu becerebilmek ya da beceremememekten değil yaklaşımdan bahsediyorum.

Zeynep Özbatur: Başka sorusu olan varsa alabilirim.

Seyirci 1: Ben soru şeklinde olmasa da birkaç nokta olarak belirteceğim. Sinema tarihinde birçok yönetmenin sıkıntıda olduğu bir kısıtlayıcılık yanı var. Eurimages'dan başka bir projen için destek alamıyorsun belki geçmişte aldığın için. Pek çok sponsorun kısıtlayıcı olduğunu düşünüyorum. Hatta sponsorları Orta Çağ'da soytarılara altın atan krallar gibi görüyorum. Bu bir Fransız yazarın benzetmesi ve bence çok güzel bir benzetme. Dolayısıyla kısıtlayıcılık sürüyor. Bunu yapımcı-yönetmen olarak aşmak çok iyi bir çare. İsteyen hep öyle yapar ve buna diyecek bir şeyim yok. Ama Pelin Hanım'ın söylediklerinden şu çıkıyor: İki işte bir kişide. Dolayısıyla şizofrenik bir bölünme söz konusu. Hatta bir Türk yönetmen bana şöyle söyledi, "Ben ikisini bir arada yapamıyorum, ya yönetmen yapımcıya kazık atıyor, yani ben yine kendime ya da tam tersi." Ve şimdi yapımcı olmaya karar verdi. Onun için Pelin Hanım'ın söylediği bana daha gerçekçi geliyor yani keşke bir yapımcı olsa. Şart değil ama yapımcı olsa... Tabii hemen ikinci soru bu yapımcı benim ne kadar boğazıma

sarılacak? Orada da öyle sanıyorum ki geçmişte de bugünde ve gelecekte de az karışan yapımcılar olacaktır. Çok küçük bir örnek biz orta metraj bir filme destek verdik. Ödemeyi yaptık sonra sormadık bile bir de şimdi bu film Cannes'a gidiyor, kabul edildi. Ödüllenir ödüllenmez başka. Ortak noktalarda buluşulabilir gibi geliyor bana. Defne Hanım'ın söylediğine gelince, "Acaba dağıtımcılar da bir şey bilmiyor mu?" gibi temkinli sordu, ben size cevap vereyim: "Hiçbir şey bilmiyorlar." Bunu söylemek çok acı ama gerçekten hiçbir şey bilmiyorlar. Sizin saydığınız örnekler gibi birçok örnek sayabiliriz hatta benim inancım o ki geçmişte Yeşilçam döneminde istatistikler filan olmamasına rağmen koku alma açısından daha sağduyulu bir yaklaşım vardı. Bir tek şey var, siz dediniz ki "Biz bunu Amerika'da seslendirdik ve geldik burada sinema bulamadık."

Defne Kayalar: Sinema bulamama sorunumuz olmadı bizim ama yani evet sesle ilgili olarak yeterli kalıteyi sunabilen salon bulamadık.

Seyirci 1: Şimdi benim orada anlayamadığım bir şey var. Ben buna kızmazsanız ve de alınmazsanız "Hollywood Sendromu" diyorum. Vahim olan orada sinema bulunmaması ya da sinema bulunsaydı orada seyircilerin sesi ayırt edebilmesi değildi de "Buna ne gerek vardı?" benim sorum bu. Çok özür diliyorum, affınıza sığınıyorum ukalaca kaçabilir.

Defne Kayalar: Hayır benim söylediğim tam da oydu zaten. Biz bir şuursuzluk içerisine girdik bu işin post-prodüksiyonuna. *Yazı Tura*'nın kaba montajı bittiğinde *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind* ve *Festen* filmlerinin montajcısı Valdis Oskarsdottir'e bant gönderdik ve "Kaba montajımız bu, son montajı yapar mısın?" dedik. "Yaparım," dedi ve geldi kadın. Üstelik ücret de istemedi, filmi beğendiği için geldi. Otel odasına bir montaj seti kurduk ve orada yaptı. Valdis'e ücret ödemedik, ama otele sistem kurup kadını rahat ettirmek için elimizden geleni yapınca yine büyük masraf yapmış olduk. Aynı sene *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind* filmiyle en iyi montaj dalında Oscar'a adaydı. Alabilirdi de ve o zaman bizim filmin montajcısı Oscar almış olacaktı. Bu şimdi tuhaf bir durum. Bizdeki bu şuursuzluk nereden kaynaklanıyor derseniz, hani böyle bir parayı kazanamayacağını bilerek harcamak... Bir daha yapmayız büyük olasılıkla. Fakat ben Hüseyin Bey'in söylediği bir şey üzerinden yola çıkarak size de cevap verebilirim belki. İnsan bir hikâye anlatmak istiyor, onun için "Sinemaya başladım," dediği zaman onun üzerinde hiçbir

şey duramıyor. Bu niye ticari roman yazmıyorsun da kendi romanını yazıyorsun gibi bir şey, sizin söylediğinize cevap gibi...

Çetin Sarıkartal: Ben çok mutluyum böyle film yaptığınız için, siz şikayet ediyor gibi gözükebilirsiniz onu demek istiyorum.

Defne Kayalar: Ben de onu demek istiyorum. İnsan "Niye ticari şeyler yazamıyorum, böyle şeyler yazıyorum?" demiyor. O içten gelen bir şey. Dediğim gibi, biz böyle bir şeye kapıldık gittik; bir daha olmaz ama ilk filmde biz "Ne yapalım ne edelim bunun parasını harcayalım," dedik. Hakikaten dediğim gibi çok güzel bir deneyimdi. İnsanın böyle içine bir şey geliyor, Martin Scorsese'nin koltuğunda oturuyorsun, hoş bir şey ama insanın başına bir daha gelmez tabii parayı Martin Scorsese vermedikçe.

Çetin Sarıkartal: İzin verirseniz dün Ezel Akay'ın söylediği bir şeyi hatırlatmak istiyorum. Hem yanlış anlamayı düzeltmek de isterim. Yine bu büyük yapım, küçük yapım ve kayıp meselesi konuşulduğunda dedi ki "Bazı filmlerin ömürleri altı hafta oluyor ve yapımcısına para kazandırıyor, bazı filmler ise kazandıramıyor ama altmış sene yaşayabiliyor." Kendi yapım firmasının şöhretinin, mali anlamda kredibilitesinin, yapımını üstlendiği Derviş Bey'in filmi *Tabutta Röveşata* sayesinde kurulduğunu ve hâlâ sürdüğünü söyledi. Yani bunun mali de bir değeri olduğunu kendisi de biz soru sormadan belirtti. Bunu bildiğim için söylem konusunda eğitim meselesinin kendimizi eğitmekten başlayabileceğine inanıyorum. Hem akademide hem de açıkçası yönetmen ve yapımcı olarak söylemi hafifçe değiştirmekle çok şey kazanabiliriz ve o iki yüz bin kişiye ulaşabiliriz gibi geliyor bana. Bunu bir hatırlatmak istedim.

Semih Kaplanoğlu: Ama bakın bu temel bir şeydir, parayı nerede konuşursanız bir rahatsızlık ortaya çıkar. Herkes şikayet eder parayla ilgili. Yani parayla ilgili konuşmaya başladığınız zaman bu çok temel bir şey bunu bilmeniz lazım.

Zeynep Özbatur: Süremizi aştığımız için burada bitireceğiz. Herkese katıldıkları için çok teşekkür ediyorum.

Deşifre: **Elif Akçalı**

Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Zeynep Özbatur
Yapımcı – Co Production

Yapımcı Yönetmenler

YAPIMCI YÖNETMENLER I

Moderatör: Çetin Sarıkartal

Çetin Sarıkartal: Merhaba.

Yılmaz Erdoğan: Merhaba. Hazırım Hocam ben.

Çetin Sarıkartal: Yılmaz Bey'i tabii herkes çok iyi tanıyor ama "herkes çok iyi tanıyor"la geçiştirmeyeceğim, ben ödevimi çok iyi çalıştım. Yine de kısa bir özgeçmiş hatırlatması yapacağım çünkü konuşmanın ilerleyen aşamalarında bu özgeçmişi hatırlıyor olmanın faydası olacağını düşünüyorum. İlk olarak Nöbetçi Tiyatro'da tiyatro yaparak gösteri sanatları dünyasına başladığını biliyoruz Yılmaz Erdoğan'ın. Sonra Güldüşündürü Tiyatrosu diye, kendi tiyatronuz değil mi?

Yılmaz Erdoğan: Tiyatro kurdum, evet.

Çetin Sarıkartal: Böyle bir tiyatronuz var. *Ben Anna'yı Seviyorum, Kanuni Sultan Süleyman ve Rambo* adlı oyunların adı belki bizim genç öğrencilerimizin bilmediği veya araştırıp bakmadıkları bir ayrıntı olabilir ama önemli bence. Levent Kırca Tiyatrosu'nda, oraya bağlı olarak yaptığınız yazarlık kapsamında *Gereği Düşünüldü* müzikali var, bir de bence çok önemli *Olacak O Kadar Televizyonu*'nu, sizden sonra bir ordunun yaptığı bir işi bir dönem kendi başınıza bir yazar olarak yapmışsınız. Bu birçok kayıtlara geçmiş.

Yılmaz Erdoğan: Aslında ben ordayken de bir ordu vardı ama ben o ordunun komutanıydım. Yazar ekibinin başında çalışıyordum. Yazar başıydım.

Çetin Sarıkartal: Ondan sonra Yasemin Yalçın Tiyatrosu var. Orada mesela yine bence adı çok güzel bir oyun, *Kadınlık Bizde Kalsın* var ve 1994'te de BKM'nin kuruluşu var. BKM'den sonraki hikâye birçok kişi tarafından biliniyor. Az film yapan bir firma BKM ama ilk işinden itibaren bizim konferansımızın konusunu oluşturan açıdan bakarsak

iş yapmayı bildikleri ilk işlerinden belli olan bir firma. Açıkçası bazı bakımlardan yeni şeyleri yapma ya da sinema sektöründe prodüksiyonlarda yenileri getirebilme adına da katkıları olduğunu biliyoruz. En son önemli katkı, sabah oturumlarından birinde sözünü ettiğimiz *Organize İşler* filminin formatıyla ilgili. İlk gerçek sinema formatı *Organize İşler* filmiyle beraber Türk sinemasına kazandırılmış oldu. Aslında sinematografi ile ilgili birçok deneme arayışını ilk filmleri *Vizontele*'den itibaren yaptıklarını da biliyoruz. Bütün filmlerinin başarılı olmasından söz ettim. Fakat çok iş yapmak gibi bir kaygınızın olmadığı da baştan beri görülüyor. Çok arkasında duran ya da çok eleştiren çevreler de olsa, sanırım herkesin ortak olarak paylaşacağı bir şey BKM yapımlarının kendine özgü bir çizgisi olduğudur. Beğenmeyenler o nedenle beğenmiyorlardır, beğenenler de o nedenle beğeniyorlardır. Bu da tabii önemli bir şey, çünkü özellikle sinemada bir yapım şirketinin büyük gişe rakamlarıyla beraber kendine özgü bir çizgiyi bir arada tutmaya çalışması çok görülen bir şey değil. Genelde ya biri ya diğeri tercih ediliyor. Bunları başlangıçta belirtmek istedim. BKM'nin kendi internet sitesinde, "sinema sektörüne kaliteli prodüksiyonlarla katkıda bulunmak" diye açıkça ilan edilmiş bir amaçları var. Bu da şu manaya geliyor sanırım bizim açımızdan; yapıp yapamadıkları konusunda eleştirilere, geri dönüşlere açık olduklarını sanıyorum. Dışarıdan da film getiren bir firma, ama yine orada da aynı mantıkla, sizce film sanatına ve sektöre katkıda bulunmuş ve ödüle layık görülmüş filmler olmasına özen gösteriyorsunuz, öyle değil mi? Genel olarak böyle özetledim. Bunun dışında, siz kendinizi nasıl tanımladığınızı anlatırsanız, ondan sonra daha rahat soru sorabileceğimi düşünüyorum.

Yılmaz Erdoğan: Biz aslında yolculuğun başında tiyatroyla başladık ama tiyatroya başladığım gün de benim kafamda mutlaka bir gün sinema filmleri yapmak vardı. Bütün daha önceki işleri, yani televizyona yaptığımız *Bir Demet Tiyatro*'yu, bütün işleri hep sinema yapabilecek güne kadar gelişmemiz olarak, onun atölye çalışmaları olarak gördük. Sonra da aslında insan bir film yapıyor, sonra onun üzerine, işte bu sizin söylediğiniz, ya da bizim söylediğimiz bir sürü şey söyleniyor. Aslında bir film yapmanın film yapan adam açısından çok farklılık arz ettiğini düşünmüyorum. Yani senaryoyu oluşturmak aşamasında hiç kimse, "Ben şöyle sinema yapıyorum, böyle sinema yapıyorum," demiyor. O yaptığı ya o kulvara ya bu kulvara giriyor diye düşünüyorum. Çünkü kimse demez ki benim filmimi şu kadar insan seyretsin veya seyretmesin. Seyirciyi hesaplamak, filmin geti-

risini hesaplamak aslında film yaparken pek düşündüğüm bir şey değil benim ama böyle bir şey yapmak istiyorum dediğimde bana hep şunu söylediler: "Bunu yaparız ama pahalı olur, şunu yaparız ama pahalı olur." "Ben İstanbul'un üzerinde uçmak istiyorum." "Uçabilirsin ama pahalı olur." Böyle olunca aslında bir maliyet çıkıyor ortaya. Eğer sizin de bunu karşılayacak gücünüz varsa veya bir yerlerden bunu oluşturmuşsanız, ki sinemada en iyisi bunu oluşturmaktır. Hâlâ kendi parasını kendi veren sinemacılar diyarındayız. Keşke bu başka bir modele hızla dönüşebilse, başkalarında olduğu gibi... Ama film kurgularken, bir şeyi hayal ederken onun türü beni çok ilgilendirmiyor doğrusu, o bir türe giriyor sonra. Dolayısıyla, önce bunları düşünüp sonra film yapan biri değilim. Ama üç film yaptım ve bana sorarsanız, eğer seyirci rakamlarıyla ifade edilecekse, eğer onlar bir şey demekse, ki bence hepsi mutlaka bir şey demektir, bazen iyi bazen kötü, para da sinemada bir veridir, seyirci sayısı da bir veridir ama azlığı çokluğu bir başka değer ifade edebilir. Yani çok sevilmesi iyi demek değildir, çok sevilmesi kötü demek de değildir. Ama biz şimdiye kadar sinema gişelerinden yaklaşık on milyona yakın bilet sattırdık, bana sorarsanız BKM sinemaya giriş bölümünü üçüncü filmiyle tamamladı. Üç filmlik bir periyotta genel olarak her açıdan baktığınızda, bana göre, sanatsal, estetik kriterlerle de, sinemanın diğer parametreleriyle de değerlendirildiğinde fena değil durum. Sinemaya giriş için fena değildi, ama şimdiki süreç tabii... Üstüne daha iyi filmler yapmak istiyorum, kişisel sinemamı en azından daha iyiye ulaştırabileceğimi düşünüyorum. Çünkü ben sete ilk gittiğim zaman sinema kamerasını daha önce bir kez görmüştüm canlı, bir reklam çekiminde görmüştüm. Bir banka reklamı çekmiştik, onda görmüştüm, hatta ben onların hepsi ses yapıyor zannediyordum. Bazıları yapmıyormuş, onu duyduğumda çok sevinmiştim. Hatta diyordum, "Sesli nasıl çekiyorsunuz ya?" Sonra reklam setine seslisi de geldi, sesli çekim kamerası da geldi. Ama önemli olan şu: Ben zaten uzun yıllardır yazıyordum, o senaryoya çok çalışmıştım, yönetmenliğin zaten çok teknik bilgilerle oluşan bir şey olduğunu da düşünmüyorum doğrusu. Bu hayali hangi takımla gerçekleştirebilirim diye düşündüğümde *Vizontele*'nin ilk takımı kuruldu. Ömer [Faruk Sorak] benden bu konuda teknik bilgisi daha yüksek bir arkadaştı. O kameramanlıktan gelen, nicedir yönetmenlik, en azından televizyon, klip gibi işlerde yönetmenlik yapan bir arkadaştı. İşte biz o iki gücü birleştirdik, şöyle de bir anlaşma yaptık, iki yönetmen nasıl olur diye bir soru gelirse akıllara; ben dedim ki, hikâyem benim hikâyem, biz

ikimiz bir konuda ayrı fikirlere sahip olursak, tartışırız, uygar bir biçimde sonuna kadar tartışırız, baktık ki anlaşamıyoruz, sonunda benim dediğimi yaparız. Öyle de yaptık zaten. Çünkü sette bunu tartışacak sonsuz vaktiniz yok, birinin dediğini yapmak zorundasınız. Eğer dedim, senaristlik bu yetkiyi almama yetmiyorsa patronluğumu koyuyorum, tamam dedi. Sonuçta yapımcıydım ve her yerde böyle öneririm aslında. Çünkü ekip çalışmasını bu kuralları koymadan uygulaması zor oluyor, biz de uyguladık. Doğrusunu isterseniz, çok fazla da fikir ayrılığı olmadı... Hep benim dediğimi yaptık... Hayır, tabii ki öyle olmadı.

Çetin Sarıkartal: O zaman onu sorayım; ben bunu aslında daha sonra sormayı düşünmüştüm ama şimdi daha öne alma gereği duyuyorum. Biz yönetmen sineması diye bir kavramı tanıyorduk ama Türkiye'de açıkçası yeni bir durum var: Yapımcı, yönetmen, oyuncu ve hatta yazar sineması. Değil mi? Hatta sizin durumunuzda en başa yazarlığı koymam gerekiyor çünkü siz her şeyden önce zaten yazıyordunuz ve yazar olarak tanınmıştınız.

Yılmaz Erdoğan: Bazıları buna "her şeye atlayan sineması" da diyor.

Çetin Sarıkartal: Yok, ben en azından akademide adil davranmak gerektiğini düşünüyorum.

Yılmaz Erdoğan: En azından akademik kavramlar kullanmak daha iyi olur tabii.

Çetin Sarıkartal: Bu sinemanın bizim yönetmen sineması diye bildiğimiz sinemadan bir farkı olması lazım. Şunu da söyleyeyim, sizin dediğinizi ben akademik dile çevirerek de söyleyeyim...

Yılmaz Erdoğan: O kadar merak ediyorum ki bunun akademik karşılığını...

Çetin Sarıkartal: Yeşilçam'ın oyuncu starlarının yerini alan yönetmen starlar, hatta markalar var. Bu tespit yapılıyor, bunun yayınlandığını da biliyorum ben.

Yılmaz Erdoğan: Çok güzel isimmiş.

Çetin Sarıkartal: Siz bu görüşü nasıl değerlendiriyorsunuz? Bir kere, size bir söz hakkı vermemiz gerekir. Bir de, bundan sinema sektörü ne kazanıyor? Siz bir şey kazandığınızı düşünüyor olmalısınız ki yapıyorsunuz, çünkü para da yatırıyorsunuz bu işe. İstediğiniz gibi anlatırsanız sevinirim.

Yılmaz Erdoğan: Aslında çok türlere bölme bir alışkanlık sinemada ama benim bildiğim, hani bağımsız sinema, bağımlı sinema, burada da galiba çok tartışılacak. Ona bağımlı olarak da söyleyeyim. Bana sorarsanız, bizim ülkemizde iki tür sinema var: yapımcı sineması, yönetmen sineması. Genellikle yönetmen sineması bağımsız olarak da kendini ifade eder. Yapımcı sineması da içinde ticari sinemayı da barındıran bir koldur. Eğer sinema endüstrisi diye bir derdi varsa bir ülkenin, endüstrileşme diye bir sorunu varsa, o endüstrileşme de yapımcılar üzerinden gelişir ama bu birbirinin içinden geçen birçok şeydir. Şimdi, biz diyelim ki Zeki BKM film ile bir film yapmak istese, BKM film yapımcısı olsa, onun film yapma türü değişir mi, başka bir yere gider mi, bu da ayrı bir tartışma konusu olabilir.

Çetin Sarıkartal: Zeki?

Yılmaz Erdoğan: Zeki Demirkubuz'dan bahsediyorum. Benim çok eski arkadaşımdır da o yüzden. Benim yaptığım çeşidi soruyorsanız, bazı memleketlerde bazı böyle lavuklar çıkar. Lavuğun akademik karşılığını bilmiyorum ama... Gerçekten de öyle, çünkü hayat böyle bir şey oluşturdu. Yazdım, ne yalan söyleyeyim, yazdığım sırada o hikâyeyi aynen benim kafamda istediğim gibi çekecek bir yönetmen yoktu etrafımda. Mutlaka Türkiye'de vardı ama ben kendim yapmak istedim ve yazdıklarımı garanti altına almanın bir yolu olarak yönetmenliğe başladım aslında. Her senaristin gereğinden fazla hassas olduğu bir şeydir ya senaryo... Ben de dedim, kendim çekeyim. Nasıl çekeyim? Hayal ettiğimin aynısını nasıl yaparız diye başladık. Sonra biri diğerine destek olan, oluşturan, sebep olan kimi özellikler bir araya geldi. Mesela baktığınız zaman yapımcı olarak ben sette yapımcılık yapmam. Onu Necati Akpınar yapar. Benim adım yapımcıdır, ama çok karar noktalarında bir şey sorarsa Necati fikrimi söylerim, yoksa yapımcılık yapmam. Yönetmenlik zaten senaristliği bitirdikten sonra başlayan bir süreçtir. Herkes benim her şeyi aynı anda yaptığımı zannediyor da, o yüzden izah etmek istedim. Bunlar biraz sırayla oluyor. Bir tek yönetmenlik ve oyunculuk aşağı yukarı aynı anda oluyor. Hatta ben uzun planları da seven birisiyim. Uzun planların başında benim rolüm varsa plan devam ederken gidip monitörün başına oturuyorum, eğlenceli fotoğraflar da çıkıyor ortaya. Ama bu bir tür müdür? Bunun istisnai bir durum olduğunu düşünüyorum, örneklerinin de çok fazla olmadığını düşünüyorum.

Çetin Sarıkartal: Türkiye'de var.

Yılmaz Erdoğan: Ama dünyada da dedim ya, böyle lavuklar var. Başlamak lazım.

Çetin Sarıkartal: Bunun akla getirdiği başka sorular da var. Meselâ yönetmen, yazar ve oyuncu kimlikleri açıkçası daha kolay bağdaştırılan kimlikler ama yapımcı işadamı kimliğini bununla bağdaştırmak, özellikle tek bir proje bağlamında bağdaştırmak hakikaten sıkıntılı bir durum gibi görünüyor dışarıdan. İnsan esas bunu merak ediyor hani.

Yılmaz Erdoğan: Ama Necati Akpınar faktörü bilinçli bir şekilde arkada durduğu için, insanlar bunu bilmediği için de öyle zannediyorlar. Ben işadamı değilim; bir tiyatro kurma fikri de artistik bir fikirdi, ticari bir fikir değildi. Bizim kendi tiyatromuzu yapmamız gerekir, diye düşündüm. Kendi önermelerimiz, kendi amaçlarımız doğrultusunda bir yol tutturmak içindi. Ama her zaman işin gerçekten yapımcılık kısmını Necati Akpınar yaptı. Hâlâ da o yapar.

Çetin Sarıkartal: Peki siz mesela bir gün...

Yılmaz Erdoğan: Benim titrim şudur BKM'de aslında: Ben BKM'nin genel sanat yönetmeniyim.

Çetin Sarıkartal: İşte onu soracaktım, mesela siz bir gün küçük bir öykünüzden genel deyişle bağımsız veya sizin burada ifade ettiğiniz gibi sadece yönetmen sineması diye bilinen, yani bütün her şeyi unutarak sadece böyle bir fantezi için bir film yapmaya kalksanız, bağımsız sinema örneği bir film yapmaya kalksanız, bu mümkün mü? Yılmaz Erdoğan böyle bir film yapabilir mi?

Yılmaz Erdoğan: Tabii, var, böyle bir projem de var. Tabii ki.

Çetin Sarıkartal: Peki o zaman düzen nasıl olur? Nasıl çalışırsınız öyle bir durumda?

Yılmaz Erdoğan: İş şuraya gidiyor, sizin sahip olduğunuz materyallerin var olduğu sırada hiçbir şey yapmıyorken bir bedeli var. Bu herhangi bir eşya için de geçerlidir, filmdeki insanlar için de geçerlidir. Yılmaz Erdoğan varsa içinde, ancak o para almıyorsa o küçük bütçeli bir film olabilir. Yani Yılmaz Erdoğan'ı da temsili bir örnek olarak söylüyorum. Dolayısıyla, meseleyi bütçesiyle yapmaktansa kaygı kavramı üzerine konuşmak daha doğru olur. Şimdi eğer bir film yapıyorsanız ve o filmin maliyeti üç milyon, dört milyon gibi rakamlara varıyorsa, bir kere kendinize sormanız lazım: "Nereye gidiyor bu paralar ve neden bu kadar çok tutuyor?" Biz de kendimize soruyoruz şu aralar. Ezel Abi, hoşgeldin. Ama o zaman benim hiç

kaygım yok, gelmezlerse de gelmesin diyemezsiniz; ama bunu demenin ecele de faydası yok. Bunu diyerek de film yapılmaz. Yapsanız da yararı olmaz zaten. Kimse öyle falcı değil, öyle falcı olsa zaten hakikaten öyle filmler yapardı insanlar. Ben bu kaygıları senaryoya yansıtırsam seyirci gelir. Komedi filmi yapıyorsanız, ki benim üç filmim için de ben hariç herkes komedi filmi diyor, komedi filmi olduğunu kabul ediyorum belli ölçülerde ama bana has bir komedi anlayışım var, komedi filminde performansı arttırıcı şey çok komik yapmaktır, fakat ben anlatırken genellikle daha az komik olan şeyleri tercih ettim seçkilerimi yaparken, seyirci de bundan gıcık aldı, bunu da biliyorum ama benim kaygım film çok komik olsun değil, film iyi film olsun kaygısıydı. Mesela güncel şakalar her zaman koyarsınız, güldürme potansiyeli yüksek şeylerdir ama önümüzdeki ay, önümüzdeki sene anlamı olmayacak şeyler de girebilir. Film yaparken bu tip sorumluluklar, benim filmlerimde en azından komedi dozunu düşürür. Tam da ticari olmayan, hatta ticari anlamda mantıksız bir yoldur ama ben hep öyle yaptım. İyi filmler yapmaya çalışıyorum, sonrasına da katlanıyorum. Film gelirse ya da gelmezse...

Çetin Sarıkartal: Benim dikkatimi çeken bir şey var. Bu son dediğiniz nokta önemli, dile getirmek istiyordum zaten. Aslında para harcanabilir, dediğiniz gibi komedi filmi olarak da kabul edildiyse, para komedi unsurunu arttıracak teknolojiye de ya da o yönteme de yatırılabilir ama bunun tersi bir durum var biraz gerçekten BKM'nin çektiği filmlerde.

Yılmaz Erdoğan: Tabii, *Organize İşler*'e harcanan para onu komik yapmak için harcanmadı.

Çetin Sarıkartal: Daha ziyade anlatım dilini, değil mi, anlatım dilini güçlendirmek için ve bir atmosfer yaratmak için harcanmış gibi duruyor ağırlıkla.

Yılmaz Erdoğan: Tabii, bunlar yönetmenin getirdiği masraflar aslında. Normalde senaryoya baktığınızda böyle olmadan da çekmek mümkündü ama biz, İstanbul bizim filmde oynuyorsa onu layıkıyla çekelim dedik. Aslında, film meselesi şöyle bir şey: Filmi yapan kadar seyreden de belirleyici bir rol oynuyor. Hele bizim memlekette artık bu giderek coşmaya başladı. Şöyle ki, beklenti diye bir arkadaşımız belirdi. Bu bazen bir canavara da dönüşebiliyor. Daha önce yaptığınız iyi şeylerin bedelini ödeten bir garipliğe de dönüşebiliyor ama biz hepimiz salona gittiğimizde o kişiden ne bekliyorsak o filmin kaderi de ona göre değişiyor. Yani, "Ben bu filme gideyim; hakkında

hiçbir şey duymadım, gideyim, bakayım neymiş," diye gitmek en iyisidir. Onun için hemen gidip filmi seyretmeniz lazım çünkü her kafadan bir ses çıkınca yönlendirici oluyor. Film çok komikmiş dediklerinde gidip diyorsunuz ki "yoo, o kadar da komik değildi." Film hiç komik değilmiş dediklerinde de, ki *Organize İşler* için bu söylendi, insanlar "yoo, bayağı komikti" dediler. Bundan sonra ben filmlerimle ilgili hiçbir şey söylememeyi düşünüyorum. Ama söylersem de genellikle "hiç komik değil, valla iyi de olmadı" demeyi tasarlıyorum çünkü zaten insanın kendi filmine iyi demesi çok tuhaf oluyor; gerçek fikrin bu bile olsa güzel olmuyor. Bizim filmlerin kaderleri filmler vizyona girmeden önce belirleniyor. Nitekim *Organize İşler*'de biz bu anlamda o süreci iyi değerlendirmedik. Çok konuştuk, çok şeyler söylendi ama bu, biz çok konuşalım diye olmadı. Birine söyleyince diğerine de söylemen gerekti, falan filan yanlış bir politika oldu. Galiba en doğrusu filmle ilgili hiç konuşmamak. Çünkü yararı yok artık. "Vay, ben film yaptım," satışına girmenin de anlamı yok. Bu açıdan, garip bir biçimde önceden seyircinin kafasında oluşan fikir çok önemli bir şey oluyor.

Çetin Sarıkartal: Şimdi teknik bir soru sormak durumundayım. Yönetmen ve de yapımcı olarak, gerçi siz sette yapımcı olarak bulunmuyorum diyorsunuz ama bu filmlerde paranın izlediği yolu bizimle birlikte gözden geçirebilir misiniz? Para nereden geliyor? Kim buluyor? Biz özel olarak, aktüel olarak akışını merak ediyoruz.

Yılmaz Erdoğan: Filmin yapımını mı, yapımdan sonraki süreci mi soruyorsunuz?

Çetin Sarıkartal: Aslında ne kadar söylerseniz o kadar iyi bizim için çünkü esas sormak istediğim şu...

Yılmaz Erdoğan: Ne kadar bir meblağdan bahsediyoruz?

Çetin Sarıkartal: ...paranın geri dönüşü ve paylaşımı da dahil olmak üzere konuşursanız iyi olur çünkü esas soracağım şu: Siz bu akış biçiminden memnun musunuz, siz istediğiniz için mi böyle oluyor, yoksa zorunluluktan mı?

Yılmaz Erdoğan: Ben kendi filmlerimiz açısından akışı söyleyeyim. Paranın ilk sahibi olan, bizim tiyatromuzda bilet alacak bir vatandaşın cebinde yola başlıyor. Sonra bizim gişeye onu bırakıyor. Onlar birikiyorlar. Biz onları alıyoruz, ona artık bizim cebimizdeki para deniyor, onu biz sektördeki yaklaşık beşyüz ile bin arasındaki kişiye değişik ebatlarda dağıtıyoruz. Sesçiler çok para alıyor. Ezel bilir. Bir

de biz *Evropalı bir ekip olduğumuz için de* stüdyolarımız genellikle Avrupa'daydı. Hâlâ istediğimiz kalitede olmadığı halde artık benim de bütçelerim kısıldı, ben de yerli malı yurdun malına dönüyorum. İnşallah belki de burayı geliştirmenin yolu da budur; bilmiyorum, o zaman belki de şımarıklık ettik. Ama çok ciddi bir kısmını post-prodüksiyon aşamasında çalışan yabancı abilere verdik. Almanlara ciddi para verdik; İngilizlere verdik ama yine de önemli bir kısmını Türklere verdik tabii ki. Çünkü filmde para harcanması bazen tuhaf tuhaf konuşmalara neden oluyor. Bu parayı biz sinemada emekçilere veriyoruz, çalışan arkadaşlar alıyorlar. Dolayısıyla aslında ne kadar çok versek bir zararı yok, bir yere gitmiyor yani o para. Belki yabancı şeyini yeterince milli bulmayabiliriz ama içeriye de epey bir veriyoruz. Filmi oluşturduktan sonra bekliyoruz, dağıtımcı abilerimize gidiyoruz. Şimdi biz kendi dağıtım şirketimizi de kurduk. Ben bir de dağıtımcıyım, onu hiç söylemiyorsunuz! Aynı zamanda, Kenda, o isim de bana ait, "kendin dağıt" manasında. Herkes onun şiirsel olduğunu düşünüyor, ne demek diyor, kendin dağıt. Elin Amerikası değil, sen kendin dağıt anlamında. Şu anda oranın da pek bizim istediğimiz gibi yürüdüğünü söyleyemem ama yeni bir dağıtım şirketidir ve aslında rakamsal olarak da sektörde ciddi bir yere oturdu. İlk bizim filmi yaptığımızda dağıtımcı yüzde 15 alıyordu, daha doğrusu şöyle oluyordu: Sen şimdi sinemacısın, sen alıyorsun biletin yarısını, yarısını da bana veriyorsun, görünürde. Benim biletin, yanlışsam Ezel benden çok daha iyi bilir bu hesapları - daha hesapçıdır gibi bir mana çıktı bundan ki kesinlikle değildir, detayları daha iyi bilir, bana göre daha yapımcıdır - rakamlarda şaşırırsam düzelt, yüzde ellinin, bizim yüzde ellimizin, bilet ne kadar şimdi? Ben bu rakamları artık söylemek istemiyorum, yanlış anlaşılıyor, kaç? 11 milyon, ama Türkiye ortalaması, siz İstanbullu kazık yiyen seyirci olduğunuz için; normalde Türkiye ortalamasıdır bizi ilgilendiren, altı buçuk milyondu, zaten yine öyle galiba. Altı buçuk milyon... Bunun yarısı üç milyon ikiyüzelli binin yüzde onbeşi dağıtımcıya, vergi mergi kıl tüyle de diğeri de bizeydi. Kısacası şuydu: Biz üç milyon dolara bir film yapmıştık, *Vizontele*'ydi ismi, bir bilet bir dolar bırakıyordu yapımcıya. Yani bizden öncekilerin rekoru iki buçuk milyondu, bizim beş yüzbin üstüne koyup rekoru kırmamız gerekiyordu. Biz rekor kırmaya mecburduk, o yüzden kırdık. Gerçekten de rekor öyle kırılır haa... Başka türlü mümkün değildi, bu acayip bir sistemdi. Ben, BKM bunun için çok cengaverce çalıştık ve onu bir buçuk ile iki dolar arasında bir hale getirdik. Dağıtımcı paylarını düşürdük, kavgalar ettik, çatıştık hep

birlikte. Ama ben şahsen bu konuda çok açık, aleni duyurular yaptım, röportajlarımda da söyledim. En son dağıtımcıyla da anlaştık, dağıtımcı her ayın belli bir günü bu parayı yapımcıya öder, sinemacılardan topladığı parayı, sinemacılar da süzülen meblağ... Aslında sinemada para toplamak bir kevgirle su toplamak gibi bir şeydir. İçindeki kireçleri falan da toplarsınız. Mesela Malatya'da bir sinemadan notlar gelmiş, yüzde doksansekiz öğrenci. Okulların tatil olduğu bir dönemde, Malatya'da hiç veliler sinemaya gitmemiş. Ben de telefon açtım sinemacı kadına, dedim ki, "Çocuğu getirmek için veli de mi gelmiyor?" Bu da hırsızlığın bir çeşididir çünkü öğrenci tam biletten de çok feci olur. Zaten bizzat sinemacıların kendilerinin söylediği şey: Diyelim ki, siz iki buçuk milyon mu yaptınız, beş yüz bin biletiniz çalınmıştır, diyorlar. Dolayısıyla, giderken çok hızlı gidiyor, dönüşte bayağı sallantılı geliyor. Şüphesiz, bundan hiçbir şekilde memnun değilim çünkü çalması kolay bir şey. Korsan konusuna hiç girmiyorum, oradan giden zaten gidiyor. Çalması kolay bir şey, denetimi çok zayıf bir şey... Denetim yapan şirketler var, yüz elli bin dolar da onun maliyeti tutuyor. Sonra bize diyorlar ki, ne yapıyorsunuz bu paraları? Ne yapacağız işte, film yapıyoruz. Ama eğer hırsızlığı önlemek için bir şey yapacaksan senin yapman gerekiyor. Benim itiraz ettiğim nokta şu: Yapımcı, dağıtımcı, sinemacı biz ortağız, fakat her şeyi biz yapıyoruz. Filmin promosyonunu biz yapıyoruz, filmin kopyalarına kadar biz çıkarıyoruz. Olur mu böyle şey? Ne biçim ortaklık bu? Ama sinemacının pozisyonu öyle acayip bir şey ki, bir sürü yapımcıyla ortak olduğu için senle de çalışmayıverir yani. Bizim bir seyirci gücümüz oluştuğu için bu iki dolarları yapabildik. Bu seyirci sayısının ne işe yaradığını herkes tartışıyor ama bu işe yaradı gerçekten. Sinemacıyı disipline eden bir şey oldu, işe de yaradı. Filmimi sana vermem dediğinde adam bunun çok ciddi bir şey olduğunu anlıyor.

Çetin Sarıkartal: Bu, tıpkı varlığının, adının filme katkı yapacağını bilen oyuncunun pazarlık gücünün olması gibi yani...

Yılmaz Erdoğan: Aynı, tıpatıp.

Çetin Sarıkartal: Şöyle bir şey soracağım, biraz da konuyu hafifletmek için. Siz şimdi oyuncusunuz, aynı zamanda oynuyorsunuz. Yapımcı olarak baktığınızda oyuncuyu, oyunculuğu bir harcama kalemi olarak mı görüyorsunuz?

Yılmaz Erdoğan: Hayır, ben oyuncuyu filmin en önemli unsuru olarak görüyorum ama kameranın gördüğü her şeyin oyuncu olduğunu düşünüyorum ben.

Çetin Sarıkartal: Yani?

Yılmaz Erdoğan: Yani mekân da bir oyuncudur, nesneler de bir oyuncudur, insanlar da bir oyuncudur. Üstelik de insanlar, şuna çok şükür ederim ben, sadece ve sadece oyuncuya ve hikâyeye bakarlar bir filmi ilk seyrettiklerinde. Oradaki reji dehaları falanlar filanlar bizim meselemizdir. Ezel seyreder, der ki, "Orayı güzel yapmışsın, orada kamerayı keşke şöyle yapsaydın." Biz kendi aramızda sohbet ederiz ama seyirci hikâyeye bakar. Hikâye eğer onu alıp filmin içine sokup götürüyorsa ki, zaten iyi reji kendini hissettirmeyendir, bunlar tamamen benim görüşlerim. Kendini hissettirmeyecek bir şey için bazen çok fazla şey harcarsınız ama oyuncu bir numaralı enstrümandır bir filmde ve o yüzden de zaten Amerika'larda, orada burada 15 milyonu ona verirler geri kalanı 150 kişi paylaşır. Sinemaya, filme ne için gidersin diye baktığında afişte yazan isimler için gidersin, bunun istisnası yönetmenin ismi için gitmektir. O da yönetmenin de star olduğu anlamına gelir.

Çetin Sarıkartal: Oyuncu oturumunda biz bu konuya biraz değindik.

Yılmaz Erdoğan: Yani kimin başından geçsin istersiniz bir hikâye anlatıldığında? Sizi temsilen kim yaşasın o macerayı istersiniz? Al Pacino tabii ki...

Çetin Sarıkartal: Bu denli önemi varsa...

Yılmaz Erdoğan: Veya ben, bilemem.

Çetin Sarıkartal: Ama bu doğru, Yılmaz Erdoğan oynadığı için de sizin filmlerinize gelen seyirci vardır herhalde.

Yılmaz Erdoğan: Evet ama genelde az oynamış derler.

Çetin Sarıkartal: Ben şunu demek istiyorum, yani yapım açısından sormuştum. Oyuncuya, tabii ki mekân da oynuyor ama mekâna da para yatırıyorsunuz, oyuncuya da para yatırıyorsunuz ya... Ama mesela mekânı ortağınız gibi göremezsiniz ama oyuncuyu ortağınız gibi görebilirsiniz, dediğiniz doğruysa. E, çünkü ona geliyorsa, bir de hikâyeye geliyorsa, mesela ona ortak gibi bakılamaz mı?

Yılmaz Erdoğan: Tabii, tabii zaten de öyle oluyor. Eğer Türkiye'de filminizde bir star oynatıyorsanız, genellikle o ortak oluyor zaten, filmden hisse alıyor. Bizzat ortak oluyor zaten.

Çetin Sarıkartal: Ama aynı zamanda riski de azaltmıyor mu bu?

Yılmaz Erdoğan: En azından maliyetini...

Çetin Sarıkartal: Değil mi; ilk anda en azından sıcak maliyetini azaltıyor çünkü kaderine ortak olmuş oluyor.

Yılmaz Erdoğan: Hatta rakamsal anlaşmalar da yapıyor bazıları, yani beş yüz bini geçerse şöyle olur, böyle olur, rakam bazlı barajlı sistemler de var.

Çetin Sarıkartal: Gerçekten çok kazanılırsa onun yüzdesinin artması şeklinde... Bu aslında dünyada sanıyorum ya çok küçük ya da çok yüksek bütçeli filmlerde, değil mi, genelde uygulanan bir yöntem; çok yaygın değil belki, yani örneğin Hollywood'da çok yaygın değil belki ama...

Yılmaz Erdoğan: Bağımsız işlerde zaten, bağımsız işin bütçesi beş milyona adamı oynatacaksın, adam onbeş milyonluk adam. Şimdi zaten onlarda galiba, çok iyi bilmiyorum oraları ama galiba artistik unsurlar daha çok öne çıkıyor. Adam o rolü oynamak istiyor. Yani oyuncuyu ikna edecek şey para pul değildir, roldür. Yani bazen öyle bir rol olur ki, oyuncu ne kadar isterse o kadar fedakâr davranır o rol meselesi ile ilgili. Eğer onun ihitiyacını açmış, onu çok heveslendiren bir rol ise "Ne parası, gelirim oynarım," haline gelir.

Çetin Sarıkartal: Oyuncular da zaten aynen böyle dediler. Bunu ortak olarak hepsi söyledi. "Mecburen düşünürüz ama öncelikle oynamak isteriz, bunu unutamayız," dediler.

Yılmaz Erdoğan: Çünkü oyuncunun, para konuşuyoruz diye söylüyorum, genel bir fiyatı vardır. Yaptığı iyi işler bunu arttırır, kötü işler düşürür. Dolayısıyla, o yaptığı iyi işten para almasa bile, o onun fiyatını arttıran bir şey olur. Lehine bir şey olur. Çünkü her zaman film teklifi gelir ama her zaman o kadar avantajlı, iyi rol denk gelmeyebilir.

Çetin Sarıkartal: Yani sembolik bir sermaye sağlayabilir oyuncuya. Daha sonraki bir rolde daha yüksek fiyat...

Yılmaz Erdoğan: Tabii, efektif olarak onu arttırır. Umarım efektif sözünü doğru yerde kullanmışımdır. Akademik olmaya çalışıyorum

Ezel, çok kötü bir yer burası. Ben normalde arka sırada oturması gereken bir adamım.

Çetin Sarıkartal: Konuşma şimdi ilginç bir yere doğru gidiyor bence çünkü biz Yeşilçam döneminde, bu çok da yazılıp söylenen bir şey, sinemadan kazanılan paranın, sabahleyin de geçti, genel ekonomik krizlerin de etkisiyle...

Yılmaz Erdoğan: Çok özür diliyorum, ayakkabımın bağı çözülmüş, koşmadığımın farkındayım ama insana bir his veriyor, ayakkabı bağı çözülmesi. Hızlıca bağlayabilir miyim?

Çetin Sarıkartal: Yok, yavaş bağlayın...

Yılmaz Erdoğan: Teşekkür ederim, şu anda koşabilirim.

Çetin Sarıkartal: Yeşilçam'da kriz dönemlerinde sinemadan kazanılan paranın kaçtığı ve başka etmenlerin yanı sıra buna yerleşik ve güçlü bir stüdyo prodüksiyonun olmayışının yol açtığı söylenen bir şey; duyduğumuz bir şey ve makul de geliyor, paylaşıyoruz artık bu fikri genel olarak. Sizin burada söylediklerniz ve pratiğiniz bu endüstrileşmeye sizin yaklaşımınızı da özetliyor. Paranın geri dönebilmesi için her şeyi bizim yapmamız lazım.

Yılmaz Erdoğan: Evet.

Çetin Sarıkartal: Gerçekten böyle mi? Yerleşik bir endüstrinin oluşması için herkes bu yola girebilir mi? Yine bir kriz mi beklemeliyiz o zaman?

Yılmaz Erdoğan: Şöyle düşünelim, bilet altı buçuk lira olduğuna göre, iki milyon kişi bu filmi seyrederse, bu onüç milyon demektir. Bu onüç milyon bir sektörde, siz bu onüç milyon ne kadar zamanda geçiyor, dört hafta, bir sektörde dört haftada böyle bir dönüşüm, bir değer, yaratıyorsunuz. Bu değer size dönerse siz bundan senede üç tane yapabilirsiniz. Daha doğrusu bütün sektörü, bütün endüstriyi düşünürseniz, bu bütün memleketi ayağa kaldıracak bir dinamiğe dönüşebilir. Adil paylaşıldığında ve yapımcı, yani o filmi asıl yapacak olan o işin motor gücünü oluşturacak olan eleman yeterince ayakta tutulursa ve o eleman da tabii ki aldığı parayı sektöre geri çevirirse o zaman memleketi değiştirir yani, o derece önemli bir şeyden bahsediyoruz.

Çetin Sarıkartal: Sizin dediğinizi çok iyi anladım ama ben çok basit, şöyle bir mahalle bakkalı mantığından hareket etmiş olabilirim, kusura bakmayın. Şöyle özetleyeyim: Mesela ben daha hızlı döndür-

mek istiyorsam paramı, üç yere birden ısmarlarım; üç iş birden yaptırırım, üç pazarda birden sattırırım. Sermayedar olarak düşünüyorum kendimi. Ama ben aynı zamanda o işi yapan ve satan kişi olursam önce birini satacağım, sonra ikinciyi satacağım... Bu bence paranın dönüşünü hızlandırmaz, yavaşlatabilir. Çünkü üç yerde birden film yaptırırsam üç ayda ya da o dört haftada üç yerde birden dönmüş olacak o para. Para yatırmak isteyen, sadece sermayedar mantığında birisi için aslında filmi yapmak değil, yaptırmak kârlı gelebilir diye düşünüyoum ben. Siz film yapmak istediğiniz için de böyle düşünüyor olabilirsiniz. Çünkü her şeyden önce film yapmak istiyorsunuz siz.

Yılmaz Erdoğan: Tabii canım, ben artistik konuşuyorum netice itibariyle. Bir finansör gibi konuşmuyorum, ben öyle biri değilim ki...

Çetin Sarıkartal: Böyle bir sermayedar sınıfı oturtmak yolunda neler yapabiliriz? Açıkçası bunu hem siz ne yapabilirsiniz diye soruyorum, öte yandan bizim akademi olarak buna nasıl bir katkımız olabilir? Çünkü bence gerçekten bir endüstri oluşacaksa, sabit, sürekli, burada dönen bir paraya ve buradan başka yere, yani inşaata ya da borsaya akmayan bir paraya ihtiyaç var.

Yılmaz Erdoğan: Bir de şöyle hesap edelim. Kaça mal oldu Ezel Abi? Üç buçuk... Bizimki dört... Yedi buçuk... Bütün diğer filmlerin de aşağı yukarı tamamının, yani sektörde vizyona girmiş, seyirciyle karşılaşmış filmlerden bahsediyorum. Onbeşmilyon dolar bizim bu sene normalde sinemada yatırım maliyeti mi, akademik, buralara hiç girmeyeyim ben. Yatırım maliyeti bu. Bugünkü C grubu sermaye için bile önemsiz bir para. Şu anki durum bu aslında. Bu kadar ince hesaplar da değil. Bu onbeş milyon doların bir şekilde bu üretici adamların eline geçmesi gerekir. Bir tane filmin yarattığı etki de bu. Hepimiz bir milyon barajlarını aşıyoruz. Bir milyon demek altı milyon demek... Aslında bu bir disiplinsizlik, bir sistemsizlik ile karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Şimdiki sinemamızın istediği parayı karşılamak hiçbir sorun değil. Ama bunun ne yasal düzenlemesi konusunda samimi bir çaba içerisinde, yani yapması gereken arkadaşlardan bahsediyorum...

Çetin Sarıkartal: Ben de bu konuyu kastediyorum.

Yılmaz Erdoğan: Tabii, ama bu konu eskiden beri var. Habire bir şeyler olur. Bir abiler arar beni. Hadi Ankara'ya gidiyoruz derler ben de giderim. Bazen korsan için bazen mecliste biz gidince kameralar

geleceği hesaplandığı için meğer bizi çağırıyorlarmış. Ben öyle bir iki gittim çok bozuldum bu işlere. Baktım bir dümen var. Biz nereye gitsek herkes orada? Allah Allah. Ne zamandan beri bu kadar meclis-te hastamız var diye düşünüyorum? Meğer sonra kameralar bakınca anlaşıldı ki dava başka bir dava aslında, oradaki iş dengeleriyle ilgili bir şey, hiç kimse bir şey yapmıyor. Korsan için de henüz bir şey yapılmadı, hatta son uygulamalar neredeyse verdikleri şeyi geri alma yönünde. Şimdi orada samimi bir idare olmayınca, bunu samimi bir mesele gibi görmeyince, şimdi Kültür Bakanı'nın dünyasında, kendi dünyasında böyle bir sorun olmayınca, yani o kişinin kendinden şunu bekliyorsun ki, "Ah bu sinemanın durumu ne olacak?" Zannetmiyo-rum ki, bu konuyu konuşmadım kendisiyle ama bu konuya uyandığı-nı zannetmiyorum en azından kendisinin. Akademik bir kelime olarak kullandım uyanmayı. Yani bu aslında bana mı bu kadar geliyor çö-zümü yoksa bu insanlar aynı zamanda sinemanın bu yüzünden kor-kuyorlar mı? Öyle bir sektörümüz de var ki maşallah, bir adam bir yerden gidip iki kamera alınca diyor ki, "Tekelleşme başladı." Man-yak mısınız, ne tekelleşmesi? Birisi gitmiş TEM Stüdyoları'nı almış. Eyvah ne yapacağız, tekelleşme başladı. Endüstri olmayan yerde nasıl tekelleşme olur? Henüz bu endüstriyi oluşturacak bir çalışma-mız yok ki. Biz artistik kardeşler birbirimizle yarışıp, birinin yaptığını diğerinin beğenmemesi üzerine kurulu bir sistem içindeyiz biz. Sa-hamız yok yarışıyoruz ilk bulduğumuz yerde. Ebecilik oynuyoruz aslında, yarış da değil. Bari bir stadyum yapalım orada koşalım diyo-rum ben de ama bu o kadar kolay olmuyor maalesef.

Çetin Sarıkartal: Gerçekten de, işte yine öğlen konuştuk, size de iletmek istiyorum...

Yılmaz Erdoğan: Paradan bahsedince de beni açığa düşürüyorlar falan... Canım da yanıyor yani bazen.

Çetin Sarıkartal: Yok, yani toplam bilet sayısının çok sabit olduğu söyleniyor ve yine konuştuk ki...

Yılmaz Erdoğan: Arttırıyoruz kızıyorlar kardeşim.

Çetin Sarıkartal: Bilet sayısının çok arttığı görülmüyor rakamlara bakılınca.

Yılmaz Erdoğan: Evet, genel bilet rakamında...

Çetin Sarıkartal: İşte o en önemli nokta çünkü diyelim ki 90'lı yıl-larda ithal edilen Amerikan filmlerine giden para bugün daha fazla Türk sinemasına geliyor gibi görünüyor. Ama para artmıyorsa...

Yılmaz Erdoğan: Şimdi benim anlamadığım şey açıkçası şu, bu hepimizin sorunu mudur? Bu gerçekten Türkiye'de sinema yapan, sinema seven, izleyen herkesin sorunu mudur? Kadri Abi*, hürmetler abi. Hoşgeldin abi. Bu bir sorunsa, yani seyirci sayısının azlığı bir sorunsa, seyircili sinemaya karşı bu antipatik hareketler neyin nesi, ben onu anlamıyorum. Bakıyorsun, anlayış olarak herkes seyircisiz işi daha çok seviyor. Tamam, o zaman şikayet etmeyin. Ama ben herkeste görüyorum genelde seyirci sayısı azaldı vah vah diyen insanların çoğu, ben demiyorum, yine başta söyledim Kadri Abi buradan itibaren yakaladı, şimdi itiraz eder, seyircili olmak tek marifettir falan demiyorum ama belli ki seyircisiz olmak bir sorun, genel sinemamız açısından. Şimdi 25 ile 30 arasında gidip geliyordu biz *Vizontele*'yi yaptığımız yıl bütün sinemada satan bilet sayısından bahsediyoruz biz. Bunun da önemli bir kısmı yabancı, yerlisi azdı. Şimdi yerli bilet sayısı çok yükseldi ama genel rakam çok düştü. 22'ydi galiba en son.

Çetin Sarıkartal: Onyedi onsekize kadar düştüğünü söyleyenler var.

Yılmaz Erdoğan: Eyvah, oralara kadar... Kaç? Yirmiyedi. O zaman bana söylenen Türk, bizimkilerin rakamı olabilir.

Çetin Sarıkartal: Ama esas olarak terkip değişti, bir artış sağlamadı.

Yılmaz Erdoğan: Ama Danimarka'nın çok gerisindeyiz hâlâ gibi bir durum da var yani; çok feci rakamlar nüfusa göre...

Çetin Sarıkartal: İşte onu demek istiyorum...

Yılmaz Erdoğan: Bir de şöyle bir şey var, bu yirmiiki milyon, yirmiiki milyon kişi demek değil. Bayağı küçük bir kitle çok bilet alıyor demek. Bazı insanların biletle hiçbir ilişkisi yok, hiçbir ilişkisi yok. Oysa ben bir ülkede demokrasi var mı yok mu, işliyor mu, bilet sayısından anlaşılır. Bilet almak bir kentli demokrat bir tavırdır çünkü, bilet almak. Oy vermek falan filan bunların hepsi karışık işler, ama bilet almak gerçekten bir veridir yani her şey için işarettir. Alabilmek de tabii.

Çetin Sarıkartal: Bu çok önemli bir şey, çünkü şu anda şöyle bir şey görüyoruz: Türk sineması film yapmayı başarmış, üstelik de devletin Türkiye'de yapılan yerli sinemaya hiçbir şekilde destek vermediği bir dönemde... Ben şunu bir seyirci olarak biliyorum: Sinema

* Kadri Yurdatap, Yapımcı.

salonları açısından özellikle Amerikan filmlerini getiren şirketlerin fiili kotaları var. Mesela bir filmi almak istiyorsa bir salon, onun yanında üç tane de istemediği filmi veya beş tane alacak; böyle paketler olarak veriyorlardı. Siz de tiyatro yapan birisiniz. O salonda asla tiyatro gösterimi yapılmayacak koşulu vardı. Yoksa Warner Bross filmi gösteremiyordunuz. Yazılı dokuz-on tane madde vardı; bana bir salon sahibi gösterdi. Ben okudum, yazılı olarak gördüm. Yani devlet bir kota uygulamıyordu yerli filmi göstereceksin şu kadar seans diye, ki dünyada özellikle Avrupa'da birçok ülkede bu var, hâlâ var. Yerli sinemayı teşvik için bu bile yapılmazken, yabancı sermaye bunu kendisi fiilen yapıyordu ekonominin kuralları içerisinde. Bu ortamda on yedi film yapıldı diye biliyorum ben bu sene. Şu ana kadar on yedi film yapıldı bir yılda ve bu ciddi bir rakam, bu koşullarda... Bu üstelik deplasmanda kazanılan bir şey.

Yılmaz Erdoğan: Tabii rakamları Ezel'e soruyoruz, ona güvendik.

Çetin Sarıkartal: Bu koşullar altında gerçekten ekonominin bir kriz yaşaması durumunda bu paranın kaçmaması için iki şeyin sağlanması gerekiyor gibi görünüyor, dışarıdan bakınca: Bir tanesi altyapıda yeterli yatırım olmalı ki, bir süre dayanılabilsin. İki, bir de, buraya para koymak hiç olmazsa bir süre idare edebilecek kadar kârlı olmalı; hemen kaçılacak bir alan olmamalı sinema alanı. Suyu görür görmez ilk kaçılacak bölge olmamalı diye düşünüyorum. Ama bunu sağlayan aslında...

Yılmaz Erdoğan: Yani sinemanın eğlence sektörü içinde değerlendirilmesi, sinemaya haksızlık. Aslında tiyatroya da haksızlık. Önce şeyden kaçıyor, eğlence kelimesi ile ilgili bir şey bu. Bütün siyasilerin konuya bakışı hep öyle, sinema deyince bir gülümseme geliyor yüzlerine. "Tabii böyle şeyler de olsun yani," tadındalar onlar. "Ne güzel bak, ya perde neredeydi perde? Olsun tiyatro tabii, gidemiyoruz ama yani gidilsin" falan. Gitmiyorlar, hayatlarında yok öyle şeyler. Şimdi olmayınca kitabî laf olarak kalıyor, sinema önemlidir. Neden? Ne bileyim ben? İşte önemli, her yerde önemli olduğuna göre herhalde bizde de önemlidir diye düşünüyorlar. Oysa biz şu anda New York'un bütün sokaklarını niye ezbere biliyoruz bunu hiç sormuyorlar yani. Bunu biz sinema sayesinde biliyoruz. Oraya gittik ben hiç şaşırmadım, her şeyi görmüştüm daha önce zaten. Hatta çok bozmuşlar. Eskiden daha iyiydi yani.

Çetin Sarıkartal: Daha etkili bir resim...

Yılmaz Erdoğan: Nerede o *Taxi Driver*'daki New York yani. Ama mantık böyle olunca ne desen boş. Çünkü bu bir ihtiyaç olarak kişinin içinde olmalı, aynen demokrasi ihtiyacı gibi. Gerçekten bir ihtiyaç olursa o karşılanıyor. Ama olmayınca da işte bizim gibi birkaç kişinin fazladan konuşmasına giriyor yani. Çünkü üstelik de hakikaten bu işi yapan adamların özellikle kendim için de söylüyorum, bu kadar da çok konuşmaması gerekir, çünkü bizim işimiz konuşmak değil. Ama mecbursun, bağırmak zorunda kalıyorsun. Hatta bazen Kültür Bakanı seni çağırıyor, gel beraber meclise gidelim bağıralım diye, Erkan Mumcu böyle bir şey yapmıştı, gittik bağırdık biz de.

Çetin Sarıkartal: Sermayenin sektörde tutulması, bir de paranın daha verimli değerlendirilmesi için sizin şahsi görüşünüz nedir? Hem sinemacılar ne yapmalı hem de genel olarak ne yapılmalı? Bir, paranın orada tutulabilmesi, bir de verimli, hani diyorsunuz ya para kevgirden geçiyor ve ziyan oluyor diye, bunun daha verimli dönebilmesi, daha az kayıpla dönebilmesi için ne yapılabilir? Bir de tutulması için nasıl bir teşvik yapılabilir?

Yılmaz Erdoğan: Şimdi birkaç birim var, tabii bunlar ticari sinemanın meselesi alanına giriyor, orası da bir can sıkıcı alan aslında. Yani sponsor ve reklam ilişkisi kurmak ve bir para elde etmek için yollardan bir tanesi. Ama onlarda da, bazılarında ya da pek çoğunda şöyle görüşmeler de yaptım. Filmin orta yerinde çıkıp bizim arabamızdan bağırarak bahseder misiniz falan. Diyorum ki beni küçük düşürmeyin, ben de sizi küçük düşürmeyeyim, filmin bir yerine yazalım, yani yapmayın. O konuda da bir tuhaflık var. Orada da bir sponsorun sanata ihtiyacı var, sanatın sponsora yok. Biz gelip yani şimdi Mozart da eserlerini kralların verdiği paralarla falan yapıyordu ama şarkıların ortasında da "Yaşasın Kral" diye bağırmıyordu yani. Kralın da böyle bir beklentisi yoktu, kral bir abimizdi o demek ki. Burada bazen oraya sıkışılıyor, yani, beni küçük düşürmeden, filmimi küçük düşürmeden bu ilişkiyi nasıl kurabiliriz? Ama o kişi de sadece tek getiri olarak bunu görüyor. Çünkü o parayı koyduğu zaman yasal olarak vergisel anlamda istediği tadda bir düzenleme olmadığı için o da içeride başka bir, o da gelir istiyor, bir şey istiyor yani. Onun senin artistik kaygılarınla bir alakası yok, o ticari bir adam, diyor ki, "Ben bunu veririm sen bana ne vereceksin?" Araya da sıkışıyoruz biz, çünkü bir filmin kaderini çok ciddi etkileyen bir şey o. O filmi anında kötü film yapabilir öyle bir şey. O alan da tıkalı. Ne yapmak lazım? Devlet bize sahip çıksın, o zaten geçti gitti. Gerçekten bir fikrin var mı derseniz

benim bir fikrim yok. Bu sistemin tamamının değişmesinden gayrı bir fikrim yok. Çünkü sonuçta gelip gelip beğeni denen şeye geliyor iş. Herkesin beğendiği filmler, beğenmediği filmler gibi bir tuhaflıktan çıkarıp sinema endüstrisi nasıl oluşur, stüdyolar nasıl oluşur, Türkiye nasıl bir sinema ülkesi olur, yabancı yapımlar için Türkiye'de platolar nasıl yapılabilir üzerine bir sürü fikrim var ama bunun için bize birinin, "Gelin abiler, siz ne diyorsunuz gerçekten? İşte ben Kültür Bakanı'yım. Ne yapabiliriz?" demesi gerekir. "Gelin Ankara'da gezelim," değil. Hatta en son gelen onu da söylemiyor zaten.

Çetin Sarıkartal: En başta dediğiniz şeyi yazmıştım buraya, "Kendi filmini yapan sinemacı durumundan ne zaman kurtulacağız, bir gün kurtulabilecek miyiz?" diye. Siz bunu gerçekten ister misiniz? Gerçekten kendi filminizi başkaları yapsın ve siz sadece yönetin, oynayın. Bir gün böyle bir konuma gelirseniz ne kazanırsınız?

Yılmaz Erdoğan: Şimdi o parayı kimin koyduğuna ve nasıl bir karşılık istediğine göre değişir. Dünyada bunun için bankalar ve kredi sistemleri var. Çok çağdaş sistemleri var. O çağdaş sistemlerden bir tanesi ise benim hoşuma gider.

Çetin Sarıkartal: Yani yönetmen olarak bedel ödemeyeceksem diyorsunuz, sanatçı olarak...

Yılmaz Erdoğan: Tabii. Ben eğer bağımsızlığımı koruyabileceksem, kimse bana "Bu parayı verdim, bu düdüğü çal," demeyecekse o zaman bir sorun yok ama bir yandan da şunu düşünüyorum, bütün bu paranın, sadece para olarak değil, kurumsal olarak da yerleşmesi gerekiyor. Mesela biz dekor yapıyoruz, tam hayal ettiğiniz şeyi çekmeniz için onu yapmanız gerekiyor. Yaptığınız zaman da gerçekten çok ciddi bir maliyete ulaşıyorsunuz. Benim bütün filmlerim bu yüzden bu kadar pahalı filmler oldu. Tamamen bundan, yaklaşık bir milyon dolar her zaman dekora gitmiştir yani. Dekor yapıyorsunuz, film bitince de onu söküp atıyorsunuz. Oysa bu bir platoda olsaydı, hepimizin gidip bazen ziyaret edebileceği bir yer olacaktı. Bunlar oluşmazsa o zaman endüstri de oluşmaz ve biz kendi küçük sınırlarımız içerisinde yapmaya devam ederiz. Bunu yapabilecek bir ülkeyiz, her tür coğrafi şart, her tür şey var ama yapacak iradede sorun var.

Çetin Sarıkartal: En önemli noktalardan birisi de bu sanıyorum. Sinemada, bir filmde şu kadar para, şu kadar gişe, biz ilk kez duyduğumuz için belki çok önemseniyor Türkiye'de ama başka bir açıdan bakıldığında sinemada inşaat yapılıyor. İşte sinemada film har-

canıyor ama film başka yerlerde de harcanan bir şey. Bütün bunlara baktığımız zaman bence sinema sektöründe maliyet çok pahalı hâlâ. Bunu çok fazla düşürebilmek mümkün. Mesela, Ezel Akay bir keresinde demişti ki, "İşçi çalışır, ama sette çalışan işçi inşaatta çalışan işçinin beş katını alır. Ama bu işçinin çok nitelikli bir işçi olması sağlanabilse, beş kişinin yapacağı işi bari bir kişi yapabilse. Üstelik onun işine de çok güvenilebilse. Kaliteyi arttırmakla da maliyeti düşürmek arasında bir ilişki olduğunu düşünüyorum.

Yılmaz Erdoğan: Şöyle de bir yan var, onu da görmezden gelemeyiz, bu bir filmi yapan açısından avantajdır ama ülke açısından avantaj mıdır onu bilmiyorum. Bizde sendikal ilişkiler gelişmediği için, öyle güçlü bir sendika ilişkisi olmadığı için, mesela ben Ferzan Özpetek'le konuşmuştum. "Kaç haftada bitirdiniz filmi?" diye sordu. "Bir öncekini beş haftada bitirmiştik çekimini, bu yedi hafta sürdü," dedim. "Nasıl yapıyorsunuz?" dedi, "biz onbir haftadan önce bitiremeyiz." Sonra baktık nasıl çalışıyorlar, haftada iki gün repo veriyorlar, Cumartesi, Pazar ne olursa olsun çekim yapamıyorsun. Mesai bittiğinde mesai biter, hoş biz de mesai ödüyoruz o da ayrı konu ama biz alaturka yöntemlerle çalıştığımız için süreyi kısaltma önemli çünkü filmde en çok maliyet süreyle oluyor. Bir iş günü arttırdığınızda bile maliyet çok artıyor.

Çetin Sarıkartal: Ama kira olduğu için. Dediğiniz gibi, sabit plato olsa onun kirası çok farklı olacak.

Yılmaz Erdoğan: Tabii, bütün aletler sette olsun isteyecek kadar şımarmışım bir ara. Sonra bana dediler ki, "Bunların kiralarıyla ilgili bir bilgin var mı?" Dedim ki, "Kiralandıklarını biliyorum ama ne kadar olduklarını bilmiyorum." Söylediler. Sonra birkaç tanesini gönderdik. Swiss... O zaman gelmesin Swiss. Çünkü öyle oluyor. Yaratıcı süreç sizin belirleyebileceğiniz bir şey değil. Aklınıza bir şey gelir. "Dur şu arada Swiss..." dersiniz, Swiss yoktur. Çünkü Swiss kullanacaksan... Bir arkadaşımın evine gitmiştim. Bilmiyorum bu anekdot buraya uyar mı? "Ne içersin?" dedi. "Şarap içerim," dedim. "Ama içeceksen açayım," dedi. "Açmazsan nasıl içeceğim ben bunu," dedim. Ama eğer soru sen bu şarabın tamamını içeceksen ben açayım ise bu ne biçim misafirperverlik, manyak mısın sen? Alkol komasına girmeden sizin eve gelmek mümkün değil mi yani? O yüzden çekecekseniz, kullanacaksa Swiss .... getireyim ya da steadycam. Steadycam gelsin mi? Bilmiyorum biz kendisini ararız falan. Senaryo aşamasında ben yazı-

yorum burada steadycam kullanırız, burada da belki kullanabiliriz falan.

Çetin Sarıkartal: Açık sözlü yanıtlar verdiğinizi düşünüyorum. Biraz da iğneyi kendimize batıralım. Kendi adıma konuşayım, salon adına değil, diğer akademisyen arkadaşlarımı bilmiyorum ama özellikle sinema sektöründen birilerinin eleştirilere karşı, eleştirildikleri zaman, eleştirmek çok kolay, iş yapmak zor şeklinde cevap vermelerinden çok hoşlanmadığımı söylemeliyim. Neden? Çünkü ben aslında iş yapmak istiyorum. Mesela sizinle başlayabilirim ve bugünden itibaren görüşeceğimiz bütün yapımcılara da bunu soracağım, şans eseri hepsinin oturumlarında da moderatörüm ben. Siz bizden ne istiyorsunuz, biz ne yapacağız? Gerçekten akademi olarak biz ne yapabiliriz? Siz daha iyi film yapın ve daha çok para kazanın diye biz ne yapabiliriz? Akademi, üniversite nasıl katkıda bulunabilir? Böyle bir konferans yapıyorsak, bunun yayınlanacak kitabında da bu görüşlerin yer alması gerektiğini düşünüyorum.

Yılmaz Erdoğan: Açıkçası benim böyle birçok polemikte adım geçti ama samimiyetle söyleyeyim benim eleştirmenlerle ilgili...

Çetin Sarıkartal: Sizi kastetmediğimi tahmin edersiniz...

Yılmaz Erdoğan: Yok, ben oradan giriş yapmak istiyorum. Bir sorunum yok. Ama hem sempatik olup hem eleştirmenlik yapmak mümkündür diye de düşünüyorum. Öyle eleştirmenler de var. Fakat beğeni denen şey garip bir hal almaya başladı Türkiye'de. Biz eleştirmen derken kimden bahsediyoruz? Şöyle bir model gelişti Türkiye'de. Bir arkadaşa birisi diyor ki, "Sen bizim gazetede yazı yazar mısın? Hoş da bir insansın. İnsan olarak." Hoşu akademik anlamda kullanıyorum. Ben de manayı derinleştiren her kelimeye akademik diyorum. O arkadaşımız da gerçekten çok hoş birisi olduğu için kabul ediyor bu teklifi, başlıyor yazmaya. "Ben burada başladım, sürç-i lisan edersek affola, kusurumuza bakmayın, böyle oldu," diyor. Sonra önce bir lokantaya gidiyor, "Ben bu lokantaya gittim, yemekleri güzeldi fakat profiterol İnci'de çok daha iyidir. Sonra bir filme gittim, valla beni pek sarmadı ama siz bilirsiniz," derken, derken, bu yazılar arta arta, bu arkadaş bir yıl içinde oluyor bir dinamit."Bu filme gitmeyin," de diyebiliyor, her şeyi söyleyebiliyor. Hatta bir bakıyorsunuz en zehir zemberek yazıları yazabiliyor. Rica edeceğim: ehliyet, ruhsat. Bunu da hazmetmek gibi bir sorunum olmadı hiçbir zaman. Bunu hazmetmem. Yani birisi bana bir şey söyleyecekse bir ehliyet, ruhsat bir de hak olacak. Böyle şey olmaz. Çünkü o harcadığı emek,

ki tabii ki meselenin hassasiyetini bilmediği için, onun uzmanlık alanı olmadığı için, tabii ki baltayla giriyor işin içine. O balta da can yakıyor yani. Diyelim ki eleştiri ne zaman lâzımdır bir yapana? Bilmiyorum. Eleştirilere ben neden çok takılmıyorum? Çünkü eleştiri benim için yazılmış bir metin değil. Seyirci için yazılmış bir metin. Ben bitirdim, bitti film zaten. O haklı da olsa yapacak bir şey yok. Biz böyle gördüğümüz için, üstümüze alındığımız için bir sorun oluyor. O bizimle ilgili bir metin değil. Seyirci ile ilgili bir metin. Seyirci de bazılarının fikrini ciddîye alır, bazılarının almaz, işine bakar. Çünkü ben filmi bitirdim. Dolayısıyla ben fikrine inandığım, kişisel dostluğum olduğunu düşündüğüm eleştirmen ya da yönetmen arkadaşlarıma senaryomu okuturum çekmeden önce. Yani varsa bir fikri, o zaman benim işime yarar. Yoksa film bitmiş, ne yapayım ben şimdi? Kızmak da yersiz. Bizle ilgisi yok.

Çetin Sarıkartal: Yok kızmak falan değil de, ben bir şey söylemek istiyorum ama. Mesela senaryo tabii bir beklenti...

Yılmaz Erdoğan: Sonrakiler için. Sonraki yapılacak işler için. Varsa içlerinden yararlanılacak tabii ki yararlanılır ama...

Çetin Sarıkartal: Benim filmi seyredince başıma neler geldiğini size anlatmamın yararı olur diye düşünüyorum bir sonraki çekeceğiniz filmde. Mesela burasında şöyle oldu çünkü kamera şöyle yaparken böyle oldu dediğimde bu sizin için bir mana ifade etmez mi?

Yılmaz Erdoğan: Eder. Elbette eder. Ama bundan en azından olumsuz bir sonuç görmeye gerek yok. Genellikle eleştiriyi hep olumsuz konuştuğumuz için.

Çetin Sarıkartal: Akademik anlamda eleştiri böyle bir eleştiri değil. Yani gazete eleştirisi gibi değil.

Yılmaz Erdoğan: Şüphesiz değil.

Çetin Sarıkartal: Biz "neden böyle oluyor"u merak ediyoruz ve açıkçası süreci anlamaya çalışıyoruz. Filmlerin ticari kaderleri biz çalışırken bizi fazlasıyla ilgilendirmiyor aslında. Yani bir film çok satsın da, batsın da istemeyiz biz. Daha doğrusu çalışırken aklımıza gelmez çalışma sürecinde.

Yılmaz Erdoğan: Sizin konunuz o değil.

Çetin Sarıkartal: Evet, bizim konumuz o değil. O anlamda biz nasıl katkıda bulunabiliriz? Sektöre nasıl bir yardımımız olabilir o manada?

Seyirci 1 (Ezel Akay): Ama sen olmayan bir şeyden bahsediyorsun.

Yılmaz Erdoğan: Tabii.

Çetin Sarıkartal: Ama işte olsun isterim.

Yılmaz Erdoğan: Ne olsun istersin?

Seyirci 1 (Ezel Akay): Akademik eleştiri eksik.

Yılmaz Erdoğan: İşte o olsun diyoruz biz de.

Çetin Sarıkartal: Yoo, ama demiyorsunuz; şimdi dediniz.

Yılmaz Erdoğan: Hayır, ben zaten olmayan bir şey olduğu için tam ne olduğunu arıyorum. Eleştiri deyince, ben biliyorum onları. "Bizim yaptığımız bu değil," tabii ki sizin yaptığınız güzel. Ondan olsun, o güzel.

Dışarıda eline baltayı alan koşuyor. Akademik eleştiriden benim istediğim şey akademik eleştiri olmasıdır. Ondan herkes tabii ki... Üstelik böyle şeyler yapıldı, hiç yok da değil elbette. *Vizontele* ile ilgili yapılmış işler var, pek çok iş var. Hatta sizin yaptığınız bültende de bu vardı. Çok da onur duymuştum bundan. Tabii ki öyle şeyler var. Bu da onun bir parçası zaten. Ama şundan kurtarabilirsek meseleyi, beğeni artık, 90'larda 90'lara kadar 70'lerde 80'lerde insanlar bir inanç kavramı üzerinden tartışıyorlardı. İnandıkları üzerinden kendilerini ifade ediyorlardı. Buna inanıyorum, şuna inanmıyorum diyorlardı. Şimdi onlar bitti. Çok zayıfladı ya da bitti. Şimdi beğeniyorum veya beğenmiyorum bunun yerine kondu. Çok tehlikeli bir biçimde uygulandığını düşünüyorum bunun.

Çetin Sarıkartal: Şu nedenle olabilir: Siz o tarafından öyle görüyorsunuz, bizim bulunduğumuz taraftan da biraz şöyle görünüyor; örneğin, ben Yeşilçam'ı hâlâ araştıran birisiyim. Günümüz sinemasını da daha yeni yeni çalışmaya başladım. Yavaş gidiyor akademide işler biraz böyle, bazen bir senenizi alıyor bir şeyin nasıl olduğunu, küçük bir şeyin, anlamak.

Yılmaz Erdoğan: Benim dediğim yazılar onbeş dakikada yazılabiliyor.

Çetin Sarıkartal: Olabilir, evet. Bir doktora tezinde böyle bir problemi çalışan bir arkadaş bazen üç sene uğraşıyor. Film epey unutulmuş bile olabiliyor bazen ama bilim de bazen böyle yavaş ilerleyebiliyor.

Yılmaz Erdoğan: Bize yansıyınca, unutulmamış, birileri görmüş diye düşünüyoruz.

Çetin Sarıkartal: Bizim de akademide biraz şikâyetçi olduğumuz konu şu: Hem basında hem de sektörden kişiler arasında çok rahat konuşulduğunu görüyoruz. Herkes sinema seyircisini çok iyi tanıdığını ve neyin nasıl iş yapacağını çok iyi bildiğini söylüyor. Herkesin hemen bir reçetesi var. Mesela biz de senelerdir - ben yaklaşık 95 senesinden beri, Türk sineması araştırması yapıyorum, burada çok daha eski dönemlerden başlamış hocalarım var, daha yeni öğrencilerimiz ve arkadaşlarımız var. Ama biz gerçekten bunu bilmiyoruz ve bunu da en çok bilmek isteyen biziz. Çünkü bizim mesleğimiz bu, amacımız bu. Biz bunu bildiğimiz zaman hiçbir şey olmayacak ama ancak o zaman işimizi yapabildiğimizi kanıtlayacağız.

Yılmaz Erdoğan: Bize söylersiniz.

Çetin Sarıkartal: Size söyleyebiliriz, bir de seyircinin kendisine söyleyebiliriz.

Yılmaz Erdoğan: Nedir soru? Seyirci ne ister?

Çetin Sarıkartal: Mesela bu konuda da, ben çok şaşırıyorum, o kadar kolay formüller üretilebiliyor ki, ama biz yıllardır arıyoruz, seyircinin, Türk seyircisinin profilini çıkaramıyoruz hâlâ... İşte onu demek istiyorum. Mesela, sizin filminiz konusunda güzel, çirkin, çok kolay denebiliyorsa, belki siz söylemiyorsunuz ama özensiz davranılıyorsa, aynı şey sinema konusundaki bilimsel bilgi hakkında da yapılıyor. Yani bunun cepte var olan bir şey olduğu ve herkesin çok iyi bildiği düşünülebiliyor.

Yılmaz Erdoğan: Benim demek istediğim aslında şu; beğendim, beğenmedim, ortalama bir seyircinin bir filmle ilgili söyleyeceği şeydir. Bu beyanat seyirciye aittir. Bir eleştiri yazısında böyle şey olmaz çünkü bir film kendi içerisinde ancak şöyle değerlendirilebilir; neyi vaat ediyor, neyi gerçekleştiriyor? Bazen öyle eleştiriler oluyor ki e ben onu yapmak istemedim ki. Böyle böyle yapmamış diyor, vaat etmediğin, planlamadığın bir şeyi yapmamakla da suçlanabiliyorsun. Her yönünden savruk bir durum var. Bence biz birlikte bunu yapabiliriz, bilmiyorum bu seminerler kapsamında herhangi bir politikacı var mı, kendisine bu konuyla ilgili sorabiliriz. Bir dahakine kesin bir iki tane getirip bizim de olduğumuz bir yerde. Hep Ankara'ya biz gitmeyelim, onlar gelsin biraz da. Gelsinler ne yapacaklarsa bize anlatsınlar, ertesi seminere soralım, böyle demiştin, şimdi ne yapıyorsun diyelim, çünkü galiba kilit orada. Biz çünkü ne yaparsak yapalım bir saat sonra aynı fikre ulaşırız, çünkü geri kalan şeyler este-

tik kaygılarla ilgili, beğendim beğenmedimlerle ilgili şeylerdir. Ama hepimizi ilgilendiren ana mesele Ankara'da çözülebilecek bir meseledir. Beli de asıl mesele her şeyin Ankara'da çözülmesi gerekmesidir.

Çetin Sarıkartal: Öyle olmasaydı keşke, diyorsunuz.

Yılmaz Erdoğan: Tabii ki. Tabii ki öyle olmamalıydı, zaten bunu da bilerek isteyerek...

Seyirci 2: Ankara da hep aynı Ankara değil.

Yılmaz Erdoğan: Evet, giderek soluyor...

Seyirci 2: Seneye başka bir Ankara olur. Bir sene sonra başka bir Ankara olur.

Yılmaz Erdoğan: Tabii. Zaten şimdi açık beyanatlara da döndü artık film yaparken. Çünkü yüksek pozisyondaki bir hükümet görevlisi bir beyanat verdiğinde herkes duyuyor. Benim dayım seyrediyor. Çok zormuş Yılmaz'ım diyor ama onu kimse duymuyor. Bu biraz artık giderek gariplikler silsilesine dönüşmeye başladı. En azından her ürün için eşit yerde durmanız gerekmez mi? Bizim sinemamız, onların sineması gibi tuhaf bir yerlere doğru gitme eğilimi var. Siyasi odaklanma sinemaya hiçbir şey yapmıyor. Hatta kendi kirliliğini sinemaya yansıtmak üzere. Ben açıkça söylüyorum, *Kurtlar Vadisi*'nin galasında ben istediğim şeyi içebilmeliydim. Beni davet etmişlerdi, bana olan saygılarını göstermeliydiler. Herkes istediğini içmelidir, içecek diye bir şey yok ama beni çağırıyorsan benim şartlarımın da orada geçerli olması gerekirdi. Basit bir örnek gibi duruyor ama bence bir garip yere doğru gidiyor bu iş. Onu da pek doğru bulmuyorum.

Çetin Sarıkartal: Biz maalesef süremizi doldurduk, aştık. Ben iki tane noktayı not aldım, birincisi...

Yılmaz Erdoğan: Yılmaz'a bir içki ısmarlanacak.

Çetin Sarıkartal: Hayır.

Yılmaz Erdoğan: Genelde de içmem öyle yerlerde içki...

Çetin Sarıkartal: Biz genelde işte not tutmayı bilmiyoruz, farklı şeyler tutuyoruz. Şöyle: Birincisi, Yılmaz Erdoğan kendini hissettirmeyen rejinin daha başarılı bir reji olduğunu düşünüyor. Ben mesela kendim için bunu önemsedim. Bir de tiyatrodan sinemaya para aktığını söyledi, başında kaçıranlar varsa, tiyatrodan kazandığı parayı sinema yapmak için...

Yılmaz Erdoğan: Ve televizyondan tabii...

Çetin Sarıkartal: Ve de televizyondan. Tiyatro da yapan biri olarak tiyatronun çok zavallı gösterildiğini, çok fazla zavallılaştırıldığını düşünüyorum.

Yılmaz Erdoğan: Ama şeyi söylemeliyim, tiyatrodan aktarılacak bir şey çok sınırlıdır. Eğer *Bir Demet Tiyatro* süreci olmasa yapamazdık. Çünkü tiyatro korkarım ki, eğer siz sadece seyirciden bilet olarak alıyorsanız ki hele tiyatroda sponsorluk gibi bir şey söz konusu giderek zayıflıyor. Mesela şimdi oynadığımız oyunun yok öyle bir sponsoru, zor oluyor. Ama biz yine de ne kazanırsak oradan kazanıyoruz.

Çetin Sarıkartal: Sizlerin Yılmaz Bey'e özel olarak sorusu var mı?

Seyirci 3 (Tül Akbal Süalp): Ben de bir şey söylemek istiyorum tam da Çetin'in söylediği yerden. Bu hani eleştirmenle karşı karşıya olma hali beni de çok rahatsız ediyor. Ben hem bir akademisyenim hem de SİYAD üyesiyim. Burada hem sapla saman karışıyor gibi geliyor bana, bir yandan da hani öyle bir bataklık, bu bataklığın ürettiği her şey bazen bizi rahatsız ediyor, bazen işimize geliyor ve ses çıkarmıyoruz. Şunu kastediyorum: Bir kere eleştiri yazısının da elbette çeşitleri var. Akademik eleştiride muhtemelen sizler de bizi hiç görmüyorsunuz, okumuyorsunuz, yani şey yapmak istemem ama eminim okumuyorsunuzdur. Halbuki oralarda, yaptığınız şeyler üzerine çalışmalar oluyor.

Yılmaz Erdoğan: Okuyoruz. Bize ulaşan bir şeyse okuyoruz. Ama sadece akademik ölçülerde kalmışsa...

Tül Akbal Süalp: Muhtemelen öyle kalıyordur, çünkü biz de medya gibi değiliz, dağıtım ağlarımız yok, reklamımız yapılmaz, zaten sevimsiz bir şeyizdir. Biraz asık suratlıyızdır, ağır konuşuruz, ağır yazarız, ağır düşünürüz, böyle bir şey. Her şeyi geriden takip ederiz, dolayısıyla vaktinde söylememiş oluruz, falan filan. Dolayısıyla sesimizi ya da görüşümüzü aslında duyuramıyoruz akademik ortamda. Sinema yazarlarına gelince, aslında ben, şimdi iddiada bulunmayayım ama hiçbir sinema yazarının bu filme gitmeyin, beğenmedim, diyeceğini düşünemiyorum.

Yılmaz Erdoğan: Kesinlikle öyle söylemiyorum. Sinema yazarı olmayan, yani her köşe yazarı şimdi potansiyel bir eleştirmen olduğu için, herkes de sinema yazdığı için...

Tül Akbal Süalp: Evet, herkes her şeyi yazıyor.

Seyirci 4: Hanımefendinin üyesi olduğu SİYAD'a bağlı bir kişi bu filme gitmeyin diye yazdı.

Yılmaz Erdoğan: Bakın SİYAD üyesi demiş işte...

Tül Akbal Süalp: Kim? Hangisi?

Seyirci 4: Söylemem şimdi.

Yılmaz Erdoğan: O dernekte konuşulur...

Tül Akbal Süalp: Neyse, diyorsa da hata yapıyordur. Bu, eleştirmenliğin kendi etiğine sığmayan bir şeydir. Çünkü siz kimsinizdir ki, sizin beğenip beğenmemenizi biz okuyucu olarak kaile alalım. Sen kimsin? Sinema yazarı da böyle bir şeydir. A şahsı B şahsı olarak kitlelere malolmuş bir şey değil, o konudaki bilgisini paylaşmak durumunda olan biridir. Dolayısıyla beğenisini değil...

Yılmaz Erdoğan: Sektörün bir parçası nasıl sinemaya gitmeyin der?

Tül Akbal Süalp: O ayrı bir durum ama ayrıca beğenim sizi ilgilendirmez gerçekten. Kimsenin beğenisi bu kadar önemli değildir. Dolayısıyla, hiçbir kamusal alanı işgal edemez birilerinin beğenisi.

Yılmaz Erdoğan: Tam da ben de onu diyecektim.

Tül Akbal Süalp: Ama biz bir vakitten beri birilerinin fotoğraflı köşe yazılarında akşam ne yediğini, sevgilisiyle ne yaptığını okumaya o kadar alıştık ki, şimdi hiç gocunmayalım, yaptığımız bir işe beğenmedim, gitmeyelim dediğinde de sinirlenmeyelim. Burada bir karışıklık oldu. Burada bir şeyin ahlakı bozuldu. Bu o ahlak bozukluğunun bir uzantısı.

Yılmaz Erdoğan: Evet ama aynı sayfalardan bahsediyoruz. Orada yazılan ve oradaki kendi gerçeğiyle kurulan bir şeyden bahsediyoruz.

Tül Akbal Süalp: Oradaki yazar kendi mahremini konuşuyor. Sevgilisini, akşam yemeğini, sonra sizin filminizi beğenip beğenmediğini anlatıyor. Hiçbirimiz rahatsız olup da "Kardeşim sen kimsin, senin beğenin bu kadar insanı neden ilgilendirsin," demiyoruz.

Yılmaz Erdoğan: Korkarım da ilgilendiriyor. Daha çok okunuyor onlar.

Tül Akbal Süalp: Bunu bir yığın yerde demiyoruz ama bunu hayatın bütün alanlarında demiyoruz. Şimdi çok ucu bize dokunduğunda kırılmayalım, onu anlatmaya çalışıyorum. Şimdi kendimin hiç anlamadığı bir yerden bir şey söyleyeceğim. Bu sektörle ilgili hiç kafamın

çalışmadığı bir yer ama acaba neden başka türlü bir şey düşünülmüyor, yani var olan formların dışında bir şey.

Yılmaz Erdoğan: Neyle ilgili?

Çetin Sarıkartal: Eleştiriyle mi ilgili?

Tül Akbal Süalp: Hayır, hayır, eleştiriyi bitirdik; ben akademisyenim ama hızlı düşünüyorum.

Çetin Sarıkartal: Neyle ilgili?

Tül Akbal Süalp: Prodüksiyon.

Yılmaz Erdoğan: Ama tipik bir akademisyen gibi devamlı parantez açıyorsunuz.

Tül Akbal Süalp: Açarız, tabii, mecburen. Üretimle, yapım, yönetim, vs. ile ilgili bir şey. Şimdi çok komik bir şey söylüyor olabilirim, bağışlayın, size de değil herkese söylüyorum, acaba mesela kooperatif tipi bir şey, ben o kelimeyi biliyorum, işleri acaba kolaylaştırmaz mı? Bu setten, malzemeden, emek gücünden her şeye kadar giden bir şey. Zor olduğunu biliyorum, Türkiye'de muazzam zor olacağını biliyorum, o ayrı bir şey ama bu bir alternatif. Bir diğeri, acaba hani Yeşilçam'ın en parlak dönemlerinde sektörü çok canlı tutan şeylerden biriydi: Bahçe sinemaları. Çünkü filmler bir kere daha dönerdi ve daha çok insanın...

Yılmaz Erdoğan: Şimdi de dönüyor da çok düşük şeylerde mesela 100 bin falandı bizde... Şimdi de yazlık sinema diye bir şey var ama çok azaldı işte...

Tül Akbal Süalp: Şık bir şey olarak var.

Yılmaz Erdoğan: Aşağı yukarı 100 bine yakın bir seyirci toplanmıştı ama bilet fiyatları çok düşük olduğundan... Sektörün herhangi bir yaraya derman olacak bir durumu yok.

Tül Akbal Süalp: Hayır kitlesel eski tip bahçe sinemasından bahsediyorum.

Yılmaz Erdoğan: Ben zaten o tip sinema aşığıyım, boşverin parasını pulunu, keşke onlardan çok olsa, yazlık sinemalardan.

Tül Akbal Süalp: Bu da denenebilir bir şey. Belki bu tür kanallar da sorgulanabilir. Bir şey daha söylemek istiyorum. Bu eleştiriye tekrar döndüm şimdi. Hazır Ezel Akay buradayken, içimde bir şeydir. Filmin bizi kışkırtması da gerekiyor. Üzerine bir şey yazabilmemiz için, bu her

alanda böyle değil mi? Film seni kışkırtacak ki, senin yazasın, düşünesin, çalışasın gelsin. Mesela Ezel Akay'ın son filmi *Hacivat Karagöz* ben ve birçok arkadaşımı kışkırttı. Bu çok güzel bir şey aslında ve ne yazık ki bunun karşılığı başka türlü yansıyor, yansımıyor, o ayrı bir şey, fakat fazla kışkırttı, akademisyen olarak şöyle bir duyguya kapılıyorsunuz, oturup çalışmam lazım şimdi benim bunu, bu dönemi, burada yaptığı her şeyi işkembeyi kübradan atamam, bu da herhalde altı ay kadar bir süre demek. Biraz yazı beklemesi gerekiyor.

Yılmaz Erdoğan: Geliyor yazı abi.

Çetin Sarıkartal: Herkes çalışıyor.

Yılmaz Erdoğan: Birden kitap çıkacak film ile ilgili.

Ezel Akay: Sempozyumun başka yerlerinde denk gelmeyebilir, akademi meselesi ile ilgili bir fikrimi söylemek istiyorum sorudan çok, sen de belki katılırsın buna. Bizim devlete güvenme meselesini geçmiş olmamız lazım, nesil olarak biz devlete güvenmeyen bir nesiliz aslında. Ondan bir şey beklemiyoruz, hatta gölge etmesin istiyoruz, hakikaten gölge etmesin istiyoruz. Azıcık eli kaydı mı o kadar koyu gölgeler düşüyor ki, işimizi yapamaz hale geliyoruz. Onun için devleti falan bir kenara bırakalım. Asıl bizim, bu sektörün gerçekten ihtiyacı olan şey akademik çalışmadır. Bu çalışma da sadece eleştiriden ibaret değil, o işin entelektüel tarafı. Halbuki sektörün şuna ihtiyacı var: Gerçekten kaç tane film yapıldı bu sene? Kadri Abi de bu sorularla hep karşılaştı; o artık eminim doğrusunu biliyordur ama gerçekten kaç tane yapıldı? Mesela Diyarbakır'da yapılan video filmleri sayıyor muyuz? Sayamıyoruz. Kaç tane film yapıldı ve geçtiğimiz beş senenin filmleri nerede? Ben altı tane film yaptım. Bu filmlerin her birini birer üniversiteye dağıtmak için Serkan'la oturduk karar verdik. Çünkü kaybolacak, bizde duramayacak. Yirmi sene sonra o film yapılmış diye bir yerden çıkması lazım onun. En iyisi dedim, beş altı üniversiteye dağıtalım, orada dursun. Son on yılın filmlerini topladığınız zaman biz gelir seyrederiz. Şu yapılmıştı, bu yapılmıştı diye onlara bakarız. Araştırma yapmak için gerekli verileri akademiden başka hiçbir yer toplayamaz. Sözünü ediyoruz, yıllardır da bundan konuşuyoruz. Dört milyon, dört buçuk milyon en fazla, seyirci gitmiş, yılda onbir milyon seyirci gitmiş, diyorsun ki sen mesela bunların hepsi aynı insan işte dört beş milyon. Gerçek mi bu? Kim bunlar? Bu araştırma bize niye lazım, biliyor musunuz? Yabancılarla ortaklaştığımız zaman. Biz burada iş yapacağımız zaman veri kullanamıyoruz. Ne ile ikna edeceğiz onları? Güzel gözlerimize gelmiyorlar. Senin filmini şu seyreder, bu

seyreder dememiz lazım. Mekân araştırmaları. Muazzam mekânlar var Türkiye'de, biz yapımcılar, bir o yapımcı, bir bu yapımcı, tonlarca mekân fotoğrafı var elimizde. Türkiye'nin her yerinde film çekilebilir. Dünyanın en ilginç görüntülerini elde edebilirsiniz bir sinemacı olarak ama bunlar bir yerde toplanmıyor. Bunlar dünyada, Amerika'da özellikle, büyük ticari operasyonlar olarak artık büyümüş durumda ama o kadar çok araştırma ve biraz da herkese yaygınlaştırılması gereken araştırma var ki... İşte akademi bunları yapsa, mesela uluslararası oyuncular haline gelebiliriz. Çünkü oraya doğru gidiyor bizim sektörümüzde. Çok hırslı bir jenerasyonun elinde şu anda aslında sinema ve televizyon sektörü. Ve bu ülke yetmiyor.

Yılmaz Erdoğan: Ben mesela yüzde yüz katılıyorum söylediğine, bir de şöyle bir evre görüyorum. Amerikalılar bunda uyumayacaklardır. Şimdi biz Kadri Abi'nin dediği gibi, sektörün yüzde ellisini aldık, onların ikinci hamlesi bizimle ortak piyasada film yapma isteği olacaktır. Bizim buna karşı bir hazırlığımız anlamına gelir. Hem altyapı açısından hem onlarla çalışacaksak nasıl çalışacağımız... Çünkü yeterince eleştiri eksikliği hissetmiyoruz. Akademik çalışma eksikliği hissediyoruz.

Çetin Sarıkartal: Burada kesmek zorundayız çünkü programı çok sarkıttık. Lütfen kusura bakmayın. Çok küçük bir aradan sonra bir oturumumuz daha olduğu için ve çok önceden ilan ettiğimiz bir kokteyl programımız olduğu için ve de onun için konuklarımız da şimdiden gelmeye başladığı için soru sormak isteyenlerden ben özür diliyorum. Özrümüzü kabul etsinler. Yılmaz Bey'e de gerçekten açık yürekli cevapları için çok çok teşekkür etmek istiyorum.

Yılmaz Erdoğan: Rica ederim. Çok teşekkür ederim. Sağolun.

Deşifre: **Elif Akçalı**

Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar, Çetin Sarıkartal**

Çetin Sarıkartal
Bölüm Başkanı
Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi
İletişim Tasarımı Bölümü

YAPIMCI YÖNETMENLER II

Moderatör: Çetin Sarıkartal

Çetin Sarıkartal: Moderatörlüğün zevkli bir yanı olduğunu itiraf etmek lazım. Özellikle sektörün önemli temsilcileri ile konuşurken, çok zevk aldığımı itiraf ediyorum. Ezel Akay ve Serkan Çakarer ile yine aynı bağlamda konuşmayı tasarlamıştım ama açıkçası birinci oturumda geldiğimiz noktayı göz önünde bulundurduğumda ve de Ezel Akay'ın ve Serkan Çakarer'in daha önceki oturumun önemli bir kısmını dinleme şansı olduğu için biraz daha spesifik konulara yönelebileceğimizi ve sizlerin de tasarımına uygun bir şekilde konuşabileceğimizi düşünüyorum. Bu oturumun belli bir bölümünü gerçekten akademinin, şu anki sektörün gelişimine somut katkıları ne olabilir konusuna ayıralım. Ama öncelikle İFR*'nin bir firma olarak ayırt edici özelliklerini ortaya koymalıyız. Öncelikle Ezel Akay'ın Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları geleneği içerisinde gösteri sanatlarına ilgi duyduğunu biliyorum. Orada başlıyor. Aslında mühendislik eğitimi gördüğü sırada başlıyor ama mühendislik eğitimi ile ilgili olarak ne yaptığını biz az biliyoruz. Oysa Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları içinde aktif olarak yer aldığını ve de bu işi yapmak konusunda neredeyse o dönemde karar aldığını biliyoruz. Zaten Boğaziçi'ndeki eğitimini tamamladıktan sonra da Amerika'da tiyatro eğitimi almaya gidiyor ve Villa Nova Üniversitesi'nde lisansüstü eğitim yapıyor. Döndükten sonra da, çok özetle söylemem gerekirse, film sektöründe, reklam filmleri üretiminde çok fazla katkısı olduğunu, beşyüzün üzerinde reklam filmi çektiğini biliyoruz ve yine kendi ifadesiyle, reklamdan oluşturduğu deneyim, teknik altyapı ve sermayeyi sinema sektöründe uzun metraj filmler yaparak değerlendirmek istediğini ve buna başladığını biliyoruz.

* İstisnai Filmler ve Reklamlar

Ezel Akay: Ezmek istediğini... Orada eziyorum.

Çetin Sarıkartal: Evet, böyle düşünenler de olabilir ama bunun sonucunda çıkmış olan iki tane uzun metraj film var; birincisi *Neredesin Firuze,* ikincisi de *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* filmleri. Bu filmlerin her ikisi de gerçekten çok konuşuldu. Her ikisi de Türkiye koşullarında bütçesi kalburüstü olan filmler sınıfına girmekle birlikte İFR uzun metraj film prodüksiyonunda bu sınıfa girmeyen ama ödüller kazanan ve çok geniş bir insan topluluğu tarafından bağımsız ya da yönetmen sineması diye tarif ettikleri ve ana dalga sinema anlayışının dışında filmler olarak nitelenen bazı filmleri de yapımcı olarak üretti. *Güneşe Yolculuk, Tabutta Rövaşata* ve *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmleri hemen herkesin bildiği filmler. Burada biz tarihe bakarak görüneni söylüyoruz. Ben öncelikle sizin gerçekten bunun bir stratejinin ürünü olup olmadığını bize söylemenizi, eğer bir stratejinin ürünüyse, bu stratejiyi yeniden bizim için biraz daha detaylı tarif etmenizi istiyorum. Yani siz hakikaten ne yapmaya çalışıyorsunuz? Dürüst konuşayım, bazılarının İFR'nin yapmaya çalıştığı şeyi anlamadığını söylediğine de şahit oldum. Buna kızanlara da şahit oldum. İnternete girdiğinizde de zaten bulabiliyorsunuz; "Böyle bir şey yapılmamalı," diyenler var mesela. Böyle bir politikanın cezalandırılması gerektiğini düşünenler var ama "İşte tam da bu yapılmalı, bundan başka hiçbir şey yapılmamalı," diyenler de var. Siz kendi adınıza bunu niye yapmak istiyorsunuz ve sinema sektörü bundan nasıl bir yarar görecek? Bunu bize açıklayabilir misiniz?

Ezel Akay: Bir kere "Sinema ve Para" konulu bir konferans, bir yönetmenin çağırıldığı son konferans olur inşallah diyorum. Yani hem bir şaka bu hem de işin böyle bir yanı var. Çok çok önemli bir şey olduğunu düşünüyorum, ama hani benim çağrılmam... Ben ibretli hikâyelerle ilgileniyorum, yani filmlerim böyle ibret taşıyan şeyler, dolayısıyla benim çağrılmamın da burada ibretli bir yanı var. Bu filmleri yapacak kadar para benim cebimde yok, şüphesiz başkalarını ikna ederek, plan yaparak para buluyoruz ve filmi yapıyoruz. O film eğer gelirlerini geri getirmezse başkasının parasıyla film yapmış oluyorsunuz. Bu birtakım tüccarlar için hiç problemli olmayabilir, ama ben filmin aynı zamanda yönetmeni olduğum için benim için film yapmanın ahlâki ve politik bir yanı olduğu için başkasının parası ile film yapıyor olmak, başkasının parasıyla kendi arzularımı gerçekleştiriyor olmak da benim hoşuma gitmiyor aslında. Ben o riski almak istemem. Başkasının para kazanmak istediği şeyden ben politik ve

ahlâki bir sonuç elde etmeye çalışıyorum. Sinema zaten ahlâki problemlerini halletmiş bir sanat dalı değil. Çok sosyal bir sanat. O kadar çok insan çalışıyor ki içinde... Bu beni hakikaten çok tedirgin olmaya iter, "bir bilmem kim filmi" durumu... Ama artık nasıl bir kişinin filmi olabilir ki? Yüzlerce adam çalışmış orada, nasıl bir kişinin filmi olabilir? Hakikaten çok değerli emek harcamış insanlar var içinde, sanatçılar var, o esere katkıda bulunmuş o eserin "o eser" olmasını sağlamış yaratıcılar var ve bir kişinin adı geçiyor. Daha buradan başlıyor bunun ahlâki problemleri ve paraya kadar gidiyor. Bu kadar büyük paralarla yapılan bir başka sanat dalı da bilmiyorum ben. Biliyorsunuz işte 200 milyon dolara sinema filmi yapılıyor, duyuyoruz, gazetelerden okuyoruz; biliyoruz, Hollywood'da var bu. Bunlar o kadar büyük paralar ki... İki saatlik bir film için harcanıyor bu. Ama bir nedeni var bunun, sadece ticari bir neden değil. Çok ciddi bir etkisi var, toplumları dönüştüren, kültür taşıyan ve kültür taşıdığı için de dünyanın her yerinde teşvik gören bir sektör bu. Bir biçimde, mutlaka, vergi indiriminden tutun özel fonlara kadar, sokaktaki insanların sinemacılara tavrına kadar teşvikli bir sektör. Şimdi biz İFR'yi kurduğumuz gün "Sinema filmi yapacağız, önce biraz işi öğrenelim" dedik. Yaklaşık bir sekiz sene sürdü işi öğrenmemiz. İFR'yi kuran insanların da hiçbiri sinemacı değildi. Ben makina mühendisliğinden, dramatik sanatlara adım atmaya çalışan birisiydim. Benim ortağım Ufuk Ahıska tıp okumuş, uluslararası ilişkiler okumuş, çok iyi bir çizerdi. Serkan işte müzisyendir, bankacılıktan geldi bizim yanımıza, müthiş bir sinema izleyicisidir; kendisi bir sinematektir. Çok garip bir şekilde benim jenerasyonumdan birçok insanın bulunduğu bir şirket oldu orası ve bu insanların da bir kombinasyonu var, yani bunların ortaya çıkaracağı, eğer bir sanat eseri yapmaya kalkarlarsa, çıkaracağı, çıkaramayacağı şeyler var. Aslında bizim yaptığımız filmler bu kombinasyonun doğal bir sonucuydu. Biz bir kere, beğendiğimiz bir filmi yaparsak, bu toplum için ve kendi kariyerimiz için iyi bir şey yapmış oluruz diye düşündük. Yani biz sinemanın etkileyici bir sanat dalı, toplumu dönüştürücü bir sanat dalı olduğunu bildiğimiz için bu işe girdik. Çünkü toplumu değiştirmek denen şeyin önemli olduğuna inanan bir nesilden geliyoruz. Sanat alanında da hakikaten sadece bir resim yapmak, sadece bir şiir yazmak değil, daha kitlesel şeylere meraklıydık aslında. Bizim yaptığımız filmler bir sanat eseri için tabii çok kitleseldi. On beş bin kişi geldi bir tane filme; *Tabutta Rövaşata*'nın sinema seyircisi on beş bindir. Çok büyük bir rakam bu. Bugün için küçük ama bir sanat eseri için çok büyük bir rakam.

Tabii sadece sinemadan para kazandıran yerlerden bahsetmek doğru değil. Sonuçta on yıl içinde büyük ihtimalle birkaç milyonun üstünde insan o filmi seyretti. Sonuçta televizyonda seyredilen şey de sanat eseri işte, seyrediliyor o. Yurt dışına gitti, DVD'si VCD'si satıldı. Ve bizim ismimiz hâlâ ilk yaptığımız film olan *Tabutta Rövaşata* filmiyle anılıyor. Çok doğru bir şey yapmışız. O kadar çok fayda sağladı ki bu bize, yani hani "Yapılmaması gerekir böyle bir şeyin," diyenler gerçekten cehalet içindeler, bilmiyorlar filmin etkisini; film sahipliğinin değerini, bir sanat eserinin hem ticari olarak hem sanatsal olarak sahibi olmanın değerinin ve getirisinin çok farkında değiller. Biz on senedir o filmle yaşıyoruz. *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) aynı şekilde... Parasını geri kazanmış filmdir bu ikisi de. Ve bütün dünyada seyahat etti, burada sansüre uğradı, otosansüre uğradı, çünkü sinema salonları dağıtmak istemediler, film çıktığı gün Apo yakalandı. Bir Türk genci ile bir Kürt gencinin hikâyesidir bu. O gün, filmin gişelere çıkacağı gün Apo yakalandı. Bakar mısınız? Bir sanat eseri yapıyorsunuz ve dünyayla bir itiş kakışa başlıyorsunuz o yüzden. O sizi etkiliyor. Biz Almanya'da, Berlin'de ödül kazandık, Almanlar tabii bizden daha paranoyak bazı konularda, herkesin gözü üzerimizde; salona polis kordonunda girdik. Film yaptık ya, neler oluyor! Film yapmaya işte bunlar için değiyor. Böyle başlamanın da faydasını gördük. Biz sinema filmlerinden zengin olmadık ama mesela bu şirketimizi çok büyüttü. Reklam yapım şirketlerini hiç kimse bilmez, çünkü onlar kendi eserlerini üretmiyorlar. Bir tür sanatsal katkı yapıyorlar bir fikre, paralarını alıyorlar ve onların malı olmuyor o. Ama biz sinema filmi üretmeye başladığımız anda gerçek yapım şirketi olduk. Onun ekonomisine uygun şekillenmeye çalıştık. Onun artistik ihtiyaçlarına uygun bir *network*, bir ağın içerisine girmeye çalıştık, İFR etrafında yazarlar, oyuncular, gerçek yazarlar, gerçek oyuncular, uluslararası yapımcılar, teknik elemanlar, teknoloji bilgisinin toplandığı, daha da önemsendiği bir yer haline gelmeye başladı. Ve ekonomiden anlamaya başladık. Çünkü aslında film sahipliği, mal sahipliği. Bizim mülkümüz var, yani bir fabrika diye düşünün. Bir şey üretiyorsunuz, elinizde bir mülk var ve ölmüyor o. Bir filmin raf ömrü, klişedir bu, on yıldır, ama bazı filmlerin raf ömrü öyle on yıl değil, altmış, yetmiş yıl olabiliyor. Sizi belirliyor o, büyütüyor sizi, bir vücuttan ibaret olmuyorsunuz. Dev bir vücuda sahip oluyorsunuz ve bütün dünyada size dokunuyorlar; siz bütün dünyaya dokunuyorsunuz. İktidar arayanlar için de çok büyük bir imkân bu. O iktidar peşinde olanlar için de çok değerli bir araç sinema. Bu yüzden de Ame-

rika'nın silahtan sonra en büyük ihracat kalemi. Biz mesela Türkiye tanıtım filmi yapıyoruz, iyi bir yönetmen, bir konsept, modern görünüşlü film yapmaya çalışıyoruz, dünyada bunu oynatmaya çalışıyoruz, buna paralar harcıyoruz. Siz hiç bir Amerika tanıtım filmi gördünüz mü? Yok, çünkü adam sinema filmi gönderiyor buraya. Yani demin Yılmaz'ın da söylediği gibi, New York'un sokaklarını biliyoruz, orayı biliyoruz, burayı biliyoruz. Bizim filmlerimiz oraya gittiğinde "Ya, bu film *international* değil," diyorlar. Bizim filmimizin *international* olmamasının nedeni, *international* denince biz yalnızca Amerikan filmini anlamaya başladık artık. Tabii ki istisnaları var ama bu mücadeleyi yapabilmek gerekiyor çünkü dediğim gibi çok güçlü bir şey olarak yer alıyor artık yeryüzünde sinema sektörü. Ben bunun da burada keşfedilmeye başladığını düşünüyorum. Biz altı tane film yaptık, ikisi benim yönettiğim filmler. Hepsinin -hani ben bunu söylemek istemem ama- hepsinin auteur sineması kategorisine sokulması gerekir. Bunların hiçbiri gerçek anlamda ticari projeler değildir. Benim iki filmim de sahte ticari projelerdir. Ben onları ticariymiş gibi gösterme stratejisini uyguladığımızı düşünüyorum.

Çetin Sarıkartal: Ama bunu es geçmeyelim, yani bunu biraz açabilirsen iyi olur, çünkü çok az dile getirildi bu fikir. Ben bunu mesela daha önce duydum ama çok önemli olabileceğini düşünüyorum birçok kişi için. Sahte derken neyi kastediyorsun? Ya da bu nasıl bir stratejidir?

Ezel Akay: Bu aslında benim kendi adıma sanat yapmakla ilişkili bir görüşüm. Sadece sinema filmi ile ilgili değil. Ben böyle çok acı, çok sert bir içeriği şeker tadında bir pakete sarmak gibi bir strateji peşindeyim. Hiç anlamasınız da eğleniyorsunuz, mesela bir adlandırması bu olabilir. Veya çok tatlı ve basit bir içerikle giderken birden bir bilmeceyle, hiç beklemediğiniz bir şeyle karşılaşıyorsunuz. Posterleri ve içine konulmuş çeşitli ögeleri, bunu böyle klasik, klişe eğlence filmleri gibi gösteriyor. Bu bir kere kitleselleşmesine yardım edecek bunun, bunu varsayıyorum. Ben seyirciden bunun çok doğru bir strateji olduğuna dair tepkiler de aldım. Gerçekten yalnızca popcorn yemek için gitmiş birtakım seyirciler bana o kadar içli, o kadar şaşırdıklarını belirten ve içerdikleri mesajı -varsa- ne kadar doğru anladıklarını ya da en azından o mesajın onlara ne kadar ilham verdiğini anlatan mesajlar gönderdiler ki... Bunların sayısı yüzdür, iki yüzdür, ama örnekleme olarak bunlar çok değerli benim için. Bir şey yapıyorsunuz, beklediğinize yakın bir sonuç alıyorsunuz. Bu,

tabii, eleştirmenler nezdinde kafa karışıklığı yaratan bir durum. Çünkü eleştirmenler de, dünyada da bu geçerli, sadece Türkiye'deki eleştirmen arkadaşları kastetmiyorum, bakıyorsunuz bir form var ve çok hızlı geçmeniz lazım; o gün iki tane film seyredeceksiniz, ertesi gün de iki film seyredeceksiniz; mesela bir çişiniz gelmişse filmi seyrederken kaçırırsınız birkaç şeyi, zaten kafanız dolu... Rahatlıkla eğlence, sulu kategoride bir film diye geçirilebilecek bir yanı var. Tabii ben bu hataya düşülmesine izin vermek istemem, ama böyle oldu. İngiliz bir eleştirmen, Londra'da gösterilen iki filmim için de aynı tipte bir eleştiri yazdı. Aradan tabii bir buçuk sene geçtiği için farkında değil aynı şeyi yazdığının. *Güneşe Yolculuk*'u da seyretmiş. "Bu komediden hiçbir şey anlaşılmıyor, *this comedy does not travel at all,* yani bu komedi seyahat edemiyor ülkeden ülkeye. Ezel Akay ilk filmini yapmış, Ezel Akay *Güneşe Yolculuk*'un da yapımcısı. Niçin böyle değerli bir filmi bırakıp da böyle şeyler yapıyor? *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*'deki espriler anlaşılmıyor." İşte Haluk Bilginer'i tanımış İngiltere'de de oynadığı için. "*Güneşe Yolculuk* gibi değerli, ahlaklı bir film yerine bu filmi niye yapmış?" İlla *Güneşe Yolculuk* gibi bir film yapmamı istiyor. Bizim önümüzde böyle, bizim seçtiğimiz stratejinin böyle bir tehlikeli bir sonucu da var. Ama, ben yönetmen olarak söylüyorum: Böyle şeylere ancak birkaç tane film yapınca, seyircinin de eleştirmenlerin de bir güven duygusu ile bakmaya başladığını düşünüyorum ben. Kendi dilinizi oluşturuyorsunuz ve o dil en azından daha anlaşılır oluyor, ona göre değerlendiriliyor. Fakat bu ticari form bize yardımcı oldu, hem büyük bütçeli filmler yapabildik – *Neredesin Firuze*, bir milyon sekiz yüz bin dolar bütçeli bir filmdi, ondan kâr ettik. Bizim yaptığımız seneye göre de büyük bütçeli bir filmdi. Bu sene bütün bütçelerde bir yükselme oldu. Yani biz modaya uyalım diye yükseltmedik, yönetmenin saçmalamaları yüzünden üç buçuk milyon dolara çıkmış oldu bu film. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?*'nün Türkiye gişesi yedi yüz bin şu anda. Yedi yüz bin, eğer benim tahmin ettiğim şey doğruysa, böyle sofistike içerikli bir film için Türkiye'de çok yüksek bir rakam. "Art house" sineması Türkiye'de yüz bin, iki yüz bin; bazen on bin, yirmi bin... Bunlar biraz saçmalaşmış kategoriler benim kafamda ama bunların seyircisi bu kadar. Ben de, anlamışsınızdır ki, filmimi sanat filmi kategorisinde görüyorum. Daha doğrusu, dediğim gibi, ilk önce bunun saçmalığını vurgulayayım; ne demek, sinema bir sanattır. En kötüsünde bile çok ince yerleşmiş bir sanatsal gelenek vardır. O kategoride bir film için

oldukça büyük bir gişe yaptırmayı başarmış olduk bu strateji sayesinde aslında. Bizim paketimizdeki filmlerin genel anlamı hep bu.

Çetin Sarıkartal: Bu soruyu Serkan Çakarer'e sormam belki daha doğru olur. Fiili olarak üretimde ve üretim sonrasında para akışı nasıl, yani sizin orada nasıl akıyor? Yılmaz Bey'e sorduğumun aynısını size de sormalıyım. Çünkü bu fark bizi ilgilendirebilir.

Ezel Akay: Para nereden geliyor mu?

Çetin Sarıkartal: Nereden geliyor? Kimden geliyor? Nasıl dönüyor? Nasıl gidiyor? Mesela o kevgir benzetmesine siz de katılıyor musunuz?

Serkan Çakarer: Şimdi, bir önceki toplantı aslında çok mutlu bir azınlığın sahip olduğu tipte bir finansman modelinden bahsediyordu. Sizin elinizde ciddi bir film yapacak büyüklükte bir gelir kaynağınız vardır. Onu alırsınız, birtakım belki yan ögeleri de kullanırsınız, küçük sponsorluk vs. gibi ve ortaya bir film çıkar. Fakat Türkiye'deki filmcilerin -popüler film yapanlar da dahil buna, sanat filmi dediğiniz ufak film yapanlar da dahil- en çok muzdarip olduğu durum aslında başlangıç parası ve filmin çekiminin bitirilmesi için paranın nereden bulunacağıdır. Popüler olan filmlerin para bulma konusunda biraz daha avantajları vardır çünkü oyuncularınız dolayısıyla, firmanızın eskiden yaptığı filmlerin gişesi dolayısıyla, birtakım yatırımcıları, finansörleri, belki şirketinizin kredi olanaklarını kullanabilirsiniz. Televizyon ön satışlarını gerçekleştirip oralardan paralar alabilirsiniz. DVD haklarını prodüksiyon sırasında yine ön satışla pazarlarsınız ve bu paraları da filmin çekiminde kullanabilirsiniz. Bunların hepsi yapılıyor şu anda Türkiye'de. Bu tip gelirler de sizi en azından filmi çekecek, tamamlayacak ve post-prodüksiyona başlayacak aşamaya getirir. Ondan sonraki giderlerinizi de gişeden gelecek şekilde ayarlarsınız. O giderler de genelde tanıtım giderleridir. Böylece bir film yapma modeliniz olur. Fakat popüler olmayan sanat filmleri için çok temel bir problem vardır, o da o başlangıç parasının nereden bulunacağıdır. Bu filmler o senaryolarını, o fikirlerini ya da o sanat görüşlerini bu tip finansörlere falan satamazlar çünkü kimse para kazanmak için geldiği bir ortamda, böyle bir şeye kalkışmaz. O tip bir durum için de işte, bir önceki toplantıda hiç konuşulmayan birtakım destekleme fonları –ki bunlar devlet fonları da olabilir, birtakım festivallerin fonları olabilir, yurt dışındaki birtakım fonlar olabilir- mecrasında koşturmaya başlarsınız. Bu yaklaşık iki-iki buçuk sene sürebilecek bir koşturmadır. Projeniz yeterince ilgi çekmezse bu parayı hiçbir zaman

bulamayabilirsiniz ve üç seneniz fonların peşinde koşmakla tamamen boşa gidebilir. Zaten bu toplantıların konusu bu aslında. "Bir alternatif sinemamız niye yok?" gibi bir soru geldi bir önceki toplantıda. "Sinema ve Para" dediğimiz olay da aslında gerek popüler filmlerin, özellikle de o özlenen/beklenen alternatif filmlerin finansmanının nasıl yapılacağı, ne tip değişik fonların bulunabileceği, bunların nasıl yönetileceği ve bu insanlara ne söyleneceğidir.

Çetin Sarıkartal: Parayı verenlere.

Serkan Çakarer: Parayı verenlere. Bu çok önemli bir şey. Geçen toplantıda laf atmak istemedim, çok çaprazda duruyordum çünkü. Ezel daha buradan söyledi. Bizim üniversitelerden, birtakım finansal kuruluşlardan ya da araştırma şirketlerinden beklediğimiz en önemli şey bu. Ben sektörde çalışmaya başlayalı altı-yedi sene oldu. Yıllardan beridir abuk sabuk rakamları toplayıp, onu ona bölüp, bunu bundan çıkartıp sektöre ait ölçümler yapmaya, bazı anlamlı istatistikler elde etmeye çalışıyorum. Çünkü bu çok önemli ve gerekli. Örnek vermek gerekirse, siz bir yatırımcıya, "Gel bizim filme yatırım yap," dediğiniz anda ya da bir bankaya/finansöre gidip kredi istediğiniz noktada, herkes sizden rakamlar istiyor. Sizden sadece yönetmen, oyuncu istemiyorlar, sadece yaratıcı fikirler de istemiyorlar. Size kredi verecek olan kurum hiçbir şekilde oturup mevcut projenizi değerlendirerek ona para vermiyor. Yapım şirketinin bilançosuna ve mali tablolarına bakıyor. O bilançonun içindeki mal varlıklarınıza, gelirlerinize, ne teminat verebileceğinize bakıyor. "Bu yapım şirketi bu krediyi ödeyebilir," diyorsa veriyor. "Bu proje bu krediyi ödeyebilir," diye hiçbir kredi değerlendirmesi yoktur Türkiye'de, maalesef böyle bir durumdayız. Söz konusu yatırımcı kurum değil, bir yurt dışı finansör de olabilir. Amerikalı bir para babası gelir, "Ben para yatıracağım, bana bir *business plan* çıkarın lütfen," der. Tamam ben bu yatırımcıya hazırlayıp veririm sayıları, planları. Ancak, onlar benim kendi bilgisayarımdaki şeyler. Bu tip bir yatırım kararı için bağımsız bir kuruluşun nesnel bir raporuna/ölçümüne ihtiyacı var o adamın. Özel sektörde böyle bir kuruluş yok. Ne bankalar, ne yatırım danışmanlık şirketleri, ne de sektörel kuruluşlar böyle raporlar üretiyor. Kültür Bakanlığı Sinema Bölümü zaten çok yetersiz bu konularda. Dolayısıyla, bu işleri sektörde çalışan birtakım insanların iyi niyetli çabaları götürüyor. Ancak, bunlar ciddi yatırım kararları için yeterli değil. Onun için burada özellikle üniversitelerin işin içine girmesi gerekiyor. Üniversiteler gelecekler, sektörü inceleyecekler. Gene bir

önceki oturuma dönerek söylüyorum, Türkiye'de sinema dendiği zaman akademik anlamda daha çok sinemanın estetik, kuramsal ve teknik boyutları ile ilgili işler yapılıyor, bu alanlarda eğitim veriliyor. Sinema aynı zamanda çok ciddi bir iş sahasıdır tüm dünyada. Belki de işletme bölümlerinin buna el atması gerekecek, bilemiyorum. Buradaki insanlar sinemanın genelde kamerasıydı, ışığıydı, senaryosuydu, bunlarla ilgileniyor. Sinemanın Türkiye'deki versiyonunun çok ciddi anlamda bir mali analizinin yapılması lazım. Mesela, maliyeciler gelecekler, vergisel boyutu inceleyecekler, sektörün yarattığı katma değeri ölçecekler. Şimdi biz sinemacı olarak burada oturup konuşuyoruz. Ben finans eğitimi aldığım, biraz da bankacılık tecrübem olduğu için kafayı yiyorum. Biz Ezel Akay'la da anlaşamıyoruz belli konularda. O bir sanatçı gözüyle bakıyor, ama bir de işin ekonomik boyutu var. Bu ekonomi bilimi tabii ki belki sinemada biraz daha esnektir, ağırlığı ve belirleyiciliği değişik oranlardadır ve bunlar tartışılır. Ama tüm insanların da hayatını belirleyen bir şeydir. Dolayısıyla, biz bunun ekonomik boyutunu da içeren bir şekilde, mutlaka ölçülebilir hale getirmeliyiz, bir defa. O anlamda ben buna kesinlikle çok önem veriyorum. Popüler projelerin en büyük eksikliği de bu. Biz daha kolay finansman desteği bulabilecek tipte popüler filmler de yapabiliriz ama para bulabilmemiz için yatırımcılara yeterli verileri, doneleri sunamıyoruz. Sanat filmlerinin problemi ise bu paraların nereden bulunacağı noktası. Orası tam bir cümbür cemaat durumu; karmaşa halinde şu anda. Türkiye'de Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yaklaşık iki senedir sinema filmlerini desteklemesi söz konusu ve bu çok önemli. Fakat bunun nasıl finanse edildiği, nasıl finanse edilmesi gerektiği, nasıl bir yönetmelik ile yürütülmesi gerektiği ve insanlara bunun nasıl sunulması gerektiği konusunda kesinlikle bir standart yok. Dünyadaki birtakım örneklere baktığınız zaman bu tip sanat filmlerinin yapılabilmesine olanak sağlayan "Niye bizim alternatif filmlerimiz ya da bir ülke sinemamız yok?" sorusudur. Bu ülkeler bu amaca hizmet edecek filmleri yapmak için birtakım fonlar yaratmışlar. O fonları da bir yerlerden finanse etmişler. Bu, İngiltere örneğinde olduğu gibi, bizdeki *İddaa*'ya ya da *Sayısal Loto*'ya benzeyen, bir *Lottery Fund* dedikleri loto da olabilir; Fransa'daki CNC kurumunun fonlaması gibi de olabilir; Almanya'da olduğu gibi bölgesel fonlar yoluyla da olabilir. Türkiye'deki mevcut model ise tipik bir Akdeniz ülkesi modeli. Devlete gidiyorsunuz, bütçeden çıkartıyor parayı, veriyor. Sinemadan topladıklarını bütçeye katıyor çünkü. Fakat bu şekilde devlet bütçesi işin içine girdi mi Sayıştay giriyor, Maliye Bakanlığı

giriyor, o giriyor, bu giriyor... Böylece iş içinden çıkılmaz bir hale geliyor. En baştaki konumuza dönersem, tamamlamak açısından, Türkiye'deki filmlerin popüler olanları için problem filmi bitirecek bir noktaya getirmektir, yani o parayı bulmaktır demin saydığım vasıtaları kullanarak. Tanıtım için gereken parayı da siz gişedeki gelirlerinizden karşılama yoluna gidebilirsiniz. Bu arada bu tanıtım tutarları da ciddi tutarlar. Geçtiğimiz sezon sinemalarda izlediğiniz, tüm mecralarda, sokakta, otobüslerin üzerilerinde afişlerini gördüğünüz *Hababam Sınıfı, Keloğlan Kara Prense Karşı, Kurtlar Vadisi, Organize İşler* gibi filmlerin tanıtım maliyetleri 750 bin dolar seviyesinden başlar...

Çetin Sarıkartal: Film başına?

Serkan Çakarer: Evet, film başına. Dolayısıyla bir filmin çekilme maliyetini ortalama 2 milyon dolar diye düşünürsek, yani çok kabaca söylüyorum, 2 milyon 750 bin dolar toplam maliyet eder ve bunun kabaca altı yüz bin dolar ile sekiz yüz bin dolar arasındaki kısmı, gişeye ertelenen kısımdır. Bunun için film yapan insanlar eleştirmenlerin/köşe yazarlarının yazdıkları ile çok ilgilenirler. Yani orada sizin bir kazaya uğramanız, birtakım giderlerinizi oradan elde edememenize yol açar. Bu da sizin mali olarak riskinizi arttırır, çok fazlasıyla arttırır. Filmlerin yurt dışından gelir imkânları var. Avrupa'da yaşayan bir Türk popülasyonu var, o ülkelerde de bu filmleri -şimdilik maalesef sadece oradaki Türklere- gösterebiliyoruz. Böyle bir ağ yavaş yavaş oluştu. Yurt dışı gelirleri de genel olarak buradakinin yüzde onu oranında. Dolayısıyla Türk sinemacılarının maliyetleri yukarıda belirttiğim değerlerdedir. Gelir kalemleri de sinema gelirleri, televizyon, DVD ve yurt dışındaki Türk izleyici ağırlıklı sinema gişe gelirleridir.

Ezel Akay: Ama bir şey daha yaptık aslında. Çetin'in sorusu biraz da onunla ilgili. Parayı nereden buldunuz? Şimdi Yılmaz düzeltti tabii, tiyatrodan parayla olacak bir şey değil, tam tersine...

Çetin Sarıkartal: Onu özellikle sordum, televizyon dedi sonra.

Ezel Akay: Büyük ihtimalle şu anda rahat rahat tiyatrosunu destekliyor adamcağız. Esas olarak tabii televizyon, reklam gibi şeylerden sağlanmış gelirler; tabii, bir iki filminden de para döndü. Biz de, tabii ki, reklam cirolarımızdan artırdığımız bir ön finansmanla – sakın yanlış anlamayın, bir milyon sekiz yüz bin dolarlık filmi de, üç buçuk milyon dolarlık filmi de biz reklamdan kazandığımız parayla yapma-

dık. O kadar kazanmıyoruz, O kadar da değil. Ama bizim ciro yapımız, bizim gibi üretimin çok içindeki bir firmanın ciro yapısı, kreditörlerimize güven verdi. Sonunda ben bankaların sinema filmlerine kredi vermesi konusuyla yaklaşık bir sekiz senedir uğraşıyorum ve genellikle her sene aynı cevabı alarak geçti. Önce cazip bir şey gibi göründü, sonra "Biz bu alanı hiç bilmiyoruz ki... Analiz etmek için yeterli veri yok," deniyor.

Serkan Çakarer: Araya girip çok önemli bir şey söyleyeyim mi? Bunun ne kadar zor bir şey olduğunu şöyle bir örnekle söyleyeyim. Türkiye'de siz bir sinema filmi yaparken filminizi sigortalarsınız. Orada birinin kafası gözü patlarsa, dekor yanarsa, ne bileyim, bir şey olursa, film negatifi zarar görürse diye, filmi sigorta yapmanız gerekir; zorunluluk değil, ama yaparsanız çok iyi olur. Türkiye'deki hiçbir sigorta şirketi henüz sizin filminizi kendi sigortalayamaz. Yurt dışındaki bir sigorta şirketi üzerinden sigortalanır. Bunun manası şudur: Türkiye'deki bir sigorta şirketi, Türkiye'deki bir film yapımının risklerinin ne kadar olduğunun analizlni yapamıyor. Dolayısıyla, buna bir risk primi tayin edemiyor. Düşünsenize, böyle bir ülkede yaşıyorsunuz, yatırımcıyı çağırıp "yatır şu kadar para" diyorsunuz veya bankadan kredi istiyorsunuz ve bu paraları alabiliyorsunuz. Dünyanın en zor işidir bu. Risk analizi yapılamayan bir iş alanına siz dışarıdan finansör getirmek zorundasınız. Niye risk analizi yapamıyor peki bu şirketler? İşte demin saydığım olay. Kayıt altında yazılı çizili rakamlara, birtakım teknik analizlere ihtiyaçları olduğu için yapamıyorlar. Ezel'in söylediği şey çok önemli bir şey, dışarıdan finansör bulabilmek, ya da Türkiye'de bir bankanın bir filme para yatırabilmesini sağlamak çok ciddi bir başarıdır.

Çetin Sarıkartal: Ben doğru mu anlıyorum? Takip edebilmek için... Sonuçta banka şu duruma mı geliyor? Neyini ipotek edeceğim ben senin? Çünkü risk analizini yapamıyorsam, o zaman...

Ezel Akay: O zaman senin filmine vermiyor işte, firmaya veriyor.

Çetin Sarıkartal: Mülkün olacak, ben ipotek edeceğim, batarsan sen batacaksın, ben senin malını alacağım, kendimi kurtaracağım, diyor banka; bu nedenle de almak çok zor.

Şeref Gür: Devlet bile aynı şeyi yapıyor.

Ezel Akay: Şimdi ben de onu söyleyecektim. Bakınız, devlet bile çektiğiniz filmi teminat kabul etmiyor. Buna karşılık, kanunda yeri var, genelev ve içindeki çalışanlar, özellikle çalışanlar, teminat sayılıyor.

Çetin Sarıkartal: Sermaye onlar...

Ezel Akay: Evet.

Serkan Çakarer: Sermaye lafı oradan geliyor...

Ezel Akay: Ve, yaptığınız film, negatife işlediğiniz film, üç kutu kadar falan tutar, o kadar ya, ondan o teminat sayılmıyor. Senden ayrıca normal bir insandan istediği gibi teminatlar istiyor devlet de.

Çetin Sarıkartal: Yumurta gibi değerlendiriyor onu da, her an kırılabilir.

Ezel Akay: Her an kırılabilir vs. Sigortacı da öyle. Fakat biz, sadece bizim başarımız değil tabii bu söyleyeceğim, ama biz, bankalardan kredi alarak, şahıslardan kredi alarak filmi finanse etmeyi ve o kredilerin büyük birçoğunu ve özellikle bankalar kısmını geri ödemeyi başardık. Bir önceki filmde de bunun küçük bir operasyonu vardı. İkinci filmde, yani *Neredesin Firuze*'de bu böyle oldu. İkinci filmde onları geri ödediğimiz için, daha önemlisi sinema sektörü yükseldiği için, sinemacılar bankaya girdiği zaman bir teminat haline geldiği için -doğal teminat, adam artık beni tanıyor yani, benim kimliğimi görmeye ihtiyacı yok- bunun gibi nedenlerden, bu da bir prestijden ibaret tabii ki, burada yine objektif değerler yok henüz, ama böyle bir yükseliş olduğu için biz bu kredileri bankalardan sağlamayı başardık. Bir yandan riskli bir şey bu. Benim gibi film yapan birisi için bir parça riskli bir şey. Ama bu da sektörümüzün nasıl bir hareketlilik içinde olduğunu ve başka sektörler tarafından da fark edildiğini gösteriyor. Bu aynı zamanda yatırımcıları da gündeme getiriyor artık. Başka sektörlerden bu alana yatırımcı gelmesini sağlayacak bir durumdur bu. Senin aslında Yılmaz'a sorduğun, yani o riski azaltma meselesi. Film riskli bir *business*'tir, ben ancak bir film yapabiliyorum. Biz yapım şirketi olduğumuz için geçen sene iki film birden yaptık. Bir küçük bir büyük film yaptık. Halbuki bir sermaye aynı anda, tam da senin tarif ettiğin gibi, ki Amerika'daki stüdyo mantığının temelinde bu yatıyor, para toplanıyor, on filme dağıtılıyor, kırk milyon dolar ile on film yapıyorlar. Bir tanesi yüz milyon dolar yaptığı zaman zaten bütün risk gidiyor. Bu işin temeli, mantığı çok basit, zaten daha büyük bir yatırımın bu sektöre aynı anda daha fazla ürün ürettirecek şekilde dağıtılmasından geçiyor.

Serkan Çakarer: Yatırım deyince de, ne olur, tek yönlü ve sadece film yapma anlamında finansör/yatırımcı anlaşılmasın. Çünkü sektörde ciddi bir anlamda laboratuar yatırımı var son iki senedir, özel-

likle. Birtakım dijital teknolojilere laboratuarlar ciddi paralar ödüyorlar. O teknolojileri kullanma konusunda daha çok yetkin değiliz belli açılardan ve öğreniyoruz. Ama o cihazlar pahalı ve her köşe başında bulunmayan cihazlar. Üniversitelerden ikinci beklentimize bağlamak için söyledim bunu. Gerçekten pratik yeteneği olan, bu söylediğim teknolojiyi kullanabilecek insanlara ihtiyacı var sektörün. Üniversitelere burada da iş düşüyor. Çünkü burada bir yandan insan da yetiştiriliyor. Bu insanlara da ihtiyaç var. Belki bugün değil ama yakın bir gelecekte yurt dışından buraya, bu teknolojinin olduğu, stüdyoların işler hale getirildiği bir Türkiye'ye film yapımı için yapım şirketleri gelebilir. Hangi ülkelere, hangi miktarlarda bu tip yatırımlar geliyor, duysanız şaşırırsınız. Son olarak, bir de tabii sinema salonu anlamında da yatırımlar var, yani sizin seyrettiğiniz sinema salonlarına da yatırımlar yapılıyor; sinema salonu sayısı artıyor, film seyredeceğiniz mekanın teknik imkânları gelişiyor, oturduğunuz koltuk düzeliyor, falan filan gibi. Oralara da para geliyor. Dolayısıyla, sinema sektörüne yapılan yatırımı böyle birkaç farklı kanaldan düşünmek lazım.

Ezel Akay: Sektörün büyüklüğüyle ilgili bir noktaya geldik, ben ona da bir şey söyleyeyim istiyorum. Bizim sektörümüz yapılan film sayısıyla eşit bir büyüklükte değil, çok daha büyük aslında. Çünkü 100 milyon dolara yakın bir ciro oluşturuyor yapım şirketleri, reklam yapım şirketleri ve yaklaşık bir kırk tane reklam yapım şirketi var. Televizyon filmleri üretenler, özellikle dizi üretenler, yılda yüz tane dizi yapılıyor aşağı yukarı, yüz tane yönetmen, demek her hafta çalışıyor, oyuncu, demek her birinde onar tane olsa, bin tane oyuncu demek, senaristler, dört yüz beş yüz senarist demek. Şimdi hepsinin cebinde sinema filmi senaryoları var ve onlar da aynı tekniklerle çalışıyorlar. Oradaki operasyonel durum aynı, finansman modelleri farklı hepsinin. Kâr elde etme biçimleri farklı ama aynı türden bir kültür. Buna bizim hiç bilmediğimiz bölgesel televizyonları ve bizim hiç bilmediğimiz bölgesel porno film marketi dahil değil. Mesela, Diyarbakır'da o kadar çok sinema filmi üreten insan var ki, konulu düğün hikâyeleri falan, işte Yeşilçam filmlerinden bir farkı olmayan, eski Yeşilçam filmlerine benzer durum komedileri. Bir de bunları eklediğiniz zaman, aslında bu işin nasıl kaynadığını ve aslında ekonomisinin de tahmin edilemeyecek kadar olduğunu anlayabilirsiniz. Bu dört beş yıl içinde oldu ve çok büyük bir ekonomik yapısı var. Tamamen kontrol dışı, tamamen istatistik dışı, tamamen standart dışı ve kayıt dışı. Biz, tabii çok göz önünde olan, on onbeş senelik firmaların hepsi artık kayıt kuyut ekonomisine alışmış, öyle yapıları

olan, mutlaka bir finans müdürü çalıştıran firmalarız ama bunların sayısı da çok fazla değil, tabii ki. Ben en son Serkan'ın bana anlattığı verilerden de bir örnek vereyim. 1971 yılında, 246 milyon sinema bileti satılmış. Nüfus 50 milyon, bire beş, yani nüfusun beş misli bilet satılmış. Bu şu anda Amerika'daki oran, 200 milyona bir milyar yüz milyon bilet satılmış yılda. İngiltere'nin de buna yakın galiba, bire dört galiba. Biz seksen milyonuz, otuz milyon biletten bahsediyoruz. Bire beş olsa dört yüz milyon bilet satılmış olması lazım. Şöyle bir şey söyleyeyim, gelecek nedir? Nedir gidişat? Böyle film seyretmiş bir ülkedeyiz biz... 1971 yılında bu salonda olanların çoğu yaşıyordu ve sinemaya gidiyorduk. Televizyona rağmen, televizyonun çok popüler hale gelmesine rağmen şu anda film sektörü yükseliyor. Biz seksen milyon bilet satsak, üç misline yakın bir sıçrama yapmış olacağız sadece. Çok önemli bir potansiyel var önümüzdeki yıllarda, bu potansiyel sadece para kazanmak için değil, akademik yoğunlaşma için de, toplumsal dönüşümler için de bir fırsat. Kitlenin sanat izleyicisine dönüşmesi için de bir fırsat.

Çetin Sarıkartal: Aslında başka şeyler soracaktım ama bunu unuturum endişesiyle gündeme getirmek istiyorum çünkü biz önümüzdeki günlerde salon işletmecilerini de konuk edeceğiz burada ve görüşeceğiz. Yaptığımız ön tartışmalarda bu ayağın eksik kalmaması gerektiğine karar vermiştik. Hem sponsorlarla görüşeceğiz hem de salon sahipleriyle. Ama 1971 senesi ile bugünü karşılaştırdığımız zaman – hemen herkesin aklına geldiğini varsayarak yüksek sesle söylemek istiyorum: Bir tanesi, şu anda evde seyretme geleneği var. Ben televizyonu çok önemsemiyorum. Televizyon ile olan ilişkilerin çok karmaşık olduğunu ve uzun araştırmalar sonucu...

Ezel Akay: Ama unutma, Amerika'da da var, bütün dünyada var.

Çetin Sarıkartal: Bence en önemli fark şu. Şu an, örneğin koltuklar yenilendiğinde, birtakım böyle yeni teknoloji, boyalar sürüldüğünde, yeni klimalar takıldığında salonların işletmecileri çok şey yaptıklarını düşünebilirler ama yine Yılmaz Bey ile konuşurken kullandığım tabiri kullanacağım, affedin, mahalle bakkalı bakış açısına öykünerek hemen görebildiğim bir şey var: Salonlar filmleri birbirine kırdırıyorlar. Oysa 1971 senesinde ben film seyrederdim ve o zamanki salon işletmeciliği filmleri kırdırmaya değil her seansı doldurmaya yönelik çok daha ince tasarımlar içeriyordu. Elbette, yani ben seyrettiğim filmlerin yüzde seksenini – bakın çocukken bana bilet kesilmesini sağlıyordu, çünkü çarşamba günleri kadınlar matinesine gidiyordum

annemle beraber. Bazı oyuncuları oradan hatırlıyorum; beş yaşındaydım, altı yaşındaydım, benden para alınabiliyordu. Ben bugün bunun yapılmasını beklemiyorum ama bunun muadili, bunun karşılığı bir şey olmalı, bugünün toplumsal, kültürel yaşantısı içerisinde. Filmlerin yan yana bölünmüş küçük salonlarda birbiriyle rekabete sokulması çare mi? Yani, onların hepsine ben para vermişim işletmeci olarak, anlatabiliyor muyum? Bu dükkanda bu rafta bunu satıyorum, bu rafta bunu satıyorum ama müşteriye diyorum ki, "Ya bunu, ya bunu seyret. İkisini beraber seyredebilecek mesela, esnek seans uygulaması bile yapılmıyor. Yanılıyorsam beni düzeltiniz.

Ezel Akay: İki film seyrederdik mesela...

Çetin Sarıkartal: Evet, iki film seyrederdik mesela, hatırlıyorsunuz. Seanslar sabit, mesela. Şimdi internette açıklayacak ya, daha çok seyirci gelecek zannediyor... Bir ay önceden koyuyor, sizin oynattığınız, sizin verdiğiniz filmi; diyor ki, onbir, onüç, işte söylüyor. Halbuki eskiden değiştirirdi... Özür dilerim, çok fazla seyirci pozisyonundan konuştum şimdi, moderatör kimliğini unutmuş olabilirim ama çok önemsiyorum ben bu konuyu, seyretmek istediğim filmi kaçırıyorum. Kolay değil ki, bir komplekse gidiyorsunuz; haftada kaç kere gidebilirsiniz? Bugün sinemaya gitmek daha kolay değil, daha zor.

Serkan Çakarer: Haftada altı kere gidebilirsiniz. Orada şöyle bir matematik var, sinemacı açısından bakarsanız. Adamın altı tane sineması olduğu zaman şöyle oluyor: siz pazartesi günü birinci salona, -teorik olarak söylüyorum- salı günü ikinci salona, çarşamba günü üçüncü salona gidebilirsiniz.

Çetin Sarıkartal: Bu çok yanlış...

Serkan Çakarer: Sinemacı açısından yanlış değil. Üç gün içerisinde siz orada büfeden yiyecek içecek alabilirsiniz mesela. Ayrıca günümüzde vizyona giren film sayısı yılda iki yüzden fazla, yani film sayısı çok fazla. Dolayısıyla, siz, "Bir hafta birini ver oynatayım böyle geniş geniş," dediğiniz zaman...

Çetin Sarıkartal: Asla böyle bir şey önermiyorum...

Serkan Çakarer: Hayır, mecburen kırılacak...

Çetin Sarıkartal: Kırılmayabilir...

Şeref Gür: Bir şey söyleyebilir miyim?

Çetin Sarıkartal: Tabii, buyrun...

Şeref Gür: Eskiden filmlerin ömrü asgari iki yıldı. Biz bir kopya basıyorduk, yazın ikinci kere film yapabilecek parayı buluyorduk. Filmin prodüksiyon parasını yazlık vizyonlardan alıyorduk.

Ezel Akay: Üstelik de şimdikinden daha çok...

Şeref Gür: Daha çok alıyorduk. O zaman televizyon yoktu, bilmem şey yoktu, başka şey yoktu...

Ezel Akay: Dünyada da öyle iki ayda çıkıp bitmiyor filmler. Amerika'da da öyle, dolaşıyor da dolaşıyor; sekiz ay sürüyor.

Çetin Sarıkartal: Ben basitçe şunu söylüyorum. Sen oraya sabit seans yazdığın zaman, her gün aynı seans dediğin zaman, bana şunu söylemiş oluyorsun, haftanın altı günü sinemaya gel, bütün filmlerimi görmek için. Böyle bir şey mümkün değil ki?

Serkan Çakarer: Teorik olarak mümkün değil.

Çetin Sarıkartal: Pratik olarak da mümkün değil, teorik olarak da...

Mümkün olduğuna inanması bence şunu gösteriyor: Demek ki, salon işletmecisi çok kazanıyor. "O olmazsa ötekinden nasıl olsa kazanıyorum," diye düşünüyor olabilir. Çok satmak zorunda değil, demek ki.

Serkan Çakarer: Tabii, mecburiyet.

Şeref Gür: Bin kişinin üzerinde salonlarımız vardı. Atlas sineması bin kişiydi. Şimdi oraya üç, dört tane salon yapıldı.

Çetin Sarıkartal: Hayır, ben basitçe filmlerin salonlarda gezmesinden söz ediyorum, filmleri gezdirmiyorlar. Seanslarda gezdirmiyorlar. Ne demek istediğimi anlatabildim mi?

Şeref Gür: Şöyle bir şey var, demek ki: 2000 yılına kadar en fazla iş yapmış filmlerden bir tanesi *Hababam Sınıfı*'dır. Bir tanesi de *Hıçkırık*'tır, *Samanyolu*'dur, bilmem ne... Oniki kopya basılan hiçbir şey yoktur. Ben *Pehlivan*'dan ondört kopya bastım. Onun iki tanesini de Almanya'ya gönderdim. O kopyalarla Türkiye'deki bütün salonları dolaşma süresini hesap ettiğiniz zaman...

Serkan Çakarer: Şu anda imkânsız ama...

Şeref Gür: Böyle bir şey imkânsız çünkü iki haftada, üç haftada beş haftada adam parayı geri alacak, bir de paranın işletmesi var. Biraz evvel Serkan Bey çok güzel şeyler söyledi. Önce, bir defa, siz yokken burada Ezel Bey'e teşekkür etmiştim, bir de yüzünüze karşı te-

şekkür edeyim. Yıllarca Türk filmleri ile alay edildi, tarihi filmler ile alay edildi. Ben Erman Film'de 28 sene çalıştım, bir tane tarihi film yaptırmadım. O yüzden o kadar güzel bir film yapmışsınız ki, elinize sağlık. Hem oynayanları hem sizleri kutlarım. Şimdi, olayları başka türlü düşünmek lazım. Yani nedir? Çok güzel şeyler söylüyorsunuz Türk sineması adına; ben bu yaştan, 75 yaşından sonra acaba yeni baştan film yapayım mı, diye düşünmeye başladım. Hakikaten çok güzel şeyler söylüyorsunuz; yalnız bir şey var, bir şey unutuluyor. Ülkede olan her şeyden filmciliği soyutlamak olanağımız yok. Ülkede başka şeyler oluşuyor, başka yerlere gidiyor. Biz bankalara gittiğimiz zaman bize hesap açmadılar. Ben Adana'ya gittim, büro açtım; sene 1963. Sonradan ağabey dediğim insan Adana Bölge Müdürü idi, Nuri Atalık, rahmetli, "Hadi ya, hesap mı açılırmış filmciye," dediler, çek vermediler, karne. Yani şimdi hiç olmazsa kredi veriyorlar, nereye gitsek. Tabii kredimiz var, her gün kredi kartı geliyor. Dünya kadar geliyor... Neyse, salon işletmecileri ile filmleri getiren distribüsyon şirketleri tamamen ayrı. İkisinin menfaatleri örtüşmüyor. Amerika'da öyle değil ki, Amerika'da film şirketi en büyük avansını gidiyor, distribütör şirketten alıyor. Biz gidiyoruz, Mehmet Soyarslan, onun dışında başka kimse para veriyor mu, bilmiyorum. O da ne kadar veriyor, ama verecek. Ben söylüyorum, eğer bir kişi, işte Serkan Bey'in aklı bu işlere çok iyi eriyor belli, böyle bir iki tane kişi "Biz dağıtımı kendimiz yapıyoruz," desinler, ayrı bir işletme kursunlar, Türkiye'de 250 tane salon bulurlar ve her salondan üçer milyar lira para toplarlar, iddia ediyorum.

Ezel Akay: Evet, eski dönemde işletmelerden sağlanıyordu filmlerin parası. Bu da çok sağlıklı bir şey aslında...

Çetin Sarıkartal: Yılmaz Bey'e de aynı soruyu sormuştum; şimdi Ezel Akay'a da sormalıyım. Son gün Sinan Çetin'e de aynı soruyu soracağım. Çünkü bana çok manalı geliyor. Şu anda bir kredibilite artırma sorunu varsa ve sektör de sizin betimlediğiniz şekilde örgütleniyorsa – Yeşilçam'dakinden farklı olarak, şu anda, artık oyuncu tamamen bağımsız bir kimlik kazanmış olduğu için, kendi başına bir marka olarak görüldüğü için, yapım şirketinin bir garantisi olarak görülmeye başlandığı için. Yani, onun bir seyirci potansiyeli taşıdığını yönetmen ve yapımcı yine düşünebilir ama bir banka bence şirketin kredibilitesine bakıyor, yani doğrudan doğruya filmi yapacak olanın. Ya da İFR'nin veya BKM'nin veya Plato Film'in kredibilitesine bakıyor. Şimdi böyle bir durumda da onunla ismi özdeşleşmiş olan yönetme-

nin bir tür, artık buna star diyemeyiz ama günümüz endüstrisi terimlerini kullanalım, kendi imgelerini markalaştırmak istemesi bu kredibilitenin artmasında bir faktör olarak görülebilir.

Ezel Akay: Oyuncunun mu?

Çetin Sarıkartal: Hayır, yönetmenin kendi adı üzerine de yatırım yapması, kendi imgesi üzerine de yatırım yapması, hatta kendi filminde oynaması da... Yani, oynama isteğinden bağımsız olarak söylüyorum.

Ezel Akay: Niye peki?

Çetin Sarıkartal: Çünkü bankaya girdiğinde onun tanınırlığını daha da arttıracaksa, bankanın kredi vermesini de kolaylaştıracaktır.

Ezel Akay: Yok, onun yerine televizyonlara çıkıp abuk subuk konuşmak da yetiyor.

Çetin Sarıkartal: Evet, o da öyle, televizyon programı yapması da. Bunun mali bir getirisi var demek ki. Çünkü hakikaten her yerde göründüğünde çevresinde bir hale oluşuyorsa, onun için riske girmek daha kolaylaşabilir.

Şeref Gür: Çok şöhretli sandığınız insanları üç ay sonra kimse tanımayabilir. Kalıcı olmak başka bir şey, saygın olmak başka bir şey. Kredibilite de aynı...

Çetin Sarıkartal: Şeref Bey, şu anlamda söyledim. Mesela Türkan Hanım'ın, Hülya Hanım'ın star kimliklerinin kuruluşunda da aynı sorun vardır. Yani onlar basitçe skandallarla şöhret olma yolundan ziyade istikrarla...

Şeref Gür: Tabii, tabii.

Çetin Sarıkartal: Onu demek istiyorum, adını duyurmaktan ziyade, itibarını artırmaktan söz ediyorum. Zaten buna artık itibar yönetimi deniyor iletişim terminolojisinde.

Şeref Gür: Biraz evvel Ezel Bey söyledi zaten. Firmanız belki *Tabutta Rövaşata* ile 15 bin seyirciye ulaştı ama görenler kutladı.

Seyirci 2: Bu inşaatı yapar bitirir, sağlam teslim eder, şimdi kredibilitesi o.

Ezel Akay: Mesela bir örnek vereyim. Tabii ki bir proje yapıyorsanız, önce projeyi yapana, sonra projeye bakılıyor. İlk defa bugün, düşündük, yani gerçekten büyük bir projeye dönüştürmek gibi bir fikrimiz

var. Yatırımcı arıyoruz, filmler yapalım, bir tane yapmayalım diye. Dedik ki, biz bankaları unuttuk yine, hadi bir daha deneyelim, dedik ve altı milyon dolar kredi istiyoruz dedik bir bankaya. Buyurun dediler. Bir kere, bir gelin dediler.

Çetin Sarıkartal: Yani görüşmeye çağırdılar...

Ezel Akay: Gittik. Klasik bilançoya falan bakıyorlar, onlar tamam, bir de projenizi görelim dediler.

Çetin Sarıkartal: Projeyle ilgilenmeye başladılar, yani...

Ezel Akay: Projenizi görelim diyorlar, yani projeye göre verebiliriz; en düşük ne kadar istiyorsunuz, en yüksek ne kadar istiyorsunuz? Bir kere, bu olur ya da olmaz ama çok önemli bir adım, biz çok şaşırdık buna.

Çetin Sarıkartal: Bu konunun görüşülebilir olması...

Ezel Akay: Evet, bu konunun görüşülebilir olması. Proje değerlendirme... Projenin ne olduğunu biliyorlar, bizden herhalde inşaat projesi beklemiyorlar. Kimi oynatacaksınız, diye soracaklar? Mesela, biz onlara altı filmlik birtakım pazarlama yatırımları, bilmem ne gibi bir şey sunacağız, orada işte şu adamla film yaparsanız bu para kazanır, daha önce kazandı, diyecek hale geldiler. Orada, tabii ki, bir oyuncu önem kazanıyor, orada tabii bir yönetmen, yapımcı, eğer ismi duyulmuşsa tanınıyorsa, bir güven uyandırmışsa... Bankacılar şu anda birbirlerine soruyorlar, para kullanmış herkes para kullanmış herkes hakkında bilgi sahibi oluyor. İşi öğreniyorlar. Sinema filmi ile ilgili birbirlerine sorular soran, bir bileni çağıran – işte televizyondan birisini çağırıyorlar hem ekonomiden anlayan hem sinemadan anlayan, ona danışıyorlar. Tabii, bunların karşısına çok düzenli bir şekilde çıkmak lazım, çok derli toplu. Serkan'ın söylediği gibi, biz maalesef kendi verilerimizi akıl yordamıyla kendimiz çıkartıyoruz. Ben laboratuara girip negatif montaj da yapıyorum; olmamış çünkü, altı kareyi birden atmışlar, giriyorum, ver diyorum beyaz eldivenleri, giyiyorum, arıyorum buluyorum, yapıştırıyorum. Üstüne, gidip laboratuarın kimyasını kontrol etmek zorunda kalıyorum. Gidiyorum, dağıtımcı kar yağdı diye Cuma sabahı dağıtması gereken filmleri salonlara götürmüyor. Adam tutuyoruz, araba kiralıyoruz, İstanbul dağıtımını kendimiz yapıyoruz. Verileri de benim bulmam lazım. Ben film çekmeyi arzu ederek bu işe girdim. O verileri de, yani o bankacıya sunulması gereken verileri de... Çünkü hiçbir sinema okulu yapımcı yetiştirmiyor. Var mı öyle bir şey? Bilmiyorum, içinizde sinema okulunda oku-

yanlar var mı? Yapımcılık dünyanın en iğrenç mesleği değil midir? Yapılmayacak bir şeydir. Yalnızca yönetmen olunur, kameraman olunur; hani o da "janti" bir şey...

Serkan Çakarer: Teorik olarak aslında yetiştiriyor.

Ezel Akay: Halbuki yapımcılık dünyanın en yaratıcı mesleklerinden biridir; dünyayı dönüştürücü bir meslektir. Yönetmenlikten daha dönüştürücü bir meslektir çünkü aynı anda birkaç tane yönetmenle çalışırsınız ve bir ülkede devrim yaparsınız mesela; bir ülkenin ekonomisini değiştirirsiniz veya elinizdeki son model savaş uçaklarını bir ülkeye satabilirsiniz. Yapımcılık böyle bir şey ve bu kadar yaratıcı, kuvvetli bir meslek için Türkiye'de sinema okullarından insan yetişmiyor.

Çetin Sarıkartal: Akademinin örgütlenmesiyle de ilgisi var bunun ama en azından, siz anlattıktan sonra, yine kayıtlara geçsin diye söylüyorum, biz belki şöyle bir şey düşünmeliyiz: Disiplinler arası lisansüstü programlarında yapımcılık konusunda uzmanlaşma akademinin sektöre katkısı olabilir. Çünkü bunu işletmeciler de kendi başlarına yapamazlar, sinemayı bizler kadar bilemedikleri için. Nokta uzmanlıklar üzerine yüksek lisans programlarının hem doğrudan doğruya sektöre meslek sahibi uzman kazandıracağını hem de para kazandıracağını; o kişilere de kariyer kazandırabileceğini söyleyebiliriz. Biz süremizi çok aştık, eğer sizlerin ekleyeceği bir şey yoksa, bir de davetimiz olduğu için arkasından ve bekleyen konuklar da olduğu için... Çok teşekkür ediyoruz.

Ezel Akay: Biz teşekkür ederiz.

Serkan Çakarer: Teşekkür ederiz.

Deşifre: **Elif Akçalı**

Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar, Çetin Sarıkartal**

YAPIMCI YÖNETMENLER III

Moderatör: Çetin Sarıkartal

Çetin Sarıkartal: Hoşgeldiniz Sinan Bey. Sinan Çetin hakkında aslında gerçekten herkesin epey bilgisi var ama ben bir tek şeyi vurgulamak istiyorum: Son dönemde Türkiye'de yönetmenlik ve yapım işini birleştirme faaliyeti sizin firmanızda elde edilen başarıdan sonra örnek alınarak gelişti diye düşünüyorum. Katılır mısınız bu yoruma?

Sinan Çetin: Bizden başarılıları vardır.

Çetin Sarıkartal: Ben öncülük manasında sordum. Bu bir model oluşturdu ve dünyadan alınmış bir model olduğunu da düşünmüyorum. Türkiye'ye özgü bir başarı olduğu için, bunun özgün olarak sizin geliştirdiğiniz bir şey olarak da ayrıca incelenmeye değer olduğunu düşünüyorum. Daha sonra bunun tuttuğunu gören, 'yapımcı yönetmen' sineması denilebilecek modele geçen başka yapım firmaları kuruldu sizden sonra. 'Yönetmen sineması' denilen şeyi biz daha önceden biliyorduk. Siz yönetmenlik de yapıyorsunuz, film yapımını tam anlamıyla yapmasanız da yapım kararlarında çok etkili olduğunuzu biliyoruz. Yönetmenlik yaptığınız filmlerden daha fazla yapımcılık yaptığınız filmler de var; filmografinizi çıkardığımızda bunu görüyoruz. Bunun yanı sıra, yanılıyorsam düzeltin, on tane mi filmin senaryosunu yazdınız? Ben öyle çıkardım sayıyı.

Sinan Çetin: Kalemle değil kamera ile yazmışımdır senaryoyu.

Çetin Sarıkartal: Önemli olan, başka birinin yazdığı senaryolar değil bunlar, onu demek istiyorum. Ayrıca filmlerinizde ya da başkalarının filmlerinde oynamaktan hoşlandığınızı da biliyoruz.

Sinan Çetin: Nerede oynamaktan?

Çetin Sarıkartal: Mesela *Propaganda* filminde oynamaktan hoşlanmadığınızı söyleyebilir miyiz?

Sinan Çetin: O şöyle oldu, ben Kemal Sunal'a -Allah rahmet eylesin- sette Arapça, Kürtçe karışımı bir dil konuşan –bilmiyorum ikisini de- bir adam lazım dedim. "Nasıl?" dedi, ben de bu soru üzerine bir

taklit yaptım ve "Bunu sen oynamıyorsan ben de kendi rolümü oynamıyorum," dedi. Ben de mecburen giyindim. Bunun böyle bir açıklaması var. Başka nerede oynamışım?

Çetin Sarıkartal: Başkalarının filmlerinde de oynamadınız mı?

Sinan Çetin: Orada Rebekka ile tanışayım diye oynadım. İlk filmde kamera asistanı hoşuma gitti. "Nasıl gireceğim bu sete?" diye düşünürken, "Canan ben de oynayayım bu filmde," dedim. Sonra kızla evlendim. Bir problem yok yani. Başka?

Çetin Sarıkartal: Kastettiğim şu: Sinan Çetin'in görsel anlamda imgesi de sizin için önemli diye düşünüyorum. Siz bu fikre katılıyor musunuz?

Sinan Çetin: Yok, eğer meşhur bir sunucudan bahsediliyorsa o benim, ama filmle alakası yok.

Çetin Sarıkartal: Bunu bize biraz açarsanız belki oradan sizi daha rahat anlayabiliriz.

Sinan Çetin: Ben Yeni Camii'nin önünde, Ara Güler'le, "beş yüz otuz iki" diye insanları güldürdüğümüz filmi çekiyorum. Kamerayla alt açıyı yaptım, gerçek bir *hero*, kahraman yapmaya çalışıyorum. Gerçek bir kahraman zaten gerçek hayatta da. Yeni Camii'nin orada güvercinler filan var ya, orayı kirletiyorlar falan, ben de yerde sürünüyorum böyle... Bir adam geldi, "Sinan Çetin, ne arıyorsun burada?" dedi. "Ara Güler çekiyorum," dedim. "Allah belanı versin, senin smokinin nerde, niye yerlerde sürünüyorsun, kocaman adam?" dedi. Adama, "Bu kamera bak, çekim yapıyorum," diyorum; "Olmaz, kalk, ver elini ver," diyor. Adam beni zorla kaldıracak. "Ben film çekiyorum ya!" dedim. Adam: "Ya, niye bu işlerle uğraşıyorsun?" dedi. Adam beni smokinle görmeye alışmış tabii, zor ikna ettim. "Benim işim bu, ben kameramanım, çekim yapıyorum," dedim. Bir de beni iyi bir adam sanıyorlar, insanları birleştiriyorum falan ya... Normalde beni sanıyorlar ki her dakika, buluşalım, öpüşelim, kapı açılsın birileri gelsin... Öyle bir insan sanıyorlar. Normal hayatta da öyle smokinle dolaşıyorum sanıyor adam. Gözlerine inanamadı, acıdı yani halime. Sunuculuk böyle bir şey. Bir gün yolda rastlasam bir adama, "Çektiğiniz şey, kurduğunuz kompozisyon, yaptığınız ışıklar ve onları birbirine bağlamaktaki ustalığınız ve oyuncu yönetimindeki atmosferle ilgili sizi tebrik ediyorum," dese... Böyle bir şey daha başıma hiç gelmedi. İnsanlarla yolda karşılaştığımda hep samimi laflarla karşılaşıyorum. Bu kadar meşhur bir yönetmen dünyada yok.

Çetin Sarıkartal: Peki bunda sizin, kendinizin hiç bir katkısı yok mu?

Sinan Çetin: Onu söylüyorum, yani ben şimdiye kadar yedi yüz kırk dakika saydım daha. Yani çektiğim filmleri arka arkaya bağlasak yedi yüz kırk dakika eder. Her babayiğit çekemez. 35 mm kamerayla çekilmiş on tane filmim var. O kadar uğraş, oyuncu bul, git gel filan, orada elde ettiğim şöhret ile *Film Gibi*'de oturup sıfır enerji ve sıfır gayret ile elde ettiğim şöhretin alâkası yok.

Çetin Sarıkartal: Ama bunun yönetmen olarak da, firmanız açısından da bir faydası yok mu?

Sinan Çetin: Sanmıyorum.

Çetin Sarıkartal: Bence var; şunu düşünüyorum ben: 60'lı yılların Yeşilçam sineması göz önüne alındığında, onların oyuncuları kendilerinden çok daha ünlüydü ve yatırım oyuncu üzerinden yapılıyordu. Ama bugün, mesela Sinan Çetin, birlikte çalıştığı oyunculardan daha büyük bir marka olarak düşünülebilir ve yatırım Sinan Çetin'in kendisine yapılabilir.

Sinan Çetin: Gerçekten mi?

Çetin Sarıkartal: Öyle düşünüyorum. Bu Yılmaz Erdoğan için de geçerli.

Sinan Çetin: O oyuncu zaten. Ben oynasam, dediğin doğru, ama oynamıyorum. Tevfik'in (Başer) filminde oynarım.

Çetin Sarıkartal: Ben sizin oynamak istediğinizi biliyorum. Bu görünüyor, iyi bir oyuncu da olabilirsiniz. Ben de bir itirafta bulunayım. Ben mesela, oyuncu yönetmeyi de oyunculuk öğretmeyi de çok seviyorum. Sebebi: Oynamayı çok isterdim, oynayamıyorum.

Sinan Çetin: Bak var sende de bir şey!

Çetin Sarıkartal: Var, tabii var... Bende de var. Şimdi şöyle bir şey soracağım; sizin yapımlarınızda -yapımlarınızda diyeceğim çünkü yönetmen olarak baktığınızda farklı baktığınızı anlıyoruz sizin anlattıklarınızdan- para akışını bize kısaca anlatabilir misiniz? Para nereden geliyor sizce? Kim kullanıyor? En çok nereye gidiyor? Geri dönüşümü nasıl oluyor ve sizin memnun olduğunuz ve şikayetçi olduğunuz noktalar nelerdir?

Sinan Çetin: Size bir haber vereyim. "Sinema ve Para" dediniz ya bana, bence sinema ve para arasındaki ilişki son beş yılda kesildi, yani sinemanın artık parayla pek bir alakası yok. Sinemanın parayla alakası yok. Var diyenler kabiliyetsizlerdir. Parasızlıktan film yapamıyorum diyen varsa gelsinler ben bir kamera vereyim, bedava! Hiç para harcamadan bana doksan dakikalık bir film çeksin, eğer güzelse biz onu zaten hemen sinemaya da sokarız. Ne alakası var parayla?

Çetin Sarıkartal: 35 mm'ye de aktarırsınız?

Sinan Çetin: Tabii aktarırız. Ne alakası var parayla? Bir kamera -3 CCD- bin-bin iki yüz dolar; montaj seti de üç bin dolar... Yani üç bin dolarınız da mı yok? Üç bin dolarınız da yoksa yapmayın zaten ama ben vereyim, gelin.

Çetin Sarıkartal: Zaten bugünkü oturumlardan birinde söylendi, bir bilgisayar firması da isteyenin evine kurmuş, sponsorlukla.

Sinan Çetin: Hiç alakası yok artık parayla.

Çetin Sarıkartal: Peki ama dağıtım açısından ne düşünüyorsunuz?

Sinan Çetin: Zaten iyi bir filmse dağıtmak problem değil. Ben KENDA*'nın kurucularındanım. İyi film için ellerimizi açtık havaya yalvarıyoruz. Bize gele gele *Keloğlan* geliyor. Ya, *Keloğlan* diye film olur mu? Ayıp değil mi arkadaşlar, gördünüz mü? Yani yapanlar utanmıyor. İnsan bunu yapar mı, böyle bir şey?

Çetin Sarıkartal: Ama sekiz yüz bin seyircisi var.

Sinan Çetin: Bu yüzden ben de ölçüyü kaçırdım; yani sekiz yüz bin kandırılmış insandan bahsediyoruz. Gidip güleceğim sanıyor ama böyle bakıp kalıyor filme. Ben gidip baktım sinemada insanların haline, gülmeye çalışıyorlardı. "Komik bir şey var, ben anlamıyor muyum?" diye bakıyorlardı. Öyle, zaman geçiriyorlar doksan dakika. Bir de zavallılar gülmek istediğinden Özcan Deniz'e de gülüyor, Kara Prens'e, ne var bunda gülünecek? Ayıp değil, KENDA olarak dağıttık işte. Kendi filmimiz olduğu için ben de utanmıyorum aslında. Filmleri dağıtımımız da şöyle oluyor: Biz filmleri görmeden dağıtıyoruz. Görsek...

Çetin Sarıkartal: Bu filmlerin iyi olduğuna hangi süreçte, nasıl karar veriyorsunuz? Onu soruyorum.

Sinan Çetin: Ben KENDA'nın en kötü üyesiyim, bana kalsa ben Türk filmlerinin bir kısmını vizyona sokmam. Zaten sokmuyorum; bende var beş tane, evde duruyor. Çektim çektim, kendim beğenmedim. Beğenmedim dediğim şu: *Romantik* filan *masterpiece* yani. Beğenmiyorum dediğim, birtakım problemler var, onlarla uğraşıyorum.

Çetin Sarıkartal: Aslında sormak istediğim biraz da şu: Yeşilçam çok başarılı bir sinemayken siz onun sonuna yetiştiniz, kayboluş sürecini bizzat yaşadınız. Birçok yerde de söylüyorsunuz, ustalarınız Yeşilçam'ın sinemacılarıdır. İş yapma biçiminiz onlarınkine benzemiyor; işte bu karar sürecini biz anlamak istiyoruz. Çünkü onların yaşadığını -sektör kötüleştiğinde parayı film piyasasından çekme süre-

* Kendin Dağıt

cinin gerçekleştiğini biliyoruz- yaşamamak için neler yapıldığını, daha rasyonel olarak, sektör gelişimi için parayı nasıl kullandığınızı, sinema dili ayrı bir konu ama, işletmeci olarak farklı neler yaptığınızı -bunları gördüğümüz için ve modeli oluşturan kişi olduğunuz için- anlatmanızı istiyoruz.

Sinan Çetin: 1980-81 sezonudur; *Arabesk*'le beraber bence Türk sineması bitmiştir. Bitmiştir dediğim, kapanmıştır defter. *Arabesk* çok manidar bir filmdir. Ertem Ağabey Türk sinemasının kendi yaptığı filmlerle dalga geçerek Türk sinemasının dükkanını kapatmıştır. Dükkan kapanmıştır; Türk sinemasının bittiği noktadır; Yeşilçam'ın bittiği noktadır. 1981'den 1992-93'e kadar geçen on iki yıllık dönemde ben Yavuz Özkan'ı hatırlıyorum, "Sinan, on sekiz bin kişi gitti benim filmime," dedi heyecanla -ki Hülya Avşar oynuyordu sanırım *Bir Kadının Anatomisi*'nde-; çok heyecanlanıldı. On sekiz bin, yirmi bin, bunlar büyük rakamlardı. Daha büyük bir rakam yoktu. Biz gittik *Berlin in Berlin* ile Mehmet Soyarslan'a. Mehmet bize dedi ki, "Türk filmlerine kimse gitmiyor." "Yaptık biz işte; reklamdan para kazandık, yaptık," dedik. Filmi göstermesini istedik, kabul etmedi; insanların gelmeyeceğini düşünüyordu. "Korkma, gelecekler," dediğimde, "Kendini kandırma Sinan, gelmezler," dedi. O zaman Adnan Akdemir de bize yardım etti, yedi sinema verdi. Yedi! Şimdi dört yüz sinemada filan giriyoruz, aradaki fark o kadar fazla. Yedi sinemada... Ben hiç unutmuyorum, Atilla Dorsay şöyle bir demeç vermişti: "Tabii ki bir Türk yönetmeninin kendi filmini reklam yapması ve onunla övünmesi normal, biraz fazla ama olsun, reklam da yapılabilir." Şaşırmışlardı. Ben *trailer* yaptım, onu televizyona soktum, beş dakika *trailer* döndürüyorum. Hülya Avşar, *Berlin in Berlin*, Sinan Çetin... Kıyameti kopardım. Sinemaya gidin, görün; güzel bir film yaptım. "Biraz fazla konuşuyor, insanın kendi filmini övmesi doğru değil," gibi sözler söylendi. Şimdilerde yapılan reklamla karşılaştırıldığı zaman benimkinin bütçesi toplam yirmi bin dolar kadardı. Şimdi beş yüz bin dolar yatırılıyor ve tabii ki yatırılacak. Bir de hafif utanarak yaptık bu işi, "Fazla mı oldu?" diye düşündük; sanki suçmuş gibi düşündük. İlk yapınca bize ukalaymışız gibi davrandılar; Atilla Dorsay bize "Sizi affediyorum," dedi, çok reklam yapıyoruz diye bizi affetti. Hiç unutmuyorum, radyoda duymuştum demecini. Üç yüz otuz beş bin kişi gitti. Rakam o kadar büyük ki... Ben salonlara gittim tıka basa dolu, yedi salon da.

Çetin Sarıkartal: Biz filmin bütçesi ne kadardı diye soruyoruz, *Berlin in Berlin*'in?

Sinan Çetin: Bilmiyorum ki, reklamdan kazandığımız parayla yaptık işte. Para nereden gelmiş diye soruyorsun ya, onu anlatıyorum; reklamdan aldık.

Çetin Sarıkartal: Reklamdan ne kadar aldınız, onu soruyorum işte...

Sinan Çetin: Yok, onu hatırlamıyorum işte...

Çetin Sarıkartal: Şu anda paranın akış şekli sizi mutlu ediyor mu, buradaki aksaklık ne? Mesela, daha önceki toplantılardan birinde Yılmaz Erdoğan dedi ki, "Para toplamak, kevgirle su toplamaya benziyor."

Sinan Çetin: Sinema sanayinde normalde şöyle olur: Seyirciler - aramızda en entelektüeli bile- güzel bir yüz varsa sinemaya gider. Yalan mı? Yani güzel bir kadın, güzel bir erkek yoksa niye gidesiniz? Şimdi, oyuncu kadrosunu sayıyorum: Soner Arıca, Deniz Seki. Gidiyoruz hep beraber koşa koşa, yalan mı? Biz Yılmaz Erdoğan'ın filmine gidiyoruz, Cem Yılmaz'ın filmine gidiyoruz, Hülya Avşar'ın filmine gidiyoruz. Öyleyiz; bir de, beğendiğimiz yönetmenin filmine gidiyoruz...

Çetin Sarıkartal: Sinan Çetin filmine de gidiyoruz, yani yönetmenin adı da önemli artık. Eskiden, mesela, Yeşilçam'ı düşünürsek, yönetmenin adını seyirci bilmiyordu ve ezberleyemiyordu. Mesela Atıf Yılmaz'ın çok filmini seyredip adını hâlâ bilmeyen Yeşilçam seyircisi vardır ama Sinan Çetin'in seyircisi kesinlikle onu biliyordur artık. Anadolu'da da olsa biliyor, İstanbul'da da olsa biliyor. Bu önemli bir fark değil mi? Bunu siz yarattığınız için soruyorum.

Sinan Çetin: Teşekkür ederim de bu benim başarım değil, bu Medyapım'ın *Film Gibi* adlı televizyon programının başarısıdır. Ben filmlerimle bir bilinirlik yaşamıyorum ki... Yani *Komser Şekspir*, *Berlin in Berlin*, *Propaganda*, *Bay E* gibi filmleri, bunları Sinan Çetin yaptı diye mi izliyorlar? Hiç sanmıyorum.

Çetin Sarıkartal: Tabii, ben böyle düşünüyorum. Yani *Propaganda* filmine, *Komser Şekspir* filmine, Sinan Çetin filmi olduğu için gidildiğinden eminim.

Sinan Çetin: Size bir şey söyleyeceğim, buradakiler için de geçerlidir: Türkiye'de sinema seyircisi cebinde para olan televizyon seyircisidir. Eğer bir milyondan, sekiz yüz binden, üç milyondan bahsediyorsak. Sizin tamamınızın sayısını söyleyeyim: iki yüz otuz bin. Saf sinema, dünyanın en iyi aktörleri, olağanüstü kılıç oyunları, aşk var, intikam var, macera var, Quentin Tarantino yönetiyor, kan gövdeyi götürüyor, sinemanın hası havada uçuyor, daha ne yapılsın? Yönetmen yönetmen, oyuncular oyuncu, prodüksiyon prodüksiyon, iki yüz otuz bin kişi gitti. Bunun dışındaki seyirci üç milyon, *Hababam 3,5*'a

gidip gülüyor. *Hababam Sınıfı*'na gittiniz mi? Seyirci dediğimiz şeyin profilini yapalım. Sizler okumuş yazmış entelektüel insanlar, iki yüz otuz bin, üç yüz bin kişisiniz. Onlar da zaten toplam bir sinemaya gitmezler; toplamınız belki on beş bin kişi, zaten beşi Zeki Demirkubuz'a gidiyor, öbür beş bin başkasına gidiyor, zaten küçük bir dünyasınız. Gerçek sinema seyircisinin sizinle bir alakası yok. Yoksa *Keloğlan* filminde sekiz yüz bin kişinin ne işi var?

Çetin Sarıkartal: Ama oran sekiz yüz bine iki yüz otuz binse çok iyi. Eğer entelektüel dediğimiz seyirci, yani beğenisinden emin olan, beğenisinin farkında olan seyirci sayısı bu kadar ise... Sizin anlatımınıza göre de neyi beğendiğini bilmeyen sekiz yüz bin kişi var.

Sinan Çetin: Yok, benim filmlerime bir buçuk, bir üç yüz, bir üç yüz elli kadar seyirci gitti. Demek ki sizin toplamınızın, iki yüz otuzun, gerisi halk; yani televizyon seyircisi, sinema seyircisi değil. Onlar da beni nereden tanıyorlar: *Film Gibi*'den. Profili anlayalım da boşuna sinema seyircisi varmış gibi davranmayalım.

Çetin Sarıkartal: Başka bir şey söyleyeceğim. Dün söylenen bir şey var; mesela öyle filmler oluyor ki, kendisi vizyonda olduğu sürece hiç tatmin edici olmuyor yapım açısından ama sembolik bir sermayesi oluyor ve yıllara yayılarak başka filmlerin iş yapmasını sağlıyor. Hatta sadece yönetmen için değil, o filmi yapan firma, yapımcı firma için de prestij sağlayabiliyor. Mesela *14 Numara*'nın ben çok önemli bir prestij sağladığını düşünüyorum. *Berlin in Berlin*'i siz söylediniz.

Sinan Çetin: Kaç kişi için? Küçümsemiyorum rakamı ama...

Çetin Sarıkartal: Ama bu kişilerin de belli bir kanaat önderi görevi görmediğini söyleyebilir misiniz?

Sinan Çetin: Söyleyebilirim, sizi kimse dinlemiyor. Kimse sizin gazetenizi de okumuyor. Ben size rakam veriyorum. Etkileyebildiğiniz insan sayısını söyleyeyim. *Radikal*, *Cumhuriyet* ve *Milliyet*'in bir kısmı. Siz kıyameti koparsanız üç yüz bin kişiye ulaşırsınız. Kusura bakmayın hocam, hakaret etmek için söylemiyorum; durum bu. Sizin etki gücünüz var: Üç yüz bin kişi.

Çetin Sarıkartal: Ama biz üç yüz bin kişiyiz; etki gücümüzü ölçmüyorsunuz Sinan Bey.

Sinan Çetin: Üç yüz bin kişiyi etkili yapabilirsiniz.

Çetin Sarıkartal: Biraz önce iki yüz otuz bin kişi dediniz.

Sinan Çetin: Seyirci olarak, evet.

Çetin Sarıkartal: "Kaç kişi getirebilirim"i ölçen bir sistem yok ki Türkiye'de.

Sinan Çetin: Kanaat önderleri toplumda beş-on kişidir. Ben size o beş-on kişiden bahsediyorum. Kanaat önderleri ancak üç yüz bin kişiyi etkileyebilir. Siz deseniz ki, hep beraber bir araya gelip, "Arkadaşlar şu filme gidin;" ancak üç yüz bin kişiyi getirirsiniz.

Çetin Sarıkartal: Neye göre söylediğiniz önemli.

Sinan Çetin: Şuna göre söylüyorum; *Hababam Sınıfı*'na giden sekiz yüz bin kişi sizi duymaz. Duymuyor adam sizi, sizinle bir alakası yok. Sizinle bir köprü kuramıyor. Siz ona ulaşamazsınız. Ben bunu gördüm salonda. Sizi anlamazlar; küçümsemek için söylemiyorum; durum bu. Sizin, demek ki, etki alanınız üç yüz bin kişi.

Çetin Sarıkartal: Neye göre ölçtüğünüzü anlamadım ama...

Sinan Çetin: Rakamlar veriyorum ama...

Çetin Sarıkartal: Hayır, çünkü verdiğiniz rakamlar biraz farklı. Mesela bir beş yüz bin kişiyi etkileyebiliyorsak gerçekten bir filmi kurtarabiliriz. Yani para kazanmasını sağlayamayabiliriz ama kurtarabiliriz. Ve kurtarmamız çok önemli; ondan sonrası da sizin başarınıza kalmış. Dağıtımcının, yapımcının başarısına kalmış; bizden daha fazlasını beklemek belki de haksızlık olur.

Sinan Çetin: Ben sizden bir şey beklemiyorum zaten; siz akşam olunca benim aleyhimde yazıyorsunuz.

Çetin Sarıkartal: Biz bütün günahları üstümüze alacağız bu akşam.

Sinan Çetin: Entelektüel camianın benim filmlerimi desteklemediğini bilirsiniz. Ben henüz güzel bir söz duymadım. Hakkımda yazı yazıldı *Cumhuriyet*'te, *Propaganda* için; af buyurun; "serseri, terbiyesiz, namussuz..." Ve bitmiyor bir paragraf boyunca... Tükenmiyor adamdaki eleştiri... Böyle bir film olur muymuş? *Cumhuriyet* gazetesinde Sungu Çapan yazdı. Gitti on üç tane ödül aldı; komünist bir dünyadan ödül aldı... Kendisi de solcu! Bunların üstüne entelektüel camiadan zaten bir şey bekleyemem ben.

Çetin Sarıkartal: Ama bence siz de medyanın etkisi altında kalıyor olabilirsiniz. Ben size başka bir örnek vereyim. Sanıyorum dördüncü konferanstı; Deniz Göktürk *Propaganda* filmi üzerine ana konuşmacı olarak kırk dakikalık bir sunuş yaptı ve salonda çok ciddi, uzun bir tartışma oldu. Genel değerlendirme oturumunda tekrar konuşuldu. Ayrıca Almanya'daki ve Amerika'daki derslerinde neden örnek film olarak kullandığını anlattı. Ben size geldim. Sizin filmlerinizin kaliteli alt yazılı DVD kopyalarını bulamadığını söyledi; ben sizden bunları rica ettim, siz bunları verdiniz. Ama şunu da dediniz bana: "Bunlar hakkında konuşup yazacak, değil mi? Başka bir şey yok." Açıkçası, o

dönem sizin de çok ilginizi çekmiyordu yazılanlar ama mesela bir gazetede yazılınca ilgi çekiyor. Mesela o kişi kaç kişiyi etkiliyor okulda, bilemiyoruz. Onları ölçemiyoruz.

Sinan Çetin: Tam da buna örnek vermek istiyorum. O zamanlar şöyle tam sayfa yazılar çıkmazdı bir film hakkında. Serdar Akar'ın *Gemide* filmi oynuyordu. Belki hatırlayanınız vardır. Çarşaf çarşaf övgüler yazıyordu. Gazeteyi açıyordum ben, kıyamet kopuyordu. "*Gemide* bir başyapıt; olağanüstü bir yönetmen" - ki ben de severim *Gemide*'yi, Serdar'ı da severim. Bizim filmi için de -ben yaptığım için herhalde, niye sevmiyorlarsa- basında blok küfürlerle karşılaştım. Yüz kelimelik arka arkaya küfür. Hiç iyi bir şey yazılmadı. Hiç kimse iyi bir şey yazmadı. Şimdi varsa diyen arşivlerden çıkarsınlar. Benim film bir iki yüz elli, bir üç yüz falan oldu; *Gemide* filmine de yirmi beş bin kişi falan gitti. Siz diyorsunuz ki, yazmanın etkisi var. *Gemide* filmi için yazılanlar sayfa sayfa ve tam sayfa! Ben de diyorum ki, "Benimki için niçin bir tane bile yazmıyorlar?" Kendi kendime üzülüyordum o zamanlar. Yazıysa eğer, entelektüel camia *Gemide*'yi böyle havalara çıkardı. Hayatımda ben Serdar Akar'a bu kadar büyük kötülük yapıldığını ilk defa görüyorum. Siz desteklediniz, filmine yirmi beş bin kişi gitti.

Çetin Sarıkartal: Ama sizin kastettiğiniz yazı farklı Sinan Bey.

Sinan Çetin: Yazdınız işte, güzel güzel yazıldı.

Çetin Sarıkartal: Bakın siz yine aynı şeyi söylüyorsunuz. Diyorsunuz ki, "Gazete köşesinde yazılan yazılar faydalı olmuyor." Bunu anlıyorum ama bir doktora tezinde çalışılıyor olmasının faydalı olmadığını nereden biliyorsunuz?

Sinan Çetin: Ben de onu soruyorum.

Çetin Sarıkartal: Bence bunun çok faydası olabilir. Çünkü köşe yazıları filmleri çalışmayan şeyler ama konferanslar, makaleler ve tezler filmleri gerçekten çalışan, yani film iyi ya da kötü deyip geçiştiremeyecek olan işler. Bir akademik jürinin önüne çıkan işler belli bir niteliğe ulaşmazsa ve o filmle gerçekten uğraşmazsa yayınlanmıyor. Çünkü hakem kurulu diyor ki, "Bu üstünkörü yazılmış bir yazı ve kanaatini yazıyorsun, bilimsel değil." Tez yazarken birini kötülemek ya da hemen yerivermek o kadar kolay değil çünkü akademik ölçütlerle değerlendirmek gerekiyor.

Sinan Çetin: Ben entelektüel bir insan değilim. Ama entelektüel insanlara olan düşmanlığı da hiç hoş karşılamıyorum. Sonuçta hepimiz okuyan, yazan, düşünen insanlarız. Entelektüel düşmanlığından

hiç hoşlanmıyorum. Çünkü cahilliğin savunulacak bir tarafı yok. Burada benim sözünü ettiğim şey, sizin argümanınıza karşın, gerçekten benim anlamadığım bir durum. O zaman samimiyet isteyen bir entelektüellik istiyoruz. Çünkü gerçekten bizim Serdar'ın filmi o kadar da güzel değildi. Abartılacak, bu kadar yazılacak, yazıla yazıla bir hal olacak bir film değildi. Belki onu hissediyor seyirci. "Enteller beğeniyorsa biz gitmeyelim, sıkılırız," diye bir laf vardır. Şimdi bunun sorumlusu ben miyim?

Çetin Sarıkartal: Doğru söylüyorsunuz, bizim konferanslarımızdan birinde aynı konu şöyle tartışılmıştı: Yeşilçam sinemasının başarısız olup yıkılmasında filmleri çalışmadan, incelemeden, üstünkörü bir anlayışla ve de yabancı terminolojiyi otomatik uygulayarak reddeden eleştiri literatürünün de etkisi olmuştur. Belki biraz daha geç ölebilirdi. Adeta ölsün diye yazılıyor gibi bir hal almıştı. Bu bizim konferansımızda akademisyenler tarafından tartışıldı.

Deniz Bayrakdar: Arkeoloji suçlamasıyla karşılaştık biz bu konferansı yaptığımız için. Yeşilçam'ın filmlerini çok severek incelerken bir bilim adamı, "Arkeoloji çalışması yapıyorsunuz; bunlarla 'trash filmler' diye alay etmek için inceliyorsunuz," dedi. Halbuki hiçbirimizin böyle bir amacı yoktu. Senin filmlerin incelenirken Deniz Göktürk'ün o makalesinde, "Tevfik (Başer) Almanya'da bu işi ilk başlatanlardan, ikinci kuşak olarak sen, sonra da Fatih Akın'lar," falan diyordu; merkeze üçüncü bir dil geliştiren, alternatif dil geliştiren yönetmenler... Nevena Dakoviç de burada, Belgrad Üniversitesi'nde de ben o makalenin bir kısmını sundum. Bizim camiamızda sen çok tartışıldın ve konuşuldun, ama samimiyetle...

Çetin Sarıkartal: Sadece siz değil, 60'ların sineması da. Açıkçası benim yayınlarımın en önemli ikisi 60'ların melodram sineması üzerine ve hayatımızdan yedi-sekiz yılımızı seve seve harcadık biz buna, öğrenebilmek için. Ben sizin dediğinizi anlıyorum; üstünkörü bir aydın tavrı olduğunu da kabul edebiliriz, genel olarak. Öteleyerek itibar kazanmanın kolay olduğu bir ülke olduğumuzu söylüyorsunuz siz. Tamam, bu entelektüel camianın olgunluğu ile ilgili bir şey, ama bilimselleştikçe bu azalacaktır diye düşünmek lazım, yani buna karşı da reaksiyonel bir tavır gerekir. Siz bunu yaptınız. Siz açıkçası çok reaksiyonel davrandınız. Canınızı acıttılar ve siz de onların canını acıttınız belki ama...

Sinan Çetin: Ben onların canını acıtabildim mi?

Çetin Sarıkartal: Bence acıttınız. O kesin.

Sinan Çetin: İyi, iyi... Onların ne canı acıyacak? Film çeken biziz, eğilip kalkan biziz, onların niye canı acıyormuş? İki tane söz yazıp da... Ben bir eleştiri okudum; adam takmış kafayı bana, Robert De Niro'nun filmi için, "Sinan Çetin yapamaz," diyor. Benimle ne alakası var? "Sinan Çetin, bakalım yapabiliyor musun?" diye bir yazı okuyorum. Ben bu kadar çirkin saldırılar gördüm; adamın bütün yazıları Sinan Çetin. Ne canımı acıtıyorsun? Ben onların nasıl canını acıtacağım? Parayı yatıran biziz, eğilip kalkan biziz. Nasıl canını acıtmış olabilirim ki ben? Yazının çok büyük bir gücü var, kalemin çok korkunç bir gücü var. Gerizekalı, salak bir adamın yazdığı yazı ciddi bir gazetede yayınlanıyor ve o yazıyı yazan adamdan çok daha fazla önemli oluyor.

Çetin Sarıkartal: Ama işte o zaman geri döneceğim Sinan Bey, demin, "Yok," diyordunuz. "İki yüz otuz bin" diyordunuz, sayı hesabı yapıyordunuz. Demek ki bir başka gücü var işte.

Sinan Çetin: Tabli, tabii, yazının gücü yapanlar üzerine, yaratanlar üzerinde var; seyirci üzerinde yok. Çok teşekkür ederim, alkış aldım.

Çetin Sarıkartal: Bu aşamada tartışmayı biraz salona açmayı düşünüyorum ve salondan soru almak istiyorum.

Ayten Görgün: *Arabesk* filminin 1981'de olduğunu zannetmiyorum, sanıyorum 1990'dı, çünkü ben izlemiştim onu.

Sinan Çetin: 1990 olamaz, siz kaç yaşındasınız?

Ayten Görgün: 1968 doğumluyum.

Sinan Çetin: 1990 olamaz, öyle olsa ben bilirim. Ama 85 olabilir, 81 değildir de...

Efe Kubilay: Ben Kocaeli Üniversitesi'nde, Sinema-Televizyon Bölümü'nde okuyorum, üçüncü sınıf öğrencisiyim. Ankara'dan İstanbul'a 75 yılında geldiğinizi biliyorum ben, tam net tarihi bilmiyorum ama o dönemlerde geldiğinizi biliyorum...

Çetin Sarıkartal: 1975 doğru tarih herhalde?

Sinan Çetin: Doğru.

Efe Kubilay: Ankara'da Ankara Sanat Evi galiba, yanlış hatırlamıyorsam...

Sinan Çetin: Çağdaş Sahne...

Efe Kubilay: Evet, orada fotoğrafçılık yaptığınızı biliyorum ya da fotoğraf grubu çalışmasında bulundunuz mu orada?

Sinan Çetin: AFSAD'ı kurdum ben: Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği.

Efe Kubilay: Bu çalışmanın sizin yönetmenliğinizde etkisi var mı? Yani görselliğinizi geliştirdiğine inanıyor musunuz? Ya da yönetmenliğinizin temelini oluşturuyor mu?

Sinan Çetin: Ankara'da sinema olmadığı için fotoğraftan başka çare yoktu. Bari fotoğraf olsun diye duvara bir yazı yazdım, "Fotoğrafla ilgilenenler bana gelsin" diye. Onların hepsi önemli fotoğrafçılar oldu sonradan. Geldiler. "Hoşgeldiniz, ben dernek kurdum. Sen genel sekreter oluyorsun, sen de danışman, işte derneğin kuralları, adınız AFSAD," dedim. Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği, kısaltılmışı AFSAD. Ben de başkanım tabii; 001 numaralı üyeyim. Derneği kurdum, sonra bir de baktım ki, nasıl fotoğrafçı kaynıyormuş Ankara'da... Bir üye sayısı aldık, bir üye sayısı... Ben sonradan şunu hatırlıyorum: "Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği Demirel'i eleştiriyor," ben çıkıyorum konuşuyorum. Beraber "Emperyalizmin... Bu ülkede demokratik haklar..." falan diye konuşuyoruz. Basın sürekli fotoğraflarımızı çekiyor. Ve her gün biz gazetelerde çıkıyoruz. Dernek öyle de bir güç elde etti: "AFSAD, demokratik kuruluş" Sonra Fikret Otyam'a dedim, "Gel, sen bunun başkanı ol, ben biraz burada serseri kalıyorum." Ben 25 yaşındayım, belki daha da küçüğüm, ufak tefek bir adamım; "Demirel çok yanlış yapıyor," falan diyorum!

Efe Kubilay: Peki, o zaman "İyi ki geldim," diyor musunuz İstanbul'a? Yeşilçam Sokağı'ndaki ilk dönemlerinizi de ben biliyorum, araştırdım daha doğrusu.

Sinan Çetin: Gözünü seveyim anlatma, o dönemden bahsetmeyelim; ne biliyorsan gel, çıkışta buluşalım. Ne biliyorsun?

Efe Kubilay: Hocalarım da biliyor aslında, biraz da araştırma yaptım hakkınızda. Bu piyasaya ne kadar zor girdiğinizi biliyorum. Bugün diğer oturumlarda açıkçası gözümüzü korkuttular bizim biraz da... Sanat sineması yapmanın ne kadar zor olduğunu, parasız bu işin yapılamayacağını, ya da yapsanız da bir yerlere gelemeyeceğinizi söylediler; kısmen de olsa buralara geldi sonuç. Aday adayı olarak benim şimdiden gözüm korktu. Böyleyse eğer hiç girmesem, başımı yakmasam mı, diye düşünüyorum. Bu kadar istek ve şevkle doluyken bile...

Sinan Çetin: Bir şey olmaz, bir şey olmaz. Aragon'un Paris için söyledikleri şöyle: Paris'e bir şeyini veren iki katını geri alır. Sinema da öyledir. Bir şey verirseniz iki katını alırsınız. Sinema kimseye nankörlük yapmaz, yeteneksizler hariç. Bir yeteneğiniz yoksa zaten marangoz da olamazsınız.

Efe Kubilay: Teşekkürler.

Sinan Çetin: Teşekkür ederim.

Levent Soysal: Para dağıtımı konusu konuşulurken para geri gelmez gibi bir şey söylemiştiniz, orada tam olarak ne demek istediniz? Para dağıtımı ile ilgili bir kevgir örneği vardı. "Sinemada bu para geri gelmez," dediniz, onu anlayamadım.

Çetin Sarıkartal: Yılmaz Bey'in bir benzetmesi vardı. Diyor ki, "Gişeden para geliyor; onun içinden bir o alıyor, bir o alıyor, yani bize gelene kadar kevgirle su topluyormuşuz gibi akıp gidiyor," diyordu. Ayrıca "Malatya'da bir tane erişkin bileti yok," diyor, "hepsi öğrenci bileti; Malatya'da amma çok öğrenci varmış!"

Sinan Çetin: Yılmaz tabii bir noktada çok haklı ama bir noktada da aslında şikayet edeceğimiz sistem şu: Türkiye'de o zaman Erkan Mumcu bakandı, Yılmaz ile onunla görüştük. %18 - %10 belediye rüsmu %8 de KDV mi vardı? -; toplam %18 yapıyor; yani bizim on dolarlık biletin iki dolarına yakınını devlet alıyor. Bu iki dolarları da toplayıp toplayıp bir havuz yapmaya karar verdiler, oradan da fakir yönetmenlere dağıtma kararı aldılar. İlk bakışta güzel duruyor. Topladıkları para da Yılmaz Erdoğan'ın, iş yapan filmlerin paraları. Aslında bu paraların o firmalarda kalması lazım, onların parası yani... *Komser Şekspir*'in parası, *Vizontele*'nin parası. "Bu paraları aslında siz hiç almasanız, bu paralar yapımcıda kalsa kötü mü olur?" dedim. Erkan Bey anladı ama yasayı değiştiremedi. Ve havuz kurdular. Şimdi devlet geliyor, bizim parayı alıyor, sonra diyor ki, "Gelin, size ben yardım edeceğim." Sonra işkence halinde bizi kuyruğa diziyor. Ben hiçbir zaman müracaat etmedim; etmem de zaten.

Çetin Sarıkartal: Bunu söylemek istediğinizi daha önce söylemiştiniz.

Sinan Çetin: Onur kırıcı buluyorum. Bir sinemacının devletle ne alakası olabilir? Hiçbir alakası olamaz. Devletin de sinemayla bir alakası olamaz. Bizim filmlerimizi çalan çırpan korsanların tutuklanması dışında; ki o zaten hırsızdır. "Devletin sinemayla alakası olamaz," cümlesi zaten duruyor. Hırsızları yakalamak zorunda zaten devlet. Devlet bu parayı almasa, hani kevgir diyorsunuz ya, bir kere %18'i oraya gitti. O havuza topladıkları paraları da kimseye vermiyorlar. Küçük devlet memurunun kafasında 150 milyar büyük bir para gibi görünüyor. Bir kere zaten bir takım memurlar oturuyor, senaryolar okuyorlar, bilmiyorum orada bir takım sanatçılar da var mı? Gidiyorsun, kendi kaptırdığın parayı geri almaya... Bu ne acayip bir sistem! Şu para bizde kalsa bir problem kalmayacak. Plato Film'de kalan paraya gelecek yönetmenler; ben zaten onlara film yaptırmak istiyorum. Sinemada kalacak para yani. Şimdi o para şu

anda üç trilyon muymuş? Beş trilyon muymuş? Epey bir trilyon tutmuş yani. 14 milyon dolar. Fonda 14 milyon dolar para var. Hepiniz gidip devletten para alabilirsiniz ama vermiyorlar zaten. Bir şartlar, bir kurallar var; 330 tane kağıdı bir araya getirmek zorundasınız. Zaten devlete kaptırmış durumdasınız parayı. Alanlar da geri götürüyor, "Aman aman, tamam kardeşim", diye. Bir de eve icra falan geliyor, yani bildiğiniz gibi değil. Parayı kaptırdık yani, bizim birtakım devlet memurlarına. Tanımadığımız insanlar. Kim bunlar? Sinemadan anlamaz, etmez... Bir de onlar vatansever devlet memuru olduklarından zaten seni vatan haini gibi görüyor. İspatla bakayım, nasıl sinemacısın sen. Bizim gibi adamlar gitmiyor zaten almaya; ben Yılmaz Erdoğan'ın falan da gittiğini sanmıyorum. Zaten sen devletten bir şey istediğin zaman "Gel bakayım, bir yakanı yakalayayım, sen şimdi bu parayı o kadar kolay alamazsın," diye düşünüyor. Zaten çok uzun sürüyor o parayı almaları. Geçen gün Handan İpekçi geldi bana, o almış. Kızcağızın burnundan getirmişler. Sinema ve para ilişkisinde en çok bunu anlatmak istiyordum. Devletin buradan yüzde onsekizi kapmaması lazımdı, kaptırdık. Bu havuza lüzum yoktu, zaten para bizim, devlet kendisi bir havuz yapmak istiyorsa başka bir yerden bulsun kendisine havuz yapsın, bizim parayı neden alıyor? Değil mi? Genellikle bu havuzu seviyorlar ama.

Çetin Sarıkartal: Şu anda da sektörden para dışarı kaçıyor mu yoksa sinemanın parası sinemada kalıyor mu, yani Yeşilçam'la karşılaştırdığınızda?

Sinan Çetin: Dışarıdan gelen bir para yok ki zaten.

Çetin Sarıkartal: Sinema kendi parasını üretiyor da, kazanılan paranın dışarı kaçıp kaçmadığını soruyorum.

Sinan Çetin: Benimki kaçmıyor, ben zaten başka iş bilmiyorum. Boru ticareti falan yapmıyorum.

Çetin Sarıkartal: Geçmişte kaçmasının nedeni neydi?

Sinan Çetin: Geçmişte de kaçmadı. Kim kaçırdı parayı? Şöyle bir fıkra anlatacağım. Türkan Şoray'la Sharon Stone karşılaşmışlar caddede, "Türkan Hanım nasılsınız?" demiş Sharon Stone. Türkan Hanım da demiş ki, "Sharon'cım, uzun zamandır film çekmiyorum, kameranın sesini çok özledim." Sharon Stone demiş ki "Sizin kameralardan ses mi çıkıyor?" Evet çıkıyor. Bizim kameralardan ses çıkıyor. Bizim kameralardan "Trrrrr" diye ses geliyor, gelmemesi lazım. Gelince olmaz ki... Bizim Türk sineması, "Dikkat kamera, trrrrrrrr, stop," diye bir yetmiş sene falan devam etti. Sürekli arkadan bir ses geliyor. Türkiye'de kamera yoktu, düşünün. Sessiz çalışan kamerayı

Türkiye'de ilk ben aldım. Tarihe hiçbir şeyle geçmeyeceksem bununla geçeyim, ilk ben aldım. Gittim, reklam filmlerinden kazandığım parayla kendime bir kamera aldım. Ses çıkarmıyor. Çıkamaz. Kameradan ses çıkmaz, olmaz böyle bir şey çünkü adamın konuşmasını çekeceğiz ya biz! Bazen ufak bir ses alacağız, nefes, şu sesi çekeceğiz. "Dikkat, sound" diye bir şey, Türk sineması bilmiyordu. "Dikkat, kamera" diyordu. Önce bir "sound" diyeceksin "rolling" diye dönecek. Ses de dönecek. Yıllarca bizde ses dönmeden resim döndü. Böyle bir gelenekten geliyoruz, teknolojimize bakın! Böyle bir dünya, sinema sanayiimiz.

Seyirci 1: İki ayrı seyirci var, bir sanat filmlerinin izleyici kitlesi, işte ona rakam verdiniz, bir de *Keloğlan* filmine giden grup. Örnek vermek açısından birkaç film sıralamak istiyorum. *Selvi Boylum Al Yazmalım* olabilir, *Züğürt Ağa* olabilir, *Muhsin Bey* olabilir. İki grubu da beğeni düzeyi anlamında bir araya getiren filmler. En son *Babam ve Oğlum*'u belki buna örnek verebiliriz bir parça. Bu anlamda, Türk sinemasının çıkış yaptığı şu dönemde bu imkânlılığı Türk sineması adına ne derece görüyorsunuz? Ya da sizin bu anlamda bu iki kutbu bir araya getirmek falan gibi bir isteğiniz var mı? Yaparken böyle bir şey duyuyor musunuz? Bu iki seyirci grubunu bir araya getirmeyi düşünüyor musunuz.

Sinan Çetin: Anladım. Ben bu iki gruba ayrılmasına karşıyım, bu iki grubu ben yapmadım. Sinema iki gruba ayrılacaksa şöyle ayrılması lazım: iyi film, kötü film. Bence *Hababam Sınıfı 3* ve *Keloğlan* iyi filmler değillerdi ama seyirci onlara gitti. Bunun karşılığında, Zeki Demirkubuz'un birkaç filmi çok daha güzeldi ama seyirci ona gitmedi. Buradaki adaletsizliğin çözümü bu işi yapanlarda değil, seyircide. Seyircinin bu konuda bir bilinç problemi var veya bilinçli aldatılma durumu var ya da bilinçle aldatılmak istiyor, hoşuna gidiyor, zaten iyi film seyretmek istemiyor. O yüzden pazarda bütün bunlara sonsuz bir imkân olması lazım. Yani kutuplara ayrılmak değil, bu filmleri birbirine yaklaştırmak da değil. Bence iyi filmler de olmalı, kötü filmler de olmalı. Ama burada yapılan zalimce suçlama, çok zalimce suçlama, iş yapan filmlere kötü demek. Burada ayıp bir şey var. "Çok iş yaptı, popüler oldu, hiç utanmıyorlar," demiyorlar ama şöyle diyorlar "Ya, evet işte, eh." Aslında burada yapılan çok zalimce suçlama... Kötü film olmalı, iyi film olmalı, çok kişisel dünyalar anlatılmalı; zaten herkes her şeyi yapmalı. Sonuçta alışın ve verişin serbest olduğu bir dünyayı savunuyoruz, alışverişi, ticareti, ticaretin serbestliğini savunuyoruz. Zaten ticaret serbest olmazsa fikirler de

serbest olamaz çünkü fikirler satın alınmak içindir. Veya satmak içindir. Burada yapılan zalim suçlama, işini iyi yapıp ve son derece popüler olan insanlara karşı takınılan "snob" ve aşağılayıcı tutumdur. Bu tutumun da sorumlularının kimler olduğunu ben Çetin Bey'e soruyorum.

Çetin Sarıkartal: *Çiçek Abbas* ne kadar iş yapmıştı?

Sinan Çetin: Hiç hatırlamıyorum, o zaman ölçülmüyordu.

Çetin Sarıkartal: Ama o zaman zarar etmedi herhalde.

Sinan Çetin: Hiç bilinmiyor o zaman ne olduğu. O filmin prodüktörü ben değildim; sonra gittim, satın aldım adamı yakalayıp.

Çetin Sarıkartal: Biliyorum ama çok kısıtlı imkânla yaptığınızı konuşmuştuk bir kere. O film zarar etmiş bir film değil ama o kategoriye giren bir film, onun için söylüyorum.

Sinan Çetin: O kaç yaptı bilmiyorum... Sayın Hocam buyurun.

Yücel Yılmaz: Bitiriyorsanız, ben de bir şeyler söylemek istiyorum. Büyük bir keyifle izledim. En arkada oturmamın nedeni: ben sinema kültürü olmayan bir sinemaseverim.

Sinan Çetin: Estağfurullah.

Yücel Yılmaz: Hayır, doğru, sinema eğitimim yok; ben sinemaya giden ve sinemayı seven sıradan bir vatandaşım. Bu bağlamda büyük bir keyif aldım. Bakalım anlattıklarınızı anlamış mıyım, bir-iki şey söyleyeyim, siz de onun üzerine düşünce üretin arkasından. Birincisi bu konuşmanın ardından Sinan Çetin'i Sinan Çetin yapan özü galiba anladım. Ben bu kadar realist, olaylara objektif bakan, kendini ilgilendiren noktalara bile bu kadar keskin realist bakabilen birisini az gördüm. Bence başarının özünde bu yatıyor. Her şeye çok nesnel bakabiliyor; paraya da, piyasaya da, film yapımına da. Gelelim beğeni konusuna. Dediğinizden doğru anlıyorsam, halkın ortalama bir beğeni düzeyi var. Çok methederseniz de, çok aşağıdan söylerseniz de onun o beğeni düzeyini dalgalandırma şansınız çok fazla değil. Çok kötülerseniz biraz aşağı, çok kötülerseniz biraz yukarıya çekebiliyorsunuz. Aşırısını yaparsanız da tersine geliyor bu. Ama bunun çok etkilediği düzey çok bilinçli olan, Sinan Bey'in söylediği o. Doğru mu anlamışım?

Sinan Çetin: Çok doğru Hocam.

Yücel Yılmaz: Teşekkür ederim. Çok keyif aldım anlattıklarınızdan.

Sinan Çetin: Çok teşekkür ederim. Ben sizi alkışlayayım ve kendimi yolcu edeyim.

Deşifre: **Elif Akçalı**

Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar, Çetin Sarıkartal**

Sinema Salonları ve Dağıtımcılar

SİNEMA SALONLARI VE DAĞITIMCILAR

Moderatör: Özer Bereket

Özer Bereket: "Sinema ve Para" konferansının dördüncü paneline hoşgeldiniz. Aslında bu panel ile ilgili ilk başta yola çıktığımızda televizyon, sinema ve para üçgeninde konuşalım ve bunu biraz daha açalım şeklinde bir fikir ortaya atmıştık fakat bu fikrin iyice dallanıp budaklanması katılan konuklarımızın kendi sektörlerinde gerçekten usta isimler olmalarıyla mümkünleşti. Ben aslında kısaca tanıtacağım konuklarımızı. Öncelikle Yalçın Bey'den başlayalım. Yalçın Balcı Türk basın tarihinde aslında oldukça eski bir isim *Yeni Asır* gazetesiyle başlıyor, *Sabah* gazetesi ve *Milliyet* gazetesinde genel müdür yardımcılığı yapıyor, daha sonra *Hürriyet* gazetesinde İcra Kurulu Başkan Yardımcılığı var. Bu arada Türk medya sektöründe bir ilk olarak nitelendirilen yabancı ortaklı kuruluş *Doğan Burda Rizzoli*'nin İcra Kurulu Başkanlığı'nı yapıyor. Ardından tekrar *Hürriyet* gazetesine dönüyor. Şu anda da kendisi Doğan Yayın Holding'in İcra Kurulu Başkan Yardımcısı olarak görev yapıyor. "Sinema ve para" ilişkisinden ziyade sinema izleyicisinin "sinema ve para" ilişkislne nasıl baktığını bizimle birlikte değerlendirecek. Hatta getirdiği bazı notları var, bunları bizimle paylaşacak. Orhan Oğuz'u öncelikle kendisini sinema, dizi yönetmeni olarak tanıyoruz, fakat kendisi sanat hayatına fotoğraf ve resme olan ilgisi ile başladı. Zamanında fotoğraf sanatçısı ve ressamdır. Sektörle ilk tanışması 16 yaşında kamera asistanılığıyla başlıyor, daha sonra pek çok filmde pek çok ünlü yönetmenle görüntü yönetmeni olarak çalışmış. Ardından kendi filmlerini yapmaya başlamış. İlk filmi 1987 yılında yaptığı *Herşeye Rağmen* adlı film. Bu arada tabii Orhan Oğuz'un kültleşmiş, hepimizin gönlüne taht kurmuş pek çok dizi filmi var. Bunların arasında *Süper Baba, Baba Evi, İkinci Bahar* sayılabiliyor. Filmlerinden de örnek vermek gerekirse: *Dönersen Islık Çal* (1993), *İki Başlı Dev* (1990), *Üçüncü Göz* (1988) gibi filmlerin de yönetmeni kendisi aynı zamanda. Mine Hanım ne yazık ki gelemedi, gelseydi aslında o da çok büyük renk katacaktı, ona da geçmiş olsun diliyoruz. Adnan Akdemir de 1992 yılında kuru-

cu ortak olarak genel müdürlüğüne başladığı AFM sinemalarının bugün yönetim kurulu başkanı olarak çalışıyor. Aslında bizim panellerimizde ilk defa bir sinema salonu sahibi olarak yer alacaksınız. O anlamda aslında sizin varlığınız çok önemli teşekkür ederiz. Los Angeles Filmbond şirketinde kariyerine başlamış. Aynı zamanda kendisi sadece sinema salonu sahibi olmakla kalmamış film yapım eğitimi de görmüş. Dolayısıyla işin yapım kısmı ile de bilgisi var. Ben daha fazla sözü uzatmayacağım. Sonuçta bizim sektörde nakit ve zaman ilişkisi konusunda düşünürsek vakit nakittir. Dolayısıyla hemen Orhan Bey ile başlamak istiyorum. Orhan Bey ortada şöyle bir şey var, bir yerde sinema var ve bu sinemaya aktarılan bir para var, fakat özellikle bu son dönemlerde artan, gerçi siz uzun süredir içindesiniz ama televizyonda diziler var. Bunun da bir yapım ve para süreci var, hatta Türkiye'de sinemaya aktarılan paranın da üstüne geçen bir paradan söz ediliyor. Tabii bunlar ne kadar doğru, ne kadar yanlış bunları sizden dinleyeceğiz. Bu iki kardeş veya iki rakip sektörün arasında para ortak paydasında siz neler söyleyeceksiniz?

Orhan Oğuz: Paradan anlamam. Dizi çekiyorum, para alıyorum, sonra o paralarla film çekmeye çalışıyorum. Böyle bir kısır döngü içerisinde yaşıyorum. Dizilerin tabii ki hele bu son zamanlarda boyutları ve maliyetleri çok arttı. Bütçeler çok yüksek ve giderek de bir nevi sinema filmine dönüşmeye başladılar kalite olarak. Tabii bu bir yerde iyi bir şey, sinemaya bunun yararı, sinema çalışanlarının, emekçilerin çalışma alanı bulabilmeleri. Ama sinemaya dönüşümünün olduğunu zannetmiyorum. Benim için diziler zaten bir geçiş dönemini kapsıyor her zaman. Dizilerin bana yararı desen veya eskiz yapmama yardımcı olmaları. Çekeceğim filmin eskizlerini dizilerde yapıyorum ben, benim için böyle bir avantajları var. Teknik araç gereci istediğim gibi ve daha özgürce kullanabiliyorum. Sinemada ekonomik anlamda risk olan bazı sahneleri istediğim gibi orada uygulayabiliyorum ve neticelerini görebiliyorum. Dizilerin yararı bana bu kadar. Fakat dizilerin sinemaya getirisi şu anda yok denecek kadar az. Sadece sinemada çalışan emekçi arkadaşlarımızı o sektörde ekonomik anlamda rahatlatıyorlar. Sinema artık benim damarlarımdaki kanda yazıyor çünkü onaltı yaşımdan beri sinemanın içindeyim. Fotoğrafçılık, kamera asistanlığı, kameramanlık, görüntü yönetmenliği ve yönetmenlik, bütün alanlarda ustalarımla çalıştım. Görüntü yönetmeni olarak kırk tane ödülüm var ve yönetmen olarak da yirmi yedi tane ödülüm var. "Mutlu musun?" diye sorarsanız, tabii ki hep daha ileriye bakmayı arzuluyoruz, hep daha iyisini istiyoruz. Beni çok

rahatsız eden bazı şeyler var sinemada. Ticari bir meta sinema; bir şeyler yapıyorsunuz, paranın geri gelmesi gerekiyor... Bu anlayışı sevmiyorum, çünkü bunun sanatçıyı çok engellediğini düşünüyorum. Belki ticari anlamda bir şeyler geri geliyor ama ruh anlamında... "Karnım tok, ruhum aç" benim. Şimdilik bu kadar.

Özer Bereket: Aslında tam da bu noktada sanırım size sormam gereken bir şey var. Dizi film yapıyorsunuz ama aklınız sinemada, bu mu işin özü?

Orhan Oğuz: Tabii. Aklımız her zaman sinemada da. Dizi film de yapıyoruz çünkü ekonomik bir gelirimiz oluyor oradan. Ben iyi para kazanıyorum dizilerden ama sonra bir film yapıyorum, bütün o paralar gittiği gibi borçlanıyorum da. Bu kısır döngü içerisinde yaşayıp gidiyoruz ama gerçekten mutsuzum. Bir proje vardı dört beş yıl evvel, çok bağımsız bir filmdi ve onu çok yapmak istiyordum. Zannediyorum iki gün evvel güzel bir haber geldi ve bir sponsor çıktı. Bunun mutluluğunu şimdi yaşıyorum, inşallah bir aksilik çıkmaz ve ekonomik anlamda hiçbir şey düşünmeden, arzu ettiğim gibi bir film çekebilirim. Bir projem daha var. O da çok önemli bir proje benim için, çok uzun yıllardır üzerinde çalışıyorum ama işte o proje mesela biraz daha pahalı bir proje ve onda ticari unsurlar ön plana çıkıyor ve benim canımı sıkan *casting*ler, medyatik bir şeyler yapımcım tarafından bana yavaş yavaş enjekte ediliyor. Bu filme nasıl bir şey getirecek diye şu anda bir şey bilmiyorum ama muhakkak zararı olacaktır ve ben o zararın neresinden dönersek kâr olduğunu düşünüyorum.

Özer Bereket: Aslında bu ilişkiye ben ilerleyen dakikalarda tekrar geleceğim çünkü sinema salonlarının bugünkü durumu ve televizyonda ve farklı mecralarda sinemanın tüketilmesi konusundan bilgi alalım diğer konuklardan. Sonra para ilişkisine tekrar dönelim. Adnan Bey siz aslında tabii sinema ve para ilişkisinde en önemli aktörlerden biri konumundasınız bir yerde. Türkiye'de sinema salonları ne durumda ya da bu sektörde parayla ilişkisine baktığınız zaman sinema salonları nereden geldi nereye gidiyor? İyiye mi gidiyor, kötüye mi gidiyor? Biraz bilgi alalım sizden de.

Adnan Akdemir: Tabii, herkese merhaba. AFM Sinemaları olarak burada olmak çok büyük bir onur bizim için. Size kısaca Türkiye'deki film sektöründen bahsetmek istiyorum. Aslında sektör iki kısımdan oluşuyor: yaratıcılar ve göstericiler. Bu iki kısım da sağlıklı bir şekilde birbirleriyle iletişim içinde yaşayamazlarsa, sonuçta biraz evvelki panelde gördüğümüz gibi arkadaşlarımızın yoğun aşkla verdikleri çabanın neticelerini alamamaları gibi sonuçlar çıkıyor. Arkamdaki

diyagramı bakarsanız, bu diyagram yaklaşık son on yılda Türk sinemasının on milyonlardan başlayan seyirci savısının otuz milyonlara dayandığını gösteriyor. (Diyagram 1)

Diyagram 1



Bu korkunç büyük bir büyüme aslında ama yetmiş milyonluk bir nüfusta otuz milyon çok az bir sinemaya gidişi hatta Doğu Avrupa ayağında bile yarı yarıya daha az sinemaya gidişi işaret ediyor. Bu da bu sektörde yapılması gerekenlerin ne kadar kurumsal, düzgün yapılması gerektiğinin başka bir işareti. Eğer diyagrama bakarsanız 2001 yılında, krizin olduğu yılda rekor sayıda seyirci göreceksiniz. Fakat takip eden yılda seyirci sayısında bugüne kadar olmayan bir düşüş var. Bunun sebebi Türk sineması film çekemezse biz de bir şey gösteremiyoruz. Biz altından sinemalar da yapsak, eğer film olmazsa bunun manası yok. Ama aynı şekilde bunun tersi de söz konusu. Eğer biz sinema yapmazsak, her ile daha gidemedik bile, daha onlarca da Türkiye'de il var sineması olmayan, aynı şekilde isterse Oscar kazanan bir film olsun doğru dürüst bir parayı o prodüktöre yönlendirebilecek bir altyapı oluşmamış oluyor. Bu ikisinin birlikte hareket etmesi çok önemli. 2002 yılında ne oldu derseniz filmciler dolarla kiraladıkları kamerayı kiralayamadıkları için film

yapamadılar, olan buydu. Böylelikle Türk sineması çok büyük bir düşüş yaşadı. Daha sonraki yıllarda gene Türkiye'deki döviz kurunun düzelmesiyle 2004'te gene rekorları kırdı, 2005'te yine ona paralel bir rekor kırdı. Şu anda önümde rakamlar var, biraz sonra sizinle de paylaşacağım. Çok ciddi bir iyileşme içerisinde devam ediyor. Bu diyagramda 2003, 2004 ve 2005 yıllarında Türk sinemasının gelişmesini görüyorsunuz. (Diyagram II)

Diyagram II



Bakın %5'lerdeyken 2003'te %24, 2004'te %39, 2005'te %41, bu sene şu an itibariyle %75. Yanlış duymadınız, seyredilen filmlerin %75'i Türk filmleri. Bu çok şaşırtıcı gelmesin size, aslında televizyonda da benzer bir dönem yaşadık. Eskiden *Dallas*'ı seyrederdi insanlar, şimdi *Asmalı Konak*'ı seyrediyor. Benzeri birçok ülke var bu yolda ilerleyen ve buradan çıkartılacak dersler var, Örneğin Güney Kore de çok benzeri bir yapıda ilerliyor. Onlar da %75 kendi filmlerini seyretme oranına ulaşmış durumdalar ve son beş yılda çok ciddi bir şeyler olmuş ki marketlerini dört kat büyütebilmişler. Çok kısa olarak onlardan da bahsetmek istiyorum. Diğer taraftan şöyle bir filmlere göz atarsanız, bunların içerisinde bir tek *Titianic*'i yabancı film olarak göreceksiniz. *Titanic* haricinde yabancı film yok. Bu trend bütün dünyada devam ediyor, İtalya'da İtalyanların, İspanya'da İspanyolların, Kore'de Korelilerin filmleri, insanlar kendi hikayelerini seyretmek istedikleri için kendi filmlerine geliyorlar. Bu yüzden Türk

sinemasının gelişmesi bir yandan bizim bütün illerde sinema açmamıza bağlıyken, diğer yandan da Türk prodüktörlerin halkın ilgisini çeken filmleri çekmesine dayanıyor. Bu verileri pek bir yerde bulamazsınız çünkü Türkiye'de kurumsallaşmakla ilgili çok yoğun emek harcasak da çok gıdım gıdım yol katedebiliyoruz. Birçok ülkede bulunan merkezi bir raporlama merkezimiz henüz yok, birçok firma sonuçlarını açıklamaktan hala kaçınmakta, AFM bu konuda çok emek harcadı. Geçtiğimiz sene Kenda isimli bir şirket kurdu. AFM, Kenda projesi ile birlikte üç başarılı prodüktörü bir araya getirdi. Türk filmlerinin daha çok çekilmesine ve daha çok ekran bulmasına yönelik bir takım adımlar attı. Bunun sonucunda Kenda'nın şu andaki 2006 yılı payı %55'tir, Türkiye'de gösterilen filmlerin %55'ini daha ilk senesinden Kenda dağıtıyor. Başarılı filmler var içerisinde *Kurtlar Vadisi*'nden *Organize İşler*'den *Hacivat Karagöz'e.* Aynı zamanda belki aranızda hiç kimsenin duymadığı *Votka Limon* da bizim dağıttığımız bir film, *Korkuyorum Anne* de. Biz elimizden geldiği kadar Türk filmlerine yer verecek aranjmanları yapıp haftaları ve sinemaları sağlamaya çalışıyoruz, geleceğin burada olduğunu düşünüyoruz. Bu sonuç da zaten bizim doğru yolda olduğumuzun bir işaretidir. Şu anda Türkiye'de dağıtımda %55 pazar payına ulaşmak bugüne kadar duyulmuş bir şey değildi. Biraz dikkatli bakarsanız, bu seneki sonuçların geçen seneye göre %46 daha iyi olduğunu göreceksiniz. İlk dört ayın sonuçlarını geçen yılın dört ayına kıyaslarsak geçtiğimiz sene dünyada en az düşen marketlerden biri Türk marketiydi, çünkü kendi filmlerine ağırlık verdi, kendi filmlerini seyretti. Hollywood filmleri çok iyi olmadığı için Türkiye'de bir düşüş gerçekleşmedi dolar bazında neredeyse %8 büyüme kaydedilirken bu sene ilk dört ayda dolar bazında %54 büyüme var. Bunlar çok ciddi rakamlar büyüme açısından. Biraz da Şubat ayına bakarsanız 2006'nın kıyaslamasında, %48 gibi bir artış var, Nisan'a bakarsanız %44 gibi bir artış var. Bunların ana sebebi Türk filmleri yapılmaya, düzgün pazarlanmaya ve sinemada doğru ekrana ve doğru miktarda haftaya ulaşmaya başlaması. Benim kısaca söyleyeceklerim bu kadar, sorulara tabil ki açığım.

Özer Bereket: Aslında şunu sormak istiyorum size, madem tablolar bu kadar parlak gözüküyor. Az önceki panelde de herkesin ortak sorunlarından biri gösterecek sinema bulamamaları, mesela Pelin Esmer bir hafta gösterebildim dedi filmini ki en son Amerika'da Tribeca Festivali'nde ödül de aldı. Madem her şey bu kadar hoş ve güzel gidiyor ama diğer tarafta para bulmakta, gösterim yeri bulmak-

ta olsun zorluk çeken yapımcı-yönetmen bir sinemacı çevre var. Bu ikilem nereden kaynaklanıyor? Biraz bu konuda bilgi alabilir miyiz?

Adnan Akdemir: Tabii. Konuşmamın bir kısmında kurumsallaşma dedim. Bu hoş bir şey ama kurumsallaşmak Türkiye'de çok fazla sevilen bir şey değil bana sorarsanız. İnsanların işleri fırsatçı yaklaşımlardan uzak bir şekilde çözmesine dayanıyor. Türk sineması bugüne kadar hep kişilerin bir fırsatı değerlendirmek adına yaptığı projelerle belli bir noktaya geldi. AFM bugün halka açılmış bir şirketse kurumsallaşmaya verdiği önem sebebiyle halka açılmış bir şirket. Şu anda dünyanın çok büyük fonları JP Morgan, Morgan Stanley gibi fonlar gelip Türkiye'de AFM'ye ortak oluyorlarsa buradaki büyümeye ama kurumsal büyümeye inandıkları için bu böyle. Yapım sektöründe tabii ticari ve sanatsal olarak iki ayrı grup oluşuyor ne yazık ki bütün dünyada, ama biraz evvelki paneldeki arkadaşlar aşık, aynen benim gibi, ben sinema açmaya aşığım, onlar film yapmaya. Ben Isparta'ya gidip sinema açtığım zaman herkes bize deli gözüyle bakmıştı. İstanbul'da birçok semti de AFM böyle açtı. Bunun bir sebebi vardı, herkesin bir konusu var, benim de konum bu. Ben bunu yapmaya onlar da film yapmaya devam edecekler. Kurumsallaştıkça onların çok daha başarılı film yapabileceklerini, hem yurt dışına ihraç edebileceklerini, hem de Türkiye'de daha iyi değerlendirebileceklerine inanıyorum. Kenda bunun bir örneği, Kenda bu tip bağlantılarla işlerini gerçekleştiriyor. AFM Sinemacılıkta, Kenda Film Dağıtımında kurumsallığı getirdikçe uzmanlaşma artıyor, Diyeceksiniz ki neden bahsediyorsunuz? Nedir kurumsallaşma? Ben Filmbond diye bir şirkette iş hayatıma başladım. Filmbond'un Amerika'da yaptığı şeyi anlatsam eminim burda duyan hiç kimse yoktur. Filmbond bir sigorta şirketi, filmlerin tamamlanacağına dair bir sertifika satıyor. Bütçenizin %2'sini bu şirkete veriyorsunuz, filme bir tane muhasebeci ve bir tane denetimci atıyorlar ve filmin bütçesini takip ediyorlar. Ama bir milyon dolarlık bir bütçe için yirmi bin doları alıyorlar. Bu filmin yapım aşamasını takip ediyorlar. Bir milyon dolar bütçenin dışına çıkmamanızı sağlıyorlar. Bu arada sizde bu sigortayı aldığınız için çok kolay yatırımcı buluyorsunuz. Yüz bin dolar verecek on tane yatırımcı getiriyorlar, Filmbond ile garantilenmiştir, bu film yüz bin doları geçmeyecektir, kesinlikle paranız garanti altındadır diyorlar, sizin verdiğiniz sigorta primi de siz filmleri doğru yapıp sahiplerine teslim ettikçe düşüyor ve daha ucuz bir fiyata bu sigortayı alabiliyorsunuz. Yurt dışında kurumsallaşma öyle ürünler, öyle yatırım şekilleri oluşturdu ki, gerek parayı bulmak, gerekse filmi pazarlamak çok kolay-

laştı. Bunu her yerde bulamıyorsunuz ama belli başlı film merkezlerinde, New York'ta, Los Angeles'ta bunlar mevcut. Yavaş yavaş Türkiye'de de benzeri yapılar oluşacaktır. Yeter ki aşağıdan yukarıya doğru bir kurumsallaşma gerçekleşsin. Yapım aşamasında da kurumsallaşma yerleşsin.

Yalçın Balcı: Birkaç saptamada bulunabilir miyim?

Özer Bereket: Buyrun lütfen.

Yalçın Balcı: Benim sinema ile ilgili özel bir eğitimim veya uzmanlığım yok. İlk önce bir terminolojiyi oturtup aynı şeyi konuşalım diye bir ayrım yaparak başlayacağım. Bu endüstriyi, adına ne derseniz deyin, ikiye bölelim. Bir kısmı, bir önceki panelde olduğu gibi kişilerin izleyecekleri bir şeyler üretiyorlar, içerik sağlıyorlar. Bir diğer kısmında endüstrinin, Adnan Bey'in de olduğu gibi, filmlerin gösterilecekleri ağı oluşturuyorlar. Türk sinemasında içerik üreten yapımcılara ve yönetmenlere baktığımız zaman şöyle bir durum var, salt buradaki rakamlara göre evet bir yükseliş var, ileriye dönük bir ümit de var. Fakat bunlar sadece satılan bilet ve karşılığında paranın çarpımı sonucunda ortaya çıkmış bir rakamdır. Bu biletin karşılığında *G.O.R.A* filmi mi izlendi veya bu biletin karşılığında bugün adını bile bilmediğim başka bir film mi izlendi, bu yoktur. Türkiye'deki sinemayı incelerken, Türkiye'deki televizyon olgusunu görmeden yapamazsınız, mümkün değil. Türkiye'deki sinema olgusunu incelerken Türk insanının, Uzakdoğu'daki insanın, Avrupa'daki insanın, Amerika'daki insanın insan olmalarından dolayı ortaya çıkmış ve geçmiş yıllara dayalı birtakım istatistikler ve verilerle film tüketme doneleri var. Bunları dünyanın hiçbir yerinde görmezden gelemezsiniz. Bu endüstriyi etkiler. Sıcak bir suyun içine şekeri atıp karıştırdığınızda belli bir doyuma gelir ve daha fazla şeker atılırsa şeker erimez. Aynen bunun gibi. İnsanın beynine verebileceğiniz, ortalamalardan konuşuyorum, bir yılda adam başı ölçülerle belli bir video izleme kapasitesi var. Buradan şuraya dönüyorum, Türkiye'deki film işine, sinemacılığa, adı her neyse, baktığınızda şunu görürsünüz, üç tane önemli isim: Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan, Mehmet Ali Erbil. Sinema endüstrisine muhakkak bir yıldan az olmayan dönemlerle bakmak gerekir. Bir yıldan kısa dönemlerle bakarsanız, iki sene sonra dönüp baktığınızda aynı döneme farklı bir şey görürsünüz. Türk sinemasından biraz önce saydığım isimleri çekin ve Türk sinemasına bakın. Son on yılda olmuş istisnalara bakın: *Babam ve Oğlum* –bunların hepsi başarılıdır– ve *Kurtlar Vadisi*. Bu filmlere de Türk sinemasından gene uzun bir periyotta, üç-beş yıl olabilir, arzu eden onyıl bakabilir, bu istisnaları

çektiğiniz zaman geriye kalan Türk sinemasına bakın. Türk sineması bu istisnaları hariç bırakırsak geride duruyor. Yapımcılar açısından, üretilen emek açısından buna baktığınız zaman Türkiye'de bırakın Türk sinemasını, sinemalar ayakta kalmaz. Salt bilet çarpma rakamlarına bakarak Türk sinemasını konuşmak büyük hatadır. Benim şahsi kanaatim, son bir buçuk yıldır bu işe derinden para harcıyorum, zaman harcıyorum ve bu işe odaklandım. Bu endüstrinin adaplı yola girmesi için elimden gelen her şeyi yapacağım. Bakmamız gereken başka bir şey, sinema olgusunda Kore örneği verildi, Uzakdoğu kültürü çok farklı. Yerel sinemanın çok güçlü olduğu bir başka yer de Fransa'dır. Dünyanın büyük kısmında, çok büyük kısmında, kıta Avrupa'sında, Hollywood sinemasının düşmeye başladığı bir yerde yerel sinemanın, yani sinema zincirinin, AFM muhakkak bilet satmak mecburiyetinde, Cinemax muhakkak bilet satmak mecburiyetinde, bu sinema zincirinin ayakta durması mümkün değil. Dolayısıyla dünyada altı tane majör şirket bu endüstrinin %92'sini kontrol ediyor. Ben tabii işin endüstri boyutuna bakıyorum, işin sanat boyutu ile ilgili hiçbir fikir beyan etmiyorum. Biraz önceki panelde rakam telaffuz edilmedi ama herhalde yüz bin-iki yüz bin dolarlar konuşuluyor diye düşünüyorum, buraları muhakkak desteklemeli, karşılık beklemeden. Bu iş olmak mecburiyetinde, o konuda benim fikrim budur. Ama işin endüstri boyutuna baktığımız zaman bugün Türk sineması 130-140 milyon dolar seviyesinde bir bilet geliri alır, yaklaşık bilet sayısı 30 milyon derseniz, 60 milyon dolar yapım tarafına kayar. Türk sineması bununla yaşayacak. Bunun içinden Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan ve Mehmet Ali Erbil'in filmlerini çıkardığınız zaman geriye ne kaldığını görürsünüz, bir şey yok. 11 Eylül'den sonra dünya değişti. Amerika'nın ve Avrupa'nın medya tüketimi değişti. Bu değişim her yeri etkilemeye başladı. Bunun üstüne üstelik teknoloji birtakım şeyleri değiştirmeye başladı. DVD dünyada film zincirini yiyor. Türkiye'de üstüne üstelik bunu korsan anormal derecede yiyor. Bu rakamlar gerçektir, sakın ola ki bilet sayılarına bakıp Türk sinemasının bir yere gittiğini sanmayalım. Teşekkürler.

Özer Bereket: Adnan Bey buyrun, sizin söyleyecekleriniz var sanırım.

Adnan Akdemir: Ben Yalçın Bey'e hiç katılmıyorum. Çünkü on yıllık zamana baktığınız zaman kendini üçe katlayan bir endüstri var, bu birincisi. İkincisi, Kore örneğinde, aynen bizim .boyutumuzdayken Samsung büyük grupların bu işe hem multipleks tarzında sinemaların hem de film yapımında büyük paralar harcamak suretiyle beş yıl içinde dört kat büyütmeleri bir gerçek. Bu örnek de bizim önümüzde

yol gösteren bir örnek olarak duruyor. Üstelik AFM olarak biz *İf İstanbul* gibi bağımsız film festivallerini desteklemek suretiyle elimizden geldiği kadar Türk ve yabancı yeni yeteneğin sinemaya kazandırılmasına çok emek harcıyoruz. Bu sayede de pastanın büyümesine çalışıyoruz. Eğer Hollywood sinemasından Tom Cruise'u ve diğer büyük aktör ve aktrisleri çıkarırsanız, geriye çok büyük bir şey zaten kalmaz. Bizim endüstrimiz birazcık *star power* dediğimiz güçle de döner. Dolayısıyla birtakım değişiklikler olacaktır endüstride, belki yakında cep telefonunuzdan film seyredebileceksiniz, ama 500 kişi ile birlikte bir filmi büyük ekranda seyretmenin zevki hiçbir zaman burada olmayacaktır. Bu da belki bundan beş yüz yıl önce insanların amfi tiyatrolarda insanların bir takım gösterileri seyrettiği gibi belki bundan beş bin sene sonra da belki bu formda değil ama Imax üç boyutlunun sinemalarımıza geldiği gibi bütün endüstrinin değişimi ile bambaşka bir boyutta var olacağını düşünüyorum. Bence Türk sineması çok iyi bir yönde ilerliyor. Tabii ki yenilerin yetişip, biraz önceki paneldeki arkadaşları desteklemesi gerekiyor, ama bir yerden başlaması lâzım bu işin. Teşekkür ederim.

Özer Bereket: Orhan Bey'e sormak istiyorum aslında. Buradan iki tane önemli veri çıktı, belki sizi ilgilendirebileceğini düşünüyorum. Birincisi Adnan Bey dedi ki endüstri üçe katlanıyor, seyirci sayısı artıyor, çok güzel, bu demektir ki biletlerle birlikte gelen para artacak. Yalçın Bey dedi ki üç ismi Türk sinemasından çekiğiniz zaman o paradan geriye bir şey kalmaz, demek ki bu üç isim esas aslan payını alıyor gibi anlaşıldı. Siz nasıl bakıyorsunuz?

Orhan Oğuz: Ben bunu biraz daha açmak istiyorum. Çünkü burada öğrencilerimiz ve hocalarımız var. Mesela hep beraber bir film çekelim, tamam mı? Mine Hanım burada olsaydı o bizim yapımcımız olurdu. Lütfen yapımcılığı siz (Yalçın Balcı) üstlenin, dağıtımını da siz (Adnan Akdemir) üstlenin. Sosyal içerikli bir film mi çekelim komedi filmi mi çekelim? Filmleri siz dağıtacaksınız, hangisini çekelim?

Adnan Akdemir: Soru bana mı?

Orhan Oğuz: Evet, geldim ben size dedim ki, "Bir film çekeceğim, komedi mi sosyal içerikli mi olsun?" Siz de sinemalarınızda dağıtacaksınız. Neyi tercih ediyorsunuz?

Adnan Akdemir: Ben hemen size şu soruyu sorarım: Ne yapmak istiyorsunuz? Para mı kazanmak istiyorsunuz, yoksa sanatsal bir faaliyette mi bulunmak istiyorsunuz?

Orhan Oğuz: Sizin gönlünüzden geçen para kazanmam mı yoksa sanatsal bir faaliyette bulunmam mı? Para kazanırsak beraber kazanacağız değil mi?

Adnan Akdemir: Tabii, tam olarak öyle değil.

Orhan Oğuz: Tevfik'ciğim (Başer), sen de gelir misin? Fehmi (Gerçeker), sen de gel. Güzel bir film çekelim, bakalım nasıl oluyor?

Yalçın Balcı: Düşman Kardeşler gibi bir şey olmasın. Ben yapımcı da değilim, film yaptık bir kere, ağzımızın payını aldık.

Orhan Oğuz: Siz işte yapımcı olacaksınız bu defa. Peki, sosyal içerikli bir film çekmeye çalışalım. Nasıl bir film çekelim? Oyuncularımız kim olsun? Mesela sizi nasıl bir *cast* heyecanlandırır?

Adnan Akdemir: Ben tacirim, ben para kazanmak için bu işi yapıyorum. Benim para kazanabileceğim bir proje olmasını hedeflerim.

Orhan Oğuz: Sizi çok iyi anlıyorum, Cem Yılmaz, Şener Şen, Yılmaz Erdoğan, üçü olsun ama sosyal içerikli bir film çekelim. Komedi unsuru çıkacakmış gibi düşünsek bile böyle olmayacak, buradaki karakter ve kişilikleri üçünün de bugüne kadar oynamadıkları kadar farklı. Bunun çalışma şansı nedir? Sizin çünkü dağıtımcı olarak bazı yetileriniz var, seyirci ile bire bir iletişim kuruyorsunuz. Hangisi sizi heyecanlandırır? Bu üçlü ile bir komedi filmi mi yapsak sizi heyecanlandırır? Yoksa sosyal içerikli, sanatsal bir film yapsak mı heyecanlandırır?

Adnan Akdemir: Şu anda baktığınız zaman tabii ki komedi filmi çok daha enteresan duruyor. Ancak bir şey söylemem lazım burada, eğer siz sosyal içerikli bir film çekecekseniz...

Orhan Oğuz: Burada hayali bir film çekiyoruz, unutmayalım, hiçbir gerilim yok...

Adnan Akdemir: Siz Cem Yılmaz ve diğer aktörleri kullandığınız zaman sosyal içerikli bir film çekseniz bile, ben bu hatayı bir kere yaptım, zamanında bana Şener Şen ile, ki o zaman komedi unsuru önde olan bir kimseydi, *Eşkıya* diye bir film çekeceklerini ama hiç komik olmayacağını söylediler. Biz de yer vermemek için her türlü şeyi yaptık, böyle bir film olmaz, komedi unsuru yok diye.

Özer Bereket: Pişman oldunuz mu sonra?

Adnan Akdemir: Yer verdik tabii ki sonunda. Filmi oynattığımız ilk üç hafta boyunca hiç para kazanamadık. Filmi zor bela çıkarttık. Film çok güzeldi, benim favori filmlerimden birisidir bu arada. Fakat altıncı haftada filmi sormaya başladı seyirci. Benim işim seyirciyi tatmin etmek, biz filmi tekrar getirttik, *Eşkıya* filmi altıncı haftasından sonra en büyük parayı kazandı, bir rekor kırdı ve uzun süre bu rekoru elin-

de tuttu. Ben kararlarımı her zaman ticari olarak vermek zorundayım. Ama *Babam ve Oğlum*'da olduğu gibi toplamda 100 bin kişiyi hedefleyerek çıkmışlardı. İlk hafta sonu 35 bin kişi geldi. Biz dedik ki -en çok ekranı AFM verdi, diğer sinemalar reddetti filmi, içeriği komedi olmadığı veya ticari unsurları olmadığı için- nasıl olsa hedefine ulaşır ilk hafta 35 bin yaptığı için. İkinci hafta sonu 75 bin kişi yaptı. Bu filmi biraz daha tutsak bir şeyler olur mu dedik. Üçüncü haftasında 150, dördüncüsünde 250 ve beşinci haftasında 210 bin yaptı ve sonrasında uzun aylar boyunca filmi tuttuk ve oynatmaya devam ettik. Neticede komik değildi, ticari bir film değildi ve...

Orhan Oğuz: Ve başarılı oldu bence, değil mi? Çağan benim asistanım zaten o projeyi ben biliyorum ve gerçekten çok iyi bir proje. Çok da akıllı bir çocuk Çağan, onu çocukluktan beri tanıyorum, uzun süre çalıştık beraber. Peki Yalçın Bey, siz yapımcı olarak böyle bir sosyal içerikli filmi mi tercih edersiniz bu oyuncularla yoksa komedi filmini mi? Yapımcı olsanız hangi filme para yatırırsınız?

Yalçın Balcı: Bu soruyu birkaç olasılıklı mı cevap vermem lâzım? Ben kurumum adına söyleyeyim, biz sinema işletmeciliği tarafında ve film yapımcılığı tarafında yokuz.

Orhan Oğuz: Anlıyorum ama burada bir oyun oynuyoruz.

Yalçın Balcı: Anlıyorum ama üç tane olasılık söyleyeceğim sadece. Siz hangisini isterseniz değerlendirin.

Orhan Oğuz: Peki.

Yalçın Balcı: İkincisi şahsi olarak 100 liralık servetin varsa, 20 lirasını Türk filmine iyi bir *cast* ve iyi bir senaryo varsa, ki bir önceki panelde de vardı, işin çok önemli kısmı budur. Tüm dünyada bence %50'si budur, %30'u pazarlamadır, %20'si de geriye kalanlardır. Çok iyi yönetmenle çalışmak mecburiyetindeyim risk alacaksam. Diğerlerini saymadığım için diğerlerini küçümsemek anlamında söylemiyorum. Servetimin %20'sini Türk filmine para kazanırım hayaliyle yatırarak riske atarım, kazanma ihtimalimi %2 olarak görürüm. %20'mi kaybedebilirim. Mantığımla hareket etmek istersem böyle bir senaryoya, böyle bir yapıma para yatırmam.

Orhan Oğuz: Peki böyle bir *cast* ile komedi filmine para yatırır mısınız? Şener Şen, Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz.

Yalçın Balcı: Onlara yapımcı olamayız. Bu üç kişi...

Orhan Oğuz: Servetinizin ne kadarını harcarsınız? Tamamını koymaz mısınız?

Yalçın Balcı: Ben hayatımda hiçbir zaman icra edilmeyecek olaylarla uğraşmadım. Bu durum gerçekleşmez. Sadece akademik olarak okutulabilir, incelenebilir.

Benim saydığım üç isimin arasında dikkat edin Şener Şen yoktur. Diğer üç kişi senaryoya da bakarsanız, kimliklere de baksanız, üçü de muhteşem dehadır. Dolayısıyla ben orda yapımcı olamam, onlar yapımcı, onlar üçü de de sermaye grubu, tek başına her biri birer şirket. Hatta irice bir şirket.

Orhan Oğuz: Tabii, tabii... Ne çekeceğiz?

Özer Bereket: Peki şöyle bir şey yapalım, ben yapımcı olayım, Yalçın Bey bunu dağıtan alternatif sektör olsun.

Yalçın Balcı: Ama panelin formatından çıktık.

Özer Bereket: Orhan Bey'in varmak istediği noktayı anlıyorum ben. Eklemek istediğiniz bir şey var mı? Ben yapımcı olmayı kabul ediyorum.

Orhan Oğuz: Ben ne çekeceğiz diye son bir şey söylüyordum. Neyi çekelim?

Özer Bereket: Sizin için asıl sıkıntı bu mu?

Orhan Oğuz: Tabii ki, bunun altında neler yatıyor? Ne çekeceğim ben? Mesela *Babam ve Oğlum* filmine inanılarak girilmiş, korkarak iki-üç kopya basılmış, küçük küçük sinemalarda giderek büyümüş ve sonra çok ilgi görmüş. AFM sinemaları önce filmi seyrediyorlar mı? Vizyona sokacakları filmin sanatsal değeri de olsa bir seyredip, aralarında toplantı yapıp karar veriyorlar mı? Bunun seyircisi şudur, şu kadar sinemaya sokabiliriz, şu kadar dağıtabiliriz, aşağı yukarı getirisi bu kadar olur diye bir hesap yapıyor musunuz?

Adnan Akdemir: AFM neticede diğer sinema oyuncuları gibi o haftaki alternatifleri değerlendiriyor. A filmi, B filmi, C filmi var, aynı hafta çıkmaya hazırlanan, çeşitli dağıtımcılar tarafından geliyor. Biz Kenda olarak ne yapıyoruz? Elimizden geldiğince Türk sinemasına yol açmak istiyoruz. Bugüne kadar, iki yıl öncesine kadar, Warner Bross, UIP ve Özen Film'in oluşturduğu, üç aşağı, beş yukarı üçlü bir grup şeklinde hareket eden bir dağıtım yapısı vardı Türkiye'de. Hepsi de dostlarımız, hepsiyle de hâlâ ticaret yapıyoruz. Fakat bizim zaman içerisinde dikkatimizi şu çekti, yurt dışında da panellere gittiğimiz zaman bize dönüp dediler ki "Nasıl oluyor da Warner Bross. Türkiye'de Türk filmlerini dağıtıyor, bundan bir sonuç alabiliyor musunuz?" Burada ana fikir şu: Kenda kurulduğu zaman, Kenda'nın amacı Türk filmlerine bir Warner Bross'un yabancı filmlere verdiği değeri verebilecek ve bir yandan da yeni Türk Filmleri geldiği zaman Warner Bross'a nasıl istedikleri şart-

larla ekran bulamıyorsa, daha iyi şartlarla ekranlarla buluşabilecek bir yapı kurabilir miyiz dedik. Tabii ki ticari bir yapı oluşturmak zorundaydık, ben ticari olmayan herhangi bir birlikteliğin başarıya ulaşabileceğini zannetmiyorum. Ama kurduktan sonra hızla gerçekten büyük filmleri prodüktörlerimizin, ortaklarımızın yapmasıyla da büyük bir başarı kazandı ama o sırada çok küçük filmleri de çıktık. Küçük filmleri çıkartmak istememizin nedeni de, biz istedik, seyrettik, beğendik, *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004) gibi. Bunu da devam ettireceğiz, amacımız biraz da bu.

Orhan Oğuz: Peki, Adnan Bey ben bir şeyi merak ediyorum. Nasıl bir risk alıyorsunuz? Kendi içinizdeki düzende sinemacıyla, yapımcıyla birlikte nasıl bir riski göze alıyorsunuz? Sadece ona otuz tane sinema salonu mu veriyorsunuz? Yoksa onunla beraber ortak bir çalışmaya giriyor musunuz? Mesela kopya basıyor musunuz? Böyle bir riski göze alıyor musunuz? Yoksa kopyayı yapımcı basıyor, siz sadece gösteriyor musunuz, böyle mi?

Adnan Akdemir: Böyle tabii. Bütün dünyada da böyle çalışıyor sistem.

Orhan Oğuz: Ama burası Türkiye.

Adnan Akdemir: Ama başka türlü çalışamaz. Burası Türkiye olduğu için Dünyayla da uyumlu çalışması lâzım.

Orhan Oğuz: Yapımcıyla beraber çalışma olasılığınız mümkün değil mi?

Adnan Akdemir: Sinemacı için mi yoksa dağıtımcı için mi söylüyorsunuz?

Orhan Oğuz: Dağıtımcı için.

Adnan Akdemir: Dağıtımcı için binlerce model mümkün. Dağıtımcının dönüp para verip filmi çektirmesi de mümkün. Özen Film bunu sık sık yapar mesela.

Orhan Oğuz: Özen Film onu yapıyor. Dağıtım için mesela, kopya basmak mümkün mü?

Adnan Akdemir: Bununla ilgili bir şirketleşme içerisindeler, ben söyleyeyim isterseniz. Hem tanıtım, hem de kopya basma ile ilgili bir takım şirketlerin kuruluşu arifesindeyiz. Eğer başarılı olursa, yapılan filmlerin toplam bütçesinin çok önemli bir kısmını oluşturuyor ve bütçenin dışında kalan bir kısım, filmlerin ekran bulmasını engelleyen bir miktar var, bunu sağlayacak bir şirket üzerinde çalışılıyor.

Orhan Oğuz: Şimdi tabii bu yönetmen olarak beş yıl evveline kadar, hatta hâlâ öyle, hem yönetmenliği hem de yapımcılığı beraber götürerek, sponsor bulma gibi çabalar içindeydik. Hatta gerçekten bütün

paramı harcayarak bir film çektim ve en son paramla da bir kopya bastım. Sonra bir dağıtımcı firmaya gittim. Amerika bağlantılı hepsi tabii. Dedi ki bana "Otuz kopyadan aşağı çıkamam." Otuz kopya demesi, bir kopyanın beş bin dolar olduğunu düşünürsek, bu miktar kadar daha bir riske atmak istedi beni. Şimdi o kopya benim evimde duruyor, bir tek kopya. Vizyona girmedi ve hâlâ borçlarını ödüyorum onun. Tabii ki bu bir ticari başarısızlık. Ama sinema yapmak için de mecburuz. Sinema yapmak için buna mecbursak, sinemanın dağıtım şirketi muhakkak ki bir şekilde bir yerden yardım etmek zorunda. Sizin yapımcıyla beraber belki birtakım riskleri de almak zorundasınız, eğer Türk sineması için bir şey yapacaksanız. Çünkü Türk sineması başka türlü yürüyor. Amerikan modelini hiçbir zaman Türk sinemasının içine sokamazsınız. Çünkü Türkiye'de bir film yaptığınız zaman sadece Türkiye sınırları içerisinde gösteriliyor. Hiçbir dağıtım ağımız yok bizim. Arabistan'a, Hindistan'a, Türkmenistan'a. Buradan yetişen arkadaşlarımız olacak ve ben onlara hep öneriyorum. Belki şimdi internet aracılığıyla da bir sürü filmi Türkiye'den satabilirler, bir sürü filmi oradan alabilirler. Böyle takaslarla bize bir pazar açmaları gerekiyor. Türkiye'deki seyirci oranının yükselmesi bir değer değil bana göre. Seyirci oranı yükseliyor, niye yükseldiğini ve hangi filmlere göre yükseldiğini biz biliyoruz. Hepsinin farkındayız ama biz ülke olarak bir yerlere filmlerimizi satamazsak film yapamayız. Siz de sadece Türkiye'de yapılan o medyatik, bilinen, birbirinin benzeri olan filmleri dağıtmaya devam edersiniz. Onun için biraz bize böyle bir kan enjekte edin. Belki bir farklılık olacaktır, biz de heyecanlanabiliriz. Her türlü riske girebiliriz ama o heyecanı almalıyım, tek başıma kalmamalıyım.

Adnan Akdemir: Haklısınız. İzin verirseniz ben çok küçük bir saptama yapacağım burada. Sinema sektörünün ben çok fazla detayına girmek istemedim zamanınızı almamak için ama bir parça gelişimine dikkatli bakmamız lâzım. Bu konuştuğumuz konunun anahtarları aslında orada yatıyor. 70'li yıllarda Türkiye'de dört bin sinema vardı. Askeri darbe 80 yılları sonrasında bunlar yok oldular tek tek. 90'ların başına geldiğimizde Türkiye'deki sinema sayısı üç yüz civarındaydı. Çok kötü durumdalardı, oldukça kötü filmlerin oynadığı, başka endüstrilere hitap eden batakhane tipi yerlerdi. Doksanlı yıllarda bir şey oldu Türkiye'de, kimse fark etmedi ama kanunlar değişti, Warner Bross ve UIP gibi yabancı firmalar Türkiye'de ofislerini açabildiler. Bu şu anlama geliyor: Londra'da, Paris'te, New York'ta ne oynuyorsa Türkiye'ye gelebilir oldu. Yabancı dağıtım firmaları bu

sayede Türk Sinema sektörünün gelişmesinde çok önemli bir rol oynadılar. Fakat bu filmleri gösterecek doğru dürüst sinema yoktu Türkiye'de. AFM doğru zamanda doğru yerdeydi. 90'lı yıllar boyunca çok miktarda sinema açtı, rakipleri de onu izleyerek Türkiye'deki bu üçyüz sayısını bugün bin iki yüzlere taşıdılar. Bu bir altyapının varolmasını sağladı. Altyapı olmadan hiçbir şey yapmanız mümkün değil. Eskiden Türkiye'de filmler beş-altı kopya çıkarken bugün birkaç yüz kopya film çıkabiliyor. Bu belli bir para zincirinin, yani sokakta sizin para verdiğiniz biletten alınan paranın yarısı dağıtımcıya gittiğini düşünürseniz, dağıtımcı bunun üzerinden belli bir komisyon alıp yapımcıya bu parayı aktarırken belli bir zincirin oluşmasını sağladı. Bugün geldiğimiz noktada bu altyapı kuruldu. Hâlâ gitmediğimiz çok şehir var ama belli bir altyapı var ki toplanan para tekrar belli yapımcılara gittiği zaman on milyon, yirmi milyon dolar seviyelerinde rakamlar ediyor artık. Bunlarla tekrar birkaç film birden çekebilecek güce sahip oluyor yapımcılar. Bu oyunun bence üçüncü safhasına geldik. Artık kendi içimizden daha çok üretici, yaratıcı çıkartmamız lâzım. Bu insanların para kazanmaları lâzım çünkü altyapı artık var. Yaratıcılıkla bu filmlerin üretilmesi lâzım ve katılıyorum sadece popüler kültür anlamında değil. Bağımsız Sinema başlığı altında toplayabileceğimiz, ticari kaygıdan uzak çekilen tüm tarzların var olmasını sağlayarak, bu sektörün tüm kollardan var olmasını sağlamak gerekli. If istanbul ile AFM olarak bizim yapmaya çalıştığımız da biraz bu yönde, kendi ticari filmlerimizin yanında yaratıcılığı maksimum düzeyde tutan bağımsız tarzda toplum ile buluşturmak ve hatta onlara da ekran yolunu açarak bu tip yapımlarında ticari başarıya giden yola girebilmelerine olanak vermeliyiz. If İstanbul'u bu sene onun için Beyoğlu'ndan, Caddebostan ve Ankara'ya taşıdık, takip eden yıllarda diğer şehirlerimize de götürerek bu misyonda çalışmalarımızı sürdüreceğiz.

Yalçın Balcı: Birkaç soru sormak istiyorum el kaldırarak cevap verirseniz eğer. *G.O.R.A* filmine kaç kişi gitti? *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak, 2003) filminin DVD'sini kaç kişi aldı? Yaklaşık üçte biri, dörtte biri. *Gelibolu* (Tolga Örnek, 2005) filmine kaç kişi gitti? *G.O.R.A*'dan üç misli daha az. *Gelibolu*'nun DVD'sini alan var mı? Filmden daha fazla. Türkiye'de ben bu sene üç tane deneme yapıyorum, birincisi *Gelibolu*'ydu. *Gelibolu* DVD'sini bilmiyorum takip ettiniz mi, ilk üç günde 140 bin sattım. Daha sonra da yaklaşık bir ay bir süre içerisinde 180 bine erişti. Sadece Almanya'daki bir adam telefon açtı, on bin tane aldı. Orada video satan birisi. Dağıtım kanalı ve fiyat politi-

kası çözülmediği sürece ister gazoz satın, ister film satın, hiçbir başarı beklemeyin. Dolayısıyla Türkiye'de dağıtım kanalında, yani Orhan Bey'in zihinsel olarak yarattığı bir yapımın muhakkak ve muhakkak sanat faaliyetlerini hariç tutuyorum onlara bir filmi 500 bin dolar verip kabul ederse bir yönetmen yaptırabilirsiniz ve bunu evinizde sadece siz izleyebilirsiniz. Bu benim gözümde beş yüz bin dolarlık bir heykeldir, beş yüz bin dolarlık bir resimdir, bilmem katılır mısınız? Öyle bir yönetmen de bulabilir misiniz bu da ayrı bir konudur. İşin o tarafını ayrı tutuyorum ben işin tamamen endüstri boyutundayım. Bir tane dağıtım kanalı var Türkiye'de şu anda, bu dağıtım kanalı sinema zincirleri. Filmlerin kendilerini gösterebilecekleri yer sinema zincirleridir. İkinci kanal televizyonlardır. Televizyonların, özellikle büyük kanalların, bütün hesabı reyting üzerine kurulmuştur. Reyting yapmayan bir iş ağzıyla kuş tutsa o televizyonda *prime time*'da çıkma şansı yoktur. Bunu desteklemek, desteklememek tamamen abesle iştigal gibi bir şeydir. Ya kendiniz büyük bir kanal satın alıp istediğiniz filmleri ve yapımları orada oynatacaksınız, pratik hayatta bu da mümkün değil, dolayısıyla televizyonlardan aldıkları, yani Türk sinemasında yapılmış önemli filmleri satın alıyorlar. Ama başka bir şey daha ben öneriyorum arkadaşlara, bu bilgilerin hiçbiri gizli değildir, kamuya açıktır, gişe yapmadı denilen filmler televizyonda önemli reyting yapıyor. Birisi bana *Gelibolu* filminin 180 bin satmasını açıklasın. Neden *Gelibolu* filmi 180 bin sattı? Ben biliyorum, ben o filmin 200 bin tane DVD'sini bastım bir kerede. Bunu basarken Türkiye'de yaptırdım, 6.7 ÖTV ödedim, %18 KDV yaptım, gazeteyle de birleştirebilirdik, gazetelerin KDV'si %1'dir, kitapların %8'dir, Türkiye'de müziğin, videonun, en fazla korsan olan alanların KDV'si %18'dir. Geçenlerde Kültür Bakanlığı'ndan bana geldiler, ilk önce KDV ve ÖTV'yi indirin öyle konuşalım dedim. Tabii bütün bunları yapabiliyor olmanız için de belli bir pozisyonda oturuyor olmanız lâzım. Bu sektör sert darbelerle düzelecek. Bu kanallardan bir tanesi DVD olabilir. Türkiye'deki DVD oynatıcı sayısı ile ilgili bilgisi veya tahmini olan var mı? Söyleyeceğim biraz sonra. Motion Picture Association (MPA) ismini duymuş olan var mı? Var. Ne kadar az. Muhakkak buranın web sitesine girin. Arzu eden varsa burada her yıl bir kere araştırma yayınlarlar, dünyadaki altı tane majör şirketin finanse ettiği, kâr amacı olmayan bir kurum bu. Bu kurumu iki sene önce keşfettim ve burada bu kurumun yaptıklarının aynısını yapıyorum. Önümdeki rakamları sizlerle paylaşacağım. Bu rakamlardan şu anlaşılıyor: film yapımcılarının önünde muazzam büyük bir fırsat var.

Sinema için aynı şeyi söyleyemem çünkü bu endüstrinin üç-beş yıl içerisinde gideceği yeri de kabaca size tarif etmeye çalışacağım, hayal etmeye çalışın. MPA televizyon izlenme oranlarına bakıyor, hızlı olarak size söyleyebileceğim, tüketimlerde yılda kaç saat televizyon izlendiğine bakıyor. Tüketici internetin tüketimine saat olarak bakıyor, *home video*'ya, *box office*'e bakıyor, müziğe, gazeteye, dergiye, kitaba, video oyunlarına bakıyor. Dikkat edin, bunlara bakan yer altı majör şirket, Warner Bross, Sony, Universal, Buena Vista gibi şirketlerin ortak para verdikleri yer bunları inceliyor ve buradaki tüketici değişimlerini zaman ekseninde takip ediyor. Gelişigüzel bir dönemde yapılan bir araştırmanın sadece o anda bir ifadesi vardır. Ben bu işi bir buçuk yıldır zaman ekseninde takip etmeye başladım. Altı aydır onların yaptığının bir modelini burada uygulamaya çalışıyorum. Buraya gelmemin nedeni birikmiş bilgimi paylaşmaktır, başka amacım yoktur. Sadece üstümdeki bilgiyi atmaktır. Zaman zaman gazetede, zaman zaman televizyonda, ben çok fazla gözüken bir insan değilim, hiç kimse tanımıyordur beni muhtemelen burada. Dolayısıyla film endüstrisi konusundaki bilgilerimi bir iki eşim dostum olan insanla paylaşıyorum. Buradaki bilgilere baktığınız zaman 2001 sonrası ile 2001 öncesini kıyaslarsanız, hayal kırıklığına uğrarsınız. Geçmiş yirmi yılı alıp oradaki gelişme rakamlarını önümüzdeki on yıla koyarsanız hayal kırıklığına uğrarsınız. İstisnalar olabilir, her sektörde her zaman istisnalar vardır. Bu sektördeki rakam şudur: Amerika'da kişi başı bilet sayısı 1995 senesindeki rakama gerilemiştir, 4.7'ye düşmüştür, yaklaşık bir buçuk milyar bilettir toplam Amerika piyasası. Bir buçuk milyar adet de DVD satılır Amerika'da. Bu rakamları çarptığınız zaman yaklaşık saat olarak söylemek gerekirse seksen saat civarında film tüketimi vardır yılda kişi başına. Hep ortalamadır, beş yaşındaki çocuk da girebilir buna. Türkiye biliyorsunuz çok fazla televizyon izleyen bir ülke. Günde televizyon izleyen Amerika'dan sonra ikinci büyük ülkedir dünyada. Bu konudaki istatistikler, Amerika'daki değişkenlerine çok yakındır. Film yapımcıları için hem olumlu hem de olumsuz olan bir veriye daha değineceğim. Amerika'daki sinema bileti ortalaması yaklaşık altı buçuk dolar civarındadır, sekiz-sekiz buçuk YTL gibi bir paradır. Amerika'daki kişi başı milli gelir yirmi beş-otuz bin dolar seviyesinde, bizim altı katımız civarında. Türkiye'de sinema bileti fiyatı 2005 yılı için 6.7 YTL civarındadır. Bir başka örnek vereceğim, biz gazetelere elli bin lira zam yaptığımız zaman %5 tiraj kaybederiz. Üç yüz bin lira gibi bir zamı yapamıyoruz. Aynı gazete makineleri basıyor, aynı kağıt, Ameri-

ka'daki, Avrupa'dakiyle, Avrupa'da ortalama bir avrodur. Yarı yarıya düşmek mecburiyetinde, göreceksiniz önümüzdeki üç-beş yıl içinde bilet fiyatları reel rakamlarla minimum yüzde otuz gerileyecek. Bunu burada yazıyorum ve imzalıyorum. *Gelibolu* DVD'sini çıkardıktan sonra, biliyorsunuz elimizde önemli kanallar da var, birkaç arkadaşımız, dostumuz ve D&R. Ben DVD satışlarını zaman ekseninde takip eden bir insanım. Ortalama %20 geriledi Türkiye'de son üç ayda fiyatlar. Adını vermeyeceğim, altı majörden iki tanesi Çin'de bir dolara DVD satıyor. Ben bu üç majör stüdyo ile nezaket çerçevesi içinde kavga ediyorum. Bunları samimi ve dostça söylüyorum. Kavgam şu şekildedir: bu altı majör stüdyo Türkiye'de Türk sinemasını batırır veya çıkartır. Hiçbir şey yapmazsa batar, muhakkak bir şey yapmak mecburiyetinde. Yaparken de bir yerler zedelenecek. Bu iş hafif depremlerle yerine oturmak mecburiyetinde. Fiyat Türkiye realitesinin fiyatına gelecek. *Tempo* dergisi geçen sene fiyatı 3 YTL iken on bin satıyordu, 1 YTL'ye düşürdük 100 bine çıktı. Kâr ediyor muyuz? Kâr ettiğimiz yok.

Orhan Oğuz: Yalçın Bey, araya girebilir miyim acaba?

Yalçın Balcı: Buyrun tabii.

Orhan Oğuz: Çok korktum ben.

Yalçın Balcı: Hayır, niye?

Orhan Oğuz: Korktum ben. Bir tarafta Adnan Bey, bir tarafta Yalçın Bey... Ben sinema yapmaya çalışıyorum ve çok korktum. Biraz umut, biraz ışık olsun...

Yalçın Balcı: Ben servetimin %20'sini yatırırım, riske atarım dedim.

Orhan Oğuz: Yalçın Bey, ben size bir gerçekten bahsedeyim. Ben çocuktum, sinemadaydım. Büyüdüm filmler çektim ve hep iyi olacak diye düşündüm ve bugün geldik bundan on sene evvel de aynı panellerde aynı konuşmalar, şimdi daha acı gerçeklerle karşılaştım ve korktum. Ben nasıl sinema yapacağım? Çok katısınız, sanat başka bir şey.

Yalçın Balcı: Siz sinema yapın diye de ben birtakım şeylerin üstünü mü örteyim?

Orhan Oğuz: Tamam ama bir de sanat diye bir şey var.

Yalçın Balcı: Ama bakın ben sanatı bir kenara koydum...

Orhan Oğuz: Biraz yumuşak olun, bakın burada öğrenci arkadaşlar var, öyle katı rakamlar koydunuz ki yani herkes korktu. Gidin muhasebecilik falan yapın, sinemaya bulaşmayın.

Yalçın Balcı: Ben sinema yapmıyorum, ben size sadece sinemanın gelişmesi için...

Orhan Oğuz: Neler olacağından bahsediyorsunuz, depremlerden bahsediyorsunuz. Yapmayın.

Yalçın Balcı: Türkiye'de 80 milyon DVD satıldı geçen sene biliyor muydunuz?

Orhan Oğuz: Biraz ışık. Bana deyin ki, "Ben %20'sini değil %30'unu koyacağım Orhan," ben de biraz rahatlayayım.

Yalçın Balcı: Yüzde birini veren yok, bırakın yirmiyi.

Orhan Oğuz: Şimdi bu kadar sert konuşunca ben gitmek istedim, sıkıntılar kaçtı.

Yalçın Balcı: İletişim fakültelerinde tabii ki bu işin sanat tarafı var ama benim söylediklerim ortaya çıkmış emeğin bir düzenin içinde satılabilmesi mümkündür sadece. Bu düzeni bilemezsek, deprem kuşağında yaşarken oradaki jeolojik yapıyı bilmeden üstüne bina yapamayız. Dolayısıyla o jeolojik yapıyı inceleyeceksiniz, onun gereklerine uygun bina yapacaksınız. Benim söylemeye çalıştığım bu.

Orhan Oğuz: Anlıyorum Yalçın Bey ama bizim burada var olan binalar var. Depreme göre bina yapma olasılığı yok ki bu bina da depremde yıkılabilir. Çünkü tarihi bir bina burası ve değerlendirilmiş. Var olan binalar var, onları yıkıp yenilerini yapmaya da ömrümüz yetmez. En azından deprem olmasın da binalarımız kalsın.

Özer Bereket: Ben toparlamaya çalışayım izin verirseniz. Benim gördüğüm kadarıyla bu üretim devam edecek Orhan Bey. Üretimin bittiği gibi bir şey söz konusu değil ama üretimin şartları konusunda sanırım biraz karamsar bir tablo var. Herkes için bu ortaya çıkıyor.

Yalçın Balcı: Ben bir tablonun rakamlarını vererek bitirmek istiyorum. Araştırma yaptırıyorum demiştim. Mart ayında saha çalışması yapıldı, Nisan'da ortaya çıktı. Türkiye'de iki sene önce yapılmış bir araştırmayı buldum, DVD penetrasyonu yüzde sekiz. Nisan itibariyle, yani Mart'ta yapılmış çalışmada, yüzde yirmi sekiz. Önümüzdeki iki yıl içerisinde bu rakam %39'a çıkacak.

Özer Bereket: Bir şey sormak istiyorum. DVD artışı olduğu zaman bunun Türk sinemasına katkısı ne olacak ya da olacak mı? Bunu biraz anlatabilir misiniz?

Yalçın Balcı: Beyefendinin çekip de veya bundan önceki paneldeki arkadaşların çekip de altı bin, on bin gibi bahsettikleri filmlerin... benim üzerimde çok büyük baskı var şunu dene diye ama hayır dedim. Bu sene sadece üç deneme yapacağım. Bir tanesi bir belgesel-

di. Çünkü pazarda bir ölçüm yapıyorum. Küçük olasılıklı şeylerle yani benim yaptığım sahada gerçek anlamda parayla iki yüz bin kişiyle yapılan bir araştırmadır. Sadece önünde bir risk alınır, altı yüz yedi yüz bin liralık bir risk alınır. *Gelibolu* filminden para kaybetmedim. Çok büyük para verdim filmin yapımcısına. Sonucunda birime bölündüğü zaman ucuza geldi. DVD penetrasyonu bu endüstriyi, sinema zinciri, yani izlenen yer konusunu olumsuz yönde etkileyecek, filmi, yapımcıyı, yönetmeni, ışıkçıyı, sanatçıları olumlu yönde etkileyecek. Onun için söylüyorum. Bugün Türkiye'deki DVD tüketimini ölçüyoruz. Nereden ne şekilde aldığını sormadan kaçak, korsan, ne şekilde olursa olsun, bu rakam 80 ila 100 milyon adet arasında çıkıyor. İnanılır gibi değil ama gerçek.

Orhan Oğuz: Yalçın Bey bir şey soracağım. *Büyü* (Orhan Oğuz, 2004) filminin DVD'sini siz mi dağıttınız?

Yalçın Balcı: Bizde iki tür operasyon yapılıyor şu sırada. Biz geçen sene Aralık ayında konvansiyonel DVD dağıtım sisteminin içine *home video* diye girdik. Onlar ayda sekiz-on tane yayınlıyorlar ben ezbere bilmiyorum.

Orhan Oğuz: *Büyü* filminin DVD'si iyi satmış dediler de eğer rakam varsa öğrenmek istedim.

Yalçın Balcı: Normal konvansiyonel sistemin içerisinde satılan yapımlar üç bin, beş bin, bilemediniz on bindir. Benim yaptıklarım, konvansiyonel sistemi kullanmıyorum ben, onların mal verdikleri yerlerin bir kısmına da ben mal vermiyorum. Ben korsanla mücadele ediyorum. Bunun bir tek metodu var: ticari. Polisiye tedbirler alın, istediğiniz kadar *atv*'de panel yapın, İbrahim Tatlıses buna karşı kampanya yapsın, bir şey yapamazsınız, mümkün değil. Devlet kanunları çıkartmak ve uygulamak mecburiyetindedir. Ama ben onların yapacağını garanti edip iş yapmam. Ben 6.99 liraya sattım *Gelibolu* DVD'sini. İki tane nedeni vardı: bir tanesi bilet fiyatı ortalaması, ikincisi Nişantaşı'ndaki korsan fiyatı. Bana yedi lirayı nereden bulduğumu sorduklarından buradan dedim. Dolayısıyla soruluyor insanlara, "Sezon filmlerini ne sıklıkta almak istersiniz?" diye. Detayına girmeyeceğim bunun. Yüzde yetmişi yılda ortalama yirmibeş film tüketiyor bugün Türkiye'de. Dört milyon iki yüz bin adet DVD oynatıcı var bugün Türkiye'de. 2006 yılında bir milyon üç yüz bin adet daha satılacak. İstediğiniz iddiaya girerim, sinemaya çıkıp yirmi-otuz bin satan bir filminizi bana verin, minimum iki misli satar. Kısa dönemde para yapar mı? Para yapmaz. Bu endüstri çok büyük para kaybediyor. Endüstrinin toplam büyüklüğü 250 milyon dolardır Tür-

kiye'de. Bunun elli milyonu yasaldır, iki yüz milyonu değildir. Yine son beş yılın bir rakamını vereceğim size, Türkiye'de sinemalara çıkan yabancı filmlerin rakamları film başına düşen bilet sayısı düzenli olarak son beş yıldır sürekli olarak azalıyor. 2001 ortalama söylüyorum, 168 bin bilet, 2002 149 bin bilet, 2003 134 bin bilet, 2004 107 bin bilet, 2005 88 bin bilet. Son dört aya baktım bunun altında ama dar dönemlere bakmadığım için rakam vermiyorum. Bu dönem zarfında yabancı film sayısı, yani vizyona sokulmaya çalışılan film sayısı da yüzde altmış artmış. Bu dönem zarfında gazete fiyatları, dergi fiyatları yüzde onbeş artarken sinema fiyatları yüzde doksanbir artmış, lira bazında. Bu düzen böyle gitmeyecek. Bu düzen muhakkak değiştirilecek. Benim kabaca söyleyeceğim şudur: ölçüyoruz, bu işe bu mantıkla girmezsek, siz tamamen hediyelik eşya olarak film yapar hale gelirsiniz.

Orhan Oğuz: Teşekkür ederim.

Yalçın Balcı: Ama ben gelecekten de son derece umutluyum. Bu iş kesinlikle büyüyecek ama bu düzenle gitmeyecek bu iş başka bir düzenle gidebilir.

Orhan Oğuz: İnanıyorum, gitmez, tabii ki gitmeyecek.

Özer Bereket: Ben sorulara geçmek istiyorum çünkü iyice ateşlendi burası, biraz soğutalım.

Levent Soysal: Ben biraz Orhan Bey'in söylediklerinden bir yere gitmeye çalışmak istiyorum. Sizin bu söylediklerinizin hepsi çok güzel ama bütün bu söylediklerinizde AFM'de biraz utangaç bir şekilde o sorunun cevabı var gibi. Ama orada da tam yok. Yani bu neyin dağıtılacağı, neyin yapılacağı, neyin satılacağına Orhan Bey karar vermiyor, siz karar veriyorsunuz.

Yalçın Balcı: Hayır.

Levent Soysal: Yok.

Yalçın Balcı: Hayır doğrudur özür dilerim.

Levent Soysal: Şimdi piyasa karar veriyor demeyin çünkü öyle bir şey yok. O uzun bir tartışma oraya girmiyorum. Bu soruya cevap vermediğiniz sürece dağıtım biçimi tabii olabilir. Siz yaptığınız başarılı dağıtım yöntemleriyle AFM'yi de çökertebilirsiniz veya AFM kendiliğinden çökebilir ve çok da kârlı bir Doğan Holding'e gidebilirsiniz, bu mümkün. Ama gene o sorunun, yani Orhan Bey'in sorduğu sorunun cevabı belli değil. Yani amaç ne burada? Orhan Bey'in yeri nedir? O belli değil. Buna cevap vermediğiniz sürece teknik olarak söylediklerinizin Orhan Bey'e umut vermesine imkân yok.

Yalçın Balcı: Türkiye'de sinemaya çıkan film sayısının yaklaşık iki buçuk katı kadar film video piyasasına çıkar. Mesela bu bir rakam. Dolayısıyla yılda Türkiye'de beş yüz adet civarında film çıkar.

Levent Soysal: Amerika'da da böyle bu.

Yalçın Balcı: Amerika'da çok daha fazla. Dolayısıyla daha fazla filmin piyasaya çıkma olasılığı artacak.

Özer Bereket: Bu bir umut ışığı olabilir mi sizin için?

Orhan Oğuz: Şimdi ümitlendim biraz. İnanıyorum size.

Yalçın Balcı: Bu bir rakam.

Özer Bereket: Başka soru sormak isteyen... Buyrun.

Seyirci 1: Benim şöyle bir sorum olacak. Sinema bilet fiyatları ile ilgili sizin AFM olarak ya da sektör olarak bir ufkunuz var mı? Bilet fiyatlarında bir düşme olacak. Böyle bir beklenti var. Bu konuda siz nasıl görüyorsunuz ileriyi?

Adnan Akdemir: Bilet fiyatları ile ilgili dünyada yapılmış araştırmalar var. Bu araştırmaların hepsi dünyada bunu takip ederken benzeri kitlelerin kullandıkları Big Mac gibi bir şeyi endeks yapmayı uygun görmüş. Big Mac endeksi denilen şey *McDonald's*'ın sattığı hamburgerin dünyanın her yerinde benzeri girdiler kullandığı ve benzeri insanlara satış yaptığı için kaça sattığını araştırmışlar. Bu oran "iki". Bilet fiyatında dünya ortalaması iki Big Mac, bunun içerisinde Nijerya da var, Amerika da var. Türkiye'deki Big Mac'in fiyatını bilen var mı içinizde? Yedi lira. Yani biz şu anda ortalamanın bir hayli altındayız. Yedi lira değil, ondört lira olması gerek bilet ortalamasının. Bilet fiyatına bütün dünya ülkeleri arasında bakarsanız bazı ülkeler çok yukarıya çıkmış, Japonya yedi Big Mac endeksine çıkmış, biz ikinin oldukça altındayız. Onun için fiyatlar bence pahalı değil. İkinci husus ise, fiyatın düşürülmesiyle bilet miktarının artması gerekiyor ki bu bir ticaret olsun, yoksa bir manası yok. Siz yüzde elli fiyatı düşürdüğünüz zaman yüzde elli bir fazla insan gelmeli ki bu yaptığınızın bir manası olsun. Biz biliyorsunuz filmleri sık sık görmüşsünüzdür çeşitli vesilelerle fiyatını indiriyoruz. Mesela ilk seanslarımız yarı fiyatı, Çarşamba günleri yarı fiyatı gibi. Ama ayrıca filmin dördüncü, beşinci, altıncı haftalarında bileti üç milyona indiriyoruz. Şimdi size soruyorum. Üç milyona bilet sattığımız zaman sinemaya gelen insan sayısı kaç? Bu *Kurtlar Vadisi* için de *G.O.R.A.* için de geçerli.

Deniz Bayrakdar: Yüzde kaç artış mı oluyor?

Adnan Akdemir: Hayır, toplamın içerisinde yüzde kaç kişi geliyor sinemaya?

Elif Akçalı: Tüm gün boyunca mı üç milyon bilet?

Adnan Akdemir: Evet tüm gün boyunca bilet üç milyon.

Özer Bereket: Haftanın altı günü yedi milyon, bir gün üç milyon. O günkü artışı soruyorsunuz.

Adnan Akdemir: Bir gün değil, bütün hafta boyunca mesela bir örnek vereyim, bütün seanslar üç milyon. Kaç kişi geliyor? Yaptık bunu defalarca. Ben size cevabı vereyim, yüzde beş dahi değil, yani fiyatı yüzde elliden de fazla düşürdüğümüz halde sadece yüzde beşi geliyor sinemaya. Yani fiyat elastisitesi biletin, düşünüldüğü kadar yüksek değil. Benim fiyatları yarı yarıya yaptığım çarşamba günü benim gelirim, gelen kişi sayısı iki katı artmıyor. Sadece yüzde on-yirmi artabiliyor.

Yalçın Balcı: Ama bu sadece AFM'ye özgü bir şey.

Adnan Akdemir: Hayır, bütün Türkiye'yi söylüyorum, Kenda olarak bütün Türkiye'de yaptığımız organizasyonun sonucunu söylüyorum size.

Yalçın Balcı: Daha önce verdiğim şeker misali gibi, erimiyor artık. Seyirci gitmiyor. Sinemaya gitmiyor dikkatinizi çekerim, filmi izliyor.

Adnan Akdemir: Hayır film rekorlar kırıyor. *Babam ve Oğlum*'a, *Kurtlar Vadisi*'ne yaptık, ikisi de rekor kıran filmler olduğu halde indirimli gün veya hafta yaptığımız zaman gelen kişi sayısı toplamın yüzde beşi.

Seyirci 2: Adnan Bey acaba bunun tanıtımıyla ilgili bir sıkıntı olmuş olabilir mi? Çünkü şimdi bir oylama yapsak mesela bu kampanyadan çok az kişi haberdar şu an. Kim haberdar mesela?

Adnan Akdemir: Duyanlar bir elini kaldırabilir mi? Kimse yok. Ben ilan ediyorum o zaman, bu ay *Kurtlar Vadisi* ve *Organize İşler* için benzeri kampanyalar yapacağız. Birtakım kuruluşlarla bunu ortak olarak duyuracağız, tekrar inceleyeceğiz sonuçları. Eğer başarılı olursa tabii ki bizim işimize gelir daha çok insanın sinemaya gelmesi. Her zaman daha çok insan ağırlamak işimize gelir. Neticede sinemalar yüzde yüz dolulukla çalışan işletmeler değiller.

Özer Bereket: Yalnız burada söz konusu olan daha önce vizyona girmiş filmin tekrar girişi ve indirimli tarife mi yoksa yeni vizyona giren bir şeyde de bunu yapacak mısınız?

Adnan Akdemir: Yeniden yapamazsınız çünkü yapımcı para bekliyor milyonlarca dolar para yatırmış. Parasını hızlıca almak istiyor. Ama dördüncü, beşinci haftasında bunu yapıyoruz. Bu opsiyonlar var. Benim sonuçlarımda, Çarşamba günü yarı yarıya oynayan fiyat,

bir evvelki veya bir sonraki gündeki seyirci sayısına göre sadece yüzde on-yirmi oynuyor. Bu da elastisitesinin çok az olduğunu gösteriyor. Fiyat değil buradaki ana problem.

Seyirci 2: Kaç noktada yapılıyor bu indirim?

Adnan Akdemir: *Kurtlar Vadisi* için 83 sinemada yapıldı tüm Türkiye'de.

Orhan Oğuz: Adnan Bey, bir şey rica edeceğim bari yönetmenler bedava girsin. Bir kart verin.

Adnan Akdemir: Bekliyoruz her zaman.

Orhan Oğuz: Bekliyorsunuz ama gişedeki beklemiyor. İki-üç kişi gidince para alıyorlar.

Özer Bereket: Deniz Hanım, siz bir şey söyleyecektiniz sanırım.

Deniz Bayrakdar: Çok hesaptan anlamam ama yine de sorabilirim diye düşünüyorum. O birgün indirimi veya belli zamanlar indirimleri aslında bunların hepsi çok önemli pazarlama politikaları anladığım kadarıyla, çünkü süpermarkete alışverişe gittiğimde de ben ilk indirim yapılan şeyde kaçarım çünkü bilinçli bir müşteriyim ve "Orada bir şey mi var?" diye adını duysam da etsem de sürekli bir indirim beni çeker. Hep yarı fiyata inerse daha fazla almak ihtiyacı hissedebilirim. Bunu genelinde söylüyorum tabii.

Adnan Akdemir: Anlıyorum. Ben üçüncü kuşak sinemacıyım. Dedem de sinemacıydı. Babam da, ben de. Ben kendimi bildim bileli sinemalarda büyüdüm ve çarşamba günleri indirim her zaman vardır, her zaman halk günüdür.

Özer Bereket: Başka soru? Buyrun.

Lale Kabadayı: Ben İzmir örneğinden gitmek istiyorum çünkü İzmir'den geldim. İki konuşmacımızın da, Orhan Bey'i ayrı tutarak, çok etkileyiciydi konuşmaları ama sosyal gerçeklikle ilgili bir eksiklik hissettiğim için onu tamamlamak istedim. Değişen bir sinemaya gitme kültürü de var artık. Metropollerde özellikle sinemaya gittiğiniz yerde alışveriş de yapabiliyorsunuz, yemeğinizi de yiyorsunuz. Bazen çocuğunuzu filme sokup siz alışverişe devam ediyorsunuz. O yüzden kültürel değişimler sadece DVD'ye dönecek veya tamamen sinemaya gitmeye yoğunlaşacak gibi kesin kararları belki de biraz kültürel olarak nasıl bir değişim olacak tüketim nasıl değişecek onun üzerinde konuşmakta da yarar var diye düşünüyorum. Düşüncelerinizi öğrenirsem memnun olurum.

Yalçın Balcı: Ben hemen şunu söyleyeyim, sinemacılık işi geri çekilerekten büyüyor, önümüzdeki süreçte bunu göreceksiniz. AFM daha

özel yerlere giderek büyüyecek ama bu aynı batıda olduğu gibi belli bir yere doğru gidecek ve orada kalacak. Ondan sonra da muhtemelen orada durmaya çalışacak. Başka bir etkiyle aşağı doğru düşüş de olabilir. Dolayısıyla sosyal olgudan baktığınız zaman, büyük alışveriş merkezleri, Türkiye'de 70 tane büyük alışveriş merkezi var, 2010 senesinde tam 150 adet olacak, inşaatı başlamış ve planlananlar dahil, bunların hepsinde sinema kompleksleri var. Lokasyon adedi azalacak, sahne sayısı fazlalaşacak. Bireysel sinemaların hepsi batacak, hiçbir kaçışı yok. Nedeni de sinema eve giriyor. Dünyada plazma çıktığından beri film izleme kültürü değişti. Ev sinema sistemleri film izleme kültürünü değiştiriyor. DVD, bu konuda yazılmış çok ciddi tezler var batıda, 2001 sonrasında dünyada film izleme kültürünü değiştiriyor. İnsanlar içeriye doğru girmeye başladı, hele batı dünyasında. Türkiye'de de. Ben filmleri izlemeye gidemiyorum, vakit yok. Film bana uyacak, ben filme niye uyayım?

Levent Soysal: Yalnız ben antropolog olarak sinemacı olarak değil bu kültürel değişmeleri takip eden biriyim. Yaptığınız varsayımların bir kısmı doğru değil. Şu anlamda doğru değil: insanlar içeri girmiyor, tam tersi şu anda yapılan bütün antropolojik çalışmalar eğlence anlamında insanların dışarıya çıktığını gösteriyor.

Yalçın Balcı: Bununla ilgili bir veri varsa memnuniyetle paylaşmak isterim.

Levent Soysal: Veri değil...

Yalçın Balcı: Ben veri olmadan konuşmam.

Levent Soysal: Tabii öyle, bizim verimiz böyle, gözlemci katılımcı araştırma yöntemi. Ben size sayı vereyim isterseniz. Size Berlin'de ve New York'ta dışarıya konan masa sayısını söyleyebilirim. Bundan on yıl önceye kadar ne kadar arttığını.

Yalçın Balcı: Hocam sadece medya tüketimi konusunda...

Levent Soysal: Bu insan dışarıya çıktığı zaman ondan sonra sinemaya gidiyor. New York'taki mesela küçük sinemalar ölmedi tam tersi canlanıyorlar. Biraz on sene önceki Amerika'da yapılmış araştırmayı yeni söylüyorsunuz gibi geldi. Bu Türkiye'de yeni olabilir ama... Bunun dışında da bir gerçek var.

Yalçın Balcı: Hocam ben bir buçuk senedir ilgilendiğimi söylüyorum. Geriye yönelik yirmi yıllık araştırma var ama...

Levent Soysal: Ama o yirmi yıllık araştırma yirmi yıl öncesinin araştırması bugünkü değil.

Adnan Akdemir: Yalçın Bey'e katıldığım çok nokta var. Muhakkak ki ev sistemleri müthiş bir artış içerisinde. DVD'nin bile devri tamamlanmaya başladı, her şeyin bir devri var. Sinema endüstrisi de biraz böyle. Fakat sinema şöyle bir şey yaptı. Hatırlarsınız, biz başlattık bunu, 90'ların başında cep sineması nosyonunu ve Türkiye'nin her yanında cep sinemaları oluştu. Ama şu anda durum o değil. O sinemalar yavaş yavaş kapanacak, çok haklı Yalçın Bey. Çünkü bütün dünyada trend değişti. Şimdiki ev sistemlerinde beş altı metrelik perdeyi evinizde görebildiğiniz ve DVD'den filmleri seyredebileceğiniz için sinemalar eskiye doğru bir dönüşe başladılar. Artık beş yüz kişilik sinemalarla başlıyoruz ve bunlarda yirmi-yirmibeş metrelik perdeler var. Bunları hiçbir eve sığdırmanız mümkün değil. Burada size verdiğimiz toplu olarak eğlence ve çok büyük bir eğlence. Zaman içerisinde üç boyutlu filmler olacak, bu sene de göreceksiniz. Biz toplu olarak eğlenceyi insanlara sunmakla görevliyiz. Onun içerisinde dijital sinema var. Maçları belki sinemada seyretmeye başlayacaksınız. Belki konserleri seyretmeye başlayacaksınız. Benim yeni geldiğim fuarda sadece bunlar konuşuluyordu ve bunlar başlıyor. Bütün dünyada modelleri gelişti. Bizim verdiğimiz sadece toplu bir eğlence şekli. Evet, insanlar eve kapanıyor ama bir yandan birileri evde olmak istemiyor. İki-üç kişi evde olmak yerine beş yüz kişilik bir salonda yeni insanlarla birlikte belki yemek yiyip alışveriş edip bir şeyler seyretmek artık bir sosyal olgu olmaya başlıyor. Bizim toplumumuza da giriyor. Haftasonu toplu halde alışveriş merkezlerine gitmek gibi bir nosyon oluştu eskiden yokken. Onun için sinemanın çok gelişeceğine inanıyorum ama yurt dışında birçok ülkede olduğu gibi büyük kuruluşların gerek yapıma, gerek sinema inşasına yatırım yapması gerektiğini düşünüyorum. Teşekkür ederim.

Özer Bereket: Son bir soru alacağız çünkü zamanımızı aştık.

Seyirci 3: Konferansın ismi "Sinema ve Para" ancak şu ana kadar sadece para konuşuldu. Peki, nitelik ne olacak? Size bir film gelirken ne kadar süzgeçten geçireceksiniz ileride sektör bu kadar büyüyünce? Yine eğlence sineması mı hep öne geçecek halk böyle istiyor diye? Adnan Bey ve Yalçın Bey'e sormak istiyorum.

Yalçın Balcı: Türk halkı ne istiyorsa onu izleyecek. Buradaki katılımcılar da kendi istekleriyle vakit ayırdılar muhtemelen...

Orhan Oğuz: Türk halkı ne istiyorsa onu izlemeyecek bence Türk halkını hepimiz elinden tutup yavaş yavaş yukarı çekeceğiz. Tabii sosyolojik olarak halkımızı tanıyoruz, biliyoruz, reytinglerden, televizyondan biliyoruz. Zannediyorum aşağı yukarı anlıyor seyirciler,

programların düzeyinden, düzeysizliğinden ve bu programları izleyen de bizim halkımız. Demek ki biz hep beraber halkımızı elinden tutacağız, yavaş yavaş yukarı çekeceğiz. Çünkü sanatçı olarak görevimiz bu, sizin de göreviniz bize yardımcı olmak.

Yalçın Balcı: O soruya ben de kısaca cevap vermek istiyorum. Bizim Türk halkını şuradan şuraya götürmek gibi bir misyonumuz yoktur, yanlış anlaşılmasın. Biz sadece bir takım mecralarla bir şeyler sunuyoruz. İnsanlar bunların bir kısmını parayla satın alıyorlar, bir kısmı ücretsizdir. Benim buradaki öğrenci arkadaşlarıma söyleyeceğim şu, film diyorsunuz, içeriği, bu endüstrinin nasıl bir matematik değil zemin üstünde oturduğunu anlayamazsanız bunun üstünde dans etmek çok kolay değil.

Orhan Oğuz: Yalçın Bey bence sizin basın olarak da yayıncılık olarak da verdiğiniz şeyleri biraz denetlemeniz lâzım. Bunun sorumluluğu sizde, onların istediklerini onlara vermek kolaycılık oluyor.

Yalçın Balcı: Televizyon yapımcıları kendi aralarında konuşup böyle şeylere karar verebilirler ama bu benim konum değil.

Özer Bereket: Aslında televizyon yapımcılığı için Yalçın Bey burada doğru bir isim değil. Ben sizin ne demek istediğinizi çok iyi anlıyorum ama sanırım Yalçın Bey bu konuda cevap veremez. Süremizi maalesef doldurduk. Tüm katılımcılara teşekkür ediyorum.

Yalçın Balcı: Biz teşekkür ederiz.

Adnan Akdemir: Teşekkür ederiz.

Orhan Oğuz: Teşekkür ederiz.

Deşifre: **Elif Akçalı**
Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Özer Bereket
Pusula Akademisi Genel Yönetmeni
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi, RTS Bölümü
Öğretim Üyesi

Küçük Bütçeli Yapımlar

TELEVİZYON DİZİLERİ TÜRK SİNEMASININ SERMAYE SORUNUNA BİR ÇÖZÜM MÜ?

Gülçin Çakıcı

Giriş

Genel olarak sinema, üretim-tüketim ve yeniden üretim doğrultusunda endüstrileşmeye bağımlı olan bir sanat dalıdır. Sinema endüstrisi bir ürün olan filmi, izleyicisine pazarlayarak elde ettiği geliri, yine bir sinema filmi çekmek için kullanabilmelidir ki varlığını sürdürebilsin. Bu bağlamda sinema, kendisini izleyicisine pazarlayabildiği ölçüde endüstrileşme yolunda ilerleyebilir.

Türk sinemasının ise, başlangıcından bugüne dek özgün ve kendi dinamiği ile gelişen, endüstriyel bir sermayesi olmamıştır. Özgün sermayesi yeterince gelişmemiş olan Türk sinemasının her dönemde film çekmek adına geçici çözümler ürettiği söylenebilir.

Biz de bu bildiride, günümüzde televizyon dizilerinin "para", "izleyici" ve "reklam veren" üçlüsünü bir araya getirerek sinema filmleri yapımına yönelişini çeşitli dizi, sinema filmi, yönetmen ve yapımcı örneklerinden yola çıkarak somutlaştırıp, televizyon dizilerinin Türk sinemasının sermaye oluşumunda uzun vadede kalıcı bir "çözüm" olup olmadığı üzerinde durmayı hedefliyoruz.

Türk Sinema Sermayesine Tarihsel Bir Bakış

Türk sinema sermayesinin günümüzde nasıl işlediğini ele almadan önce, sinemamızın tarihsel gelişim süreci içerisinde kendi sermayesini oluşturabilme adına ne tür çözümler ürettiğinin ve bu çözümlerin, yerli sinema sektörünü oluşturabilmede ne denli kalıcı olduğunun üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Fransız Lumiére Kardeşler, 'sinematograf' isimli sinema aygıtını keşfettikleri 1896 yılından itibaren sinema sanatını hızla tüm dünyaya yaymaya başlamışlardır. Lumiére Kardeşler daha başlangıçta

sinemayı sektör haline getirmeye yönelik girişimlerde bulunmuşlardır. Öncelikle, film çekecek operatörler yetiştirmişler, ardından bu operatörleri dünyanın çeşitli yerlerine göndererek 'belge film' tarzında filmler çektirmişler, daha sonra da çekilen bu filmleri çoğaltıp, dünyanın değişik ülkelerinde, temsilciler aracılığı ile satışa sunmuşlar, film gösterimleri düzenlemişlerdir. Ülkemizde ilk film gösterimi II. Abdülhamit zamanında, Saray'da yapılmış; halka açık ilk film gösterimi ise, aynı yıl Fransız Pathé Film'in İstanbul'daki temsilcisi olan Sigmund Weinberg tarafından Beyoğlu'nda gerçekleştirilmiştir. 1908 yılında ülkemizdeki ilk yerleşik sinema salonu olan Pathé sinemasını Beyoğlu'nda açan kişi ise yine Sigmund Weinberg'dir (Onaran 1999: 11- 12, Scognamillo 1998: 15- 31).

Osmanlı topraklarında belgelerle kanıtlanabilen ilk yapımcılık faaliyetleri ise, 1911 yılında Makedon asıllı Manaki Kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir (Işığan 2003: 34).

Ülkemizdeki ilk yapımevi, 1915 yılında, Enver Paşa'nın Almanya'yı ziyareti sırasında görüp, Osmanlı'da da kurulmasını emrettiği Merkez Ordu Sinema Dairesi'dir. Bir başka deyişle, ülkemizde film yapımcılığı devlet eliyle başlatılmıştır. İlk özel yapım evi ise 1922 yılında Osman ve Kemal Seden kardeşler tarafından kurulan Kemal Film'dir.

Ülkemizde sinema sanatının endüstriyel anlamda gelişmesini engelleyen en önemli neden, sanırız, sinemanın ülkemizde üretimden çok gösterim mantığıyla başlaması ve sürdürülmesidir. Sinemanın bulunuşundan itibaren Batılı şirketler, bu buluşa ticari bir değer yükleyerek; sinemayı endüstrileştirmeye yönelik girişimlerde bulunurken; ülkemizde sinemaya yönelik olarak yapılan çalışmalar yapımcılıktan çok Batı'dan ithal edilen filmlerin gösterimine dayanmaktaydı. Sinemanın ülkemize girişinden on beş yıl sonra yapımcılık anlamında ilk Türk filmleri çekilmeye başlanmıştır. On dokuz yıl sonra ilk Türk yapımevi, yirmi altı yıl sonra da ilk özel Türk yapımevi kurulmuştur.

Bunun yanı sıra, ülkemizde sinema salonlarının artış göstermesi de yerli yapım faaliyetlerini teşvik eden bir girişim olamamıştır. Çünkü yabancı şirketler tıpkı günümüzdeki gibi, daha o yıllarda bu salonlarda kendilerine ait filmlerin gösterilmesini "dayatır" konumdadırlar. Bu anlamda, İ. Altuğ Işığan'ın belirttiği gibi, Batılı şirketler seri üretime geçmiş, film fiyatlarının oluşumunda belirleyici olmuşken, yerli yapımcılar için dış pazarlara ulaşmak bir yana, bu koşullarda yerli pazara girmek ve yapımcılığa kalkışmak hayli zor olmuştur (2003: 35).

1923-1939 yılları arasında büyük ithalatçı-işletmeci aile şirketlerinin egemenliğindeki gösterim sineması, Türk sinema sektörüne temel iktisadi karakterini vermiştir. Büyük aile şirketlerinin egemen olduğu dönemde salon sayısının artması ve Anadolu'da da değerlendirmeye değecek kadar büyük bir pazarın oluşmasıyla birlikte, film dağıtımını yaygınlaştıracak, yaygınlaştırırken de denetimini sağlayacak "taşra şubeleri sistemi" geliştirilmiştir. İstanbul'daki belli başlı sinema şirketleri, Ankara, İzmir, Samsun, Adana, Erzurum, Zonguldak ve Eskişehir gibi taşradaki önemli kentlerde başlarında güvendikleri sorumluların bulunduğu şubeler açmışlardır (Işığan 2003: 38).

Bu şekilde tasarlanan dağıtım sistemi, sinemanın İstanbul merkezli dağıtım ve gösterim sürecini Anadolu'daki yapımcıları da dağıtım sistemine katarak, bölge işletmelerinin temelini oluşturduğu gibi; yerli yapımcılığı belli bir sistematiğe oturtup, sinemanın ülkemizde bir endüstri olabilmesi yolunda atılan önemli bir adımdır.

Ancak, bu noktada Âlim Şerif Onaran'ın da üzerinde durduğu bir açmaz söz konusudur. Şöyle ki;

Bölge film işletmecileriyle sinema işletmecileri, bazen film yapılmasına kredi açarak ya da senet tanzim ederek yapımcıya destek olmakta; bu durumda da üretim koşullarının düzenlenmesinde söz sahibi olmak istemektedir. Böyle olunca da bunların yapımcıya filmin adından konusuna, hatta taşıyacağı ögelere kadar fikirler empoze ettikleri gibi; filmde oynayacak oyuncuları da tayin etmeye kalkıştıkları görülmektedir. Bu durumda da çok istenen oyuncuların birer "star" haline geldikleri ve kendi koşullarını üretim dolayısıyla empoze ettikleri anlaşılmıştır. (1999: 97-98).

İlerleyen yıllarda,

....film yapımcılarıyla sinema salonu sahiplerinin anlaşıp adeta bir tröst oluşturarak, sadece kendi filmlerini gösteren birer 'ayak' haline gelmeleri bağımsız film yapımcılarını kösteklemiş; yurt dışında ödüller kazanan filmlerin bile gösterim alanları daraltılmış, hatta yok edilmiştir. (1999: 98).

Görüldüğü gibi, düzgün ve oturmuş bir işletme sermayesi olmayan Türk sineması, kendi sermayesini işletebilmek adına kalıcı ya da sürekliliği olmayan yollar denemiştir.

1970'li yılların başına gelindiğinde ise televizyonun ülkemizde yayına başlaması ile birlikte, sinemanın izleyici sayısında büyük ölçüde bir azalma görülmüştür. Özgün sermayesini üretemediği yetmezmiş gibi, sinemamız, gişe hâsılatından da zarar görmeye başlamıştır.

O güne dek 'halkın sineması' olduğu iddia edilen Yeşilçam ürünleri, beyaz ekranın çoğu yabancı kaynaklı dizilerine yenik düşmüş, hatta tümüyle tutsak olmuştur. Ama her krizi kendine özgü yöntemlerle atlatma ve giderme becerisini şaşırtıcı bir buluş ile gösteren Yeşilçam, oldukça büyük sendelemeden sonra devlet televizyonunda gösterilme olanağı olmayan türlerle tekrar atağa kalkarak bu devasa rakibiyle rekabet ortamını hazırlamıştır. Yeşilçam'ın yeni buluşu seks güldürüleriyle şiddete yönelik serüven filmleriydi. Bunun yanı sıra tek kanallı TV'nin sevilen ve tutulan kimi dizilerinin alelacele kotarılan alaturka versiyonları da ihmal edilmiyordu. (Evren 1997: 7-8).

O dönemde televizyon dizilerinin isimlerinden esinlenerek çevrilen filmlerle televizyon seyircisi sinemaya çekilmeye çalışılmıştır [1]:

Yılı	Filmin adı	Yönetmeni	Yapımevi
1970	Kaçak	Mehmet Bozkuş	Erler Film
1972	Görevimiz Tehlike	Çetin İnanç	Osmanlı Film
1972	Görevimiz Tehlike	Yavuz Fidenli	Topkapı Film
1973	Turist Ömer Uzay Yolunda	Hulki Saner	Saner Film
1975	Kaynanalar	Zeki Ökten	Erman Film
1975	Pembe Panter	Hulki Saner	Saner Film
1975	Pembe Panter, Temel Reis Gangsterlere Karşı	Oğuz Gözen	Üstün Film
1975	Tatlı Cadı	Volkan Kayhan	Birlik Film
1975	Tatlı Cadı'nın Maceraları	Ertem Göreç	Birlik Film
1976	Alo Colombo	Nuri Akıncı	Tuğba Film
1976	Kolombo Şakir	Taner Oğuz	Er Film

Televizyonun Türk izleyicisi üzerindeki etkisi o kadar büyük olmuştur ki, sinema sektörü yenik düştüğü televizyonu, onun ürünlerini bazen isim olarak, bazen de içerik olarak ama her durumda kaba bir biçimde taklit etmeye çalışmıştır. Sinemamız her ne kadar düşmanını onun silahıyla vurmayı denemiş ise de bu yöntem de o dönem için geçici bir çözüm olmaktan öteye gidememiştir.

[1] 1970- 1976 yılları arasında televizyon dizilerinden esinlenerek çevrilen Türk filmlerinin listesi için bkz.: Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü*, Cilt I, Cilt II, SESAM Yayınları, İstanbul, (tarih yok), Türker İnanoğlu, *5555 Afişle Türk Sineması*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, Kasım 2004.

1980'lerde Amerikan sinemasının Türkiye pazarında daha da yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte; 1960 ve 1970'li yıllarda her şeye rağmen "ulusal" bir kimliğe sahip olmaya başlayan Türk sineması bu özelliğini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Globalleşmenin global bağlantılar kurabilenlere önemli fırsatlar yaratarak büyüme, dolayısıyla pazardan daha büyük pay alma olanağı sağlamasına, Amerikan film şirketlerinin 1980 sonrasında büyük bir hızla ülkemizde büro açmaya başlamaları yeterli bir örnektir. (Aytekin 2003: 58)

1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklikle birlikte yabancı şirketlere ülkemizde doğrudan doğruya şirket kurup, dağıtım ve gösterim yapma olanakları sağlanmıştır. (Evren 1997: 10)

Burçak Evren; Amerikan sinemasının devlerinin ilk kez devreye girdiği 1989 yılında 200 yabancı filme karşılık sadece 11 Türk filminin gösterim olanağı bulduğunu, gösterim olanağı bulan bu filmlerin de altısının merkezden uzak semtlerde vizyona girerken, üçünün ise daha bir haftasını doldurmadan gerekli izleyeni toplayamadığı için alelacele afişlerden kaldırıldığını belirtmektedir. Majörlerin yalnızca nitelik açısından değil nicelik açısından da piyasaya egemen oluşları sebebiyle haftalar boyu İstanbul'un tek bir sinemasında dahi hiçbir Türk filmi gösterime girememiştir (Evren 1997: 101-102).

Amerikan sineması karşısında bu denli korumasız kalan Türk sineması 1990'lı yıllara gelindiğinde yönetmenlerin kişisel çabalarıyla ayakta kalmaya çalışmıştır. Çünkü Amerikan filmlerinin Türkiye'deki sinema pazarını eline geçirmesi sonucunda yerli yapımcılar bile, Türk filmlerine desteklerini çekmek zorunda kalmışlardır.

1995 yılında *Pazar Postası*'nda yayınlanan bir yazısında Burçak Evren de, sinemanın "olmazsa olmaz" cinsinden esas finansörleri olan yapımcıların neredeyse tarihe karışmak üzere olduğunu, hiçbir yapımcının riski göze almadığı için parasını bir filme yatırmak istemediğini, ancak yapımcısız bir sinemanın uzun vadeli olamayacağının altını çizmiştir. Evren, klasik yapımcılar bu alandan çekilince yerlerine riskin yarattığı yeni yapımcılar geldiğini, onların da yönetmenler olduğunu, 1992–1995 yılları arasında yapılan Türk filmlerine bir göz attığımızda, bunların yüzde seksenine yakın bir kısmının yapımcısının, yönetmenin ve senaristinin aynı kişide toplandığını da belirtmiştir (Evren 1997: 52-53).

Bu anlamda, 1990 sonrasında Türk sinemasında; "Yeni Yapımcı" modeli içerisinde öne çıkan kişilerin bir bölümü de reklam sektöründe kazandıkları disiplin ve yapımcılık eğilimini sinema filmlerine taşı-

yan yapımcı ve yönetmenlerdir. Bu yapımcı-yönetmenlerin başında Yavuz Turgul, Osman Sınav, Ömer Vargı ve Sinan Çetin gelmektedir. Bu kişiler, reklam sektöründe kazandıklarını sinema filmi yapmak adına kullanmışlardır. Sinemanın esas yapımcılarının film çekmeye cesaret edemediği bu dönemde çok büyük bir risk alarak film çekmeye yönelmişlerdir. Bu yapımcı-yönetmenlerin çektikleri filmler 1990 sonrası Türk filmleri içerisinde önemli yere sahip olmuş, yadsınamayacak izleyici sayısına ulaşmış filmlerdir. Bu filmlerin bazıları şöyle sıralanabilir:[2]

YÖNETMEN	FİLMİ	YILI
Yavuz Turgul	Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni	1990
Sinan Çetin	Berlin in Berlin	1992
Yavuz Turgul	Gölge Oyunu	1992
Osman Sınav	Kapıları Açmak	1992
Osman Sınav	Yalancı	1993
Sinan Çetin	Bay E	1994
Osman Sınav	Gerilla	1994
Yavuz Turgul	Eşkıya	1996
Ömer Vargı	Her Şey Çok Güzel Olacak	1998
Sinan Çetin	Propaganda	1999
Sinan Çetin	Komser Şekspir	2000
Sinan Çetin	Halı Türküsü	2000
Osman Sınav	Deli Yürek- Boomerang Cehennemi	2001
Sinan Çetin	Banka	2002
Ömer Vargı	İnşaat	2003

2000'li yıllara geldiğimizde, "bağımsız sinema" diye nitelendirilen; yapımcılığı, senaristliği ve yönetmenliği aynı kişi tarafından yapılan filmlerle birlikte, Türk sinemasının klasik anlatım tarzları yerini farklı, çağdaş anlatımlara bırakmış, böylece Türk sineması yeniden bir can-

[2] Filmlerin listesi için bkz.: Âlim Şerif Onaran - Bülent Vardar, *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, İstanbul 2005, Beta Yayınları; www.sinematurk.com/ara.php; www.kulturturizm.gov.tr/portal/default_tr.asp?belgeno=21563/21564/21565/21566/21567/21568/21569.

lanma dönemine girmiştir. Bu döneme ilişkin "bağımsız sinema" yönetmenlerini ve onların filmlerini şöyle sıralayabiliriz:[3]

YÖNETMEN	FİLMİ	YILI
Derviş Zaim	Filler ve Çimen	2000
Serdar Akar	Dar Alanda Kısa Paslaşmalar	2000
Semih Kaplanoğlu	Herkes Kendi Evinde	2000
Handan İpekçi	Büyük Adam Küçük Aşk	2001
Serdar Akar	Maruf	2001
Zeki Demirkubuz	Yazgı	2001
Zeki Demirkubuz	İtiraf	2001
Kazım Öz	Fotograf	2001
Nuri Bilge Ceylan	Uzak	2002
Derviş Zaim	Çamur	2002
Ahmet Uluçay	Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak	2002
Zeki Demirkubuz	Bekleme Odası	2003
Ulaş Ak	Giz	2003
Semih Kaplanoğlu	Meleğin Düşüşü	2004
Derviş Zaim	Cenneti Beklerken	2005
Ulaş İnanç	Türev	2005
Nuri Bilge Ceylan	İklimler	2005
Handan İpekçi	Saklı Yüzler	2005

Günümüzde Türk Sinemasının Sermaye Oluşumunda Televizyon Dizilerinin Etkisi

2000'li yıllarla birlikte, televizyonlarda yerli dizi üretimi hızla artmış, diziler, televizyon kanallarının yayın politikalarında neredeyse belirleyici unsur olmuştur. Dizilerin bu denli revaçta oluşu sinema filmi çekecek sermaye bulmakta zorlanan bazı yönetmenler için adeta bir çıkış noktası oluşturmuştur. Sinema filmi çekmek isteyen bazı yönetmenler televizyona dizi filmler çekip, bu dizilerden elde ettikleri gelir ile çekecekleri sinema filmlerinin sermayesini oluştururken, bazı

[3] 2000-2005 yılları arasındaki "bağımsız filmler"in listesi için bkz.: Âlim Şerif Onaran - Bülent Vardar, *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, İstanbul 2005, Beta Yayınları; http://www.sinematurk.com/ara.php

yapımcılar da önceliği dizilere vererek dizilerden kazandıklarını sinemada değerlendirmeye yönelmişlerdir: Günümüzde çekilen Türk sinema filmlerine baktığımızda, özellikle gişe yapan bölümünün televizyon dizilerinden elde edilen kaynak doğrultusunda çekildiğine tanık olmaktayız. Ancak burada bahsettiğimiz kaynak sadece maddi anlamda elde edilen kaynaklarla sınırlı değildir. Kaynak yönetmendir, kaynak televizyondaki program ya da dizilerden izleyicinin aşina olduğu oyunculardır. Hatta öykü ya da senaryonun içeriğidir...

Burak Göral'ın belirttiği gibi; "popüler filmin başarısı üç ayak üzerinde ne derece sağlam kurulduğuyla doğrudan alâkalıdır. Filmin kolay anlaşılır bir yapıda olması, seyirciyle doğru ve sağlam bir özdeşleştirme (ilintileme) kurulması ve seyircinin sevdiği, takip ettiği "star"ın filmde doğru bir şekilde kullanılması..." (Göral 2003: 37)

Son yıllarda büyük gişe başarısı elde eden sinema filmlerinin bu üç ayağı ciddi biçimde oluşturduklarını görülmektedir. Örneğin, Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele*, *Vizontele Tuuba*, *G.O.R.A.* ve *Organize İşler* filmlerine baktığımızda bu üç ayağı da ciddi biçimde kurduğunu görürüz. Kaldı ki Yılmaz Erdoğan'ın filmleri çekmek için harcadığı sermaye de, kendisinin televizyon yapımları ve tiyatrodan elde ettiği gelirdir. Günümüzde Yılmaz Erdoğan'ın yöntemini seçen çoğu film yapımcısı ve yönetmeni, izleyicilerin özellikle televizyon dizilerinden aşina oldukları ve sevdikleri oyuncuları sinema filmlerinde oyuncu olarak kullanmaktadır. Çünkü "karakteri canlandıran oyuncunun kim olduğu, seyircinin beklentileri açısından belirleyici" (Abisel 1997: 131) olmaktadır.

Günümüzde sinema sektörünü neredeyse televizyondan ayrı düşünemiyoruz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, çekilen çoğu film, ya yönetmeniyle, ya öyküsüyle, ya oyuncusuyla; televizyon ile ilişkilendirilmiş durumda. Son yıllarda Türk sinema seyircisini sinemaya çeken Türk filmleri ciddi biçimde televizyon dünyası ile bağlantılı. Örneğin Mehmet Ali Erbil'e son yıllarda sinema filmlerinde bu denli sık rastlıyor oluşumuz, tabii ki bir rastlantı değil.

Mehmet Ali Erbil, yıllardır televizyon kanallarına yaptığı şov programlarıyla kendi izleyici kitlesini oluşturmuş bir şovmen. Güldürü filmleri de Türk sinema seyircisinin beklentilerini her zaman için karşılar nitelikte olduğu için Mehmet Ali Erbil güldürü türündeki Türk filmlerinin yapımcıları için vazgeçilmez unsurlardan birisi oluveriyor. Mehmet Ali Erbil'in son 10 yılda başrolde oynadığı *Keloğlan Kara Prens'e Karşı* (Tayfun Güneyer, 2005), *Hababam Sınıfı 3,5* (Ferdi Eğilmez, 2005), *Hababam Sınıfı Askerde* (Ferdi Eğilmez, 2004), *Hırsız Var!* (Oğuzcan Tercan, 2004), *Hababam Sınıfı: Merhaba* (Kartal

Tibet, 2003), *Ömerçip* (Zeki Alaysa, 2003), *Hemşo* (Ömer Uğur, 2000), *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 1999), *Bay E* (Sinan Çetin, 1995) gibi filmleri hatırlayacak olursak, bu filmlerin yüksek gişe geliri elde eden filmler olduğunu da göreceğizdir.[4] Sanırız, bu filmlerin gösterildiği dönemlerde elde etmiş oldukları gişe başarısında Mehmet Ali Erbil'in payı göz ardı edilemez. Bir fikir vermesi açısından, 2005 yılı içerisinde Mehmet Ali Erbil'in başrolünde oynadığı filmlerin ilk dört haftada ulaştığı toplam izleyici sayılarına bakmakta yarar var:[5]

FİLMİN ADI	4. HAFTADA ULAŞTIĞI İZLEYİCİ SAYISI	VİZYONA GİRİŞ TARİHİ	YAPIMEVİ
KELOĞLAN KARA PRENS'E KARŞI	867.277	6 OCAK 2006	ENERGYMEDIA & PRODUCTIONS
HABABAM SINIFI 3,5	1.861.131	6 OCAK 2006	ARZU FİLM

Bu iki film farklı yapım şirketlerince gerçekleştirilmesine rağmen başrol oyuncusu (Mehmet Ali Erbil) ve vizyona giriş tarihleri aynıdır. Mehmet Ali Erbil, televizyon sayesinde öylesine popüler hale gelmiştir ki, yapımcılar riski göze alarak her iki filmi de aynı anda vizyona sokabilmektedirler. Bize göre, bu noktada yapımcıların güvendiği sadece sömestr tatili[6] değil, büyük ölçüde, Mehmet Ali Erbil'in **"hazırda bulunan izleyici kitlesidir"**. Dolayısıyla, oyuncuların **"hazır"** izleyici kitlesi, sinema filminin de temel izleyici kitlesini oluşturmaktadır.

Yılmaz Erdoğan'ın dört filminde de oynayan oyuncular izleyicinin televizyon ekranlarından tanıdığı, özdeşleştiği karakterlerdir[7]. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu faktörün yanı sıra senaryonun kolay anlaşılır yapıda oluşu filmin popülerleşerek büyük gişe başarısı elde etmesinin tesadüfî olmadığını göstermektedir.

[4] www.sinematurk.com/kisi.php?1715
[5] www.beyazperde.com/box.asp?id=tr
[6] Filmlerin vizyona giriş tarihleri olan 6 Ocak 2006, aynı zamanda 2005-2006 eğitim öğretim yılının birinci döneminin son günüdür.
[7] Yılmaz Erdoğan'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerde oynayan oyuncular: Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ, Altan Erkekli, Cem Yılmaz, Tuba Ünsal, Tolga Çevik, Özgü Namal, Başak Köklükaya, Ebru Akel, Özge Özberk, Ozan Güven, Şafak Sezer, İdil Fırat...

Yine son dönem filmlerinden *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (Ezel Akay, 2005), *Beyza'nın Kadınları* (Mustafa Altıoklar, 2006) ve *Gen* (Togan Gökbakar, 2006), yönetmenlerinden ziyade oyuncuları ile akla gelmektedir[8].

Tüm bu veriler doğrultusunda; son dönem Türk filmlerinin gişe başarısının oyuncularından bağımsız; oyuncuların da televizyon dünyasından bağımsız olamadığı ileri sürülebilir.

Günümüzden popüler bir başka örnek olan, Çağan Irmak'ın filmi *Babam ve Oğlum* (2006) da yukarıda bahsedilen "üç ayak" formülünü doğru uygulayan bir yapıdadır. Irmak'ın filmi çekmeden önce bitirdiği televizyon dizisi *Çemberimde Gül Oya*, filmde anlatılan dönemin zeminini hazırlamıştır. Her iki yapım da 12 Eylül dönemini anlatır. Ancak *Babam ve Oğlum* filmine ilk haftalarında giden izleyiciler, *Çemberimde Gül Oya* dizisinde izlediği dönemin devamı olduğunu bildiği için değil, bu dizinin ve *Asmalı Konak* dizisinin yönetmeni olan Çağan Irmak tarafından çekildiği için gitmiştir. Çünkü Çağan Irmak televizyon dizileri aracılığıyla kendi izleyici kitlesini yaratmıştır. Bu olgu, çektiği dizilerin yayınlandığı günlerde izleyicileri ekrana bağlaması ile doğru orantılıdır. Çağan Irmak, filme giden izleyicinin karşısına öylesine bir dramatik yapı ile çıkar ki, izleyici kendisini filmdeki karakterlere çok yakın hisseder ve kendisini onlarla özdeşleştiriverir. Böylece film, yeterince reklam yapılmadan bile, sadece izleyenlerin olumlu düşüncelerini tanıdıkları ile paylaşmaları sonucunda çok büyük bir gişe başarısı elde eder[9].

Son yıllarda, televizyonda gösterilen dizi filmlerin sinema filmine dönüşmesi; Türk sinemasına sermaye oluşturmada yeni bir çözüm modeli olarak giderek yaygınlaşmaktadır. Bu modelde de yukarıda belirttiğimiz "üç ayaklı" formül geçerliğini koruyor. Ancak bu "üç ayaklı" formülün temeline; yönetmenin televizyon dizisinin "**hazırda bulunan izleyici kitlesi**", "**hazırda bulunan reklam verenleri**" ve "**hazırda bulunan içeriği**" oturtuluyor. Sonuç olarak bu temel,

[8] Ezel Akay'ın filminde Haluk Bilginer, Beyazıt Öztürk, Ayşe Tolga, Şebnem Dönmez; Mustafa Altıoklar'ın filminde Tamer Karadağlı, Demet Evgar, Levent Üzümcü; Togan Gökbakar'ın filminde de Şahan Gökbakar, Doğa Rutkay televizyon dünyasının tanınmış isimleridir.

[9] Filmin 20. haftası itibariyle (31 Mart- 2 Nisan 2006) ulaştığı toplam izleyici sayısı 3.689.360'dir.
http://beyazperde.com/box.asp?id=tr (06 Nisan 2006)

yukarıda belirttiğimiz gibi, filmin konusunun kolay anlaşılmasını karakterlerle ve konuyla özdeşleşmeyi doğrudan sağlamış oluyor. Örneğin; Osman Sınav'ın sinema için çektiği *Deli Yürek Boomerang Cehennemi*, televizyon dizisi olarak çektiği *Deli Yürek*'in neredeyse bütünüyle bir uzantısıdır.

Yine, yayınlandığı dönemde reyting rekorları kıran ve kendisinden çokça söz ettiren *Asmalı Konak* dizisi, Abdullah Oğuz'un yapımcı-yönetmenliğiyle; *Asmalı Konak: Hayat* adlı sinema filmine dönüştürülmüştür.

Dizinin uzantısı olan sinema filmlerinde bir başka yöntem de; dizi filmin sonunun sinema filminde yapılması, özellikle sinemamıza sermaye oluşturmada farklı ve yeni bir çözüm modelidir. Nitekim dizinin hedef kitlesi "çözüm" istediği ve beklentisi o yönde olduğu için dizinin sonunu görmek adına sinema filmine gelecektir. Çünkü *"biz, izlediklerimizin anlamına sonunda açıklık getirilmesini ve her bölümün akışı içinde çözüme ulaştırılmasını bekleriz, ama bu, ulaşılan çözümün her zaman etkili biçimde başarılı olacağı anlamına gelmez."* (Geraghty 1996: 20)

Sözü edilen bu başarı kriteri, aslında çalışmamızın temel sorunsalı olan; televizyon dizilerinin Türk sinemasının sermaye sorununa bir çözüm olup olmadığı konusunun uzun vadede en önemli belirleyicilerinden birisi olacaktır. Çünkü televizyon dizilerinin uzantısı olan sinema filmleri, içerik anlamında izleyici kitlesini memnun edemezse, yapımcı ya da yönetmen bir dahaki sefere dizi filmin uzantısı niteliğinde bir sinema filmi çekmeye cesaret edemeyebilir. Bu da bir anlamda Türk sinemasının sermaye sorununa bir çözüm gibi görünen televizyon dizilerinin uzantısı niteliğindeki sinema filmlerini yapmanın da aslında geçici bir çözüm olduğunu gösterebilir. Örneğin *Asmalı Konak* dizisinin televizyonda sağladığı başarıyı, *Asmalı Konak: Hayat* sinema filmi elde edememiştir. Burada başarıdan kastettiğimiz, sadece gişede sağlanan başarı değildir. Başarı, aynı zamanda izleyicinin izlediği filmden mutlu ve istediğini almış olarak çıkmasıdır. Hele bir de *Asmalı Konak* dizisinin yayınlandığı günlerde reyting rekorları kırması ve halk tarafından beğenilmesiyle karşılaştırıldığında, sinema filminin izleyici sayısının 1 milyon 791 bin 396 kişiden daha fazla olması gerektiği ileri sürülebilir.

Nitekim film ilk üç günde, 2006 yılında gösterime giren filmler hariç, 663.273 kişiyle en iyi açılış rakamları sıralamasında birinci sırada yerini almış, ancak bu rakam filmin toplam hasılatı ile tezat oluşturmuştur. Düz mantıkla düşünüldüğünde açılışını 663.273 kişi ile ya-

pan bir filmin milyonlarca izleyiciye ulaşması gerekirdi. Ancak, filmin ilk günlerde buluştuğu izleyici kitlesinin filmden memnun olarak ayrılmayışı, filme gitmeyi düşünenler üzerinde olumsuz bir etki yaratmış, bu da gişe rakamlarına olumsuz olarak yansımıştır.

Yukarıda örneğini verdiğimiz, Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* filmi nasıl ki, ilk haftalarda filmi izlemeye giden izleyiciyi memnun etmiş ve onların olumlu düşüncelerini çevrelerindeki insanlara yaymalarıyla çok büyük bir gişe başarısı elde etmiş ise, *Asmalı Konak: Hayat* filminde bunun tam tersi olmuş, izleyicinin olumsuz tepkisini etrafındakilerle paylaşması, filmin gişede başarılı olmasını engellemiştir.

Türkiye'de izlenme rekorları kıran *Kurtlar Vadisi* dizisinin devamı niteliğindeki *Kurtlar Vadisi Irak* sinema filmi, daha beşinci haftasında Türk sinemasının en çok izlenen filmi olma unvanını eline geçirmiştir.[10] *Kurtlar Vadisi Irak* filminin, dizinin uzantısı olarak elde ettiği ticari başarı tabii ki göz ardı edilemez. Televizyonda *Kurtlar Vadisi* dizisinin tutkunu olan birçok insan hiç tereddüt etmeden dizinin sinema filmine de gitmiştir. Bu noktada filmin, dizinin bitmesinin peşi sıra vizyona girmesi, izleyicisini yakalaması açısından son derece önemli bir pazarlama stratejisidir.

Sonuç

Başlangıçta da belirttiğimiz gibi sinema genel olarak üretim-tüketim ve yeniden üretim doğrultusunda endüstrileşmeye bağımlı olan bir sanat dalıdır. Bu doğrultuda düşündüğümüzde, ülkemizde son yıllarda dizilerin sinema filmi sermayesi oluşturmada önemli bir pay sahibi olduğuna şahit olmaktayız. Çalışmamız boyunca verdiğimiz örnekler, yönetmeniyle, oyuncusuyla, yapım şirketiyle, reklam vereniyle, bir şekilde televizyon dizileri ile bağlantılıdır. Bu sinema filmlerinin üretimi, televizyon dizilerinin oluşturduğu "para-yönetmen-oyuncu-yapımcı" "kare ası" ile gerçekleştirilmektedir. Televizyon dizileri aynı şekilde tüketim sürecine de "hazırda bulundurdukları izleyici kitleleriyle" destek vermektedir.

Üzerinde durulması gereken asıl sorun, yeni bir film üretme sürecinde ortaya çıkmaktadır. Yapımcılar ya da yönetmenler, bir televizyon dizisi yaparak geniş izleyici kitlelerine ulaştıktan sonra, dizinin uzantısı biçiminde bir sinema filmi gerçekleştirerek, bu başarının asıl

[10] Filmin 5. haftada ulaştığı izleyici sayısı; 4.000.682'dir.
http://www.beyazperde.com/box.asp?id=tr (06 Nisan 2006)

mükâfatına ulaşmak isteyebilir. Ancak, sıra yeni bir film üretimine geldiğinde, dizinin "garantörlüğü" sona ermiş olacaktır. Bu noktada, yapımcılar, dizi filmden elde ettikleri "kaynak"lardan hareketle (parasal ya da izleyici kitlesi gibi) özgün bir sinema filmi yapımına yönelmelidirler ki Türk sinemasında endüstrileşme adına bir adım atılabilsin.

Türk sinemasının dizilerin devamı olan sinema filmlerinden oluşan bir yapıya bürünmesi, hayatında hiç sinemaya gitmemiş insanları bile sinemaya çekmesi açısından, kısa vadede düşünüldüğünde Türk sinema endüstrisi için bir kazanç olarak görülebilir. Burada bizim Türk sinemasının geleceğine ilişkin duyduğumuz kaygı, televizyon dizilerinin "hazırda bulunan izleyici kitlesi", "hazırda bulunan reklam verenleri" ve "hazırda bulunan içeriği" ile sinema filmini sadece gişe açısından hesaba katması, ancak özgün olmaktan uzaklaşmaya başlamasıdır. Kaldı ki, özgün olmayan bir sinemanın endüstrileşebilmesi, sanırız pek mümkün olmayacaktır.

Sadece televizyon dizilerini izleyenleri hedef alan bir sinemanın giderek özgünlüğünü yitirmesi, gerçek sinema seyircisinin "yok" olmasına yol açacaktır. Halbuki gerçek sinema seyircisi, sinemaya farklı ve özgün hikayeler izlemek, farklı dünyalara dahil olmak adına gitmektedir. "Garantili Sinema Filmleri"nde ise "farklı olan" bir şey yoktur. Tersine, izleyici farklılığa değil, çok iyi bildiği, fanatiklik derecesinde takip ettiği, kahramanlarıyla ve hikâyesiyle özdeşleştiği bir yapıyı "bilinçli" olarak tercih etmektedir.

Bu bağlamda, sinemaya "sinema" olduğu için, "özgün" bir yapıda olduğu için giden izleyici kitlesini yok sayarak uzun vadede bir sinema endüstrisi oluşturabilmenin mümkün olamayacağını, dizilerden devralınan mirasın da Türk sinema endüstrisini oluşturmada geçici bir çözüm olarak sinema tarihimizdeki yerini alacağını düşünmekteyiz.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1997) "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine", *Sinema Yazıları*, Yayına Hazırlayan: Seçil Büker, İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Aytekin, Hakan (2003) "Karşısında ya da Yanında Olmak: EURIMAGES", KİLAD: *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sayı: 3.

Evren, Burçak (1997) *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*, Leya Yayıncılık.

Geraghty, Christine (1996) *Kadınlar ve Pembe Dizi*, (çev.) Nur Nirven, İstanbul: AFA Yayınları

Göral, Burak (2003) "Türk Sinemasında Seyirci Profili", *Antrakt* Dergisi, Sayı: 71.

Işığan, İ. Altuğ (2003) "Yeşilçam'dan Önce Türkiye'de Sinema Sektörü", *Yeni Film Dergisi*, Sayı 1.

İnanoğlu, Türker (2004) *5555 Afişle Türk Sineması*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Onaran, Âlim Şerif – Vardar, Bülent (2005) *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, Beta Yayınları

Onaran, Âlim Şerif (1999) *Türk Sineması, Cilt I*, Kitle Yayınları

Özgüç, Agâh *Türk Filmleri Sözlüğü*, Cilt I, Cilt II, SESAM Yayınları

Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

http://www.beyazperde.com/box.asp?id=tr

http://www.kulturturizm.gov.tr/telifsinema/default_tr.asp?belgeno=21494

http://www.sinematurk.com/ara.php

Deşifre: **Elif Akçalı**

Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Gülçin Çakıcı
Araştırma Görevlisi
T.C. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi
Radyo Sinema Televizyon Bölümü

TÜRK SİNEMASINDA YÖNETMEN-ANLATIM DİLİ EKSENİNDE BİR KARŞI ALAN OLARAK DÜŞÜK BÜTÇELİ YAPIMLAR

Tülay Çelik

Para ve sanat arasında duran sinemanın, yaratım - yapım - değişim aşamalarını şekillendiren ekonomik temel, estetiğinin de belirleyici bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma, bu temel varsayımdan yola çıkarak, filmin yaratıcısı olan yönetmenin, yaratım aşamasında 'para'yla, onun ortaya koyduğu somut koşullarla girdiği ilişkiden hareketle, bütçe ile dil arasında kurulabilecek olan bağı, düşük bütçe-karşı alan ekseninde ele almayı denemiştir. 'Karşı alan' ifadesiyle, egemen sinema anlayışının dışında kalan sinemaların içinde yer alabileceği bir alan ifade edilmeye çalışılmıştır.[1] Egemen sinema olarak nitelediğimiz Hollywood'un filmi algılayış biçimi, dolayısıyla parayla kurduğu ilişki, estetik değerlerinin de belirleyeni olmuştur. Bu sinema, özündeki estetik anlayışı yüz yıldır aynı çizgide sürdürmektedir. "Bir avangard[2] sinemada göstergeler, kodları çok düzlemli anlama çabalarıyla çözülmeyi bekleyen birer bilmece oluştururlarken, klasik sinema, göstergeleri, izleyiciyi öykü boyunca destekleyen, yüzeyde kodlanmış araçlara dönüştürmüştür... (G)östergeler en mümkün evrensel düzlemde anlaşılır olmak durumundadırlar... (O)nların desteklediği, öykü üzerine kurulu film, bütün

[1] Bir yeniden üretim alanı olan sinema, kurduğu dil, seçtiği biçim ekseninde zenginleşme, farkındalık yaratma potansiyeline sahip olduğu kadar, sistemi onaylayan, devamını sağlayan, pasifleştiren, yatıştıran bir işlev de yüklenebilir. Bu savdan hareketle, düşük bütçeli yapımların karşı alan oluşturma meselesini sorgulayabilmek, sınırları ve tanımları tartışmaya açık olsa da, sinema filmini ticari bir ürün olarak ortaya koyan Hollywood sineması -ki egemen sinema, klasik sinema, popüler sinema olarak adlandırılabilir- ve onun karşısında şekillenmiş olan alternatif sinema -bağımsız sinema ya da sanat sineması- ayrımından yola çıkılmasını gerektirmektedir.

[2] Bu çalışmada alternatif sinema başlığı altında değerlendirilmiştir.

dünyada pazarlanacağına göre, bu bir koşuldur" (Parkan 2004: 13). Pazarlama mantığı içinde, filmi satabilmek için, her türlü strateji uygulanır. Bunlar filmin metnini de belirler hale gelir (Maxwell 2005: 23-25). Hollywood sineması, egemen sinema olarak sunduğu estetik özelliklerini birer değer olarak, aynı zamanda bir endüstri olmanın da gereği olarak, tüm dünyaya yaymaktadır. Bunun sonucu olarak, Hollywood sinemasıyla beraber, her ülkenin kendi alternatif sineması da, popüler sinemasının karşı alanını oluşturmaktadır.

Karşı Alanın Temelleri

Burada sıralanan özelliklere sahip egemen sinemanın karşısına koyduğumuz alternatif sinemanın estetik ve ideolojik temelleri, Avrupa'da gelişen akımlar ve onların temel tartışma alanı "gerçeklik ve temsili" çerçevesinde kurulmuştur. "Hayatı dönüştürmek, başlangıçta belirtildiği gibi, Hollywood sinemasının tam aksi bir söylemi benimsemeyi gerektirir. Orada temel amaç, var olan düzenin korunmasıdır. Filmin her türlü ögesi, hayatı dönüştürmeme adına düzenlenir (Parkan 2004: 14). Hollywood'un klasik anlatısının karşısına yerleştirdiğimiz alternatif sinemanın temeli, işte bu karşı duruşa dayanmaktadır. Bu aslında, hayatı değiştirmek ve dönüştürebilmek adına gerçekleştirilen sorgulamaya uygun gördüğümüz konumdur. 'Düşük bütçe'nin bu karşı duruşu yaratan önemli unsurlardan biri olma nedenini, bu konumdan hareketle açıklayabiliriz. Hollywood'un taşıyıcılığını yaptığı egemen anlatının, büyük kârlar getireceği belli olan, her türlü ölçüm çalışmasının önceden yapıldığı büyük bütçeli yapımlarının karşısında, düşük bütçelerle ortaya koyulan ve bu düşük bütçenin bir sonucu olan ama aynı zamanda karşı duruşuyla da örtüşen minimal anlatılar var olmaktadır. Bir yapımın bağımsız olması, düşük bütçeli olması, minimal eğilimlere sahip olmasını gerektirmeyeceği gibi, minimal eğilimler barındırması da yapımın düşük bütçeli olduğu anlamına gelmez ama burada, şartları, ideolojik boyutuyla uyum sağlamış bir sinema olasılığından bahsedilmektedir. İçeriğin biçimle bir araya geldiği ve bu nedenle etkisini kuvvetlendirdiği, "görüntünün bir araç olmaktan uzaklaştığı ve düşüncenin, yeni imgelerle yaratılabileceği" bir alan söz konusudur (Deleuze 1985: 10-25). Gerek yapım şartları, gerekse anlatım dili bakımından bu özellikleri icinde barındırabilen eğilimleri kapsayan sinema anlayışı, düşük büt-

çenin karşı alan oluşturmasının temel eksenini bize verir.[3] Bu eğilimlerin önemi; dünyada büyük bir hakimiyet alanı yaratmış olan Hollywood anlatısının karşısında yer alabilecek, biçimsel[4] bir tavrı vurgulayabilme, özgün temsil biçimleri yaratabilme kapasitesinden ve endüstri karşısında düşük bütçelerle üretim yapabilmeye imkân veren özellikleri barındırmasından kaynaklanmaktadır. Sinema tarihinde karşımıza çıkan bu özelliklere sahip örnekler, -İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Üçüncü Sinema ve İran sineması- sinemada para ve estetik arasında kurulmuş ilişkilerden hareketle, Türk sinemasında düşük bütçeli yapımların karşı alan olarak ele alınabilme olasılığını da ortaya koymuş olur.

Düşük Bütçeler ve Karşı Alanlar

Savaş sonrası İtalya'sında, Hollywood filmlerinin İtalya'yı egemenlik altına aldığı, İtalyan film endüstrisinin sıkıntı içinde olduğu bir dönemde ortaya çıkan Yeni Gerçekçi sinema, içerikte olduğu kadar biçimde de bir karşı duruşun ifadesi haline gelmiştir. Yaşanan sorunlara yeni bir bakış getirme isteği, şartlar içinde kendi dilini de dayatmış olur. "Savaşın yol açtığı yıkımın stüdyoları kullanılmaz hale getirmesi, ham madde ve donanım eksikliği, film çevirmek için gerekli sermayenin olmayışı, yönetmenleri, stüdyo dışında profesyonel olmayan oyuncularla film yapmaya yöneltir. Bin bir zorlukla ve genellikle kalitesiz malzemeyle çekilen bu filmler, ister istemez belgeselci bir nitelik kazanır" (Teksoy 2005: 272). Görüldüğü gibi birçok

[3] Bu çalışmada, net sınırlarla ortaya koymakta zorlandığımız 'minimalist sinema' kavramı yerine, daha geniş bir eksende hareket edebilmemizi sağlayan, bu sinemayı niteleyen ögelerin özelliklerini ifade edebileceğimiz 'minimal eğilimler' kavramının kullanılması uygun görülmüştür. Minimal eğilimlerin niteliklerini birkaç başlık altında toplayabiliriz; "aksiyonun ve kamera hareketlerinin azaltılması, özdeşleşmeye yönelik bir öykü anlatımının olmaması, durumlar üzerine kurulması, amatör oyuncu kullanımını desteklemesi, oyunculukta sadeliğin ve doğaçlamanın ön plana çıkması, dekor ve objelerin mümkün olduğunca sade ve işlevsel olması, olanaklar izin verdiği ölçüde doğal ışık kullanılması, sabit kamera açılarının tercih edilmesi, planların uzun tutulması, yapay efektlere başvurulmaması, dış müzik gibi destek ögelere yer verilmemesi." (Özdoğru 2004: 68)

[4] Çerçevelerle, planların uzunluğuyla, açılarla somutluk kazanan bu uygulamalar, izleyicinin doldurmasına imkân tanıyan bir alan yaratarak, seyircinin bilincini harekete geçirerek, onunla bir diyalog kurulmasını sağlar. Böylece, imgelerin arka arkaya sıralanmasıyla seyirciyi içine alan, anlatıdan kopmasını engelleyen, tüm ayrıntıları ortaya koyan, her hangi farklı bir okumaya açık olmayan sık dokulu yapı kırılabilir.

akımın öncülü olan Yeni Gerçekçilik, somut şartların dayattığı sınırlı koşullar altında bir imkân olarak ortaya çıkan bir dilin ifadesidir. Bu dil, "dış gerçekliği olduğu gibi filmsel gerçekliğe dönüştürmeyi hedeflemekte" (Yıldız 1997: 108), şartların getirdiği bir sonuç olarak da, anti stüdyo uygulaması, amatör oyuncu seçimi, doğal ışık, geniş açı, alan derinliği kullanımı ve doğaçlamanın ön planda tutulması gibi özellikler taşımaktadır. Kısıtlı olanaklar, söylenmek istenenlerle uyuşan bir biçime imkân tanımıştır. Rosselini'nin, *Roma Açık Şehir* (1945) filmi için farklı film stokları kullanmış, çekimleri sesli yapamamış olmasına rağmen (Biryıldız 2000: 68), bir başyapıt ortaya çıkarmış olması, bu imkânı kanıtlayan örneklerden biridir. Aynı şekilde, Yeni Gerçekçilik etkisiyle gelişen bir kavram olarak ele alınabilecek -sınırları ve sonuçları tartışmalı olsa da[5]- Üçüncü Sinema, olanaksızlıklar içinde biçimsel bir karşı duruş yaratma çabalarına verilebilecek güçlü bir örnektir. 60'lı yıllarda Octavio Getino ve Fernando Solanas tarafından temelleri atılan bu hareket, bir devrim ve sömürgeleşme karşısında yer alacak bir silah olarak sinemanın, bitmemiş, tamamlanmamış, açık bir kategori olduğunu ortaya koyar. Burada önemli olan nokta, bahsetmiş olduğumuz egemen değerlere yalnızca içerikle değil, biçimle de karşı çıkılması gerektiğine inanılmasıdır. Dünyanın filmde hangi yolla kavramsallaştırıldığının önem kazanmasıdır (Gazetas 2005: 34). Yerli kültürü koruma ve yerel sunumlarının, yöneten sınıfın egemen kolonyal ve emperyalist değerlerine karşı savunulması, bir özgürleşme estetiği ortaya çıkarır (Hayward 2000: 390). Bu estetik, Gabriel'in belirttiği gibi, zaman ve mekân kullanımındaki farklılaşma, uzun süreli planlar, geniş açılı çekimler, amatör kişilerin oynatılması, doğal ışık kullanılması, çizgisellik ve nedensellik ilkelerinin değişmesi özellikleriyle aslında minimal eğilimlerle paralellik göstermektedir. Yerel olanının farkını yansıtabilme isteği, sözlü bir kültüre sahip olduklarının altını çizmeleri, topluluk ve birey kavramını yorumlamaları, Batı'nın zaman değerinin temsil biçimine yansımasını sorgulamaları, kurguyla ilişkilerini gözden geçirmeleri, yerel olanın farkını yansıtabilme isteğinden kaynaklanmaktadır (Gabriel 2000: 13-15). Bu nokta, günümüzü değerlendirirken de göz önünde bulundurulmalıdır. Sinemayı özgün

[5] Farklı ülkelerin sinemaları arasında belirli farklar olmasına rağmen, bunların Üçüncü Sinema adıyla biraraya gelmiş olmasının nedeni, kolonyalizmin (Afrika ve Hindistan) ya da neokolonyalizmin (Latin Amerika, bazı Afrika ve Asya ülkeleri) etkisini anlatma istekleridir (Hayward 2000: 390).

yapan noktalardan biri, egemen sinema karşısında konumlanırken, yönetmenin, kendi anlatı biçimini, görme biçimini yansıtabilmesidir. Biçimsel bir karşı duruş olarak güçlü bir örnek olduğunu belirttiğimiz Üçüncü Sinema minimal eğilimlerle ön plana çıkan İran Sineması'yla da bağlantılandırılabilir. Çünkü İran'da, hem ekonomik şartlar hem de siyasal şartlar, sinema yapmayı güçleştirmiştir. Sinemanın "devrim sonrası sıkı bir biçimde korunmaya çalışılsa da, Hollywood'un etkisinden kendini kurtaramadığı görülmekte" (Kırel 2006: 55), aynı zamanda kadınlara uygulanan sansür de (Genç 2003: 27) filmlere sıkı sınırlamalar getirmektedir. Fakat bu sınırlar, yönetmenlerin yaratıcılıklarıyla aşılarak farklı boyutlar kazanmakta ve anlatım dilini zenginleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. İran'da ekonomik ve ideolojik sınırlar, minimal eğilimlere sahip bir sinema ortaya çıkarmıştır. İran sinemasının özgün örneklerinde, durumlar üzerine giden, amatör oyuncular kullanan, plan sekansların, sade dekorların, doğal ışığın tercih edildiği bir sinema görülür. İran sinemasının en önemli isimlerinden Kiarostami, Yeni Gerçekçilik'ten etkilenmiş (Genç ve Güven 2005: 66) ama bununla birlikte, yerel kültürünün temel ögelerini de biçimine yansıtarak farklılığını ortaya koymayı başarabilmiştir.

Sinema tarihinde, dilin ve düşük bütçelerin kesiştiği noktanın ortaya koyduğu eğilimlerin, Türk sinemasına özgü şartlar içinde yorumlanabilmesi, yönetmenlerin deneyimlerini, piyasa içindeki konumlarını, temel kaygı ve isteklerini ortaya koyarak, bunlar ışığında bir tercih ya da zorunluluk olarak düşük bütçe-karşı alan ilişkisine bakmakla mümkün olabilir.

Türk Sinemasında Karşı Alan

Türkiye'de özellikle, yabancı film şirketlerinin doğrudan pazara girdiği 80'ler, Hollywood egemenliğin kurulmasında bir dönüm noktası olarak algılanabilir. Salonların yabancı firmalarla anlaşmaya başlaması, sayıları artan salonların işletilebilmesi için, belli bir strateji doğrultusunda kesintisiz bir film dolaşımı sağlayabilmek için büyük dağıtımcılarla çalışılması ve bu firmalarla yapılan yıllık anlaşmalar gereği, işletmecilerin başka şirketlere ait filmler gösterememeleri, Türk sinemasının kendi dilini oluşturmasındaki temel engelleri oluşturur. Yerli filmler, ancak, büyük dağıtımcıların paketlerinde yer aldıkları zaman sinemalarda gösterime girebilmektedir (Işığan 2003: 38). Bu da doğal olarak, Hollywood mantığına uygun filmlerin göste-

rim şansını arttırmaktadır. Son altı yılın gişe başarısı elde eden filmleri *Propaganda* (Sinan Çetin, 1998), *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 2000), *Vizontele* (Ömer Faruk Sorak, 2001), *O Şimdi Asker* (Mustafa Altıoklar, 2003), *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004) ve *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006) incelendiğinde, hem bu savın kanıtı, hem de sinemayı bekleyen tehlike açıkça görülmektedir. Bu ürünlerin kullandıkları stratejiler, ortaya çıkarıldıkları yapım koşulları doğaldır ki, Hollywood sinema endüstrisininkilerle aynı değildir. Ama Hollywood'un yüz yıllık estetik ve ideolojik değerlerinden uzaklaşamayan popüler kültür ürünleri olarak, egemen anlatının içinde yer almaktadır. -Bu filmler ve özellikleri, ayrı bir çalışmanın konusudur- Bizim üzerinde durduğumuz nokta, bu koşullar altında alternatif anlatının Türk sinemasında kendini gerçekleştirme imkânının nasıl oluştuğunu, yönetmenlerden hareketle ortaya koymaya çalışmaktır. "90'larda televizyonlarla ortak yapımlara gidilmiş olması ya da televizyon satışları, alternatif sinemanın kendini gerçekleştirmesine hizmet edebilecek bir kaynak oluşturmamıştır" (Işığan 2003: 38). Bu noktada devlet desteğinin önemi ortaya çıkmış, ama 90'ların başında başlayan bu destek uygulamalarının verimli olmadığı görülmüştür. Bunun dışında, uluslararası alanda yapımdan dağıtıma, eğitim ve araştırmadan tanıtıma dek geniş bir alanı kapsayan "Measures to Encourage the Development of the Audiovisual Industry" adlı kuruluş ve Avrupa Birliği çerçevesinde, devletlerarası anlaşmalar ve kültür bakanlıklarının katkılarıyla oluşturulmuş bir fon olarak Eurimages önemli bir alternatif olarak görülmektedir (Pösteki 2005: 162-165).

Türk Sinemasında Yönetmen - Düşük Bütçe - Minimal Eğilimler

90'lı yılların sinemada, önemli değişimlerin yaşandığı bir dönem olduğuna işaret edilir. Eski ticari sanayi düzeninin bozulması, Yeşilçam'ın biçimsel birçok özelliğini de ortadan kaldırmıştır (Scognamillo 1998: 511). Halit Refiğ, bu dönemde ortaya çıkan filmleri, bireysel çabalar başlığı altında değerlendirmiştir: "90'lı yılların başında Türk sineması çöktükten sonra, Türkiye'de bazı filmler yapılmaktadır. Ama artık bu filmler, sinemayı besleyen ortak bir sistemin ürünü değildir. Bu filmler, onları meydana getirenlerin kişisel çabaları ve sağlayabildikleri özel imkânlarla yapılmaktadır" (1996: 187).

Bu bireysel çabaların ortaya koyduğu sinema, çalışmanın başından beri betimlemeye çalıştığımız sinema ortamı ve sinema estetiği alanı içinde nereye yerleşmektedir? Bu noktaya açıklık getirmek de

başlangıçta belirttiğimiz gibi, sırf estetik bir incelemeyle değil, ancak, bireysel olarak iş yapan yönetmenleri ve onların içinde bulundukları ortam içinde yaşadıkları hesaplaşmaları ve bu hesaplaşmaların onlar üzerindeki etkisini ortaya koyarak gerçekleştirilebilir. Bu doğrultuda, günümüz Türk sinemasında son on yıl içinde, bireysel yapımlarla, düşük bütçelerle gerçekleştirilmiş, kendine has bir sinema dili kurmayı başarmış, "auteur" bir sinemacı tarafından ortaya koyulmuş filmler ele alınmış[6] ve bunlar arasında biçimsel bir ortaklık kurulabileceği görülmüştür. Minimal eğilimler olarak ele aldığımız bu ortaklık, zaman ve mekân kullanımı, sadelik, özgünlük, amatör oyuncu kullanımı, doğal ışık tercihi, kamera kullanımı, anlatı yapısı, doğaçlama başlıkları altında toplanabilir. Bu tespitten hareketle, son on yıl içinde yapılmış ortak payda altında buluşturabildiğimiz bu filmlerin yönetmenleri[7] ile yapım koşulları, düşük bütçe, sinema dili ekseninde[8] görüşmeler yapılmış, onların parayla kurdukları ilişkiden yola çıkarak, günümüz Türk Sineması'nda bütçe-karşı alan ilişkisi, bu ilişkide minimal eğilimlerin yeri ve kazandığı anlam ortaya koyularak, sinema tarihindeki başarılı örneklerin konuya yüklediği anlam ışığında- bir değerlendirme[9] yapılmaya çalışılmıştır.

Yapımcı ve Diğer Kaynaklarla İlişkilerdeki Konumlar

Görüşme yapılan yönetmenler arasında, yapımcıyla hiç çalışmayanlar olduğu gibi, bunu denemiş ama kendisine uygun olmadığına karar vermiş olanlar da vardır. Ortak nokta, bir yapımcıyla çalıştıkla-

[6] *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Fotograf* (Kazım Öz, 2001), *Yazgı* (Zeki Demirkubuz, 2001), *Dokuz* (Ümit Ünal, 2001), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz, 2003).

[7] Derviş Zaim, Kazım Öz, Zeki Demirkubuz, Ümit Ünal ile görüşmeler yapılmış, Nuri Bilge Ceylan görüşme talebini kabul etmediği için konuyla ilgili olarak kendisiyle yapılmış söyleşilere başvurularak soruların yanıtlarına ulaşılmıştır.

[8] Yönetmenlerin, sıraladığımız filmleri temel eksen olarak belirlenmiş olmasına rağmen, soruların cevaplan ister istemez yönetmenin duruşunu ve hayata bakışını kapsadığı için, gerektiğinde, bu filmlerden önce ve sonra yaşanmış olan deneyimlerin de değerlendirme içine alınması uygun görülmüştür.

[9] Türk sinemasının kendine özgü yapım koşulları göz önünde bulundurulduğunda, kesin sınırlar çizmenin, bir filmi bir kategoriye yerleştirerek değerlendirme yapmanın ne kadar zor olduğunun, çalışma sürecinde de farkına varıldığından, bu çalışmayı, Türkiye'de alternatif sinemanın hareket alanını ortaya koyma çabasında, giriş niteliğinde bir değerlendirme olarak ele almak doğru olur.

rında kendilerini yeteri kadar özgür hissetmeme endişesi taşımalarıdır. Yapımcı, ne kadar sanat filmi yapma iddiasında da olsa, ister istemez belli dayatmalar içinde bulunmakta, bu da yönetmenleri kaygılandırmaktadır.[10]

Fotograf filminin yönetmeni Kazım Öz, yapımcıya oldukça mesafeli durmaktadır (Öz 2006). Ona göre, yapımcıyla çalışmak zaten, sistemi kabul etmek anlamına gelmektedir: "Doğal olarak bu da, para ile yaratıcı fikrin çatışması anlamına gelir. Kapitalist düzende bunun para lehine, yani yapımcı lehine işleyeceği açıkça ortada olduğuna göre, bu ilişkiler içine girdiğinizde yaptığınız alternatif iş, anlamını kaybedebilir. Ben, alternatif hareketlerin başına geldiği gibi,

[10] Son dönem Türk Sineması'nda, minimal eğilimler barındıran, düşük bütçeli yapımlara önemli bir örnek olan Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filminin yapım hikâyesi de, bu yönde bir yorumu destekler niteliktedir. (Temel eksenimize aldığımız filmler içinde -yapımcıyla çalışılmış olduğu için- yer almamasına rağmen bu filmin, Türk sinemasında alternatif alan içindeki yapım koşullarının kavranmasında önemli noktalara işaret ettiğini hatırlamak gerekir.) İFR, imza attığı nitelikli filmlerle ön plana çıkan, Türkiye'deki önemli yapım şirketlerinden biri olarak nitelendirilebilir -sanat filmleri alanında önemli işlere imza atma isteğinde, bu filmlerin getirdiği itibarın yapım şirketleri için, özellikle yurtdışı pazarında, çok önemli avantajlar sağlayabilmesi önemli bir etken olmaktadır- ama bir yönetmenin kaygılarından farklı kaygılarla hareket ettiği ve sonuçta birlikte çalıştığı yönetmenleri de bu yönde etkilediği görülmektedir. Öncelikle bu filmde, bir yapımcıyla çalışılmış olmasına rağmen, Uluçay'ın düşük bir bütçeyle hareket etmek ve yer yer kendi imkânlarını da işin içine katmak zorunda kaldığı görülmüştür. Ahmet Uluçay, beş bin dolarlık bir bütçe istemek için İFR'ye gitmiş ama firma tarafından, ancak yapımcı olmak şartıyla bu projeye destek verilebileceği söylenmiş, eğlenceli bir film yazıp getirmesi istenmiştir. Öte yandan, filmin çekimlerinin otuz beş günde bitirilmesinin istenmesi de -Uluçay, şu anda çekemediği sahneler için üzgün olduğunu belirtmektedir- bir kısıtlama noktası olarak okunabilir. Filmi 35mm film kamerasıyla çekme isteğinde bulunan Uluçay'a, yapımcının, ancak dijital kamera verebileceğini ifade etmesi, Uluçay'ın bir talebi olmadığı halde, uygun olabilecek bir görüntü yönetmeni ve sanat yönetmeninin ekibe eklenmesinin temel sebebi filmin görsel olarak belli bir standardı garantilemesini sağlayabilmek, riski azaltmaktır. Filmin yapımcısı İFR'den sorumlu Serkan Çakarer, bunları yapımcılık mantığı içinde açıklamaktadır. Filmin artistik değerlerine katkıda bulunmanın bir yapımcının sorumluluğu olduğunu, Ahmet Uluçay'a müdahalede bulunulduğunu, öte yandan Ahmet Uluçay'ın yapacağı işten tam olarak emin olunamadığı için film kamerası verilmediğini, bir yapımcının verdiği paranın karşılığını beklediğini ve bunun da sistemin yürümesi için doğal bir beklenti olduğunu dile getirmiştir. Ahmet Uluçay'ın ve Serkan Çakarer'in post-prodüksiyon aşamasıyla ilgili söyledikleri de yapımcının daha az müdahalesi olsaydı -iyi ya da kötü demek şu aşamada imkânsız amadaha farklı bir film izleyeceğimizi kanıtlamaktadır.

var olanla uzlaşmak ve içine sinmek istemiyorum. O nedenle ayrı bir yerde durmayı tercih ediyorum." Öte yandan Öz, bir otokontrol geliştirdiğini kabul ettiği ama bir yapımcı gibi dayatmalar içine girmeyen Eurimages'ı -kontrol mekanizmasının bilincinde olunması şartıyla- alternatif sinema için bir kaynak olarak görmektedir.

Ümit Ünal, çok küçük bir bütçeyle gerçekleştirdiği *Dokuz* filminde yapımcıyla çalışmadığı için, tamamen kendi istediği gibi bir iş ortaya çıktığını dile getirmektedir (Ünal 2006). "Türkiye'de en iyi denecek" yapımcılarla çalıştığını ama memnun kalmadığını belirten Ünal'ın gerekçeleri, Türkiye'de yapımcının fazla müdahaleci ve bilinçsiz olması olarak belirlenebilir. Bundan dolayı, Türkiye'de bir iş yapacaksa, kimsenin ona karışmayacağı, tasarladığı her şeyi film diline aktarabileceği *Dokuz* ölçüsünde düşük bütçeli işler yapmayı tercih edeceğini söylemektedir. "Filmle ilgili ne kadar az insan fikir sahibi olursa o kadar iyi oluyor," diyen Ünal'ın öte yandan, Türkiye dışında sinemaya daha bilinçli bakan yapımcılarla çalışabileceğini eklemesi, aslında, bu alandaki yapımcılık anlayışına değil ama Türkiye'deki bazı uygulamalarına mesafeli durduğunu göstermektedir.

Zeki Demirkubuz'un ise, 'para'yla kurduğu ilişkide nerede duracağını net olarak belirlemiş olduğu görülmektedir (Demirkubuz 2006). Herhangi farklı bir kaygıyla hareket etmenin, iradesi dışında bir yere bağımlı olmanın, sinemasını kendi sineması olmaktan çıkarma riski taşıdığını düşünen Demirkubuz, sadece kendi kurallarının geçerli olduğu bir sinema yapmayı tercih etmiştir. Şu anda yapımcıyla çalışmayı kendi kişiliğine uygun bulmamaktadır: "Bir yapımcı hiç karışmasa bile, böyle bir ortak çalışma beni rahatsız eder. Bazı şeyleri üstüme alınırım. Ama bir gün, kişiliğini ön plana çıkarmayan ve her şeyi benim istediğim gibi yapacağına inandığım bir yapımcı bulursam, onunla çalışabilirim." Demirkubuz'un "Bresson, Antonioni yapımcılarla çalışmış. Demek ki güçlülermiş" sözü, yapımcıyla yönetmenin arasındaki ilişkinin, bir güç ilişkisi olarak görüldüğünü ortaya koyarken, bu ilişkinin bir çatışma alanı yarattığını da kanıtlamaktadır. Eurimages ya da Kültür Bakanlığı destekleriyle ilgili olarak da, yine çekimser davranan Demirkubuz, destek alsa bile projeyle ilişkisini bu desteklere bağlı olarak kurmayacağını, filmi yapmaya karar verdikten sonra, eğer onun programına uyarsa, destek alabileceğini ifade etmektedir.

Nuri Bilge Ceylan da, son filmi *İklimler*'e (2006) kadar, yapımcıya mesafeli yaklaştığını dile getirmiştir. Risk alma özgürlüğünün sınırlanmasını istememektedir. "İstemenin zorluğu bir yana, para yatıra-

nın beklentilerini karşılamak gerektiği duygusu, sırtımda ağır bir yük olabilir ve bu sorumluluk sanatsal dürtülerim üzerinde de baskı oluşturabilir," (*Sonsuzkare* dergisi 2003) diyen Ceylan, yapım kuralları içinde kendini görmek istememiş, bunu, kişiselliğin, masumiyetin, içselliğin korunmasını imkânsızlaştıran bir ortam olarak yorumlamış ve yapımcılığa çekinceyle yaklaşmıştır.[11] Öte yandan ona göre, Kültür Bakanlığı ve TRT'ye yaptığı başvuruların daha önce kabul edilmemiş olması, Türk sinemasının konvansiyonelliğinin biraz dışında kişisel filmlerin (Teker 2002: 36-37), bu kaynaklardan destek bulmasının kolay olmadığını da göstermektedir. Bu özelliklere bir de, sistemi karşısına alan bir içerik eklendiğinde şartların çok daha güç olacağı açıktır.

Derviş Zaim de, rahat olabilmek için yapımcıdan uzak durmayı tercih etmektedir (Zaim 2006). Bunun dışında diğer kurumlarla girilebilecek ilişkiler konusunda da iyimser değildir. Kendi koşullarını kendi yaratan sinemacı, *Filler ve Çimen* (2000) deneyiminin buna en iyi örnek olduğunu dile getirmektedir. "*Filler ve Çimen* parasız pulsuz yapıldı. Hikâyenin gerektirdiklerinin altından kalkabilmek için finansman gerekiyordu. Bu bakış açısıyla bu filme finansman sağlayacak kurum, kuruluş, sponsor yoktu, olacağına da inanmıyordum. Bu nedenle *Tabutta Rövaşata*'dan gelen deneyimimle ortaklarımla beraber, düşündük tasarladık ve projeye özgü yöntemler bulduk."

Yapımcılar ve diğer destek veren kuruluşlar başlığı altında ele aldığımız görüşmeler, yönetmenlerin, yapımcı kurumuna sıcak yaklaşmamalarının ticari mantığın kurallarının, tam olarak para ve sanat arasında bir çatışma alanına işaret etmesinden ve yönetmenin bu durumda yaşadığı sıkıntıdan kaynaklandığını göstermektedir. Aslında

[11] *İklimler*'de -düşük sayılamayacak bir bütçe ile- bir yapımcıyla (Zeynep Özbatur, CO Production) çalışan Ceylan, bunun sonuçlarını olumlu bulduğunu belirtmiş, fakat yapımcıyla çalışma konusundaki karar değişikliğinin sebepleriyle ilgili açıklama yapmaktan kaçınmıştır. Yapımcıyla yapılan görüşmelerden yola çıkılarak, bu durumun Ceylan'ın markalaşmış bir isim olması dışında -Ceylan'ın önemli bir isim olması, finansmanla ilgili ayrıcalık sağlamasa da, dikkat çekme ve öncelik getirme anlamında bir katkı sağlamıştır-, yapımcının, Ceylan'ın sinema anlayışıyla uyumlu niteliğinin bu ortak çalışmayı mümkün kılmış olduğuna işaret eder niteliktedir. Yönetmen odaklı çalıştığını söyleyen Özbatur, yapımcılık anlayışını iki cümleyle özetlemektedir: "yönetmenin ve yapımcının emeklerinin karşılığını almaları, yaratıcı ve kaliteli bir işin çıkması". Özbatur, yapım modelini yönetmenle beraber oluşturduğunu, tüm olanakları değerlendirip, ortaya çıkan modeller içinde, yönetmenle sağlıklı bir ortak yol bulmaya çalıştığını ve işin mutfağını doğru kurmaya çalıştığını belirtirken, bir projeyi kabul ederken, belli birtakım kriterleri olduğunu ve bunlar ışığında ince bir eleme yaptığını da vurgulamıştır.

bu nokta, yapımcıları suçlamanın ötesinde bir noktaya da bizi götürmektedir. Yapımcı da, giriş bölümünde de ele alınan, egemen sinemanın dayatmalarıyla şekillenen piyasa koşullarında var olmaya çalışmaktadır. Özellikle alternatif sinema içinde üretim yapmaya çalışan yapımcılar,[12] yönetmenlerin sıkıntılarını anlayabilseler de, farklı kaygılarla hareket etme sorumluluğunu da taşımaktadırlar. Diğer destek veren kuruluşlarla ilişkilerdeki temel soru ise, bir taraftan alternatif alanda gerçekleştirilmek istenen projeleri kabul ettirebilmek, öte yandan bu kurum ya da kuruluşlara bağlı hale gelme ve kontrol mekanizması içine girme kaygısından kaynaklanmaktadır.

Bireysel Çözümler, Düşük Bütçe Fikri ve Minimal Eğilimler

Temel çatışmalarından dolayı yapımcıyla yolları kesişemeyen, önceki bölümde belirlediğimiz sıkıntılar nedeniyle destek bulmakta zorlanan ya da bunu tercih etmeyen yönetmenler, projelerini gerçekleştirmek için farklı çözüm yolları bulmayı denemişlerdir. Bu aşamayı bireysel çözümler olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Çünkü Türkiye'de alternatif sinemanın ortak hareket ettiği bir alan bulunmamaktadır. Yapımcıya mesafeli yaklaşan bu yönetmenler, düşük bütçeyle çalışma kararı almışlardır. Bu yönelim iki şekilde gerçekleşebilmektedir.

Birincisi, yönetmenler maddi olanaklarını daha başlangıç aşamasında gözden geçirip, senaryolarını buna göre oluşturmaktadırlar. Senaryo aşamasının yönetmenin duruşunu, derdini belirlediği aşama olduğu açıktır ama bu aşamada bütçenin işin içine girmesi, varolan imkânların senaryoyu biçimlendirmesine neden olmaktadır.[13] Şartların senaryoyu biçimlendirmesi söz konusu olabileceği gibi, ikinci bir seçenek olarak yönetmenin o şartlar altında gerçekleştirebileceği bir proje üzerinde çalışmayı tercih etmesi de mümkün olabilir.

Zeki Demirkubuz'un "Her filmime son filmimmiş gibi bakıyorum," ifadesi, piyasa koşulları içinde aldığı riski ve şu an içinde bulunduğu şartlar altındaki bireyselleşmiş konumunu ortaya koymaktadır. Bu tercih, Nuri Bilge Ceylan'da ilk dört filminde olduğu gibi, tüm projele-

[12] Serkan Çakarer ve Zeynep Özbatur'la yapılan görüşmeler bu noktayı ortaya koymuştur.

[13] Zeki Demirkubuz'un da kendine sorduğu, "Anlatmak istediklerimi başka bir biçimde de anlatabilir miyim? Aynı meseleyi daha güçlü bir şekilde anlatacağım bir senaryo yazılır mı ?" soruları bu aşamada gündeme gelmektedir.

ri çatısı altında toplayan bir karara dönüşebilmektedir. Ceylan, çok küçük ekipler ile tümüyle hakim olabileceğini hissettiği ortamlar yaratma fikrine onu, piyasa koşularının ittiğini ifade etmiştir (*Sonsuzkare* dergisi 2003). Bağımsızlığın daha çok bir zorunluluk olarak ortaya çıktığını ekleyen Ceylan, "Filmlerimi oturmuş sistemin içinden geçerek yapmak pek mümkün değildi. Akıbeti belli olmayan, sonucu benim için bile kestirilemeyen projelerdi bunlar. Riskli projeler. Sistemin ise, doğal olarak, daha fazla kesinliğe ve garantiye ihtiyacı var," (Selçuk 2004) sözleriyle onu düşük bütçeyle çalışmaya iten koşuları ve sistemin dışında yer alma durumunu ifade etmiştir.[14]

Kazım Öz'ün *Fotograf* projesinin hikâyesi de, Türk sinemasının alternatif arayışlarında bireysel çabanın ne derece önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Öz, filme başladığında çok kısıtlı imkânlara sahip olduğunu dile getirmektedir. "Yüz dolar borçla, eksiyle başladık. Neredeyse gördüğümüz herkesten para topladık," derken, sadece anlatım diliyle değil yapım arkasındaki ilişkilerle de alternatif bir form oluşturduklarını dile getirmektedir: "Aramızda, düşünsel bir birliktelik ve bir inanç vardı. Bir araya gelen farklı insanlar değil, inanan, böyle bir sinema yapmak için orada olan insanların birliği ve samimiyetiydi söz konusu olan." Aynı şekilde bireysel bir çabanın ürünü olan, Türk sinemasında önemli bir başlangıç noktasına işaret eden, *Tabutta Rövaşata*'nın yönetmeni Derviş Zaim, bu filmin, yapıldığı dönemdeki şartların bir sonucu olduğunu dile getirmektedir. Düşük bütçeli yapımın dayattığı dil, projeyi başından senaryo aşamasında belirlemiştir. 'Para' kısıtlı olduğu için birkaç mekânda geçen bir hikâye yazdığını dile getiren Zaim, kamera uygun olmadığı için, filmin sessiz çekildiğini, -hatta Suha Arın, kamerayı ve ışıkları vermeseydi belki de filmin hiçbir zaman çekilemeyeğini- sözlerine eklemektedir. *Dokuz* filminin ortaya çıkışı da aslında benzer bir öyküye dayanmaktadır. Ünal, *Dokuz* filminin farklı olsun diye yapılan bir iş değil, eldeki olanakların ortaya çıkardığı bir sonuç olduğunu dile getirmiştir: "Ben, yönetmen olarak hikâyeyi elimdeki olanaklara göre düşündüm. Para gerektirecek her şeyi senaryo aşamasında attım. Tek mekân ve tek ışık kullandım." Anlatmak istediklerini elindeki

[14]Önceki bölümde de belirttiğimiz gibi, son filminde yapımcıyla çalışmayı tercih eden Ceylan'ın ilk dört filminde barındırdığı "ticari sinemanın uzağında kalmak isteyen her sinemacının kendi üretim koşullarını yaratması gerektiği için 'en radikali, en akıllıcası ve en ahlaklısı' olduğuna inandığı düşük bütçe ile çalışma kararının" (Erdem 1997 aktaran Akbulut 2005: 60) değiştiği görülmüştür.

imkânlara göre şekillendirmiş ve etkileyici bir anlatım ortaya çıkarmış olan Zaim de, Ünal da, bu filmlerle düşük bütçelerin taşıdıkları potansiyeli ortaya koymaktadırlar. Fakat bu potansiyelin ortaya koyulması, karşı alan oluşturulması anlamına gelir mi? Kısıtlı şartlar altında gerçekleştirilen düşük bütçeli yapımların ortaya çıkış nedenlerini ve koşullarını dile getiren yönetmenlerin alternatif sinema içinde kendilerine seçtikleri yollar nasıl yorumlanmalıdır?

Bir Geçiş ya da Bir Duruş Olarak Düşük Bütçe

Günümüzde popülerleşmeye başladığını gördüğümüz minimal eğilimli filmler, bir geçiş noktası olarak yorumlanabilir. Yapılan görüşmeler, Türk sinemasında böyle bir eğilimin var olabileceğini ortaya koymaktadır. Düşük bütçe, yönetmene kendini kanıtlama şansı sunmakta, dolayısıyla bir sonraki çalışmada piyasa koşulları içinde daha rahat var olabilmesine imkân vermektedir.[15] Bu noktada, yönetmenlerin seyirciyle ve dağıtımla ilgili ifadeleri de onların duruşlarını netleştirmemize yardım etmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Derviş Zaim, *Tabutta Rövaşata*'dan sonra makas değiştirdiğini söyleyerek, düşük bütçeyi tek seçenek olarak görmediğini ortaya koymuştur. Çok daha uzun süre film yapmak ve etkilerini daha uzun süre devam ettirmek istediği için, seyirci algılamasına ilişkin çalışmalar yaptığını, film alternatif bile olsa, yerleşmiş bir pazarlama mantığının içinde sunulmasının gerekli olduğunu ve bu konuda profesyonellerle çalışmayı tercih ettiğini söylemiştir. Aynı şekilde, *Dokuz* filmiyle yönetmen olarak adını duyurmuş olan Ünal da, projeye göre hareket etmek gerektiğini düşünmekte, yurt dışındaki sanat filmleri kanalının bir fırsat olduğunu ifade etmektedir. Belli bir duruşun, projeyi ve dili şekillendirmesi söz konusu olmamaktadır. Önemli olan "orijinalliği yakalamaktır."

Ceylan'ın yalnızca ekonomik anlamda değil, içinde yaşadığımız kaotik ortamda sadelikten başka sığınak görmediği için, anlatım dilinde de minimalist bir tavra sahip (Erdem 1997 aktaran Akbulut 2005: 60) olduğunu vurgulaması, onun bu biçimi bir duruş olarak seçtiğini açık bir şekilde göstermektedir. "Dış dünyanın ritmine, temposuna bir ayak direme, kendi tempomu dünyaya empoze etme gibi bir arzum var," (Yalçın 1999 aktaran Akbulut 2005: 60) diyen

[15] Nuri Bilge Ceylan, Ümit Ünal, Derviş Zaim için geçerliliği, aktarılan deneyimlerde ortaya konulmuştur.

öte yandan, düşük bütçeli ama nitelikli işlerinin onu getirdiği nokta, yapımcı ilişkilerinin içinde daha rahat yer almasını da sağlamış, son filminde seçtiği biçimi düşük olmayan bir bütçeyle ortaya koymayı tercih etmiştir.

Zeki Demirkubuz için bağımsız iş yapmak ve sade olmak tartışmasız bir duruştur. Sinemayı bir ahlak problemi olarak gördüğünü, bağımsız sinemanın, sinemanın ötesinde yönetmenlerin hayatla kurdukları bağ olduğunu belirten Demirkubuz, "Çok param olsa da aynı filmi yaparım," diyerek bu duruşu ortaya koymaktadır. Yönetmen, seyirciyi önemsediğini ama hiçbir zaman onların izlemeleri için bir film yapmayacağını da eklemektedir: "O zaman benim filmim olmaz, seyircinin filmi olur. O zaman ortada ben kalmam."

Klasik anlatımın dışına çıkan biçimiyle, egemen sinema diline bir tepki olan *Fotograf* filminden yola çıkan Öz, öykü ve dilin bir bütün olduğunu, oluşturduğu sinema dilinin bir duruşu yansıttığını ifade etmektedir: "Daha fazla param olsaydı, sadece belki teknik bazı aksaklıklar olmazdı." Kazım Öz'ün dijitalle çekmiş olduğu belgesel filmi için, yirmi şehirde aynı anda video gösterim gerçekleştirmesi ve bunun sonucunda on binden fazla seyirciye ulaşması aslında, sinemanın dağıtım alanında önemli bir değişimin ilk adımı sayılabilir. Bu mesele, sinemada düşük bütçeli yapımların imkânını arttıran bir unsur olarak, başka bir çalışmanın konusunu oluşturmaktadır ama burada Öz'ün durduğu noktadaki kararlılığını ortaya koyan bir veri olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Yapılan görüşmeler, yönetmenlerin yapımcıyla ilişkilerinin temel bir problematik noktası olduğunu göstermiştir. Diğer destek veren kuruluşlarla ilgili, bağımlı hissetme ve kısıtlanma kaygılarından kaynaklanan çekimser tutum, -projelerin destek bulamamasını da eklemek gerekir- yönetmenlerin bireysel çalışmalara yönelmelerine neden olan ikinci etmen olarak karşımıza çıkmıştır. Öncelikle, Türk sinemasında alternatif sinema yapan yönetmenlerin, yapımcı ilişkilerinden uzak durmayı tercih etmeleri, -ele alınan işlerinde- bir karşı duruş noktasına onları taşımıştır. Yönetmenlerin çoğu ticari sinemayla ve onun işleyişiyle uyuşamamış, bu alanın içinde yer almak istememişlerdir. Türkiye şartları içinde bireysel çabalarla, kendi yöntemlerini geliştirerek istediklerini gerçekleştirme imkânı bulabilmişlerdir. Bu şartlar altında, ele aldığımız filmler ekseninde değerlendi-

rildiğinde düşük bütçeler, önemli bir çıkış noktası olmuş, bu yapımların dili de bir karşı duruşu kendiliğinden içinde barındırmıştır. Sinema endüstrisinin büyük bütçeli dev yapımlarına, dev dağıtım ağlarına karşı, ekonomik şartların ortaya çıkardığı bir zorunluluk -olanak-olabilecek minimal eğilimler, yaratıcısına bir söz söyleme şansı tanırken, zaman ve mekân tasarımları, öykü anlatma tarzıyla, kendi temsil biçimini yaratma imkânı da tanımaktadır. Açıklayıcı ve anlaşılır olma amacıyla hareket eden bir sinemadan çok, az diyalogun, az kişinin, az mekânın olduğu, görüntünün kendi anlamını yarattığı, durumların anlatıldığı sinemanın seyirciye bıraktığı boş alan da, önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya sinema tarihinden de örneklediğimiz gibi, kendine özgü bir sinema anlayışının gelişmesi, şartların ortaya çıkardığı duruşun, biçimsel boyutla da bütünleşmesini gerektirir. Yönetmenlerin içinde yer almayı tercih etmedikleri sistemin -ki bu giriş bölümünde açıklamaya çalıştığımız egemen anlatı ve onun estetik değerleridir- biçimsel egemenliğinin kırıldığı noktada, minimal eğilimlerin taşıdığı potansiyel, yeni üretimler için bir çıkış noktası olabilir. [16]

Bu bağlamda, Türk sineması içinde ele aldığımız yönetmenlerin minimal eğilimler barındıran filmleriyle –sıraladığımız özellikleri de taşımalarından dolayı- vardıkları kapının bir karşı alana açıldığı söylenebilir. Ele aldığımız yapıtların, sinema tarihindeki örnekleri gibi ortak bir noktada, güçlü bir karşı duruş alanında bütünleşmiş olmadığı görülmektedir. Ama Zeki Demirkubuz, Kazım Öz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim ve Ümit Ünal'ın düşük bütçeyle gerçekleştirdikleri işler, bu işleri ortaya çıkardıkları şartlar, kaygıları ve direnme noktaları, Türk sineması için yeni yaratıcılık alanlarının imkânını ortaya koymuştur. Bu imkân, Türk sinemasında, "sinemayla ilgilenen insanların başarısızlıklarının sonucunu üzerlerinden atmalarını" (Adanır 1996: 5) engelleyecek bir alana işaret etmiş "bireysel çabalarla üretilen filmlerin ülke sinemasının temsilcisi sayılamayacakları" (Refiğ 1996: 187) savının tam aksine, sınırları genişletmeye, kaldırmaya çalışan anlatılarla, farklılığı ortaya koyarak, dünyayı anlama, yorum-

[16] Deleuze, insanları kuşatarak işleyen, devamlı kontrol ve anlık iletişim üzerinden çalışan bir sistemin içinde bir çıkış bulmak için, iletişimsizliğin yarıklarını, devre kesici anahtarlarını yaratmamız gerektiğini belirtir. Bu kontrolü engelleyebilmek için bir imkândır (Deleuze 2005: 11). Yarıkların ortaya çıkarılması, kopuklukların yaratılması, sinema estetiği kavramları üzerinden düşündüğümüzde, sermaye ve kültürün hızla küreselleştiği bir çağda sinemada farklı temsil biçimlerinin yaratılabilme imkânı olarak minimal ögelere işaret edebilir.

lama, eleştirme yönünde gerçekleşen zenginleşme arayışıyla sinema tarihinde örneklerini gördüğümüz gibi bir ülkeyi temsil etmenin ötesinde bir boyut da kazanabileceğini kanıtlamıştır.

Bu çalışmada her ne kadar, yönetmenlerin temel kaygılarından hareketle, Türk sinemasının son dönem filmlerinde, yönetmenlerin bireysel çabalarında kendini göstermiş olan bir imkân üzerinden ilerlenmiş, minimal eğilimlerde bir kesişme noktası bulunmuş ve bu imkânın olanaklarından bahsedilmiş olsa da, her ülke sinemasında egemen olanın içinde yer almayan nitelikli çalışmaların ortaya çıkabilmesini sağlayabilecek yapım ve dağıtım koşullarının var olması gerekliliğinin göz ardı edildiği düşünülmemelidir. Bu yapının olasılıkları ayrı bir çalışmanın konusudur ama gerçekleştirilen görüşmelerin, yapının niteliğine ilişkin ipuçları taşıdığını da eklemek gerekir. 'Para'nın ortaya koyduğu şartlardan alternatif arayışlara doğru ilerledikçe, yönetmenlerin, 'para'yla kurdukları ilişkilerle ilgili sorulara ahlak, dürüstlük, masumiyet, içsellik, samimiyet, inanç gibi kavramlara başvurarak cevap verdikleri görülmüştür. Bu cevaplar para ve sanat arasındaki yerde karşı alan olarak var olan bir dilden, bir alternatiften bahsetmenin -minimal ya da belki başka bir biçim- endüstriyi, çıkar ilişkilerini, piyasa kurallarını aşan, sanatın da içinde taşıdığı belli değerler üzerine kurulmuş bir sinema anlayışıyla, mümkün olabileceği yolundaki tezi desteklemektedir.

Kaynakça

Adanır, Oğuz (1996) "Gerçeklerden Kaçamayız", Dinçer, Süleyman Murat (der.) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde, Ankara: Doruk Yayınları, s.3-17.

Adanır, Oğuz (2005) "İki Amerika: Gerçek ve Sanal", *Doğu-Batı*, sayı:32, ss. 113-20.

Akbulut, Hasan (2005) *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekân,* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Biryıldız, Esra (2000) *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Yayınları.

Colebrook, Claire (2004) *Gilles Deleuze,* (çev.) Cem Soydemir, Ankara: Bağımsız Kitaplar.

Deleuze, Gilles (1985) *İmage-Temps*, Paris: Les Edition de Minuit.

Deleuze, Gilles (2005) *Kapitalizm ve Şizofreni*, (çev.) Özcan Doğan, Ankara: Araf Yayınları.

Florenski, Pavel (2001) *Tersten Perspektif*, (çev.) Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayınları.

Gabriel, Teshome H. (2000) "Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru", (çev.) Gülüm Şener, yayımlanmamış makale, ss. 1-16.

Gazetas, Aristides (2005) "Üçüncü Sinema: Afrika, Latin Amerika ve Asya'da Sömürgecilik Sonrası Anlatılar", (çev.) İpek A. Zeis, Ayşe Türkmen, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, sayı 10, ss. 33-40.

Genç, Seray (2003) "On Pencere: Yeni İran Sinemasında Farklı Bir Kadın", *Yeni Film*, sayı 3, ss. 22-32.

Genç, Seray ve Güven, Yusuf (2005) "Abbas Kiarostami ile Söyleşi", *Yeni Film*, sayı 8, ss. 64-68.

Hayward, Susan (2000) *Cinema Studies: Key Concepts*, Florence: Routledge, http://site.ebrary.com.

Işığan, Altuğ (2003) "1970'lerden 1990'lara Türkiye'de Sinema Endüstrisi", *Yeni Film*, sayı 2, ss. 33-41.

Kırel, Serpil (2006)"Küresel Seyircilik, Hollywood ve 'Öteki' Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması" *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sayı 4, ss. 51-69.

Maxwell, Richard (2005) "Dağıtım, Pazarlama ve Gösterim", (çev.) Sebla Küçük, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, sayı 16, ss. 20-28.

Özdoğru, Pelin (2004) *Minimalizm ve Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.

Parkan, Mutlu (2004) *Brecht Estetiği ve Sinema*, İstanbul: Donkişot Yayınları.

Pösteki, Nigar (2005) *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.

Refiğ, Halit (1996) "Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler", Dinçer, Süleyman Murat (der.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde, Ankara: Doruk Yayınları, ss. 177-187.

Rotha, Paul (2000) *Sinemanın Öyküsü,* (çev.) İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Selçuk, Aslı (2004) "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi Uzak Dünya Turunda" Cumhuriyet, 11 Ocak, www.nbcfilm.com.

Sonsuz Kare Dergisi (2003) "Sanki Her Şey Kendiliğinden Oluyor Gibi, Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi", sayı 1, www.nbcfilm.com.

Teker, Ayşe (2002) "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi", Mega Movie Dergisi, Aralık, www.nbcfilm.com.

Teksoy, Rekin (2005) Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Yıldız, Selahattin (1997) Sinematografik Anlatım, İstanbul: Ekin Yayınları.

Görüşmeler

Ahmet Uluçay, 11 Mart 2006
Serkan Çakarer, 13 Mart 2006
Derviş Zaim, 15 Mart 2006
Ümit Ünal, 16 Mart 2006
Zeki Demirkubuz, 25 Mart 2006
Kazım Öz, 12 Nisan 2006
Zeynep Özbatur, 26 Haziran 2006

Filmografi

Tabuta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996)
Kasaba (Nuri Bilge Ceylan, 1997)

Mayıs Sıkıntısı (Nuri Bilge Ceylan, 1999)
Fotograf (Kazım Öz, 2001)
Yazgı (Zeki Demirkubuz, 2001)
Dokuz (Ümit Ünal, 2001)
Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (Ahmet Uluçay, 2002)
Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002)
Bekleme Odası (Zeki Demirkubuz, 2003)

Tülay Çelik
Araştırma Görevlisi
Maltepe Üniversitesi
Radyo Sinema Televizyon Bölümü

TÜRK FİLMLERİNİN PAZARLAMA STRATEJİLERİNDE YENİ PARADİGMALAR; STAR ÖLDÜ, YAŞASIN YENİ STAR- YÖNETMEN

Hülya Önal

Sinemanın icat edildiği yıllarda kaydedilen günümüz izleyicisi için seyirlik değeri olmayan ilk görüntülerin dahi para karşılığında gösterilmesiyle sinema, ilk andan itibaren ticari bir nitelik kazanmıştı. Gördüğü yoğun ilgi, sinemanın bu niteliğini besledi ve onu dünya çapında pazarlanan bir ürün haline dönüştürerek on yıl gibi kısa bir süre içinde bir endüstri haline getirdi. Ancak zaman içinde sinema, izleyicisini şaşırtan teknolojik bir yenilik ve salt eğlence aracı olmaktan çıkıp kendine özgü bir öykü anlatma dili geliştiren ve anlatısıyla insan duygu ve düşüncelerini manipüle eden bir araç haline geldi. Sinemadaki bu gelişim, onun sanat olup olmadığı tartışmalarını da içeren kuramsal tartışmaları beraberinde getirdi. Bugün yedinci sanat olarak bildiğimiz sinemanın klasik sanatlara bu şekilde eklemlenişinin ardında da onun yakın tarihe ait teknolojik bir icat olmasından çok, diğer sanatlardan farklı olan üretim biçimine ilişkin sorunlar yatmaktaydı. Bunlardan biri, sanat eserinin bir tek yaratıcısı olması gerekirken sinemanın birden çok kişinin anonim çabasıyla ortaya çıkmasıydı. Diğeri ise sinemanın büyük bütçeler gerektiren yüksek üretim giderleri ve kâr marjları nedeniyle tamamıyla kâr ve satış amacı gütmesi, izleyicisinin (müşterisinin) beğeni ve istekleri doğrultusunda yapılmasıydı.[1]

Sinema, pek çok örneğiyle bir sanat olma sınavını defalarca vermiş olmakla birlikte, bu sanatın yaratıcısının "yönetmen" olduğuna dair ilk ciddi fikirler 1950'li yılların sonunda ortaya çıkmıştı. Andre Bazin, François Truffaut, Andrew Sarris ve Jaques Rivette Fransa'da

[1] Burada konumuz dışında kalacağı için, defalarca kopyalanarak biriciklik özelliğini yitirmesi konusuna değinmeden geçeceğim.

çıkardıkları *Cahiers du cinéma* dergisinde *auteur*'ü sahne düzenlemesi, kamera devinimi, kurgu, oyuncu yönetimi gibi sinematografik unsurları ustaca kullanabilmesinin yanı sıra filme kişiliğini yansıtan yönetmen olarak tanımladılar. Böylece başkasının tasarladığını görselleştiren yönetmenleri çok yetenekli ve usta olsalar dahi filme yalnızca yetenekleri ve ustalıklarını yansıtabildiklerinden sahneleme ustası (*metteur en scene*) olarak *auteur*'den ayırdılar. Daha 1948'de " sinema giderek bir anlatım aracı oluyor. Tıpkı kendisinden önceki sanatlar gibi, özellikle resim ve roman gibi... Yönetmen artık özgür, düşünce ve duygularını alıcısını bir kalem gibi kullanarak aktarıyor. Yani filmi de tek kişi yaratıyor. Tıpkı romanı yazarın tek başına yaratması gibi," (Büker 1986: 68) diyen Alexandre Astruc tarafından temelleri 40'lı yıllarda atılan ve günümüze kadar sinema çalışmalarında sıklıkla karşılaştığımız auteur kavramı, içinde pek çok tartışmayı barındırsa da başta Amerikan sineması olmak üzere pek çok ülke sinemasını etkileyen bir görüş (ya da bazılarına göre kuram) oldu. Ancak daha da önemlisi kuram, sinemanın bir sanat, onu yaratanın da gerçekte bir sanatçı olduğunu ortaya koydu.

Sinemanın sanat olma konusunda rüştünü ispatlamış olması, onun varlığını sürdürebilmesi için satılması gereken bir "mal" olduğu gerçekliğini değiştirmemiş, pek çok etkenden bağımsız olarak düşünülen "sanatsal" boyutuyla sinemaya ait bu "parasal" gerçeklik çoğu sinema çalışmalarında tartışılan en temel paradokslardan biri olmuştur. Türk sinemasının tarihsel sürecinde bu paradoksa ilişkin tavrı, Türkiye'nin mevcut siyasi ve ekonomik gelişmelerine paralel olarak 1980'ler öncesi ve sonrası olmak üzere birbirinden keskin bir şekilde farklılık göstermektedir.

1960'lı yıllarda Fransa'da yeşeren ve dönemin siyasi koşullarıyla birleşerek bir başkaldırı sineması oluşturmaya dönük fikirler Türk sinemasını da etkiledi.

1965'te İstanbul'da kurulan Sinematek'i çevresindeki yazarlar oluşturuyordu. Burada Avrupa sinemasının Michelangelo, Antonioni ve Jean-Luc Godard gibi "auteur" yönetmenleriyle Sovyet Devrim Sineması'nın önemli filmlerinin gösterimleri yapıldı. Bu filmler üzerine yapılan tartışma toplantılarının yanı sıra, sayfalarında Fransız Yeni Dalga Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması ve Brezilya'daki Cinema Novo gibi, ana akım dışındaki sinema hareketlerine yer veren Yeni Sinema yazarları Fransa'daki meslektaşlarının Cahier du cinéma dergisinde yaptıkları gibi, Türk Sinemasının içinde bulunduğu durumu ve yapılan filmleri eleştirerek "sanat sinema-

sı"nın sinemaya gerçekçi ve politik bir yaklaşımın gerekliliğinden söz ettiler. [2]

Metin Erksan, Halit Refiğ, Ö. Lütfi Akad gibi yönetmenler 1960 ile 1965 arasında ve 70'lerde Yılmaz Güney, ekonomik ve toplumsal değişim ve bunun sonuçları, iç göç, hızlı kentleşme ve endüstrileşme, işsizlik gibi sorunları işleyen filmleri ele aldılar ve yabancı filmlerin etkisinde kalan basmakalıp konular içine sıkışıp kalmış yıldız sistemine dayalı filmleri eleştirerek, "Nasıl bir yerli sinema?" sorusunu ortaya attılar.

Ancak sinemanın yapımcısına para kazandırdığı ve Türk sinema tarihinde en çok filmin üretildiği bu enflasyonist sürecin üretim koşulları karşısında bu çabalar fazla direnç gösteremedi ve popüler sinema 1950'lerin sonundan 1970'lerin ortasına kadar birçok açıdan altın çağını yaşadı. Sinema belki henüz yapım, dağıtım ve gösterim ayaklarıyla düzenli işleyen bir endüstriye tam anlamıyla sahip olamasa da izleyici açısından günümüze oranla daha şanslıydı. Çünkü henüz evlerde televizyonun hakimiyetinin hissedilmediği yıllarda sinema, perdede kendi öykülerini görmek isteyen neredeyse her sınıftan izleyici için en önemli eğlencelerden biriydi.

Türk sinemasının tek rakibi Amerikan filmleriydi ama bu filmlerin de yerli kopyaları daha çok tutuyordu zaten. Dönemin yönetmenleri daha önce belirttiğimiz gibi dünya sinemasındaki akımlardan etkilenmiş olsa da isimleri popüler sinemanın yarattığı yıldızların gölgesinde kalmıştı. O yıllarda ne yönetmenler starlaşma arzusu duydu ne de seyirci onları fark etti. Bugün kulaklarımızda kalan "Türkan Şoray'ın" ya da "Filiz Akın'ın" filmi ifadeleri, filmlerin bütünüyle starla özdeşleştirilerek pazara sunulmasının sonucuydu. Türk sineması, bir yandan Amerikan filmlerinin yerli versiyonlarını yaparken diğer yandan onları yine Amerika'dan öğrendiği "yıldız sineması" sistemiyle satıyordu.

Yüz altmışa yakın filmiyle en çok film çeken yönetmenlerden Ülkü Erakalın, Özen Film'den Mehmet Soyarslan, Pan Film'den Ali Akdeniz, yapılan söyleşilerde benzer ifadeler kullandılar. Erakalın, "O zamanlar Kültür Bakanlığı ve Eurimages gibi AB kaynakları yoktu. Anadolu'ya gidip sinema salonlarından bono alınıyordu. Sinema salonlarının istediği öyküler, istedikleri yıldız sanatçılarla çekiliyordu. O yıllarda filmi sattıran en önemli unsur stardı. Tanıtım için yapılan reklamlar da filmin afişini hazırlamak, sınırlı sayıdaki bir iki dergide ilan

[2] Ulusay, Nejat, "Farklı Sinema Çalışmaları", http://www.kultur.gov.tr

ve haber çıkmasını sağlamaktan ibaretti,"[3] derken, yapımcı Ali Akdeniz'in anımsattığı gibi, "önüne ve arkasına film afişi asılan bir kişi sokak sokak dolaşıp elindeki megafondan filmin anonsunu yapardı. Daha sonra bu işlevi sağına soluna afişler yapıştırılmış arabalarla yapmaya çalıştılar."[4] Günümüzle karşılaştırıldığında naif kalan bu reklam teknikleri, o gün için fazlasıyla yeterliydi.

Yeşilçam'ın etkilendiği Hollywood'da ise 1950'li yılların sonunda stüdyo sistemine karşı çıkan yönetmenler tarafından ortaya çıkan "Yeraltı Sineması", ticari Amerikan sinemasının kategorilerine uymayan, tüm sansür kurallarını zorlayan, her türlü yeniliğe ve deneye açık filmlerden oluşuyordu. En önemli özellikleri tek bir sanatçının ürünü olmaları bütünüyle kişisel ve ticari olmayan anlatıma sahip olmalarıydı. Geleneksel sinemaya başkaldıran bu hareketten etkilenen genç yönetmenlerle birlikte "Yeni Amerikan Sineması", "Hollywood Yeni Dalgası" ya da "Hollywood Rönesansı" gibi dönemin değişim rüzgarlarına uygun ifadeler kullanılmaya başlandı. "Movie Brats" olarak adlandırılan ve Hollywood'un *auteur*'leri olarak kabul edilen bu genç yönetmenler (Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Robert Altman, David Lynch, Steven Spielberg, George Lucas, Francis Ford Coppola), Hollywood sinemasına yeni bir soluk getirseler de bu durum çok uzun sürmedi. "1970'lerde geleneksel film türleri daha büyük bütçelerle (*block-buster*) ve gelişmiş teknolojiyle mükemmelleştirilerek yeniden üretildi. 27 yaşındaki Spielberg'in 1975'te çektiği *Jaws*, 33 yaşındaki George Lucas'ın *Yıldız Savaşları* (1977)"[5] seyirciyi eve hapseden televizyon ve videoya rağmen tahmin edilenden daha fazla hasılat yapmıştı. Bu dahi çocukların yeteneklerini yüksek bütçelerle birleştirerek yaptıkları filmler, zayıflayan film sektörünü yeniden güçlendirdi. 1980'lerde Reagan yönetimiyle Amerikan ideolojisinin dayandığı kapitalizmin çarkları daha hızlı dönmeye başlayınca en başından beri "mal" olarak değerlendirilen filmler beraberinde daha önceden hedeflenen bazı yan sanayii alanları da geliştirdi ve film bütün unsurlarıyla birlikte satışa sunuldu; filmin çekildiği platolar turistik gezilere açılırken tişörtler, anahtarlıklar, film kahramanlarının oyuncakları, film müziği ve kamera arkası CD'ler raflardaki yerlerini aldılar. "Filmlerin gösterime girmeden haf-

[3] Ülkü Erakalın ile 25.03.2006 tarihinde Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'nde yapılan söyleşiden.

[4] Yapımcı Ali Akdeniz ve yapımcı ve dağıtımcı Mehmet Soyarslan ile Emrah S.Onat'ın yaptığı söyleşiden, 27.03.2006, İstanbul.

[5] http,//www.filmsite.org/70sintro.html, " Film History of the 1970's"

talarca önce, fragmanları, posterleri, oyuncu ve yönetmene ait magazin haberleri filmin başlıca görsel sattırıcı unsurları olarak görsel ve basılı medyanın gündemine oturtulduklarını söyleyen Richard Maxwell, gösterim sisteminin, mültipleks kavramının küreselleşmesiyle birlikte 1990'lar boyunca modernleştiğini ve yerel mağazaların genellikle salonları desteklediği alışveriş merkezlerinde sinemanın fast-food satışlarının ve pazarlamasının bir parçasını oluşturduğuna" (Maxwell 2005: 26) dikkatleri çeker.

Bütün bunların yanı sıra daha önceden bilinen oyuncu starlara artık sanatçılığını filme attığı imza ile görünür kılan *auteur* yönetmenler de eklenerek, pazarlama stratejilerinin bir parçası oldular. Patrick Philips, Modern Hollywood'taki durumu şöyle özetler;

> *...bu bir....filmidir ya da bir....filmi gibi ifadeler bugün film pazarlamasında sıkça kullanılmaktadır. Bu pazarlama koşullarında bütün yönetmenler auteur farz edildiler ya da auteur statüsüne koyuldular. Çünkü Modern Hollywood'ta yönetmen endüstri için bir sigorta, izleyici içinse bir etiket değeri taşıyan bir "star" işlevi görür. Filmler "imza" anlamına gelen yönetmenin adına göre alınıp satılırlar. Bu imza yönetmenin daha önceki çalışmalarına dayanan popüler ve eleştirel kredisine ilişkin pek çok bilgi taşır ve adını taşıyacak yeni film için bir tür vaat anlamına gelir. Aslında auteur imzası bundan daha değerli ve kendine özgüdür... Diğer bir deyişle auteur'un imzası, filme bütünüyle nüfuz eden yönetmenin bireysel tavrının belirginleştiği ve yönetmenin film üzerinde yaratıcı kontrolünün bulunduğu bir işarettir. İzleyicinin tavrı bu ismin gücünden etkilenir. Bu bize auteurun bir garanti ya da marka olarak geri döndürür. Bu bize aynı zamanda bugünkü Hollywood'da bir ismin arkasında auteur biçimi yatsın ya da yatmasın hemen hemen tüm filmlerin auteur'lerinin isimleriyle anıldığını göstermektedir. Bu isim bir eşyanın üzerindeki etiket gibidir, aslına bakılırsa satılık olan etiketin kendisidir.* (Nelmes 1996: 161)

ABD'nin idealize ederek benimsediği ve Türkiye'de Turgut Özal yönetimi tarafından önü açılan liberal düşünce ve kapitalist sistem ile bu sistemin bir maketi olan Hollywood'un Türk sinemasını 80'lerden sonra özellikle 90'larda, önceden olduğu gibi sadece anlatı ve star/oyuncu yaratmacılığı açısından değil, yeni pazarlama stratejileri ile de etkilediğini görmekteyiz. Bu pazarlama stratejilerinin neler olduğunu, Hollywood-Yeşilçam karşılaştırmasıyla açıklamaya çalışırken, daha çok sinemanın sanat olma yolundaki son kalesi sayılan "yönetmen-auteur"ün pazarlanması üzerinde duracağım. Özellikle

Türk sinemasında 80'lerden sonra kullanılmaya başlanan bu yöntem üzerinde dururken, araştırmanın sürekli kıyısından dönmek zorunda kaldığı bıçaksırtı bir soruyu özellikle sormamaya özen gösterdim. Soru şuydu, "'bu bir.....filmidir' etiketlerindeki yönetmenler gerçekte *auteur* mü yoksa *metteur an scene*, yani sahneleme ustası mı?" Spekülatif tartışmalara girmemek adına -her biri için uzun araştırmalar ve incelemeler yapmak gerekir- ben bu ifadenin altında yatan sebepleri araştırmayı tercih ettim.

1980'li yıllardan itibaren insanların hayatlarına giren Amerikan tarzı girişimcilik ve liberal ekonominin sonucu olarak iş hacmi yükselen özel sektör - medya, reklam ajansları, prodüksiyon şirketleri vs.- film yapımını da doğrudan etkiledi. Bu yıllar Türk sinema endüstrisini yeniden canlandıracak popüler Türk sinemasının yeniden doğuşuna tanıklık etti. İzleyicisiyle yeniden buluşan "Yeni Türk Sineması"nı "yeni" yapan en önemli unsurların başında bize göre değişen pazarlama stratejileri gelmektedir. Türk sineması daha önceki yıllarda olduğu gibi yine Amerikan sineması ve onun daha önce sözünü ettiğimiz pazarlama tekniklerinden fazlasıyla etkilendi. Anlatımı sadeleştirmek için bunları şöyle maddeleyebiliriz:

1- Yabancı yapım şirketleri, rekabetle beraber büyük tanıtım kampanyaları ve sinema-fast food işbirliğiyle salon sorununu çözümleyen cep sinemalarını getirdi. Dorsay'a göre Türkiye'de şubelerini açan "Warner Bros ve United International Pictures (ki bağrında MGM, Universal, Paramount gibi birçok dev yapımevini toplamaktadır) grubunun" (Dorsay 2004: 12) filmlerini Türkiye'de dünyayla aynı anda göstermek üzere filmlerini dev tanıtım kampanyalarıyla tanıtması ve tıpkı Amerika'da olduğu gibi filmlerin alış-veriş komplekslerinde çok sayıda salonda gösterilmek üzere bu tür salonlara yardım ve destek sağlaması, Türk sinema sektörüne de yaradı.

2- Televizyon dizilerindeki reyting oranları çekilecek filmin PR'ı oldu. Çok kanallı televizyonlar, sinemaya rakip gibi görülse de televizyon için üretilmiş dizi filmlerin elde ettiği başarıyla sıfır gişe riski taşıyan filmler yapıldı.

Amerika'da sıkça örneği görülen bu yöntem *Asmalı Konak: Hayat* (Abdullah Oğuz, 2003) ve *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006) filmleriyle denendi ve başarılı oldu.

3- Medya ve teknoloji pazarlamanın hizmetine girdi. Filmin gösterime girmesinden haftalar önce film oyuncuları, yönetmenleri, senaristlerle yapılan söyleşiler, onlarla ilgili çoğunlukla sansasyonel

magazin haberleri pek çok gazete, dergi ve televizyon programında mutlaka yer aldı. (Bazen de abartılıp ana haber bültenlerinde bile kullanıldığı oldu). Filmlere ait müzikler, kamera arkası görüntüler bir yan ürün olarak CD'lere kopyalanarak satıldı.

4- Karşılıklı reklam anlayışı üzerine kurulan *cross-promotion* yöntemi benimsendi. Yine Amerika'da başlayan bu yöntemde, dev şirketlerin finanse ettiği filmler, finans desteği gördüğü şirket ürünlerinin reklam kampanyasının bir parçası oldular. Film akışı içinde bu ürünler markası görünecek şekilde kullanıldı. Böylece "alan memnun satan memnun" anlaşması, bir yandan yeni filmler çekilmesine olanak sağlarken, satılacak ürün için etkili bir reklam yöntemi bulunmuş oldu.

5- Filmi sattıran en önemli unsur, "Star" nitelik değiştirdi. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de filmi sattıran star; mankenler, dizi oyuncuları, talk-show/ stand-up yapan komedyenler ve büyük bir gayretle bu gruba katılmaya çalışan yönetmenlerden oluşan kalabalık ve kompleks bir "popüler kimliğe" dönüştü.

Bugün karşımızda birçok yönetmenin yukarıda özetlemeye çalıştığımız pazarlama stratejileri, yeni teknik donanımları bireysel deneyimleriyle birleştirerek ürettikleri filmlerden oluşan bir Türk sineması var. Yakın zaman içinde üniversitelerdeki sinema bölümlerinin artan sayılarıyla beraber mezunlarının da artarak mecrada yer almasının yanı sıra Yeni Hollywood'dan esen yönetmen sineması rüzgarıyla beraber yönetmen isminin daha da görünür olması gibi unsurlarla her ne kadar star sinemasına eğilimli olsa da izleyicide bir "yönetmen sineması" bilinci oluştu(ruldu). İzleyici, kendisini yeniden sinema salonlarına çeken bu "Yeni Türk Sineması"yla birlikte gerçekten bir üslup arayışı ve kişisel anlatı dilini geliştirme kaygısı taşıyan yönetmenleri tanımış oldu. Tabii aralarında filmden çok kendi auteur'lüğünün göstergesi olan adını sattırma çabasında olan film yönetmenlerini de tanıdı. Daha önce Modern Hollywood bölümünde söz ettiğimiz gibi kartvizitini perde üzerinde bırakma trendini yönetmenler yaptıkları daha ilk filmde uygulamaya başladı. Yönetmenin Türkiye'de starlaşması eğiliminde, daha önce belirttiğimiz gibi Modern Hollywood'un kaçınılmaz etkisiyle birlikte temelleri 25 yıl öncesine dayanan sinema eğitiminin artmasının yanı sıra, son derece gelişmiş teknik olanaklara sahip reklam ajanslarında yetişen (ve sonrasında bazılarının televizyon dizileri yöneterek piştiği) son dönem yönetmenlerin reklam ajanslarında edindikleri teknik deneyimin yanı sıra "reklam yapma" deneyimlerini sinemaya taşımak istemele-

rinin etkili olduğuna inanıyoruz. Öte yandan bu yönetmenlerden bazılarının yaptıkları işin niteliğinin son derece farkında olmaları ve bu konuda açık sözlü davranmaları son derece sevindirici. Bu konuyla ilgili yapılmış bir iki röportajdan vereceğimiz örnek durumu biraz daha netleştirecektir;

Asmalı Konak (2002), *Çemberimde Gül Oya* (2004) gibi dizilerden tanıdığımız Çağan Irmak:

...sinemadaki başarı, bir hikâyeyi anlatabilme başarısıdır. Şunu kabul ediyorum: Çağan Irmak denilen herif henüz oturmadı. Hâlâ beni nereye koyacaklarını bilemiyorlar. Popüler sinemada mı, popüler bir adam mı, kişisel film mi yapıyor, çok kişisel bir adam mı, bu adam sinemanın neresinde? Bu adam televizyon yönetmeniyse neden hep kendi senaryolarını kendi yazıyor? Bu başka bir şey yapmak istiyor ama daha çözemedik. 'Çağan Irmak filmi' değil 'Çağan Irmak'tan bir film' diye yazdırmamın nedeni de bu. Benim kafa karışıklığım yaptığım filmlerle çözümlenecek. (Kaya ve Güney 2005: 40-41).

Bir başka söyleşide durumu şöyle ifade ediyor:

...istediğim hikâyeleri anlatabilmek için bir anlamda kendimi kirletmek zorundaydım ve evet bir anlamda kirlendim... yaptığım işler anlamında değil, varlık olarak kirlendim. Medyada görünmek, bir şeyler söylemek, televizyon programlarına katılmak falan gibi şeyler. Kendimi ön plana çıkardım, yani biraz kendimi pazarladım, ama bütün bunlar yapmak istediklerimi gerçekleştirebilmek içindi, bundan hoşlandığım için değil. (Erdine 2005: 13)

Sonuç olarak sinema sanatını besleyen, gelişmiş bir sinema endüstrisidir. Bu bağlamda sinemanın kendi endüstrisini yaratabilmesi için kendi pazarını ve satılabilirliğini sağlaması şarttır. Dolayısıyla daha çok gişe hasılatına bağlı olan endüstriyel gelişim için izleyicinin gerçekten seyretmek isteyeceği popüler filmlerin üretimine yönelmek yapımcılar açısından kaçınılmazdır. "...Dünyanın her yerinde yapımcı, film ve seyirci arasındaki ilişkinin bu tarzı, popüler ticari sinemasının gücünün kaynağıdır. Bu nedenle Türk sinemasında belli bir süre boyunca bu ilişkinin arzu edilen sonuçlarına ulaşılmış, pek çok kez yinelendiği gibi halkın tek eğlencesi olmanın gereğini yerine getirip karşılığını almıştır," (Abisel 1997: 125) ve belki de almaya devam etmelidir. Çünkü yıllarca bir dizi sorunla boğuşan Türk sinemasının -düne kadar Türk filmlerinin gösterimi için salon bulunamaz ve Hollywood gibi dev bir endüstrinin ürünleriyle rekabet ederken-,

ürünlerini pazarlamasında "her yol mubahtır" düsturunu anlamak mümkündür. Ancak sinemayı halen bir sanat olarak görüyor ve böyle sürmesini istiyorsak; sinemanın sanat olma yolundaki en önemli unsurunu, yani filmin yaratıcısını pazarlamadan önce iyi düşünmek gerekir. Çünkü burada ciddi bir soru yatmaktadır: gerçekte satılmak istenen film midir? Yoksa filmin üzerine yapıştırılan yönetmenin kendi etiketi midir?

Her ne kadar star yönetmen olmanın gereği olarak dikkat çekmek üzere verdiği röportajlarda "Ben sinemada yıldız sistemine inanırım... gidip bu derslerde neler öğretiliyor diye baktım, hiçbir şey de öğretmiyorlar. Salak salak şeyler öğretiyorlar. Yani hiçbir şey öğretmiyorlar,"[6] diyen yönetmenler olsa da...

"Bu bir.....filmidir" yazmak, artık yönetmen sineması/ *auteur* gibi kavramların gerçekte ne anlama geldiğini bilen kuşakların yetiştiği bu ülkede, bir kat daha dikkat ve sorumluluk gerektirir. Çünkü popüler olmak utanılacak bir şey değildir, yeter ki sanatçılık kisvesi altında yapılmasın.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1997) *Sinema Yazıları*, (der.) Seçil Büker, Ankara: Doruk Yayımcılık.

Büker, Seçil (1986) "Auteur Kuram Üzerine", *...Ve Sinema* Sinema Dergisi, Hil Yayın, sayı 68.

Dorsay, Atilla (2004) *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erdine, Senem (2005) "Çağan Irmak'la Söyleşi: 80'leri Hatırlamak", *Yedinci Sanat*, Kasım, s. 13.

Kaya, Yasin K. ve Güney, Murat (2005) "Başkalarının Fikirleriyle Yaşıyoruz (Çağan Irmak ile söyleşi)", *Altyazı*, Kasım, ss. 40-41.

Maxwell, Richard (2005) "Dağıtım, Pazarlama ve Gösterim: Hollywood'un 'kültürel emek pazarlama'nın koşulları ve olanakları üzerinde hakimiyet kurmasını sağlayan süreç ve pratikler", (çev.) Sebla Küçük, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sonbahar, s.26.

Nelmes, Jill, (1996) *An Introduction to Film Studies*, New York.

Ulusay, Nejat " Farklı Sinema Çalışmaları", http://www.kultur.gov.tr

(2006) "Sinan Çetin ile Söyleşi", *Sabah*, 26 Mart, s. 20.

http://www.filmsite.org/70sintro.html, " Film History of the 1970's"

[6] Sinan Çetin'le yapılan bir söyleşiden, 26 Mart 2006, Cumartesi *Sabah*, s. 20.

Söyleşiler

Ülkü Erakalın, 25.03.2006, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Ali Akdeniz ve Mehmet Soyarslan, 27.03.2006, İstanbul. (Emrah S.Onat tarafından yapılmıştır.)

Hülya Önal
Öğretim Üyesi
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sinema-Televizyon Bölümü

Türk Sinemasında Oyuncular

TÜRK SİNEMASINDA OYUNCULAR

Moderatör: Çetin Sarıkartal

Çetin Sarıkartal: Hoşgeldiniz. Oturumumuzun başlığını ben kendimce "Oyuncu ve Para" diye düşündüm. Farklı yönleriyle bütünlüklü bir resim çıkabilmesi için de iki ortak soru sormayı düşündüm. Daha sonra konunun birer tane özel soru aracılığı ile açılabileceğini düşünüyorum. Bir miktar da serbest zaman kalmasına dikkat edebilirsek iyi olur. Bu konferansta konuşulanların ışığında sizlerin şu anda söylemek isteyeceği şeylerin çok daha önemli olacağını düşünüyorum.

Öncelikle konuklarımızın seçimi ile ilgili bir açıklama yapmak yerinde olabilir. Onları tanıtmaya ne kadar gerek var bilmiyorum ama ben yine de ortak ve çok önemli bulduğum özellikleri tekrarlamak isterim. Birincisi üçünün de gayet iyi eğitim almış oyuncular olmaları, ikincisi üçü için de tanınmışlıklarının temel kaynağının öncelikle ve çok büyük oranda oyunculukları olması. Yani oyunculuk sanatındaki ustalıklarından ötürü kazanılmış ünlerinin olması. Şerif Sezer, Ankara Konservatuarı mezunu fakat şu anda İstanbul Devlet Tiyatroları kadrosunda. Belki şöyle bir farkı var diğer iki konuğumuzdan: Onu görür görmez herkes tanıyor da, tanıdığını bilmeyenler olabiliyor içimizde, sanırım şu anda bu salonda da bu fikre katılanlar olacaktır. Tabii, bunda Şerif Hanım'ın hiçbir kabahati yok. Biraz tuhaf olacak ama bunda gerçekten kaderin de rolü var. Çünkü mesela oyunculuğa, eğitimini bitirir bitirmez başlayamamış olması söz konusu. Bir yurt dışı dönemi var mezuniyet sonrasında ve oyunculuk yapamamış o dönemde. Daha sonra yaptığı filmlerin kimileri de döneminde yeterince gösterilememiş. Mesela *Yol* (Şerif Gören,1982) filmi 17 yıl gösterime giremedi, değil mi?

Şerif Sezer: Evet.

Çetin Sarıkartal: Oysa Şerif Sezer'i tanıyabileceğimiz çok erken dönem filmlerinden birisi. Filmlerinin gösterime girememesi gibi bir

şanssızlık yaşamış. Ondan sonra, Türkiye'ye döndükten sonra tiyatroda bir kadro bulamadığı için oynayamamış. Gerçekten her bakımdan bir şanssızlık var. Buna rağmen ben 1980'li yıllardan bu yana istikrarlı bir biçimde ve sürekli önemli rollerde oynayan bir oyuncu olduğunuzu gözlemledim. Fakat bunun karşılığında otomatik olarak geleceği umulan bir tanınmışlığın olmadığını söylüyorsunuz; röportajlarınızı da okudum, böyle bir durum var.

Demet Akbağ: Dönemsel bir durum biraz da o ama...

Çetin Sarıkartal: Evet, dönemin de büyük etkisi var ama ben bu soruyla başlamak istiyorum. Bu nedenden dolayı sizinle başlamak istiyorum çünkü 80'lerden bu yana sürekli iş yapmış bir oyuncu olmanıza rağmen ve de sizin için herhangi bir yerde "Oyunculuğunu beğenmiyorum," diyen biri de olmamasına rağmen, bu az tanınmışlığı nasıl açıklayabiliriz? Üstelik sadece "Yardımcı Kadın Oyuncu" ödülleri değil, "En İyi Kadın Oyuncu" ödülleri de almışken, yalnızca ikinci rollerde oynamamışken... Durum böyle olunca, ben bunun bize iyi bir resim sunabilecek bir giriş olabileceğini düşündüm. O nedenle öncelikle sözü size vermek istedim. Bu sorunun içerisinde şunu bulabilirsem belki bizim için hoş bir şey olur: Sizinle tamamen aynı pozisyondaki bir erkek sanatçıyla, isim vermeniz gerekmez ama karşılaştırarak konuşursanız, belki söyleşimiz başka bir boyut da kazanabilir.

Demet Akbağ: Yaramızı deşmeyin Hocam. Evrensel bir soru bu.

Çetin Sarıkartal: Açıkçası aynı pozisyondaki bir erkek oyuncu sizden daha fazla tanınır mıydı, aynı özgeçmişle?

Şerif Sezer: Ben bunu bilemem. Yalnız şunu söyleyeyim, sürekli çalışmadım ben. Sinemaya 80 yılında başladım 2006'dayız. Demek ki 26 senede ben 15 tane film yapmışım, bu da çok değil, iki, üç seneye bir tane film düşüyor. Bu arada beş sene hiç çalışmadığım bir dönem de oldu. Şanssızlığım, dediğiniz gibi en iyi filmlerimin, başta işte *Yol,* ardından *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1983) dışarıda çok büyük ödüller almasına ve Türk sineması adına çok iyi eleştiriler almasına rağmen o filmlerin Türkiye'de gösterilememiş olması. Ve ben bunun acısını hep yaşadım ve çok üzüldüm. Mesela ben en son *Babam ve Oğlum*'da (Çağan Irmak, 2005) oynadım. Film iyi filmdi; hem eleştirmenler, hem seyirci tarafından çok kabul gördü, herkes çok beğendi ve ben hayatımda hiç yaşamadığım kadar mutluluk yaşadım. Çünkü hem iyi bir filmde oynadım, hem eleştirmenler çok

beğendi, halk beğendi ve dört milyona yakın insan gitti, o filmi seyretti. Bunun ne kadar müthiş bir şey olduğunu ben bu sene anladım, gördüm ve o zaman daha da çok üzüldüm. Neden *Yol* 17 sene sonra oynatıldı? Neden *Hakkâri'de Bir Mevsim* gösterim gecesi, gala gecesi, generaller tarafından yasaklandı? O da çok az oynadı daha sonra. Ve onları Türk seyircisi tanıyamadı, gençler bilmiyorlar. Bu benim için çok çok büyük bir üzüntü kaynağı oldu, hep de onu içimde yaşadım, sakladım. İnsanlar benim hâlâ *Yol* filmindeki rolümü hatırlıyorlar, yurt dışından gelen insanlar, hâlâ onu biliyorlar. Mesela en son Gerard Depardieu ile İstanbul Film Festivali'nde tanıştırıldım ve o filmi biliyordu, beni tanıyordu ve hatırlıyordu hâlâ. Yazık değil mi, neden böyle bir şey oldu? Bu kısmı böyle... Bir erkek oyuncu olsaydı benim durumumda, daha mı popüler olurdu onu bilemiyorum ama erkekler daha iyi iş yapıyorlar; tiyatroda da böyle, sinemada da böyle. Erkek rolleri daha çok, erkekler üzerine daha çok film yapılıyor. Birkaç tane çok popüler sinema oyuncusu dışında çok sivrilmiş kadın oyuncu, bizler işte, Demet var, ben ne kadarsam, birkaç tane daha isim sayarız, Zuhal Olcay mesela bizim aramızda en popüler, en çok iş yapan, en iyi oyunculardan bir tanesi...

Demet Akbağ: Bir devir Müjde Ar... 80'li yıllarda değil mi?

Şerif Sezer: Evet. Ama biz mesela sistemin dışındayız. Ben sinemaya başladığımda Yeşilçam sistemi yoktu; artık çökmüştü, daha bağımsız filmler yapılıyordu. Para konusuna gelelim oradan. Yeşilçam sisteminde, siz de herhalde derslerinizde öğreniyorsunuz, Türkiye bölgelere ayrılmıştı, dağıtımcılar vardı ve dağıtımcıların istediği oyuncular iş yapıyordu. Diyelim Adana dağıtımcısı "Ben Türkan Şoray, Tarık Akan'lı film istiyorum," diyordu yapımcıya. Öyle bir kadro kuruluyordu. Dağıtımcıdan para alınarak filme öyle başlanıyordu. Bir seferinde ben hatta kontrat bile imzalamışken, bana dediler ki, "Adana dağıtımcısı seni tanımıyor, seni istemiyor." Tanıtımın, basın tanıtımının yapılacağı gün bana o filmde artık benim olmayacağımı söylediler. Ben on gün kendime gelemedim. Öyle şeyler de oldu yani. Bölge dağıtımcılarının egemen olduğu dönemin sonuydu artık. Bir tanesi de bana rastladı. Daha sonrasında biz hep bağımsız filmlerde çalıştık ve az paralı filmlerde çalıştık ve filmlerden hiç para kazanmadık, ama hiç. Hep bütçelerinin çok kısıtlı olduğunu söyledi yapımcı şirketler. Biz de zaten çok hevesli olduğumuz için, bu işi çok sevdiğimiz için, para hiç söz konusu olmadı doğrusu. Severek de oynadık, gene de aynı şeyleri yapıyoruz. Yapmaya devam edeceğim

ben, çünkü sinemayı seviyorum, oyunculuğu seviyorum, ama tanınmamız bizim sinemadan olmadı. Benim en azından, tanınmam sinema filmleriyle olmadı, televizyon ekranıyla oldu. İşte bir dönem *Asmalı Konak*'ta öyle küçük bir rol oynadım, ama *Asmalı Konak*'ı bütün Türkiye seyrettiği için beni hâlâ yolda "Asmalı Konak" diye çeviriyorlar mesela, ondan sonra bir sürü iş yaptım, onları çok hatırlayan olmuyor ama *Asmalı Konak* öyle kalmış insanları aklında.

Çetin Sarıkartal: Şimdi, Demet Akbağ ile devam edeyim. Bu bireysel soruları öncelikle sormayı seçtim; sizin söyleyeceğiniz özgün şeylerle benim sorularımın şekli değişebilir umuduyla... Demet Hanım İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü'nü bitirdikten sonra doğrudan tiyatroya başlıyor ve 80'li yıllarda Şan Tiyatrosu, Kent Oyuncuları, Hadi Çaman, Yeditepe, Devekuşu Kabare, Dormen Tiyatrosu, Bostancı Gösteri Merkezi ve Ortaoyuncular'da oynuyor. Daha sonra da Beşiktaş Kültür Merkezi'nin kuruluşundan itibaren BKM oyuncularının içinde yer alıyor, o tiyatroda oynuyor. Aynı dönemde televizyonda ve sinemada da görüyoruz. Sizin de 93 senesinde ödülünüz var değil mi?

Demet Akbağ: Evet, *Tersine Dünya* ile.

Çetin Sarıkartal: Evet. Yine bol ödüllü bir sanatçı olmakla birlikte sinemada da...

Demet Akbağ: Bol ödüllü, az filmli...

Çetin Sarıkartal: Evet, doğru, ben de buna dikkat etmiştim.

Demet Akbağ: Bu ilginçtir, evet. Altı tane. O kadar. Tek rakam.

Çetin Sarıkartal: Ben de aynı şeyi nasıl söyleyeceğimi düşünüyordum. Gerçekten ilginç... Bu tabii şeyi de gösteriyor... Yani televizyonun katkısını göz önünde bulunduruyorum ama ağırlıklı olarak sahne oyunculuğuyla da ün arasında çok uzak bir ilişki olmadığını gösteriyor bize. Sizin bize söyleyebileceğiniz çok şey olacaktır ama bence bir soruya siz çok iyi yanıt verebilirsiniz. Sizin tür oyunculuğu üzerinden oluşmuş bir şöhretiniz vardı öncelikle, bir komedi oyuncusu olarak çok tanındınız, ama bunun dışındaki türlere sanıyorum kendi seçiminizle yöneldiniz, bunu bırakmadınız. Bu durum aslında, bizim kitaplardan öğrendiğimiz kadarıyla bir risk, bir oyuncu için. O kadar yerleşik bir kalıbın içerisinde seyirciyle ünlenerek ilişki kurduktan sonra bu bir risk olabilirdi. Ben şunları sormak istiyorum size: Birincisi, tür oyunculuğu daha kazançlı, ya da daha garantili bir şey midir? İkincisi, sizin bunu kırarken, kendi kariyeriniz açısından düşün-

düğünüz nedir? Yani biraz gerçekten profesyonel olarak da ne düşündüğünüzü merak ediyorum. Oyunculuk sanatı açısından düşündüklerinizin yanı sıra...

Demet Akbağ: Şimdi bir kere şöyle başlamak isterim. İlkokul sıralarından itibaren hayal ettiği mesleği yapıyor olan şanslı azınlıktan biri olarak görüyorum kendimi. Hiçbir zaman, bunu böyle, efendim, bir erdemmiş gibi söylemiyorum size, inanın, samimiyetime inanacağınızı bildiğim için... Çok sevdiğin bir şeyi yaparken bir de üstüne sana para verecekler durumu çok enteresandı benim için. Hiçbir zaman, "Bu işleri yaparsam, şu tür yaparsam şu kadar para kazanırım, bu tür olursa böyle bir para olur," diye düşünmedim. Ben çok eğleniyorum, kendimi çok iyi hissediyorum, var olduğumu hissediyorum sahnede bir şeyler yaparken; bir de merak ediyorum kendimi, o ayrı da, ama gerçekten çok heyecan verici bir durum benim için. Bu arada para pul konuşuluyor ama ben hiç onların içinde değilim. O yüzden tür benim seçimim doğrultusunda olmadı, fakat şöyle bir durum söz konusu: aslında ben, benim kuşağım, televizyonla ünlenmenin başladığı kuşaktır. Benim ilk televizyon dizim 1987 yılında, pek çoğunuz doğmamışken, henüz Türkiye iki kanallı bir dünya yaşıyorken var oldu. Şöyle ki, ikinci kanal yeni açılmıştı, *TRT 2*. *TRT 2*'de Pazar günleri yayınlanan bir mini dizi içinde bir rol aldım. Ve böyle başladı, yani o zamanlar televizyondan ünlenip de tiyatrocu olmak ya da çok çok başlarıydı, çünkü söylediğim gibi henüz iki kanal vardı ve o iki kanaldan birinde, gece yarısı ya da gündüz, hangisiyse kanalın açıldığı saat, nerede iki dakika görünseniz ertesi gün ünlüydünüz zaten. Çünkü seyrediliyordunuz, başka seçenek yoktu. Pazar günleri üç buçukta yayınlanırdı dizi ve ertesi gün herkes seyretmiş olurdu onu. Pazar üç buçukta... Yani "O sırada maç var, biz o sırada *Digiturk* seyrediyorduk," falan öyle bir şey yok. Seyredilirdi. Benim 1982'dir konservatuara giriş yılım. Okulla birlikte profesyonel olarak özel tiyatrolarda her sezon çalıştım; 87'de de televizyonla tanıştım ve ondan sonra hep devam etti. Televizyon, tiyatro, -tiyatro öncelikli olarak- hep ikisi bir arada yürüdü. Şansım şöyle oldu diyebilirim: Mizah malzemem biraz kuvvetli olduğu için, mizahi yaklaşımım, ben çok fazla komediyi tür olarak çok keskin çizgilerle ayıramıyorum çünkü benim için her ikisi çok ince bir çizgide yürür; trajediyle birlikte. Gerçekten o mizah duygunuz varsa iyi bir oyuncusunuzdur, buna inanırım, çok fazla "bu türü beceriyor da öbür türü beceremiyor"a inanmam. Hatta şöyle daha da iddialı konuşmak isterim: Komedi dışındaki türü çok iyi beceriyor olmak komediyi beceriyor olmak

demek değildir benim için. Çünkü zor olanı diğeridir. Yani komedidir. Ama okul hayatım boyunca çok fazla klasik parçalarla hocalarımın karşısına çıktım. Hatta hâlâ bazıları derler ki, "Ah ah, seyirci seni o klasik eserlerde bir seyretmeyecek mi?" Hep çok sevdim, burada birileri olmayı sevdim ve türüm ne olursa olsun, hangi tür bana yapıştırılır, yakıştırılırsa yakıştırılsın, ben o türün esiri olmadım çünkü olmak da istemedim.

Kişiliğim oyunculuğumun önüne hiçbir zaman geçmedi, geçmeyecektir de; çünkü geçerse ben burada mutlu olmam. Anlıyor musunuz ne dediğimi? Çok mu oyuncu tabirleri kullanıyorum, bilmiyorum. Anlamanızı umarım. Burada birileri olmaktan hoşlanıyorum, o birilerinin önüne, içine, Demet'in, Demet Akbağ'ın falan hiç kimselerin girmesine izin vermiyorum, çünkü verirsem o olmuyorum. Yani ruhumu yeterince soyamıyorum o zaman ben. Ama doğal olarak da, ticari hayatın içinde, siz bir komedi dizisinde ya da filminde ya da oyununda başarılı olduysanız ve o sırada tanınmış biri değilseniz, size ondan sonra gelen teklifler hep o türde oluyor. "Ya, şurada hizmetçiyi oynayan bir kız vardı, çağıralım bakalım burada da başka bir Karadenizli hizmetçi var, onu da oynar mı acaba?" şeklinde geliyor teklifler size. İster istemez para kazanmak ile... Onu da demeyeyim de... Şu da tabii ki var, hani "Ailemden, annemden, babamdan bir param var, ben de şu işin keyfini süreyim," gibi bir durumum yok. Bir de üstelik aileme ispat etmeye çalışıyorum; "Ben oyuncu olacağım, evet oyunculuktan da para kazanılabilir, siz beni merak etmeyin," diyeceğim ya onlara da. Onlar da "E, sen yapıyorsun ama hadi ne oluyor bakalım?" Babaannem hep dedi, "Evladım bir on iki ay maaş alan bir memur olaydın bir yerde." Çok dedi zamanında... O zamanlar yeni başlamışım, hep küçük rollerde görüyor beni, "Şöyle güzel bir evin hanımefendisi falan rolü yok mu?" dedi. "Öyle bir şeyde oynasan da biz de, bak bu bizim torun desek," dedi. Ama bir yandan paranızı düşünüyorsunuz, artık onyedi, onsekiz yaş; ben, "Tamam," dedim, "sizden para istemiyorum, ben oyunculuk yapacağım, kendi paramı kendim kazanacağım." Bir teklif geliyor, bu da komedi, bir teklif daha geliyor, o da komedi. Oynuyorum, oynadıkça da, becerdikçe de hoşuma gidiyor. Ve bir süre sonra da, "Aaa, televizyonun komik kızı!" oldum ben. Fakat başka şeyler yapmak istiyorum, daha diyorum ki, "Beni kimse görmedi ki." Bana bu yafta yapıştırıldı ama... Memnunum tamam, o da tamam, ama daha farklı renklerim de var, onları da göstermek isterim. Zamanını beklemek lazım tabii... Derken, birazcık isminiz ve soyadınızla size iş teklifleri gelmeye başla-

yınca, o zaman seçici olabiliyorsunuz. İlk başlarda seçici olmak hiç sizin elinizde olan bir şey değil. "Ne verirlerse oynarım" durumundasınız, haliyle. Daha sonra "Bu böyle olmasa da şöyle olsa, iki üç teklifin arasından ben bunu tercih ederim"e gelince ister istemez şimdiki konumum beni biraz kendi tercihlerim doğrultusunda sizlere tanıttı. Ben daha susmam. İstiyorsanız burada bitirelim. Dedim mi diyeceklerimi?

Çetin Sarıkartal: Siz bilirsiniz.

Demet Akbağ: Hayır, yani, sorunuza cevap oldu mu?

Çetin Sarıkartal: Sorumuza cevap oldu ama ben sizi asla kesmem.

Demet Akbağ: Tamam, peki. Hayır, ben Haluk'u da dinlemek istiyordum da, o yüzden... Ve dediğim gibi, ben biraz daha palazlanınca, kendi seçimlerimi kendim yapmaya başlayınca, işte yavaş yavaş o trajikomik üslup bende yerleşti ve bu herhalde temiz kalbimle, mesleğe olan aşkımla, bu trajikomik üslubu en iyi becerebilen bir yazarla tanıştım 1995'te. Beşiktaş Kültür Merkezi kuruldu, Yılmaz Erdoğan bana, şimdi çok dalga geçiyoruz, "Yılın Dev Müzikali", *Oto Gargara*'yı getirdi. "Yılın Dev Müzikali" diye afişlere yazmıştık da sonra kendimizle çok eğlendik. Playback ile yılın dev müzikalini yaptık yani, rica edeceğim. Bunu getirdi, "Allah Allah," dedim, "*Oto Gargara*, benim ne işim var başrolde?" "Demet," dedi, "Sen kabul edersen, tanınan kimse yok başka. Böylè bir tiyatro aldık, fareleri falan temizledik, bütün varımızı yoğumuzu, her şeyimizi buraya yatırdık, cebimizde bir lira, hatta şu anda hiç paramız olmadığı gibi, bu koltuklar falan da, hepsi emanet, para kazanırsak ödeyeceğiz." Evet, reklamları asmışlar böyle; halılar şuradan, koltuklar buradan, ışıklar buradan demişler, hiç para yok... "Oyun bu, sen eğer yok diyorsan," dedi "bir başka isim, ama olmaz, bir kadın komedi oyuncusu olması lazım, ya da biz Nejat Abi ile turneler yapıyoruz, ona diyeceğiz ki, gel abi sen burada başla oyunlarına." Yılmaz'ı tabii ki tanıyorum yazar olarak; böyle küçük flörtlerimiz var onunla, "Acaba biz çalışacak mıyız beraber," şeklinde. Dedim ki, "Otogarda benim bildiğim simsarlar olur, bir şeyler olur, e kadın simsar da görülmüş bir şey değil, ne oynayacağım ben acaba bunda?" Okuyorum, okuyorum, "Tamam da bu hikâyeden öbürüne nasıl kostüm değişecek de, nasıl olacak?" Derken oldu. Nasıl oldu ben de bilmiyorum. Orada sahneden çok arkada kostüm değiştirirken yoruldum ama dört yıl boyunca kapalı gişe oynadığımız başarılı bir iş oldu. Yalnız bu arada şunu da unutmamak lazım; *Bir Demet Tiyatro* ile yan yana yürüdü. Evet, salona

gelen seyirci "Belki Lütfiye'nin canlısını görürüz," diye geldi ama salondan ayrılırken "Neden Lütfiye yoktu?" demedi. Demeyince de biz oyunun başarılı olduğuna karar verdik. Çünkü bunu bir ay der, iki ay der, dört yıl demez. Arkasından *Sen Hiç Ateşböceği Gördün Mü?*, arkasından *Bana bir Şeyhler Oluyor* ve *Haybeden Gerçeküstü Aşk* adlı şimdi oynadığımız iki kişilik oyun. On yıldır da Beşiktaş Kültür Merkezi'nde bu trajikomik üslupla devam ediyorum. Giderek trajik olacağım galiba, öyle anlaşılıyor. Çünkü son zamanlarda sizin bilmediğiniz öyle çok trajik rol teklifi alıyorum ki... Bakıyorum ki, çok ağır roller. İnanın onları trajik oldukları için reddetmiyorum, sadece zaman ve koşullar ve tiyatro turneleri... Çünkü bir tiyatrocunun sinemaya uzak durmasının tek nedeni tiyatro turneleridir. Benim öyle oldu yıllar içinde, o yüzden altı filmim var. Ve işte söyleyeceklerimin hepsi bu kadar. Teşekkür ederim, sağolun.

Çetin Sarıkartal: Haluk Bilginer Ankara Devlet Konservatuarı'nı bitirdikten sonra Londra Müzik ve Drama Sanatları Akademisi'nde İleri Tiyatro eğitimi görüyor. Onun sonucunda 1980 ile 1991 yılları arasında İngiltere'de oyuncu olarak çalışıyor. Hem tiyatroda, oyunlarda ve müzikallerde oynuyor hem de sinema ve televizyon çalışmaları oluyor bu dönemde. Daha sonra 90 yılında Türkiye'de Tiyatro Stüdyosu kurulurken onun kurucuları arasında yer alıyor, o topluluk-la birtakım oyunlar yapılıyor ve orada oynuyor. Daha sonra ise şu anda da etkinliği süren Oyun Atölyesi'ni Zuhal Olcay ile birlikte kuruyorlar ve onun yapımlarında rol alıyor. Tabii aynı dönemde hem sinemada, hem de televizyon ekranında Haluk Bey'i görüyoruz. Birçok ödülün de sahibi... Fakat benim Haluk Bey ile şu an öncelikle konuşmak istediğim konu, Türkiye'deki sistem ile İngiltere'deki sistem arasındaki ilişkinin, özellikle oyuncunun mali yaşantısı, sistemin karşısındaki pozisyonu. Bunun oyuncunun profesyonel becerilerine ya da verimliliğine olan etkisi açısından bir karşılaştırma yapmasını rica edeceğim. Şöyle küçük bir giriş yapmama izin verin: Ben sizin star sistemi hakkındaki görüşlerinizi biliyorum ama Yeşilçam sisteminde, yani öncelikle bir stara yatırım yapılarak starın yaratılması, daha sonra da yaratılmış olan stara mali anlamda yatırım yapmak isteyen ajanların çoğalması üzerine oturan bir yapı olduğunu biliyoruz. Şimdi bu sektöre - siz her iki tecrübeyi de yaşamış birisi olarak - ne kazandırdı, ne kaybettirdi, bu konuda bir görüş rica edeceğim. Bir de sizin yurt dışındaki profesyonel deneyiminizin Türkiye'deki sektör içerisindeki konumunuzu nasıl etkilediğini rica edeceğim.

Haluk Bilginer: Tabii. Şimdi, Demet'le Şerif de söylediler. Oyuncu denilen yaratık aslında oynamak isteyen bir yaratık. Parayla ilişkisi para merkezli değil. Yani ilk başlarda "Ne verirseniz oynarız, para da almayız, hatta üstüne para veririz," gibi bir ilişkidir bu. Gerçekten öyledir çünkü amaç hakikaten oynamaktır, eğer bunu meslek olarak seçtiyseniz. Demet de biraz söz etti, benim hayattaki en büyük lüksüm, ben artık yaşamak için çalışmıyorum. Birileri bana para veriyor çalışmayayım diye, otuz yıldır çalışmıyorum ben. Yani para ve sonradan şöhret bu yolculuk sırasında sizin başınıza gelen şeyler. Yani mesleğin yan etkileri hatta. Ama durum böyle olunca o kadar sömürüye açık bir durum karşımıza çıkıyor ki, yani "Nasıl olsa oynar, para vermesek de oynar," gibi bir durum. Ama bu işleri, bunun alt yapısını halletmiş ülkelerde, örneğin ben birinci dereceden tecrübeli olduğum İngiltere'yi söyleyebilirim ancak, bu bilindiği için sektör kendini garanti altına almıştır. Yani aktörlerin sendikası vardır. Siz bir aktörü istese de, bayılsa da "Ben para almak istemiyorum," dese de para vermeden oynatamazsınız. Yani "Cee," dediği zaman onun günlüğü bir Hollywood filminde beş yüz dolardır; günlük yevmiyesi. Yani figüranların biraz daha düşük. Örneğin Marlon Brando bir filmde "Ben para almak istemiyorum," demişti ama *equity minimum*'u almak zorundaydı, o da ikibin beşyüz, üç bin dolar civarındaydı; onu verdiler, o bir yere bağışladı ama neyse. Şimdi İngiltere'de durum böyle, yani sendika var. Türkiye'de dernekler var ama derneklerin çok yaptırımı yok, sadece öneri sunabiliyorlar, oysa sendika olduğunuz zaman bu kanunlaşıyor ve bunun dışında hareket etmek yasaya aykırı bir davranış oluyor. Avrupa'da durum böyle, bildiğim kadarıyla ve sadece İngiltere'den söz edebilirim dediğim gibi. Türkiye'de tam da bu demin sözünü ettiğim şey var, yani ben buradaki arkadaşlarım gibi, birçok filmde parasız oynadım, hatta üstüne para verdim, yani masraflar bana aitti. O film sonradan para kazanmış olsa dahi para talep edecek bir durumumuz yoktu, bir sözleşmemiz yoktu. "Sen para kazandın, biraz versene bana," diyemedik. Ama şimdi sinema endüstrisinin geldiği nokta, artık para kazanılacağı görüldüğü için, yani "beşyüzbin dolar yatırıyorsunuz, bir milyon, iki milyon dolar kazanabilirsiniz" gibi bir şey var. Onun için oyuncularla da para konuşulmaya başlandı. Genellikle bizim en sevmediğimiz kısmıdır bu işin. Para konuşmaya geldiği zaman aradan çekilmeye çalışırız. "Onu sonra konuşalım," falan deriz; "Yönetmenle konuşmayalım, yapımcıyla konuşalım," deriz. Çok zor bir ilişkidir, oyuncuyla para ilişkisi. Onun için bunu yöneten menajerler vardır yurt dışında, ajanlar var-

dır. Ama Türkiye'de bu sistem de oturamadı. Onun da nedeni şu: Hem endüstri bunu kaldıracak bir düzeye gelmedi, hem de menajerliğe başlayan insanlar aynı zamanda yapımcıydılar ve diğer yapımcılar menajer olan bir yapımcıya senaryosunu haklı olarak göndermek istemedi. Yani "Senin şu oyuncunla çalışmak istiyorum, işte senaryo," diyemedi; "Ben oyuncuna vermek istiyorum," dedi ve o sistem de çöktü. Şimdi yavaş yavaş denenen şeyler var galiba, biraz daha oturdu eskiye göre. Ama benim hiç olmadı mesela Türkiye'de menajerim. Oyuncuların yoktu, şimdi yavaş yavaş başladı. Çünkü şimdiki menajerler oyuncuların tüm ilişkilerini idare ediyorlar, yani, televizyon, basın, sinema, tiyatro, ne yapacaksa hepsini idare ediyorlar. Yurt dışında çalışmış olmanın, ikinci soru, Türkiye'deki şeyi, değil mi Hocam?

Çetin Sarıkartal: Yani siz bir fark hissettiyseniz, o farkı tanımlayabilir misiniz?

Haluk Bilginer: Evet çok büyük bir fark, çok çok başka dünyalar. Ben Türkiye'ye ilk geldiğim zaman 1987, ilk işimi yapmaya geldim sonra tekrar gittim. Orada ilk yaptığım iş *Gecenin Öteki Yüzü,* rahat uyusun Okan Uysaler, onun çağırmasıyla geldim ben zaten Türkiye'ye. Vardar Oteli'nde, Vardar Apartmanı'ydı o zaman, Taksim'de, orada ilk sahnemi çekeceğim, girdim içeri, böyle kahve değirmeni gibi bir şey çalışıyor, "Grrrr..." Kameraymış o. Sessiz çekiliyor tabii ki, sonradan girip dublaj yapıyoruz. Ben Türkiye'de daha önce hiç film çekmediğim için, alışık olmadığım bir manzaraydı bu. Ama sonra bunların hepsi unutuldu, artık filmlerin neredeyse tamamı sesli çekiliyor, dünyanın her yerinde yapıldığı gibi. Ve dünyanın her yerinde yapıldığı gibi aynı film kullanılıyor. Yani onlar Kodak kullanıyorsa biz de Kodak kullanıyoruz, Hollywood ne kullanıyorsa biz de onu kullanıyoruz. Aradaki tek fark post-prodüksiyon, yani bu çekilen filmlerin yıkanması, ışık sorunu. Film çekilirken yapılan ışık çok etkiliyor tabii sizin gördüğünüz sonucu. Türkiye'deki samimiyet ve istek vardı, ben geldiğimde henüz her şey "show business" olmamıştı, herkes özveriyle bir şeyler yapmaya çalışıyordu. Onun için aslında ben bu ortamı çok sevdim. Ve, asla ve asla pişman olmadım Türkiye'ye dönmekten. Tam tersi, yine yirmi sene öncesine dönsem aynı şeyi yaparım. Bu o kadar çok hoşuma gitti ki, mesela ben İngiltere'de hem sinemada, hem tiyatroda yaptığım şeyleri, buradan, buranın penceresiyle yeniden gözden geçirmeye başladım. Burada yaptıklarım beni daha çok tatmin etti, parasal açıdan değil ama ruhsal açıdan. Ben tiyatro yap-

tığımı hissettim "show business" yerine, ben sinema filmi çektiğimi hissettim, bir ürün yaratmak yerine. O açıdan, buraya döndükten sonra oraya geri dönüp bakma imkânım arttı ve çok daha sağlam, güzel bir pencere kazandım diye düşünüyorum.

Çetin Sarıkartal: Şimdi konuşmalar biraz da serbest bir hal alabilsin istiyorum. Oyuncunun, - sözünü ettiğiniz gibi menajerlik sisteminin de yerleşmemiş olmasıyla, henüz çok az oyuncunun gerçekten profesyonel bir menajerle çalıştığını biliyoruz - bence mesela yönetmene göre daha yalnız bir konumu var sinemada. Ne demek istiyorum? Şu bakımdan yalnız: Sanatçı olan oyuncu ile kariyerini planlayan, işlerini yürütmeye çalışan iş insanı - bu yapı içerisinde böyle bir bölünme yaşanmak zorunda kalınıyor. Burada oyuncu, yönetmenden çok daha yalnız kalıyor. Belki sinema öncelikle bir yönetmen sanatı ama yönetmenin çevresi daha örgütlü oluyor bu konuda. Oyuncu ise kendi başına bir gruba çağrılarak geliyor ve birçok kararı kendi başına yaşayarak, belki eşi dostuyla biraz paylaşarak, almak zorunda kalabiliyor. Ben açıkçası, geçmişten günümüze bu konuda var olan gelişmeyi de göz önüne alarak, bireysel deneyimlerinizi, bunu nasıl yaşadığınızı, yani olabildiğince de samimi bir şekilde anlatmanızı rica ediyorum. Oyuncuların bu işleri zor düşündüğü söylenerek konunun kapatılmasından ziyade, bir kere hep beraber zor düşünerek, gerçekten herkesin bu işin bir oyuncu için ne kadar zor olduğunu anlamasını tercih ediyorum ve sizden de rica edeceğim bunu. İşini yapmaya, marifetini göstermeye ve bunu ustalıkla yapmaya çalışırken, öbür taraftan da bir iş insanı kimliğine bürünmeyi, ki bu çok önemli bir yarılma, bunu yalnız başına nasıl kotarıyordunuz geçmişte? Şimdi ne tür değişiklikler var? Size yardım eden kurumsal örgütlenmeler var mı? Bunu tek tek ve biraz da serbest olarak aktarabilirseniz, bize faydası olacak.

Şerif Sezer: Ben kendimle ilgili söyleyeyim, tabii ki ilk başladığınız zamanlarda hiç bilmediğiniz, tanımadığınız bir grubun içine giriyorsunuz ve sizin ertesi gün senaryonuz var. Yönetmenle tanışmışsınız, başlayacaksınız işe, sete gidiyorsunuz, yönetmenin dışında kimseyi tanımıyorsunuz, oyuncu ile ilk defa karşılaşıyorsunuz, daha önce hiç prova yapmamışsınız; ki tiyatroda bu böyle değildir, daha önceden metinler dağıtılır, oturulur, okuma provası olur, oyun hakkında konuşulur, masa başında bir hafta on gün geçirdikten sonra sahneye inilir ve başlar provalar. Burada herhangi bir çalışma yapılmadan elinizde metin, bazen o da yok, bir senaryo, gittiğiniz zaman da de-

ğişebilir, onun sıkıntısını tabii ki çok fazla yaşadım. Hatta bir seferinde, ki o Lütfi Akad'ın çektiği *Bir Ceza Avukatının Anıları* dizisinde bir bölüm, bana gelmişlerdi, kabul ettik, Halil Ergün ile oynayacağız. Halil'i ben tanıyorum, fakat Lütfi Akad'dan öylesine çekiniyorum ki, onun öyle bir şeyi var benim üzerimde. "Lütfi Akad'la çalışacağım, ben ne yapacağım?" Atıf Abi'ye gittim, Atıf Yılmaz'a. "Atıf Abi," dedim, "Lütfi Akad'la çalışacağım, ne yapayım ben? Nasıl yapabilirim?" "Kızım korkma, çok iyi olur," dedi. "Lütfi Bey seni rahatlatır," dedi, "hiçbir şey olmaz." Okul filmiydi ve öğrencilerle çekiyorduk. Dekorları Duygu Sağıroğlu yapıyordu. Şimdi mesela bir sürü yönetmen olmuş arkadaşlarımız, orada öğrenciydi o sırada. Biz filme başladık, ama ben gerçekten titriyordum ve ilk sahnemizi hatırlıyorum: Eve gelişi kadının, ilk defa adam alıyor kadını, işte bir genelevden almış, onu eve getirecek, karısı yapmış. O eve gelişinde bir testi kırıyor... Ben arabadan inerken düşeceğim, ama bir at arabası bu. Araba geldi, kapının önünde durdu, o arabadan ben düştüm, ama hakikaten düştüm, dizlerim falan soyularak, o testi kırıldı, ben o eve girdim...

Demet Akbağ: Nazar çıktı.

Şerif Sezer: Evet. Lütfi Bey de memnun oldu. Bir kerede çektik, sesli çekiyorduk, ki bu 82 falandı herhalde. Öyle bir deneyim yaşadım onunla ve çok hoş oldu. Ama şimdi ben mesela daha çok tanıdığım insanlarla, dört senedir hep tanıdığım insanlarla, çalıştığım için bu eskisi gibi olmuyor. Oyuncuları tanıyorum, yönetmen tanıdığım oluyor, ekibi tanıyorum, sesçisinden setçisine kadar... Bunun verdiği bir rahatlık var ve bu çok hoş bir şey. Tanımadığınız bir yere girmek, bir televizyon dizisiyse, başlamış bir diziye sonradan eklenmek dizideki oyuncuların, kaynaşmış olan bir gruba sonradan girmek...

Demet Akbağ: Feci bir şey. Tiyatroda hele... Biri ayrılır yerine biri başlar. Bir sene onunla oynamışsındır, feci bir şeydir yani.

Şerif Sezer: İnanılmaz, evet. O yeni giren için çok kötü bir his. Oyunculuk bu anlamda insanı çok geren, rahatsız eden bir şey. Benim deneyimlerim böyle.

Çetin Sarıkartal: Bir soru soracağım, biraz da ısrarlı olacağım. Geçmişe göre oyuncunun şu anda daha fazla iş insanı olması bekleniyor mu sektörde? Mesela geçmişte konuşamama durumunun daha doğal olabileceği varsayımına sahibim ben. Bugünkü dünyanın, akademide bile, doğal olarak kapitalizme eklemlenebilen bir profesyo-

nellik talep ettiğini düşünüyorum. Oyuncu için de böyle bir beklenti var mı? Mesela parayı daha rahat konuşmanız bekleniyor mu?

Şerif Sezer: Hayır, öyle bir şey olmuyor. Asla profesyonel düşünemiyor, bir oyuncunun ruhu hep amatör olarak kalıyor; biz öyleyiz, biz hâlâ parayı konuşamıyoruz. Ben bir oyuncuyu iş adamı gibi görmüyorum. Kendimi öyle görmüyorum, etrafımdaki oyuncu arkadaşlarım da öyle.

Demet Akbağ: Özeti bence şu: "Demet Hanım, ne alırsınız? Sizin bütçeniz ne kadar efendim?" Bakın, ikinci soru bu.

Çetin Sarıkartal: Evet, bence biraz bunları konuşalım.

Demet Akbağ: "Siz ne istersiniz böyle bir şey için?" "Yok, siz ne verebilirsiniz?" Böyle bir konuşma olur mu? Bu kadar amatörce...

Şerif Sezer: Bu bile çok iyi bir konuşma. "Bir filme başlıyoruz ama bütçemiz dar," diye başlarlar. Bu demektir ki size...

Demet Akbağ: Ona göre isteyin...

Şerif Sezer: Veremeyiz...

Haluk Bilginer: Genellikle oyuncuların evlerinde, duvarlarında kendi resimleri ve afişleri asılıdır. Prodüktörün duvarlarında Picasso'lar vardır. Farklıdır yani... Onun için biz hakikaten parayı konuşamayız. Ben şöyle bir kestirme yol buldum: "Kazanırsanız bana da para verin," dedim. Ondan şu anlaşılıyor, film vizyona girdikten sonra onlar para kazanırlarsa, belli bir oranda para ödüyorlar bana. Kazanmıyorlarsa ben de para almıyorum.

Demet Akbağ: Batarsak birlikte batalım. Çıkarsak birlikte çıkalım.

Haluk Bilginer: Onların da işine geliyor, benim de işime geliyor. Kazanmazsan ben senden ne isteyeceğim, yani ciğerini mi sökeyim? Para kazanmamışsın. Niye para isteyeyim ki senden? Birlikte bir iş yaptık. Artık böyle bakıyorum. Çünkü sinema sektörü artık para kazanmaya başladı, bazı filmler para kazanıyor, ama kazanmayanlar da var. Ee, bir de siz o yapımcıya oyuncu külfetini de bindirmiş oluyorsunuz sırtına. "Eyvah, Haluk'a da şu kadar para ödedik, o da battı," diye düşüneceğine para kazanırsa ödesin, kazanmazsa ödemesin. En kolay yolu ben böyle buldum.

Demet Akbağ: Konuşmak her zaman çok zor yani; "Ben şu kadar ederim," cümlesini kurmak onun özeti, çok fena bir şey.

Haluk Bilginer: "Bir ipin uzunluğu kaç metredir?" sorusunun cevabı gibi bir şey bu, yok ki bunun yanıtı... Ne bilelim? Sen kaç para kazanacaksan o kadar.

Demet Akbağ: Tabii prodüktörler de şöyle bakıyorlar: "Ben bu isme bu parayı vereceğim ama bakalım bana o isim için kaç kişi gelecek? Gişeden kaç kişi bilet alacak o isim adına?" Onu da ilgilendiren o. "Bu bana seyirci getirir mi? Getirir. O zaman vereyim ona o kadar para. Bu getirir mi? Yok, bu vasat; bir ara meşhurdu, şimdi o kadar değil, o para etmez bu. Onun yerine şurada yeni yetme bir oyuncu var, hem de yetenekli, onu çağıralım." Konuşmalar bu kadar basit olmasa da böyle yani. Kafadaki balon bu, yani.

Şerif Sezer: Artık öyle olduğunu düşünmüyorum. Şimdi artık isimlere değil projeye para yatırıyor yapımcılar. Çok ünlü birini getirmek yerine, iyi bir oyuncuyu getirmeyi tercih ediyorlar bence.

Demet Akbağ: Evet, evet. İşi tehlikeye atmamak adına.

Çetin Sarıkartal: Zaten öyle, çünkü bunu tecrübeyle gördüler ki, artık isim para yapan bir şey olmaktan çıktı. Çünkü isim diye düşündüğümüz birçok insanın batırdığı filmlerle dolu yakın geçmiş, ya da batırdığı projelerle dolu. Onun için sadece isim çok önemli değil bir projenin para kazanmasında. Önemli olan proje. Proje doğruysa, isim de artı bir değer katmış olabilir o projeye, gidilmesi için, seyircinin ilk gitme sebeplerinden biri olabilir. "Bilmem kim oynuyor, o yüzden gittim," diyebilir. Ama asıl olan proje. Artık öyle.

Demet Akbağ: Star sistemi dediğimiz şey geride kaldı. Ama işte zaten sinema her şeyiyle o kadar bütün ki, bu iş... Yani her şeyiyle o kadar gerçekten bir ekip işi ki, zincirin halkalarından bir tanesi oynasa, olmuyor. Önce iyi bir senaryo, aslında tabii ki o senaryoya para yatıracak, gönlü bol, sanatsever bir yapımcı ve hatta sanatsever sponsorlar artık. Yani endüstrileşmek adına bunun böyle olması gerekiyor zaten. Şimdi yavaş yavaş Türkiye onun farkında galiba. "Bir film mi var, Allah Allah film mi çekiyorsunuz?" deyip şöyle "Dur bakayım bu işlerde para var galiba," diyen sponsorlar olmaya başladı daha çok sinema dünyasının içerisinde. Her şey bir arada olunca o iyi senaryoyu, o iyi diyalogları iyi oyuncular söyleyince, iyi prodüksiyon yapılınca oluyor bu işler ve tabii ki seyirci sinemadan çıktıktan sonra, "Bir film seyrettim, mutlaka sen de git," deyince oluyor en büyük reklam. İstediğiniz kadar Türkiye'nin her yerini afişlerle donatın, bütün paranızı reklama harcayın, bütün televizyon programlarına

oyuncularınızı gönderin, o filmin içi boşsa, sizin paralarınız da yanar kül olur.

Haluk Bilginer: *Babam ve Oğlum* bunun çok güzel bir örneği, çok doğru bir örneğidir.

Demet Akbağ: En güzel örneğidir. Sinemadan çıkan "Ben seninle bir daha giderim," diye çıkıyorsa, zaten arkadaşlar, tur bindirmeyince seyirci... Türkiye'de o kadar çok sinema seyircisi yok. İkinci, üçüncü turda kazanıyorsunuz parayı. Biliyorum. Beni yolda çevirip "Rekor bende abla," dedi. "Hayrola ne rekoru?" dedim, "Dokuz kere seyrettim *Vizontele*'yi," dedi. "Dokuz kere de bilet aldım, aradan kaynamadım," dedi açık açık. Gerçekten, öyle insanları evden çıkarıp da bir gişeden bilet aldırmak kolay değil. "Ne olacak ben bunu televizyonda görüyorum," diyor. Gerçekten. Çok pahalı bir sinemaya değil ama daha normal bir sinemaya verecek parası var belki ama zaten öyle bir kültürel alışkanlığımız, maalesef, üzülerek söylüyorum, yabancı misafirlerimizin yanında, yok! "Sinema, yaa, hep gitmek istiyoruz, ne güzel bir şey. Tiyatro, Demet Hanım sizin Beşiktaş'taydı değil mi tiyatronuz?" En son ne zaman seyretmiş, belki onbeş yıl önce belki de iki kere gitmiş tiyatroya. Üçüncüyü bilmiyor, sayamıyor. Ben 25 yaşında olup da, bizim tiyatroda, "Ben ilk defa tiyatro seyrettim, bundan sonra gideceğim, güzel bir şeymiş," diyen çok genç arkadaşla karşılaştım. Evet, kulisin kapısında beni bekleyip bana bunu söyledi: "Güzel bir şeymiş, geleceğim." Yanlış anlamayın, şu anda onun için iyi duygularla söylüyorum bunu, asla ironik konuşmuyorum. "Ne güzel bir şey," dedim, inanın bana duygulandım. "Eğer, sana bu, bu işi sevdirdiyse, ben bu gece daha rahat uyurum," dedim. Ona hakikaten bu lafı bu oyun söylettiyse, o oyun ne olursa olsun, belki oyun hakikaten bambaşka bir tiyatroda seyrettiği, bizim açımızdan çok şaheser bir oyun da olmayabilir, ama herhangi bir şeyde o, bir gişeye gidip, bilet alıp da bir tiyatro koltuğuna oturmuş ya, işte biz bu kadar daha gerideyiz diye düşünüyorum.

Haluk Bilginer: Çok satan bir gazetemizin genel yayın yönetmeni geçen onbeş yıldır tiyatroya gitmediğini itiraf etti.

Demet Akbağ: Evet. Gitmiyor.

Haluk Bilginer: Ve köşesinde de yazdı bunu. Yani, genel yayın yönetmeni gazetenin, onbeş yıldır tiyatroya gitmiyor.

Demet Akbağ: Konular başka yere aktı ama...

Çetin Sarıkartal: Yok, ben şöyle bir yere çekmeye çalışıyorum konuyu...

Haluk Bilginer: Sanatı takip etme alışkanlığından galiba buraya sıçradı, yani sinema tiyatro...

Demet Akbağ: Dolayısıyla para... Dolayısıyla iş yapan film...

Haluk Bilginer: Oraya giderek aslında bize bir kıyak yapmıyorsunuz, onu yapanlara bir kıyak yapmıyorsunuz, kendinize bir kıyak yapıyorsunuz. Kendiniz için gidiyorsunuz, eğer kendinize bir iyilik yapmak istiyorsanız. Çünkü kendinizle karşılaşıyorsunuz orada, tiyatroda, sinemada, doğru yapılmış işlerden söz ediyorum tabii. Kendinizle karşılaşmak istiyorsanız, anlamak istiyorsanız, anlama çabanız varsa hayatı, ilişkileri, insanları, dünyayı, kendiniz için bir şey yapıyorsunuz, bize değil asla. Biz zaten onu yapıyoruz, yaptık, keyfini aldık, bitti. Bunun bir alışkanlık haline gelmesi, bir ihtiyaç haline gelmesi...

Demet Akbağ: İhtiyaç, en güzel sözcük o galiba.

Haluk Bilginer: İhtiyaç haline gelirse, hiçbir sorun yok ve güzel şeyler mutlaka seyircisini buluyor.

Demet Akbağ: "Sizi rahatsız etmemek için gülmedik," diyor seyirci mesela, o kadar alışık değil ki tiyatroya gitmeye. Komediye gelmişsin, gül diye yapıyoruz biz onu. Niye gülmüyorsun? "Bir ara öyle kötü oldum ki, kahkaha atacaktım, sustum," diyor. Niye? Niye susuyorsun? Gül. "Alkış başlatalım dedik çekindik," diyorlar. Bazen bu çekinenler bol olunca ben anlıyorum ki o gün çok seyrek gidenler gelmiş. Bunu anlıyorum. O koltuk, o para verilen koltuk, onun koltuğu, Birazdan bir şey izleyecek, ruhu doyacak ve oradan çıkıp gidecek. Bunun özgüveninde değil seyirci. Niye? Alışkın değil. Alışkanlığı yok. Belki de bir arkadaşı demiş ki "Şurada şöyle bir şey yapılıyor, bilet aldım, Allah aşkına gel, çok güzel." "Aman, dur şimdi, yedi senedir gitmiyorum, ama hadi bakalım," demiş gelmiş. Çetin Hoca, bak yine susmuyorum.

Çetin Sarıkartal: Siz konuşurken ben de nasıl toparlayacağımı düşünüyorum; iyi oluyor aslında, zaman kazandırıyorsunuz. Şimdi sizlerin bir konuda görüşlerini almak isteyeceğim. Demin siz konuşurken, daha önce bir arkadaşımın söylediği bir şey aklıma geldi: "Toplam onyedi milyon bilet var," dedi. "Toplam onyedi milyon, maksimum bilet sayısı bu," dedi, "bunu arttıramazsınız." Bunu, yani iç pazarı genişletmek dışında bir çaresi olmadığını düşünürse sektör,

oyuncuya sarf kalemi olarak mı bakmalı, yoksa beraber iş yaptığı kişi olarak mı bakmalı? Çünkü iç pazarı genişletebilecek çok önemli bir ajan oyuncu. Dünyadaki sistemi aynen alıyor, Hollywood'u örnek alıyor diyelim. Hollywood nasıl çalışıyor? Dünya pazarına çalışıyor, yani orada belirsiz, gişesi belirsiz, sonsuz açık bir para var. Böyle olunca da sonsuz okyanustan en büyük payı alabilmek için komşusundan pay kapması, rekabet olması çok mantıklı ve oyuncunun da bunun içerisinden maksimum en yüksek sözleşmeyi gerçekleştirebilen, "Bir kalemde en yüksek parayı aldım, en yüksek paraya ben imza attım," demeye çalışan kişi olması, bunun için uğraşması, kariyer planını böyle yapması normal. Ama Türkiye böyle bir pazara sahip değilse, iç pazarı genişletmek ve onyedi milyonu onsekiz, ondokuz milyon yapmak gibi bir sorun varsa, herkesin daha çok para kazanmasını düşünmek gerekmez mi? Mesela bu sene onyedi film yapıldı değil mi? Ve herkes sömestre tatilinde filmini satmaya çalışırken yaşanan durumu biliyoruz. Gerçekten içeride, sektörün içinde çok ciddi endişeler yaşandı, kimin ne zaman parasını geri döndürebileceği konusunda. Bu konuda başarılı ya da başarısız olanlar oldu. Ama bu rakamın artması durumunda gerçek bir endüstri sermayesi oluşabilecekse, ki sermaye arttırmayı herkes ister diye düşünüyorum, o zaman oyuncunun acaba bir sarf kalemi, yani para harcanan, dekor gibi, set gibi, en az maliyete kapatılması gereken bir kalem gibi düşünülmesi yerine beraber iş yapılan bir ortak gibi düşünülmesi ve belki Haluk Bey'in dediği gibi...

Demet Akbağ: Evet, biraz öyle oluyor aslında...

Çetin Sarıkartal: ...kazanılmazsa ödenmeyen ama kazanılırsa da biraz daha fazla ödeme yapma gibi bir anlayışla, yani kol kola düşünülmesi daha doğru değil mi?

Demet Akbağ: Tabii, tabii, öyle oluyor da zaten...

Çetin Sarıkartal: Oyuncu açısından en azından böyle görünüyor.

Şerif Sezer: Oyuncu parası zaten filmin içinde çok küçük bir kalem. Zaten kendisi çok pahalı bir iş olduğu için sinema, oyuncu parası en son düşünülen bir şey. Yani oyuncu ile el ele, parayı kazanırsak verelim... O hiç düşünülmez bile. Düşünüldüğünü de zannetmiyorum.

Çetin Sarıkartal: Siz oynadığınız filmin, bizzat kendi faaliyetinizle de daha çok iş yapması için çalışmayacak mısınız?

Haluk Bilginer: Bazı filmler var, tam tersi keşke vizyona girmese diyorum.

Çetin Sarıkartal: Ama bunu biraz anlatın şimdi...

Haluk Bilginer: Yok yani, vizyona girmesini istemediğim film var. Keşke girmese diye düşündüğüm film var ama ben o filmin gişe ortağıyım. Benim, "Girse de milyonlarca insan gelse, ben de para kazansam," demem gerekmez mi? Ama benim işte parayla ilişkim bu. Çoğu oyuncunun da böyle. Para merkezli değil bizim ilişkimiz yaptığımız işle. Ben bu işten para kazanmasam da olur, ne olacak? Ya da herhangi bir işten para kazanmasam da olur. Ama biraz önce sözünü ettiğiniz şey var ya, hani Hollywood bütün dünyaya sattığı için, 200 milyon, 400 milyon dolar hasılat yapabilir. Orada böyle bir hasılat yapacağı bilindiği için, stara, oyuncu demiyorum, dikkatinizi çekerim, stara 15-20 milyon dolar verebilirler. Çünkü her star oyuncu değildir Hollywood'da, yalnızca para getiren bir isimdir, filme gitmek için bir sebeptir. Ama alır mesela Julia Roberts, 20-25 milyon dolar alır film başına. Burada on tane film çekersiniz o paranın tamamıyla, filmin tamamını mal edersiniz. Ama Türkiye'de dediğiniz gibi 17 milyon bilet varsa, bunun maksimum yapacağı seyirci 4 milyon civarıdır. Dört milyonda, benim bildiğim, prodüktöre seyirci başına iki dolar kalır, doğru mu biliyorum?

Çetin Sarıkartal: Evet, sanırım öyle.

Haluk Bilginer: Yani dört milyon seyircide, sekiz milyon dolar girmiştir prodüktörün kasasına. Şimdi bu çok iyi bir para, ama ne harcadı? Bu önemli işte. Maksimum bir milyon dolar harcadıysa filmin yapımı sırasında, bu bir milyon doların yüzde kaçı oyuncu kalemiydi? Yüzde onundan fazlası değil bence.

Çetin Sarıkartal: Tabii.

Haluk Bilginer: Oyuncunun tamamından söz ediyorum.

Şerif Sezer: Evet, tabii.

Haluk Bilginer: Bütçenin yüzde onu ancak oyuncuya dağıtılıyordur, gerisi prodüktöre kalan para. Sektör böyle ilerledikçe ve prodüktör, parayı koyan adam, para kazandığını gördükçe, Demet'in de sözünü ettiği şey olabiliyor. Sizin oyuncu olarak "Şu kadar vermezseniz oynamam," deme şansınız varsa seni seve seve oynatırlar çünkü sen de olacağın zaman daha çok para kazanacağını biliyor. Sanırım *Guiness Book of World Records*'da bugüne kadar film başına en çok para almış kişi hâlâ Jack Nicholson, eğer değişmediyse, *Batman*'deki Joker rolü ile. Şimdi Joker rolüyle bir para almış ama aynı zamanda gişeye ortaklığı varmış ve net kazancı tüm satılan eşyalardan falan

da 60-70 milyon dolar arası tüm filmden. Yani Jack Nicholson'ın cebine giren para. Prodüktor 600 milyon dolar kazanmış, Jack Nicholson neden kazanmasın? Bence daha fazla kazansın.

Demet Akbağ: Bence de.

Şerif Sezer: "Bu parayı vermezsen ben oynamam," desen başkası gelsin derler.

Haluk Bilginer: İşte Türkiye'de öyle ama Hollywood gibi bir sektörde "Benim mutlaka bu isme ihtiyacım var, ben bu isimle satacağım dünyaya," diye düşünüyorsa o parayı verir.

Demet Akbağ: Şimdi bizde de var ama böyle çalışan oyuncular. Ben biliyorum. "Ben siz olmadan, Sayın Haluk Bilginer, bu filmi çekmeyeceğim çünkü bu rol sizsiniz," diyor. Senarist de böyle düşünüyor, hatta yapımcı, hani hepsi bir arada olanlar var ya, ben de onlardan biriyle çalışıyorum, diyor ki, "Bu benim param, ben koyacağım bu filme, senaryoyu da ben yazdım, sen oynarsan yapacağım, şu kadar da bir bütçe ayırdım bu işe." O zaman o yüzde onun dışına çıkıyor senin ismin. O da diyor ki, "Tamam," işte az önce söylediği şey Haluk'un, "ben senin kazanmadığın parayı cebinden almak istemem, o zaman şöyle bir anlaşma yapalım, sembolik bir rakam koyalım bana ama eğer seyirci alaka gösterirse, ben bu filmden yüzde alayım, madem beni çok istiyorsun. Çünkü ben de beni çok istiyorsun diye bak dört tane projemi iptal ediyorum," diyor. "Bana gelecek sezon tiyatro yapma diyorsun," diyor. Öyle değil mi? Senin başka başka işlerden kazanacağın pek çok şeye engel olacak o film. "Beni Hakkari'ye oradan Paris'e götüreceğim," diyorsun, "dağlara tırmanacağız" diyorsun, olur a, tabii ben prodüksiyonu zor bir filmden bahsediyorum. "Dört mevsimde çekeceğim filmi," diyorsun, diyor. O zaman konuşulmuyor bile; zaten öyle anlaşılıyor. Ne oluyor o zaman? Ama tabii ki, dediğim gibi, çok azınlık bu.

Çetin Sarıkartal: Çok az bir oyuncu için...

Demet Akbağ: Çok az bir oyuncu için bu geçerli.

Çetin Sarıkartal: Peki, son soruyu sorayım. Bu kısmet meselesi mi, yoksa televizyon ekranının bir etkisi var mı? Çok az oyuncu arasında olabilmek. Bir kere, iyi oyuncu olmak gerektiğini zaten varsayıyorum ama bu yeterli oluyor mu?

Haluk Bilginer: Sinema için mi?

Çetin Sarıkartal: Sinema için soruyorum.

Haluk Bilginer: Yok, iyi oyuncu olmak şart değil. Sinema yönetmenin sanatı, hepimizin bildiği gibi. Oyuncu da varsa ne ala, eğer oyuncunun da kullanılabilecek bir yeri varsa, o filme hizmet eden bir yanı varsa, ne ala. Ama oyuncu olmadan da çekilmiş çok film var. Yani dünya sinemasında da var, Türk sinemasında da var. Oyuncu olması her zaman gerekmiyor ve bazen iyi sonuçlar da alınıyor, sakın bunu sarkastik bir tavırla söylediğimi sanmayın.

Demet Akbağ: Evet, evet.

Haluk Bilginer: Yani ayılarla da film çekildi değil mi? Çok da hoş bir filmdi. Yani oyuncu şart değil, yönetmen çekebiliyorsa ayıyı da oynatabilirsin.

Demet Akbağ: Ama şu da yok mu Haluk? İyi bir senaryoyla biri kötü oynadıysa, o çok feci olmuyor mu?

Haluk Bilginer: O felaket.

Demet Akbağ: "Hiç oynama o zaman," diyorsun, "dur," diyorsun. Filmden koparıyor seni.

Haluk Bilginer: Aynen öyle. Oyuncuya ihtiyaç duyulan senaryolarda ve durumlarda oyuncu mutlaka şart, hepimizin bildiği gibi. Ama bazı durumlarda, oyuncu olmadan da film çekildiği ve güzel işler çıktığı vakidir.

Demet Akbağ: Ama iyi bir senaryo iyi bir yönetmenin elindeyse.

Haluk Bilginer: İyi bir senaryo, iyi bir iki oyuncuya ihtiyaç var bazı sahneleri çekmek için, amenna... Ama bunun olmadığı zamanlar da var, bu film asla kötü bir filmdir anlamına gelmez.

Demet Akbağ: Şu oluyor ama: Mesela seyrediyorsun, tamam kötü demiyorsun, eksik duygusuyla da çıkmıyorsun, hani vardır ya, bazı şeyleri yapınca farkında olursun, yapmayınca değil, "İyi oynuyor, tekniği de var," diyorsun ama bir şey eksik. İşte o yapınca belli oluyor, o zaman da kuş kondurmuş oluyorsun. Bunun tam tabiri odur.

Haluk Bilginer: Bir de kimsenin tarif edemediği bir şey var kamera önünde; "Kamera seviyor," derler. Bunun tam olarak ne demek olduğunu biz bilmiyoruz. Kamera seni seviyor. Bu ne demek? Kamera benim neyimi seviyor acaba? Nedir oradan yansıyan? O perdeden yansıyan nedir? Kamera ile benim aramdaki ilişki nedir? Ben derken Haluk'u kastetmiyorum, oyuncu. Ama bazısını da sevmeyiverir. O

oyuncuyu sahnede izlersiniz, gayet iyi bir oyuncudur, hiçbir sorun yoktur ama kamera onu sevmez.

Demet Akbağ: Şerif Sezer, mesela *Babam ve Oğlum*'da, şimdi yönetmen burada dur, burada yap dese yine oynardı ama o, o kadar sahici ki... İşte o yüzden orada göze batıyor. Çağan gayet aklı başında ve düzgün bir senaryo yazmış ve gayet de güzel bir kadro yapmış ama o kadro o kadar güzel oynadığı için film de o kadar iyi olmuş.

Çetin Sarıkartal: Zaten açıkça beyan da ediyor, Şerif Hanım konusunda o ısrarlı.

Demet Akbağ: O kadar sahici, o kadar gizli kamera koymuş gibi ki her şey, şaşırtıyor yani. Oynamıyor gibi oynadığı için... İşte kuş kondurmak o. O zaman, olunca da güzel oluyor. O, beni gerçekten seyirci ile aynı fikirde olduğum için çok umutlandıran bir film oldu. "Evet, böyle bir film yapsak, demek ki, seyirci gelecekmiş," dedik. Yalnız ben değil, benim gibi bu işin içinde olan herkes aynı şeyi düşünüyor, Çağan'ı tebrik ediyorum gerçekten ve hepinizi de.

Çetin Sarıkartal: Salondan para ile ilgili sorusu olan varsa onları alalım.

Demet Akbağ: Dikkat edersen hiç konuşmadık, hiç para konuşmadık.

Çetin Sarıkartal: Zaman konusunda kısıtlayıcı olmak istemedim çünkü doğaçlama olursa daha yararlı olacağını biliyordum ama artık bir beş dakikamız var, toparlamamız gerekiyor.

Seyirci 1 (Fuat Erman): Ben şunu söylemek istiyorum. Starın da fiyat yaptığı bir zaman var. Mesela Ayhan Işık'ın "... lira alırım, yoksa oynamam," dediği bir dönemde yapımcıların bir tanesinin "Yarısını bile vermem," başka birisinin de "bu aklını kaçırmış," dediği dergiler var bende. İkincisi, ortaklık sizin anlattığınız anlamda çok güzel. Geçmişte de onun bir denemesi yapılmış yönetmeniyle fakat çok tuhaf bir şey, "Yok," demişler "biz fiks ücretimizi alırız, gerisi size kalsın."

Çetin Sarıkartal: Yeşilçam döneminde mi?

Fuat Erman: Tabii, Yeşilçam'dan söz ediyorum.

Haluk Bilginer: Ama o zaman seyirciyi takip edecek olanaklar yoktu. Kaç kişi geldi bilinmiyordu.

Fuat Erman: Ama çok güzel bir karşılıklı güven vardı. Çok samimi bir şekilde yapılmış ve birinci ağızdan aldığım bir duyum bu. Ben kişisel olarak, bugün hâlâ, isim vermeyeceğim ve sözüm meclisten dışarı, bazı oyuncuların çok astronomik fiyatlar aldığına inanıyorum.

Şerif Sezer: Biliyoruz.

Demet Akbağ: Biliyoruz. Çocuklar tek tek sorarsa ben dışarıda söylerim.

İzleyici 1 (Fuat Erman): Bu da onların talepleri, onları eleştirmek babında değil ama filmin yapımına bunun bir darbe olduğunu kabul ediyorum. Hollywood denince birdenbire çok büyük rakamlar düşünülüyor; mesela Scorsese'nin *Casino* filmi 60 milyon dolar kazanmış. Bunu çok yeterli bulmuş Scorsese, tam o sırada film şirketinin CEO'su değişmiş, "Biz bundan sonra böyle filmler yapmayacağız, 300 milyon dolar kazanacak filmler yapacağız," demişler. Yani çıta çok yüksek ama son zamanlarda orada da Hollywood ölçülerine göre çok büyük paralar uçuşmuyor, geçmişe bakarsak.

Seyirci 2 (Şeref Gür): Ben Şeref Gür, arkadaşlarım tanırlar. Şöyle bir şey var tabii, biraz önce Fuat'ın da söylediği gibi, konumlar çok farklı, dönemler çok farklı. 1950-1960 döneminde bütün tayin eden yapımcıydı. Sizin söylediğiniz bütün şeyler bu dönem için geçerliydi. Mesela, Şehir Tiyatrosundan oyuncu gelmezse film yapamazdınız. Prodüktör "Gelmezse gelmesin, ben sokaktan birini bulur oynatırım," demiş, gitmiş Adapazarı'ndan bir fırıncıyı almış yapmış. *Vurun Kahpeye*'de Sezer Sezin'den başka, Kemal Tanrıöver'den başka kimse yoktur yani. 1950-1960 dönemi star dönemi, 70'lerde başka oluyor, 80'lerden sonra başka oluyor. Mesela Türkan Şoray yasaları vardı. Türkan Hanım öpüşmez, saçı böyledir, elbisesi şuraya kadar açıktır, Türkan Hanım hırsızlık yapmaz... Yazılı yasaları vardı. Burada para meselesi çok önemli. Yapımcı da para kazanmak için... Sponsor falan yoktu, tayin ediciler vardı, yani sinemacılar vardı, veya akıl verenler vardı, veya iş yapanlar vardı. Mesela komedi mi iş yapıyor, herkes komedi yapardı. Ezel Bey ile tanışmadım. Nasıl *Babam ve Oğlum* iş yaptı ve bizi mutlu ettiyse, ben *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?*'ye gitmeyen sinema seyircisine burada teessüf etmek istiyorum.

Demet Akbağ: Aynen ben de.

Şerif Sezer: Ben de.

Şeref Gür: Gerçekten sinemada yapılmış en güzel filmlere bu kadar az seyirci gitmesine çok üzülüyorum. Ben üç tane filmden çıktığım

zaman yapımcı olarak çok beğendim ve imrendim: Birincisi *Umut,* ikincisi *Sürü*, üçüncüsü *Köprü.* İşte bir de bu *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü* filmini çok beğendim.

Demet Akbağ: Magazinel olmazsa soralım mı, Haluk hazır buradayken, neden Haluk sence? Senin kişisel görüşün ne? Benim büyük umutlarla beklediğim o filme neden gitmedi seyirci?

Haluk Bilginer: Çünkü kamera arkası için yapılan röportajda da söyledim bunu, yıllarca uğraşmışsınız bir çocuk sahibi olmak için, çocuğunuz olmuş büyük emekler sonucunda, bebeğinizi daha önceden çocukları taciz ettiği bilinen bir dadıya emanet ediyorsunuz. Böyle bir şey mümkün mü? *Hacivat Karagöz*'de yapılan budur. *Hacivat Karagöz* teknik olarak filmleri taciz ettiği bilinen bir laboratuara emanet edilmiştir ve seyirci daha filmle ilgili konuşmaya başlayamadan...

Demet Akbağ: Dedikodusu yayıldı, evet.

Haluk Bilginer: 60-70 tane kopya değiştirildi vizyona çıktıktan sonra, ki o kadar kopya da yetmedi. Seyirci mutsuz ayrıldı, çünkü filmi anlayamadı. Fiziksel bir sorun vardı film ile seyirci arasında.

Demet Akbağ: İşte ekip dediğim şey bu arkadaşlar. Bu da zincirin bir halkası.

Şeref Gür: Aslında şu da var, tabii bu çok güzel bir neden, ben bunu eleştirmek istemiyorum ama sonradan düzeltildi. Ben genç arkadaşlara bir şey söylemek istiyorum. Sizlerle şu konuşmadan sonra sanmasınlar ki, iyi bir film yapıldığı zaman gidiliyor. Bu bir tek filmin başına gelir, reklam da reklamdır, para da paradır, oyuncu da oyuncudur, yönetmen de yönetmendir, film de filmdir. İki kere iki dört. Bu basit bir şey. Onun için buradaki genç arkadaşlar mademki İletişim Fakültesi'ndeler, bizlerin yerini almışlar zaten, ama bir şeye sahip çıkacaklar. Yaptığın işi sevmezsen, sahip çıkmazsan başka birinden sahip çıkmasını bekleyemezsin. *Uzak* filmini, Antalya'da jüri başkanıydım, seçtik diye kıyametler koptu. Gitti, Allah'tan Cannes'da ödül aldı da biz kendimizi kurtardık. Ama 15 bin seyirci seyretti. Kaç üniversite talebesi var okulda? Yalnız burada vardır o kadar kişi.

Çetin Sarıkartal: Ama bizim öğrencilerimiz *Hacivat ve Karagöz*'ün setinde çalıştılar. Sadece görmediler, çalıştılar da. Onların adına bunu söyleyebilirim.

Şeref Gür: Lütfen eğer sinemayı seviyorlarsa, iyiyi, kötüyü kendileri görüp karar versinler ve sahip çıksınlar. Görmeden okumakla eleştirmen olunmaz. Eleştirmenlere saygım var, o ayrı.

Demet Akbağ: Daha üç günlük film için, zaten insanlar zor çıkıyor evlerinden, köşelerinde "Gitmeyin bu filme," diye yazıyorlar. Bence DVD gibi olmalı eleştirmenler. Nasıl film bittikten sonra çıkıyor DVD, o da o zaman yazacak yazısını. Bence öyle.

Haluk Bilginer: Ben sinema eleştirmenlerinin seyirciyi çok da etkilediğini düşünmüyorum açıkçası. Amerika'da İngiltere'de perde kapatır bir tiyatro eleştirmeni ama mesela burada değil, sinema eleştirmeni de öyle.

Demet Akbağ: Ama ona bakarsanız bazı övdükleri filmler de hiç iş yapmıyor. Dediğiniz doğru, bu kadar dinleyecek olsalar...

Çetin Sarıkartal: Efendim çok teşekkür ediyoruz. Çok canlı bir oturum oldu, gerçekten. Ben güç geçebileceği endişesi taşıyordum başlangıçta, söyleyeyim. Fakat gerçekten ufuk açıcı olduğunu düşünüyorum. Şu anda hepimiz para konusunu ve sektörün mali yapısını çalışmak isterken oyuncu bakış açısının çok canlı temsil edildiğini düşünüyorum bu oturumda.

Demet Akbağ: Daha sonra da prodüktör bakış açısı olacak, değil mi?

Çetin Sarıkartal: Evet, devam ediyoruz.

Demet Akbağ: Ben onu da merak ediyorum. Teşekkür ederiz bizi dinlediğiniz için.

Haluk Bilginer: Teşekkür ederiz, sağolun.

Şerif Sezer: Teşekkürler.

Deşifre: **Elif Akçalı**

Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar, Çetin Sarıkartal**

Sinema Yazarları ve Eleştirmenleri

SİNEMA YAZARLARI VE ELEŞTİRMENLERİ

Moderatör: Tül Akbal Süalp

Tül Akbal Süalp: Hepiniz hoşgeldiniz. Sinema yazarları ve eleştirmenleri panelinde Yamaç Okur, Özgür Şeyben, Zahit Atam ve Atilla Dorsay ile beraberiz. Hepsinin alanlarında belli bir yeri var. Biz daha önce bu panelin sunuşlardan oluşması yerine hepsinin kendi tecrübelerinden yola çıkarak sinema yazarlığının film endüstrisindeki yerini tartışmayı düşündük. Önce sözü Yamaç Okur'a vermek istiyorum. Buyurun.

Yamaç Okur: Teşekkürler. Hoşgeldiniz. Tül Hanım'ın söylediği gibi ben bir sunuş yapmayacağım. Yazılı bir dokümanım yok, sadece kendi deneyimlerimi aktaracağım. Buradaki kağıtta aynı zamanda Mithat Alam Film Merkezi ve Hisar Kısa Film Festivali var ismimin yanında, ama konuşacağım konu tamamen *Altyazı*. *Altyazı*'yı hangi koşullarda çıkardığımız ve para ile olan ilişkisi. Öncelikle kısa bir tarihçe vermek istiyorum. *Altyazı*'yı biz 2001 yılının sonbaharında çıkarmaya başladık. Bağımsız bir dergi olarak bir yayın grubuna bağlı olmadan çıkardık. *Geniş Açı* fotoğraf sanatı dergisini belki aranızda okuyanlar vardır, beraber çıkarmaya başladığımız bir dergiydi. Ortada aylık bazda çıkan sinema yayıncılığı tarafında bir boşluk olduğunu gördük, o dönemde sadece *Sinema* dergisi Mehmet Açar'ın yönetiminde çıkıyordu ve belli bir kulvardaydı. O boşluğu doldurabileceğimizi düşünerek *Altyazı*'yı çıkardık. Çok iyi niyetli bir gruptu, çok genç bir gruptu, hâlâ da öyle devam ediyor. Fakat iyi niyet yayıncılık tarafında da ne yazık ki her şey değil. İşin parasal kısımlarını hesaba katmak gerekiyor. 2001 yılında, yayın hayatımıza başladığımız zaman açık konuşmak gerekirse şöyle bir planımız vardı: kaliteli bir yayın çıkarırsak okur bunu anlar, medya planlamacıları gerekli reklamları verir ve dergi sürekliliğini sağlar. Kaliteli bir şey yapıyorsanız geri dönüşü olur diye düşünüyorduk. Kaliteli bir şeyden kastımız,

gerçekten yapmak istediğiniz yayın politikası olan, ilkeleri olan bir şey yapmaktı. Fakat çok geçmeden olayların böyle gerçekleşmediğini gördük. İlk sayımızın tirajı on bin adetti, ki on bin adet sinema dergiciliği için yüksek bir rakamdır. Bunları çok fazla hesaplamadan, düşünmeden çıktığımız bir dönemdi. İlk satışımız 2400 küsurdu, yani on bin üzerinden çok düşük bir rakam. Fakat hesaplanacak şey tabii yayıncılıkta sadece kaliteli çıkmak değil, bu işin özellikle aylık bir dergide pazarlanmasıydı. Daha sonrasında, ben derginin imtiyaz sahibi, aynı zamanda yayın kurulu üyesi oldum. Nasıl devam edeceğimize karar vermeye çalışırken, derginin bir yandan reklam pazarlamasını yapmak, bir yandan da içeriğini oluşturmak çok zor oldu. Bir taraftan daha fazla kazanmak istiyorsunuz, derginin devamlılığını sağlamak istiyorsunuz, kurumsallaştırmaya çalışıyorsunuz, bir taraftan yazılarınız daha iyi olsun, daha fazla sayfa sayısı olsun istiyorsunuz. Bu yüzden ben ana sponsor konusuna eğildim 2001 yılında ve sanırım burada ana konulardan birisi de özel sektörün sinemaya olan katkısı. O dönemde çok yoğun görüşmeler yaptığımı hatırlıyorum. Sektörün sinema yayıncılığına katkısı çok önemli. Ve ne yazık ki, Türkiye'de aylık bazda yaygın dağıtımı olan üç tane dergi var: *Sinema* dergisi, *Film +* ve *Altyazı.* Üçüne de sinema sektöründen çok az reklam geliyor. Sinema sektöründen kastım majör dağıtımcılar: Warner Bros., UIP, Özen Film. Bu üç firmanın da reklamlarını çok göremezsiniz, dolayısıyla kurumsallaşmak da çok zor o noktada. Fakat biz şanslıydık, Fida Film, o dönemde sinemalara reklam organizasyonu yapan firma, onların da böyle bir dergi projesi varmış, taviz vermeden bize ana sponsor olmayı kabul ettiler. Çok basit bir denklemdi; onlar derginin reklam pazarlamasını aldılar, böylece bu yükü bizden kurtardılar, biz de böylece reklam sayfalarını satmaktan kurtulduk. Karşılığında da bize belli bir para verdiler. Bu sayede de biz para kazanamadık, ama matbaa ve kağıt masraflarımız karşılayabildik. Çok kısaca yayıncılıkta giderler ve gelirler hakkında bilgi vermek istiyorum. Bir derginin gelirleri, giderleri nelerdir baktığımız zaman ana gelir kaynağı reklam ve satışlardır. *Altyazı*'da daha ziyade okurdan gelen para ile alınan taraf bizim için lokomotif oldu. Reklam gelirlerimiz ne yazık ki belirli bir standartta olamadı. Çok değişken standartta oldu ve genelde de destek reklamları şeklinde oldu, ama baştan beri okurla özel bir ilişkimiz vardı. Sanırım bu dergileri ayakta tutan da okurları, yani şu ana kadar. Onun dışında giderler payına baktığımız zaman, ne yazık ki şu ana kadar hiç telif veremedik yazarlarımıza. Bu çok üzüldüğümüz bir konu. Yayın kurulunda

hep gündeme gelen bir konu. Fakat kendi sürekliliğinizi sağlayamadan yazarlarınıza nasıl para vereceksiniz. Bu çok zor. Aldığımız paraların büyük bir bölümü matbaaya, kağıda gitti. Başlangıçta, SİPA ajansına çılgınca fotoğraf telifi ödediğimizi hatırlıyorum. Çünkü şöyle düşünüyorduk: biz fotoğrafları özgün bir şekilde kullanmalıyız. Ancak altı ay sonra fark ettik ki tüm gazeteler ve dergiler, yazılara telif ödemedikleri gibi fotoğraflara da telif ödemiyor. Çoğu farklı yerlerden alınıyor. Daha sonra biz de fotoğrafları birçok yerden taramaya ve kullanmaya başladık, dağıtımcılardan gelen fotoğraflar dışında. Bunun haricinde, çok cüzi bir insan kaynağı ödememiz oldu, yani bir derginin künyesine baktığınız zaman, yığınla insan gözükür ama *Altyazı*'da profesyonel anlamda bu işten para kazanan sadece iki kişi var. Ne yazık ki dört buçuk yılı doldurmamıza rağmen o noktada çok yol katedemedik. Telif politikamızı bir türlü geliştiremedik. *Altyazı*'nın tarihçesine baktığımız zaman iki yıl sürdürdükten sonra 2003'te - Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'ni bazılarınız duymuştur. Orada, sinema bölümü olmayan bir yerde, sinema üzerine, hem prodüksiyon, hem yayın tarafında üretim yapan bir merkezimiz var. Baştan beri bizim merkezin kurucusu Mithat Bey ile bir vizyonumuz vardı. İki taraf da rüştünü ispat ettikten sonra birleştiririz diye düşünüyorduk. Fakat bunun biraz daha öne alınması gerekti. *Altyazı*'nın mevcut şartlarda hayatına devam etmesi çok zordu. Ne yazarlarına para ödeyebiliyor, ne kendi sürekliliğini sağlayabiliyordu. Bu yüzden ben dergiyi 2003 yılında Boğaziçi Üniversitesi'ne bağışladım, ki o dönemde sponsoru Fida Film ile bağışladım. Küçük de bir kârı vardı. O dönemden bu yana Mithat Alam Film Merkezi'nin yayın organı gibi devam ediyor. Aslında baktığınız zaman küçücük bir yazı ve sinema bölümü olmadığı için Boğaziçi Üniversitesi'yle çok da ilişkisi yok. Ayrıca tüm ünlversitelere açık. Çok üzüldüğüm şeyler var, onları da anlatmak istiyorum. Mesela Fida Film ilk geldiği zaman, dördüncü sayıda gelmişti, ana sponsorluk tarafında. Okurlarla olan ilişkiler de çok enteresan, okurlardan mesela üç, dört tane e-mail geldi, "Fida Film sponsor oldu, siz şimdi Fida Film'in filmlerini tanıtacaksınız ve seçimlerinizi buna göre yapacaksınız" dediler ama Fida Film bir dağıtım şirketi değil, sadece sinemalar reklam organizasyonu yapan bir firma. Böyle bir kafa karışıklığı da var Türkiye'de, reklam satmakla içerik satmak çok farklı şeyler. Mesela dağıtımcılardan bize gelen en büyük baskı kapağınıza bizim filmlerden birinin resmini koyun, biz bunun karşılığında reklam girmeyelim, ama para ödeyelim. *Altyazı*'nın orada her zaman belli bir duruşu oldu, yani reklam girile-

bilir, reklam verenlere ait alanda ama içerik her zaman yayın kurulunun gözettiği bir alan. Onun dışında biraz sinema yazarlığı tarafına girmek istiyorum. Genelde *Altyazı* yazarları pek tanınmazlar, çok genç bir ekip. Orada da profesyonel bir ilişkiyi maalesef sağlayamıyoruz. Yazarlarımız bu işten para kazanmadığı için mesela SİYAD'a girmeye çekindiler çok uzun bir dönem çünkü master yapıyorlardı, doktora yapıyorlardı, bu işi profesyonel bir meslek olarak sürdürmüyorlardı. Açık konuşmak gerekirse çekindik. Yine profesyonel yazarlardan yazı almaya çekindik. Zira yazılara telif ödenmesi gerekiyordu, mesela Atilla Bey'den yazı alacaksak parasal karşılığını ödememiz gerekiyordu. Yüzümüz o noktalarda çok tutmadı. Özellikle bizden daha ötede, bizden uzun yıllar bu işi yapmış kişilerde.

Atilla Dorsay: Şimdi Atilla Bey'in de her şeyi para karşılığında yaptığına dair bir kanaat uyanacak, ki öyle olmadığını herkes biliyor.

Yamaç Okur: Yok, yok, bizim bakış açımızdan söylüyorum. Ama geriye dönüp baktığım zaman parasal ilişki açıdan bağımsızlığımızı koruduğumuzu düşünüyorum. Bu çok önemliydi, yani herhangi bir yayın grubuna bağlı kalmadan *Altyazı* 51. Sayısına ulaştı ve hem belli bir okur çizgisini yakaladı, hem de sürekliliği sağladı. Çünkü süreksiz bir ülkedeyiz, işte dergiler açılıyor, kapanıyor, iki ay çıkmadığınız zaman, üç ay sonra çıktığınız zaman kimse hiçbir şey demiyor. *Altyazı*'yı biz her ay, bazen geç, bazen erken, bayilere ulaştırabildik. Tiraj açısından da geriye dönüp bakarsak, onbin tiraj ile başlayan dergimiz şimdi altı bine düştü. Satışlarımız şu anda dört bin, dört bin iki yüz civarında seyrediyor. Satış derken de ana satış kanalında dergilerin en büyük sorunu, özellikle bağımsız dergilerin sorunu, Türkiye'de dağıtım tarafında da tekeller var. *Altyazı*'nın dağıtımı Doğan Dağıtım, eski adıyla Bir-Yay, Yaysat tarafından yürütülüyor. Belli bir yüzde karşılığı yapılıyor. Ne yazık ki, ne düzgün bir raporlama alabiliyorsunuz, ne de sağlıklı bir şekilde dağıtım yapılabiliyor. Genellikle bizim okur mektuplarımızın büyük bir çoğunluğu, yüzde otuz, yüzde kırkı "Dergiyi bulamıyorum," ya da "Geç geldi," şikayetlerinden oluşuyor ama maalesef bu, bizim çözebildiğimiz bir konu değil. Bir de Türkiye'de özellikle son dönemde çok fazla kitap basılıyor, dergilere baktığınızda da mesela sadece *Sinema* dergisi vardı, *Altyazı* çıktı, ardından *Film* + çıktı. Alternatif sinema dergileri arasında da çok iyileri var, bazıları sürekliliğini sürdürüyor, bazıları çıkıp kapanıyorlar. O taraftan da baktığınız zaman, bu varolan artışın biraz yapay olduğunu düşünüyorum. Mesela *Sinema* dergisi ile *Altya-*

zı'yı okuyan kitlenin tamamen örtüşmese de yüzde yirmi yüzde otuz örtüşen bir kitle olduğunu düşünüyorum. Aynı şekilde *Yeni İnsan Yeni Sinema*'yı okuyan kitleyle *Altyazı* okuyan kitlenin de benzer noktaları olduğunu düşünüyorum. Çok fazla okur yok. Bunun yurt dışında da böyle olduğunu düşünüyorum. Geçtiğimiz yıl Nick James'i aradık, *Sight and Sound* dergisinin editörü. Mesela ben *Sight and Sound* dergisini okurum, üniversite yıllarımdan bu yana takip ettiğim bir dergidir, iyi bir dergidir. Az taviz vererek çıkar İngiltere'de. Orada da British Film Institute destekler onu. Onların tirajları mesela İngiltere'de onbeş bin adet. Koca *Sight and Sound* dergisi. Yurt dışında da on bin adet basıyor. Yani dolayısıyla da yurt dışında da çok parlak şaaşalı rakamlar yok. Fark şu, onlar telif ödeyebiliyorlar çünkü reklam gelirleri çok fazla. Yanlış hatırlamıyorsam o dönemde *Sight and Sound* dergisinin aylık reklam geliri 36.000 sterlin gibi bir rakamdı. Dolayısıyla bir yazı için 100-150 sterlin ödeyebiliyor yazarına. Ne yazık ki biz onu şu ana kadar beceremedik. Fakat *Altyazı*'nın şu anda bir model oluşturduğunu düşünüyorum. Zira Film Merkezi, Boğaziçi Üniversitesi birçok şey yapıyor. Ama *Altyazı* tüm Türkiye'de olan bir dergi, dolayısıyla biz baştan bu yana bir model oluşturmaya çalıştık. Yurt dışında Lincoln Film center *Film Comment*'i yapar, British Film Institute *Sight and Sound*'u yapar. Biz, iki alanın birbirini desteklediği bir şey oluşturduk ve bunda da başarılı olduk. Bundan sonra yapmamız gerekenin kurumsallaşmak olduğunu düşünüyorum. Biraz daha gelirlerimizi arttırmak, yazarlara telif vermek, belki sürekli yazarlar oluşturmak.... Son dönemde SİYAD'a aramızdan katılan arkadaşlarımız oldu, bunu çok önemsiyorum. Gerçekten mesleki anlamda meslek örgütlerinin sinema yazarlığı tarafında çok önemli işler yapması lazım. Biraz önce bahsedildi, sinema yazarlarının gücü yok. Güçlü olmalarından öte, bu ülkede sabit, yazan insanlar var, bu insanlara hem okulun sahip çıkması lazım, hem de beraber birbirimize sahip çıkmamız lazım. Bu anlamda SİYAD'ın önemli bir işlevi olduğunu düşünüyorum. Muhakkak Atilla Bey de ona değinecektir. Sorular olursa *Altyazı* ile bağlantılı cevap vermek isterim Teşekkürler.

Tül Akbal Süalp: Çok teşekkürler Yamaç. Bu arada *Sight and Sound*'dan festivale gelen Nick James zaten sizi kendilerine benzetmiş.

Yamaç Okur: Evet. Dergilerin böyle övünç noktaları vardır. Biz dergiden hiçbir zaman para kazanmadık. Ben dahil, ki ben derginin imtiyaz sahibiyim. Yayın kurulundan da, şu anda onbir kişiyiz, altı arkadaşımız yurt dışında: New York'ta sinema okuyan, Ohio'da oku-

yan, farklı yerlerde okuyan arkadaşlar ve çok özveriyle çalışıyorlar. Ekipten de çok az kişi kaybettik. O havaya uçtuğumuz bir andı. Öykündüğümüz bir derginin bizim hakkımızda bir şey yazması bizi çok sevindirdi.

Tül Akbal Süalp: Şimdi SİYAD'dan söz açıldı, aslında masanın bu tarafı, Atilla Bey'den itibaren SİYAD üyesi. Atilla Bey de bizim o anlamda büyüğümüz, bizden önce bu işi yapan kişi. Şimdi aslında Atilla Dorsay bize biraz genel bir çerçeve çizecek "Sinema ve Para" konusunda. Sonra tekrar dergilere döneceğiz.

Atilla Dorsay: Önce o star grubundan sonra bu mütevazı toplantıya bu kadar da olsa katıldığınız için hepinize teşekkür ederim. Biz star değiliz ama ilginç şeyler söyleme şansımız da var tabii. Ben tabii Tül Akbal'la konuşurken geçenlerde ne söyleyeceğimi tamamen şaşırmış bir haldeydim. O bana arkadaşların dergicillkten falan bahsedeceğini söyledi. Benim dergicilik *deneyimim* var tabii, 1970'lerde *7. Sanat* adlı dergiyi çıkaran üç kişiden biriydim. Yayıncılık da yaptım, iki üç sinema kitabı yayımladım. Ama bunlar üzerine konuşacak kadar çok birikimim, malzemem yoktu. Ben daha geniş çaplı bir konuşma yapmayı planlıyordum, bu yüzden Yamaç Okur'un sataşmasına cevap verip SİYAD'dan da söz etmeyeceğim. SİYAD'ı bilen biliyor zaten. Ben daha geniş bir çerçevede sinema para ilişkilerine bakmaya çalışacağım. Çünkü ilginç bir alan, önce insan şaşırıyor, bu konuda ne söyleyebilirim diyor. Sonra şunu fark ediyorsunuz ki söylenecek çok şey var. Çünkü sinemanın temel ögelerinden ve birçoğuna göre temel çelişkilerinden biri. Yani malum şeyleri tekrarlayacağım özetle, sinema teknolojiye ve büyük sermayeye dayanan aşağı yukarı tek sanat. Bir müzik parçasını bestelerken, resim yaparken, heykel yaparken, bir kitap yazarken gerçek anlamda ne paraya ne teknolojiye ihtiyacınız var. Aslında teknolojinin adımları, ilerlemeleri bütün bu sanatlardaki yaratıcılığımıza büyük ölçüde yardımcı oluyorsa da. İki sanat alanı var ki onların *müsveddeleri* hiçbir anlam ifade etmiyor: mimari ve sinema. Mimari bir proje kendi başına bir değer taşımıyor ancak onu gerçekleştirdiğiniz, bir yapı ortaya çıkardığınız anda mimari eser hayata kavuşuyor. Film de öyle. Senaryo olarak hiçbir değeri yok aşağı yukarı, ancak onu filme dönüştürdüğünüzde bir sinema yapıtı ortaya çıkıyor. Bu dönüştürme aşaması da gerek mimaride gerek sinemada prensip olarak büyük paraya mal oluyor. Bu yüzden sinemanın böyle bir sorunu var. Avrupa'da keşfedildi sinema, hepimiz bunu biliyoruz. Ama yine birçoğumuz bilir, 1900'lerin başın-

da Louis Lumiere keşfini bir başka firmaya sattı ve aynen şöyle dedi, "Sinemanın maddi hiçbir geleceği olduğuna inanmıyorum." Anlayamadı sinemanın nasıl büyük bir kâr mekanizmasına dönüşeceğini. Çünkü o sinemaya üstelik bir sanat olarak bile bakmıyordu, bir küçük keşif, adeta işte küçük olayları, küçük belgeleri yakalamaya yarayan bir minik keşif olarak bakıyordu. Daha sonra bakış değişti ve daha soylu bir hale geldi, Avrupa'da demek istiyorum, sanat olarak görülmeye başlandı, ama o anlamda da para getireceği anlaşılamadı. Yani şu soruyu kendinize sormanızı dilerim: Niçin sinema Avrupa'da bulunduğu halde temelde bir Amerikan sanatı olarak gelişti? Niçin Amerika onu en çok benimseyen, en geniş kitlelere mal edilen filmler yapabilen, onu çok büyük bir sanayi çarkı haline getiren ülke oldu? Oysa sanayi devrimi 19. yüzyılda Avrupa'da başlamıştı, bütün teknik buluşlar Avrupa'da gerçekleşiyordu. Sinema da Avrupa'da bulunmuştu, niçin sinema bir Avrupa sanatı olarak gelişmedi de bir tür Amerikan sanatı olarak gelişti? Çünkü Amerikalılar kapitallst sistemin "Ağa Baba" devleti olarak bu işten gelebilecek kazancı sinemanın nasıl bir üretim ve kazanç mekanizmasına dönüşebileceğini Avrupa'dan çok daha önce hissettiler. Bugün hâlâ Avrupa'da sinemaya sanat diye bakılır. Amerika'da ise bir kâr aracı diye bakılır. Peki, bütün Avrupa filmlerinin iyi, bütün Amerikan filmlerinin kötü olması gerekir o zaman. Ama böyle değil, hiç böyle olmadı. Çünkü bir filmin "sanat" için yapılması veya bir filmin "kâr amacı" ile yapılması ille de iyi veya kötü olmasını gerektirmiyor. Peki, başka bir soru, bir film kâr veya sanat amaçlarından başka hangi amaç için yapılabilir, aklınıza gelen bir sözcük var mı? Propaganda için yapılabilir. Bir ideolojinin, bir siyasi rejimin propagandası için yapılabilir. O zaman propaganda için yapılan filmlerin de kötü olması lazım, çünkü sanatsal hiçbir kaygıları yok, bir ideolojiyi tanıtmak için yapılmışlar. O da öyle olmadı, açıkça propaganda için yapılmış bazı filmlerin çok iyi olduğunu biliyoruz. Eisenstein'ın 1925'te komünizmin propagandasını yapmak için ısmarlama çevirdiği *Potemkin Zırhlısı* komünizmin en azından uygulama olarak çöküşünden *30 yıl sonra ve çevrilmesinden 80 yıl sonra* hâlâ bir başyapıt olarak duruyor ve hâlâ ilgiyle izleniyor. Ters bir örnek verelim, 1936-37'lerde ve daha sonraki yıllarda tabii Hitler rejimi altında tabii, *Leni Riefenstahl'ın* yaptığı ve açıkça Nazizmi, faşizmi estetik planda da olsa yücelten filmler bugün hâlâ birer başyapıt sayılıyor, oysa belki faşizm değil ama en azından Hitler faşizmi çökeli yıllar oldu. Demek ki propaganda olarak yapılmış filmler bile dayanabiliyor zamana. O zaman bunun reçetesi yok. Para için yola

çıkılmış bazı filmler son derece kaliteli olabiliyor. Nitekim Amerikan sinemasının ürettiği sayısız başyapıt var. Ama sanat için yapılmış bazı filmler kötü olabiliyor ki kendi adıma "sanat filmi" deyimini aşağı yukarı hiç *kullanmadım.* Bugüne kadar bir tek yazımda bile, eğer belleğim beni yanıltmıyorsa, bu deyimi kullanmadığımı belirtmeliyim. Filmler sanatsal açıdan çok başarılı olabilir ama ille de sanat filmi yapmak amacıyla yola çıkıldığı zaman değil. Kitleye seslenmek de o kadar kötü bir şey değil aslında. Unutmayın ki Amerikan sinemasının ilk dönemlerinde hemen bütün şirketlerin başında çok iyi hesap bilen sermaye döndürmesini çok iyi bilen ve aslında birer hesap adamı oldukları her zaman ispatlanmış Yahudiler vardı. Metro Goldwyn Mayer yıllarca *Louis B. Mayer'in* yönetiminde çalıştı. Universal'ın kurucusu *Carl Laemmle* bir Yahudiydi. Harry Cohen yıllarca Columbia şirketinin başında kaldı, bir Yahudi'ydi. Demek ki *bu hesap* adamları o büyük stüdyoları yönettiler, o stüdyo sistemini kurdular. Ama bu adamlar aynı zamanda çok enteresan işler yaptılar. Çünkü hem Yahudilere özgü o büyük sezgi vardı onlarda, hem de iyi kapitalisttiler ve kitleye kötü şeyler vererek bu işin uzun zaman devam etmeyeceğini anladıkları için yaratıcılara başvurdular. En güzel edebi eserlere, en ünlü senaryo yazarlarına, en ilginç hikayelere, fikre para ödediler. Fikre para ödemek, zekaya para ödemek, bilgiye, sanatsal yaratışa, örneğin bir edebi kitaba para ödemek çok önemli. Bunu yapmayan birçok sinema çok daha iyi niyetlerle yola çıkmasına rağmen yolda tökezledi. Şimdi 1950'lerde stüdyo sistemi göçtü, bunu hep biliyoruz. Bazı eski kuşak sinema eleştirmenleri, örneğin o tuğla gibi ciltleri bulunan, "Film Guide"ları bulunan *Leslie Halliwell* hep buna ağıt yakar, "Stüdyo sistemi öldü, sinema da bitti," der. Oysa 1950'lerden sonra çok daha güzel filmler yapıldı bir anlamda. *Çünkü sinema* birden bir özgürlük nefesi aldı. İşte bildiğimiz akımlar, Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema, Almanya'da Genç Alman Sineması, 1950 sonrasında başlayarak Avrupa sinemasına büyük bir hareket getirdiler. Üstelik bu filmler birdenbire çok ucuza çıkan filmler olmaya başladı. Orada birdenbire para ve kalite dengesi yeniden sarsıldı. Yeniden sanki sinema Avrupa'da ilk bulunduğu zamanki sanat sineması, sanat için film yapma amacına dönüşür gibi oldu ve bir on yıl boyunca sinema nefes aldı ama bu da çok sürmedi. Çok özetliyorum burada, biraz da bir sinema tarihçisi olarak, 70'ler bir kargaşa dönemidir. O çok beğenilen Avrupa sineması gücünü kaybetmiştir. Amerikan sineması hâlâ kendini toparlayamamıştır. Uluslararası yapımlara gidilmiştir. Demiştir ki Amerikalılar, "Madem Avrupalılar

çok ilginç şeyler yapıyorlar ekipleri Avrupa'ya yollayalım, Amerikan Avrupa ortak yapımları çekelim." En kötüsü onlar oldu. Hiçbir kimliği olmayan, hiçbir milliyete, hiçbir millete, hiçbir kültüre aidiyeti olmayan, son derece cilalı ama kof filmler çıktı. 80'lerden sonra para yeniden atağa geçti. Hollywood dünya çapındaki egemenliğini ki bir ara kaybeder gibi olmuştu, yeniden ortaya koydu. Tabii bu arada bir parantez açmak ve Hollywood sisteminin içinde de yıllar boyu çok kişisel şeyler yapan, son derece özgürce çalışma imkanını bir süre için olsa da bulan ama sonunda yapımcıları çok büyük zararlara uğrattıkları için hemen ortadan yok edilen sanatçıları almak lazım. Sessiz dönemde Eric von Stroheim, 1940'larda Orson Welles ki bir dahi olarak karşılandı fakat sonra hemen ekarte edildi. İşte Mankiewicz'in *Kleopatra*'da büyük paralar kaybettirmesi ve neredeyse Fox şirketini iflasın eşiğine getirmesi olayı var. 80'lerde Michael Cimino aynı şeyi yaptı ve işte biliyorsunuz *Cennetin Kapısı* adlı film o kadar büyük bir fiyasko oldu ki mali açıdan United Artists adlı o efsanevi şirket de iflasın eşiğine geldi ve sonra da iflas etti zaten. Demek ki bu tür bağımsız ve sistemin içerisinde kalıp kişisel heveslerini büyük parayla gerçekleştirmeye çalışan yönetmenler de ekarte olduktan sonra bugün artık ortalık tamamen paranın egemenliğine geçer gibi oldu. Bugün derken 20. yüzyılın son yirmi yılını kastediyorum. Bence o döneme baktığımızda şöyle bir ikilem var: para şart. Sinema bedavaya veya ucuza çıkan bir şey değil ama yetenek de aynı ölçüde şart çünkü paranın kötü kullanımı son derece feci sonuçlar veriyor. Şimdi yeni bir yüzyıldayız, 21. yüzyıldayız, ikilem yine değişti çünkü dijital *teknoloji* çıktı. Film yapımı son derece ucuzladı, sinema 60'larda da olduğundan daha çok demokratikleşti, demokratikleşme sürecine girdi. Bugün aşağı yukarı herkes filmini yapabilir. Her genç insan bugün kolayca bir film yapabilir. Bu artık sorun olmaktan çıktı. Ama yani samimiyetle soruyorum, acaba bizim sevdiğimiz, içinde doğup büyüdüğümüz, hayatımızı adadığımız sinemanın bildiğimiz haliyle devam etmesine imkan verecek mi? Yoksa ortada bir sürü film olacak, tabii ki hepsi kendi hayranlarını toplayacak, belki bir filmin birkaç yüz, birkaç bin, birkaç onbin seyircisi olacak ama gerçekten Amerikan sinemasının –bir kez daha altını çiziyorum- kitleye mal ettiği, mal etmeyi denediği o büyük sinema, o milyonlarca insanı salonlarda toplayan, perdede bir rüya gibi tükettiğimiz o büyük filmler, ki onların bazıları sanatsal açıdan da ilginçtir tekrar ediyorum, acaba var olacak mı? Yoksa herkesin kendi filmini yaptığı çok daha özgür, demokratik, serbest bir sinema yaratışı mı hakim olacak? Bu

tabii gerçekten hep birlikte bekleyip görmemiz gereken bir şey. Son bir not eklemek istiyorum. İnsan tabii bizim televizyonları izlerken, o son derece aşağılık bir düzeyde yerlerde sürünen televizyon anlayışını izlerken, kitle ile birlikte olamıyor. Ben diyor bir aydın olarak kitleden ayrı olmalıyım, kitleden farklı olmalıyım. En azından bu kanalları, bu dizileri, bu pespayeliği, bu onbeş dakika önce başlayan ve birbiriyle o açıdan yarış eden habercilik anlayışını, ben buna katılmamalıyım, bunu onaylamamalıyım diyor. Bunu hepimiz söylüyoruz. Eğer bir üniversite mensupları olarak zaten bunu söylemiyorsanız, o zaman buradaki yerinizi sorgulamanız gerek ama bu otomatikman kitle düşmanlığını, kitleye karşı olmayı getirmemeli. O çok kötü şeylere alıştırılan kitle bazen çok güzel şeyleri de kabul eder ve emin olun kitleye dönük işler yapmak o kadar da nefret edilecek bir şey değil. Yani aranızda müstakbel sinemacılar varsa bunu da söylemek istiyorum. Yalnızca kendi filminizi yapmakla yetinmeyin, onun biraz daha insanlara açık olmasına, en azından belli bir kitleye seslenmesine dikkat gösterin. Teşekkür ederim.

Tül Akbal Süalp: Biz teşekkür ederiz. Şimdi Özgür Şeyben bize biraz *Antrakt* ile ilgili deneyimlerini aktaracak ama aynı zamanda genel olarak sinema yayıncılığı üzerine de bir çerçeve çizecek.

Özgür Şeyben: Teşekkür ederim. Ben biraz sinema yayıncılığının içerik sorunlarından bahsetmek istiyorum öncelikle. Sesin sinemaya girmesi film dilinde, gramerinde nasıl bir devrimsel gelişmeye yol açtıysa, ya da renkli negatifin keşfi sinematografiyi, görselliği nasıl farklı bir boyuta taşıdıysa, genelde yayıncılık özelde de sinema yayıncılığı alanında da bir milat olduğunu söylemek mümkün yakın geçmişimizde. Bu milat internetin keşfidir. Çünkü daha önce klasik sinema yayıncılığı içerisinde, tabii dergicilik merkezli konuşuyorum, bir içeriğe kavuşmak için bir ay beklemek zorundaydık. Bir ay bekledikten sonra içeriği elimize aldığımızda da, işte o klasik iletişimdeki üç sacayağı bir şekilde hayat buluyordu. Yani verici, yaratıcı veya içeriği oluşturan yazar, oluşan içerik, özne ve bunu alımlayan okuyucu, izleyici veya her ne şekilde isimlendireceksek o. İşte böyle bir ilişki söz konusuydu, ancak biraz yazar lehine biraz editör lehine gelişen bir ilişkiydi bu. Çünkü sinema yazıları, ister tanıtım olsun, ister röportaj olsun, ister eleştiri olsun, fazla değer arz ediyordu. Çok değerliydi, çünkü hem nicelik olarak bu alanda uğraşan kişi sayısı çok fazla değildi, hem de zaten yayın sayısı sınırlıydı. Bu da yazarın, editörün, muhabirin veya yayıncının konumunu birazcık yükseltiyor-

du. İnternetin çıkmasıyla birlikte artık bir ay bir şeyleri beklemek zorunluluğu, bir ay gibi bir sürede haber alma alışkanlığı ortadan kalktı. Sizin bir ay önce çıkardığınız dergide yayınladığınız haberler tabiri caizse artık bayat haber niteliği taşır duruma geldi. Bu haber verme alışkanlıklarını ve yaklaşımlarını değiştirdi, sinema dergiciliğinin, yayıncılığının çok farklı bir şekil almasına yol açtı. Öte yandan internetin, internet yayıncılığının ya da daha kapsayıcı bir deyimle yeni medyaların hayatımıza girmesiyle eleştiri ve sinema yazısı ile olan ilişkisi de değişti insanların. Artık filmler, yönetmenler, senaryo yazarları hakkındaki görüşlerimizi insanlarla daha kolay paylaşabilir hale geldik ve bu talepleri sunar olduk karşımızdakilere. Artık sadece birilerinin filmlerle ilgili yazdığı eleştirileri veya tanıtım yazılarını, röportajları bir muhtaciyet içerisinde izlemek yerine biz de etkileşimli bir şekilde bu sürecin içine dahil olduk. Çıtası yükseldi, okuyucunun, izleyicinin, yani alıcı tarafta bulunan kişilerin. Bu bence bir demokratikleşme olarak nitelendirilebilir. Daha bir sürü tartışılabilecek farklı boyutları vardır ama bence en öne çıkan nokta bu demokratikleşmedir. Bu yazarı biraz daha kendine çeki düzen vermesi gereken bir noktaya taşıdı. Sinema yayıncılığı için de bu çeki düzen verme durumu söz konusu, çünkü internet sitelerinin, internet yayıncılığının ve internetin getirdiği forum, etkileşimli sohbet gibi olanaklar artık röportajı da, haberi de, eleştiriyi de farklı bir yere taşıdı. Şöyle ki biz artık bir röportajcının, muhabirin tercih ettiği sorular yerine oyuncularla, senaristlerle, yönetmenlerle etkileşimli bir biçimde kendi sorularımızı sorma fırsatını yakaladık. Geriye ne kaldı peki sinema dergiciliği adına? Görünüşte hiçbir şey kalmamış gibi görünüyor ama öyle olsaydı, günümüzde sinema dergileri hâlâ varlıklarını sürdürebilirler miydi? Tabii sürdüremeyen, bu yeni sisteme ayak uyduramayan ve bu yüzden bocalayan yayınlar da elbette oldu. Ama çoğunun varlıklarını sürdürebilmek için yeni bir strateji geliştirmeleri gerekti. Bu strateji de, bu tavır da daha özgün bir içerik, daha biricik bir içerik, başka hiçbir yerde bulunamayacak, hem biçim, hem içerik hem de tasarım olarak başka hiçbir yerde göremeyeceğiniz, sadece o yayını alarak elde edebileceğiniz bir değerin oluşmasına neden oldu. Ayrıca sinema yayıncılığının, sinema dergilerinin içeriklerinin teorize olmasını, biraz daha -doğru deyim mi bilmiyorum ama- akademikleşmesini de beraberinde getirdi bu gelişme. Artık siz farklı bir şeyi sunmak zorunluluğunda idiniz, yayıncılar ve yazarlar ve eleştirmenler ve editörler olarak. Çünkü artık sinefillerin sinemaya olan yaklaşımları ve sinemanın üretim ilişkileri de benzer biçimde değişti, herkes film

yapabiliyor, herkes filmler üzerine konuşabiliyor ve yazı yazabiliyor, herkes bizim sandığımızdan daha fazla fikir sahibi -bazen gereğinden de fazla fikir sahibi- Şimdi bu durum da şunu beraberinde getirdi: biz haber verme, röportaj yapma, eleştiri yazma geleneklerimizi değiştirirken, bir artı değer sunma zorunluluğu ortaya çıktı. Bu artı değer de birazcık yerelleşmek, yani her sinema yayınının, her sinema dergisinin kendi içinde bulunduğu coğrafya, ülke ve toplumsal koşullara yönelik olarak kendini değiştirmesi, öte yandan da biraz da dediğim gibi teoriye ağırlık vermesine vesile oldu. Nasıl bir yerelleşmeden bahsediyorum? Sadece Türk filmlerini, Türkiye'de yapılan yapımları inceleyen, analiz eden, onun eleştirilerinin ve tanıtımlarının yer aldığı, veya sadece Türkiye sinemasının tarihine ilişkin bilgiler veren bir içerik değil buradaki yerelleşmeden kastım. İster popüler sinema dergisi olsun, ister daha farklı düzeylerdekiler olsun, hangi taraftaysanız, nerede görüyorsanız görün kendinizi, ele aldığınız konuyu, filmleri, temaları daha buralara özgü bir içerikle sunma zorunluluğu ortaya çıktı. Yani *Jaws* filmini Almanya'da, İngiltere'de, Fransa'da, Rusya'da ya da Türkiye'de eleştirel anlamda okuduğunuzda, eleştirisini okuduğunuzda, şu şurada yazılmış, bu burada yazılmış diyebilir hale geldik. Bu tabii bir içine kapanma veya böyle koyu, katı bir ulusalcılık olarak anlaşılmasın lütfen, kastetmeye çalıştığım şey kesinlikle o değil ama insanlar artık film eleştirisinde ve sinema yayıncılığında kendi ülkelerinin sinema teorilerine, kendi ülkelerinin sinema iklimine biraz daha katkıda bulunur hale geldi. Bu biricik olma durumu da o dergileri hâlâ satılabilir, okunabilir kılıyor bence. Bu konuyu daha anlaşılabilir kılmak adına bir örnek vermek istiyorum. Ben verdiğim senaryo derslerinde, ders aracı olarak bazı filmlerden yararlanıyorum Öğrencilerle beraber bu filmleri izliyoruz ve onları dramatik yapıları açısından analiz ediyoruz. Senaryo yazım mesleği ile ilgili olarak masaya yatırıyoruz. Bir deney aracı veya ders aracı olarak kullanıyoruz. Öğrenciler, "Niye hep Amerikan filmlerini, niye hep İngiliz filmlerini bu şekilde ders filmi olarak bize izletiyorsunuz?" diyerek genelde bana tepki gösteriyorlar. Ben onlara pek net bir cevap vermiyorum ama burada bunun cevabını vereyim. Çünkü ben yerli bir filmi senaryo dersinde ders aracı olarak kullanmaya kalktığımda, bir-iki hafta oturup, o filmi defalarca izleyip, onu senaryo yazarlığı, senaristlik mesleği açısından analiz etmek zorundayım. Bu analizler doğrultusunda dersin içeriğini hazırlamam gerekiyor ve herhangi bir kaynak da bulamadığım için her şeyi kendi insafımla, kendi vicdanımla ve doğru veya yanlış olduğunu bilemediğim kendi

görüşlerimle halletmem gerekiyor. Oysa adını andığım diğer ülke sinemalarının örneklerini analiz ederken arkasında mevcut olan teorik birikim benim işimi açıkçası kolaylaştırıyor. Ben tabii ki onu kendime özgü bir yaklaşımla öğrenciye aktarıyorum ama yeniden bir şeyleri keşfetme, yeniden Amerika'yı keşfetme durumuna da düşmüyorum, böyle gereksiz bir uğraş içine girmiyorum. Mevcut teoriler üzerinden bir şeyler üretebiliyorum, bir şeyler ekleyebiliyorum. Ama dediğim gibi Türk filmleri adına böyle bir gelenek ve birikim yok. Eskiden sinema eğitimi olmadığı için daha çok film eleştirisinin ve sinema yayıncılığının üzerindeydi bu sorumluluk, yani buralara özgü bir film teorisi oluşturma sorumluluğu. Tabii bunlar benim öznel görüşlerim. Böyle bir miras olmadığı için de çok fazla yerelleştirme durumu söz konusu olamıyor, hem sinema eğitiminde, hem sinema teorisinde. Bunu sağladığımız noktada ben sinema yayıncılığının anlamlı bir yere ulaşabileceğini düşünüyorum. Biraz da *Antrakt* deneyimlerimden bahsetmek istiyorum. Biz hem *Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi*'ni, hem de aylık *Antrakt* dergisini çıkarıyorduk Leya Yayıncılık olarak. *Antrakt* sinema gazetesi 1989 yılından beri çıkıyor ve sinemalarda ücretsiz olarak dağıtılıyor, haftalık bir yayın. Bugüne kadar yayınını kesintisiz olarak sürdürmeyi başardı. Bu kesintisizliği sağlayan en önemli unsur Türkiye'nin *Variety*'si olma özelliğini taşımasıydı. Box-office rakamları, sinema salonu sayıları gibi verilerle ciddi bir arşivin Türkiye sineması adına, ciddi bir veritabanının oluşması sağlandı. Bu yüzdendir ki bugün hangi film yapımcısının, hangi dağıtım şirketi yöneticisinin masasına bakarsanız bakın *Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi*'ni görmeniz mümkün. Bu tematik özelliği ile gazete kalıcı olmayı başardı. Bir de bizim *Antrakt* dergimiz var tabii. Onun da çok önemli bir dergi olduğunu düşünüyorum. Hani festival bir eleştirmen kuşağı yarattı deniliyor ya, o yaratılan eleştirmen kuşağının hareket alanı bulabildiği ve sözlerini söyleyebildiği, yazılarını yayınlayabildiği, yine aynı döneme denk düşen tek yayın olma özelliğini taşıyor *Antrakt.* Bu yüzden çok önemli bir misyonu üstlenmişti. 1997 yılında, 69. Sayısında yayınına ara vermek zorunda kaldı. Tabii ki maddi sebeplerden dolayı bu arayı verdik. Bağımsız bir yayındı *Antrakt.* Reklam gelirleri yayın politikasını asla belirlemiyordu. Reklam alamamamıza sebep olacak şekilde bu bağımsızlığımızı sürdürmekte direttik. Hem benim sürece dahil olduğum dönem, hem de benden önceki dönem için aynı şey söz konusu. Bu bağımsız olma özelliği de *Antrakt*'ın yayınını sürdürme şansını elinden aldı. Sonra biz tekrar 2003 Haziran ayında *Antrakt*'ı hayata geçirdik. Yine ba-

ğımsızlık bizim için en önemli, olmazsa olmaz koşuldu bu süreçte. Sonra Mayıs 2004'te bir kez daha ara vermek zorunda kaldık, *Antrakt*'ı yeniden kaybettik. Bu ikinci kaybımızın sebebi de yine bağımsız, tek başına ve hiçbir ticari ilişkiye dahil olmadan bu süreci sürdürme çabasıydı. Anladık ki pek mümkün olamıyor bu. O yüzden şimdi bundan sonra *Antrakt*'ı tekrar çıkarır mıyız veya başka bir sinema yayınına başlar mıyız bu konuda şüphelerimiz var. Birazcık moral bozukluğu var açıkçası. Şüphesiz bizim de bu süreçte bazı hatalarımız olmuştur ama tümüyle hatanın bizlerde olduğunu düşünmüyoruz. Söyleyeceklerim bu kadar. Teşekkür ederim.

Tül Akbal Süalp: Zahit Atam da bize *Yeni Sinema* ile ilgili serüvenlerini biraz aktaracak.

Zahit Atam: *Yeni Sinema* yayın hayatına 1997 yılında başladı, ama her tarihin olduğu gibi bunun da bir tarih öncesi var. 1966 yılında yayın hayatına başlayan ve bir üniversite sinema kulübünün dışa dönük ülkemizdeki ilk yayını olan *Görüntü* adlı dergi yedi sayı yayınlandıktan sonra darbenin de etkisiyle yayın hayatından sessizce çekilip gitmişti. 1980'lerde bu yayını yeniden başlatmak isteyen girişimler de sonuçsuz kalmıştır. Biz 1993 yılında Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü olarak bu derginin mirasına sahip çıktık ve aynı adla, fakat daha farklı daha etkin bir çizgiyle yeniden başlattık. 6 sayı devam eden bu yeni yayın döneminin ardından okuldan mezun olanların öncülüğünde artık bağımsız olarak yoluna devam edecek ve kendine miras olarak bu kez yine 1960'larda yayınlanan daha uzun ömürlü ve daha etkin bir dergi olan ve tarihe Onat Kutlar'ın adıyla yansımış Sinematek'in *Yeni Sinema* adlı dergisini miras almaya karar verdik. Ancak Emniyet başvurumuz sırasında bu ismin kayıtlı olduğu ve olduğu gibi alamayacağımız bize bildirildiği için biz de Yeni İnsan ekini yaparak Yeni İnsan *Yeni Sinema* adıyla çıkmaya başladık. *Görüntü* diye devam etmememizin nedenlerinden birisi de kulüpte bizden sonra gelenlerin bu ismi kullanarak bir geleneği yaşatabilecekleri düşüncesi ve isteği de vardı. Nitekim öyle oldu; *Görüntü* halen yayınlanmaya devam ediyor, karşılıklı iyi ilişkilerimiz de sürüyor. *Görüntü* dergisini çıkarırken çok az sayıda insan düzenli olarak çalışmıştı, yayın hayatımız süresince yeni eklenenler olmasına rağmen biz asıl ilgiyi okul dışından gördük diyebilirim; nitekim de okur kitlemiz üniversite içi olmaktan daha çok dışarıda, kitapçılardaki satışlara dayandı. Ama bu süreçte biz bir arşiv oluşturduk, Türkiye Sinema Tarihi üzerine çalıştık, Türkiye'de çıkmış bütün sinema dergilerini

toplamaya çalıştık, yayınevleriyle ilanları karşılığında kulüp arşivine kitap bağışlamaları konusunda anlaştık, aynı zamanda film gösterimlerinden kazandığımız parayla bir kitaplık kurduk. Aynı yıllarda bir videofilm arşivi oluşturduk ve biz okuldan ayrılmadan önce bütün okulun kullanımına açılmak üzere Boğaziçi Üniversitesi kütüphanesine bağışladık. Entelektüel olarak da bu yıllarda kendi düşünsel kimliğimiz oluştu, bir yayın politikamız, bir çizgimiz belirginleşti. Üniversite bünyesinde paneller düzenledik, sinema seminerleri verdik ve bir yayın kurulu oluşturduk. Bu yıllar içinde diğer üniversite kulüpleriyle buluştuk, o üniversitelere konuk konuşmacı olarak gittik. Bu çalışmanın sonucunda pek çok akademik çalışmada referans verilen bir dergi haline geldik. Bu tartışma sürecinden sonra 1993 yılında nasıl bir yayın politikası ile çıkacağımız üzerinde tartıştığımızda üç konuda karar vermiştik. Birincisi film eleştirileri olacaktı, bu eleştiriler özellikle basında yayınlanan ve kesinlikle herhangi bir tanımlı kimliğe sahip olmayan ve bizim o zamanki deyimimizle bayağı eleştiriler yerine film çözümlemeleri yapmaya yönelecekti. İkincisi toplumbilim olacaktı, bu alanda toplumbilim üzerine okumalar yaptık, tartışmalar düzenledik, verimli üretken iç tartışmalar yaşadık. Üçüncüsü sinema tarihi olacaktı. Başlangıçta sinema tarihi ağırlıklı yazılarla başladı *Görüntü*, ikinci sayıdan itibaren de Türkiye sinema tarihi üzerine yoğunlaşmaya karar verdik. Dergiyi çıkarma sürecinde çeşitli insanlarla yaptığımız söyleşiler bizi Türkiye sinema tarihi üzerinde yoğunlaşmaya yöneltti. Yaptığımız çalışmalar ciddi polemikleri de içeriyordu. Bu polemikler bir anlamda geçmişin tartışması devrimci sinema-ulusal sinema tartışmasını ve özellikle 1990'ların Türkiye'sini ilgilendiriyordu.

Biz üniversiteden ayrıldıktan yaklaşık altı ay sonra *Yeni Sinema*'yı çıkarmaya başladık. Ayrılırken böyle bir projemiz zaten vardı, yaklaşık altı ay yeni derginin hazırlıklarıyla geçti. *Yeni Sinema* ile *Görüntü* arasında çok az bir fark var. Bunlardan bir tanesi *Yeni Sinema*'nın daha politik bir yayın olması. Siyasal olarak kendi ideolojik çerçevesini daha net çizen bir yayın haline geldik; bu politikleşme süreci zaman içinde billurlaştı, gelişti. İkinci olarak *Yeni Sinema* dergisi daha kadrolu bir yayın. Belirli ölçüde daha dar bir kadro ile yola çıktı ve uzun yıllar, yaklaşık dört beş yıl *Yeni Sinema* aynı yazarların yazıları ile çıkmıştır. Bu süre içerisinde özellikle internetin bize sunduğu olanaklarla üçüncü dünya sineması ve Hollywood'un gayriresmi tarihi konularında yararlanabileceğimiz kitapları incelemeye başladık ve bir kısmını getirdik. Ve bu kaynaklardan her sayı bir önemli yazıyı çevirmeye başladık. Bu çeviri çalışmalarını yaparken Türkiye'de bir

resmi sinema tarihinin oluştuğunu, egemen ideoloji ile egemen konumuna gelmiş Hollywood'un temsillerinin çok fazla gündemimizde yer aldığını, bunların dışında alternatif bir dünya sinemasını keşfetmemiz gerektiğini, bağımsız sinemayı keşfetmemizin bize yeni açılımlar sağlayabileceğine karar verdik -bağımsız sinema deyince bağımsız Amerikan sineması asla değil, özellikle de değil. Bağımsız sinema olarak üçüncü dünya başta olmak üzere Avrupa sinemasını ele alan bir yayın politikası üretmeye çalıştık. Bu çok önemliydi. Hollywood'un gayriresmi tarihini yazmaya yönelik çeviriler yapmaya ve yazılar yayınlamaya karar verdik. Biz yayın hayatına başlarken gerek ilk çıkan *Antrakt* dergisinin gerekse uzun yıllar *Popüler Sinema* dergisinin bütünüyle yabancı yayınlardan –özellikle anlamsız, saçma sapan yayınlardan- gerek görsel olarak gerekse haber formatındaki çeviriler ağırlıklı olarak çıkarıldığını, yoğun bir derlemecilikle, onların yerli versiyonları olma çabasında olduklarını bizzat içerden konuştuğumuz insanlar da söylüyordu, bizde zaten bu gerçeği görüyorduk. Bu çizgi belirli ölçülerde gönüllü bir kulluktur; kültür emperyalizminin içeriden taşıyıcıları konumunda olduklarını söyleyebiliriz.

Bunların yanında belirli bir politik duruşumuz da vardı; çizgi olarak kapitalizm karşıtı, anti-emperyalist, özellikle her türlü şiddet övgüsü içeren filmlere karşı insan merkezli-hümanist bir bakış açısına sahip olmamız gerektiği, sinema sanatına özel ilgi duyarken, eğlence içerikli ve ticari bir mamul olarak pazarlanan eserlere karşı yozlukla uyuşmama anlamında tam bir karşıtlık, Hollywood'un özellikle 1980'lerden sonra dünya çapında olağanlaşan ve 1990'lardan sonra bütünüyle hakimiyetine giren sinema düzenine cepheden karşıtlık, üçüncü dünya sinemasına özel bir yakınlık, Türkiye Sinema Tarihini sosyolojik bir bakış açısıyla yeniden yazmak ve sinemamızda solcu yönetmen ve filmlerinin üzerine arşiv çalışması yapmak, Türkiye'ye özellikle festivaller dolayımıyla gelen önemli bulduğumuz konuklarla konuşmak gibi amaçlar, bize rehberlik edecek, yol gösterecek iş planlarımız ve hedeflerimiz vardı.

Dolayısıyla bir arşiv yapmaya başladık. Bu arşivimiz de üçüncü dünya sinemasını keşfetmeye yönelikti. Üçüncü dünya sinemasının içerisinde Afrika sineması, Asya sineması ve Latin Amerika sineması özellikle ağırlık taşıyordu. Bu yıllarda Cem Taylan'la da ilişki kumuştuk, Cem Taylan ile görüşmelerimiz de olumlu bir şekilde devam ediyordu. Ne yazık ki çok erken kaybettik. Çünkü arşivimizin önemli bir bölümünü almaya karar verdiğimiz bir aşamada kendisini kaybet-

tik. O yıllarda bizim *Görüntü*'den itibaren başlayarak Türkiye sinema tarihindeki eleştirmenleri ve sinema yazarlarını nasıl değerlendirdiğimize dair birkaç örnek vereyim size. Mesela Türkiye'de ciddi bir sinema tarihçiliği yapan iki isim olduğuna karar vermiştik: Giovanni Scognamillo ve Nijat Özön. Diğerlerinin sinema tarihi yazma çalışmalarının çok yavan olduğunu düşünüyorduk. Zaten Giovanni Scognamillo ve Nijat Özön'le de İstanbul ve Ankara'da görüşmeye gittik. Burada Türkiye sinema yayıncılığına ilişkin 50'li yıllarda çıkan dergilerden, daha geçmişteki dergilere kadar bir arşiv çalışması da yapmaya çalışmıştık. Türkiye'deki sinema yazarlığının, bizden önce yapılanın tamamına karşı çıkıyor gibiydik. *Yeni Sinema* 1966 Sinematek Derneği'nin çıkardığı derginin adı. Biz *Yeni Sinema* adını bu mirasa sahip çıkarak aldık ve onlar gibi Türkiye'deki resmi sinema tarihini ve egemen sinema ortamını reddeden bir tavırla sinema yayıncılığı yapmaya karar verdik. Bunu şunun için söylüyorum, *Yeni Sinema* dergisi ile bizim aramızda ortak noktalardan biri de şuydu: *Yeni Sinema* dergisi de çıktığında "Nasıl bir sinema?" sorusuna somut olarak gösterebileceği nesnel bir Türkiye sineması karşılığı bulamamıştı. Biz de Türkiye'de istediğimiz filmlerin yapılmadığını düşünüyorduk, ama Türkiye sinemasıyla da yakından ilgiliydik. Türkiye sinema tarihini önemsiyorduk. Dolayısıyla arada bir boşluk var; "Nasıl bir sinema istiyorsunuz?" sorusunun karşılığı olarak somut olarak gösterebileceğiniz bir sinema yok, ama Türkiye sinema tarihi ile yakından ilişkiliyiz. Radikal olarak Türkiye sinema tarihini eleştiriyoruz. Türkiye sinema tarihi yazımını da Türkiye sinema tarihinde yapılan filmleri de radikal olarak eleştiriyoruz. Türkiye'de mesela bu radikalliğe örnek olarak verebileceğim şeylerden bir tanesi Türk sinemasına verdiği emeklerinden dolayı onur ödülü alan birçok insanın olması konusudur. Bunların çoğu bizim için Türkiye sinema tarihinde son derece önemsiz isimlerdir. Türkiye sinema tarihinde son derece önemli işlere imza atmış kişiler değillerdir pek çoğu. Dolayısıyla böyle bir farklılık, radikallik vardı.

Biz Türkiye sinema yayıncılığında şunu yapmaya çalıştık: Birincisi sinema tarihine yönelmek, ikincisi ise sinema toplumbilimine yönelmek. Film eleştirileri yapıyoruz ama bunu biraz tarihi bir fonksiyon olarak alıyoruz çünkü herkesin yaptığı bir şey ve üstelik de birbirini haddinden fazla tekrar eden bir literatür ortaya çıkmış durumda. Bu tekrar etme konusunda bizim şöyle bir tespitimiz daha vardı; Özgür Şeyben'in söylediği bir şeye katılmıyorum onu söyleyeyim, bizim dergimizin yayın politikası içinde yaptığımız tartışmalar içerisinde yer

almış olduğu için söylüyorum, mesela *Jaws* filmi üzerine yazılmış bir yazının Türkiye'de, İngiltere'de ya da Avrupa'nın herhangi bir ülkesinde ya da Amerika'da yazılmış olduğu belli olabilir diyor, belli olur diyor. Biz gerek Avrupa gerekse Amerika'da çıkan sinema dergilerini takip ettiğimizde -ki Türkiye'deki ve yabancı basını takip ettiğimiz bir dönem geçirdik- o dönemde karar verdiğimiz şeylerden bir tanesi dünya çapında bir benzeşme ve niteliksizlik dönemine girilmiş olduğuydu. Dolayısıyla birbirini tekrar eden ve internet ile haddinden fazla boyutlara ulaşan, kimliksiz bir ortama girildiğine karar vermiştik. Bizim için önemli örneklerden bir tanesi de şuydu: son 15-20 yılda tüm zamanların en iyi filmlerine yönelik yapılan seçimlerle 1950 ve 1960'larda yapılan seçimler arasında büyük farklılıklar vardı. Liste radikal olarak değişiyordu ve listeye Amerikan filmleri çok daha fazla giriyordu. Bizim yaptığımız değerlendirmelerden bir tanesi de şuydu: Amerika sineması birkaç örnek dışında tümüyle reddedilmesi gereken bir sinemadır. Hollywood sinemasına dair Türkiye'de anlatıların tamamı resmi tarihtir. Aktarmacıdır. Belirli bir literatürü tekrarlayan, pedagojik ve aktarmacı bir literatür olduğunu gördük ve bunu düşünüyoruz, halen de bunu savunuyoruz. Bizim için üçüncü dünya sineması dediğimiz şeyin kendisi aslında Avrupa ve Amerika dışarıda bırakıldığı zaman -ki Avrupa sinema sanatını her zaman önemsedik, onu hiçbir zaman reddetmedik, Avrupa sinema tarihine yönelik özel ilgimiz ve arşivimiz her zaman vardır, ve en büyük hazları da oradan alıyorduk, onu da söyleyelim- dünyanın geri kalanı diyebiliriz. Üçüncü dünya sinemasını keşfetmek farklı bir kültürle, farklı bir ideolojiyle ve farklı bir estetikle, farklı bir tarihle karşılaşmak için bir yolculuk gibiydi. Biz bir anlamda dünya tarihine açılıyor gibiydik. Dolayısıyla biz Amerikan sinemasının insanları tükettiğini ve aynı zamanda tüketmenin yanında sömürdüğünü ve kaçışçı sinemasıyla insanın insan olma yeteneklerini, vasfını yitirmesine yol açan egemen bir ideolojinin bir temsilcisi olarak görüyorduk, hatta dikkatli bir gözün ABD'nin dünyaya yönelik siyasi açılımlarıyla Hollywood'un yönelimleri arasında yakın bağlar bulabilir. Emperyalizmin doğrudan taşıyıcılığını yaptığını, bir halkla ilişkiler bürosu gibi çalıştığını düşünüyoruz. Boğaziçi Üniversitesi'nde yaptığımız derslerde ve yayıncılık içerisinde de bunu bu şekilde görüyorduk. Halen de bu kararlarımız devam ediyor.

Yeni Sinema'nın bütçesi ve nasıl bir yayın politikası olduğuna dair bir bilgi vereyim. Somut olarak kimler nasıl yazılar yazabilir, ne gibi referanslar veriliyor bize, hangi yazılar bize gönderiliyor, basıp bas-

mamaya nasıl karar veriyoruz, bunlar hakkında biraz bilgi vereyim. *Yeni Sinema*'ya şu ana kadar tam beş tane reklam önerisi geldi. Biz bunların tamamını yayın politikamıza uymadığı için reddettik. Dolayısıyla şu ana kadar *Yeni Sinema* hiçbir reklam almamış bir dergi. İlk çıktığından beri de tamamiyle okuyucu parasıyla kendini finanse ediyor ve daha da ilginci *Yeni Sinema*'nın tirajı binle başladı, daha doğrusu binyüz bastırıp bin satmakla başladı. Şu anda bin beşyüz civarında, binaltıyüz, bin yedi yüz tane bastırıyoruz, bunun binbeşyüz binaltıyüzü satıyor. Tamamen okuyucunun finansmanı ile dergi yürüyor. Maliyet olarak da insanlar kendi yazılarını yazıyorlar, kendi bilgisayarları var ve yazarlara bir telif ödemiyoruz. Bütün bilgisayar ve matbaa masraflarını karşılıyor ve belli bir meblağ artıyor okuyucunun verdiği paradan. Biz bununla film alıyoruz ve kitap olarak bir arşiv yapmaya çalışıyoruz. Halen de *Cineaste* ve *Sight and Sound* dergilerini dergimiz düzenli olarak takip ediyor. Onun dışında film alıyoruz ve onları da Türkiye'deki çok çeşitli üniversitelere film bulma konusunda yardım ediyoruz. Oralardaki sinema kulüpleri, sinema kolları film göstermeye çalıştığı zaman bizimle temas kuruyorlar, pek çoğu artık biliyorlar zaten, biz onlara çeşitli filmleri veriyoruz, bazılarına altyazı da yaptık -çok azda olsa. Türkiye'ye ithal edilmemiş filmler bunlar. Onların gösterimlerine yardım ediyoruz. Bu şekilde bir yardımlaşma var. Dağıtımı nasıl sağlıyoruz? Dağıtımı biz başta Pentimento ile yapıyorduk. Bizim dağıtımımızı o yapıyordu. Onunla çalışmamız sorunlu çıktı, çünkü bizim dergimize zamanında ödemeleri yapmıyordu. Ondan sonra 2001-2002 yılında itibaren ise sinema okurlarımızla yıllardır kurduğumuz temas nedeniyle yaklaşık on kentte farklı isimlerle onların çeşitli kitapçılara bizim dağıtımımızı yapmaları şeklinde bireysel bir ilişki kurduk ve onun üzerinden devam ediyor şu anda. Dağıtım ciddi bir sorun bizim için. Pek çok kente ulaşamıyoruz, fazla sayıda dergi bastırmıyoruz çünkü önce farklı kentlere açılmamız lazım. Tirajımız pek fazla değişmiyor, biraz artıyor, en son sayımız bin altıyüz civarında sattı. 1750 tane bastırmıştık, 50 tane zaten arşive saklıyoruz. Birincisi bu.

İkinci olarak da dışarıdan gelen yazılar konusunda şunları söyleyebilirim: bizim için belirli bir görüşe sahip olması, belli bir dünya görüşüne sahip olması, o görüşün yanında kendi içsel tutarlılığının olması, kendi aramızda kullandığımız deyimle anti-postmodernist olması, böyle bir gereklilik de var, toplumbilimsel bir değerinin olması, bir araştırma olması gibi nitelikler var. Film eleştirilerinde de özgün bir bakış açısı, literatürü tekrarlamayan bir bakış açısına sahip olmasını

istiyoruz. Literatüre karşı ciddi bir muhalif yanımız olduğunu söylüyoruz, ama şunu eklemem lazım, gerçekten çok sıkı bir literatür taraması yapıyoruz biz. Gerek yerli, gerek yabancı basını düzenli olarak takip ediyoruz ve kendi aramızda yaptığımız toplantılarda bunları değerlendiriyoruz, sınıflandırmalar yapıyoruz. Dolayısıyla Türkiye'de sinema yazarlığının tarihine ilişkin çalışmalar da yayınladık, bunları yakından takip ediyoruz, bunlara eleştirel bir bakış açımız var farklı bir dünya görüşünden dolayı. Belli bir dünya görüşüne sahip olması derken bizim için solcu olması gerekiyor. Biz solcuyuz. Bu solculuk meselesinde ideolojik olarak belli bir fraksiyon üzerinden değerlendirme yok. Yani belli bir tutarlılığa sahip olması, belli oranlarda Marksist bir perspektife uygunluk, sonra hümanist ve insancıl bir bakış açısına sahip olması gibi değerlerimiz var. Örneğin bizim dergimizde herhangi bir şiddete yönelik, şiddetin taşıyıcılığını yapan bir filme asla övgü olamaz, aynı zamanda toplumları birbirine karşı kışkırtan, halkların kardeşliğine karşı olan bir filme övgü yapılamaz, ya da estetik olarak bir değeri olmayan bir film için övgü yapmak olası değildir. Biz eğlence sinemasını tüketim kültürünün bir parçası olarak görüyoruz, bu tür filmlere ilişkin basında doğal olarak daha çok yer verme, övmek için tuhaf özellikler bulma, kitleye karşı teslimiyetçi bir yaklaşım, sinema sanatından ödün veren değerlendirmeler bize uzak olsun. Biz toplumcu düşüncelere ve yüksek sinema sanatına gönülden bağlıyız. Peki bunları birbirinden nasıl ayırt edebiliyoruz; tartışarak, ortak bir zeminimiz var ve tartışarak ve farklı fikirlere saygı göstererek bir dengede durabiliyoruz. Araştırma yazılarına özel olarak yer vermeye çalışıyoruz. Aşağı yukarı 2003 yılından itibaren de gelen araştırma yazılarını özel olarak basıyoruz, hatta insanları bu yönde teşvik etmeye çalışıyoruz. Dergimizin yazar kadrosu kurulduğu zamana göre belli ölçülerde değişti. Belli ölçülerde de yazar sayısı arttı. Şu anda da yaklaşık on civarında dışarıdan akademisyenlerden yazı alıyoruz, Türkiye'nin çeşitli üniversitelerinde görev yapıyor arkadaşlarımız. Bu insanlarla düzenli bir temas kurmaya çalışıyoruz, toplantılar yapıyoruz ve belli bir düzenli görüşme ortamı var. Ama şunu söylemek lazım, bizim dergide bağımsız yayıncılık var, yani insanlar kendi yazılarını telif eserleri olarak görüyorlar, yani bu yazıların müellifi kendi yazısından sorumlu. Dolayısıyla onlara ilişkin ne ideolojik, ne siyasi, ne estetik olarak herhangi bir empozede bulunmuyoruz. Belirli bir tutarlılık, bize uygun olan bir dünya görüşüne sahip olduktan sonra farklılık ve insanların kendi görüşlerine sahip çıkması esastır. Temsiliyet ondadır, gelen eleştiri-

leri de kendisine iletiyoruz. Aynı film hakkında ya da aynı tarihsel dönem hakkında farklı farklı bakış açılarına sahip olan yazıları yayınladık. Görüş açısındaki farklılıkları tolere eden ve bunları destekleyen bir tarafımız da var.

Tül Akbal Süalp: Çok teşekkürler. Şimdi sorular için vaktimiz var. Herkes çok düzenli konuştu.

Seyirci 1: Atilla Dorsay'a iki tane sorum olacak. Bir tanesi az önce bahsettiğiniz tarihsel süreçte belki 60'lardan, 70'lerden itibaren üçüncü dünya sinemasını, özellikle Uzakdoğu sinemasını nasıl aynı şekilde, biraz çizebilir misiniz benzer bir süreci diye soracaktım. Bir de, bahsettiğiniz dijital gelişmelerle beraber, hani bir filmin daha kolay çekilebilir hale gelmesi ile beraber acaba yeni kuşakta sinemanın daha öznel bir sanat biçimi, sanat da demek istemiyorum aslında ama üretim alanı olarak hani diğer alanlardaki, mesela müzikte, ya da edebiyatta olduğu gibi çok fazla izleyiciyle buluşma kaygısı güdülmeksizin, sadece üretim amaçlı farklı bir yola girdiğini söyleyebilir misiniz, bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Atilla Dorsay: Önce bir şey söylemek istiyorum, burada tabii aramızda tartışacak değiliz, ama "Ben Amerikan sinemasını birkaç örneği dışında tümüyle reddediyorum," diyen bir arkadaşın örneğin en güzel filmlerini Hollywood'da çekmiş olan Alman Fritz Lang, İngiliz Alfred Hitchcock, *Avusturyalı* Otto Preminger gibi büyük sinemacıları reddettiğini, Orson Welles veya Michael Cimino gibi çok büyük isyankarları reddettiğini, Stanley Kubrick gibi bir sinema dehasını reddettiğini, Woody Allen gibi son derece hınzır bir zekayı reddettiğini de görüyorum, anlıyorum. Çok açık söyleyeyim, bu bana hüzün veriyor, bu bana büyük bir hüzün veriyor. Ben bütün olup bitenlerden sonra, bütün Türkiye'de ve dünyada yaşananlardan sonra, sinemaya bu kadar sekter biçimde artık yaklaşılmadığını, yaklaşılmayacağını ümit ediyordum kendi adıma. Bu hüznü hepinize bir kere sunmak isterim. Sorulara gelince Türk sinemasının bu süreç içerisinde genel serüvenini sordunuz yanlış hatırlamıyorsam...

Seyirci 1: Yok, hayır, Türk sineması için değil, özellikle Uzakdoğu sineması için.

Atilla Dorsay: Evet, benim nedense aklım Türk sinemasındaydı o sırada. Uzakdoğu sineması kendisini yeni yeni keşfediyor tabii. Çin gibi dünyanın dev ülkelerinden birinde uzun yıllar sinema yapılamadı. Yapıldığı zaman da çok sekter koşullarda yapılmak zorunda kalın-

dı. Oysa Çin uygarlığı dünyanın en eski en büyük uygarlıklarından biri, dünyaya ilk defa o kadar çok şey armağan etmişler ki, Çin sinemasındaki uyanış son derece hayret verici, son derece güzel şeyler, son derece çarpıcı şeyler yapılıyor. Benzer şeyler Güney Kore sineması için de söylenebilir. Kuzey Kore'de ne yapıldığını aşağı yukarı hiç bilmiyoruz ne yazık ki. Bazı şeyler yapılıyor, onların da ilginç olduğu söyleniyor, fakat dışarı açılmayan bir sinema. Japon sineması ise Uzakdoğu sinemaları içerisinde dünyaya en erken açılmış bir sinema. Zaten 30'lardan, hatta sessiz dönem 20'lerden beri bile çok aktif olan bir sinema. Fakat biz Japon sinemasını ancak 1950'lerde keşfettik ve 1957-58 yıllarında başta Venedik olmak üzere kimi Kurosawa filmleri büyük ödülleri kazanmaya başlayınca, Kurosawa'nın arkasından Mizoguchi, Ozu falan keşfedildi, hiç bilinmeyen isimlerdi bunlar. Bugün Japon sineması o eski büyük ustalara sahip değil ama yine çok ilginç şeyler veriyor bence. Ben Uzakdoğu sinemasını bugün Avrupa sinemasına, daha doğrusu Batı sinemasına çok önemli bir alternatif olarak görüyorum. Genelde Asya sinemasını alternatif olarak görüyorum çünkü İran sinemasının da çok özel ve çok özgün bir örnek olduğunu kabul etmek durumundayız. O büyük Hint sineması uzun bir sessizlik döneminden sonra yeniden ayağa kalktı, çok ilginç şeyler yapıyor. Genel anlamda bir Asya sineması görüntüsü hepimizin belleklerine yerleşiyor. Tabii filmler birbirini taklit ediyor, ben mesela bir ara çok özgün gözüken özellikle Kore çıkışlı korku filmlerinin ki Japon filmleri de var, çok birbirlerine benzemeye başladığını gördüm: uzun saçlı kızlar, telefondan gelen ölüm, bütün bunlar o kadar çok kendi kendini tekrar etti ki artık neredeyse parodi malzemesi olacak, bekliyorum kim bunun parodisini yapacak diye. Ama bir yandan da son derece özgün şeyler var. İkinci soru neydi?

Seyirci 1: İkinci soru, konuşmanızı bitirirken bahsettiğiniz dijital gelişme ile beraber, her gencin kendi filmini yapabilmesi. Bu durumun acaba sinemanın da başka bir alan olarak, bunu yapacak bir insanın sadece kendini ifade etme maksatlı, sadece üretim amaçlı, seyirci ile buluşturma kısmını daha arka plana iterek başka bir şeye dönüşüyor olabilir mi acaba sizce?

Atilla Dorsay: Dönüşüyor zaten, bunun iyi ve kötü yanları var. Hiçbir şey tek başına ne iyi ne de kötüdür. Teknolojik buluşların çoğu son derece iyidir aslında ama bazı kötü ögeler taşırlar. Bakın bu konuda yaş faktörü çok önemli. Ben altmış yaşını çoktan aşmış ve beş

yaşından beri film izleyen bir seyirciyim. Altmış yıllık bir sinema izleme tecrübem var benim neredeyse. Benim için çağdaş sinemaya sizin gözünüzle bakmak imkansız. Sizin için de benim gözümle bakmak imkansız. Benim içim sinema bir törendi, hep öyle kalacak. Yani özel bir çabayla kalkıp mümkünse bir salona giden, bugün gerçi ev sinemaları da var ama orada güzel bir filmin bir kalabalıkla, bir kitleyle beraber seyredildiği ve bunun yıllar boyu unutulmaz bir hatıra oluşturduğu bir törendi. Benim için sinemanın törensel yanı hep kalacak, ben Türkiye'de sinema salonlarının kapandığı yıllarda, siz bilmezsiniz, 70'li yıllarda basında tek başıma bunun mücadelesini verdim. Sinema salonları kapanmamalı, onlar bir yaşam biçiminin, bir kültür biçiminin adeta mabetleridir diye tek başıma mücadele verdim. Sonra bir takım şeyler oldu ve sinema salonları yeniden canlandı. Ben tabii insanların kalabalıklar, kitleler halinde seyrettikleri filmleri seviyorum. Kaynakları, kökenleri ne olursa olsun. Ama öte yandan her genç insanın kendi filmini özgünce ve en azından ucuza mal etme olanağına nasıl karşı çıkabilirim? Eğer bu olanak benim de zamanımda olmuş olsaydı, belki eleştirmen olmakla kalmaz sinemacı da olurdum bu da mümkündü. Dolayısıyla bu çok büyük bir fırsat buna karşı çıkma imkanı da yok. Ama bu iki çok farklı olgu bir yerde birleşecek. Yani herkes kendi filmini yapacak ama o filmlerden en azından bazıları kalabalıkça bir kitleye ulaşan, ortak bir biçimde tüketilen sinema eserlerine dönüşecek mi, yoksa tamamen bir mastürbasyon olanağı haline mi gelecek sinema? Bu da çok mümkün. Bu tehlike de var. Dolayısıyla bu çılgın çağda hepimiz, konumumuz, zihnimiz, zekamız, yaşımız, deneyimimiz, eğilimlerimiz çerçevesinde -eğer sinemayı seviyorsak tabii yoksa vız gelir, birçok insan vız geliyor- bu sorunun üzerinde düşünmek ve fikir üretmek durumundayız. Sinemanın geleceği ne olacak? Hatta bugünkü anlamda sinemanın bir geleceği var mı? Bu çok önemli bir sorun ve ayrıca tartışılmayı gerektiriyor diye düşünüyorum.

Zahit Atam: Amerikan sineması üzerine söylenenler için şöyle bir şey söyleyeyim, başta birkaç isim var demiştim bunlardan bir tanesi Orson Welles'tir ve Orson Welles'in bütün kariyeri önemli. Ama burada önemli bir sorun daha var; Orson Welles'i Hollywood sinemasının bir üyesi olarak görmüyoruz. Gerek düşünsel olarak beslendiği kaynaklar, gerek estetik yönden Orson Welles Hollywood'un bir üyesi değildir. Zaten bu süreç karşılıklı olarak böyledir, Hollywood Welles'i reddetmiştir, bu orada çektiği Yurttaş Kane'in gösterim serüvenine bakılarak da görülebilir, kariyerinin büyük bölümünün geçtiği Avrupa

sanatının bir üyesi olarak görmek daha doğrudur. Burada belirtilmesi gereken bir başka nokta da Avrupa'dan Hollywood'a gelen yönetmenlerin oradaki kariyeri özgün bir yaratıcılıktan daha çok ödünler ve bağımsızlığın kaybedilme serüveni olarak da okunabilir. Ama gerçekten bizim için Atilla Dorsay ve onun bakış açısı Hollywood'un resmi tarihini oluşturur. Bu tarih gerçekleri söylemediği gibi Hollywood'un ticari ürünleri dahil, Hollywood'un çözümlemesinden daha çok onun pazarlanmasına yönelik bir eleştiri anlayışı içindedir. Onu söylemek istiyorum.

Atilla Dorsay: Resmi tarihle birleşmesinden bakışımın onur duyuyorum.

Melis Behlil: Ben teknoloji konusunda kalıp tekrar dergiciliğe dönmek istiyorum. Özgür değindi internetin ne kadar büyük bir milat olduğuna. Özellikle *Yeni Sinema* gibi kâr amaçlı olmayan bir derginin bence mesela bundan sonra internetten yayınlanması çok daha mantıklı gibi geliyor. Sizin dergilerinizin böyle projeleri var mı? Şu anda mesela *Beyazperde* var ama çok fazla sinema yayını yapılan mesela *Senses of Cinema* dışarı baktığımızda çok ciddi online journal'lar var ve artık basılı journal'lar kadar saygın duruma gelmiş durumdalar, *Rouge, Senses of Cinema,* bir sürü var bunlardan. Türkiye'de bunun gidişatını nasıl görüyorsunuz?

Yamaç Okur: Biz *Altyazı*'da internet ayağını çok önemsiyoruz. Özellikle beş on yıl içerisinde dergiyi ben çok matbu bir şekilde çıkarabileceğimizi düşünmüyorum. Melis'in de bahsettiği gibi. Dolayısıyla şimdiden değer arşivlerinin özellikle internetten herkese yayılmasını çok önemsiyoruz. Temmuz sonundan itibaren *Altyazı*'nın tüm sayılarını internete koyacağız. Anahtar kelimelerle beraber. Sonrasında da, aynı Zahit'lere geldiği gibi bize de çok yazı geliyor, yayınlayamadığımız yazılar var. Bu yazılardan bazılarını internete koymayı düşünüyoruz.

Zahit Atam: Biz internet sitesinde geçmişe yönelik bütün yazıları yayınlamayı düşünüyoruz, bir bölümünü de yayınladık, ama dergiyi tamamen internet dergisi haline getirmeyi düşünmüyoruz. Zaten fonksiyon olarak da yerine getirebileceğini düşünmüyorum. Uzun, araştırmaya yönelik, istatistiklerin olduğu bir yayın olduğu için ancak insanların internetten indirip kullanabilecekleri bir şey olarak düşünülebilir. O da pek fonksiyonel değil. Matbu olarak ürün devam edecek. İktisadi bir sorunu da kendi çizgisinde bir sorunu da yok. Yazarlar yazmaya devam ettiği sürece, dergi kendi çizgisini koruyabildiği

sürece matbu olarak basılıp satılacak ve o şekilde okuyucuya ulaşacak bizim dergimiz.

Özgür Şeyben: Ben hem *beyazperde.com*'un kurucusu olarak, hem de *Antrakt*'tan ötürü bir kıyaslama şansına sahibim. O dergi ilk yayına hazırlandığı dönemlerde, ilk sayıyı elinize aldığınızda hissettikleriniz önemli duygulardır. Aynı şekilde *beyazperde*'yi de ilk kez yayına soktuğumuzda benzer duygular yaşadım. Öte yandan tabii vapurla karşıdan karşıya geçerken elinizde tutup da okuyabileceğiniz bir şey olması çok önemli, basılı derginin avantajlı olduğu noktaydı. Ama şimdi yine PC özelliği olan küçük cep telefonları ile dergiyi vapurda okuyabiliyorsunuz. Kendi adıma ikisi arasında bir seçim yapma zorunluluğu görmüyorum, o da olabilir, o da. Hangi medyuma kayarsa kaysın benim için bir sorun teşkil etmeyeceğini düşünüyorum. Dolaplar ve raflardaki yerler biraz daha boşalacak, rahatlayacak, elektronik yayıncılığın avantajı bu.

Deniz Bayrakdar: Ben öncelikle bu panele katıldığı için tüm konuşmacılara teşekkür etmek istiyorum. Çünkü çok nazik bir şekilde davetimizi kabul edip geldiler. Ben kendi adıma çok şey öğrendiğimi düşünüyorum, o dergilerin nasıl çıktığını, dergileri okuyoruz ama nasıl çıktığını, nasıl hazırlandığını ve özellikle sizin yaşadığınız telif konusundaki sorunları ve diğer tanıtım sorunlarınızı bu denli açıkçası bilmiyordum ve tirajlarınızı da bu şekilde takip etmiş değildim maalesef itiraf etmem gerekir. Ama öbür taraftan bir gerçek var, Atilla Bey'in ilk başta söylediği bir şey, bugün birkaç kere de konuşuldu aslında sinema para ilişkisinin içinde çok ağzımıza almak istemediğimiz bir söz gibi tınlasa da bir gerçeklik öbür taraftan da çok çelişkisi olan bir şey. Çünkü sizin mesleğinizde, gördüğüm kadarıyla, oyuncular da bunları söylediler ama oyunculardan daha da kuvvetli bir şekilde iş alanı ve iktisadi açıdan bir gelecek vaat eden bir alan değil. 1981'den beri sinema bölümlerinde çalışıyorum, gördüğüm hep şu, ODTÜ'de de, Bilgi Üniversitesi'nde de, Bahçeşehir Üniversitesi'nde de, her yerde öğrencilerin gitmek istediği nokta sinema eleştirmenliği ya da yazarlığı. Biz onlara kamera dersi de verdik, yönetmenlik dersi de verdik ama hep gitmek istedikleri yer ve çoğunun da tercih ettikleri meslek bu oldu. Bundan nasıl yaşamayı, nasıl iş bulmayı ümit ederler ve başarırlar bunu bilmiyorum ama bunun çok güzel bir tarafı var, hakikaten sizin gibi pırıl pırıl dört konuşmacının burada olması ve salonda biliyorum ki Melis (Behlil), bir eski sinema asistanı olarak aynı zamanda sinema üzerine yazar. Kaya

(Özkaracalar) vardı sabah, o da öyle. Ama bunun içinde oyuncuların sahip olduğu adanmışlıktan da farklı bir adanmışlık var. Bugün dile getirildi "herkes film üzerine konuşuyor, herkes film üzerine yazıyor," bu işten para kazananlar olabilir ama sizlerin bu meslekle ilgili para kazanma şansının o kadar çok olmadığını biliyorum. Bu durumda bu mesleğe özenen öğrencilerimiz için ne yapılabilir? İnternet yazarlığı bir çıkış yolu olabilir mi? Bu konu beni çok düşündürüyor.

Atilla Dorsay: Bütün bu tespitleriniz beni çok heyecanlandırdı. Aslında ben de hissediyorum sinema eleştirmenliğine heves eden bir genç kitlenin geldiğini. Bana da çok başvurular mektuplar geliyor hele kendi internet sitemi açtığımdan beri çok sayısız başvuru var ama tabi siz bir fakültenin başındaki insan olarak çok daha gerçekçi bir biçimde gözlemlediniz bunu. Gençlerdeki bu merakın nereden geldiğini ben de bilmiyorum. Yani sinema yazarlığı tabii insanı yerlerde süründüren bir meslek de değil, onu da söyleyeyim. Belli yerlere gelinebiliyor ama gelinmese bile o kadar önemli değil, çünkü bu bir tutku sorunu. Eğer sinemayı gerçekten bu kadar tutkuyla seviyorsanız, tabii aslında önce film yapın ama sinema üzerine düşünmek, sinemayı çok daha global bir şekilde geçmişiyle, manasıyla, ruhuyla, özüyle, tarihiyle kavramak sizin için daha önemli ise o zaman eleştirmen olun ama çok açık söylüyorum bir ideolojiye çok angaje iseniz o zaman belki eleştirmen olmayın da sinemacı olun. Bu bence bağdaşmıyor sinema eleştirmenliği ile artık günümüzde. Eleştirmenlerin dünya görüşü olamaz mı? Olabilir, tam tersine *olmalı hatta* ama bence sinemanın tümünü kavrayıcı bir bakışla, bağnaz ideolog tavrı bence bağdaşmıyor. Bunu çok açık bir tehlike olarak size söylemek isterim. Ben bilmiyorum bütün konuşmacılar adına sizlere teşekkür edebilir miyim, onlar da katılırlar mı? Bizlere bu güzel fırsatı verdiniz. Bir de bir kişiye daha teşekkür etmek istiyorum. Bizi burada filme alıyorlar tüm konuşmacıları olduğu gibi, bu filme alınma olayının arkasında da çok değerli bir yönetmen var, sevgili dostum Tevfik Başer, ona ve ekibine ayrıca teşekkür etmek istiyorum, bu anları ölümsüzleştiriyor çünkü. Sağolsun.

Zahit Atam: İnsanın belli bir ideolojiye sahip olması onu özgürleştirir, kendini ideolojiden bağımsız olarak görmek sistematik fikirden uzak olarak görmektir ki, bu bilgi bilim açısından anlamsız bir savdır zaten. İnsanın ne dediğini bilmesi, kendi yönünü tartışmaya açması onu bağnazlığa götürmez.

Tül Akbal Süalp: Ben bir tek şey söyleyeceğim. Eleştirinin arkasında bilgi gövdeleri vardır ve eleştirinin yaşayabilmesi ve dal budak sarabilmesi için bu bilgi gövdelerine ihtiyacı vardır aslında. Tamamen bir ideolojik bağnazlık olarak almayalım belki ama bir yerden bakarız dünyaya ve o baktığımız yerin net olmasında bence çok sakınca yok. Kaypak olması daha tehlikeli. Nereden baktığınız çok belirsizse orası daha tehlikeli daha kaygan bir zemin gibi geliyor bana. Ben dünyaya buradan bakıyorum deyip eleştirimi buradan yaparsam kimseye bir mahsuru olmaz.

Atilla Dorsay: Bakın bu tartışma bitmez. Ama o zaman ben şunu sormak isterim. Amerikan sinemasına bu kadar karşı olan bu arkadaşlar acaba Amerikan sinemasını gerçekten biliyorlar mı? Çok inceleyip, herşeyiyle ıcığını cıcığını çıkarıp yine karşı oldularsa eyvallah. Ama Amerikan sinemasının o müthiş serüveni içinde nasıl aykırılıklar yaşandığını, orada ne özgür insanların ne isyancıların ne asilerin ne şairlerin varolduğunu biliyorlar mı? Amerikan sinemasını gerçekten biliyorlar mı? Bildikten sonra karşıysalar eyvallah ama bence global bir biçimde *a priori* görüşlerle reddediyorlar. Benim kişisel kanım bu. Bilgi dediniz çünkü o da bilgi.

Tül Akbal Süalp: Çok uzatmayalım, herhalde biliyorlardır.

Atilla Dorsay: Umarım.

Tül Akbal Süalp: Eminim. Bilmemek mümkün değil Amerikan sinemasını sanmıyorum. Çin sinemasının 60 öncesi dersek belki zor olabilir ama Amerikan sinemasını meraklı sinema yazarları biliyordur herhalde.

Levent Soysal: Ben Zahit Atam'a bir şey sormak istiyorum. Şimdi bu üçüncü dünya sineması gibi bir yer anladım bu radikalliği oturtulacak, biraz da Avrupa sineması, çünkü anladığım şey o. Şimdi tarihsel tarafını bir kenara bırakırsak, üçüncü dünya sinemasının, yani altmışlardan yetmişlere gelen kavramsal bir kategori olarak ve biz üçüncü dünya sineması yapıyoruz diyen yönetmenleri ve çalışmayı bir yana bırakırsak, bugünkü dönemde sizin altını çizdiğiniz böyle her şeyin çok çabuk yaygınlaştığı bir dünyada, yani gramerlerin, stillerin, şunların bunların böyle kolayca oradan bu tarafa, buradan o tarafa gittiği yerde bu üçüncü dünya sineması, yani sizin ayağınızı bastığınız üçüncü dünya sineması veya Avrupa sineması, nerede buluyorsunuz bunu? Bu çok uzun bir şey ama mesela birkaç örnek verebilir misiniz?

Zahit Atam: Birincisi, üçüncü dünya sineması geniş bir konu. İkinci olarak da son dönemde mesela İstanbul Film Festivali dünya sinemasını takip etmek için uygun bir araç. Mesela orada geçen yıl Fernando Solanas'ın yaptığı Arjantin üzerine, Şili üzerine bir film vardı. Daha önceki yıllarda *Devrim Televizyondan Yayınlanmayacak* diye Venezuela'da olanları anlatan bir film vardı. Sonra Asya sinemasından pek çok örnek geliyor, Afrika sinemasından da Türkiye'ye gelmeyen örnekleri biz sipariş ederek topluyoruz. Dolayısıyla buradaki filmlerin pek çoğu bizim için aslında onların tarihini keşfetmek anlamında oluyor ve aynı zamanda onların tarihi üzerine okuyarak kendi kendimizi yetiştiriyoruz. Çünkü kapsam dışı bırakılmış, dışarı atılmış, *exclude* edilmiş bir alandan bahsediyoruz. Eğer bir resmi tarih varsa, o resmi tarihin aygıtları egemen olduğu için var. Egemen olan tarafından dışarıda bırakılmış bir şeyi keşfetmek gibi bir şey bizim için o sinema. Mesela en son festivalde *Hiç Kimselerin Onuru* vardı Solanas'ın yaptığı, orada Arjantin'de, Arjantin'deki büyük krizden sonraki dönemi anlatıyordu. Bir Amerikalı yönetmenin yaptığı, James Longley'in yaptığı, *Irak Paramparça* diye bir film vardı mesela örnek olarak verebileceğim. Bu belgeselleri –yalnızca belgesel olması gerekmiyor tabii- filmleri topluyoruz, değerlendiriyoruz ve genel değerlendirme yazılarımızda incelemeye çalışıyoruz. Yaşayan bir örnek, halen de devam ediyor fakat şunu söylemek lazım, 1980 sonrası üçüncü dünya sineması büyük bir krize girdi. Çünkü üçüncü dünyadaki bağımsızlıkçı ideolojiler siyasi yenilgilere uğradılar. Ama 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren bir kıpırdanmaya başlayan bir süreç var, özellikle de Latin Amerika'da olmak üzere, ama sadece de Latin Amerika ile sınırlı değil. Bu ülkelerde bir toplumsal yükseliş kendisini sinema olarak da ifade edeceğini düşünüyoruz ve onun örneklerini görüyoruz.

Levent Soysal: Yani oraya katılıyorum da bir ufak probleme dikkat çekmek istiyorum. İstanbul Film Festivali'nin zemininin kapsam dışı olması biraz zor bir şey. Burada biraz işte problem çıkmaya başlıyor. Yani o film Berlin Film Festivali, vs. Bunlar artık kapsamın bir anlamda içi. O kadar da kapsam dışı değil. Yani bu kapsam dışı, içi meselesi biraz... Sonra tartışırız...

Zahit Atam: Ama festival özel bir alan ve belli bir seyirciye hitap ediyor. Onun dışında Türkiye örneğini ele aldığınız zaman ve festivale gitmeyenleri ya da yeni gelen kuşakları göze aldığınız zaman, Sinematek'in de olmadığı bir yerde insanların kaçırdığı zaman ula-

şamayacakları, aynı zamanda inceleme araçları ve olanakları olmadığı bir alandan bahsediyoruz.

Tül Akbal Süalp: Festivallerin de aslında bir tür kabul mekanizmalarıyla bir şeyleri içine aldığını, onun da dışında kalan bir şeylerin yeterince görünemediğini söylemek istiyor. Öyle bir şey değil mi? Tabii bu da başka bir tartışma konusu.

Zahit Atam: Bunun dışında keşfetme yollarımız çok az ama yok değil.

Yamaç Okur: Panel hakkında bir şey söyleyeceğim, ama bir özeleştiri. Ben mümkün olduğunca para konusunda eğilimlerin gerekli olduğunu düşünüyorum. Yayıncılığın içeriğini tartışırsak herhalde bitmez. Bundan sonra soruları en azından para konusuna yönelik alabilirsek daha iyi olabileceğini düşünüyorum.

Lale Kabadayı: Yamaç Bey'in sözünden önce sorumu hazırladığım için küçük bir istirhamda bulunacağım. Hazır dergicileri ve eleştirmenleri bir arada bulmuşken şöyle bir sıkıntımı dile getirmek istiyorum. Gerçi *Altyazı* dergisi bunu olabildiğince yapıyor, Yamaç Bey de sağolsun, Fırat Bey de destek oluyorlar. Biz İzmir'den yazı gönderdiğimizde değerlendirmeye alınıyor. Ya da bu İzmir de taşra dahilinde görmek üzere tüm taşra için geçerli, keşfedilmemiş sinemaları ideolojik olan ya da olmayan açılardan keşfetmeye çalışırken arada bir de İstanbul dışındaki potansiyel eleştirmenlere de hak tanıyabilirsek ve olabildiğince dergicilik alanında onlara da biraz imkân tanıyabilirsek, çünkü gerçekten de büyük bir potansiyel var, Ege Üniversitesi için konuşabilirim, gerçekten çok heyecanlılar, ama sadece İstanbul'a gelip de bunu yapabileceklerine dair bir olumsuz intibakları var. İnternet aracılığıyla ulaşmak mümkün ama biraz daha fazlasını istiyorlar. Bütün dergicileri ve eleştirmenleri bir arada bulmuşken bunu dile getirmek istedim. Teşekkür ederim.

Tül Akbal Süalp: Biz de çok teşekkür ederiz. Belki herkesin e-mail adresleri var mı bilmiyorum, sinema dergiciliği de bir derya değil ama en azından belki burada bir e-mail alışverişi mümkün olabilir.

Zahit Atam: Biz dışarıdan gelen yazılara tamamen açığız. Belli bir dünya görüşü ve belli bir estetik form olarak yetkinliğe ulaştıktan sonra. Bütün Türkiye'deri ve nereden olursa, ki bize Kanada'dan da birkaç tane yazı geldi, bir iki tanesini yayınladık. Böyle yazılara tamamen açığız.

Seyirci 6: Benim sorum Atilla Bey'e olacak. Bir tanesini seçmeniz gerekirse Kubrick filmlerini mi tercih edersiniz, yoksa Coppola filmlerini mi?

Atilla Dorsay: Kubrick tabii. Kubrick ile Coppola kıyas kabul etmez. Tabii *Baba* ve *Kıyamet* büyük filmlerdir ama Kubrick'in aynı zamanda bir auteur olması olayı var, Coppola bir auteur değil, Coppola son derece iyi bir uygulayıcı, aradaki farkı her zaman görebilmek gerekir diye düşünüyorum. Tabii ki Kubrick.

Deşifre: **Elif Akçalı**

Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Film Festivalleri ve Para İlişkisi

FİLM FESTİVALLERİ VE PARA İLİŞKİSİ

Moderatör: Levent Soysal

Levent Soysal: Türkiye'de gerçekleşen dört önemli festivalin düzenleyicilerini bu panelde bir araya getirmeyi amaçladık. Ben kısaca onları size takdim edeceğim. Hem siz onları tanıdığınız için hem de zaman kazanmak için. Daha sonra şöyle ilerleyeceğiz. İki grup sorumuz var. Ben ilk grup sorularımı soracağım, onlar kendilerine tanıdığımız beşer dakikada cevaplayacaklarını bizlerle paylaşacaklar; sonra ikinci gruptaki sorulara cevap almaya çalışacağız. Umarız tartışma için de seyircilerin sorularına da vakit ayırabileceğiz. Oturma sırasına göre en başta *Gezici Festival / Festival on Wheels*'in uzun sure yöneticiliğini yapmış, şu anda genel sekreterliğini yapan, aynı zamanda da Eurimages'ın temsilcisi olan Ahmet Boyacıoğlu var. Onun yanında, TÜRSAK kuruluşundan beri kurumda yer almış ve TÜRSAK'ın imza attığı birçok festivalin organizasyonunu gerçekleştirmiş olan Sevinç Baloğlu var. Onun yanında İKSV çerçevesinde yer alan, film festivalinin direktörlüğüne yeni gelmiş olan Azize Tan ve sponsorluklardan sorumlu olan Ömür Bozkurt var. Benim yanımda da AFM ile ortaklaşa düzenlenen İf Bağımsız Film Festivali'nin yöneticisi Pelin Turgut var. Ben biraz değişik bir yerden başlamak istiyorum. Bu tesadüfen elime geçti. Sundance Film Festivali'nin yönetiminin kısa bir dökümü gibi bir şey. Sundance Film Festivali'ne bu geçtiğimiz sene 1400 adet Amerikan filmi gelmiş, 36 adet yabancı film gelmiş, 4300 adet kısa film, 760 Amerikan belgeseli ve 448 adet uluslararası belgesel gelmiş. Ondan sonra ilginç ve yoğun bir süreç başlıyor. Filmler gönderiliyor, seyretme, ilk eleme, tartışma. Bu arada seçme sürecine dışarıdan katılanlar da var, danışmanlıklar yapılıyor. Sonra ikinci eleme ve son seçim. Bu süreç sonunda bu yedi bin filmden 120 film çıkıyor ve bunlar seyrediliyor. Şimdi buradan kalkarak, eminim biz de Türkiye'de benzer boyutta bir süreç yaşıyoruz. Buradan kalkarak ilk grup sorularım şöyle: Sizin yöneticiliğinizi yap-

tığınız festivallerin kısa bir tanıtımı ile birlikte Türkiye ve dünya festivalleri arasındaki yerini anlatır mısınız? Bu birinci sorum. İkinci sorum, benzer bir şekilde film seçme yönteminiz konusunda bize bir şeyler söyleyebilir misiniz? Herhangi bir sıra ile başlayabiliriz.

Ahmet Boyacıoğlu: Ben dürüstçe söylemek gerekirse buraya elimi kolumu sallaya sallaya geldim. Hiçbir hazırlığım yok, sadece bir tane festival kataloğum var, onu da almayan varsa burada bırakacağım. Festivalimizin dünya festivalleri arasındaki yeri nedir? Bu çok iddialı bir soru tabii ki. Dünyada benim bildiğim kadarıyla 2500'ün üstünde festival var. Bizim ülkemizde biz Ankara Film Festivali'ni yapmaya başladığımız 1988'de bir Antalya, bir İstanbul bir de Adana vardı sanırım. Sayı hızla arttı. Biz 1995'te ilk *Gezici Festivali*'i yaptığımız zaman bile İstanbul'da sadece İstanbul Film Festivali ve İstanbul Kısa Film Festivali vardı, yanlışsam düzeltin lütfen. Her ülkede değişik kentlerde değişik festivaller yapılıyor. Fransa bunların başını çekiyor, onların neredeyse her köyünde bir festival var. Doksan-yüz filmden oluşan Gezici Festivalin dünya film festivalleri arasındaki yeri nedir? Dünyanın en önemli festivalleri arasında olmadığımız kesin. Zaten böyle bir iddiamız da yok. Sadece gezici niteliği ve farklı kentlere konuk olmasıyla yurt dışında ilgi çekiyor. Çünkü dünyada 3000 – 4000 km yol kat ederek gösterimlerini sunan başka bir festival yok. Biz bu işi eğlenmek için yapıyoruz. Bunu açıkça söyleyeyim. İlk festivalden beri felsefemizde bir değişiklik olmadı. Eğer festival eğlenceden sıkıntıya dönüşürse hemen bırakırız. Bizim geçmişimiz 1988'e, Ankara Film Festivali'ne dayanıyor. Dürüstçe söyleyeyim. Ben ne öğrendiysem Mahmut Tali Öngören'den ve başka festivallerin hatalarından öğrendim çünkü festival düzenlemenin bir kitabı, bir okulu da yok. Küçük bir programımız var. Filmleri nasıl seçiyoruz? Koklayarak seçiyoruz. Eğer filmi beğenirsek programımıza alıyoruz, beğenmezsek almıyoruz. Bu kadar basit. Yani yönetmenin ünlü olması, filmin başka festivallerde ödül almış olması artık bizi ilgilendirmiyor, o devirler geçti. Belki 90'lı yıllarda bunu yapıyorduk, illa Fransa'dan da bir filmimiz, İtalya'dan da bir filmimiz olsun diye düşüncelerimiz vardı ama artık hiç öyle çekincelerimiz yok. Yıllardır İtalya'dan filmimiz yok, çünkü İtalya'dan doğru dürüst bir şey çıkmıyor. Biliyorsunuz İtalya'nın en iyi yönetmeni Ferzan Özpetek diyorlar. Bunu yabancılar söylüyor. Programımızdaki 60 kısa filmi ve 20-30 uzun metrajlı filmi bu yıl ne yaparsak iyi bir program oluşturabiliriz düşüncesiyle seçiyoruz. Avrupa Avrupa bölümündeki 10–12 filmi

yaklaşık 300-350 filmin arasından, seçiyoruz. Bizi şaşırtan, duygulandıran filmleri programımıza alıyoruz.

Levent Soysal: Teşekkürler, oradan TÜRSAK'a geçelim.

Sevinç Baloğlu: Ahmetlerin organizasyonundan durumumuz biraz farklı galiba. Şöyle bir şey var, Türkiye'den baktığınız zaman hakikaten dünya festivalleri arasında, festivalinizin yeri nedir diye sorulduğunda ben de ona katılıyorum. Özellikle Avrupa'da son derece çarpıcı filmlerin gösterildiği, köklü geleneklere sahip festivallerin yanında, bir tek "Antalya Altın Portakal Film Festivali" var. O da ulusal platformda... Dünyada adı hiç duyulmamış bir festival olarak görülebilir ama on yılda bir Türkiye'nin askeri darbelerle bölündüğü düşünülürse sürekliliğini korumuş ve devam etmiş bir festival olması bile bence son derece önemli bir festival olarak ortaya çıkarıyor onu. Tabii Türkiye için söylüyorum ve ulusal platformda... Uluslararası platformda ise Antalya'yı herhalde geçtiğimiz yıldan itibaren değerlendirmek gerekir.

Ama TÜRSAK açısından bakıldığı zaman, biz 1997 yılında kurulmuş bir sivil toplum örgütüyüz. Aslında Ankara'da kurulduk. Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin o zamanki başkanının *"Her şey İstanbul'da yapılıyor, Ankara'nın da sanatçıları var, Ankara'nın da kültür hayatı var, Ankara'da da sanatçıları bir çatı altında toplayan bir kurum olsun"* önerisiyle başlattığı bir serüven bu. Ama sinemanın kalbi hakikaten de Ankara'da değil İstanbul'da atıyor. Biz kurulduk ve altı ay sonra jet hızıyla İstanbul'a taşındı Vakıf, olmadı Ankara'da. Ve o dönemler "Beyaz Perdenin Ardındaki Kentler" adı altındaki bir festival ile başladık biz işe. Ahmet söyledi, sizin başladığınız tarih 94 müydü, 95 miydi?

Ahmet Boyacıoğlu: 95.

Sevinç Baloğlu: Biz 92 yılından itibaren "Beyaz Perdenin Ardındaki Kentler"i yapmaya başladık. Sevgili Deniz de çok iyi bilir, çünkü bir süre sonra o festival, Eskişehir'de de devam etti. Şunu söylemek istiyorum aslında TÜRSAK'ın burada çok önemli bir katkısı oldu festivaller zincirine çünkü Türkiye'deki ilk tematik festivalleri başlatan vakıftır TÜRSAK. Yani bir anlamda sinemayı biz biraz, Türkiye'de bir bilinç yaratılmasında, herhangi bir bilincin yaratılmasında bir araç olarak da kullandık. "Beyaz Perdenin Ardındaki Kentler" festivali mesela kentli olmanın duygusunu, kentle insanın iç içe olan ilişkisini, aşkları, sevgileri, üzüntüleri, her şeyi bir kentle nasıl bütünleştirdiğimizi ve nasıl farklılaştığımızı anlatan bir festivaldi ve Ankara'da da

çok ciddi bir seyircisi vardı. Sonra bir üç sene de Eskişehir'de sürdürdük. Festivalin devam edemeyişinin nedenlerini ise biraz sonra, belki bu panelin ikinci bölümünün konularından biri olan "para"ya geldiğimiz zaman daha doğru olacak. Ama kısaca söylemek gerekirse; Sponsorunun Türkiye'deki ekonomik yapısının çok sık değişmesine bağlı olarak, sponsorunun bu festivali çok sevmesine rağmen kendi başına gelen başka ekonomik durumlar nedeniyle varlığı ortadan kalkınca bu festival de parasızlıktan devam edemedi.

Ama TÜRSAK durmadı ve tabii ki tematik festivalleri sürdürmeye devam etti ve ardından hemen Bodrum'da "Çevre Filmleri Festivali" başladı ki bu da çevre bilincinin yaygınlaştırılması amacıyla başlatılmış bir festivaldir ve son derece hareketli bir festivaldi. Bodrum'da başladı, İstanbul'da sürdü. Önümüzdeki yıllarda devam edecek. Bir kaç sene ara vermek durumunda kaldık. Onun nedenlerini de birazdan anlatırım, çok uzamasın diye söylemiyorum.

Ama özetlemek gerekirse, TÜRSAK Vakfı senede dört festival yapıyor. Antalya dışında, hepsi tematik ve uluslararası olan bu festivaller; "Çocuk Filmleri Festivali", "Komedi Filmleri Festivali", "Çevre Filmleri Festivali" ve "Sinema-Tarih Buluşması" adları altında gerçekleştiriliyor. Bütün bunların içerisinde, "uluslararası dünyada hani hangi festival daha yerini bulmuş ve festivaller takviminde yerini almıştır?" diye sorarsanız, kuşkusuz bu sorunun cevabı "Sinema-Tarih Buluşması" olur. Çünkü bu festival daha birinci yılında Roland Joffe gibi önemli yönetmenleri konuk etmeyi başaran bir festival oldu, o da tamamen temasından dolayı. Uluslararası bir platformda herhangi bir konuğu ya da herhangi bir filmi Sinema-Tarih buluşması adı altında bir festivale davet ediyorsanız, tabii ki bir felsefi boyutu olduğu için işin, başka açılımlar getirdiği için ve sadece film gösteriminden oluşmayıp uluslararası paneller ve uluslararası sempozyumlara da ev sahipliği yaptığı için bu festival çok kısa sürede dünya festivalleri arasında da tanındı. Ama yeri konusuna bakarsanız, tabii ki ben de Ahmet'e hemen katılıyorum, bunlar çok daha farklı izlenimler farklı boyutlar içeriyor.

Nasıl film seçiyoruz? Bizim işimiz yine zor, çünkü "tematik festival" yapıyoruz biz, çünkü sanat olarak yaratıcı olan her filmi alamıyoruz, mutlaka temamıza uygun filmler seçmek zorundayız bu yüzden de herhalde diğer festivallerden daha fazla film araştırmak zorunda kalıyoruz burada her festivale de çok teşekkür ediyorum çünkü bize bu konuda gerçekten gerek İKSV olsun gerek Avrupa gezici film festivali olsun hatta son dönemlerde İf, hakikaten çok destek oluyor-

lar, çünkü tematik festivalin temaları nedeniyle izleyiciye ulaştıracakları filmler de spesifik olduğundan bu filmlere rastladıkları zaman arkadaşlarımız "bir dakika bu daha önce sizin için önemlidir," diye bur tür teklifleri de yapmışlardır. Tabii "Sundance Festivali" kadar film izlediğimizi ya da film araştırdığımızı sanmıyorum ama bizde de bu konuda kalabalık bir grup çalışıyor. Hem festivalim içinde hem de uluslararası dünyada; diğer kentlerde, Fransa'da Paris'te, İspanya'da Madrid'de gibi. TÜRSAK'ın birçok TÜRSAK dostu var, sadece parasal anlamda değil bunlar. O insanlar gerçekten çok yürekli ve gönüllü bir çalışma ortaya koyuyorlar. Biz de vakıf olmanın getirdiği birçok kazanımdan yararlanıyoruz tabi. Hatta bu durumda gönüllü çalışan sayımızın profesyonel çalışan sayımızdan daha fazla olduğunu söyleyebilirim. Bu filmlerin seçimini de gerçekten hem Türkiye içinde hem Türkiye dışında bu şekilde oluşturuyoruz. Bize gelen listelerden sonra festivalin temasına göre, Çevre Festivali ise bu festivalin bir alt teması oluyor, örneğin "su kirliliği" oluyor, "hava kirliliği" oluyor, çok basit terimlerle söylüyorum veya Sinema-Tarih buluşması dediğiniz zaman bir "hoşgörüsüzlük" teması veya "savaş" teması oluyor. Ya da geçen yıllarda yaptığımız "medeniyetler arası diyalog" oluyor, "insan hakları" oluyor. Bütün bunların temasına uygun alt başlıklar saptanıyor. Ve o alt başlıklara göre gelen filmlerden temalarına göre önce bir ayrımlar yapılıyor, sonra onların izlenilmesine geçiliyor. İzlenildikten sonra bu filmlerin hangi bölüm başlıkları altında gösterileceği seçiliyor.

Levent Soysal: Teşekkürler. İstanbul Film Festivali'ne geçelim...

Azize Tan: Öncelikle herkes tek başına temsil ediliyor burada, biz iki kişiyiz, onu açıklayayım. İKSV zannediyorum bu masadaki herkesten daha farklı bir konumda, öncelikle onu açıklamak lazım. Dünya üzerinde bir benzeri de olduğunu zannetmiyoruz. İKSV uluslararası çapta, çok büyük dört tane festival düzenliyor, film festivalinin yanı sıra. Tiyatro Festivali, Müzik Festivali, Caz Festivali ve Bienal. Elektronik müzik platformu, Filmekimi gibi pek çok başka etkinlik de düzenliyor. O nedenle biz biraz daha kurumsallaşmış bir yapıya sahibiz ve bizim bir sponsorluk departmanımız var. Tabii konu Sinema ve Para olunca da, biz de sponsorluk departmanımızın yönetmeni Ömür Bozkurt ile birlikte katılmaya karar verdik. Ben daha çok festivalle ilgili sorulara cevap vermeye çalışacağım, Ömür Hanım da biraz daha para boyutuna değinecek meselenin. Çünkü biz sponsor ararken, sponsorluk departmanımızla bire bir çalışıyoruz, çok yoğun ilişkilerimiz var. O nedenle biz iki kişi temsil ediyoruz İstanbul Kültür ve

Sanat Vakfı'nı. Öncelikle İstanbul Film Festivali'nin dünyadaki diğer festivaller arasındaki yerine gelince, yine bu masadaki diğer festivallerden zannediyorum çok daha eski bir yapıya sahibiz. İKSV 1973 yılında kuruldu; İstanbul Film Festivali 1982 yılında o zamanlar adı İstanbul Festivali olan, ki programında daha çok klasik müzik konserlerine yer verilen, arada dans ve tiyatro eserlerine de yer verilen yaza yayılan bir etkinlik içerisinde altı filmin gösterilmesiyle başladı. 1982 yılına dikkat çekmek lazım. 1980'in hemen arkasından filmlerin çok zor vizyon şansı bulduğu, dünya sinemasının örneklerinin görülemediği bir atmosferde bu altı film çok büyük bir ilgiyle karşılanınca, pek çok kişinin hâlâ İstanbul Film Festivali yerine kullandığı Sinema Günleri'ne dönüştü bu oluşum. İstanbul Sinema Günleri daha sonra bir tanesi uluslararası, bir tanesi ulusal bir yarışmayı da içeren, Uluslararası Film Yapımcıları Derneği FIAPF'a akredite olan bir festivale dönüştü. Ahmet Boyacıoğlu'nun da söylediği gibi şu anda dünyada 2500-3000'e yakın festival var, zannediyorum FIAPF'a akredite olan 44 festivalden bir tanesiyiz. Böylece uluslararası bir kimlik kazanmış olduk. O anlamda FIAPF'a akredite olan festivallerden biri olmamız itibariyle de uluslararası festivaller takviminde nisan ayında bilinen ve beklenen festivallerden bir tanesi olduğumuzu söyleyebiliriz. Şimdi tabii festivalleri de bir anlamda sınıflandırmak gerekiyor. A kategorisi dediğimiz yarışmalarında daha önce kendi ülkesi dışında başka hiçbir yerde vizyona girmemiş filmleri gösteren festivaller var, bunlara örnek olarak Berlin, Venedik ve Cannes gösterilebilir ki dünya üzerindeki belli başlı üç büyük festivaldir. Bunun dışındaki ikinci kategorideki festivaller arasında bu yıl 25. yılını kutlayan İstanbul Film Festivali'nin belirli bir yeri var. Çalıştığımız film şirketleri ile de, onlar bizim programımızı bildikleri ve profilimizi takip ettikleri için, bizim ilgilenebileceğimiz filmlerle ilgili olarak da kendi festival kopyalarını İstanbul Film Festivali tarihleri için ayırırlar. Biz ilgilenirsek o filmin kopyasını rahatlıkla alabilelim, programa dahil edebilelim diye. O anlamda bir oturmuşluk söz konusu, İstanbul Film Festivali için. Filmleri nasıl seçtiğimize gelirsek, Sundance Film Festivali burada oldukça iddialı bir örnek, çünkü Amerika gibi sinemanın, sinema endüstrisinin merkezi olan bir ülkede bağımsız filmlerin kalesi olarak, genç bir festival olmakla birlikte, yerini sağlamlaştırmış, kendini kanıtlamış bir festival. Tabii ki Türkiye'de düzenlenen festivalleri Sundance ile karşılaştırmak, bütçe açısından da, başka faktörler açısından da çok doğru olmaz zannediyorum. Bizim film seçme süreçlerimiz, biraz da İstanbul Film Festivali'nin karakteriyle ilgili, biz

festivaller festivali niteliğinde bir program hazırlıyoruz. Bundan da şunu anlayabiliriz, dünya üzerinde düzenlenen belli başlı, büyük film festivallerinde gösterilen, buralarda ödüller kazanan, izleyiciler tarafından beğenilen, konuşulan filmleri programımız içerisinde toplamaya çalışıyoruz. Dünya Festivallerinden bölümümüz, özellikle bu filmlerin bir araya geldiği bir bölüm. Bunun dışında tabii ki biz festival programımız içerisinde yeni keşifler de yapmaya gayret ediyoruz. Bir ve ikinci filmini çekmiş yönetmenlerin filmlerine yer verdiğimiz özel bir bölümümüz var. TÜRSAK'ın söylediklerinden daha farklı bir yapısı var İstanbul Film Festivali'nin, onlar tematik bir festival. Bizim yarışmamızda da tema sınırlaması olduğu, sanat ve sanatçı temalı filmler gösterdiğimiz için, ne kadar zor olduğunu biliyorum o anlamda tematik festival yapmanın. Fakat bizim çok geniş bir yelpazemiz var, biz çok geniş bir seyirci kitlesine hitap ediyoruz, o nedenle bu sene programımızda 219 film gösterdik, 170 ila 200 film gösteriyoruz genellikle programımızda. Oldukça geniş bir yelpazede filmler gösteriyoruz, kadınlara, çocuklara yönelik filmler, genç yönetmenlerin filmleri, belgeseller, insan hakları ile ilgili filmler, dediğim gibi uluslararası yarışmamız sanat ve sanatçı temalı, ulusal yarışmamız, daha deneysel sinemayı keşfetmek isteyenler için mayınlı bölge adı altında bir bölümümüz var ve çok geniş bir seyirci kitlesine hitap ediyoruz. Bu yıl 150 bin izleyici seyretti festivalimizi. Bu seçme sürecinde film festivali ekibi yurt dışındaki belli başlı festivallere giderek mümkün olduğu kadar çok film izlemeye çalışıyor. Bunun dışında bir Danışma Kurulumuz var. Danışma Kurulu üyelerimizi de özellikle yurt dışıyla teması olan kişilerden seçmeye gayret ediyoruz. Daha sonra uluslararası danışmanlarımız var. Ve Sevinç Hanım'ın da sözünü ettiği gibi yirmi beş yılın sonunda gelen uluslararası dostluklarımız var. Bize uygun gördükleri filmleri öneren, tavsiye eden. Bunlar tabii ki çok geniş bir havuz oluşturuyor, ayrıca İstanbul Film Festivali'ne çok sayıda film başvurusu da oluyor. Yılda yaklaşık iki yüz kadar başvuru alıyoruz. Bunları da seyredip, değerlendirip program içerisinde ilgili yerlere aktarmaya çalışıyoruz. Bu geniş havuz içerisinden de danışma kurulu ile yaptığımız toplantılarda belirlediğimiz program çerçevesi içerisinde temalarımıza uygunluğu oranında filmleri yerleştirmeye çalışıyoruz.

Levent Soysal: Son olarak bu noktada, İf'in görüşlerini alalım.

Pelin Turgut: Zannediyorum buradaki en genç festival olma özelliğine sahibiz. 2002 yılında başlayan bir festival İf, şimdi baktığımda bu yıl beşinci yılımızı kutladık. 2002'de başlamak buradan baktığı-

mızda, biraz cahil cesareti gerektiriyordu galiba, çünkü Türkiye o sırada çok ciddi bir ekonomik bunalımın içindeydi. Kimsenin kültür-sanata yatırım yapmak gibi bir derdi yoktu. Şirketlerin çok başka dertleri vardı. Bizim arkamızda AFM'nin salon desteği, bir miktar da finansman desteği vardı. Onun haricinde de bir grup genç insanın sinemanın gittiği yönleri araştırmaya meraklı bir festival fikri ile ortaya çıkan bir festival İf. Bu bağlamda ilk üç senemiz her yıl "Acaba bu sene de olacak mı?" gibi bir kaygıyla geçti doğrusu, çünkü neticede ufak bir gruptuk. Her yıl her şey sil baştan özellikle finansal destek anlamında. Ama aslında her yıl da bir bakıma kolaylaştığını gördük, bu yıl beşinci yılına geldi artık üç yıldır beraber çalıştığımız kurumsal sponsorlarımız var, uzun ömürlü ilişkilerimiz var onlarla. Bir anlamda o yüzden beşinci yılında rahat ettiğimiz bir yıl oldu. Yeni yeni kurumsallaşmaya başladık. Bu bakımdan gerçekten de çok farklıyız belki buradaki diğer festivallerden, çok daha genç olmamız sebebiyle. Ama film seçme süreçlerimiz çok benzer, yine yurt dışındaki festivaller, her yıl artan bir ağ, yurt dışındaki belli başlı dağıtımcılar. Bunun haricinde, bizim için aslında tematik olmak bir kolaylık. Çünkü biz bölümleri belirliyoruz her şeyden önce. O yıl sinemanın trendleri nedir? Mesela bu yıl bir mockumentary trendi vardı, buna uygun olarak zaten piyasada bir anlamda işimizi baştan kolaylaştırmış oluyorduk çünkü belli başlı on-yirmi tane film var o trende uygun olan ve biz onları göstermeye niyetlendiğimiz için bizim o açıdan işimizin daha kolay olduğunu düşünüyorum. İkinci kolaylıksa elli film gibi bir limitimiz var. Her zaman için butik bir festival olma derdimiz var. Hiçbir zaman film sayımızı büyütmeyi düşünmedik. Bu yıl büyüdüğümüzde bile başka şehirlere götürerek, Ankara'ya giderek mesela İf'i büyütmek gibi bir derdimiz oldu. Bu açıdan tematik olmanın bizim için bir kolaylık yarattığını düşünüyorum.

Levent Soysal: Teşekkürler. Şimdi ikinci grup sorulara geçelim. Ben bu soruları daha önce katılımcılara vermiştim. Sizlere de okuyayım. Bu büyüklükteki bir festivali kotarmak için gerekli insan ve para kaynağı ve bunun boyutu konusunda biraz bilgi istemiştik. Para kaynaklarınız, iç kaynaklar, dış kaynaklar, yakın kurumsal destek, bilet satışı ve benzerleri. Bir de devlet yardımı veya sponsorlar, bu konularda neler düşünüyorsunuz? Olmalı mı, olmamalı mı? Ya da seyircilerinizin bu tür ilişkilere olan tepkileri nedir? Ben yine aynı sırayla söz vereyim.

Ahmet Boyacıoğlu: Bu sorular nereye gelmişti

Levent Soysal: E-posta ile yolladım.

Ahmet Boyacıoğlu: Önemli değil, ya gelmedi, ya ben görmedim. İnsan ve para kaynağı. Bildiğiniz gibi Gezici Festival küçük bir festival. Biz şu an dört kişi çalışıyoruz. Festival sırasında bu sayı duruma göre on-on beş kişiye çıkıyor. Ama zaten programımız doksan filmden oluşuyor, hepsini de bir otobüse yüklemek söz konusu olduğu için çok büyük sorunlar yaşamıyoruz. Devlet yardımı, evet, 1997 yılından beri Kültür ve Turizm Bakanlığı belirli miktarda bir para veriyor. Burada Ankara'da olmamızın belki bir avantajı oluyordur. Biz 1988'de Ankara Film Festivali'ni yapmaya başladığımızda hiç paramız yoktu. Bilar, Bilim Sanat, bir de Mülkiyeliler Birliği festivale destek oluyordu. Bu kuruluşlar da maddi açıdan güçlü değildiler. Bütün festivalleri hep parasız yaptık. 1995'te Ankara Film Festivali'nden ayrılınca gezici bir festival yapmaya karar verdik. O aralar benim annem, Sevna'nın da babası ölmüştü, festivalin bütçesini cebimizden karşıladık. Hiç de fena olmadı. İkinci yıldan itibaren para da bulduk ama para bulmak zor bir şey. Sponsorların hepsinin cebinde akrep vardır, özellikle İstanbul dışında bir şey yapıyorsanız. Türkiye ikiye ayrılır biliyorsunuz, İstanbul Cumhuriyeti ve arta kalanlar. Dolayısıyla biz yaklaşık üç yıldır sponsor aramıyoruz, sıkıldım ben açıkçası. Bazı insanlar biz gelip önerilerde bulunuyor. Sponsorluk da şöyle bir şeydir: kendinize koca arıyorsunuz, ya evlenip mutlu bir evlilik kurabilirsiniz, ya metres hayatı yaşarsınız, ya da randevuevine düşersiniz. Bunların hepsi olabilir. Bazı insanlar için siz festival olarak kocaman bir balinasınızdır, ortadasınızdır, basın sizinle ilgilenir. Dolayısıyla sizin adınızı kullanarak bir yerlere gelmeye çalışırlar. Örneğin ismi lazım değil, Ankara'da yapılan bir festivalin açılış töreninde, on bin dolarlık sponsorluk sağlayan bir grubun temsilcisi on beş dakika kadar konuştu. Bu da terbiyesizce bir şey tabii. Böldüğünüz zaman dakikası bin dolara gelmiyor. Dolayısıyla sponsorluk gerçekten sorunlu bir konu. Başından beri bizim en büyük sponsorumuz, manevi anlamda, izleyicilerimiz oldu. Biz Anadolu'ya gittiğimiz için, tabii orada da dört-beş yılda bir seçimler oluyor, belediye başkanları bir şeyler yapmaya çalışıyorlar. Bazı belediyelerden destek alabiliyoruz. Bazı kuruluşlar şu kentlere giderseniz size para veririz gibi ahlaksız tekliflerde bulunuyorlar, bazılarını kabul ediyoruz, bazılarını etmiyoruz. Bir kere kesinlikle programdan ödün vermeyiz. Biz kendi seçtiğimiz filmleri gösteririz. Anadolu'ya gittiğimiz için daha farklı ortamlarla karşılaşıyoruz. Her kentte başka bir şey. Mesela 1997 yılında Diyarbakır'a gidiyorduk, Diyarbakır Valiliğinden izin aldık. O zaman olağanüstü hal var. Her şeyimizi ayarladık, uçağa binmek üzereyiz,

bir telefon geldi, 'olağanüstü hal valiliği iptal etti sizin gösterimlerinizi' diye. Çok sinirlendik, hiç unutmuyorum, Başak'la oturduk, 72 tane faks çektik. İki gün sonra *Cumhuriyet*'te ve *Radikal*'de küçücük haberler çıktı. Baktık ki basın da bu işe fazla karışmıyor, bıraktık. 2000 yılında bu sefer bizi Diyarbakır'a valilik yanlısı bir vakıf çağırdı. Çok güzel oldu tabi. İçeride Z filmi oynuyor, sivil polisler içeri girmiyorlar, etkinlik valiliğin çünkü. Kontrol edemiyorlar. Yani her kentte kendimize göre sponsorlar buluyoruz, başka yolu yok. İzleyicilerin gişe gelirlerinden biraz para geliyor. Ankara'da gösterimlerimizi ticari salonda yaptığımız için parayı paylaşmak durumundayız. Kısa filmler zaten ücretsiz. Anadolu'ya gittiğimiz zaman genelde bir milyon lira gibi çok ucuz fiyatlar koymaya çalışıyoruz. Ya da gösterimler ücretsiz oluyor. Çünkü inanmayacaksınız ama oradaki insanlar çok fakirler. İstanbul gibi değil. Gerçi bilet fiyatlarının düşmesinin olumlu olacağını ben yıllardır söylüyorum. Bu yıl İstanbul'da iki buçuk milyon liraya bilet satılınca izleyici patlaması yaşandı. Demek ki İstanbul'da da fakir insanlar var. Çoğu arkadaşımız festivalde gönüllü çalışıyor ama akşam hepsini yemeğe götürüyoruz, masrafları karşılıyoruz, uçak biletlerini, otelleri sağlıyoruz. Bu arada belediyelerin yardımına tekrar dönmem lazım. Yıllarca Bursa'da yaptık festivalimizi, Bursa Büyükşehir Belediyesi ile. Orada çok efektif çalışan bir vakıf vardı, artık o kadar iyi çalışmıyorlar. Zaten bu yıl Kars'a gidiyoruz, burada açıklayabilirim. Festivalimizin merkezi bu yıl Kars olacak. Çünkü Kars Belediye Başkanı çok akıllı bir adam, klasik bir belediyeci değil. Kenti için de gerçekten bir şeyler yapmaya çalışan, yani bir evlilik yaşayabileceğimiz bir adam, metres tutmuyor bizi, o da önemli. Ama Bursa'nın da hakkını vermek lazım, çünkü on yıl boyunca Bursa bize olağanüstü olanaklar sağladı, konuklarımızı İstanbul'dan Bursa'ya taşıdı, orada otel ayarladı, yemek ayarladı, salonunu verdi. Geçen yıl bile bu iş gayet iyi yürüdü. Ancak başka sorunlar çıktı, detaylara girmeye gerek yok. Ya da söyleyeyim, Festival cuma günü başladı, pazar günü bir türkü festivali yapmaya kalktılar bizim filmlerimizi gösterdiğimiz salonda. Biz de ne yapacağımızı şaşırdık, yabancı konuklarımızı aldık İznik'e götürdük, İznik de Allah'tan çok önemli bir merkez olduğu için Hıristiyanlıkta, o günü öyle kurtardık. Tabii evlilik bozuldu. Sponsorlukları, izleyicilerin katkılarını söyledim, devlet yardımına gelince: şimdi Kültür ve Turizm Bakanlığı yeni bir yapılanma içinde, onu da söyleyeyim. İçinde olduğum için biliyorum. Türkiye'deki bütün festivallere belirli miktarda bir para ayrılmış durumda. Bu arada belki festivaller ile adı festival olan bazı

tuhaf etkinliklerin birbirinden ayrılması gerekiyor. Sorular bende olmadığı için bilmiyorum daha sonra bu konuya girecek miyiz? Bir festivalin yapısı nasıl olmalı diye. Gerçekten DVD'den film göstermeyen, piyasadan film toplayıp, ya da zaten gösterime girmiş filmleri alıp bunları festival diye satmayanlara belirli bir miktarda para çıkıyor.

Levent Soysal: O soru yoktu ama o soruyu eklediğiniz için teşekkürler.

Ahmet Boyacıoğlu: O zaman hemen bir şey ekleyeyim. İki yıl evvel Samsun'dan biri aradı beni, 'biz bir festival yapacağız' dedi, 'DVD'leri bulduk, bir-iki tane eksik var bize yardımcı olabilir misiniz?'. 'Siz ne yapıyorsunuz?' dedim? Şimdi bu çok ayıp, çok terbiyesizce bir şey. Gerçekten festivallerle ilgili etik kurallar var, 1995 yılında Avrupa Film Festivalleri Koordinasyonu tarafından yayınlanan. Arkadaşlar gayet iyi bilirler, telif hakkı ödemeden, DVD'lerle, korsan, zaten Türkiye'de gösterime girmiş olan filmleri toplayarak yapılan etkinliklerin adı festival değildir, böyle bir şey ayıptır ayrıca. Çünkü her etkinliğin belirli bir etiği olmalı. Ben kişisel olarak 35 mm dışında film göstermeyi çok istemiyorum, 'Ben öldükten sonra gösterebilirsiniz,' diyorum. Ama şimdi video ve DVD çok büyük bir atılım yaptı, dolayısıyla bazı festivaller elektronik ortamdan da bazı filmleri gösterebiliyorlar, onlara da saygı duyuyorum, bana gelmez, benim yaşım biraz ileri. Ama festival ve görsel etkinlik olarak niteleyebileceğimiz şeyleri de birbirinden ayırmakta çok fayda var. Festival olsun, daha fazla festival olsun, İstanbul onbeş tane daha festivali kaldırır, biliyorsunuz Anadolu yakasında bir etkinlik yok. Niye Fransa'da 0-200'den fazla festival varken Türkiye'de 50 tane olmasın?

Sevinç Baloğlu: Ben hemen Ahmet'in son söylediği konuya, onu yürekten destekleyerek girmek istiyorum. Bu tür teklifler; hatta zaman zaman çok önemli "üniversitelerinden" bile geliyor. Yani bize verin VHS kasetleri, biz üniversite bünyesinde festival yapacağız talebiyle geliyorlar... Gerçekten bunlar, üzerinde düşünülmesi, konuşulması ve durulması gereken konular. Bize gelen teklifleri genellikle ben Ahmet'e fakslıyorum.

O daha iyi yöntemler buluyor cevaplamakta. Ama hakikaten bu festivallerin içeriğini ve yapılanma biçimini de bir şekilde ortaya dökmek ve hatta basının, medyanın da yardımıyla biraz bu konuda yeni tartışma boyutları da yaratmak lazım diye düşünüyorum.

İnsan kaynağına gelince, küçük bir anekdot anlatmak istiyorum size. İki yıl önceydi galiba, yalnız bunu övünmek için anlatmıyorum, çünkü utanıyorum aslında böyle bir şeyden, çünkü böyle olmamalı, Costa Gavras Sinema Tarih Buluşması'nın konuğuydu ve yönetmen İstanbul'dan ayrılmadan önce festival ekibi ile bir fotoğraf çektirmek istedi. Biz de o anda Vakıf'ta bulunan herkesi salona toplamaya gayret ettik. Ama Costa Gavras'a bu ekip çok az geldi,"bütün arkadaşlar gelsin" lütfen diyor ben bir-iki kişi daha buluyorum, çaycıyı da çağırıyorum, ofis boyu da. Başka kimse yok, zaten dışarıda da fazla insan yok, belki bir-iki çevirmen arkadaşımız var... Toplandık, on beş-on altı kişi salondayız. "Nasıl yani?" dedi, "bütün festivali, bu görkemli festivali bu ekip mi yaptı?" "Hayır," dedik, "daha fazla var ama vakıfta bulunanlar şu anda bu kadar." Yani o zaman bunun aslında, bir mucize olduğunu ama bir festivali'nin her yıl bir "mucize" ile yapılmasının da doğru bir şey olmadığını fark ettik. Böyle olmamalı çünkü. Biraz önce Azize de söyledi kurumsallaşmaktan bahsetti, çok doğru bir şey, kurumsallaşmak gerekiyor, festivallerin kalıcılığı açısından, kurumların kalıcılığı açısından. Bunun sadece para ile orantılı bir şey olduğuna da inanmıyorum ama tabii yüzde seksen gibi yüksek bir oranı yine de para ile ilgili... örneğin İKSV'nin böyle bir şansı var, onların işe, "öncü sponsor" diye yazdıkları Eczacıbaşı gibi bir güçle başlamış olmaları tabii ki önemli bir avantaj. Sırtınızı dayadığınız bir şey. Şimdi belki çok farklı yapılanmalara gittiler, belki daha farklı sponsor arayışları, daha farklı destekler alıyorlar ama başlangıç için bunlar çok önemli şeyler. TÜRSAK Vakfı sanıyorum son üç yıldır bunu başardı ya da kurumsallaşmada önemli adımlar attı diyebilirim. Departmanlarını oluşturmaya başladı. Bu biraz daha Antalya Film Festivali'nin uluslararası platforma taşınmasıyla oldu. Hem Sinema-Tarih Buluşması'nın büyümesi ve dünya festivalleri tarafından çağrılması, davet edilmesi, filmler önerilmesi ile başlayan süreç Antalya Film Festivali'nin devreye girmesi ile bu kurumsallaştırma kendini fena halde hissettirmeye başladı çünkü daha fazla insana, daha sistemli çalışmalara ihtiyaç duyuldu. Geçtiğimiz yıl Antalya Film Festivali'nin uluslararası platformda da gösterdiği başarı hakikaten hem çok iyi hem de bu sene açısından bakıldığı zaman çıtanın biraz daha yükseltilmesini gerektirdiğinden bizi de daha zorlayıcı bir konuma soktu. O yüzden örneğin bu sene ilk defa bir festival, Cannes'da bir stand açıyor. Yani bir festivalin bir stand açması Türkiye için bir ilk olmakla beraber, Türk sineması için de bir enerji, bir sinerji kaynağı haline geldi. Bütün bunlar hakikaten bir yandan parayla ilgili, bir

yandan da daha ileriye bakmakla, önünü daha geniş görebilmekle, biraz daha vizyonunu genişletebilmekle ilgili bir şey. Ama sponsorlar açısından bakıldığında, biraz çaba gösterildiği zaman aslında fark ediliyorsunuz. Bir tek burada, belki biz biraz da İstanbul'da olmanın nimetlerini de kullanıyoruz. Örneğin Real gibi bir sponsor ki; Real biliyorsunuz tamamen uluslararası sermayeye dayanan bir kuruluş... Bir de onu biz aramadık. Bu çok enteresan, tamamıyla uluslararası sermayesi olan bir firma. Yani ulusal bir sermayesi yok ve ulusal olan, Antalya'da yapılan ulusal bir kültür etkinliğine sponsor olmak için kendileri geldiler. Tabii ki başka ilişkiler de vardı, birtakım görüşmeler vardı arada ama hani biz onların kendilerinin böyle bir şeye "Biz bunu yapmak istiyoruz," diye geleceklerini hiç tahmin etmiyorduk. Bunun dışında tabii ki biz de çok sponsor arıyoruz ve elimiz boş döndüğümüz de çok oluyor. Kültürün uzun vadeli yatırımlarını anlatmak çok zor Türkiye'de. Siz kimsesiz çocuklar için bir yardım toplamaya çalışsanız biraz daha kolay gibi geliyor. Çünkü insanlar yaptıkları yardımın sonucunu daha kolay alabiliyorlar. Oysa kültür dediğiniz şey, yani Beyoğlu'nda yürürken sizin sırtınıza çarpılmaması ya da çarpıldığında birinin size özür dileme cesaretini veya nezaketini göstermesi bütün bunlarla ilgili bir şey. Ne okumakla ilgili ne de başka bir şeyle. Bütün bunları tekrar tekrar ve tabii çok abartılı örneklerle söylüyorum ama biraz bu konuda başka çalışmalar yapılmalı. Belki de üniversite bunu yapabilir, sevgili Deniz, belki de sponsorlarla ilgili çok detaylı bir sempozyuma ihtiyaç var. Sponsor yapan kurum ve kuruluşların yetkililerinin buraya davet edileceği. Çünkü para kaynağını bulmak hakikaten çok zor. Giderek daha da zorlaşıyor. Çünkü dünyadaki ekonomik trendler de değişiyor. Hakikaten çok zor koşullar altında zor işler yapanlar var. O yüzden de İf'i kutluyorum. Aslında TÜRSAK'ın şu anda başarmış olduğu en önemli şey, belki Ahmet'in deyimiyle "kalıcı evlilikler" yapmış olmasından kaynaklanıyor. TÜRSAK, birtakım sponsorlarla gerçekten iyi bir evlilik yaptığı ve bu buluşmayı sürdürdüğü için; o sponsorluklar sürgit devam ettiği için, ayakta kalmayı başarıp kurumsallaşma yolunda adım atmayı başaran bir vakıf haline geldi. Bizim de artık birtakım departmanlarımız oluştu ve o departmanlardaki insanlar sadece kendi konuları ile ilgilenir hale geldi, Üzerimizden ciddi bir yük kalktığı gibi, başka alanlarda başka yükler de geldi tabii. Daha fazla vermek zorundasınız. Bir de kulvarlarımız biraz farklı, biz Kadıköy'e bile doğru dürüst festivallerde film götüremezken tabii Ahmet'in sesinin ta Karslardan gelmesi çok önemli bir şey. Bizler de bu alanda başka bir şey yap-

maya çalışıyoruz: ilk senelerde Uluslararası Sinema-Tarih Buluşması, Çevre Filmleri Festivali, bütün filmlerin hepsi ücretsizdi. Ve medya şöyle başlıklar atıyordu: "Kaliteli ama ücretsiz festival." Hem size bir aslında iltifat gibi hem de bir yandan yerici bir şey. Gerçekten uzun süre bunun acısını da çektik, hani salonlar doluyor tamam güzel ama ücretsiz olmanın getirdiği başka problemler de yaşadık. Daha yakın senelere geldiğimizde, şöyle şeyler yapmaya başladık. Ücretsiz seanslarımız var, fakat onların izleyicisini artık biz belirlemeye başladık, daha varoşlardaki okullara ulaştık. Özellikle çocuk festivalinde bunu yapıyoruz, ya da sinemaya gitmemiş kimsesiz çocuklarla, Sokak Çocukları Vakfı gibi yerlerle anlaşarak onları ücretsiz sinemaya getiriyoruz ama diğer seanslarımızı bizler de ücretli yapmaya başladık. Bu konuda devlet yardımına gelince ben bu konuda Ahmet'in arkadaşıyım diyorum gittiğimde ve Bakanlıktan öyle para alıyorum diyeyim bari. Şaka bir yana, biz bu konuda şanslı bir vakıfız aslında. Şöyle şanslıyız, TÜRSAK Vakfı devletten hiçbir zaman çok fazla bir yardım almadı ama şunu söyleyeyim biz başvurursak alıyoruz ve istediğimiz kadarını alıyoruz, çünkü bizim şöyle bir ilkemiz var, biz bir sacayağı kuruyoruz, yani devlet, sivil toplum örgütü ve özel sektör. Bu sacayağı üzerine yapılandırdığımız için devlet bizim için para verse de vermese de zaten o festivalin içinde var. Çünkü yurt dışından bir film getirmek için zaten onların izni gerekiyor. Gümrüklerden film çekmek için mutlaka Kültür Bakanlığı ile ilişkide olmanız gerekiyor. Festival yapıyorsunuz, adınız Kültür Festivali, nasıl bir ülkenin Kültür Bakanlığı ile ilişkide olamazsın? Mutlaka var yani. Bu zaman zaman yanlış anlaşılıyor. Mesela Komedi Festivali'nde, Çocuk Festivali'nde, Bakanlığın logosu var, herkes zannediyor ki biz Bakanlıktan para aldık, hayır öyle bir şey yok ama onalar zaten olmalı. O ülkenin Kültür Bakanlığı size para verse de vermese de o festivalin içinde olmalı diye düşünen bir vakıfız biz. Ama aldığımız paralara baktığınız zaman çok sembolik paralar alıyoruz ve bunun da böyle olması gerektiğine inanıyoruz. Yani devlet para versin de biz de festival yapalım diye bir mantığımız yok. Bir-iki defa Başbakanlık Tanıtma Fonu'ndan özellikle Sinema-Tarih Buluşması'nda yapacağımız sempozyumlar için o da, uluslararası sempozyumlar için, ciddi bir tanıtım içeriği taşıdığı için almıştık ama onun dışında aldığımız paralar sembolik paralardır. Ama bunun da daha üstünü istedik de alamadık değil, zaten o kadarını talep ediyoruz.

Levent Soysal: Teşekkürler. Ömür Bozkurt'a dönelim...

Ömür Bozkurt: Baktığımız zaman, çok evlilik yapan, yapmak da zorunda kalan bir vakıfız diye itiraf etmek zorundayım çünkü hayatımız hep para istemekle geçiyor. Fakat yapımız farklı tabii. 1973 yılında İKSV Nejat Eczacıbaşı tarafından, herhangi bir vakfiyesi olmadan 15 iş adamı ile birlikte kurulmuştu. O zaman %60-70 gibi bir devlet desteği ile kurulmuştu. İlk üç-dört yıl böyle geçti. Daha sonra sponsorluğun önemi ve ihtiyacı anlaşıldı. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Türkiye'deki sponsorluk kavramına öncülük yapan bir vakıftır. Azize'nin de belirttiği gibi, İstanbul Festivali adıyla, başlayıp daha sonra Film Festivali, Caz Festivali, Bienal, Tiyatro Festivali diye beş etkinliğimiz oldu.1995 yılına kadar her festivalin kendi sponsorunu aradığı ortamdan çeşitli tecrübeler sonucunda çeşitli kategorilerde sponsorlar aramaya başladık.1995 yılında kurumsallaşmaya başlamanın sonucunda sponsorluk departmanı kuruldu. Bu birikimle de vakfın beş festivali, otuzuncu yılından sonra da yaptığı yan etkinlikleri de sayarsak, MiniFest, Phonem, Filmekimi, yılsonu konserleri; bütçenin yaklaşık yüzde 75'i sponsorluk gelirinden geliyor. Altı-yedi sene önce Tiyatro ve Bienal oldukça zor sponsor bulunan festivaller olduğu için, bütçesel sorunlardan dolayı birer yıl dönüşümlü olarak yapılmasına karar verildi Her festivalin farklı olduğu ortamlarda genelde 60-70 adet sponsorlarla uzun dönemli ilişkilere girmek durumundayız. Hatta vakfın ilk yıllarındaki çalışmalarında, vakfın resmi sponsorları dediğimiz bir yıl boyunca bütün festivallere destek veren bir kategori ile başladık, ondan sonra her festivale birer festival sponsoru, bunun altında da diğer çeşitli festivallerin gösteri sponsorları, mekân sponsorları, özel proje sponsorları adı altında çeşitli destekler almaya devam ettik. Film festivaline ilk başladığımız yıllarda aynı temaları bir araya getirip bir sponsorluk kategorisi oluşturduk ama sonra daha kalıcı olsun on beş gün boyunca veya üç hafta süren bir festivalde daha uzun soluklu sponsorluklar alabilelim diye mekân sponsorluğuna geçtik. Orada pek başarılı olamadık. Bu sene yirmi beşinci yılımızda bir değişiklikle tema sponsorluğuna geçtik. Tabii ki bunların yanı sıra barter'larla, festivalin, daha doğrusu vakfın medya sponsorlukları var. Bunların içerisinde televizyon, radyo, gazete, servis sponsorları var; bu desteği devam ettirebilmek için farklı kategorilerde sponsorluk yaratmak zorunda kalıyoruz. İlk yıl başlangıçta üç-dört kişi ile başlayan ekip, şimdi 57 kişiye ulaştı. Ama tabii her festivalde rehberler, alt yazıcılar, prodüksiyon ekibiyle çalışan sayısı artıyor. Festival boyunca, gönüllü olarak çalışan insanların da desteğini alıyoruz yanımıza. Hayatımız böyle geçiyor.

Azize Tan: İnsan kaynağından bahsederken zannediyorum biz diğer festivallerden daha şanslıyız, biz bir lüks yaşıyoruz, kurumsallaşmanın lüksünü. Normalde Film Festivali kadrosunda beş kişi çalışıyor. Diğer festivallerle karşılaştırdığınız zaman aslında İKSV'nin bünyesinde çalışan insan sayısı kadar insan sadece bir film festivali ya da başka bir festival için çalışıyor. Bizim sayımız fazla ama o kadar insan aynı zamanda beş-altı festivale hizmet veriyor. Bizim avantajımız kurumsal bölümlerimizin olması, sponsorluk, basın ve halkla ilişkiler gibi, bütün festivallere destek veren. Ama bizlerin üzerinden büyük yük kaldıran departmanlar bunlar. Bunun dışında ben biraz kamu desteğine değinmek istiyorum. Zannediyorum Sevinç Hanım'dan biraz daha farklı düşünüyorum ben bu konuda. Özellikle belediyelerin, mesela Gezici Festival o anlamda şanslı çünkü normalde gittikleri şehirlerde kültür-sanat etkinlikleri çok kısıtlı sayıda olduğu için gerçekten akıllı belediyeler böyle etkinliklere sıcak bakıyorlar. İstanbul'da belki çok fazla sayıda etkinlik düzenleniyor, ama bu kadar köklü, başarısını kanıtlamış, uluslararası standartlarda yapılan festivaller, ne yazık ki kendi belediyesinden hiçbir destek alamıyor. Hiçbir destek derken maddi destekten bahsediyorum. Onun dışında gerekli birtakım izinler, bazı mekânların ücretsiz verilmesi, tanıtım için birtakım billboard'ların vesairenin kullanılması, ya da işte pankart asacağımız yerlerin izinlerinden bahsetmiyorum. Bu konuda destek oluyorlar ama onun dışında biz belediyeden, İstanbul Belediyesi'nden herhangi bir katkı göremiyoruz ve ben bunun önemli olduğunu düşünüyorum. Özellikle de belediyemizin İstanbul'u bir marka haline getirmeye çalıştığı, çeşitli uluslararası organizasyonları buraya çekmeye çalıştığı bir dönemde, hâlihazırda yapılmakta olan ve başarısını kanıtlamış etkinliklere biraz daha fazla destek olmaları gerektiğini düşünüyorum. Aynı şey Kültür Bakanlığı için de geçerli. Kültür Bakanlığından bizim aldığımız katkı yüz milyar ve bu para festival bütçesine giren bir para değil. Bizim ulusal yarışmamızdaki en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi erkek ve kadın oyuncu ödüllerini Kültür Bakanlığı üstleniyor ve aldığımız bu para tamamen Türk sinemasına gidiyor. Aslında bu bir anlamda çok sevindirici bir şey. Festival aracılığı ile Türk sinemasına böyle bir katkıda bulunulması. Ama onun dışında festivalin bütçesine Kültür Bakanlığından gelen ne yazık ki nakit bir katkı yok. Ben bunların gerekli olduğunu düşünüyorum çünkü çoğu zaman festivallere şu sorular sorulur: Festivaliniz dünyanın diğer festivallerine kıyasla nerede, nasıl bir festivalsiniz? Bunu kıyaslayabilmek için öncelikle festivallerin yapısını da kıyaslamak

lazım. Herkes Cannes Film Festivali'nden bahsediyor, bence onu zaten tamamen ayrı bir kategori olarak kabul etmek lazım. Dünyada yapılan çok büyük bir uluslararası organizasyon, bütçesi 20 milyon Euro'nun üzerinde. Ahmet Boyacıoğlu şimdi Kültür Bakanlığının her festivale bir katkı ayırdığını söyledi. Umuyorum gelecek yıllarda bu biraz daha artar... Bize verilen 100 milyar zaten ödüllere gidiyor. Türk sinemasına yaptığımız bu katkıdan dolayı çok mutluyuz ama festivallerin düzenlenmesi için ne yazık ki biz böyle bir destek göremiyoruz, o zaman bizim festivallerimizin uluslararası platformlarda boy göstermesini istediğimiz zaman biraz daha fazla kamu desteğine ihtiyaç olduğunu düşünüyorum ben.

Sevinç Baloğlu: Azize bu konuda haklı fakat yerel yönetimleri kamudan ayırmak lazım zaten. Yerel yönetimler bu işe direkt girmeli. Antalya Film Festivali'nin bu kadar yol almış olmasının sebebi Antalya Belediyesi'dir. Ama devlete baktığınız zaman Başbakanlık Tanıtma Fonu'nu devlet olarak görmediğinizi söylememek lazım. Neticede onların da çok büyük bir desteği var İKSV festivallerine. Özellikle uluslararası bir festivalseniz eğer, aslında Başbakanlık Tanıtma Fonu'nun buna çok ciddi para aktarması lazım, çünkü Kültür Bakanlığı'nın siz bütçesine baktığımız zaman Bakanlık olarak devlet bütçesinden aldığı para zaten belli. O kadar komik ki, %2 Kültür Bakanlığı'nın bütçesi. O yüzde ikiden bana para ver ben de festival yapayım demek çok lüks bir şey. Onların bakanlık programlarını sen de biliyorsundur. Çok ciddi sıkıntıları var. Onun için aslında hepimizin ihtiyacı olan bir "film merkezi, bir film kurumu". Eğer böyle bir şey olsa oranın başka kaynakları olacak, Maliye Bakanlığında sıkışmış kalmış rüsumlar bu tarafa dönebilecek, başka problemler var orada. O yüzden Kültür Bakanlığına bize para verin biz festival yapalım demek doğru değil. Söylediğin çok doğru, o yüz milyar hakikaten Türk sinemasına dönüyor ama onlar vermese siz başka yerden bulup vermek durumundasınız.

Azize Tan: Zaten buluyorduk daha önce.

Sevinç Baloğlu: Tabii, o da çok önemli bir destek. Hemen de zaten adlarını koymuşlar hani koymasalar olmaz mıydı diye düşünüyorum. Bir yandan onlardan bu kadar para desteği istememekle beraber destek verdikleri zaman da onu bağıra bağıra söylemeleri de çok yanlış. Yapmaları gereken kadarını yapmaları lazım ve bunu da çok kaliteli bir şekilde yapmaları lazım. O yüzden bizce, bizim yüzümüzü başka bir yere çevirmemiz lazım, Başbakanlık Tanıtma Fonu bence bu konuda önemli bir kaynak, galiba hepimiz de biraz kullanıyoruz

onu, hep beraber, kullanmaya çalışıyoruz. Oraya yüklenmek daha doğru, şu çerçevede, yani Türkiye'nin ekonomik yapısı değişir, daha doğrusu bakışlar değişir, insanlar değişir, o zaman belki Kültür Bakanlığına da biraz daha farklı şeyler söylemek hepimiz için mümkün olabilir diye düşünüyorum.

Levent Soysal: Şimdi ben son sözü Pelin Turgut'a veriyorum.

Pelin Turgut: Aslında toparlayıcı olacak benim söyleyeceklerim. İf devlet desteği almıyor. Tamamen özel sektörle çalışan bir festival. O bakımdan da bu beş yıl bizim için bir öğrenme süreci oldu. İlk işe girdiğimizde çok kısa sürede gördük ki şirketlerin kültür-sanata sadece kültür-sanat olduğu için yatırım yapmak gibi, yani Eczacıbaşı anlayışı diyebileceğimiz bir anlayış artık yok. Belki dünyada da yok ama Türkiye'de de yok. Bu işlerin kararları artık şirketlerin pazarlama departmanları tarafından veriliyor. Bu da aslında çok farklı bir dinamik. Çünkü pazarlama departmanı işin içine girdiği zaman sizi herhangi bir mecra gibi görüyor. Yani bir festivale yatırım yapmakla yüz tane billboard almak ya da televizyonda birkaç hafta reklam oynatmak arasında onun için bir fark yok. Geri dönüşüm gibi başka kriterler giriyor ve o kriterlerle de bir festivalin bir açıkhava kampanyası veya televizyona reklam vermek kadar başarılı olma olasılığı çok az. O yüzden kendimizi neticede bu şirketlerin ilgisini çekecek bir marka olarak konumlandırmamız gerektiğini anladık. Yani biz ulaştığımız insanlar açısından cazip olmalıyız ve bizim ulaştığımız insanlara ulaşmak isteyen markalar bizim yanımızda durmayı bir şekilde istemek zorunda. Bunu anlamamız bir iki yıl kadar sürdü. O iki yıl içerisinde çok zor zamanlar geçirdik. Ondan sonra da konumlandırma sebebiyle, yani reklam ajansıyla olsun, yaptığımız pazarlama stratejileri olsun, bu gibi yöntemlerle kendimizi doğru konumlandırmamız sebebiyle baktık ki gerçekten böyle markalar bizim yanımızda durmak istiyor. Çünkü İf bir şekilde 18-25 yaş gurubu için "cool", gidilesi, Avrupa Yakası'nda karakterlerin gittiği bir festival, bahsi geçiyor vs. Böyle olduğu zaman birdenbire bu tip şirketler için İf ilgi çekici bir marka oldu ve Yapı Kredi Üniversite Bankacılığı, gençturkcell gibi markalar bizim yanımızda durmak istedi ve bu onlardan gelen bir talep oldu. Yani dinamik şu anda böyle. İdeal kesinlikle değil. Daha ziyade Amerika modeline benziyor bu model çünkü Avrupa'da çok yoğun bir kamu desteği var, bizde hiç kamu desteği yok. Özel sektör de Amerikan şirketleri gibi düşünüyor yani Amerika'daki gibi. Dolayısıyla o anlamda buradaki dinamik bence bizim

gibi kurumlar için çok zor. Çünkü her zaman için o yarışta kendimizi cazip kılmak durumundayız.

Azize Tan: Senin söylediğin çok doğru, son derece katılıyorum ama bu bizi de kısıtlayan bir şeye dönüşüyor bir noktadan sonra. İstanbul Film Festivali'nin, bir anlamda misyon olarak gördüğü bazı şeyler de var. Programımıza koyduğumuz bazı filmler var. Bazı temalarımızın bir sponsora hiçbir zaman satılmayacağını biliyoruz ama biz o temaları yine de programımıza koymak istiyoruz. "Mayınlı Bölge" diye bir bölümümüz var, biz o filmleri göstermek istiyoruz, o filmlerin gösterilmesi gerektiğini düşünüyoruz, ama bu tarz kısıtlamalar nedeniyle bir anlamda arkanızda güçlü bir destek de olmazsa eğer, ve küçük bir festivalseniz kendinizi sıkışmış hissedebilirsiniz. İstanbul Film Festivali sponsorlarının ve seyircisinin desteğiyle bu sorunu aşmaya çalışıyor.

Pelin Turgut: Tabii, Gökkuşağı Bölümü mesela. Kesinlikle geylezbiyen filmleri ibaresi ile hiçbir şirket kapısını çalmayın dendi.

Ahmet Boyacıoğlu: İki tane küçük saptama yapmam lazım. Bir tanesi arkadaşlar, festivallerin durumu yurt dışında da felaket. Yurt dışında da para bulamayıp kapılarını kapatan festivaller, sıkıntıya girenler var. Örneğin Avrupa'da genelde yerel yönetimlerden, bir de Avrupa Birliğinin medya programından para geliyor. Biz medyaya bir türlü üye olamıyoruz. Ama yurt dışındaki festivaller de buradan farklı değil. Bir etkinliğe sponsor olacak şirket gider futbola para verir, ya da televizyona para verir, reklama verir. Son zamanlarda benim çok eleştirdiğim, şaşı gözlerle baktığım bir olay var. Bazı büyük finans kuruluşları, yani paraya sahip kuruluşlar, kendi kültür-sanat departmanlarını kuruyorlar. Herhalde orada da yeğenler falan işe alınıyordur. Sağ cebinden sol cebine para aktararak kendi adlarıyla birtakım etkinlikler yapıyorlar. Biz bankacılık yapıyor muyuz? Ama onlar kültür-sanatçılık oynuyorlar. Ben bunu bir sempozyumda yüzlerine karşı söyledim çok pişkin oldukları için herhangi bir tepki vermediler. Bir de şöyle bir şey var, bizim Kars'taki, Van'daki gecekondudan belediyenin arabalarıyla getirip film izlettiğimiz çocuklarla gençturkcell neden ilgilensin ki? Bu çocuklar onun tüketicisi değil. Paranın sosyalliği filan yoktur, o bir palavra. Post kapitalizmi yaşıyoruz bu ülkede. Şimdi İf'in 18-25 yaş arasındaki İstanbul yakasında yaşayan izleyicilerine gençturkcell'in ve Yapı Kredi'nin yakınlığını ben anlayabiliyorum. Çok duygusal bir ilişki var arada, mutlaka bir şey satabilirler. Ben hep Anadolu'dan konuşuyorum çünkü Anadolu'nun ruhunu biliyorum. Anadolu'da neler var? Anadolu İstanbul'u biliyor ama siz

Anadolu'yu biliyor musunuz? Hiçbir şey bilmiyorsunuz. Kayseri'nin mesela potansiyeli nedir? Ben söyleyeyim. Sıfırdır. Van'ın potansiyeli inanılmazdır, Kars'ın potansiyeli inanılmazdır. Diyarbakır'ın potansiyeli olağanüstüdür. Adana'nın potansiyeli gene sıfır nedense. Anadolu'daki kentlerde ilginç şeyler oluyor ama yine başa döneceğim, İstanbul Cumhuriyeti ve Anadolu olarak ikiye ayrıldığından dolayı Türkiye. Sponsorluk zor bir zanaat, gerçekten zor bir şey. Böyle devam etmek lazım, örneğin benim prensibimdir, hiçbir şekilde maddi sorunlarımı kimse ile tartışmam. Hep sorarlar gazeteci kardeşlerim festivali nasıl yapıyorsunuz diye, bu benim sorunum, ama gelirken şunu öğrendim, muhasebeyle ilgilenen arkadaşa sordum, "Ne girmiş 2004-2005 yılında derneğin kasasına?" diye. 200 milyarın biraz üzerinde bir para girmiş. Ankara Sinema Derneği denen kuruluşun maddi bilançosu 200 milyar kadar. Bu paraya maaşlar, stopaj, kira, telefon, festival harcamaları, her şey dahil.

Levent Soysal: Biraz önce başka soru yok dedim ama aklıma bir soru geldi. İç kaynaklar, belki şunu söylemek, sormak istemiştim, kendi kaynaklarınız... Benim bildiğim vakıf Amerikan modelinden geliyor, vakfın bir parası olur, o vakıf o parasını işletir... Demek istediğim vakıf bir para kaynağı üzerine kurulur. Çok şaşırtıcı olarak burada iki vakfın sözcülerinden öyle bir şey duymadım. Marka olmak yerine şirket olmayı düşünmüyor musunuz? Yoksa benim burada duyduğum, birkaç sene sonra birden İf gidebilir mi demek? Çünkü hiç iç kaynağı yok.

Pelin Turgut: Bizim açımızdan tek güvence bu sponsorlarla kuruduğumuz ve uzun ömürlü üç-beş yıllık ilişkiler. Ama evet hiçbir zaman sırtımızı dayayabileceğimiz bir yer yok.

Sevinç Baloğlu: Bizim de yok.

Azize Tan: Bizim de yok.

Sevinç Baloğlu: Ama zaten İf bir vakıf değil, öyle değil mi?

Pelin Turgut: Hayır hayır değil.

Sevinç Baloğlu: Aslında bu gerçekten de bizlerin sorunu. Dediğiniz çok doğru. Osmanlı vakıfları gibi vakıflar yok artık. Kira bağışlayacak birisi, kiraları toplayacaksınız ve o topladığınız kiralarla bir festival yapacaksınız atıyorum yani.

Levent Soysal: Mesela yatırım yapmayı düşünmüyor musunuz?

Sevinç Baloğlu: Şimdi bu şöyle bir şey, vakıf kendi kaynaklarını yaratır ve o kaynakları bir yere aktarır. Oradan ne bileyim bir kültür kurumu oluşturur veya bir sinema yapar, sinemanın gelirleri yıl bo-

yunca devam eder. Ama bu da bir vakıf kimliği değil. Bunu vakıf kendisi yapıyor demektir aslında. Vakıf olmanın şeyi dışarıdan bazı insanların vakfa bir şey bağışlaması, bina bağışlaması, para bağışlaması, vakıf öyledir, vakfın kendisi bir şey alır da yapmaz, onu bir şirket de yapabilir zaten.

Levent Soysal: Amerikan tipi bir vakıf, kendi bir fonu olan, bunu borsada çalıştıran, o paranın belli bir kısmını...

Sevinç Baloğlu: Bu yasak. Kanunlarla Türkiye'de yasak. Hatta size şöyle söyleyeyim, size gelen paraları devlet bankasında tutmanız gerekiyor normalde. Bize bundan altı yıl önce bir şey geldi, neden zarar ettirdiniz diye, hani parayı daha iyi faiz veren bankada değerlendirmediğimiz için. Onun üzerine yeni yönetmelikler ortaya çıktı ve biz daha yeni yeni son dört-beş yıldır özel bankalarda para tutabilmeye başladık. Yine de devlet size aktardığı parayı asla özel bankaya aktarmıyor, devlet bankasından siz sonra çekebiliyorsunuz.

Levent Soysal: Tamam. Şimdi çok özür dileyeceğim, kesmek zorundayım. Salondan son bir söz var, onu vereceğim. Çok soru var konuşulacak ama maalesef süremiz doldu. Umarım onları kahve arasında tartışabiliriz. Veya daha sonraki konferanslarda...

Deniz Bayrakdar: Öncelikle çok teşekkür ederim burada olduğunuz için. Öğrencilerimizin severek takip ettikleri festivallerin yöneticileri burada. Belki sizin tüm festivallere katılamıyorlar ama bazı festivallerde yoğun bir katılım ve çalışma gerçekleştiriyorlar. Konuya ilişkin bir ekleme yapmak istiyorum, biraz önce Ömür (Bozkurt) Hanım'a da anlattım. Bu konferansın başlığı "Sinema ve Para" olduğu için ilk kez sponsorlara müracaat ettik, Özer Bereket'in yardımı, dışında biz kendi başımıza bir şey alamadık, on dokuz yirmi müracaattan elimiz boş döndük. Biz sponsor bulma meraklısı da değildik, konferans zaten üniversite desteği alıyordu, ama adı öyle olduğu için buna layık olalım istedik. Sponsor adaylarını davet ettik buraya ve çoğundan hayır cevabı geldikten sonra "Biz sizden para istemiyoruz, buyurun, çünkü bu konferansın konusu sinema ve para, sizin burada olmanız lazım" dedim. Fakat gelmediler. Ben onun için açılışta konuşturmayı düşündüğüm kültür enstitüleri merkezlerinin başkanlarını ayrı bir panele davet ettim, çünkü esas akademik etkinliklerin sponsorları ve destekleyicisi onlar. Eğer onlar olmasa mesela bu etkinlik bu kadar sene süremeyebilirdi. Onun için seneye şunu da söylemek istiyorum, konular tam oluşmadı, ama film ekonomisi ve film politikaları üzerinden gelecek sene devam etmeyi düşünüyorum, bunu kendi değerlendirme kurulumuzda konuşacağız, o zaman sponsorlar

ve sizler mutlaka burada olmalısınız. Çünkü bu konu konuşuldu bir dahaki seneye unutulup kalmasın. Çok çok teşekkür ederim.

Levent Soysal: Çok teşekkür ederim, birçok soruyla bizi baş başa bıraktığınız için.

Deşifre: **Elif Akçalı**
Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar, Levent Soysal**

Levent Soysal
Bölüm Başkanı
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi, RTS Bölümü

Kültür Merkezleri ve Sinema Destekleri

KÜLTÜR MERKEZLERİ VE SİNEMA DESTEKLERİ

Moderatör: Ayten Görgün

Ayten Görgün: *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı*'nın beşinci paneline hoşgeldiniz. Üç konuğumuz var: Yalçın Baykul, Guillaume Pierre ve Chris Edwards. İlk önce onların kısa biyografileri ile başlamak istiyorum. Yalçın Baykul 1962'de Kırklareli'nde doğdu. 1984'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Ardından Berlin'e gitti ve orada yaşamaya başladı. Berlin Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tiyatro Pedagojisi Bölümü'nde yüksek lisans yapan Baykul halen aynı üniversitede Çocuk Tiyatrosu üzerine doktora çalışmalarına devam etmektedir. Baykul'un Alman dilinde yazılmış müzikalden komediye kadar altı oyun kitabı bulunmaktadır. Türkçe'de yayınlanmış sayısız çevirileri bulunan Baykul'un geçtiğimiz ocak ayında *İlklerin Efendisi Şinasi* adlı oyunu Mitos Boyut Yayınları tarafından yayınlanmıştır. Baykul halen Goethe Enstitüsü İstanbul'da Kültürel Etkinlikler Sorumlusu olarak çalışmaktadır. Mesleği gazetecilik ve televizyon yöneticiliği olan Guillaume Pierre, Fransız televizyonu için onlarca uzun metraj film ve belgesel yaptı. 2001 yılından beri Fransız Dışişleri Bakanlığı için medya gelişimi üzerine çalışmalar yapıyor. Önceleri Afrika'da televizyon ve radyo okullarının kurulmasında çalışan Guillaume Pierre, 2005 yılında İstanbul'a Bölgesel Medya Ateşesi olarak atandı. Fransız medyası, sinema, televizyon ve basınının Türkiye, Güney Kafkasya ve Orta Asya ile ilişkilerini geliştirmek için çalışıyor. Chris Edwards University of Wales ve University College London isimli üniversitelerde tiyatro oyunları yayınları ve gösteri pratiği arasındaki tarihsel ilişkiyi araştırdı ve MPhil derecesini aldı. Halk ve üniversite kütüphanelerinde çalıştıktan sonra 1986 yılında British Council'a katıldı ve Sudan, Çin ve Baltık Devletleri'nden sonra

2004 yılında İstanbul'daki yönetici pozisyonuna geldi. Her katılımcıdan aynı sorulara cevap vermelerini isteyeceğim. Kendi ülkelerinizin kültürünü Türkiye'de temsil ederken genel misyonunuz nedir? Özellikle sinemaya verdiğiniz önemden bahsedebilir misiniz?

Yalçın Baykul: "Kendi ülkelerinde sinema" konusuna benim yanıtım biraz değişik olacak. Almanya bilindiği gibi Türkiye'nin en yakın ortaklarından, partnerlerinden, her alanda işbirliği yaptığı ülkelerden biridir. Hatta birincisidir desek pek abartmış sayılmayız. Dünyadaki hiçbir ülkede böylesine bir Türk vatandaşı yoğunluğu yoktur. İki buçuk milyonu aşan Türk göçmen nüfusu ile Almanya, hem ekonomik, hem siyasal, hem de kültürel anlamda ülkemiz için bir yol arkadaşı konumundadır. Türkiye'nin sürekli artan, adlarının başında "Türk-Alman" bulunan kuruluşlar, iki ulusun ne pahasına olursa olsun ayrılmayı düşünmeden, birlikte yaşadığı yerleşim birimlerinin, kentlerin, köylerin sürekli artması, bunun artık organik bir görünüme bürünmüş olduğunun bir göstergesidir. Bu yansımasını sinema alanında da göstermektedir. Fatih Akın'ın Berlinale'de aldığı ödül her iki ulusu da sevince boğmuş bir başarı örneğidir. Fatih Akın, bilindiği gibi Alman pasaportu olan bir Türk'tür.

Bu anlamda benim bağlı olduğum kurum da üzerine düşen görevi fazlasıyla yerine getirmektedir. Goethe Enstitüsü, Federal Almanya Cumhuriyeti'nin dünya çapında faaliyet gösteren bir kültür kurumudur. Asli görevi Alman dilinin öğrenilmesini desteklemek, uluslararası ilişkilere, kültürel iş birliklerine destek vermektir. Ayrıca kültürel, toplumsal ve siyasal yaşama yönelik bilgilerle Almanya üzerine kapsamlı bir panorama sunmaktadır. Goethe Enstitüleri, kültür toplulukları, okuma salonları ve dil kurslarından oluşan ağ ile elli yılı aşkın süredir Almanya'nın kültür politikasının dünya çapındaki temsilcileri konumundadırlar. Bizde Alman Kültür Merkezleri olarak daha yaygın yer etmiş olan Goethe Enstitüleri İstanbul, Ankara ve İzmir'de faaliyet göstermektedirler. Alman toplumunun açıklık özelliğinden ve farklı zenginliklerinden yararlanıp, partnerlerin deneyim ve yaklaşımlarından kültürler arası bir diyalog yaratma çabasındadır Goethe Enstitüleri. Karşılıklı diyalog birincil ilkedir; Alman dili ve kültürü ile uğraşan herkes Goethe Enstitüsü'nün doğal partneridir. Goethe Enstitüleri, tüm çalışmalarında kendi sorumluluğunu kendi taşımakta ve siyasal açıdan bağımsız olarak hareket etmektedir. Küreselleşmenin doğurduğu kültür politikası gereklerini yerine getiriyor, dünyada çok kültürlülüğün bir zenginlik olarak algılandığı karşılıklı anlayış ve hoşgörüye dayalı bir dünya için konseptler geliştiriyor Goethe Enstitüle-

ri. Kamusal ve özel kültür kuruluşlarının, belediyelerin ve ekonomi çevrelerinin iş ortağı konumunda oluyorlar. Kültüre ve eğitime erişim her insanın hakkıdır. Bu bağlamda bizler de dünyanın birçok yerinde gerçekleştirdiğimiz Alman kültürüne özgü etkinliklerle söz konusu ülkenin de kültürel yaşamına bir katkı sağlamak çabasındayız. Almanya'daki kültürel yaşama uluslararası bir boyut sunarak Almanya'daki kültüre katkı sağlarken, Almanya dışındaki seçkin çalışmalarımızı da Goethe Enstitüsü formundan Alman kamuoyuna tanıtıyoruz. Yani Goethe Enstitüleri'nin işlevi sadece içinde bulundukları ülkede kültürel etkinlik sürdürmek değil, o ülkelerin kültürlerini de kendi ülkelerinde tanımak, tanıtmak ve o konuda etkinlikler yapmak. Almanya'daki kültüre katkı Goethe Enstitüsü'nün birçok etkinliklerinde kendini gösteriyor. Örneğin sinema ve film bu kültür programlarının içinde en ağırlıklı yer tutan sanat alanlarından biridir. Film programları dünyanın her yerinde Goethe Enstitüleri'nin üzerinde en çok söz edilen etkinliklerin başında gelir. Zengin film arşivleri ile yerel veya uluslararası film festivallerine yaptığı katkıların yanı sıra, Goethe Enstitüleri bulundukları ülkenin uzmanlarını da Almanya'daki festivallere davet edip düzenlediği atölye çalışmaları ve seminerlerle film ve televizyon yapımcılarına da yoğun iş birliği olanakları sunmaktadır. Ben yanımda birkaç tane Goethe Enstitüsü programı getirdim. Örneğin 2006 Nisan-Temmuz aylarına ilişkin bu programda, önemli üç film etkinliği bulunmakta: Christian Petzold'un filmleri gösterilmekte; Peter Weiss'ın *Direnmenin Estetiği* kitabı yeni çıktı Türkiye'de birkaç ay önce, kendisinin seksenli yıllarda yaptığı filmler gösterildi; Tophane'de, Tophane-i Amire Salonu'nda Ernst Barlach sergisi oldu; sinema salonumuzda Ernst Barlach üzerine filmler de gösterildi. Bu üç örneği vererek aslında Goethe Enstitüsü'nün ne tip film çalışmaları yaptığı konusunda bir ipucu vermiş olduğumu zannediyorum. Ayrıntılara ikinci bölümde girebiliriz. Teşekkür ederim.

Ayten Görgün: Teşekkürler. Guillaume Pierre, sizden de aynı sorunun cevabını alabilir miyiz?

Guillaume Pierre: Çok teşekkür ederim. Bildiğiniz gibi Fransa kültüre çok önem veren bir ülke. Kültürel yaratıcılık geleneğine sahip bir ülkeyiz. Bugün önemli sorulardan biri büyük tarihsel isimleri tanıtmak ile –örneğin sinemada Truffaut, Godard veya René Clair ve Jean Vigo gibi- güncel sanat yapıtlarını tanıtmak arasındaki en iyi denge noktasının ne olduğu. Türkiye'de tabii ki oldukça fazla kültürel etkinliğimiz var. Belki bazılarınız biliyordur, şu sıralarda Türkiye'de Fransız Baharı isimli büyük bir proje üzerinde çalışıyoruz. Bu nedir?

Altı ay boyunca sürecek bir kültürel etkinlikler dizisi; Mart'ta başladı ve Ekim'de bitecek. Bu altı ay içinde Türkiye'de yüzden fazla etkinlik gerçekleştireceğiz. Bunlardan bazıları çok büyük, örneğin geçen hafta başlayan *Zingaro* tiyatrosu gibi. Bilmeyenler için, *Zingaro* bir at sirki. Haziran'da çok önemli bir 17. yüzyıl klasik müzik konseri olacak, *Les Ants Florissants*. Yaz aylarında çok önemli bir caz konseri de gerçekleştireceğiz. Muhtemelen çoğunuz nisan ayında gerçekleşen İstanbul Film Festivali'ni takip etmişsinizdir, orada da Fransız sineması önemli bir yer tutuyordu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın da yardımıyla çok iyi bir iş ortaya çıkarttığımızı düşünüyorum. Festival boyunca yaklaşık 35 tane film gösterildi; Fransız sinemasının önemli isimleri -Gerard Depardieu, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau gibi oyuncular ve Bertrand Blier gibi bir yönetmen- İstanbul'a geldiler. Ben medya ateşesi olarak özellikle sinemayla ilgili sorularla uğraşıyorum. Ne yapıyoruz? Türkiye'deki festivallerde Fransız filmlerini göstermeye çalışıyoruz. Türkiye'de yanlış bilmiyorsam 20 kadar festival var ve biz bunların büyük bir çoğunluğu ile çalışıyoruz.: İstanbul Film Festivali'nin yanısıra, If! Bağımsız Film Festivali, Gezici Festival, Antalya Film Festivali, İzmir, Ankara ve başka yerlerdeki diğer festivaller. Asıl amacımız daha fazla Fransız filmlerinin gösterimine yardımcı olmak ve Fransız yıldızları Türkiye'ye getirmek. Amacımızın diğer bir yanı ise Fransa'ya Türk sinemasını getirmek. Çünkü gerçek değiş tokuşu sağlamak istiyoruz. Türk sineması gelecek hafta Cannes'da çok anılacak çünkü üç Türk filmi yarışmada yer alıyor: Nuri Bilge Ceylan'ın filmi büyük yarışmada, kısa film yarışmasında bir kısa film ve öğrenci filmleri yarışmasında da bir öğrenci filmi yarışıyor. Yani gelecek hafta Cannes'da Türk sineması ciddi anlamda varlığını hissettirecek. Ocak'ta Fransa'da, 22 film ile Türk sinemasını tanıtan bir gösterim yaptık; Türk filmlerinin Fransa'ya gitmesine ve Fransız filmlerinin buraya gelmesine yardımcı olacak başka projelere de destek vermekteyiz. 2006'daki Fransız Baharı projesinden sonra, 2009 yılında Fransa'da bir Türk kültür mevsimi üzerine çalışmaya başlıyoruz. Böylelikle bahsettiğim "değiş tokuş" tam anlamıyla gerçeğe dönüşecek. "Değiş tokuş"un arkasındaki asıl fikir halkalar arasındaki anlayışı arttırmak, sanatçıların bir yer değiştirmesini sağlamak, kültür ve yaratının değiş tokuşuna izin vermek ve halkaların birbirlerini daha iyi tanımasını sağlamak. Bu dönemde bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum

Ayten Görgün: Teşekkürler. Şimdi Chris Edwards aynı süreci İngiltere açısından anlatacak.

Chris Edwards: Teşekkür ederim. Masanın en sonunda oturmanın bir avantajı da birçok noktaya çok doğru bir şekilde meslektaşlarım tarafından değinilmiş olması. British Council, Pierre'in de anlattığı gibi, iki taraflı, karşılıklı kültürel değiş tokuş ile ilgileniyor. Sanırım amacımıza ulaşmak için benzer yöntemler kullanıyoruz. Biz bu durumu İngiltere halkı ile diğer ülkelerin halkları arasında karşılıklı yarar sağlayacak ilişkiler kurmak ve yaratıcı fikirlere ve başarılara verilen değerin artması için uğraşmak olarak tanımlıyoruz. Asıl odağımız genç insanlar; Pierre'in sorduğu soru benim de ilgimi çekti: "Geçmişteki büyük ustaların şaheserlerini tanıtmak mı yoksa güncel işleri mi?" ve sanırım bizim seçimimiz %90 güncel oluyor. Çünkü bu, insanların beraberce ve şimdi, samimi bir iş birliği kurmaları ve içinde yaşadığımız toplumların keşfi için insanların fırsatları görmesini sağlayan bir yol. İngiliz film endüstrisine karşı bir zorunluluğumuz yok. İngiliz filmlerine fon sağlayan, ithal edilmelerine yardım eden ve onlara yatırım yapan başka organizasyonlar var; bunu biz yapmıyoruz. Bizim yaptığımız uluslararası diyaloğu sağlamak için birçok mecra arasında sinemayı da kullanmak. Kültür sağlıklı bir toplumun kalbidir. Kim olduğumuzu tanımlar; özellikle küreselleşme ile kültürel geleneklerin bir araya geldiği ve göçün çok arttığı bir zamanda bizi millet olarak tanımlar. Kültürel kimlik sürekli değişir; bu değişim bazen biz kendimizi şekillendirirken bilinçli bir şekilde, bazen de dünya bizi farklı şekillere yoğururken pek de bilinçli olmadan gerçekleşir. Sinemanın kültürleri anlamak ve aralarında bir köprü kurmak için özellikle önemli bir mecra olduğunu düşünüyorum. Çok güçlü bir öz-ifade şekli. İnsanlar bir ülkenin neye benzediğini anlamak için çeşitli şeyleri bir araya getirir –örneğin bizim futbolseverlerimizin dünya çapında nasıl davrandığı. Sinema da insanların başka bir ülkeyi anlamak için kullandığı araçlardan birisidir. Ama sinema çok güçlü ve çok kişisel bir ifade aracıdır ve önemli olan sinema ile başka bir kültürün içinde bulunmanın nasıl bir şey olduğunu keşfedebiliriz. Bu yüzden biz de filmleri dünyada tanıtmakla, dolaştırmakla özellikle ilgileniyoruz. Çünkü filmler insanlara doksan dakika boyunca İngiltere'de bir Çinli olmanın veya Almanya'da bir İngiliz olmanın –veya hayal edebileceğiniz herhangi bir kombinasyonun- nasıl bir his olduğunu anlama şansı veriyor. Biz ayrıca dünya çapında gösterdiğimiz filmlerin Birleşik Krallık'taki çeşitliliği ve sorunlarımızı yansıttıklarından emin olmak istiyoruz. Richard Curtis'in ticari filmleri gibi, *Dört Nikah ve Bir Cenaze* veya *Aşk Her Yerde* gibi, aşina olduğumuz pembe dünya değil sadece. Ülkemizin zor politik ve sosyal sorunları

ile ilgilenen filmler de var. *Harry Potter* veya *Jane Austen*'ın yanısıra onları da sunmak istiyoruz. Birazdan kendi ülkelerimizdeki sinema endüstrisinden de bahsedeceğiz ama temel olarak sinemayı böyle kullanıyoruz.

Ayten Görgün: Çok teşekkürler. Panelistler esasen ikinci sorunun da bazı bölümlerine cevap verdiler. Birinci soruda ülkelerinin Türkiye ile ilgili kültürel misyonlarından bahsetmelerini istemiştim. Şimdi ikinci sorumu soracağım. Kendi ülkelerinizdeki film endüstrisinden, dünya sinemasındaki yeri, nasıl finanse edildiği, "ticari sinema" ve "sanat sineması" arasındaki denge ve gösterilen yabancı film oranlarını göz önüne alarak bahsedebilir misiniz?

Yalçın Baykul: Almanya'daki film endüstrisini kısaca ve üç dakikada genelleyerek anlatacak olursak, beş evre halinde ele alınmasının yararlı olacağını düşünüyorum ben: 1895-1918 arası "öncüler dönemi," 1918-1933 arası "sessiz film ya da ilk sessiz filmlere geçiş dönemi," 1933-1945 arası" nasyonel sosyalizm dönemi," 1945-1980 "parçalanmış iki Almanya dönemi" -biri Federal Almanya diğeri Demokratik Alman Cumhuriyeti idi-, 1980-2005 "yeni gelişmeler sineması ve Fatih Akın olgusu" diye ele alınabilir. 1945-80 arasındaki Federal Alman sineması ve Demokratik Alman sineması aslında duvarlar kalktığı halde hâlâ devam etmekte. Hâlâ Doğu Alman mentalitesi ile filmler yapılmakta. O tip konular işlenmekte, o sorunsal işlenmekte, bir süre daha devam edeceğe benziyor bu sorunsal. Almanya'da film sanatının doğuşu ile birlikte sinema dünyasının içindedir. Max ve Emil Skladanowsky Kardeşler'in Berlin'de gerçekleştirdikleri film gösterimleri Lumieré Kardeşler'in Paris'teki gösterilerinden önceye rastlıyormuş. Bu sanat başlangıçta üst tabakanın bir eğlencesi iken, kısa zamanda daha geniş kesimlere yayılıyor. 1910 yılında ilk sanatsal filmler ortaya çıkıyor Almanya'da. Dünyaca ünlü Alman tiyatro adamı Max Reinhardt'ın öğrencilerinden birisi ilk filmi çeviriyor Almanya'da. Önceleri izleyicilerden gelen yoğun talep üzerine İtalyan ve Fransız filmlerine çok fazla rağbet oluyor. O dönemde Henny Porten adında çok ünlü bir yıldız doğuyor Almanya'da, daha sonra polisiye filmlere ilgi artıyor ve Fritz Lang gibi bir yönetmen çıkıyor, *Metropolis*'in yönetmeni. 1916 yılında Alman İmparatorluğu sınırları içerisinde iki bin sinema salonu açılıyor. 1917 yılında UFA film stüdyoları kuruluyor ve unutulmaz Alman klasiklerinin doğuşu UFA'da gerçekleşiyor. UFA'ya artan devlet desteği sinemanın bir propaganda işlevi yürütmesine yol açıyor. O dönemde vatan aşkını arttırmaya ve canlı tutmaya yönelik filmlerin çevrilmesi de pek rast-

lantı sayılmasa gerek bu gelişmelerden sonra. Bunun yanı sıra gezi ve doktor filmlerinin yapılması Alman film endüstrisini Avrupa'nın en büyükleri arasına taşımaya başlıyor. 1919 yıllarında ünlü Alman ekspresyonizmi dönemi başlıyor. Robert Wiene'nin *Dr Caligari'nin Kabinesi,* Friedrich Wilhelm Murnau'nun *Nosferatu*'su (1921-22), -*Barbarlık Senfonisi* diye de geçiyor- dönemin en önemli yapıtlarındandır. Film eleştirmenleri Jean Cocteau ve Ingmar Bergman'ın bu dönemin etkisi altında kaldığını sıkça dile getiriyor. Bu Yeni Gerçekçilik döneminde -Georg Wilhelm Pabst'ın *Die Freudlose Gasse* (*Pandora's Box*, 1929) filminin de dahil olduğu- sadece Berlin'de 230 film şirketinin olduğu biliniyor. 1927 yılında çekimi 36 bin katılımcı ile gerçekleştirilen Fritz Lang'ın *Metropolis*'i sinemada teknik anlamda bir devrim olarak algılanıyor. Daha sonra komedi dahisi olarak adlandırılan Ernst Lubitsch, sinemaya o ana kadar hiç değinilmemiş konuları katıyor, eşcinsellik, uyuşturucu bağımlılığı, kürtaj ve fuhuş gibi. Aynı dönemde belgesel ve deneysel anlamda sinemada serpilip gelişen konuların yanında Oskar Fischinger, Lotte Reiniger, Walter Ruttman, o dönemin adlarından en çok söz edilen yönetmenleri oluyorlar. 1927 yılında Alman sinema endüstrisinin tutucu bir tekelin eline geçmesi sol ve ilerici bir kesimde yankısını bulan bir halk sineması geleneğinin doğmasına vesile oluyor. 1929-1933 arası Alman sinemasının Altın Çağı olarak anılıyor. Joseph von Sternberg'in *Mavi Melek*'i (1930), *Berlin Alexanderplatz*'ı (1931) veya Bertolt Brecht'in dünyaya mal olmuş *Üç Kuruşluk Opera*'sı bu dönemin ürünleri arasındadır. Fritz Lang da bu dönemde en ustalıklı sayılan yapımlarını gerçekleştiriyor. Bunların arasında *Bir Şehir Katilini Arıyor* (1931), *Kuhle Wampe* (1932) bulunuyor. 1932 yılında Almanya'da 3800 adet sinema olduğu saptanmış. 1933 ve 1945 arası Alman sinemasının kara günleri olarak geçiyor. 1500 film yaratıcısı ülkeyi terk etmek zorunda kalıyorlar. Bunlar arasında Marlene Dietrich, Fritz Lang, Peter Lorre, Max Ophuls, Elisabeth Bergner başlıcalarıdır. Faşist rejimden kaçamayanlar da, Kurt Gerron gibi, toplama kamplarında can veriyorlar. O dönemde propaganda ağırlıklı, insanların manevi duygularını sömürmeye yönelik, milliyetçi filmlerin yapılmış olup diğer türlere pek iyimser bakılmayacağını anlamak için kahin olmak gerekmiyor. Totalitarizmin kitle ruhu estetiği ve beyinleri yıkanıp şartlandırılan insan kitleleri o dönemin en belirleyici göstergeleri oluyorlar. O karanlık dönemin ardından gelen dönem ise sosyalist ve kapitalist blokların elinde parçalanmış bir Almanya oluyor. Doğu'da Sovyetler tonu belirlerken, Batı'da ise İngiltere, Fransa ve Amerika'dan

oluşan müttefikler Alman film endüstrisini ele geçiriyorlar. Müttefikler UFA Film'e bizzat el koyuyorlar. O dönemde Charlie Chaplin ve Amerikan melodramlarıyla ülkeye hızlı bir giriş yapan Amerikan sineması Alman film endüstrisindeki pazar payını da her geçen gün arttırmaya başlıyor. Aslında Alman sinema tarihinde en ilginç aksiyonlarından bir tanesi "Oberhausen Manifestosu" diye geçen 1960'lardaki hareket oluyor. *"Eski sinema öldü, yaşasın yeni sinema!"* sloganı ile çıkıyorlar ve öte yandan Doğu Alman sineması da kendi alanında çok büyük gelişmeler kaydediyor. Örneğin yazınsal eserlerden uyarlamalar yapılıyor. *Yalancı Jacob, Parçalanmış Gökyüzü, Taşların İzi* gibi filmler gerçekleştiriliyor ve bu filmler dünyada oldukça önemli bir yer tutuyorlar. Aslında Oberhausen Manifestosu'ndan zamanımız olunca daha sonra devam edebiliriz. 1980'li yıllarda Alman sineması *Teneke Trampet* ile Oskar alıyor. Yeni Alman sineması Wim Wenders, Werner Herzog ve ardından Fatih Akın'a kadar uzanan çok olumlu bir gelişmeye tanık oluyor. Fakat tabi bizim ülkemizdeki gibi Amerikan sinemasının hegemonyası Almanya'da her an hissedilebiliyor. Şimdilik bu kadar.

Ayten Görgün: Teşekkürler. Şimdi Guillaume Pierre'e vermek istiyorum sözü.

Guillaume Pierre: Ben "ticari sinema" ve "sanat sineması" arasındaki dengeye çok fazla değinmeyeceğim çünkü zaten birazdan o konudan bahsedeceğiz. Asıl soru Fransız sinemasının dünya sineması içindeki konumuydu. Tabii Fransa'dan bizim sinemaya çok özel ve çok güçlü bir bağımız var. İki tane önemli şey söylemek gerekirse: sinemayı icat eden Lumieré Kardeşler ve dünyadaki en büyük film festivali olan Cannes Film Festivali. Bu yüzden Fransa ve sinema arasında bir aşk ilişkisi var ve sinemaya bağlı birçok şey var Fransa'da. Örneğin *Cahiers du cinema*, sinema üzerine çıkartılan en önemli dergilerden bir tanesi. Fransa'da sinemanın en büyük özgürlüğü nedir? *Auteur* sineması olmasıdır. Yani asıl önem, oyuncular ve diğer ögelerden çok, yönetmene verilir. Amerikan sinemasını ele alacak olursak bence özgürlüğü senaryo yazımındadır; doğru senaryoyu bulmada çok ustalar. Amerikan sinemasında çoğunlukla senaryo, filmin yönetmeninin kim olacağı bilinmeden önce hazırdır. Sonra filmi yapım şirketinin istekleri doğrultusunda çekebilecek yönetmeni seçerler. Bu tabii ki Fransa'da neredeyse hiç gerçekleşmeyen bir şey. Fransa'da bir film tek kişinin projesidir: yönetmen. Yönetmen çoğunlukla kendi senaryosunu yazar, yapım şirketini bulur ve projenin lideridir. Tabii bu durum uzun zamandır devam eden bir şey. Yeni

Dalga döneminde çok güçlü yaşanmış bir şey, Truffaut ve Godard gibi daha önce de adını saydığım yönetmenlerce. Ama hâlâ geçerliliğini bugün de koruyor, örneğin Türkiye'de de isimleri bilinen François Ozon veya Cedric Klapish gibi güçlü ve gerçek yönetmenler bu isimler arasında gösterilebilir. Sanırım ilk özgüllüğün bu olduğunu söyleyebilirim: *auteur* sineması. İkinci özgüllük ise sinemanın canlılığı ve çok verimli bir fon sistemine bağlı olması. Kısıtlamaları olsa da verimli bir sistem. Fransa'da bilet satışlarının bir bölümünü alan ve bu parayı tekrar projelere dağıtıp filmlere fon sağlayan oldukça zengin CNC isimli kurum, Centre National de la Cinematographie, var. Sinemanın gelişmesini sağlayan başka bir kısıtlama ise televizyonlar için; televizyon kanallarının sinemaya fon sağlama zorunlulukları var. Yıllık bütçelerinin bir kısmını sinemaya ayırmak zorundalar. Her televizyon kanalının farklı zorunlulukları var, örneğin *Canal Plus*, ödemeli bir kanal, yıllık bütçesinin yüzde yirmisini sinemaya ayırıyor; bu oldukça büyük bir rakam ve birçok filmin yapılmasına yardımcı oluyor. Üçüncü destek ise halk desteği; bölgeler veya kentlerce yapılan. Örneğin Paris'in sinema için ayırdığı para oldukça fazla ve Paris'te bir film çekildiğinde ödenek bulmak da kolaylaşıyor; tabii Fransa'nın güneyinde, Korsika gibi bölgelerde de sinemanın gelişimi için ayrılmış fonlar var. Bütün bunlar da Fransa'da her sene 220 filmin yapılabilmesini mümkün kılıyor. Bu 220 filmin 50 tanesi yabancı yönetmenler tarafından çekiliyor; yani bu destek ve paranın bir bölümü de yabancı yönetmenlere gidiyor. Örneğin geçen sene Nuri Bilge Ceylan'ın çektiği son filmin Fransız bir ortak yapımcısı vardı: Pyramide. Kuzey Afrika'dan veya Gürcistan'dan da yönetmenler var. Örneğin çok yakında Türkiye'de gösterime girecek olan *Tzameti* Gürcü bir yönetmen tarafından çekildi ve Fransız fon sistemi aracılığıyla destek aldı.

Ayten Görgün: Teşekkürler. Chris Edwards, özellikle ülkenizdeki sinema endüstrisinin nasıl finanse edildiği konusuna yoğunlaşabilirseniz çok memnun olurum.

Chris Edwards: İngiliz film endüstrisinin ayırt edici yanını sorarsanız sanırım yapım olanakları, film yapımında sahip olduğumuz uzmanlık ve bunların dünya için çekiciliği bir faktör olurdu. Başka bir faktör *Wallace ve Gromit* örneğindeki stop-motion animasyon gibi farklı alanlardaki yapımlar olurdu. Üçüncüsü de –fonlarla alakalı olarak- dil konusu. Prof. Dakovic kahve arasından hemen önce Sırbistan'da Sırpça filmlere ne kadar büyük bir talep olduğundan bahsediyordu. Bence bu İngiltere'de de önemli bir konu. Bizim İngilizce film

seyretmek için film yapmamıza gerek yok. Ama bu "İngiliz filmi nedir?" sorusunu da beraberinde getiriyor çünkü İngiltere'de gişe başarısı yakalayan filmlerin çoğu Amerikan filmleri veya içinde İngiliz içeriğinin bulunduğu İngiltere-Amerika ortak yapımları. Bence bu Fransa ve Almanya ile karşılaştırıldığında İngiliz filminin tanımının çok net olmadığı anlamına geliyor. Senaryo yazarlığının gücüne ben de değinecektim. İngiltere'de Fransa'daki gibi bir yönetmen sineması yok belki. Birtakım güçlü yönetmenler tabii ki oldu, Peter Greenaway veya Derek Jarman ilk akla gelen isimler arasında olabilir. Mike Leigh doğaçlama yoluyla oyunculara senaryo yazdırdığından bunlar içerisinde sayılabilir. Tiyatro, edebiyat ve televizyon ile bağlantılar İngiltere'de sinema için çok önemli ve aslında bu fon sisteminin de biraz farklı olduğu anlamına geliyor. Sinemaya daha geniş bir endüstri grubu içinde bakarsak, yaratıcı endüstriler -ki bu reklamcılık, mimari ve modayı da kapsar- İngiltere ekonomisinin yüzde onunu oluşturuyor ve ekonominin tarım veya sanayi gibi diğer ögelerinden üç kat daha fazla bir hızla büyüyor; hatta sanırım en güçlü olduğumuz alanlardan biri olan finans sektöründen bile daha hızlı. Buraya gelmeden önce bazı rakamlara baktım ve buna göre 2005 yılında 560 milyon sterlin, yani hemen hemen 800 milyon avro, İngiltere'de film yapımı için harcanmış, 50 bin kişi bu sektörde çalışmış ve toplam 123 film üretilmiş. Prof. John Hill bu konuda benden çok daha bilgili, belki kendisi karşı çıkmak veya bir şeyler eklemek isteyebilir. Aslında bir önceki seneyle kıyaslandığında bu 560 milyon çok büyük bir düşüşü ifade ediyor; bu da film yapımındaki vergilendirmelerdeki belirsizliklerden kaynaklanıyor. Bu çok önemli bir faktör. İnsanların İngiltere'de film yapmaları için İngiliz hükümetinin uyguladığı özendirici yasalar çok önemli. Kamu sektöründen film yapımına akan paranın miktarı Fransa'daki kadar büyük değil, çünkü Fransa geri kalan Avrupa Birliği ülkelerinin tamamının sinemaya ayırdığı kamu parasından daha fazla bir rakam ayırabiliyor sinemaya. Fransa için elimde 500 milyon avro gibi bir rakam var, İngiltere için ise 60 milyon avro, ki bunun büyük bir çoğunluğu millî piyangodan geliyor. İspanya ve İtalya için de rakamlar İngiltere'ninkine benziyor, Almanya belki İngiltere'den iki-üç kat daha fazla para ayırabiliyor ama bu da Fransa'nın ayırdığının yarısından az. Başka bir deyişle Avrupa Birliği içinde birçok değişik tavır ve politika sergileniyor. Ben bunun dil konusuna bağlı olduğunu düşünüyorum. Sinemanın kültürel statüsüne ilişkin çok temel farklılıklar var ülkemizde. İngiltere'de sinema tabii ki kültürel bir çevre içinde var olan bir iş. Ama hükümetin kültürel

kimliğimizi genişletmek ve korumak için desteklemek zorunda hissettiği bir şey değil. Bahsettiğim 60 milyon avronun ticari olarak yapılamayacak film projelerine fon olarak sağlanması dışında. Zor sosyal konularla uğraşan, ticari ana-akımın dışındaki seslerin duyulmasını sağlayan filmlere. Sanırım şimdilik burada bırakacağım.

Ayten Görgün: Katılımcılarımız misyonlarından ve ülkelerindeki film endüstrisinin nasıl finanse edildiğinden bahsettiler. Yeni bir soruya geçeceğim. Enstitülerin film seçerken kriterleri nedir?

Yalçın Baykul: Goethe Enstitüsü yaptığı düşünsel, kültürel ve uluslararası mali desteklerin yanı sıra piyasada pek yaşama olanağı bulamayan, gösterim yeri zorluğu çeken, sanatsal değeri kanıtlanmış eserlere kapılarını açıyor ve onları izleyicisi ile buluşturuyor. Bunda eski ve yeni yapım ayrımı gözetmiyor. Paket programları yapıyor ve tüm filmleri bir bağlam içinde, bütünselliği ile izleyiciye taşımaya çalışıyor. Yalnızca film ve tiyatro salonlarıyla değil, kütüphane ve arşivleriyle de izleyicisinin hizmetinde Goethe Enstitüsü. "Dışarıda pek yaşama şansı olmayan" dedik, bunların içerisinde belgesel sinema başta geliyor. Goethe Enstitüsü'nün Frankfurt'ta kurduğu merkez film arşivinde yaklaşık 350 film var; 16 mm'lik, DVD hakları olan 185 tane film var; bunların hepsi ülkelere göre hazırlanmış, alt yazılı ve toplam 3500 kopya var. Bu kopyalara 22 adet paket film programını da eklemek gerekiyor. Aralarında İstanbul'un da bulunduğu, yaklaşık kırk yıldır çalışmalarını sürdüren, merkez dışındaki film arşivlerinde 200 veya 300 film bulunmakta. Bu filmler çoğunlukla hiçbir sanatçının gitmediği kriz bölgelerine de ulaştırılmakta, örneğin Afganistan'a ve Irak'a da filmler gönderilmiştir Goethe Enstitüsü tarafından. Örneğin son günlerde Alman Kültür Merkezi ile Anadolu Kültür Vakfı arasında ortak bir çalışma yapılmakta; futbol filmleri paketi hazırlandı, yaklaşık on filmden oluşan paket, Anadolu'nun özellikle Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu'daki şehirlerine -Adana, Urfa, Mardin, Diyarbakır, Kars başta olmak üzere, Trabzon da var bunun içerisinde- gönderiliyor. Diğer etkinliklerden bir tanesi de kısa filmler oluyor. Örneğin kısa filmlerin de festivaller dışında gösterim şansı çok az olduğu için, Alman Kültür Merkezi gösterim salonlarında kısa filmlere çok büyük yer veriyor. Biraz önce arkadaşım Pierre'in anlattığı gibi festivallerde de tüm olanaklarıyla katılımcı olmaya çalışıyor.

Ayten Görgün: Teşekkürler.

Guillaume Pierre: Türkiye'de -ve sanırım dünyanın her yerinde- filmleri sinema salonlarında görmek için iki ana yol var: Festivaller ve düzenli ticari dağıtım. Biz bu iki yol ile de çalışıyoruz. Fransız film-

leri göstermek isteyen festivallere teknik destek veriyoruz; filmin getirtilmesi, ücretlerin ödenmesi veya oyuncuların getirtilmesi gibi konularda. Dağıtımda da aynı şey geçerli; dağıtımcıları desteklemeye çalışıyoruz. Türkiye'de Fransız ya da genel olarak Avrupa filmlerini satın alıp Türkiye'de gösterime sokan 10-15 tane şirket var. Bu Türk veya Amerikan olmayan filmler bilet satışının %5-6'sını oluşturuyor. Bu tabii ki büyük bir rakam değil ama sıfır da değil. Sanırım Fransız filmleri bunun yarısını oluşturuyor, yani %3'ünü. Filmlerin gösterimleri için Warner Bros veya UIP gibi büyük şirketlere karşı ayakta durması zor olan bu küçük şirketleri desteklemeye çalışıyoruz. Filmlerin düzgün gösterimi için yardım elimizi uzatıyoruz. Aslında bu panelin konusu değil ama sinemada dağıtım çok önemli ve dağıtım konusunda Avrupa ve genelde Avrupa filmleri Amerika'ya göre pek güçlü değil. Film, sinema salonlarında, ama artık televizyon ve DVD'de var oluyor. Buna da destek olmaya çalışıyoruz; örneğin farklı sinemalara yer veren televizyon kanallarının -CNBC-e gibi- program direktörlerine yardım ediyoruz; DVD konusunda çok büyük bir sorun olan korsana karşı neler yapılabileceğini tartışıyoruz. Gelmek istediğim en önemli nokta ise şu: -panelin ilk kısmında Chris'in de söylediği gibi- insanların birlikte çalışması, karşılıklı anlayışın gelişmesi ve bu da ortak yapım anlamına geliyor. Gün geçtikçe daha iyi filmler üretmek ve yeterli parayı sağlayabilmek için ortak yapım bir şart haline geliyor. Daha önce belirttiğim gibi bizim fon sistemimiz her yıl elli filmin yabancı bir yönetmen tarafından üretilmesine izin veriyor. Şimdiye kadar Fransa ile ortak yapım yapan fazla Türk yönetmen olmadı, en son örnek Nuri Bilge Ceylan. Ama eminim ki daha birçok yetenek var ve asıl fikir Fransız yapım şirketleri ile -veya genel olarak Avrupalı- Alman, İngiliz, İspanyol ve Türk yönetmen ve film yapımcıları arasındaki profesyonel bağlantıları güçlendirmek. Bu bağlamda İstanbul Film Festivali sırasında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın da yardımıyla çok enteresan bir şey yaptık. Fransız Kültür Merkezi'nde ilk kez ortak yapım üzerine toplantılar organize ettik. İki gün süren bu toplantılarda yüz kadar Türk katılımcı 20-30 yabancı, çoğunlukla Fransız, katılımcı ile buluştu. Katılımcılar beraber çalışmaya ve uzun vadede Türk projelerinin Avrupa'da nasıl ortak yapımlara dönüşebileceğini tartışmaya başladılar. Bu profesyoneller arasında *Arte* kanalının müdürünü ağırlamak bizi çok memnun etti. Ortak yapım için bu kanalın oldukça fazla parası var; kanal müdürünün Türkiye'ye ilk ziyaretiydi ve bu ülkeyi çok sevdi. Şimdi *Arte*'de Türk filmlerinin yapımı bir konu ve bir amaç haline geldi. Sanırım bu ka-

dar. Yalnız tekrar etmek istiyorum; asıl amacımız yerel yaratıcılar, yerel kurumlarla çalışmak, burada beraberce ne yapılabileceğini görmek. Adlarını saydığım ve çoğunun temsilcisinin de aramızda olduğu festivallerle çalışmak buna bir örnek; kendileriyle beraberce yaptığımız işin kalitesinden çok memnunuz.

Ayten Görgün: Teşekkürler. Şimdi Chris Edwards...

Chris Edwards: Sanırım siz bütün doğru işleri yapıyorsunuz ve bizden daha fazla şey yapıyorsunuz.

Guillaume Pierre: Sizin de daha önce söylediğiniz gibi şanslıyız çünkü bizim 500 milyonumuz var!

Chris Edwards: British Council temelde İngiliz film endüstrisi hakkında bilgi sağlamaya çalışıyor. Sinema web sitemizde, www.britfilms.com, her yıl endüstri, fonlar, araçlar ve ortak yapımlar hakkındaki tüm bilgileri bulabileceğiniz bir İngiliz filmleri kataloğu yayınlıyoruz. Pierre'in de anlattığı gibi, biz de dünya çapında festivallerle çalışıyoruz, İngiliz filmleri, film yapımcıları ve yabancı alıcılara destek sağlıyoruz. Dağıtımcılarla ilgili fazla bir şey yapmıyoruz, sanırım -belki de yanılıyoruz- filmlerin festivalde gösterildiği zaman dağıtım sürecine dahil olma yolu açılıyor diye düşünüyoruz. Kendimiz de kısa filmler dışında film gösterimleri yapmıyoruz. Türkiye çapında kısa film festivalleri düzenledik. Kısa filmler benim özellikle çok ilgi duyduğum bir şey ve film dağıtımının ticari gerçeklerinin ve multiplekslerin bunlara yer vermemesi çok hayalkırıklığı yaratıyor bende. Oysa genç bir sinemacının kısa filmi sizi hakkında hiçbir şey bilmediğiniz bir ülkeyi ziyaret etmek gibi veya 30 sene önce multiplekslerde uzun metraj film izlemek gibi heyecanlandırabilir. Kısa filmleri kullanmaya çalışıyoruz. Bazen uzun metraj film sezonlarına destek oluyoruz. Sibirya'da geçen sene bir İngiliz filmleri sezonu organize ettik; normal şartlarda erişimi olmayan topluluklara yabancı filmler getirdik. Buna benzer bir şeyin Türkiye'nin bazı bölgelerinde de yapılabileceğini düşünüyorum. Fakat tüm bunlar bizim düzenli işimizin bir parçası değil. Geçen sene Ankara'da da dijital film yapan gençler için bir yarışma düzenledik ve birçok başvuru arasından oldukça heyecan verici materyalle karşılaştık. Yarışmanın amacı kazananları İngiltere, Yunanistan ve diğer Balkan ülkelerinden genç sinemacılarla buluşturmaktı. Bu tür şebekeleri oluşturmak bizim için çok önemli.

Guillaume Pierre: Chris'in İstanbul dışına çıkmakla ilgili söylediklerine bir şey daha eklemek istiyorum. Bence İzmir, Ankara, İstanbul

üçgeninde kalmamak ve dışına çıkmak çok önemli. Ankara Sinema Derneği'nin yardımıyla çok yakında Kars, Erzurum ve Diyarbakır'da küçük bir Fransız filmleri turu yaptık. Sürekli doluydu ve ülkenin uzak bölgelerinde de sinemaya büyük bir ilgi var. Belki tüm Avrupa filmlerini beraberce gösterseydik daha da iyi bir iş çıkarabilirdik. Şimdiye kadar üç şehirde yapıldı; Türkiye'deki sorun bir milyon nüfusun üstünde yirmi kadar şehir olması ve bu da düşünülmesi gereken bir şey. Bence seyirci bağlamında büyüme potansiyeli artık İstanbul'da değil. İstanbul'da tabii ki büyüyebilirsiniz ama Gaziantep, Adana, Konya gibi önemli şehirlerde çok güçlü bir potansiyel büyüme var.

Ayten Görgün: İzleyiciler yorulmadıysa ikinci bölüme geçeceğim ama bu ikinci bölümde katılımcılarımızın deneyimlerini öğrenmek isteyeceğim. Türk sinemasına bakış açınız nedir? Bunu da sizden duymak istiyoruz. Türk sinemasının durumu nedir, bir endüstri mi yoksa bir sanat konumunda mıdır?

Yalçın Baykul: Tabii ki sanat, aksi düşünülebilir mi? Ben yirmi iki yıllık Berlin ikametimden sonra Türkiye'ye geldiğimde çok değişik bir potansiyelle karşılaştım. Sinema yapmak çok zor olabiliyor Türkiye'de, bir sürü sorunlar olabiliyor, ama müthiş bir hareket var İstanbul'da. Bu hareket aynı zamanda Türk-Alman sinemacıları için de geçerli Almanya'da. Orada da birdenbire bir patlama oldu, Fatih Akın ve öncesi de var tabii, şu anda Tevfik Başer hocamızın yanında pek fazla ayrıntıya girmek istemiyorum. Fakat hem yurt dışındaki Türkiyeli sinemacılarda hem Türkiye'deki sinemacılarda müthiş umut veren bir gelişme var. Örneğin *Eşkıya* ile başlayan yurt dışına açılış *Masumiyet* ile, *Uzak* ile, *Duvara Karşı* -zaten Alman yapımı- ve *Yazı Tura* ile devam etti. Ben çok umutlu görüyorum gelişmeyi. Fakat bizden önceki konuşmada *Organize İşler* filmi çok uzun süreli olarak tartışıldı. Bilmiyorum *Organize İşler* Türk sinemasının neresinde durabilir, nasıl değerlendirilebilir, benim alanım değil. Ama çok enteresan bir gelişme var *Organize İşler*'in getirdiği: Türk sinemasında benim ilk kez rastladığım bir son; "iyi"yi temsil eden kadın kahraman kötü adama dönüyor!. Benim böyle bir sonucu bir türlü kafam almıyor. Hem dramaturji, hem etik, hem de estetik açıdan taşınması riskli bir seçim. Filmi beğenmediğimi de bu arada dile getireyim.

Sinema, endüstriyel kullanıma çok yatkın bir sanat dalı olagelmiştir. Sanatsal ağırlıklı filmlerin her geçen gün büyüyen gösterim yeri sorunuyla karşılaşması da bu gidişin bir sonucudur. Sinemayı parası olanların oyuncağı olmaktan kurtarmak gerekir diye düşünüyorum.

Guillaume Pierre: Sinema her zaman bu ikisinin ortasında yer almıştır. İki ayrı uç muhtemeldir ama sinema endüstri ve sanat arasındadır ve iyi bir denge kurmak zordur. Türkiye'de sizin de iki uca örnekleriniz var: *Kurtlar Vadisi Irak* gibi gişe filmleri ve Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan veya Reha Erdem gibi yönetmenlerin sanat filmleri. Benim bugün gördüğüm çok dinamik ve canlı bir sinema ve bu çok olumlu bir şey. *Kurtlar Vadisi Irak* örneğinde olduğu gibi, sanırım filmin bütçesi sekiz milyon dolar ve Türkiye'de bir filme sekiz milyon dolar yatırıldığını görmek çok iyi. Bu film dört milyon bilet sattı. Bu da çok iyi bir şey. Belki ortaya çıkarılan sanatın kalitesi açısından iyi olmayabilir ama endüstri için çok iyi bir şey. Çünkü bu iş, sinema salonlarında sirkülasyon ve seyircileri Türk filmi seyretmek için tekrar sinemaya getirebilmek anlamına da geliyor. Belki de asıl sorun gişe filmlerini ve endüstriyi sanat ile bir araya getirmek ve aralarındaki boşluğu endüstriden gelen parayı sanata yatırmak için en aza indirmeye çalışmaktır. Bence bu gerçekleştirilebilecek bir süreç. Devlet gözetiminde olmalı ama yapılabilir, ama ancak gişe filmleri para kazanmaya devam ettikçe yapılabilir. Aksi takdirde sanat filmlerini destekleyecek para olmaz.

Ayten Görgün: Teşekkürler, yine Bay Edwards'a dönüyorum.

Chris Edwards: Benim buna ekleyebileceğim fazla bir şey yok. Bence bu neredeyse yapay bir soru. Eğer sanat değilse yapmaya değmez; eğer endüstri değilse yapılamaz.

Ayten Görgün: Türk filmleri daha çok Türk seyircisine mi hitap ediyor? Eğer öyleyse potansiyel film kârları ve bütçe hakkında bize ne söylüyor? Panelistlerimiz kendi ülkelerinde bu duruma örnek verebilirler mi? Tüm dünyada gösterime giren büyük bütçeli filmler ile küçük bütçeli filmler bize kültürler arası konular ve sorunlar hakkında bir şey söylüyorlar mı? Bir kültür elçisi olarak bu soruları yorumlayabilir misiniz? Kişisel deneyimleriniz, İstanbul'da yaşamanız ve kültür alanında profesyonelliğinizi göz önünde bulundurarak...

Guillaume Pierre: Türk filmleri Türk seyircileri için. Bir film asıl olarak her zaman özgül seyircisi içindir. Bu dünyanın her yerinde aynıdır. Hindistan'da -ki dünyanın film yapan en önemli ülkelerinden biri- her yıl binden fazla film üretiliyor. Hint filmlerinin seyircisinin yüzde doksanı Hindistan'da. Geçen sene Çin'de 1,3 milyar bilet satıldı. Bu çok büyük bir rakam ama Çin'in nüfusu da çok fazla; bunun yüzde yetmişi Çin filmlerine aitti. Bu da Çin'de hemen hemen bir milyar biletin Çin filmleri için satıldığı anlamına geliyor. Neredeyse tüm büyük ülkelerin aslen yerel olan bir sinematografileri var. Bu

Nijerya için, Brezilya için geçerli örneğin. Bence seyirciler öncelikle kendi hikâyelerini anlatan filmleri arıyorlar. Kendileri hakkında hikâyeler. İşte bu yüzden Türk filmleri aslen yerel seyirci için yapılıyor. Bundan sonrası filmi dışarıya satma sorunu. Bu film dışarıya satılabilir ve başka seyircilere gösterilebilir mi? Bu da başka bir soru ve hem sanata hem de pazarlama ve ticari güce bağlı. Amerikan filmleri her sene tüm dünyada dağıtılıyor; bunlardan bazıları iyi, bazıları kötü; kötü olanlar bazen çok iyi bilet satışları yakalıyor çünkü pazarlamaları mükemmel. Biz filmlerimiz için önemli pazarlama yolları yaratmaya çalışıyoruz. Aralarında Unifrance'in de bulunduğu birtakım kuruluşlar Fransız filmlerini yurt dışına pazarlamakla ilgileniyor. Dünyada çoğu ülkede yerel ve Amerikan sinemasından sonra üçüncü sinema konumundayız. Türkiye'de ve birçok ülkede durum böyle. Geçen sene Fransız filmleri dünya bilet satışlarında Fransa'daki bilet satışlarından daha yüksek bir rakama ulaştı. 170 milyon bilet Fransa'da satılırken, dünyada 180 milyon bilet satıldı. Türk filmlerinin dışarıya satılmasında önemli bir nokta da pazarlama bence. Örneğin Cannes'da gösterime girecek olan Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* isimli filmi, henüz görmedim ama eminim evrensel bir film ve herkes izleyebilir. Ama pazarlanması ve iyi satılması gerekiyor. Bu da başka zor bir soru. Bu konuda Avrupa'da pek iyi değiliz.

Chris Edwards: Bunlar çok karmaşık sorular. Dışarıdan birinin bakış açışıyla baktığımda, dağıtımın çok önemli olduğunu düşünüyorum ve Türkiye'de bana öyle geliyor ki, sinema sahipliğini bilmiyorum ama hâlâ sahiplilik çeşitliliği var ve İngiltere örneğinde olduğu gibi, henüz dağıtım sisteminin tamamı büyük stüdyo ortaklarının eline geçmemiş durumda ve böyle olmazsa da çok iyi olur. Film dağıtmak için alternatif yollar var. Bence Türkiye'de televizyon ile ilişkiler hâlâ keşfedilmeyi bekliyor. Çok fazla para ve çok fazla sayıda kanal var ama bence televizyon ve sinema oldukça ayrılar birbirinden. Bu bir fırsat olabilir. Başka bir soru filmlerin yerel mi yoksa uluslararası bir seyirciye mi hitap etmesi gerektiği konusundaydı. Bence her ikisi için de olmalı. Türkiye için özellikle her ikisi olmalı çünkü Türkiye önümüzdeki on sene içerisinde kendi halkını Avrupa'da bir geleceği olabileceğine inandırmak ve Avrupa halklarını da Türkiye'yi istediklerini inandırmak ile karşı karşıya. Belki çok kaba olacak ama Avrupa Birliği'ne girme konusunda Türkiye'ye bir halkla ilişkiler görevi düşüyor. Bence Türkiye'de ulusal kimlik konularına, Türkiye'yi özel yapan konulara değinen, ama bunları dışarıdan seyircinin ilgisini çekecek bir şekilde yapan filmler üretmek gerçekten önemli bir millî proje bu

ülke için ve böyle bir projeye dahil olmak ve yardım etmeyi çok isteriz. Kişisel olmamızı istediniz. Ben Londra'da öğrenciyken Türkiye'den tek bildiğim yönetmen Yılmaz Güney idi ve Güney'in filmleri bende çok büyük bir etki bıraktı. Çok güçlülerdi ve benim Türkiye'yi algılamamı şekillendirdiler. Bu algı yirmi sene boyunca, buraya gelip yaşamaya ve Türkiye ile ilgili bir şeyler öğrenmeye başlayana kadar devam etti. Şimdi anlıyorum ki onlar çok iyi filmlerdi ama hikâyenin sadece bir parçasıydılar. Türkiye için önemli olan çeşitli seslerin ve fikirlerin dağıtımını sınırları dışına taşıyabilmesi.

Ayten Görgün: Ben hakikaten panelistlere çok ağır sorular sordum. Son soru "Global olarak dağıtılan büyük bütçeli filmler ile daha yerel, küçük bütçeli filmler arasında ve kültürler arası ilişkiler hakkında bir bağ var mı?" idi. İngiliz ünlü bir yazar bir diğer İngiliz ünlü yazara mektup yazıyor ve altında şöyle diyor: "Çok üzgünüm vaktim yoktu, uzun yazdım." Hakikaten kısa yazmak, konuşmak çok emek isteyen bir şey. Panelistler de çok zor sorulara çok kısa zamanda cevap verdiler. Hepsine teker teker teşekkür etmek istiyorum. Panelistlere sorularınız varsa birkaç tane alabileceğiz sadece.

Deniz Bayrakdar: Bir sorudan ziyade, sadece bir teşekkür ve bu panelin hakiki manası üzerine... Tüm katılımcılara teşekkür etmek istiyorum. Sizin buraya gelmeniz ve fikirlerinizi bizlerle paylaşmanız çok önemli. Yıllardır biz akademisyenler sizin kurumlarınızın desteği ile örneğin bunun gibi konferansları yedi senedir sürdürebiliyoruz. Bunun söylenmesi gerek. Sinema ve para hakkında konuşuyorsak, para sadece gerçek para değildir, bazen de arkamızda hissettiğimiz destektir. Bir kez daha minnetimizi ifade etmek istedim. Çok teşekkürler.

Ayten Görgün: Sorusu olan var mı?

Nilay Ulusoy: Benim sorum Chris Edwards için. İngilizce İngilizler ve Amerikalılar tarafından kullanılıyor. Bu İngiliz dili, kültürü ve sineması için bir sorun oluşturmuyor mu?

Chris Edwards: Dil kullanımının bir sorun olduğunu düşünmüyorum. Anlaşılır olduğu sürece insanların nasıl İngilizce konuştuğu bence önemli değil. Dünyada konuşulan birçok farklı İngilizce olması iyi bir şey, benim bununla ilgili bir sorunum yok. Bizim film endüstrimizi Amerikalı yatırımcılara ve ortak yapımlara çekici kılıyor ama aynı zamanda yerli Pazar yerine Amerikan pazarının taleplerine boyun eğen bir endüstri oluşuyor. Bahsettiğim gibi popüler İngiliz filmlerini, özellikle geçen birkaç sene içinde, seyretmesi oldukça rahatsızlık

verici bir hale geldi, çünkü kendi toplumuzun başka seyirciler için hazırlanmış bir yansımasını görüyoruz ve perdede İngiltere'nin yapay ve güzelleştirilmiş bir versiyonu izliyoruz. Bu da bizi pek ilgilendirmiyor. Ama belki bu da ödememiz gereken ufak bir faturadır, çünkü endüstrinin hacmini genişleten ve yerel seyircinin ilgilenebileceği konularla ilgili küçük bütçeli filmlerin yapılmasına olanak sağlayan bir şey. Umarım gelecekte başka kültürlerle ilgili yeterli merak olacaktır ve uluslararası ortaklıklar ve yabancı filmlerin gösterimleri en küçük ortak paydada yer almayacaktır. John, buna İngiltere bakış açısından senin eklemek istediğin bir şey var mı?

John Hill: Britanya'daki sorun diğer Avrupa ülkelerine göre daha fazla seyirci yüzdesinin sinemaya gidiyor olması -İrlanda dışında, ki orada da İngilizce konuşuluyor. Çoğu Avrupa ülkesi kendi dillerindeki filmler için yerel bir seyirci kitlesine sahip. Tarihsel olarak Britanya ve İrlanda için her zaman bir sorun vardı çünkü dünyanın en büyük film endüstrisi ile aynı dili paylaşıyorlar. İrlanda ve Britanya'daki sorunlarımızdan birisi insanların alt yazıyı pek sevmemesi ve Britanya'da bir seslendirme geleneğinin olmaması.

Ayten Görgün: Deniz Hoca tekrar söz almak istiyor.

Deniz Bayrakdar: Bir film tarihçisi olarak bir şeye değinmek istiyorum. Yalçın Bey Skladanowsky Kardeşler ve Lumieré Kardeşler'den bahsetti. Bu çok tartışılan bir konu. Münih Film Akademisi'nin dekanı şöyle demişti: Max Skladanowsky film şeridi üzerindeki perforeleri icat edemediği için film sürekli olarak akıyordu ve ortaya titrek bir görüntü çıkıyordu. Lumieré Kardeşler bu sorunu çözdükleri için sinemanın öncüleri sayıldılar. Tabii Edison onlardan çok önce vardı ama tek kişilik gösterimler yapabiliyordu ancak.

Ayten Görgün: Başka sorusu olan yok. Beşinci panelimiz kapanmıştır. Katılımcılarımıza tekrar çok teşekkür ediyorum.

Deşifre: **Elif Akçalı**
Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Ayten Görgün
Öğretim Üyesi
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü

Kısa Filmler, Yeni Teknolojiler ve Krizler Açısından Türk Sinemasında Para

KISA FİLMİN DOĞASI VE KISA FİLM YAPIM-YÖNETİM ÖZELLİKLERİ

E. Nezih Orhon

Kısa film ile ilgili değerlendirmeler onun uzun metrajlı filme göre anlatımda daha yalın ve farklı anlatı özelliği taşıdığını vurgulamaktadır. Kısa film, yapım ve yönetim açısından değerlendirildiğinde ise ekip ve çalışma yöntemleri bakımından nispeten daha kolay olduğu düşünülmektedir. Türkiye'de kısa filmin ağırlıkla iletişim fakülteleri öğrencileri tarafından üretilmesi, çalışmaların hikâye örgüleri ve görüntüleme teknikleri üzerinde odaklanmasına neden olmaktadır. Daha çok yönetim boyutu öne çıkmaktadır. Sinema endüstrisinin geliştiği ülkelerde yaygın üretim yapısının yanında gelişmiş bağımsız kısa film üretiminden de söz etmek mümkündür. Kısa filmin sözü edilen farklı doğasının yanında yönetimine ve özellikle yapımına ilişkin yerleşik kuralların uygulandığını görürüz. Yaygın ticari sinemadan farklı olduğu düşünülen kısa filmin özellikle yapım teknikleri, bütçelendirme, sponsorluk ve en önemlisi para ile yasal konularda benzerlikler gösterdiği görülmektedir. Bu, Türkiye'deki örneklerde üzerinde ağırlıkla durulmayan boyuttur. Örneğin, kısa filmlerin birçoğunda müzik kullanılmasına rağmen telif ve haklar gibi yapıma ilişkin etkenler göz ardı edilmektedir. Yer alan açıklamalardan hareketle, bu çalışma kısa filmin kendisine özgün içyapısı-doğası ile gelişmiş ülkelerdeki örneklerde görülen yapım tekniklerini bir arada ilişkilendirmeyi amaçlamaktadır.

Yılda birkaç başarılı filmin üretildiği Türkiye'de film sayısının her geçen gün artış göstermesine rağmen gerçek anlamda bir sinema endüstrisinin varlığından bahsetmek neredeyse imkânsız görünmektedir. Geçmiş yıllara göre gerek film sayısının yavaş yavaş artış göstermesi, gerekse üretilen filmlerinin niteliğindeki iyileşmeler zarif çabalar olarak kalmaktadır. Kimi görüşlere göre son dönemde yaka-

lanan olumlu gelişmenin en büyük nedeni ise sinema alanında dünyada erişilen teknik yetenek ve yeterliliklere artık Türkiye'de de ulaşılmış olmasıdır. Bu alandaki tartışmalar sürmeye de devam etmektedir. Bir yandan da ulusal sinemanın belli bir ivme içerisinde olduğu görüşü paylaşılmaktadır, ancak sinemanın özellikle güldürü türündeki örnekler ile taşındığı da vurgulanan bir başka nokta olarak yerini almaktadır. Tartışmaların vurgusu ne olursa olsun, olumlu veya olumsuz, ulusal sinemaya ait olan her türlü yenilik ve gelişme tartışma konusu olmaktadır.

Farklı boyutlarıyla yer alan tartışmaların paralelinde gündemde olan bir başka konu, dal ise kısa filmdir. Kısa film de sözü edilen yerleşik yapının olmaması ve boşluğu nedeniyle çok daha kopuk ve farklı bir noktada ele alınmaktadır. Bir düzene sahip olmayan ve yerleşik yapının olmadığı her ortamda her türlü çaba zarif bir alternatiflik olarak algılanmaktadır. Kısa filmin bugünkü duruşu da benzer bir alternatif zariflik taşımaktadır. Kendi içerisinde örgütlenmiş grupların varlığını bir kenara bırakırsak bugün kısa filmin neredeyse en büyük sahibi, devam ettiricisi ve üreticisi durumunda olan iletişim veya güzel sanatlar fakülteleri öğrencileridir.

Kısa filmin böylesi tek taraflı bir sahiplilik ilişkisi içerisinde taşıdığı sorumluluk da farklılıklar arz etmektedir. Uzun metrajlı film ile kıyaslandığı noktada bile kısa film ile ilgili değerlendirmeler onun uzun metrajlı filme göre anlatımda daha yalın ve farklı anlatı özelliği taşıdığını vurgulamaktadır. Bu özelliğin yanı sıra üretimine ilişkin olarak kısa filmin yapım ve yönetim açısından değerlendirilmesinde ekip ve çalışma yöntemleri bakımından nispeten daha kolay olduğu düşünülmektedir.

Sinema endüstrisinin geliştiği ülkelerde yaygın üretim yapısının yanında gelişmiş bağımsız kısa film üretiminden de söz etmek mümkündür. Kısa filmin sözü edilen farklı doğasının yanında yönetimine ve özellikle yapımına ilişkin yerleşik kuralların uygulandığını görürüz. Yaygın ticari sinemadan farklı olduğu düşünülen kısa filmin özellikle yapım teknikleri, bütçelendirme, sponsorluk ve en önemlisi para ile yasal konularda benzerlikler gösterdiği görülmektedir. Bu, Türkiye'deki örneklerde üzerinde ağırlıkla durulmayan boyuttur. Örneğin, kısa filmlerin birçoğunda müzik kullanılmasına rağmen telif ve haklar gibi yapıma ilişkin etkenler göz ardı edilmektedir.

Göz ardı edilen sadece sayılanlarla da sınırlı kalmamaktadır. Ülkemizde kısa filme ilişkin bir envanterin varlığından söz etmek bile lüks durmaktadır. Gerçekleştirilen farklı festivallere katılan eserler toplanmakla beraber çoğu zaman festivallerde toplanan filmler ayrı

ayrı yerlerde, birbirinden kopuk ve habersiz halde saklanmaktadır. Doğru düzgün bir merkezin olmaması, çalışmaların takip edilmesindeki süreksizlikler ve benzer nedenler kısa filmin üretiminin yanında varlığını ve korunurluğunu da tehdit altına almaktadır. Bir ülkeye ilişkin kayıtların varlığı veya var olamaması durumu söz konusudur. Hilmi Etikan (2003)'ın belirttiği gibi sorun bu alanda eğitim veren okullarda bile yoğunlukla yaşanmaktadır. En başta okulların öğrenci almadaki sınav sistemi başlı başına sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Doğru şekilde uygulanan yetenek sınavları ile alınması beklenen öğrencilerin yerini ağırlıkla genel seçme-yerleştirme sınavı ile gelen öğrenciler almaktadır.

Üzerine bu kadar söz edilen kısa film peki ne anlama gelmektedir? Kısa filmin tek ve ortak bir tanımını bulmak neredeyse mümkün değil. Süresi uzun metrajlı film kadar olmayan ve aktarmak istediği mesajı çok daha kısa bir sürede, hızlı bir şekilde aktarmak durumunda olan, iki ile on beş dakika arasında yaratılıp bu süre içerisinde yer alan fikirler; kısa hikâyeye benzeyen ve ilginç sonu olan; bir fikrin kısa zaman diliminde vurgulanması ve yoğun bir zaman örgüsü içermesi gibi tanımlamalar kısa filmin açıklanmasında kullanılan temel ifadelerdir.

Kısa film ile ilgili sorunların da çoğu zaman odaklandığı noktaların başında finansal konular gelmektedir. Birçok ülkede ulusal yayın yapan kuruluşlar veya özel fonlar kaynak olarak değerlendirilebilmektedir. Türkiye'de ise, kısa filmi özendirmenin en önemli aracı farklı festivallerin varlığını arttırmak olarak görünmektedir. Son dönemde artan festivaller, belli konularda veya alanlarda yarışmaların açılması, hatta farklı vakıflar ve şirketlerin festivaller ile yarışmalar düzenlemeye başlaması bir ölçüde paranın ilk ölçüt olarak algınlanmasını aşmaya yardım etmektedir. Öyle veya böyle filmini üretmeye çalışan öğrenciler veya gruplar filmlerini gösterebilecekleri olanaklara kavuşma şansını elde etmektedirler. Geçmişte üretilmiş bir kısa filmi göstermek için sayılabilecek festivaller parmakla sayılabilecek kadar az iken bugün sayı gerçekten umut vercidir. Sorun, hâlâ düzenli finansal kaynakların oluşturulması ile kısa filmin üretiminde paranın kullanılmasında görünmektedir.

Kısa filmin okullarda öğrenciler tarafından ağırlıkla üretilmesinin yanında özellikle amatör bir uğraşı olarak görülmesi, onun üretilme pratiklerini ve yine kendisine karşı yaklaşımı derin şekilde etkilemiştir. İşte vurgulanan amatör algılayış ve yaklaşıma karşılık gelen kimi bazı önermeler bu çalışmanın kendisini oluşturmaktadır. Belli ölçüde

finansın çözemediği kısa yollar sunmak amaçlanmaktadır. Bu adımlardan ilki fikrin belli bir senaryo biçimine dönüştürülmesinde gerçekleşmektedir.

Senaryoya uyarlama konusunda BBC'nin sunduğu bir hizmet, referanslardan biri olarak kabul edilebilir. Script Smart adı verilen uygulamada öyküsü olan kişiye senaryo formatına yerleştirmek için farklı öneriler ve uygulamalar sunulmaktadır. Bu uygulamada çalışmanın ne ölçüde tam olduğu değerlendirilmektedir. Biçimsel özelliklere ilişkin bilgiler verilmektedir. Bir senaryonun sahip olması gereken tüm ögelerin ne kadar yer aldığı belirtilmektedir. Daha da ötesinde, yollanan malzemenin fikir, kısa hikâye veya kısa bir parça olarak değerlendirilebileceğine işaret etmektedirler. Yapı ve formata ilişkin düzenlemeler gösterilmektedir. Bir öyküden uyarlama ise dikkat edilecek kurallar sunulmakta ve tekrar yazılması gerekenler öykü sahibine belirtilmektedir. Belirtilenlerin paralelinde senaryonun geri dönüşüne ilişkin bilgiler de sorulmaktadır. Senaryonun temel uygulamalarına ilişkin tüm parçalar BBC'nin Script Smart[1] bölümünde sunulmaktadır. Bu ilk aşama için yeterli olabilecektir.

Senaryolaştırmaya ilişkin farklı birçok kaynaktan yararlanmak mümkün. Belli bir yaklaşımı tercih ettikten sonra aslında uzun metrajlı çekimler için belli bir ölçüde yoğun ve karmaşık görünen yapım süreci hem parasal nedenlerle, hem de yapımın ölçeği nedeniyle biraz daha ufaltılarak ve birleştirilerek uygulanır. Bu aşamada dikkat edilmesi gerekenler şu şekilde sıralanabilir:

- Ne olursa olsun belli bir konu veya öykü hakkında fikri geliştirme isteği ve yaklaşımı sergilenmeli. Kısa filmin öykü yapılarında karşılaşılan en kısır şey öykülerin yavanlığı olarak görülebilir. En başta düşünce aşamasında tercih etmeyip olmaz diyerek attığımız fikirler aslında en değerli ve yaratıcı olan fikirlerdir. Onları canlandırmak ve gerçekleştirmek için yollar aramalıyız (Golding ve Murdock 1979).

- Yukarıdaki paragrafta da belirtildiği gibi fikrin, öykünün veya belli bir düşüncenin teknik bir kalıba, yani senaryo formatına oturtulması gereklidir. Kısa filmde ağırlıkla hafife alınan aşamalardan biri de budur. Masa başında 'nasıl olsa çözeriz' gibi yaklaşımlarla az zaman harcamaya neden olmaktadır. Sorunun yapım aşamasında doğmasına neden olmaktadır. Filmin parçaları şairin parçaları birleştirmesindeki gibi özenle dizilmeli ve birleştirilmelidir (Bordwell 1993).

[1] http://www.bbc.co.uk/writersroom/scriptsmart

- Tekrar canlandırma aşamasında ise belli bir senaryo formatında karşımıza çıkan öykümüzün tekrar düşünülmesi ve yeni kalıbında nasıl algılandığının sorgulanması esas yaklaşım olarak görülebilir. Öyküden yeni hale geçişte kaybettiği veya kazanabileceği yeni şanslar tekrar değerlendirilebilir. Akılda tutulması gereken, öyküde en az iki ayrı olayın olmasıdır. Sadece iki ayrı olay olarak da durmamalı, belli bir süre sonra kesişmelidirler.

- Görsel yapının planlanması ise bir sonraki aşama olarak görülebilir. Kısa filmde de uzun metrajlı filmdekine benzer uygulanan belli gizli formüller vardır. 30 dakikayı geçmeyen bir kısa film için şöyle bir formül düşünebiliriz. Her bir mekân veya sahne için ortalama üç dakika ayırırsak, yaklaşık on mekânın ve sahnenin olacağını öngörebiliriz. Sahnelerin ve mekânların planlanması en başta çekim sıralaması ve zamanlaması için kolaylıklar sağlayacaktır.

- Kısa filmin çekiminde 'nasıl olsa çekilir' diyerek pek de dikkat edilmeyen 'iç' ve 'dış' mekânların belirlenmesi ile ayrımının yapılması dikkat edilmesi gereken başka bir basamaktır. Elbette, böylesi bir ayrımın devamında teknik olarak çekimlerin parçalara ayrılması gelmektedir. Tüm çekimlerin dağılımının 'iyi zaman' veya 'kötü zaman' anlayışına göre dağıtılması da faydalı olacaktır.

- Özellikle öğrenci filmlerinde karşılaşılan ve son dakikada çözüm aranmaya çalışılan bir başka nokta ise oyuncuların belirlenip ayarlanmasıdır. En ideal yöntem, zamanı uygun yakın arkadaşların seçilmesidir. Bu durum ekibin oluşturulması için de geçerlidir. Küçük bütçeli bir kısa film için ideal olarak 1 yönetmen, 1 yönetmen yardımcısı, 1 kameraman, 1 kamera asistanı, 1 ses operatörü, devamlılıktan sorumlu 1 kişi ve ışık gibi konularda çalışabilmek için ayrıca 1 kişi ile toplam 7 kişi yeterli olabilecektir.

Sürecin ve ekibin taşıdığı özelliklerin yanında çoğu zaman olduğu gibi kabul edilen ve pek de sorgulanmayan en temel şey elimizde sahip olduklarımız ve onların bizim için neler üretebileceğidir. Çoğu zaman belli tipte bir kamera veya belli bir bant formatını kullanan kameranın bizim için ne tür çözümler ve alternatifler üretebileceğini düşünmeyiz bile. *Videomaker* dergisinde farklı zamanlarda yayınlanan araştırmalar farklı teknolojilerin neler üretebileceği konusunda kıyaslama yapmamıza ve çalışmalarımıza bunları nasıl yansıtabileceğimizi sergilemektedir.

Kısa filmimiz için kullanabileceğimiz herhangi bir kameradan hareketle şu tür kıyaslamalarda bulunabiliriz:

Elimizde nispeten eski teknoloji olarak görülebilecek Video Hi format bant kullanan bir kamera olduğunu düşünelim. Bugün birçok kişi için hâlâ kullanımı yaygın olan bir formattır. Herhangi bir oynatıcıda kolaylıkla oynatılamamasına rağmen yayın kalitesine yakın iyi bir görüntü çözünürlüğüne sahip bir formattır. Ses alma kalitesi oldukça iyidir. Özellikle, günümüzde kullandığı bant oldukça ucuzlamıştır. Kurgu için başka formatlara aktarılması gerekebilir ve görüntü kalitesinin aktarma nedeniyle kaybedilmemesi için de kendisine ait ortamlarda kurgulanması gerekir. Elbette, günümüzde sayısal ortamlarda (*non-linear*) kurgulanmaları çok daha kolaylaşmıştır. Kullanımları bakımından ise oldukça hafiftirler.

Özellikle sayıları ve kullanım yerleri azalmakla beraber bugün hâlâ kullanımda olan bir başka format ise S-VHS formatıdır. Bu teknoloji de hâlâ bir kısım kısa filmci veya öğrenci için kullanımdadır. Büyük kasetlerine rağmen oldukça kaliteli görüntü üretmektedirler. Stereo sese sahiptir. S-VHS pahalı bir formattır ancak -görüntü kalitesinde belli kayıplar olsa da- normal VHS kasetlere de kayıt yapabilir. Bir parça daha ağır kameralar olmalarına rağmen bu durum kimi zaman daha hassas çekimlerin yapılmasında bir avantaj olarak da görülebilir.

Sayısal teknolojinin hızla yayılmasıyla gün geçtikçe kullanım oranı artan format Mini DV'dir. Maliyetleri bir parça yüksek olmasına rağmen son derece kaliteli görüntüler üreten bir formattır. Herhangi bir CD'deki ses kalitesine yakın kalitede ses kaydı yapabilmektedirler. Farklı tasarımları ile farklı alanlarda kullanım avantajları da sağlayabilmektedirler. Özellikle *non-linear* kurgu ile tamamlanan sistemde görüntü kalitesinden kayıp en az seviyeye düşmektedir. En önemli özellik ise yapım maliyetleri açısından bu teknolojiyle çalışan kameraların fiyatlarının her geçen gün ucuzlamasıdır.

Kısa filmin yapımında sadece bir kameranın ne kadar farklılık gösterebileceği ve üretebilecekleri böylesine belirginken yapımın geneli için söylenebilecekler sınırsız kalmaktadır. Kısa filmde yapılması gerekenler, paranın kullanımı ve daha diğer birçok konuda en sık karşılaşılan bir başka nokta ise tahminlerde bulunmaktır. Bunun en büyük sebebi bir kere daha masa başında yeterince oturmamak ve yeterli planlama yapmamaktır (McRobbie 1994). Örneğin ideal olan, bir bütçenin 'en azından' hesaplanması değil 'en çoğundan' hesaplanmasıdır. Her zaman daha fazlasını tahmin etmek en ideal olan olacaktır. Aksi taktirde çalışmanın ortasında parasızlıkla yüz yüze gelmek gibi bir sorun bizi bekliyor olabilir. Tüm bu sorunlardan

kaçınmanın en kolay yolu ise senaryonun üzerinde mümkün olan tüm zamanı harcamaktır. Yapımın tüm gerekleri detayları ile senaryoda görülebilecektir.

Teknikten bahsediyorken akılda tutulması gereken ve sıkça göz ardı edilen bir başka nokta ise görüntü ile ses ilişkisidir. Görüntü ve ses birbirine yardımcı olmak için yer almamalıdırlar. Aksine, etkileri açısından düşünüldüğünde sıraları geldiğinde etkinliklerinden yararlanmak için kullanılmalıdırlar. Bu ilişkide diyaloglar dikkati çeker. Konuşan insanların görüntüleri düşünüldüğünde akla gelmesi gereken ilk nokta görüntülerin üretemediği yerde seslere ve diyaloglara yer vermeyi seçmektir.

Bütçelendirmede yine belli formüllerden yararlanılabilir. Kısa film ile yeni yeni tanışan bir kişi veya ekip olduğunuzu düşünüyorsanız çeşitli oranlamalardan yararlanabilirsiniz. Örneğin 1'e 5 oranını seçebilirsiniz. Bu şu anlama gelir. 1 saniye görüntü üretebilmek için en azından 5 saniyelik çekim gerekmektedir. 60 saniyelik bir bölümün çekilmesi sürecinde aynı oran takip edildiğinde en azından 300 saniyelik bir çekim yapılacaktır. 20 dakika süren bir kısa film için aslında 100 dakikalık temiz çekim yapmış olmak gerekmektedir. Burada tanımlanan sadece temiz çekimin kendisidir. Mekânların hazırlanması, araların verilmesi, farklı alanlara çekime gidilmesi hesaba katıldığında takvim daha net belirginleşebilecektir.

Yapımın özelliklerini tekrar bir yanda tutarak içeriğe ilişkin yaklaşımlara bakacak olursak Toni de Bromhead (1996) farklı önermelerde bulunmaktadır. Kısa film ve belgesel için uyarlanan bu önerme dört farklı sacayağı içermektedir. Birincisi, anlatı yapısının klasik Hollywood tarzı olarak bilinen lineer yapıda olması. İkincisi, daha çok bilgiye, doğrulara ve akılcılığa öncelik veren söylemsel yapıdır. Üçüncüsü, rastlantısal ilişkilerin olmadığı ve düz bir anlatıya yer verilmeyen durumların kesişmesinden oluşan bölümlenmiş anlatısal yapıdır. Son olarak dördüncü ise görsel bir örgüye dayanan şiirsel anlatı yapısıdır.

Kısa filmin anlatı yapısında herhangi bir filmde olması gerektiği gibi dikkat edilmesi gereken en önemli nokta anlatımda sadeliğin sağlanmasıdır. Kısa film için zaman bir değişken olarak ele alındığında bu çok daha önem kazanmaktadır. Kısa ve karmaşık olmaktan çok kısa ve anlaşılır olmak ilk adım olarak düşünülebilir. François Truffaut (1985) da bir film yapımında en önemli niteliğin açıklık ve sadelik olduğunu işaret etmektedir. Yönetmenin sadeleştirici bir hissinin-yanının olması gerektiğini vurgulamaktadır. David Mamet

(1991) de aynı şekilde öpücük (K.I.S.S.- Keep It Simple Stupid) adını verdiği düşüncesi ile bir yerde aptallık etmeyin ve sadeleştirin demektedir.

Biçime ve içeriğe ilişkin değinilebilecek birçok konunun varlığına rağmen kısa filmde yapımın özellikle ihtiyaçlar, kaynaklar ve bütçe göz önüne alındığında yararlanması gereken belli kısa yol formüllerine ihtiyacı vardır. Bu bir tür listeleme olarak da düşünülebilir. Başlıcaları düşünülecek olursa;

- Çekim alanları ve mekânların belli bir haritaya dökülmesi;
- Yerlerin tespiti ile isimlendirilmeleri;
- Adresleri;
- Kat ve yükseklik bilgileri;
- Elektrik ve akım bilgileri;
- Mekânlar ile ilgili bağlantı kişileri ve telefonları;
- Mekânlara ilişkin ilk izlenimler;
- Hâlihazırda var olan ışık kaynakları;
- Çevresel ışık kaynakları;
- Mekân içi elektrik kaynakları;
- Mekâna ait camlar ve kapılar ile sayıları;
- Dış mekânların biçimi (çağdaş, güncel, üst sınıf, v.b.);
- Dış mekân cam ve kapıları ile sayıları;
- Yerinden oynatılamayacak nesneler;
- Park olanakları;
- Polis ve hastane gibi önemli noktalara mesafeler ile yerleri;
- Isıtma ile klima olanakları;
- Ses sorunu yaratabilecek durumlar (yakındaki havaalanı, otoban, v.b.).

Benzer maddelerin yanıtlanabilmesi kısa filmde para ile sağlanamayacak kolaylıkların daha planlama aşamasında çözümlenmesine yardımcı olabilecektir. Kısa filmin her anlamda düzenlenmesinde özellikle yapımın en büyük başarısı bu tür sınayıcılara sahip olması ve bunlara yanıtlar üretebilmesidir.

Sonuç olarak unutulmaması gerekir ki, kısa filmin bir hobi olarak algılanmasının önünde durabilecek en büyük avantaj onun büyük bir film gibi algılanıp özenle büyütülebilecek bir çiçek gibi algılanmasında yatmaktadır. Kısa filmlerin özellikle para getirmediği veya en anlamlı ödüllerin bile son derece sınırlı miktarları işaret ettiği düşünülecek olursa, en doğru çözümün kısa filmin üretilmesinde ve tasarlanmasında yattığını görmek doğru olacaktır. Bu uygulamanın en

büyük malzemesi de kısa film için üretilebilecek olan sınayıcılarda yatmaktadır.

Kaynakça

Bordwell, David (1993) *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, MA. & London: Harvard University Press.

Bromhead, Toni (1996) *Looking Two Ways: Documentary Film's Relationship with Reality and Cinema*, Aarhus: Intervention Press.

Etikan, Hilmi (2003) *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 534, Eylül.

Golding, Peter ve Murdock, Graham (1979) "Ideology and the Mass Media; The Question of Determination", (der.) Peter Golding and Graham Murdock, *The Political Economy of the Media* içinde, Vol. 1, Cheltenham, UK and Brookfield, US: Edward Elgar, ss. 476-506.

http://www.bbc.co.uk/writersroom/scriptsmart (Erişim: 2 Şubat 2006).

Mamet, David (1991).*On Directing Film*, New York: Penguin.McRobbie, Angela (1994) *Postmodernism and Popular Culture*, London and New York: Routledge.

Truffaut, François (1985) *Hitchcock*, New York: Simon & Schuster.

Videomaker. Sayısı belli değil.

E. Nezih Orhon
Öğretim Üyesi
Anadolu Üniversitesi
İletişim Bilimleri Fakültesi
Sinema ve Televizyon Bölümü

SAYISAL SİNEMA VE OLASI ETKİLERİ

Oktay Yalın

Sayısal sinema, sinema endüstrisinin çekim, çekim sonrası işlemler, dağıtım ve gösterim aşamalarını tümüyle kapsayan bir kavramdır. Çekim ve çekim sonrası işlemlerde hiç de yeni olmayan bu teknoloji, gösterim ve dağıtım ile birlikte zincirin son halkasını da tamamlamak üzeredir. Bu halkanın eklenmesi büyük olasılıkla geleneksel sinema endüstrisi üzerinde köklü bir değişime yol açacaktır. Daha şimdiden ABD, Çin ve Hindistan gibi ülkelerde hızla artan sayıda sinema salonu sayısal gösterimlere başlamıştır. Dünyada 2004 sonunda DLP (Sayısal Işık İşleme) teknolojisine sahip göstericilerin kurulduğu salon sayısı 291 iken[1] şu anda sadece Çin'de bu sayı 200'ü aşmış durumdadır ve 2007'de bu ülkede 500'ü aşkın salonun sayısal gösterim sistemine geçmiş olacağı tahmin edilmektedir[2]. Sayısal gösterimde izlenecek yöntem ise filmi uydu, fiziksel medya ya da optik kablo ağı ile sinema salonlarına ulaştırarak bir ana sunucuya depolamak ve buradan da sayısal göstericiye aktararak izleyiciye sunmaktır.

Doksanlı yıllardan başlayarak hızla çekim sonrası işlemlere egemen olan teknolojik gelişmelerin estetik ve ekonomik birçok yansımaları olmuştur. Örneğin fiziksel kurgu olarak tanımlayabileceğimiz film kurgusu ve elektronik kurgu olarak tanımlayabileceğimiz doğrusal video kurgusu artık yerlerini bilgisayar ortamında doğrusal olmayan kurgu yöntemine bırakmıştır. Bunun sonucu olarak film ve video kurgusu sınıflandırmaları anlamını yitirerek ortadan kalkmıştır. Günümüzde artık sıklıkla film yapımında *Digital Intermediate* (Sayısal Ara Kuşak) kavramından söz edilmektedir. Bu kavram, çekim negatifinin sayısal ortama aktarılmasıyla başlayan ve çekim sonrası işlem-

[1] European Cinema Journal, No:2, 2005, s: 2 (çevrimiçi), http://www.mediasalles.lt/journal/ecj2_05ing.pdf

[2] China View, 2006 (çevrimiçi), http://news3.xinhuanet.com/english/2006-01/06/content_4016480.htm

lerden geçtikten sonra tamamlanmış yapıtın yine film şeridi üzerine kayıt edilerek çoğaltmaya hazır hale gelmesiyle sonuçlanan süreci ifade etmektedir. Ancak geleneksel film gösteriminin yerini sayısal gösterime bırakması durumunda bu iş akışı da değişime uğrayacaktır. Bitmiş yapıt sayısal ortamı terk etmeden çoğaltıma hazırlanacak ve sırasıyla sıkıştırma, dağıtım ve sunum aşamalarına geçilecektir. En basit ifadesiyle geleneksel yöntemde bitmiş filmden alınan baskı negatifi (*duplicating negative*) yerine Sayısal Sinema Dağıtım Kuşağı, DCDM (*Digital Cinema Distribution Master*), alınacak ve ardından geleneksel gösterim kopyasının (*projection print*) yerini alan DCP adı verilen Sayısal Sinema Paketlerinin (*Digital Cinema Package*) çoğaltılması işlemine geçilecektir.

Dağıtım ve gösterim sistemi, film gösterimlerinin kafeteryalardan özel salonlara taşınmasıyla birlikte şekillenmeye başladı. Suzanne Schiller bu süreçle ilgili olarak şu saptamayı yapıyor:

> *Film yapımı görece kısa ve ucuza mal edilen filmlerle başlamıştı. En ekonomik ve etkili sunum yöntemi kopyaların doğrudan salonlara satılması idi. Genellikle fiyatı belirleyen filmin feet cinsinden ölçülen toplam uzunluğu idi. Değişim filmlerin uzaması ve izleyicinin yıldızlara yönelik talebiyle başladı* (2001: 115).

Schiller'e göre ilk değişim 1915 yılına doğru dağıtımcıların kopyanın doğrudan satışı yerine gösterim haklarının satışına ya da kiralama yöntemine geçmesiyle ortaya çıktı. Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'daki sinema üretimini durduğu dönem için Monaco şöyle der:

> *Yeni bağımsız Amerikan şirketleri hemen dünya pazarını doldurmaya başladı ve bir dizi birleşmeyle ülke içindeki konumlarını daha da sağlamlaştırdılar* (2000: 228).

Bir dağıtım ve gösterimci olan William Fox'un kendi filmlerini üretmeye başlaması ya da Adolph Zukor'un Paramount kanalıyla kendi ürettiği filmleri gösterecek salonlar satın alması endüstride dikey bütünleşme olarak tanımlanır. Faşist iktidarların ve İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'yı yeniden vurduğu yıllar Amerikan stüdyo sisteminin altın çağı olarak tarihe geçer. 1948 yılına gelindiğinde ABD yüksek mahkemesi aldığı kararla gösterimin yapım ve dağıtımdan bağımsız ellerde olması gerektiğini onaylar (Schiller 2001: 115). Böylece doğrudan dikey bütünleşme sona erer ancak büyük dağıtımcıların salonlar üzerindeki kontrolü dolaylı yöntemlerle sürer.

Sinemanın ilk yıllarında film projeksiyon sisteminin yüksek maliyeti bunun kişisel olarak edinilmesi önünde bir engeldi. Ancak tekno-

lojinin ilerlemesi yeni pazarlama ortamları yarattı. Salon gösterimi artık film sunumunun sadece bir ayağını oluşturmaktadır. Ticari filmlerin salon gösteriminin ardından DVD kopyalarının, oyunlarının satışa sunulması, televizyon haklarının pazarlanması ve hatta erişim hızının yükselmesiyle birlikte İnternet ortamından doğrudan satışına dek uzanan süreçler gelmektedir. Artık günümüzde dağıtım stratejisi bir filmin olabildiğince yaygın ve eş zamanlı gösterime sokulması yönünde gelişmiştir. Salon gösterimi belli bir doyum noktasına ulaştığı anda diğer bir aşamaya geçilmektedir. Disney'in başkanı Robert Iger 2005'te Amerikalı tüketicinin "her şeyi ve hemen" istediğini ve buna yanıt vermenin tek yolunun film ve DVD'leri "her yerde ve aynı zamanda" sunmak olduğunu iddia etmiştir (Fithian: 2005).

Büyük Hollywood stüdyolarının sayısal sinema yöntemine ilişkin nihai beklentileri, denemeleri bir süredir gerçekleştirilmekte olan uydu aracılığıyla yapılan film gösterimleridir. Bu sistemde film stüdyodan fiber optik kablo ile yer istasyonlarına giderek oradan uyduya çıkacak ve tekrar yer istasyonu aracılığı ile sinema salonuna ulaştırılacaktır. Sinema salonunun sunucusunda depolanacak film bu salonlarda lisans kodlarının alınmasıyla birlikte izleyiciye sunulacaktır. Bu sistem tüm dünyada eş zamanlı ve yaygın bir gösterimi olanaklı kılarak ticari verimi arttırdığı gibi aynı zamanda korsanlığa karşı da etkili bir mücadele olarak görülmektedir. Kuşkusuz geleneksel dağıtım ve gösterim teknolojisi ile ulaşılması çok güç olan bu hedefi ancak sayısal sinema olanaklı kılabilir. Sistem aynı zamanda gösterimle ilgili bilginin ana merkeze geri bildirimini de yapmaktadır. Bu sistemin getirdiği bir diğer sonuçsa bir süredir konser ve spor karşılaşması gibi farklı içeriklerin de sinema salonlarında sunulmaya başlanmasıdır. Her ne kadar bu gelişmeler sinema salonlarının dev televizyon ekranlarına dönüşmesi tehlikesini içerse de uydu yöntemi özellikle ilgili iletişim teknolojisini elinde tutan büyük şirketlerce desteklenmektedir.

Sayısal sinema içeriği, düzenleme (*composition*) adı altında film tanıtım kuşakları, reklâmlar ve filmden oluşan bir bütün olarak tanımlanmaktadır. Bu düzenleme içerisinde reklâm filmleri sayısal olarak yer alacaktır. Bu sayede düşük bütçeli ve yöresel reklâmlarda artış sağlanması beklenmektedir.

Filmlerin giderek sayısal ortamda işlenmesi film yapım giderlerini belli ölçülerde azaltmıştır. Dağıtım ve gösterim alanında da sayısal sinemaya geçildiğinde film kopya giderlerinden de büyük oranda

tasarruf edilecektir. 2005 rakamlarına göre ABD'de 37740 ekran[3] bulunmakta iken mevcut salon sayısı Türkiye'de 2003 rakamlarına göre 826[4] olarak görünmekte ancak bu yıl 1200'ü aştığı ifade edilmektedir. Ortalama bir uzun metrajlı filmin her kopyası yaklaşık 1500 Amerikan dolarına mal olmakta ayrıca buna kopyaların nakliye masrafları da eklenmektedir. Kopya masraflarından yapılacak tasarrufun, bir filmin dağıtımında üç binden fazla kopyanın basılabildiği ABD için, yılda bir milyar dolar civarında olacağı tahmin edilmektedir. Türkiye'de ise iddialı bir film 250 kopya civarında basılmakta ve yaygın uygulamaya göre sinema salonları gösterimi biten kopyayı bir sonraki salona iletmeyi üstlenmektedirler.

Sayısal sinema projesinin büyük stüdyoların yararına olacağı ancak salon işletmecileri için ağır bir yük getireceği açıktır. Sayısal sinema sistemi, göstericisi ve ilave donanımıyla birlikte 100.000 doların üzerinde bir yatırım gerektirmektedir. Geleneksel bir gösterici ise 35.000 dolar civarında olması yanı sıra uzun yıllar kullanılabilmektedir. Oysa sayısal göstericinin ömrü ve bakım masrafları ciddi bir sorun oluşturmaktadır. Ayrıca teknolojinin sürekli güncellenmesi de salonları zorlayacaktır. Sayısal sinema dönüşümü tamamlandığında bugün geçerli olan sistemler büyük olasılıkla güncelliğini yitirmiş olacaktır. Salonlardaki sayısal gösterim cihazları daha az sayıda operatör ile işletilebilecek, diğer yandan sayısal sistemin daha karmaşık olması nedeniyle eğitimli ve kalifiye operatörlere ihtiyaç duyulacaktır. Sistem sürekli bir teknik desteği ve rutin bakım maliyetlerini gerektirmektedir.

Diğer bir sorun gösterim kalitesidir. Sayısal sinemanın gereklerini yerine getiren göstericilerin tümü 2K olarak ifade edilen çözünürlükte çalışmaktadır ve bu da film çözünürlüğünü karşılamamaktadır. Zamanla mevcut 4K göstericiler onların yerini alacak olsa bile kullanılan sayısal sinema paketleri algısal kodlama (*perceptual coding*) olarak adlandırılan bir sıkıştırma işleminden geçeceklerdir. Göstericinin çözünürlüğü ne olursa olsun film sıkıştırma işleminden geçmiş olacağı için perdedeki sonuç film kalitesine ulaşamayacaktır. Ancak sayısal gösterimde mekanik yıpranma olmayacağı için ilk gösterimden son gösterime dek aynı görüntüyü elde etmek olanaklıdır. Diğer yandan geniş bir ortalama seyirci kitlesini fazlasıyla memnun edecek

[3] NATO (National Association of Theatre Owners) Statistics (Çevrimiçi) http://www.natoonline.org/statisticsscreens.htm
[4] T.C. Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu (Çevrimiçi) http://www.die.gov.tr/gostergeler.htm

özelliklere şimdiden sahip olan bu teknoloji kuşkusuz gelecekte film çözünürlüğünü de yakalayacaktır.

Sayısal gösterim alanında şimdilik tek bir standarttan bahsetmek zordur. Çin'de yüksek sıkıştırma oranlı sayısal sinema gösterimleri için özgün tasarıma dayanan bir sayısal sinema sunucusu üretildi[5]. Benzerleri 100.000 dolarlık bir yatırım gerektirirken bu sayısal sinema sistemi 20.000 doların altında bir rakama mal edildi. Sistemi geliştirenler amaçlarını, iç pazarda bilet fiyatlarında ciddi bir indirim sağlamak ve Çin yapımlarının yurt dışı dağıtım gücünü arttırmak olarak ifade etmekteler.

Sayısal sinema alanındaki gelişmeler doğal olarak standartların belirlenmesi yarışını da ortaya çıkarttı. 2005 baharında Digital Cinema Initiatives (DCI) adlı kuruluş, ABD'nin yedi büyük stüdyosunun desteğiyle bir sayısal sinema şartnamesi açıkladı. Fransız gösterim ve dağıtım sektörü de AFNOR adıyla bir sayısal gösterim şartnamesi yayınlayarak bu gelişmelere katıldı.

Sayısal sinema projesi yarattığı tüm soru işaretlerine karşın özellikle ABD'deki büyük stüdyoların ve teknoloji devlerinin de itici gücüyle kaçınılmaz bir hızla gelişmektedir. Gün geçtikçe artan sayıda ticari filmin hem geleneksel hem de sayısal kopyaları dağıtıma girmektedir. Dolayısıyla gücünü kendi iç pazarından alarak var olan Türk sinemasının aynı platformda rekabet etmeye hazırlıklı olması gerekmektedir.

Türk sinemasının ithal filmler karşısındaki gişe üstünlüğü Avrupa ülkeleriyle kıyaslandığında oldukça umut vericidir. 2004 yılı rakamlarına göre Avrupa genelinde ABD filmlerinin pazar payı %59,7 iken, Fransız filmleri %9,5 İngiliz filmleri ise %6,1 oranında kalmaktadır[6]. Oysa *Le Monde*'da yayınlanan bir makalede Türk sinemasının kendi evinde 2006 yılında yerli film payını %60'a çıkarttığı ve dünya sinema ekonomisinde bir istisna olduğu belirtilmiştir[7]. Türk sinema sektöründe önde gelen dağıtımcılar olan Özen, KENDA, UIP ve Warner Bros aracılığıyla dağıtılan Türk filmleri Türkiye'de son yılların en çok

[5] China View 2006 (çevrimiçi) http://news3.xinhuanet.com/english/2006-01/06/content_4016480.htm

[6] Susan Newman-Baudais, "Access to the Europeanmarket for non-European films" Çevrimiçi: http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/filmdistribution_mif2005.pdf.en

[7] Thomas Sotinel "Le cinéma turc est maître chez lui" Çevrimiçi: http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3476,36-762508,0.html

izlenen filmleri olarak üstünlüklerini korumaktadırlar. Türk sinemasının ticari açıdan yükselişe geçtiği böyle bir dönemde dünyada hızla gelişen sayısal sinema gösteriminin Türk sinema sektörünü etkilememesi olası değildir.

ABD sinema endüstrisi açısından içerisinde bulunduğu durgunluğu aşmak adına bir çıkış yolu olarak görülebilecek bu proje, özellikle dört önemli çözüm sunuyor:

1. Yaygın ve eş zamanlı gösterimle talebi karşılamak ve yatırımın hızla geri dönüşünü sağlamak.
2. Pazarı genişletmek ve korsanlığı önlemek.
3. Yüksek kopya maliyetlerinden kurtulmak.
4. Dağıtım ve gösterimde daha esnek bir yapı oluşturmak.

Bu sistemle filmlerin farklı sürümleri peş peşe gösterime sokulabilecektir. Diğer yandan sayısal sistemin sağladığı yeni üç boyutlu film teknikleri ile büyük stüdyolar ev sineması ve televizyona karşı bir alternatif oluşturmaya çalışacaklardır. Kuşkusuz tüm bu olanaklarıyla sayısal sinema uygulaması Hollywood'un dünya pazarında var olan kontrolünü daha da güçlendirecektir.

Yanıtlanması gereken en önemli soru salonların yüksek maliyet gerektiren sayısal dönüşümü nasıl sağlayacağıdır. Bazı çevrelere göre bu, büyük dağıtım firmalarınca desteklenebilecek bir yatırımdır. ABD'de dağıtım firmalarının her sayısal gösterim için bir fona katkıda bulunmaları ve bunun sayısal salonlara aktarılması önerilmektedir. Hatta bazı görüşlere göre bu dönüşüm tamamıyla dağıtım firmalarınca üstlenilmelidir. Monaco hızla büyüyen endüstrinin büyük miktarda sermaye yatırımı gerektirdiğini ve patronların bankalara yönelerek zamanla onlara bağımlı hale geldiklerini belirterek şöyle der:

> *Sinemada sesi kullanmak zorunda kaldıkları dönemde, oldukça borçlu durumdaydılar. Sinema tarihçisi Peter Cowie, '1936'da iki güçlü banka grubu olan Morgan ve Rockefeller'ın bu yedi yapım şirketi üzerindeki büyük nüfuzlarını görmek mümkündü,' diye yazmıştı* (2000: 233).

Sayısal sinema tasarımı bağlamında bankaların sinema sektörüne olan ilgisini bugün de gözlemlemek mümkün. ABD'de, Beverly Hills'de 2003 Ekonomi Zirvesi çerçevesinde düzenlenen "Sayısal Devrim: Eğlence Sektörünün Yeni Cephesi" başlıklı panelin destekleyicisi Bank Of America'ydı ve bankanın pazar yöneticisi Christopher Frank endüstrinin sayısal olgunluk çağına geçişini desteklemeyi sür-

düreceklerini ilan etti[8]. Kuşkusuz zamanla var olan teknolojinin ucuzlaması da sayısal sinema dönüşümünü kolaylaştıracaktır.

Türk sinemasının ABD filmlerine karşı konumunu koruması ve geliştirmesi için "Sayısal Sinema Gösterim Ağı" çalışmalarına başlanması kaçınılmazdır. Her şeyden önce dönüşümün yükü büyük ölçüde salon işletmecilerine yansıdığı için bu konuda teşviklere ihtiyaç duyulacaktır. Sayısal sinema sistemleri yüksek ve düşük çözünürlüklü olmak üzere iki kategori altında toplanmakta ve düşük çözünürlüklü olanlar daha çok e-sinema (elektronik sinema) olarak da tanımlanmaktadır. Gelişmekte olan ülkelerde bu tür sistemler sinema salonundan yoksun birçok bölgeye orta ölçekli salonlar kurmak için bir çözüm olabilmektedir. Tabii büyük stüdyoların desteklediği DCI şartnamesinin çıtası yüksektir ancak Avrupa Birliğinde de salonlara belli bir standardın dayatılmasının rekabet ilkelerine aykırı olduğu görüşü dillendirilmektedir. Sayısal gösterim yoluyla salon sayısının artışının Türk sinemasına yönelik bir faydaya dönüşebilmesi için Türk filmi dağıtan dağıtımcıların teşvik edilmesi gerekmektedir. İngiliz Film Konseyi 2002 yılında dağıtım ve gösterim bölümünü oluşturarak kopya basımı, tanıtım ve sayısal gösterim ağı gibi başlıklarla çeşitli fonlar ayırmıştır[9]. Sayısal sinema araçları imali, kurulumu ve bakımı ile ilgili çalışacak kuruluşlar ve bu ağın parçası olmak isteyen salonların desteklenmesi için ayrılan fon 15 milyon sterlindir. Türkiye'de benzer fonlara acilen ihtiyaç vardır.

Türkiye'de filmlerin çekim sonrası işlemleri üzerine uzmanlaşmış başlıca laboratuarlar için hiç kuşkusuz kopya basımı önemli bir gelir kaynağı oluşturmaktadır. Ancak önde gelen firmalar son on yıl içerisinde zaten sayısal sistemlere büyük yatırımlar yapmışlardır. Bunun en önemli nedeni Türk sinemasının krizde olduğu dönemlerde bu kuruluşların reklâm filmciliği ve televizyon yapımlarına yönelmiş olmalarındandır. İmaj, Sinefekt ve Şafak gibi çekim sonrası işlemlerde en ileri teknolojiye sahip stüdyolar reklâm gelirleriyle sağladıkları olanakları bugün Türk sinemasının kullanımına sunmaktadırlar. Dolayısıyla zaman içinde film banyo işlemlerinde oluşacak azalmadan dolayı laboratuar cephesinde ciddi bir kriz söz konusu olmayacaktır.

Asıl sorun salonların dış kaynaklı dağıtım firmalarına olan bağımlılığıdır. Ancak Türk filmlerinin izlenme oranı yüksek de olsa sinema-

[8] http://www.highbeam.com/library/docFree.asp?DOCID=1G1:96788213
[9] UK Film Council (Çevrimiçi):
http://www.ukfilmcouncil.org.uk/funding/distributionandexhibition/

mızdaki yıllık film üretiminin ABD filmlerlyle rekabet edecek sayıya ulaşması mümkün değildir. Bu yüzden salonların yaşayabilmesi aynı zamanda Türk filmlerinin de dağıtıcısı durumunda olan UIP ve Warner Bros gibi firmalarla anlaşmalarına bağlıdır. Özellikle 2006 yılında Türk filmlerinin ulaştığı izlenme rakamları önümüzdeki yıllarda yerli film üretiminde ciddi bir artışı teşvik edeceği izlenimi vermektedir. Hiç kuşkusuz önemli olan sayısal artışla birlikte kalitenin de yükselmesidir. Türk sinemasının mevzilerini koruması seyircinin desteğini yitirmemesine bağlıdır. Çünkü dağıtım ve gösterim sistemi üzerinde seyircinin belirgin bir etkisi vardır ve böyle bir ortamda ticari istismarı hedefleyen yapımlar tüm sektöre büyük zararlar verecektir. Bağımsız yapımcıların ve kısa filmcilerin de gellşen olumlu havayla birlikte üretkenlikleri artmıştır. Sayısal sinema ve teknolojinin ucuzlaması değişik sinemasal üslup arayışlarını da cesaretlendirecektir.

Sayısal sinema gösterim ağının oluşması için tüm meslek temsilcileri, üniversiteler, teknoloji üreten firmalar bir araya gelerek çözümler üretmeli ve sayısal sinemanın Türkiye için şartlarını belirlemelidir. Bu alanda yapılacak AR-GE çalışmaları desteklenmeli ve salonlara yönelik eğitim programları hazırlanmalıdır. Ülkenin önde gelen stüdyolarında sayısal sinema ana kuşak hazırlama (*mastering*), sayısal sinema alt yazı ve kopya çoğaltma sistemleri kurulması teşvik edilmelidir.

Sayısal sinema bir yandan salonlardaki sistemlerin sürekli güncellenmesi yükünü getirirken diğer yandan sinema biçiminde köklü bir değişimin başlangıcını oluşturmaktadır. Sinema filmi geçmişte bir film şeridi üzerine saptanmış olarak mekanik bir düzenekte sunulan kapalı bir yapıttı. Oysa film sayısallaştıktan sonra bu durum değişmiştir (Yalın 2003: 216). Bir sunucu üzerinden yapılan sayısal sinema gösterimiyle birlikte izleyicinin giderek bir katılımcıya dönüştüğü etkileşimli bir yapı geleneksel sinema sanatının yerini alabilir mi? Kopya basım maliyetlerinin düşmesi ile küçük izleyici gruplarına yönelik gösterimlerin kolaylaşması izleyici kitlesinin daha da parçalanmasına yol açar mı? Çağımızda sinema giderek bilişim teknolojisinin bir parçası haline mi dönüşüyor? Bir yandan bu sorulara cevap ararken diğer yandan da gerekli düzenlemeleri hızla yapmak zorundayız. Hangi teknolojiyi kullanırsa kullansın sinema kuşkusuz yine insanın öyküsünü anlatmaya devam edecek ve diğer yandan bu yeni teknoloji büyük olasılıkla geleneksel dağıtım sistemine özgü birçok sorunu da içinde barındıracak.

Kaynakça

China View (2006) (çevrimiçi): http://news3.xinhuanet.com/english/2006-01/06/content_4016480.htm

European Cinema Journal (2005) No: 2, s.2 (çevrimiçi): http://www.mediasalles.it/journal/ecj2_05ing pdf

Fithian, John (2005) NATO (National Association of Theatre Owners) Release (Çevrimiçi): http://www.natoonline.org/IgerRelease-8-18-05%20_1_.pdf

Monaco, James (2000) *Bir Film Nasıl Okunur*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

NATO (National Association of Theatre Owners) Statistics (çevrimiçi): http://www.natoonline.org/statisticsscreens.htm

Newman-Baudais, Susan "Access to the European Market for Non-European Films" (çevrimiçi): http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/filmdistribution_mif2005.pdf.en

Schiller Suzanne I. (2001) "An Analysis of the Effects of Anti-blind-bidding Legislation" *Exhibition: The Film Reader*, USA: Routledge.

Sotinel, Thomas (2006) "Le cinéma turc est maître chez lui" (çevrimiçi): http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3476,36-762508,0.html

T.C. Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu (çevrimiçi): http://www.die.gov.tr/gostergeler.htm

UK Film Council (çevrimiçi): http://www.ukfilmcouncil.org.uk/funding/distributionandexhibition/

Yalın, Celal Oktay (2003) "Sayısal Çağda Anlatı ve Girişik Kurgu", *Sanal Ortamda Sanat ve Tasarım*, İstanbul: MÜGSF Yayını.

Oktay Yalın
Öğretim Üyesi
Maltepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Türk Sinema Sektörü: Eurimages / Sponsorluklar

TÜRK SİNEMA SEKTÖRÜNÜN EKONOMİK YAPISI

Tekin Özertem

Para, sinema için vazgeçilmez olandır. Çünkü yönetmen para ister, oyuncu para ister, ünlendikçe daha da çok ister, kameraman para ister, asistanı ister, asistanının asistanı ister, ışık ekibi, set ekibi para ister, Kodak, Agfa, Fujl para ister, laboratuar para ister, yapımcı para ister... Para, para, para, eşittir sinema! Sinema filmi yapımcıları için özel olarak bestelenmiş olmamakla birlikte, "Para, para, para; varlığı bir dert, yokluğu yara !" adlı şarkı, yapımcıların hâletiruhiyesini fevkalade ifade ediyor. Paran yoksa film çekemezsin, var olan paranı bir filme yatırır da film tutmazsa, oturup derdine yanarsın.

Şaka bir yana, sinema sanatının var olabilmesi ve varlığını sürdürebilmesi, gerçekten de tüm diğer sanat dallarından daha fazla bir ekonomik güç ve yatırım gerektirmektedir. Bunun nedeni de film yapımı için sadece sanatsal katkı ve katılımların yeterli olmaması; filmin izleyicilerle buluşmasına kadar uzanan süreç içinde kullanılan malzeme, araç - gereç ve mekânlar ile teknik elemanları ve hizmet sektörünü kapsayan, vazgeçilmesi mümkün olmayan gereksinimlerdir.

Sinema sanatı, ulusal olduğu kadar uluslararası izleyici kitlesine yönelik ayrıcalığı ile de diğer sanat dalları ile kıyaslanamayacak bir kültürel ve ekonomik özelliğe sahiptir. Bu nedenle uluslararası arz ve talep ilişkisi, sinema sektörünün ekonomik yapısının biçimlenmesinde son derece büyük bir önem taşımaktadır. Teknik ve içerik açılardan belli standartlara sahip filmlerle, uluslararası izleyici topluluklarına ulaşmayı başaran ülkeler, sinema sektörleri aracılığı ile hem ekonomik hem de sanatsal anlamda, önemli gelişimler göstermiş; ham madde, teknik araç gereç üretimi, turizm ve yan ürün pazarlama yolu ile (*merchandising*) önemli girdiler elde etmişlerdir. Bu ülkelerin sinema sektörlerinin gelişimleri dikkatle incelendiğinde, devlet

kurum ve kuruluşlarının uyguladıkları politikalar ile çeşitli katkılarının rolü açıkça görülmektedir.

Ülkemizde sinema ve para ilişkisine, bir başka deyiş ile sinema sektörünün ekonomik oluşumuna ve gelişimine baktığımızda, Kültür Bakanlığı tarafından zaman zaman yapımcılara sağlanan parasal destekler ile 2005 yılında çıkarılan 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi'ne ilişkin yasa dışında bir devlet politikasından ve buna bağlı destek ve katkılardan söz etmek mümkün değildir. Ülkemizde devletin ve devlet kurumlarının sinema sanatı ile ilgisi, 1908 yılından başlayan tarihi süreç içinde, daha çok sansür anlayışının dar kalıpları içinde sıkışıp kalmıştır.

Türkiye'de halka açık ilk film gösterisi, 1896–97 yıllarında, İstanbul'da, Beyoğlu'nda Sponeck birahanesinde yapılmış, sinema işletmeciliği alanında, sinema ve para ilişkisinin ilk adımları bu şekilde atılmıştır. İstanbul'da film gösterileri 1911 yılına kadar kahvehaneler de dahil olmak üzere çeşitli mekânlarda sürdürülmüş, sinema salonları, 1911 yılından itibaren açılmaya başlanmıştır. İlk film de 1901'de Sultanahmet'teki Alman Çeşmesi'nin açılması sırasında çekilmiştir. Bunu izleyen birkaç belgesel filmden sonra ilk konulu film çalışmaları da 1916 yılında gerçekleştirilmiştir.

1911-1922 yılları arasında 16, 1922–1938 yılları arasında 36, 1939-1950 yılları arasında 99, 1951-1960 yılları arasında 603, 1961–1967 yılları arasında 1217, 1968-1973 yılları arasında 1606, 1974-1977 yılları arasında 702, 1978–1988 yılları arasında 1344, 1989–1994 yılları arasında 412, 1995–2005 yılları arasında da 254 film çekilmiştir.[1]

Türkiye'de ilk konulu sinema filmi yapımı, askeri amaçlı bir kuruluş olan Merkez Ordu Sinema Dairesi (1915) tarafından, bu kuruluşa gelir sağlamak, para kazandırmak için başlatılmıştır. Bu girişim de ülkemizde, film yapım sektöründeki ilk ticari sinema ve para ilişkisinin başlangıcıdır. Başarısızlıkla sonuçlanan bu girişimden sonra ilk konulu Türk filmleri olan *Pençe* ve *Casus* (Sedat Simavi, 1917) adlı filmler de Müdafaa-i Milli Cemiyeti tarafından finanse edilmiştir. Bu girişimler, ülkemizde kamu kurum ve kuruluşlarının sinemanın gücünün ve etkisinin farkına varmalarının ilk örnekleridir.

[1] Bkz. Burçak Evren, *Türk Sineması*, 42. Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2005, s. 38-362.

Kısaca toparlayacak olursak, ülkemizde sinemanın ilk yıllarında askeri, ticari ve kültürel/siyasi beklentiler önemli bir rol oynamıştır. Muhsin Ertuğrul'un, Almanya'da, Nabi Zeki Ekemen ile birlikte kurduğu Stanbul Film şirketini saymazsak, ilk özel yapımevleri olan Kemal Film 1922 yılında, İpek Film de 1928 yılında kurulmuştur.

Ülkemizde 1922 yılından bu yana gerçekleştirilen tüm filmler, 1989 yılından başlayarak TRT ve bazı özel televizyon kuruluşlarının katkıları ile yapılan birkaç film ve Kültür Turizm Bakanlığı tarafından sağlanan destekle yapılmış filmler hariç, özel yapımevleri tarafından finanse edilerek gerçekleştirilmiştir.

Bu yapımların gerçekleştirilmesi için gereken teknik altyapı ve yapım giderleri, yani "Para", doğrudan doğruya arz ve talep ilişkisi kuralları çerçevesinde, seyircilerin ödedikleri bilet bedelleriyle karşılanmıştır. 1970'li yılların başlarına kadar bölge temsilciliklerinden temin edilen avanslarla varlığını sürdüren Türk sinema sektörü, 1968-1973 yılları arasında Amerika, Hindistan ve Hong Kong'dan sonra dünyanın en çok film üreten sektörlerden biri olmuştur.

1970'li yılların başlarında, yaklaşık 3000 kapalı, 2500 açık hava sinema salonu bulunan ülkemizde, sinema salonlarının sayısı giderek azalmış, açık hava sinemaları kapanmış, 1980'li yılların ortalarında sinema salonu sayısı 350'ye kadar düşmüş, buna paralel olarak da yıllık film yapım sayılarında önemli azalmalar başlamış, bu azalma giderek bir krize dönüşmüştür. 1996 yılında *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996) adlı filmin yapımı ile ülkemizde sinema seyircisi, yerli yapımlara yeniden yönelmiş ve bu yöneliş günümüze kadar artarak sürmüştür. Sinema işletmeleri de büyük kapasiteli salonlardan küçük salonlara yönelerek perde sayılarını artırmaya, seyirciye aynı anda farklı seçenekler sunmaya başlamışlardır.

Türk sinema sektörünün duraklama devrinin başlangıç nedeni olarak, genellikle ülkemizde televizyon yayınlarının Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyük kentler başta olmak üzere 1971 yılından itibaren yaygınlaşması gösterilmektedir. Bu genelleme oldukça yüzeysel bir değerlendirme olup gerçekleri tam olarak yansıtmamaktadır. Ülkemizde televizyon yayınlarının başladığı 1968 yılından, giderek yaygınlaştığı 1973 yılı dahil, 1606 film yapımı gerçekleştirilmiştir. Altı yılda üretilen bu 1606 yapıma karşın 1974-1977 yıllarını kapsayan 4 yıl içinde 702, 1978-1988 yıllarını kapsayan 11 yıllık sürede de 1344 sinema filmi yapılmıştır. Başlangıç yıllarında, her ülkede olduğu gibi sinema salonlarındaki seyirci sayılarının azalmasında televizyonun belli bir etkisi olduğunu kabul etmekle birlikte, 1970'li yıllardan baş-

layarak, yabancı filmlerin büyük çoğunlukla alt yazılı olarak seyirciye sunulmasının da, fonksiyonel okuryazarlık oranının çok düşük olduğu ülkemizde, sinema seyircisinin azalmasında önemli bir etken olduğu, konunun teknik standartlar ve içerik açısından da ele alınarak incelenmesi gerektiği inancındayım. Nitekim krizin nedenini sadece televizyon yayınlarının başlaması olarak gören Türk sinema sektörü, televizyon ile rekabet etmeyi başaramamış, seyirciye televizyonda yer almayan farklı bir içerikle, seks filmleri ile bu sorunu aşmaya çalışmış, bu da gerçek sinema seyircisinin daha çok sinemadan uzaklaşmasına yol açmıştır.

1989 yılında yabancı film ithalatının kolaylaştırılmış olması, 2000 yılına kadar belediye rüsumu ödemeyen yerli filmler için %10 belediye rüsumu ödeme zorunluluğu getirilmesi, buna karşılık %26 olan yabancı filmlerin belediye rüsumu oranının %10'a düşürülmesi, sektörel gelişim ve yapılanmadan yoksun Türk sinema sektöründe onulmaz bir yara açmıştır. 1989 - 1994 yılları arasında, altı yılda, 412 film üretilebilmiş; 1995-2005 yılları arasındaki on yılda, sadece 254 yerli film yapımı gerçekleştirilmiştir.

2000 ile 2005 yıllarında ülkemizde gösterime giren yerli ve yabancı filmlerin seyirci sayıları ve gişe hasılatları incelendiğinde, Türk sinema sektörünün içinde bulunduğu ekonomik durum ve rekabet ortamı açıkça görülmektedir.

2000 ve 2005 yıllarını kapsayan altı yıllık dönemde Türkiye genelinde gösterime giren 87 Türk filmine karşılık 915 yabancı film gösterime girmiş, 640.418.315,49 YTL gişe hasılatı elde edilmiştir. Bu hasılattan Türk filmlerinin payı 187.010.217,11 YTL, yabancı filmlerin payı ise 453.408.078,38 YTL'dir.

2000 ve 2004 yıllarını kapsayan süre içinde 113 Türk filmi yapılmış olmasına karşın 61 filmin gösterime girmiş olmasının nedeni ise diğer filmlerin sinemaların yıllık gösterim programlarında yer bulamamalarıdır.

2000-2004 yıllarını kapsayan gişe hasılatının bölüşümü, Türk sinema sektörünün içinde yer alan sinema işletmeleri, yabancı film ithalatçıları ve dağıtımcıların lehine, Türk film yapımcılığının aleyhine olması, üzerinde dikkatle durulması gereken bir noktadır. Çünkü sinema sektörü sadece sinema işletmelerini, film ithalatçılarını ve dağıtımcılarını kapsamamaktadır. Bir ülkenin sinema sektörünün lokomotifi, o ülkede film üreten ve bu üretime sanatsal ve teknik katkıda bulunan kurum, kuruluş ve insan gücüdür ve hepsini bir bütün olarak ele almak gerekmektedir.

TÜRK FİLMLERİ

	2000	2001	2002	2003	2004	2005
FİLM ADEDİ	123	136	128	131	173	201
YERLİ FİLM	13	13	8	12	15	26
YERLİ FİLM KİŞİ ADEDİ	5.051.647	7.426.081	1.527.803	5.501.121	11.398.008	9.975.409
YERLİ FİLM GİŞE	8.612.688,50	16.354.519.76	5.195.616,70	27.764.988,05	67.114.809,10	61.967.615,00
TOPLAM YABANCI FİLM	110	123	120	119	158	175
YABANCI FİLM KİŞİ ADEDİ	19.475.510	18.923.597	17.955.144	16.116.641	17.047.037	15.401.509
YABANCI FİLM GİŞE	36.113.940,92	45.557.408,50	71.831.144,07	86.909.915,75	106.966.955,55	106.028.713,59

Türk sinema sektörü ile ilgili parasal belirlemeyi, sadece 2000–2004 yıllarını kapsayan yerli ve yabancı filmlerin gişe gelirleri ile örneklememizin nedeni, sektörde bu dönemde üretilen filmler ile ithal edilen filmlerin maliyetleri, televizyon gösterim bedelleri ve VCD/ DVD satışından elde edilen gelirler konusunda veri bulunmamasındandır. Gösterime giren filmlerin seyirci sayıları ve gişe hasılatları ile ilgili veriler de 1989 yılından bu yana kayıt altına alınmaya başlanmıştır. 1989 yılından önceki yıllar ile ilgili olarak bu bilgilerden de yoksun bulunmaktayız.

Böyle bir bilinmeyenler yumağı içinde Türk sinemasının parasal/ekonomik değerlendirilmesini tarihi ve güncel olarak sağlıklı bir şekilde irdelemek mümkün görülmemektedir. Ancak tarihi süreç içinde Türk sinemasının sadece iç pazara yönelik üretim yaptığını, 1970'li yılların başına kadar arz talep ilişkisi içinde kendi kendini finanse ettiğini, 1970'li yılların ortalarından itibaren, daha önce de belirttiğim nedenlerle, parasal/ekonomik sorunlarla karşılaşmaya başladığı ve sektörün sıkıntılarının gündeme getirilmeye çalışıldığı ve devletin sinema sanatını desteklemesine ilişkin girişimlerde bulunulduğu görülmektedir.

Türkiye'de sinema ve para ilişkisi, ülkemiz insanlarının ortalama olarak 3 yılda 1 kez sinemaya gittiği gerçeğinden hareket edilerek, hem sinema seyirci sayısının arttırılması hem de sadece iç pazara yönelik yapımlar üretmekten vazgeçilerek uluslararası pazarları da hedefleyen bir yeniden yapılanmayı kapsayacak şekilde ele alınmalı ve değerlendirilmelidir. Bugün karşı karşıya bulunduğu tüm olumsuz koşullara rağmen varlığını sürdüren ve uluslararası düzeyde, hem de büyük bütçeli olmayan filmlerle, sesini duyurmayı başarmış olan Türk sinemasının çağdaş anlamda bir sektör olabilmesi için ihtiyaç duyulan para girişi, bu yeniden yapılanmayı sağlayacak yeni bir sektör anlayışı, destek ve yasal düzenlemeler ile mümkün olabilecektir. Bu yeniden yapılanma, sektör bir bütün olarak, yapım, dağıtım, tanıtım, ithalat, teknik altyapı, sinema işletmeciliği sanatçı ve teknik elemanların özlük hakları gibi sektörü oluşturan tüm unsurlar ele alınarak yapılmalıdır.

Sinema ve para ilişkisi dendiğinde, bir başka deyiş ile paranın sinema sektöründe oynadığı rol genel olarak tanımlanmaya çalışıldığında sinema para ilişkisini üç farklı alanda irdelemek gerekmektedir.

1. Yapım evresi.
2. Dağıtım ve gösterim evresi.

3. Sektöre ilişkin destekleyici yapılanma ve etkinlikler.

Yapım evresi, hepimizin bildiği gibi, bir film yapımının gerçekleştirilmesi için gerekli ekonomik, sanatsal ve teknik girdileri içerir.

Ön yapım, yapım ve yapım sonrası olmak üzere üç aşamalı bu evrede yapımcı, yapım yardımcıları, senarist, yönetmen, oyuncular, devamlılık yazmanı, sanat yönetmeni, dekor, kostüm, aksesuar tasarımcı ve uygulayıcıları, görüntü yönetmeni, kameraman, kameraman asistanları, ışık sorumlusu ve ekibi, set ekibi, ulaşım sorumlusu, yiyecek içecek konaklama sorumlusu gibi daha birçok görevli tasarlanan projenin peliküle/dijital ortama aktarılabilmesi için çalışırlar. Ön yapım ve yapım evresini içeren bu çalışmaları filmin yıkama, baskı, kurgu, ses/efekt/müzik ve teknik efektlerinin gerçekleştirildiği yapım sonrası evresi izler. Bu üç evrenin sonucunda başlangıçta sadece bir hayalden ibaret olan bir öykü/düşünce, hayalin ötesine geçer ve somut görüntülere dönüşerek seyirciye sunulacak hale gelir.

Bütün bu üç evre boyunca, yani bir hayalin perdeye yansıyacak somut görüntülere dönüşmesi süresince, gerekli olan en önemli olan şey de para, yani yatırımdır. Para yoksa ne yazık ki hayaller hayal olarak kalmaya mahkumdur. Bu parayı temin eden de yapımcıdır. Bu nedenle sinema ve para ilişkisini öncelikle Yapımcı ve Para ilişkisinden başlayarak ele almak gerekmektedir.

Ülkemizde film yapım sektörü gereğince oluşamadığı için günümüzde film yapımları, kurumsallaşmış yapım evlerinden çok yapımcıların oluşturduğu şirketler aracılığı ile gerçekleştirilmektedir. Yapımcılar, yapımlar için gerekli yatırımları kendi öz kaynaklarından karşılamakta, bazı hizmetlerin karşılıklarını da bu hizmet veren kuruluşları filme ortak ederek sağlamaktadır. Yapılan yatırımın geri dönüşümü de filmin gişe hasılatı, televizyon gösterim bedelleri ve DVD/VCD satışları ile olmaktadır.

1970 öncesinde bölge dağıtımcılarının ödedikleri avanslarla gerekli finansman sağlanması söz konusu olmadığı gibi, bankalardan uygun şartlarda kredi temin edebilmeleri de söz konusu değildir. Bu nedenle yapımcılar öz kaynaklarının yeterli olmadığı hallerde gerekli finansmanı sponsorlar aracılığı ile temin etmeye çalışmaktadırlar.

Film yapımının her üç evresinde çalışan sanatçı ve teknik elemanlar ile gerek duyulan her türlü malzeme ve araç gereç, stüdyo, laboratuar ve tanıtım giderleri yapımcı tarafından temin edilen kaynaktan karşılanmaktadır. Ülkemizde film sektörü gerektiği gibi yapılanmadığı ve örgütlenmediği için de güçlükle sağlanan kaynakların daha

verimli bir şekilde değerlendirilmesi mümkün olamamaktadır. Buna en iyi örnek yerleşik stüdyoların olmaması nedeniyle çevre düzeni, dekor, kostüm, aksesuar, araç gereç gibi ihtiyaçların hemen hemen her film için yeniden imal edilmesidir.

Sektörün gereği gibi yapılanmamasının yol açtığı yeteri sayıda üretim yapılamaması, yapımların genellikle iç pazara ve yabancı ülkelerde yaşayan soydaşlarımıza yönelik olması nedeniyle yaşanan pazar sıkıntısı, film yatırımlarının kârlılık oranlarının düşük olmasına yol açmakta, yönetmen ve oyunculardan başlayarak film yapımına katkıda bulunan tüm kişi ve kuruluşları da parasal açıdan önemli ölçüde etkilemektedir. Bu olumsuz etkinin giderilmesi oluşturulacak artı değerin çoğaltılarak paylaşımı ile mümkün olabilecektir. Bunun yolu da ülkemizde film sektörünün ticari boyutunun kavranmasından ve sektörün gereği gibi yapılandırılmasından geçmektedir. Bu konuda mesleki kurum ve kuruluşların yanı sıra diğer sektörlerin ve devletin de yapması gereken önemli katkı ve düzenlemeler söz konusudur.

Sinema ticari olduğu kadar sanatsal ve kültürel bir üst yapı kurumu olduğundan, sektörün yeniden yapılandırılmasında, yatırımların kârlılığı sadece parasal geri dönüşümler ile ölçülmemeli, moral değerler, tanıtım, kültür gibi alanlardaki dolaylı geri dönüşümlerin ulusal ekonomimize katkısı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Bir sinema filminin oluşumunda olduğu kadar izleyiciye ulaşma evresinde de para önemli bir yer tutmaktadır. Sinema filmlerinin izleyicilere sunulan sinema salonlarının yatırım ve işletme giderleri göz ardı edilerek sinema sektörünün gelişmesi ve izleyici sayısının istenen düzeye ulaşması düşünülemez. Film yapımı için yapılan yatırımın kâr edilerek geri dönüşümü ancak iyi bir dağıtım ve yeterli sayıda, belirli standartlarda sinema salonu işletmelerinin varlığı ile mümkün olabilir.

Sektöre ilişkin destekleyici yapılanma ve etkinlikler, film yapım ve dağıtımı kadar önemli olup süreklilik isteyen ve sektörün sürdürülebilirliğinin vazgeçilmez koşullarıdır. Buna karşılık film beğenildiği takdirde, yatırımın geri dönüşü kısa bir süre içinde gerçekleşmektedir. Bu nedenle film yapımcılığı, gerekli ekonomik ve sanatsal özen gösterildiği, kurumsallaştırıldığı takdirde, kârlılık oranı oldukça cazip bir sektör olarak değerlendirilmelidir.

Ülkemizde sinema sektörünün gelişmesi ve ülke ekonomisine çok daha fazla katkı sağlayabilmesi için öncelikle yapılması gereken şey, bu gerçeğin tüm sektörler tarafından görülmesi ve çağdaş bir anla-

yışla sinema sektörünün, yeniden gereği gibi yapılanmasına katkıda bulunmaktır.

Bunun için sinema sektörü, bir an önce beş yıllık kalkınma planlarında teşvik edilecek sektörler arasına dahil edilmelidir. Bunun yanı sıra bankaların sinema filmi yapımları ve sinema sektörünün ihtiyaç duyduğu gerekli teknik altyapı yatırımı ve sinema salonu yapımları için ehven şartlarda kredi vermeleri sağlanmalı, sinema bilet ücretlerinden vergi alınmamalı, yabancı filmler karşısında Türk filmlerinin rekabet gücünü artıracak düzenlemeler yapılmalı, 5254 sayılı yasanın sağladığı mali destek olanağının hayata geçirilebilmesi ve korsanlığın önlenmesi için Kültür ve Turizm, Maliye ve İçişleri Bakanlıkları bir araya gelerek ihtiyaç duyulan gerekli düzenlemeler gerçekleştirilmeli, yabancı yatırımcıların ülkemizde bağımsız veya yerli yapımcılarla ortak film yapmaları teşvik edilmelidir.

Unutulmaması gereken şey, bütün bunların gerçekleşebilmesi, Türkiye'de sinema sektörünün uluslararası rekabet gücüne sahip bir sektöre dönüşebilmesi için paranın yanı sıra, belki de paradan daha da çok, normal bir hayal gücü ve ticarî anlayış ile bu sektörün getirilerinin doğru bir şekilde öngörülmeye çalışılmasıdır.

Tekin Özertem
Umut Sanat

TÜRK SİNEMASINDA SPONSORLUK: EFES PİLSEN FİLMLERİ

Zeynep Çetin Erus
Nilay Ulusoy

Giriş

Türk sinemasının belki de ilk sponsorluk deneyimi, Yapı ve Kredi Bankası tarafından desteklenen Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ilk renkli Türk filmi *Halıcı Kız*[1] (1953) olmuştur. Filmin beklenen başarıyı göstermemesi, bu sponsorluğu kısa soluklu kılmış (Onaran 1981: 309–312), daha sonraki yıllarda da Efes Pilsen dışında istikrarlı bir sponsorluk örneği görülmemiştir.[2]

Efes Pilsen 1988 yılından başlayarak günümüze değin yirmiyi aşkın filme finansal destekte bulunmuş ve Türk sinemasında istikrarlı bir şekilde süregelen tek sponsorluk örneği olmuştur. Efes Pilsen'in sağladığı destek 1990'lı yıllarda bir darboğazın içine giren Türk sineması için hayati bir önem taşımaktadır. Bu araştırmada Efes Pilsen'in sponsorluk faaliyetlerinin şirket açısından amaçları ve bu amaçlara ulaşılırken kültürel ortama yapılan etki incelenmektedir.

Geçmişi Antik Çağ'a değin uzanan sponsorluk etkinlikleri, önceleri önemli ailelerin doğrudan veya vakıflar aracılığıyla prestij sağlamak amacıyla sanatçılara verdikleri mali destek şeklinde olmuştur. Sanayi Devrimi ile güçlenen ticari kuruluşların bu tip etkinliklerin ticari faydalarını görerek benimsemesiyle sponsorluk bugün tanık olduğumuz

[1] Burçak Evren *Türk Sineması* adlı kitabında çekimine başlanan ilk renkli Türk filminin Ali İpar'ın yönettiği *Salgın* olduğunu belirtmektedir. Bu filmin laboratuar işlemlerinin uzun sürmesinden dolayı gösterime giren ilk renkli film *Halıcı Kız* olmuştur (2005: 127).

[2] 1998'de Yapı Kredi Bankası *Halıcı Kız* filminin restorasyonunu üstlenmiştir (Esen 2002: 24).

şeklini almıştır.[3] Sponsorluk etkinlikleri 1970'li yıllardan itibaren büyük artış göstermiş, 1984 yılında 2 milyar dolar civarında olan sponsorluk harcamaları 1997 yılında 18,1 milyar doları bularak 9 katına ulaşmıştır (Meenaghan ve Shipley 1999: 329).

Ticari bir faydayı amaçlamasıyla, özünde bir pazarlama yöntemi olan sponsorluğu reklâm gibi diğer pazarlama yöntemlerinden ayıran, mesajın içeriğiyle aktarıldığı medya/aracın bir olmasıdır (Meenaghan ve Shipley 1999: 329). Amaçlanan, belli bir etkinliğin desteklenmesi ile ürün ve marka hakkında bir imaj yaratmak veya var olan imajı güçlendirmektir. Hayırseverlik amaçlı mesenlikten ve vakıflardan farklı olarak, sponsorluk yapan kurum ya da kuruluşa ticari avantaj sağlanması önemli bir ögedir. Bu şekilde destekleyen ve desteklenen arasında karşılıklı yarar sağlanması söz konusu olur (Odabaşı ve Oyman 2003: 344).

Efes Pilsen'in sinema sponsorluğu deneyimi, desteklenen Türk sinemasının kültürel boyutu ile amaçlanan ticari faydanın etkileşimini ele almak için bir olanak sağlamaktadır. Söz konusu sponsorluğun amaçları ve bu amaçlara ulaşırken Türk sineması üzerine etkilerinin araştırılması, sinemamızın geleceği ve bu gelecekte sponsorluğun üstlenmesi gereken rollerin tartışılması için gereklidir.

Efes Pilsen ve Sinema Sponsorluğu: Destek Alan Filmlere Bir Bakış

Anadolu şirketler grubuna bağlı bir kuruluş olan Efes Pilsen, 1983 yılından başlayarak "yaşam sponsoru" sloganı ile spor ve kültür alanlarında bir dizi sponsorluk etkinliğine girişmiştir.[4] Büyük oranda alkollü içki reklamlarına getirilen yasal kısıtlamaların bir sonucu olarak, şirketin deyimiyle "sosyal sorumluluk kapsamındaki" bu etkinliklerle marka imajını güçlendirme, yaygınlaştırma ve marka imajına prestij kazandırma amaçlanmıştır.

Türk sinemasının 1990'lı yıllarda içinde bulunduğu güç koşullar göz önüne alındığında, Efes Pilsen'in katkılarının sinemamızın varlığını

[3] www.koc.com.tr, 22.02.2006. Sponsorluğun tarihi hakkında daha detaylı bilgi için bkz: Okay 2002: 5-9.

[4] Spor başlığı altındaki faaliyetleri basketbol, futbol, otomobil sporları, bilardo, tenis, bovling, plaj voleybolu ve alternatif sporlar adı altında toplanabilirken, kültürel alandaki faaliyetlerini de müzik, tiyatro, sinema ve arkeoloji başlıkları altında toplamak olasıdır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Özgentürk vd. 2005: 62-69 ve Okay 1998: 328-340.

sürdürmesinde önemli payı olduğu söylenebilir. 1987'de Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklikle Amerikan majörleri diye adlandırılan yabancı dağıtımcılar Amerikan filmlerini Türk pazarında doğrudan ve tüm dünya ile aynı anda dağıtmaya başlamıştır. Bu dönemde üretilen Türk filmi sayısı, birdenbire 80'lerden 20'li sayılara düşmüştür. Bunların da çoğu yıl ancak yarısı gösterime girebilmiştir (Erus 2005: 161).

Asıl işi film yapımı olan sermaye sahiplerinin olmadığı, üretimin düşük sayılarda kaldığı bu dönemde ortaya çıkan, yönetmenin film için gereken kaynağı kendi cebinden ve çeşitli kaynaklardan topladığı çoklu finans sistemi ile çekilen filmler sinema sponsorluğu açısından en elverişli filmler olmuşlardır. 1995 ve 1996 yıllarının her birinde gösterime giren 10 Türk filminden 3 tanesi, Efes Pilsen'in sponsorluğuyla üretilmiştir (Özgüç 1997: 104–139).

Sinema alanında Efes Pilsen'in ilk sponsorluk girişimi, 1988 yılında Reha Erdem'in *A Ay* filmi ile gerçekleşmiştir. Claudia Avetyan bu sponsorlukla söz konusu filmin sadece basın ilanlarının karşılandığını belirtmiştir (görüşme, 16 Haziran 2006). Efes Pilsen, gösterime girme tarihlerine göre, 1993 ve 1995 yıllarında 2'şer, 1996 ve 1997 yıllarında 3'er filme destek sağlamıştır. Bu destek kimi zaman yapım aşamasında (*Çözülmeler* [Yusuf Kurçenli, 1993], *Kız Kulesi Aşıkları* [İrfan Tözüm, 1993], *Bir Erkeğin Anatomisi* [Yavuz Özkan, 1996] gibi), kimi zaman ise sadece basın ilanlarının ve gala masraflarının karşılanması şeklinde (*Bir Kadının Anatomisi* (Yavuz Özkan, 1995), *Avcı* (Erden Kıral, 1997), *Balalayka* (Ali Özgentürk, 2000) gibi) olmuştur.[5] Nitelikli senaryoların gelmemesi, şirketin proje seçimini gerçekleştirecek deneyim ve kadroya sahip olmaması ve film maliyetlerinin oldukça yüksek rakamlara ulaşması nedeniyle sponsorluklar 1998 ve 2000 yıllarında 1'er filmle kısıtlı kalmış ve daha sonra sona ermiştir (Özgentürk vd. 2005: 56-57).

1998 yılından itibaren, İstanbul Uluslararası Film Festivali Uluslararası Film Eleştirmenleri (FIPRESCI) Jürisi'nin seçtiği Onat Kutlar adına verilen özel ödülü kazanan filmin yönetmenine bir sonraki filminde kullanılmak üzere Efes Pilsen tarafından 30.000 dolar değerinde para ödülü verilmeye başlanmıştır. Bu arada 1997'de *Usta Beni Öldürsene* filmiyle Ankara Uluslararası Film Festivali En İyi Film ödülünü alan

[5] Yusuf Kurçenli ile 18 Nisan 2006, İrfan Tözüm ile 28 Nisan 2006, Aycan Çetin (Z Film) ile 23 Haziran 2006, Erden Kıral ile 19 Haziran 2006 ve Sabahattin Şenyüz (Asya Film) ile 11 Mayıs 2006 tarihlerinde yapılan görüşmeler.

Barış Pirhasan'ın *O da Beni Seviyor* (2001) filmine benzer bir destek verilmiştir. Efes Pilsen, ayrıca İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen Uluslararası İstanbul Film Festivali'ne de 1990 yılından itibaren Türk sineması ile ilgili olmak kaydıyla çeşitli şekillerde sponsorluk yapmıştır.[6]

Efes Pilsen'in filmlerdeki sponsorluk faaliyeti, 1998 yılına kadar bütçenin önemli bir kısmını karşılamak şeklinde gerçekleşmiştir.[7] Bu oran *Çözülmeler* (1993) filminde bütçenin yaklaşık %40'ı, *On Yönetmen İki Film* (1995) projesinde bütçenin neredeyse tamamı, *Kız Kulesi Âşıkları'nda* (1993) ise %33'ü gibi rakamlara ulaşmaktadır.[8] 1998 sonrasında verilen sponsorluk desteği, 30.000 dolar ile sınırlandırıldığından bütçedeki payı söz konusu filmin bütçesinin büyüklüğüne göre değişmektedir. Bu rakam az gibi gözükse de, yönetmene finans kaynaklarının daha kısıtlı olduğu, projenin başlangıç aşamasında önemli bir destek sağlamaktadır (Zaim, görüşme, 26 Nisan 2006). Ayrıca, Türkiye'de bir sponsor desteği bulunması, filmin yapımında uluslararası finansmana ulaşılmasını kolaylaştırmaktadır (Ustaoğlu, görüşme, 4 Mayıs 2006).

Verilen destek karşılığı, filmlerin jeneriğinde beş saniyelik "Efes Pilsen'in katkılarıyla" yazısının gösterilmesi istenir. Ayrıca film için tanıtım sponsoru kullanılacak olursa öncelik Efes Pilsen'dedir. 1998 yılından itibaren Onat Kutlar ödülünü alan film için bir diğer koşul ise, desteklenecek filmin çekimine iki yıl içinde başlanılması ve yapımcılardan en az birinin Türk olmasıdır (Demirel, yazışma, 28 Nisan 2006).

Gerek ilk dönemlerinde gerek ödüllü film uygulamasında destek verilen filmler bir-iki istisna haricinde popüler değildir ve ticari sine-

[6] Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde mekân sponsorluğu uygulaması olduğu yıllarda, Türk filmlerinin gösterildiği Beyoğlu Sineması'na mekân sponsorluğu, 2006'da ise "Ulusal Yarışma" ve "En İyi 25 Türk Filmi" bölümlerinin sponsorluğunu üstlenmiştir. İKSV Başkanı Azize Tan'ın sözleriyle, Efes Pilsen festivale "kendisinin görünmesinin uygun olduğu yerlerde, Türk sinemasının temsil edildiği bölümler doğrultusunda" destek vermiş ve vermeye devam edecektir (görüşme, 28 Nisan 2006).

[7] Efes Pilsen *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1997) isimli filmde yardımcı sponsor olarak yer almış ve bu nedenle Efes Pilsen ismi başlangıç jeneriğinde yer almamıştır. Yapımcı şirket UFP'den Servet Aksoy ile 29 Nisan 2006 tarihinde yapılan görüşme.

[8] Yusuf Kurçenli ve İrfan Tözüm ile 18 Nisan 2006 ve 27 Nisan 2006 tarihlerinde yapılan görüşmeler. Ayrıca *On Yönetmen İki Film*'in yapımında yönetmen, oyuncular ve senaryo yazarları bir karşılık almadan çalıştıkları için bütçe ile kast edilen teknik kadro ve ekipmandır.

ma tanımlarına uymamaktadır. Efes Pilsen'in sponsorluk yaptığı filmlerin yönetmenlerinin yapım yıllarının ve seyirci sayılarının bir listesi Tablo 1'de sunulmaktadır. 1988–2006 döneminde gösterime çıkan bu 21 filmin sadece dört tanesi 100.000 üzerinde seyirciye ulaşırken, ikisini 80.000 civarında, birini 60.000, kalan on dört tanesini (yani 2/3'ünü) ise 40.000'in altında seyirci izlemiştir.

Tablo 1: Efes Pilsen'in Sponsorluk Yaptığı Filmler[a]

Filmin Adı	Yönetmen	Yılı	Seyirci Sayısı
A Ay+	R. Erdem	1988 - 90	2.955
Çözülmeler+	Y. Kurçenli	1993	4.555
Kız Kulesi Âşıkları	İ. Tözüm	1993	61.224
Bir Kadının Anatomisi+	Y. Özkan	1995	39.464
On Yönetmen İki Film:		1995	-[b]
Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey[c]			
Yer Çekimli Aşklar[d]			
Akrebin Yolculuğu+	Ö. Kavur	1996	11.307
Bir Erkeğin Anatomisi+	Y. Özkan	1996	19.888
Mektup	A. Özgentürk	1996	87.899
Avcı	E. Kıral	1997	34.921
Nihavend Mucize	A. Yılmaz	1997	80.041
Karışık Pizza +	U. Turagay	1997	142.672
Propaganda+	S. Çetin	1998	1.238.878
Balalayka[+]	A. Özgentürk	2000	427.580
Festival Ödülü Desteğiyle Yapılan Filmler[e]			
Mayıs Sıkıntısı+	N. B. Ceylan	1999	24.006
O da Beni Seviyor+	B. Pirhasan	2001	102.101
Çamur+	D. Zaim	2002	16.804
Yazgı+	Z. Demirkubuz	2003	12.986
Bekleme Odası+	Z. Demirkubuz	2003	7.023
Bulutları Beklerken+	Y. Ustaoğlu	2004	20.761
Beş Vakit[+]	R. Erdem	2006	

a *Sinema Gazetesi* Arşivi, 13.04.2006.

b *Sinema Gazetesi*'ne göre Türk Sinema Vakfı'nın *On Yönetmen İki Film* projesi (*Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey* ve *Yer Çekimli Aşklar*) vizyona girmemiş görünmektedir. Oysa Yusuf Kurçenli ve İrfan Tözüm'le yapılan görüşmelerde ve Akpınar'ın Ali Özgentürk ile yaptığı söyleşide filmlerin vizyona girdiğini, ama çok az seyirci tarafından izlendiği belirtilmiştir (Akpınar 2005: 176).

c Filmin yönetmenleri İrfan Tözüm (*Monte Kristo*), Yusuf Kurçenli (*Çünkü Onu Seviyorum*), Erden Kıral (*Ay Hikâyeleri*), Zeki Ökten (*Hep Aynı*) ve Ömer Kavur'dur (*Buluşma*).

d Filmin yönetmenleri Orhan Oğuz (*Şövalye, Pamuk Prenses ve Hain*), Ali Özgentürk (*Sır*), Barış Pirhasan (*Gül ile Adem*), Memduh Ün (*Ona Sevdiğimi Söyle*) ve Atıf Yılmaz'dır (*Kazandibi Tavukgöğsü*).

e Söz konusu ödülü Ceylan *Kasaba* (1998) ve *Uzak* (2003), Pirhasan *Usta Beni Öldürsene* (1997), Ustaoğlu *Güneşe Yolculuk* (1999), Demirkubuz *Üçüncü Sayfa* (2000) ve *İtiraf* (2002), Zaim *Filler ve Çimen* (2001), Erdem *İnsan Nedir ki...* (2004) ve *Beş Vakit* (2006), Kaplanoğlu *Meleğin Düşüşü* (2005) filmleriyle almışlardır. 2005 yılında ödül kazanan Semih Kaplanoğlu henüz ikinci filmine başlamamıştır. 2006 yılında ödül Reha Erdem'in *Beş Vakit* adlı filmine verilmiştir.

+ İşaret ulusal ve uluslararası alanda en az bir ödül almış filmleri göstermektedir.

Gişede önemli bir yer tutmasa da, bu filmler Türkiye'de ve uluslararası ölçekte önemli ödüller almışlardır. 1998 yılına kadar destek verilen filmlerden 7 tanesi ulusal veya uluslararası yarışmalarda ödül kazanmıştır. Daha sonraki yıllarda da destek alan filmlerin hepsi çeşitli ödüllere ulaşmıştır.

Söz konusu filmler, çoğu zaman yönetmenlerin girişimleri ile bir araya getirilmiş çeşitli fonlarca finanse edilmiştir. Finans kaynakları arasında yönetmenlerin kendi film şirketleri, Kültür Bakanlığı desteği, Eurimages fonları ve televizyon kanalları sayılabilir. Son dönem popüler filmlerini finanse eden televizyon programı ve reklam yapımcılarının bu filmlerin yapımında nadiren yer aldığı görülür (Plato [*Propaganda*], Filma-Cass [*O da Beni Seviyor*] gibi).

Filmlerin yönetmenlerine baktığımızda, 1998 yılına kadar yapılan uygulamada çoğunun sponsorluk desteğini aldığı noktada belli bir isim yapmış ve tanınmış kişiler olduğu göze çarpar. Bunun önemli bir nedeni, sinemanın içinde bulunduğu mali krizde ancak tanınmış isimlerin filmlerini finanse edecek kaynaklar bulabilmeleridir. Öte yandan yönetmenlerin tanınmışlığı, popüler oldukları anlamına gelmemektedir. Bir-iki istisna dışında bu isimler ticari olmayan filmler ile özdeşleşmiş kişilerdir. 1998 yılından sonra ise listeye çok sayıda genç yönetmen katılmıştır.

Sponsorluk ve Marka İmajının Oluşturulması: Efes Pilsen Ne Elde Ediyor?

Efes Pilsen, sponsorluk yaparken Türk sinemasının üretimine ve gelişimine katkıda bulunmanın yanı sıra bir marka bilinci yaratmaya çalıştığını kabul eder.[9] Bir ürünün fiziksel özellikleri, sundukları işlevsel faydalar ile ürünü tüketiciler için değerli kılarken, marka sembolik bir fayda getirir. Marka, ürün özellikleri ve kalitesinin ötesine geçen anlamlı bir şekilde organize edilmiş bağlantıları içerir ve bu sembolik özellikler ürünün fiyatına yansıyarak üreticiye daha yüksek bir kâr elde etme olanağı sunar (Meenaghan ve Shipley 1999: 329).

Markanın oluşması, tüketim eylemi içerisinde tüketicilerin ürüne atfettikleri sembolik özelliklerle gerçekleşir. Ne var ki, bu süreç üretici tarafından kendi başına bırakılmaz. Şirketlerin pazarlama bölümleri, ürüne ve markaya atfedilecek sembolik anlamın şirket kârlarını maksimize edecek şekilde oluşması için çaba gösterir. Sponsorluk bu yönde diğer reklam etkinlikleri ile birlikte önemli bir rol oynar. Destek verilen etkinliklerle ürünün özdeşleşmesi sembolik bağlantıyı oluşturur, marka ortaya çıkar.

Efes Pilsen gibi alkollü içki ve sigara üreticileri için sponsorluğun ek bir önemi daha vardır. Bu şirketler çoğu ülkede ürünlerini televizyon ve basılı yayın organlarında reklâm yaparak pazarlayamazlar. Günümüzde Avrupa Sınır Ötesi anlaşmasına imza atan ülkeler ve Türkiye'de sigara ve alkollü içki reklâmlarına uygulanan yasaklar üreticileri alternatif tanıtım aracı olarak sponsorluğu kullanmaya yöneltmiştir (Gündeş 1995: 12).

[9] Sponsorluğun çok çeşitli amaçları bulunmaktadır. Bunların arasında bir şirket ya da ürünü için imaj oluşturmak, topluma katkıda bulunmak, personelin motivasyonunu arttırmak, satışları desteklemek ve çeşitli eğlence imkânları sunmak gibi amaçlar sayılabilir (Okay 2002: 11–12).

Sponsorluklar içerisinde kültür ve sanat etkinlikleri ayrı bir yer tutar. Bu etkinlikler spor sponsorluğuna göre daha küçük, ancak daha homojen ve seçkin bir kitleye hitap eder. Böylelikle iletilmek istenen mesajın daha spesifik olması mümkün olur ve geleneksel reklam yöntemleriyle ulaşmanın zor olduğu üst gelir seviyesindeki kişilere ulaşılabilir. Kültür ve sanat sponsorluğu belli bir hayat tarzının, deneyimlerin ve duyguların marka ile özdeşleşmesini sağlar. Ayrıca spor sponsorluğuna göre daha az harcama gerektirir (Okay 2002: 23).

Bu genel çerçeve içinde Efes Pilsen'in söz konusu filmlere verdiği destek ile ulaştığı kitle, ilk bakışta oldukça kısıtlı görülebilir. Türk filmleri, özellikle de sponsorluk yapılmış olanlar çok az sayıda seyirciye ulaşmaktadır. Ne var ki, bu seyirci kitlesi, içinde öğrencilerin ağırlıklı olarak bulunduğu eğitim düzeyi yüksek bir gruptan oluşur ve Efes Pilsen için önemlidir.

Daha da önemlisi, bu sponsorluğun etkilerinin film seyircileri ile kısıtlı olmamasıdır. Öncelikle, bir film üretim aşamasından başlayarak yazılı ve görsel medyada yer bulmakta ve bu esnada çok daha büyük bir kitleye ulaşmaktadır. AC Nielsen'ın yaptığı bir araştırmaya göre, sinema salonlarının en önemli müşterileri, reklâmcıların AB sosyoekonomik statü adını verdikleri gelir ve eğitim düzeyi yüksek kişilerden oluşur (AC Zet Nielsen'ın Sinema İzleyicisi 2002 Yılı Araştırması'ndan aktaran Fakabasmaz, 154–156). Bu kitleye ulaşmak için Efes Pilsen, destek verdiği filmlerden tanıtım sponsoru kullanmaları durumunda sponsor seçiminde Efes Pilsen'e öncelik vermelerini istemektedir.

Söz konusu filmler televizyonda da yayınlanmakta ve yapılan sözleşme gereği jenerikte 5 saniye boyunca Efes Pilsen ismi televizyon ekranlarında gözükmektedir. Televizyon ekranlarında alkollü içki reklâmlarının yasak olduğu da göz önüne alınırsa, bu fırsatın değeri daha da iyi anlaşılabilir. Ayrıca televizyonlarda yayınlanan sinema programlarında da bu filmlerin tanıtımında Efes Pilsen ismi geçebilmekte ve bir reklâm fırsatı doğmaktadır.

Tüm bunların dışında, Efes Pilsen'in sponsorluk faaliyetlerinin bir bütün olarak düşünülmesi de önemli bir noktadır. Birçok sanatsal alanda aynı anda sponsorluk faaliyetinde bulunarak Efes Pilsen samimi olarak sanata destek verdiği izlenimini yaratmaktadır. Sinema alanında yapılan destek de bu boyutta düşünülebilir. "Toplum için faydalı bir hizmet yaptığına inandığım kurumun ürününü tercih ederim," diyen tüketicilerin oranının son beş yıllık dönemde %55'ten %68'e yükselmiş olduğu düşünülürse, Efes Pilsen'in sponsorluklar

dizisinin daha iyi anlaşılması mümkün olacaktır (Sponsorluk Bülteni 2002: 1).

Ürün Yerleştirme-me

Sponsorluğa getirilebilecek başlıca eleştiri, ürün yerleştirme konusu ile ilgilidir. Burada reklam açık bir şekilde değil, gizlice yapılmaktadır. Tüketim malları ile ilgili mesajlar ve imgeler arka planda filmin bir parçası olarak sergilenmektedir. Neredeyse bütün Hollywood filmlerinde Coca-Cola ve Pepsi Cola başlıca içeceklerdir. *Rocky III* filmi Coca-Cola, Sanyo, Nike, Wheaties, TWA, Marantz and Wurlitzer, Nikon, Harley-Davidson, Budweiser, Maserati, Gatorade ve American Express gibi şirketlerin gizli reklamlarıyla doludur (Schiller 1991: 56-57). Bu şekilde gerçekleşen gizli reklamlar seyircinin bilinçaltına da seslenerek daha önemli bir etki yaratır, seyirciyi bir bakıma savunmasız yakalar. Zira filmin bir parçası olan kısımlar ile reklam amacı taşıyan kısımları ayırt etmek çoğu zaman güçtür.

Ürün yerleştirmenin etkisi o kadar önemlidir ki, *E.T* filmi Hershey çikolatalarının satışlarını %85 arttırmış, Eddie Murphy'nin *Beverly Hills Polisi* filminde üstüne giydiği okul tişörtü 1 milyon dolarlık satış rakamlarına ulaşmıştır. Araştırmalar göstermektedir ki, etkinin derecesini belirleyen, yerleştirilen ürünün film içinde kullanılmasıdır. *Rocky III* filminde Stallone'nin Wheaties marka mısır gevreği yemesi, seyircilerin %60'ı tarafından hatırlanırken, kısa bir süre gözüken Glenfiddich marka viski sadece %1 tarafından hatırlanmaktadır (Wasco 1994: 190).

Efes Pilsen'in sponsorluklarına baktığımızda, ürün yerleştirme çabası görülmez.[10] Bir şirket politikası olarak Efes Pilsen'in filmlerden tek beklentisi, isminin sadece filmin başında, jenerikte yer almasıdır. Bunun başlıca sebebi, Efes Pilsen'in destek verdiği çoğu filmin seyirci profilinin ürün yerleştirme konusunda hassas ve eleştirel olmalarıdır. Aslında bu tip sponsorluklarda, sponsorluk yapılan etkinliği 'sömürme'nin daha güç olduğu tespit edilmiştir. Çevre ile ilgili olan ya da kültürel sponsorluklarda, hedef kitlenin şirketin toplumsal bir katkı yaptığına inancı spor sponsorluklarına göre daha yüksek olmakla birlikte, buna paralel olarak sponsorluk eyleminin ticari bir çehreye bürünmesine tahammülsüzlüğü de görece daha fazladır (Meenaghan

[10] *Karışık Pizza* filminde birkaç sahnede Efes Pilsen bira şişeleri görülse de, bu aynı filmde yer alan Pizza Hut ya da Genç Motor gibi firmaların ürün yerleştirmeleri yanında fazlasıyla belirsiz bir ürün yerleştirme olarak düşünülebilir.

ve Shipley 1999: 334). Bu bağlamda Efes Pilsen'in ticari olmayan sinemaya yaptığı sponsorlukta ürün yerleştirmeye yönelmemesi ve varlığını çok basit bir şekilde belirgin kılması şaşırtıcı değildir; şirketin oluşturmaya çalıştığı toplumsal sorumluluk sahibi olma imajıyla da uyum içindedir.

Ayrıca, filmlerin konu olarak çoğunlukla bireylerin iç dünyalarındaki sorunları ele alması, çoğu zaman mutlu olmayan sonlarla bitmeleri de ürün yerleştirmeyi güçleştirir. Efes Pilsen'in amaçladığı, ürününü filmin içeriği ile değil filmin üretimi ile ilişkilendirmektir. Verdiği destek filmlerin ilettiği mesajlar için değil, Türk sinemasının ayakta kalması içindir.

Sponsorluğun Film Üretimine Dolaylı Etkileri

Sponsorlukta doğrudan etkiden daha önemli olan dolaylı etkilerdir. Sponsorlar destek verecekleri filmin seçimi ile kültürel üretim sürecinin bütününe de etkide bulunurlar. Bunun çok açık örneğini Amerikan filmlerinde görmek mümkündür. Schiller'e göre şirketler markalarını olumsuz imgelerle bağdaştırmak istemediklerinden sponsorluk yaparken mutlu insanların sonu iyi biten hikâyelerine destek olurlar. Hollywood filmlerinin, bağımsızları bir kenara bırakırsak, bu denli birbirine benzer ve olumlu olması bununla ilişkilidir (Schiller 1991: 57).

Bu tipteki bir etki destek verilen filmler ile sınırlı kalmayacaktır. Bir yönetmenin geçmişte aykırı bir görüşle özdeşleşmesi daha sonra sponsorluklardan pay kapmasını engelleyebilir. Üretimin ancak sponsorlukla mümkün olduğu bir ortamda, genç yönetmenler daha sonra ticari destek almalarına engel olabilecek hareketlerden kaçınacaklardır.

Ne var ki Efes Pilsen örneğinde şirketin sattığı ürünün de etkisiyle bu tip kısıtlamalar çok büyük oranda karşımıza çıkmaz. Bir bira üreticisi olmanın da etkisiyle Efes Pilsen'in aile değerlerine ve ahlaki tutumlara sahip çıkması gerekmemektedir. Bu nedenle destek olunan filmlere baktığımızda, sansür izlenimi verecek bir resimle karşılaşmayız. *Avcı* filminde erkek ve kadının seviştiği sahneler bütün açıklığıyla ve sahnenin etkisini daha da arttıran bir müzikle verilir. *Kız Kulesi Aşıkları*'nda Nurseli İdiz ve Beklan Algan çıplak olarak yer alırlar. Diğer filmlerde de, özellikle son dönem popüler Türk filmlerinde geri plana atılan, örtük diyaloglarla değinilen cinselliğin açık açık tartışıldığını ve gösterildiğini izleriz. Öte yandan filmlerin çok sınırlı bir seyirci kitlesine ulaşması ve bu kitlenin bundan rahatsız

olmaması, Efes Pilsen'in bu konulara karışmamasını daha kolay anlamamızı sağlar.

Siyasi konular ise Efes Pilsen'in destek olduğu filmlerde nadiren karşımıza çıkar. Ancak bu tip filmlerin az sayıda olması, Türk sinemasının genel bir özelliğidir ve 1980'ler sonrası içinde bulunulan apolitik ortamın bir sonucu da olabilir. Efes Pilsen'in sponsorluklarda göz önünde tuttuğu kriterler arasında, Efes Pilsen vizyonuna ve kimliğine uygun olmak sayılırsa da bu vizyon ve kimliğin ne olduğu açıkça belirtilmemektedir (Demirel, yazışma, 25 Nisan 2006).

Filmin konusuna dolaylı bir etki de, filmi çeken yönetmenin filme kaynak veren şirkete sempatisi ile oluşabilir. Bu durumda şirket açıkça istemese bile, yönetmen kendi iradesi ile şirketin çıkarlarını üretim sürecinde göz önünde tutacaktır. Bu, sponsorluk yapan şirketin rakiplerinin tesadüfen bile olsa film karelerinde yer almamasına dikkat etmek, şirketle ilgili kötü bir imaj oluşmamasına özen göstermek veya şirketin üretim yaptığı alanla ilgili hayat tarzlarına saygı göstermek şeklinde olabilir.

Sonuç

Efes Pilsen'in desteği Türk sinemasının zor yılları olan 1990'larda film yapımına bir soluk aldırmış, aynı zamanda da Efes Pilsen markasının tüketicinin zihninde kültür ve sanat etkinlikleri ile özdeşleşmesini sağlayarak şirkete faydalı olmuştur. Sponsorluk desteği karşılığında filmlerin içeriklerine karışılmazken, tek istenen jenerikte beş saniye için Efes Pilsen isminin gözükmesi olmuştur. Dolayısıyla ticari bir sponsorluğun getirebileceği ürün yerleştirme, yaratıcılık sürecine müdahale gibi olumsuz etkiler Efes Pilsen örneğinde ortaya çıkmamıştır.

Ancak, sponsorluğun özünde ticari bir pazarlama yöntemi olduğu ve bunun da Efes Pilsen'in desteklediği, ticari amaçları ikinci plana bırakmış filmlere ters düştüğü unutulmamalıdır. Marka eski dönemlerde malın üreticisinin güvenilirliğini belirtmekte iken, günümüzde daha çok tüketim sürecinde ürüne atfedilen özellikleri belirtmeye başlamıştır. Sponsorluk da dâhil olmak üzere bütün pazarlama faaliyetleri tüketicilerce ürüne atfedilecek bu özelliklerin üreticinin kârını maksimize edecek şekilde oluşması için yürütülür. Arvidsson'a göre, Marksist bir yaklaşımla söz konusu olan, tüketicilerin 'materyal olmayan işçilikleri'yle üretilmiş artı değerin sermaye tarafından sömürülmesidir (2005: 235–258).

Efes Pilsen örneğinde jenerikte veya afişlerde görülen logo aracılığıyla markanın bu tip etkinliklerle özdeşleştirilmesi sağlanır. Bu özdeşleşme ile ortaya çıkan artı değer, ürünün fiyatına ve dolayısıyla da üretici şirketin kasasına girer. Ticari imgelerle sarılmış dünyadan bir buçuk saatliğine de olsa kaçıp aklına seslenecek imgelerle meşgul olmak isteyen seyirci, ister istemez Efes Pilsen markasının Türk sineması ve sanat ile ilişkilendirilmesi ve böylece diğer biralardan farklılaştırılması eyleminin bir parçası olur.

Kaynakça

Akpınar, Ertekin (2005) *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Arvidsson, Adam (2005) "Brands: A Critical Perspective", *Journal of Consumer Culture*, Vol. 5 (2), ss. 235-258.

Erus, Zeynep Çetin (2005) *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es Yayınları.

Esen, Şükran (2002) *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Naos Yayınları.

Evren, Burçak (2005) *Türk Sineması*, İstanbul: Türsak ve Antalya Kültür Sanat Vakfı.

Fakabasmaz, Meltem (2002) "Sinema Endüstrisi: Türkiye'de Yapımcılık", İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gündeş, Simten (1995) "Kitle İletişim Araçlarından Sinema ve Televizyonda Sponsorluk", Doçentlik Sunum Çalışması, İstanbul.

Schiller, Herbert I. (1991) "Corporate Sponsorship: Institutionalized Censorship of the Cultural Realm", *Art Journal* (USA), Vol. 50 (3), Fall, ss. 56-59.

Meenaghan, Tony ve Shipley, David (1999) "Marketing Effect in Commercial Sponsorship", *European Journal of Marketing*, Vol. 33, Iss. ¾, ss. 328-338.

Odabaşı, Yavuz ve Oyman, Mine (2003) *Pazarlama İletişimi Yönetimi*, 3. Baskı, İstanbul: Kapital Medya Hizmetleri.

Okay, Aydemir (1998) *Halkla İlişkiler Aracı Olarak Sponsorluk*, 1. Baskı, İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

Okay, Aydemir (2002) *Televizyonda Program Sponsorluğu ve Uygulamaları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayın No: 4342, İletişim Fakültesi Yayın No: 4.

Onaran, Âlim Şerif, (1981) *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özgentürk, Nebil ve 'Bir Yudum İnsan' Ekibi (2005) *Efes Dolu Dolu 35 Yıl*, İstanbul.

Özgüç, Agah (1997) *Türk Filmleri Sözlüğü: 1991-1996*, İstanbul: Sesam Yayınları.

Wasko, Janet (1995) *Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen*, Austin: University of Texas Press.

Kişisel Görüşmeler

Yusuf Kurçenli ile görüşme, 18 Nisan 2006.
Arzu Demirel (Efes Pilsen, İletişim Yönetlcisi) ile yazışma, 25 Nlsan 2006.
Derviş Zaim ile görüşme, 26 Nisan 2006.
Azize Tan (İKSV Başkanı) ile görüşme, 28 Nisan 2006.
İrfan Tözüm lle görüşme, 28 Nisan 2006.
Servet Aksoy (UFP) ile görüşme, 29 Nlsan 2006.
Yeşim Ustaoğlu ile görüşme, 4 Mayıs 2006.
Sabahattin Şenyüz (Asya Film, Ortak) lle görüşme, 11 Mayıs 2006.
Claudia Avetyan (Atlantik Film) ile görüşme, 16 Haziran 2006.
Erden Kıral ile görüşme, 19 Haziran 2006.
Aycan Çetln (Z Film) ile görüşme, 23 Hazlran 2006.

Diğer

Sinema Gazetesi Arşivi.
"Dünyada En Hızlı Gelişen Pazarlama Aracı: Sponsorluk", Sponsorluk Bülteni, Sayı: 1, İstanbul, Ocak-Şubat 2002.

İnternet Siteleri

www.koc.com.tr
http://www.kulturturlzm.gov.tr/portal/turlzm_tr.asp?belgeno=27907
http://www.kameraarkasl.org/festivaller/sinema/antalya/antalya_32.html,
http://www.hurriyetim.com.tr/haber/0,,sid~13@tarih~2003-10-01-m@nvid~318450,00.asp,
http://www.hurriyetim.com.tr/haber/0,,sid~13@tarih~2003-10-01-m@nvid~318450,00.asp
http://tr.wiklpedia.org/wiki/May%C4%B1s_S%C4%B1k%C4%B1nt%C4%B1s%C4%B1_%28film%29
http://tr.wlkipedia.org/wikl/Dervi%C5%9F_Zalm
http://tr.wlkipedia.org/wiki/Yazg%C4%B1_%28film%29
http://tr.wikipedla.org/wiki/Bekleme_Odas%C4%B1_%28film%29
http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96mer_Kavur
http://www.sabah.com.tr/gny/gny104-20060415-200.html

Zeynep Çetin-Erus
Öğretim Üyesi
Marmara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Nilay Ulusoy
Öğretim Üyesi
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

SİNEMA İLE PARAYI BAĞLAYAN KÖPRÜ: SİNEMA ENDÜSTRİSİ

Emrah Suat Onat

Türk sineması için endüstrileşme hep özlenen bir kavram olmuştur. Sektörün içinden ve dışından, farklı görüşler bile sinemasal bir sanayileşmeyi arzulamaktadır. Ancak bu noktada ortaya bir modelleme sorunu çıkar: "Nasıl bir endüstri?" Ülkemiz belirli şablonları kendine uydurma pratiğini uzun zamandır denemektedir. Aynı süreç sinemamız için de geçerli olabilir mi? Dünyanın en büyük endüstrilerinden olan ve omurgasını Hollywood'un teşkil ettiği Amerikan film endüstrisi doğru bir model midir? Türkiye için böyle bir şablon işe yarayabilir mi? Ve hepsinden önemlisi gerçekten bir endüstri için doğru zamanda ve doğru koşullar altında mıyız?

Bu soruların yanıtını ararken Hollywood kavramının oluşmasını 1910'lardan II. Dünya Savaşı sonunda ortaya çıkan konjonktürel sürece kadar incelemek gerekmektedir. Zira bu elli yıllık dönem Hollywood sinemasının tüm mekanizmalarıyla dünya (özellikle de Avrupa) sinemalarından farklılaştığı ve güç kazandığı bir tarihsel periyoda denk düşer.

1950'lerden itibaren rotamızı Türkiye'ye çevireceğiz. "Küçük Amerika" hayalleri olma umudu taşıyan yeni bir ülke içinde ilk ciddi sinemasal hareketlerin filizlendiği bu dönemden başlayarak -ve elbette olguları tarihsel kökenlerinden soyutlamadan- Türk film yapımcılığına, sinemamızın geçirdiği ağır krizlere, kurtuluş yollarına değinerek günümüze, Küçük Avrupa olma umuduna ulaşacağız.

Bir Kavramın Doğuşu: "Hollywood"

Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha'nın da söylediği gibi "Hollywood dışında yapılan sinema ile ilgili her tartışma, Hollywood ile başlamalıdır." Son yüzyıl içerisinde dünyanın her köşesinde bilinen bir kavram,

bir eğlence sektörü, politik bir bakış haline gelen bir mekândır, konumdur Hollywood. Aynı zamanda bir söylemdir, söylevdir, politik bir platodur.

Henüz emekleme çağında Amerika'ya giren sinema, 1910'larla birlikte Kaliforniya'ya taşınmıştır. Chicago'lu film yapımcısı William Selig uygun hava koşulları ve arsa fiyatları nedeniyle Los Angeles'ın her türlü çekime müsait güneşli coğrafyasını seçmiş, bir yıl sonra da ilk film stüdyosu Nestor Film Company tarafından kurulmuştur. 1915 yılında ise Universal Stüdyoları inşa edilmiş ve Hollywood sinema endüstrinin cirosu 20 milyon dolara ulaşmıştır.[1] Sinema endüstrisi alanında yaşanan tarihsel kopuş, bu dönemde ivme kazanmaya başlamıştır.

> *1930'lara gelindiğinde, ABD sinema sektörü Loew's (MGM), Warner Brothers, Paramount, Fox ve RKO şirketlerinin egemen olduğu oligopolistik bir piyasa özelliği gösteriyordu. 1930'lar itibariyle ABD'de yapılan toplam filmlerin yarısı (ve A filmlerin yüzde 75'i) söz konusu şirketler tarafından üretilmişti. Bu şirketlerin tamamı 1910'lar ve 1920'lerde kurulmuştu ve her biri film üretim faaliyetlerinin yanı sıra sinema salonları zincirlerine de sahiptiler. Bu beş şirketin sahibi olduğu sinemaların gişe getirisi ABD toplamının yüzde 70-75'ine karşılık geliyordu* (Öz 2004: 44).

Bu süreç 1948 yılına kadar devam edecek, ancak anti-tröst yasalarıyla büyük film şirketlerinin bu tekeli yıkılacaktı. Lakin bu karar sinema endüstrisini güçlendirmek ve zenginleştirmek adına alınmıştı. Sinemanın önemli bir iletişim aracı olduğu, popüler eğlence olarak büyük kitlelere ulaştığı fark edilmişti. 1930 yılında çıkan Hays Yasası ile filmler daha senaryo aşamasında belirli bir sansüre uğruyor, Amerikan halkının "yanlış şekilde" yönlendirilmesi engelleniyordu. Sinema sanatsal bir aktiviteden önce bir eğlence aracı olarak tanımlanıyordu. Gerek üretim araçları, gerek altyapısı, gerekse de kanunları, kurallarıyla tam bir endüstri yaratılmıştı. Yavaş yavaş dünyayı ele geçirmeye başlayan, tekelci ve acımasız bir sektör.

1930'lar Türkiye'sine bakıldığında yine tekelci bir sinemasal zihniyet görülmektedir. Bu süreç Türk sinemasının "Tiyatrocular Dönemi"nin sonuna tekabül eder. 1928-1938 yılları arasında çekilen 13 uzun metrajlı filmin tamamının İpek Film'e ve dolayısıyla da o günlerde sektörü ellerinde tutan (başında Muhsin Ertuğrul'un olduğu)

[1] Aynı dönemde Avrupa kıtasının I. Dünya Savaşı ve onun yarattığı gerilimin esiri olduğunu hatırlatmakta fayda var.

tiyatroculara ait olduğu görülür.[2] Bununla beraber İpek Film, Hollywood tarzı bir film işletim sistemini hayata geçirmiş görünmektedir. "İpekçiler, film yapımcılığının yanı sıra dolu film ithalatı, işletmeciliği ve seslendirmeciliği yaptıkları gibi, kendi salonlarına sahiptiler. Dublaj ve ithalat, İpek Film'e asıl kârı getiren alanlar olmuştur" (Özön, aktaran Abisel 1962: 19-20). Sistem olarak görülen paralelliklere rağmen o günün koşulları altında bir Türk sinema endüstrisinden söz etmek elbette mümkün değildir. Zaten İpek Film'in ömrü de, Hollywood'daki benzerleriyle kıyaslandığında oldukça kısa sürmüştür. Aynı süreç içinde Türkiye'de gösterilen yabancı filmlerin sayısı yanında son derece cılız kalan bir rakam -10 yılda çekilen 13 uzun metrajlı Türk filmi- zaten sinemasal eğlence sektörünün çoktan yabancıların eline geçtiğini göstermektedir. Yerli filmlerin diğerleriyle rekabet edebilecek teknik altyapıya sahip olmaması da izleyicinin ilgisini doğal olarak yabancı filmlere kaydırmıştır.

Aynı dönemde Avrupa da, Hollywood tehdidinin farkına varıyor ve ortak çalışmaları destekleyecek, "Film Europe" gibi kurumsal öneriler ortaya atılıyor. Bununla beraber yerel sinemaların Hollywood rekabetinde ezilmesini önlemek için ABD filmlerine kota uygulanması da gündeme geliyor. Bu düşünce sadece büyük Avrupa devletleri (Almanya, Fransa, İtalya) tarafından değil, aynı zamanda nispeten küçük devletler (Macaristan ve Portekiz gibi) tarafından da kabul görüyor. Bununla birlikte ABD Ticaret Bakanlığı 1920'lerde, diğer uluslarla yapılan ticari anlaşmalar içine Hollywood filmlerini dahil etme konusunda oldukça kararlıydı.

I. Dünya Savaşı sırasında sinema endüstrisini geliştiremeyen Avrupa'ya göre büyük atılımlar yapan ABD sinema sektörü, II. Dünya Savaşı sürecinde arayı kapanmaz şekilde açacaktır. Avrupa savaşların ve onun getirdiği ekonomik yükün altında ezilirken, Hollywood çalışmaya devam etmiştir. Görkemli prodüksiyonlar, etkileyici hikâyeler beyaz perdeye aktarılmaktadır. Savaş öncesinde, 1920 ve 1930'larda, Mussolini bile bu filmlerden etkilenmekte, sinemanın propaganda gücünün farkına varmaktadır.

II. Dünya Savaşı bittiğinde Hollywood'un film depoları Avrupa'ya gönderilmeyi bekleyen filmlerle doludur. Ağır bir travma atlatan Avrupa için bu filmler yaşananları birkaç saatliğine de olsa unutma imkânı sağlamaktadır. Ancak ABD'nin bunu "hayır" için yaptığına

[2] Bu dönem hakkında ayrıntılı bilgi için Nilgün Abisel'in *Türk Sineması Üzerine Yazılar* adlı kitabına başvurulabilir.

inanmak güç. Ayşe Durukan "Made in Yeşilçam" başlıklı yazısında Thomas Guback'ten yaptığı alıntıyla[3] durumun vahametini kısaca şöyle ifade eder: "İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hollywood'da, savaş nedeniyle gösterilmeyen binlerce film vardı. 1946 başlarında Avrupa'ya çok sayıda film gönderildi. 1946 ve 1949 arasında 2600'den fazla Amerikan filmi İtalya'ya gönderildi. Aynı dönemde Hollanda gibi küçük bir pazar bile 1300'den daha fazlasını kabul etti, 1949 ve 1950'de 800'e yakın Amerikan filmi gösterildi."[4] (Guback 1969, aktaran Durukan 2003). Bununla beraber savaş sonrası Japonya'sında yasaklanan faşist dönem filmlerinin yarattığı boşluk yine Amerikan filmleriyle dolduruluyordu. Eski düşman yeni dost ABD, Japon sineması ve dünya görüşünü değiştiriyor, o dönemde çekilen Japon filmlerinde Hollywood etkisi iyiden iyiye hissediliyordu.

1929 bunalımıyla birlikte "tüketim" kavramının önemini herkesten iyi kavrayan ABD o güne değin ekonominin en belirleyici unsuru olan "üretim"in vasfını değiştiriyor ve filmleri birer tüketim maddesine çeviriyordu. II. Dünya Savaşı sonrasında artık tüm uluslar Hollywood filmlerini tüketirken, ABD kendi propagandasını rahatlıkla yapabiliyordu. Klişe özelliklere sahip Hollywood filmlerine tepkiler gelmekte gecikmeyecekti. İtalyanlar "Yeni Gerçekçilik", Fransızlar ise "Yeni Dalga" ile bu tip filmlerin biçim ve içeriklerine karşı çıkacak, dünya sinema tarihinde önemli akımlara imza atacaklardı. Ancak bu tip çıkışlar bile Hollywood hegemonyasını yıkmaya yetmeyecek ve ABD sinema endüstrisi gün geçtikçe dünya sinemalarını istila etmeye devam edecekti.

Tekrar II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'ya dönülecek olursa, Avrupa'ya gönderilen Hollywood filmlerinin gerçek işlevini görmek mümkün olacaktır. Yıkım içindeki bir kıta Amerikan yaşam tarzının o görkemli çekiciliği ile tanıştırılmıştır. ABD, Marshall yardımlarıyla Avrupa'yı yeniden inşa ederken, yardım paketlerine filmleri de eklemeyi unutmamıştı. Çünkü baştan beri belirtildiği üzere, ABD bir sinema filminin propaganda gücünün çok iyi farkındaydı. "Yapımcı Walter Wagner (...) kendi sözleriyle 'Amerika Birleşik Devletleri[nin] Hollywood'a hidrojen bombasından daha çok' ihtiyaç duyduğunu söylüyordu. Dönemin ABD başkanı Harry Truman, Hollywood filmlerini

[3] Bkz. Guback, Thomas H. (1969) *The International Film Industry*, Indiana: Indiana University Press.

[4] Ayşe Durukan'ın aydınlatıcı yazısına http://www.bianet.org/2003/10/10/24829.htm İnternet adresinden ulaşılabilir.

"iyi niyet elçileri" olarak selamlıyordu" (Kınıkoğlu 2005: 8). 1968 yılında ise Motion Picture Association of America (MPAA) [Amerikan Sinema Birliği] Başkanı Jack Valenti, "Sinema, yabancı hükümetlerle kendi başına görüşen tek ABD teşebbüsüdür," diyecekti (Armes 1987: 48). Bunlar söylenirken Nazi insanının görkemini görsel olarak sunmak için çekilen *Olympia*lar (Leni Riefenstahl, 1938) ya da Mussolini'nin Cinecitta'ya yazdırdığı "Sinema En Güçlü Silahtır" sözü henüz unutulmamıştı. Propaganda aynı şekilde işliyor ve izleyici giderek propagandanın sahibiyle tek beden oluyordu.

Aynı dönemin Türkiye'sine gelmeden önce Amerikan film endüstrisinin, ortalama kırk yıl içinde ulâştığı nokta böyledir. 1950 yılından sonra Hollywood'un baskınlığı ivmelenerek artmış ve Hindistan (1.08 milyar nüfuslu), Çin (1.30 milyar nüfuslu) ve İran dışında hemen tüm dünya sinemalarına egemen olmuştur. Sağlam temeller üzerine kurulmuş bir endüstri olarak Hollywood, tüm ve tam gelişmesini 1950 yılında tamamlamış, o tarihten sonra ise dünyada başka hiçbir sektörde görülmemiş bir devleşme yaşamıştır. Bu metnin konusu Amerikan film endüstrisi olmadığından, bu sektörün olgun hale geliş öyküsünü kısaca aktardıktan sonra, Türk sinema endüstrisi için duyulan arzuya ve tarihsel sürecine geri dönmekte yarar var. Zira Türkiye için Hollywood tarzı bir modellemenin (artık) mümkün olmadığı görülmektedir. Her şeyden önce tüketim üzerine kurulmuş bir toplumun zihniyeti ile tutucu bir toplumun genel bakış açısı arasında muhakkak farklar olacaktır. Sinemasal açıdan Hollywood bir filmin kâr-zarar mantığı ile işleyen bir mal ve tüketim nesnesi olduğunu, tüm karşı çıkış ve alternatif akımlara rağmen, dünya sinema tarihine kazımıştır.

1950'den Sonra Türkiye'de Sinema ve Para

1950 yılı Türkiye sinema tarihi açısından da önemli bir sürecin başlangıcını teşkil eder. 1923–1939 yılları arasındaki Tiyatrocular Dönemi ve 1939–1950 yılları arasındaki geçiş dönemi sona ermiş ve "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan süreç başlamıştır. Gecikmeli de olsa sinemanın başat özelliği olan görselliğin farkına varılmış ve önemli sinema eserleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak yine 1950'ler Türkiye için "Küçük Amerika" olma sevdasının revaçta olduğu günler değil midir? Bu "Amerika hayranlığı" dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın ağzından dile getirilmemiş midir? "Amerikan yaşam tarzı" giderek daha çok özlenen bir olgu değil midir?

Küçük Amerika olma elbette politik bir seçimdir ve bu seçimin sonucu "taraf" olmaktır. Bu süreç içerisinde de Türkiye'ye Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa ülkelerinden gelen filmlere sansür uygulanmış, ortaya çıkan boşluk, daha önce Japonya örneğinde görüldüğü gibi, Amerikan filmleriyle doldurulmuştur. ABD'nin Türkiye için de Avrupa ülkelerine benzer bir strateji izlediği görülmektedir.

Yine de 1960'larda Türk sineması için önemli bir süreç başlamıştı. Seyirci sayısında hatırı sayılır bir yükselme yaşanmış, sinema salonlarının sayısı ve koltuk kapasiteleri artmıştır. Artık sinema yapımcılığının iyi para getirdiği günlere gelinmiş, sinema dışından pek çok kişi film yapım işine girmiştir. Abisel bu olgunun altını çizerken "yeni yapımcıların" pek çoğunun asıl amacının, para kazanmakla birlikte, macera yaşamak, ünlü insanlarla birlikte olmak olduğunu vurgular (Abisel 1994: 99).

Dönem Türkiye'sinin film işletmeciliği adı altında belirli bölgelere ayrıldığı görülür. Her bölge kendi zevkine özgü filmlerle gişe hasılatı elde etmektedir. Bu nedenle işletmeciler film çekim sezonunun açılmasına yakın zamanlarda İstanbul'a gider ve yapımcılarla film görüşmeleri yaparlardı. Bu noktada konu ve oyuncular belirleyiciydi. Yönetmen ya da senaristin filme müdahale etmesine olanak yoktu. Çünkü halk belirli konuları ve "starları" seviyordu. Bu dönemde çekilen filmlerdeki kör ve yoksul genç ile küstah ve zengin kız klişeleri (ya da tersi) hatırda kalan pek çok tiplemeden sadece iki tanesidir.

Para hareketlerinin hiçbir rasyonel mantığa dayanmadığı bu dönem içinde yine de bir sinema sektöründen bahsetmenin olanağı yoktu. Çoğu zaman önceden verilen paraların yeterli olmadığı, çek ve senetlerle iş yapıldığı ve hatta bunların tefecilere kırdırılarak film için gerekli sermayenin elde edildiği bir sistem mevcuttu. Bununla birlikte filmlerden elde edilen gişe gelirlerinin sinema sektörüne geri dönmeyip, başka alanlarda kullanılması giderek bu sistemin sonunu getirmiştir.

Zaman içinde aynı hikâyeler ya da aynı hikâyelerin çok az değiştirilen yapısı izleyiciyi sıkmaya başladı. Oysa bu hiç de hesapta olan bir şey değildi sinema işletmecileri için. Çark artık eskisi gibi dönmüyordu. Seyirci sayısı azaldıkça filmlerin maliyetleri düşürülmeye başlandı. Bu da ortaya çıkan işlerin kalitesizleştirilmesine yol açtı. Kaybedilen para filmin maliyetinden kesiliyordu. Zaten yabancı filmlerle rekabet konusunda güçlük çeken Türk sineması elinde olan yetersiz gücü de kaybetti. Renkli filmin ülkeye girişiyle birlikte sorunlar daha da büyüdü, çünkü bu ek maliyet demekti. Çözüm yine filmin çekim

aşamasındaki bütçesinden kesinti yapmakta bulundu. Sonuç daha da içler acısıydı. Artık ne filmler doğru dürüst bir görsellik arz ediyor, ne de izleyici bu eserleri izlemekten keyif alıyordu. 70'lerin ortalarına doğru Türk sineması ilk büyük kriziyle karşı karşıyaydı. Yabancı rakipleriyle baş edemeyen bir iş kolu, kurtuluşu ucuz ve zahmetsiz seks filmlerinde buldu. Artık sinema salonları 2000'lere kadar eskisi gibi dolmayacaktı. Yine de başarılı ve her şeyden önemlisi azimli birkaç Türk sinemacısı sayesinde tam bir yok oluş sürecine girilmedi. Ancak yaşanan darbe çok ağırdı. Film gösterimlerinden gelen paranın tekrar sinemaya dönmeyişi çok ciddi sonuçlara neden olmuş, bilinçsiz işletmecilik ve yapımcılık Türk sinemasının sadece sanatsal yanını değil, her türlü fiziksel varlığını da ortadan kaldıracak duruma gelmiştir. Sinema emekçisi Mevlüt Ekinci'nin söyledikleri oldukça düşündürücüdür: "...video sistemi yoktu daha. Bu negatiflerin ham maddesinde gümüş vardır. Çuvallarla negatifleri kazanlarda kaynattılar birkaç gram gümüş elde etmek için. Böyle yakıldı çoğu. Bugün 6-7 bin tane film var diyelim. Aslında 10 bin falan olması gerekirdi diye bakmak lazım. Belki 4 bini böyle yakıldı gümüş elde etmek için..." (Kınıkoğlu 2005: 99).

İçine düşülen krizden kurtuluş yolunu açan videonun gelişi biraz daha gecikseydi, görülen o ki, tüm Türk sinema envanteri "bir avuç gümüş için" yok olup gidecekti. Ne var ki yeni bir teknoloji Yeşilçam'ın kurtuluşunu sağlıyordu. Birkaç yıl içinde hemen tüm evlere giren video teknolojisi eski filmlerin yeniden değerlenmesini sağlamıştı. Bununla beraber artık video için filmler çekiliyor ve sinema piyasası tekrar canlanıyordu. Abisel dönem içindeki "vidyomani"yi şöyle özetler: "1980'li yıllarda, yerli video izleyicisi sayısı da yükselmeye başlamıştı. Sinemaya gitme alışkanlığını yitirmiş ama seyretme alışkanlığı, televizyon aracılığıyla pekişmiş olan geniş bir kesim ne yapıp ediyor bir video aygıtı ediniyordu. Kasetler fileye doldurulu-yor, görüntü kalitesine ve filmlerin niteliğine kimse dikkat etmiyordu. Özellikle büyük kentlerde, semtlerin ara sokaklarında bile video kaset kiralayan küçük dükkanlar açılmıştı. Yabancı filmler korsanlık yapılarak çoğaltılıyordu. Böylece, Türkiye'de de dağıtım şirketleri kurulup büyüdü ve film yapımında, avanslarıyla yeni bir kaynak olarak önem kazandı"(Abisel 1994: 111). Burada özellikle üç terim dikkat çekicidir: "file", "korsan" ve "dağıtım". Bir sektörün neden kurulamadığı son derece doğru bir terminoloji ile açıklanmış oluyor. Sinema üzerine rasyonel bir yaklaşımın olmadığı bir ortamda sektörleşebilmek mümkün müdür? Bu zihniyet sanatçı-sinemacılar,

akademisyenler ya da eleştirmenler vasıtasıyla yıkılabilir mi? Veya bu zemin üzerine uzun soluklu ve tam donanımlı bir endüstri kurulabilir mi? Bu soruların yanıtları bellidir ancak yine de o dönemde asıl sorulması gereken soru şuydu, pelikülün yapamadığını videokaset gerçekleştirip, hiç olmazsa bir sinema endüstrisinin temellerini atabilecek miydi?

Video döneminin de sonu gelmekte gecikmedi. Nedenlerine bakıldığında şaşırtıcı biçimde, 1970 yılı ortalarında Türk sinemasına kriz yaratan sebepler görülür. Talebin yoğunluğunu kalitesiz işlerle karşılamaya çalışan, yüksek kâr için nitelikten ödün veren yapımlar ve yine aynı konular ve yine aynı "sinemaya dönmeyen" para.

1990'ların başına kadar bir süre daha ayakta kalmayı başaran video sineması özel televizyon kanallarının açılmasıyla birlikte tarihteki yerini almış, siyah kutulardan oluşan arşiv nesnelerine dönüşmüştür. 1994 ve 1995 yıllarında ikinci büyük sinema krizi yaşanır. Özel televizyonlar sinemaya gitme alışkanlığını iyiden iyiye yok etmiş görünmektedir. 1994 yılında "En Çok Seyirci Toplayan 10 Türk Filmi" sıralamasında *Bize Nasıl Kıydınız* (Metin Çamurcu, 1994) 156.738 izleyici sayısıyla birinciyken, *Çıplak* (Ali Özgentürk, 1994) 2.388 izleyici sayısıyla onuncudur[5].

Türk sinemasının bu yeni krizini çözmek üzere devlet yardım elini uzatmaya karar vermiştir. Buna göre sinemacılara uzun vadeli ve düşük faizli krediler verilecek ve sinema "sektöründe" bir canlanma gerçekleşecektir. Ancak bu yardımlar da uzun ömürlü olmamıştır. Bunun sebebi hem alışıldık, hem de şok edicidir. Durumu Hüseyin Kuzu açıklar: "Yapımcıların 1994–1996 yıllarında APK'dan (Başbakanlık Araştırma ve Planlama Kurulu) üç yıllığına alınan kredileri repoda kullanmaları da bu kredinin verilmesini durdurmuştur."[6] (aktaran Pösteki 2004: 152). Görüldüğü üzere evvelki örneklerle ufak bir farklılık mevcuttur. Daha önce sinemadan kazanılan bir paranın, filmin gişe hasılatının, tekrar sinemaya döndürülmemesi söz konusuyken, 1990'larda ortada film bile yoktur. Türk sineması ısrarla rasyonellik çizgisinden kaçmayı denemektedir. Bu olay elbette tüm bir sinema camiasına atfedilemez. Ancak maalesef sinemayı tek taraflı bir kazanç kapısı olarak gören bakış açısının canlı olduğunu gösterir. Bir sistemin ayakta durabilmesi için tutarlı girişler ve çıkış-

[5] *Antrakt Sinema Yıllığı 1994*

[6] Bkz. Kuzu, Hüseyin (1996) "Yeni Sezonda Sinemamız", *Antrakt*, Sayı: 58, s.7-8.

lar olmalıdır. Ekonomik bir çalışma olarak sinema olgusunda da bu mantık geçerlidir. Metnin ilk bölümünde üzerinde durulan Amerikan film endüstrisi bunu başarmayı bilmiştir. Kararlı bir girdi-çıktı sistemini oturttuktan sonra ise bu endüstriyi bir propaganda aracına dönüştürmüştür. Dünyadaki hiçbir endüstri sinema endüstrisi kadar her yere ulaşabilir (*accessibility*), her yere taşınabilir (*mobility*) bir özellik göstermez.

Yerli filmlerde yaşanan krizin önemli bir etkisi de Amerikan film dağıtım şirketlerinin Türkiye'de dağıtım ve gösterim hakkı kazanmasıdır. Böylece Hollywood filmleri üzerindeki kota da düşmeye başlar. Elbette konu sinema olunca kota çok da işe yaramamaktadır. Bunun en güzel örneği de, Hindistan ve ABD'den sonra dünyanın en çok film üreten üçüncü ülkesi olan Çin'dir. "Çin'de Amerikan filmlerinin yakın zamana kadar neredeyse hiç seyredilmiyor olduğunu da hatırlatmak lazım. 1994'te Radyo Film ve Televizyon Bakanlığının yaptığı bir reformla, yılda 10 film ithal edilmeye başlandı. Bakanlığın kriterlerine göre 'dünyadaki güncel kültürel başarıları yansıtan ve sinema sanatı ve tekniğinde mükemmeliyeti temsil eden' filmler uygun görüldü... Bu filmlerin mükemmeliyeti tartışmaya açık olsa da, yeni 'keşfedilen' Amerikan filmleri, gişe hasılatının %70-%80'ini ellerine geçirdiler[7]... Stanley Rosen'a göre bu filmlerin popülaritesi, Çin filmlerinin Hollywood tarzı bir anlatımı benimsemesine yol açıyor[8]" (aktaran Behlil 2005: 39-40). Çin'le birlikte Amerikan filmlerine kota uygulayan iki ülke de Hindistan ve İran'dır. Dünyanın en çok film yapılan ülkesi olan Hindistan, yıllık 7 milyar sinema bileti satışıyla kendi sinemasını zaten korumaktadır. Bu ülkede gösterilen sınırlı sayıdaki Amerikan filminin de bilet fiyatları, normal bilet fiyatlarından yüksektir. Ancak her şeyden öte Hindistan halkı kendi filmlerine daha fazla ilgi göstermektedir. İran'da yapılan filmlerde ise Amerikan etkilerini görmek neredeyse mümkün değildir. Köklü bir geçmişe sahip olan bu ülkenin sineması, devletin yoğun desteği (ve yoğun sansürüyle) kendine özgü anlatımını dış etkilerden korumuş ve Amerikan(vari) filmler(in)de çizilen İran imajının dışında farklı bir portre sunmayı başarmıştır.

Avrupa ülkelerinde ise (Hollywood filmleri karşısında) ulusal sinemalara güç kazandıracak yardımlar devletten gelmektedir. Hükümetler önlemlerini almakta ve gerek krediler, gerekse de kurumsal-

[7] Bkz. Zhu, Ying (2002) "Chinese Cinema's Economic Reform From the Mid-1980s to the Mid-1990s", *Journal of Communication*, 52:4, s.915.
[8] Bkz. Rosen, Stanley (2003) "China Goes Hollywood", *Foreign Policy*, s.94.

laşma düzeyinde sinemalarını ayakta tutmaya çalışmaktadırlar. Ortak yapımlara ayrılan fonlardan Türk sinemacıları da yararlanabilmektedir.

Türkiye ise 1980'nin sonunda kapılarını Hollywood'a sonuna kadar açmıştır. Bu dağıtım şirketlerinin Amerika'dan getirdikleri filmlere ait gişe hasılatları, yani Türk izleyicisinin filme verdiği para gerekli vergiler ve şirketin Türkiye ofisinin genel giderleri, ayrıca reklam, dublaj, alt yazı, vs. maliyetleri kesildikten sonra olduğu gibi Hollywood'a gitmektedir. Zaten bu şirketler burada sadece dağıtım ağına hizmet edecek şubeler açmış, ona göre bir ekip kurmuş ve film yapım aşamasıyla ilgilenmemişlerdir. İzleyicinin parası yine Türk sineması dışına kaçmaktadır. Bu bir "sonsuz sarmaldır". Bunun önüne geçilmelidir ancak çare kota ya da bu şirketler üzerinde baskı kurmak olmamalıdır. Çünkü bu tip baskıların işe yaramadığı görülmektedir.

"Yeni Binyıl"a Girerken Yeniden Türk Sineması

Türkiye kendi sinemasını ve kendi anlatım biçimlerini oluşturmak, izleyicisini tekrar salonlara çekmek, çektikçe de onu sinemanın sanatsal yönü konusunda eğitmek durumundadır. 2000'li yıllar başladığında, en azından bu çekim işlevi yolunda gidiyor görünmektedir. Ancak bir endüstri beklentisine girmek, şu aşamada kolları sıvamak için henüz erkendir.

Türk sineması yeniden canlanma dönemlerinden birini yaşamaktadır. 2003 yılı istatistiklerine bakıldığında 16 yerli filmin vizyona girdiği görülür ancak bunlardan 10'unun dağıtımcısı yabancı dağıtım şirketleridir. 2004 yılında ise 13 yerli film vizyona girmiştir. Sayıdaki bu düşüşe rağmen en çok izlenen 10 film içinde 5'i yerli yapımdır ve 7'si yine yabancı dağıtım şirketleri tarafından dağıtılmıştır. Ortalama 10 milyonu Türk filmlerine ait 28.4 milyon bilet satılırken, 2003 yılı seyirci sayısına göre %32'lik bir yükselme sağlanmıştır. 2005 yılında ise yerli film sayısında hatırı sayılır bir artış görülür. Yıl içinde 26 Türk filmi gösterim olanağı bulmuş ve en çok izlenen ilk 10 film içinde 7'si yine yerli yapım olmuştur. Bu yapımlardan 19'u yerli dağıtım şirketleri tarafından dağıtılmıştır. 26.7 milyonluk seyirci sayısıyla önceki seneye göre %6'lık bir düşüş yaşanmış ancak Türk filmleri için satılan bilet sayısı hemen hemen aynı kalmıştır. 2006 yılında ise bu rakamın artacağını tahmin etmek mümkündür.

Film sayısındaki bu artışı devletin sinemaya yaptığı katkıyla ilişkilendirmek de olasıdır. 2004 yılında çıkan "5224 Sayılı Sinema Filmle-

rinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" ve bu kanun uyarınca kurulan "Türk Sinemasını Destekleme Kurulu" sinema filmlerine destek olmaktadır. Ancak hâlâ büyük aksaklıklar mevcuttur. Bunların başında devletin sinemanın öneminin yeterince farkında olmaması ve yapım-çekim sürecini bilmemesi gelir. Ayrıca mevcut yasaların işlemesini zora sokan yönetmeliklerden de bahsetmek mümkündür. Her ne kadar sinemanın içinden gelen Destekleme Kurulu üyeleri bu konuda yoğun çaba sarf etseler de mevcut aksaklıkların çözülmesi zaman alacak gibi görünüyor.

Eğlence vergisi olarak devletin topladığı para, Sinema Destekleme Kurulu vasıtasıyla tekrar sinemaya döndürülmeye çalışılıyor. Bu para hareketi Kültür ve Turizm Bakanlığından Maliye Bakanlığına devredilmiştir. Hal böyle olunca kültürel bir etkinlik olarak film yapmak için verilen yardım, Maliye Bakanlığından borç almak anlamına geliyor. Bu işleyiş nedeniyle de kefil, teminat, vs. isteniyor. Bununla birlikte filmlerin, yardımın yapıldığı aynı yıl içinde bitirilmesi bekleniyor.

Aksayan noktaların başında bu süreç geliyor. Destekleme Kurulu ilki Mart-Nisan, ikincisi ise Haziran-Temmuz döneminde olmak üzere yılda iki kere toplanıyor. İlk dönemde yardıma hak kazanan çalışma, yardımı ancak Mayıs-Haziran gibi alırken, ikinci dönemde ise bu yardımın yerine ulaşması Ağustos-Eylül aylarını buluyor. Para kaynağı sağlanan filmin tamamlanmış hali ise aynı yılın Aralık ayının sonunda isteniyor. Bunun en önemli sebebi de Maliye Bakanlığınca verilen paranın karşılığının yıl sonunda geri istenmesi, diğer bir deyişle, Bakanlığın yıl sonunda hesapları kapatması.

Destekleme Kurulu üyelerini de rahatsız eden bu durumun değiştirilmesi ve filmlere verilen yardımın "sinemasal geri ödemesinin" bir sonraki yıl sonunda yapılması için Bakanlıkla yapılan görüşmeler devam etmektedir. Ancak yasa ve yönetmeliklerin değişmesini kısa vadede beklemek iyimserlik olacaktır, çünkü bu sürecin başlaması için T.B.M.M.'de görüşülmesi gerekmektedir.

Durumun yukarıda anlatıldığı gibi olması nedeniyle pek çok sinemacı ya bu desteğe başvurmuyor ya da başvurmaktan çekiniyor. Türk sinemasının gelişimi adına önemli çalışmalara imza atan ya da atabilecek yönetmen ve yapımcıların bazılarının, yardımı aldıktan sonra bu ağır koşulları yerine getiremediği için zor durumda oldukları biliniyor.

Görüldüğü üzere devlet tarafından öncelikle film yapım ve çekim aşamalarının doğru bir şekilde kavranması, ayrıca gerek ülke tanıtımında gerekse de büyük kitleleri etkileme hususunda sinemanın

gücünün fark edilmesi, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığının görülmesi gerekiyor. Türkiye'de sinemayı tekrar canlandırma adına yapılan hareketler sadece Destekleme Kurulunca sağlanacak para yardımlarıyla mümkün olmayacaktır. Elbette bu başlangıç umut vaat etmektedir ancak yeterli değildir.

Bir diğer nokta da filmlere yapılan sponsorluklarla ilgilidir. Kültürel ve sanatsal etkinliğe sponsor olacak kuruluş Kültür Bakanlığına proje ile başvurmak zorundadır. Kültür Bakanlığı da bu projeyi Maliye Bakanlığına iletir. Bakanlığın projeye verdiği onayın niteliğine bağlı olarak başvuruyu yapan kuruluş, sponsorluk maliyetini %100'e kadar gelir vergisinden düşebilir. Sonbaharda çıkan bu yasanın uygulanmasında da, yine yönetmeliklere bağlı olarak aksaklıklar ortaya çıkmaktadır. Öncelikle yasalar ve yönetmelikler arasındaki bu çelişkilerin giderilmesinin gerekliliği ortadadır.

Bununla birlikte sponsor olacak kuruluşların da bu kavramı iyi kavraması gerekmektedir. Çekim aşamasında görsel reklam olarak kullanılmak üzere yapılan anlaşmaların filmin doğasına, çekim sürecine ya da öyküye ters düşmemesi gerekmektedir. Taleplerin yerinde olması, elbette deneyim ve pratikle ilgilidir. Yeniden ve ayakları yere basarak yükselişe geçen bir ulusal sinema için, geç kalınmış da olsa, öğrenilmesi gereken pek çok şey vardır.

Yurt dışında, film sektöründe önemli bir kaynak olarak kullanılan ve bu iş için "ürün yerleştirme (*product placement*) şirketleri" kurulan film-içi-reklam, Türkiye'de "gizli reklam" damgasını yiyerek, para cezası ile karşılaşmaktadır. Bu nedenle *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2003) ve *Hırsız Var!* (Oğuzhan Tercan, 2004) filmleri cezaya çarptırılmıştır. Türkiye'de yurt dışında uygulanan sponsorluk sisteminin taban tabana zıttı işlemektedir.

Sinemacıları zorlayan bir diğer nokta da vergilerdir. KDV, gelir vergisi, eğlence vergisi, vs. gibi yaptırımlar, hâlihazırda film çekmek için yeterli desteği bulamayan sinema insanlarını oldukça güç duruma sokmaktadır. Ülke tanıtımına en az, krize girdiğinde KDV oranları düşürülen tekstil sektörü kadar katkıda bulunan Türk sineması için de, gerektiği takdirde benzer çözüm yollarının denenmesi söz konusu olmalıdır.

Endüstrileşememenin getirdiği bu "ciddiye alınmama" durumunu kırmak yine Türk sinemasının elindedir. Antalya Film Festivalinde Altın Portakal ödülüne layık görülen, altı kopyayla, 18/11/2005 tarihinden 29/12/2005 tarihine kadar 5699 seyirci sayısıyla aynı yıl en az izlenen Türk filmi olan *Türev*'in (Ulaş İnaç, 2005) bu festival

başarısı göz önüne alındığında, sanatsal anlamda umut verici hareketlerin devam ettiğinin, popüler sinemaya -bu senede- toptan teslim olunmadığının altını çizmekte fayda var -özellikle *Hababam Sınıfı Askerde* (Ferdi Eğilmez, 2004) filminin 250 kopya ile gösterime çıktığı günden aralık ayının sonuna kadar ortalama 32 hafta süren gösterim sürecinde 2.586.636 seyirciye ulaştığı düşünüldüğünde.

Türev çok düşük bir bütçeyle hayata geçirilmiş bir projedir. Oyuncular dahil tüm ekip yaklaşık on kişi kadardır. Filmin anlatı yapısına da uygun olarak MiniDV formatında kameralar kullanılmış, bütünlük arz eden bir eserdir. *Türev* de Destekleme Kuruluna başvurmuş ve yapım sonrası destek almış, bu maddi yardımdan KDV ve gelir vergisinin kesilmesinin ardından eldeki para promosyon ve film kopyası çoğaltımına harcanmıştır. Bu noktada yapım sonrası yardımın geri ödemesiz olduğunu hatırlatmakta fayda var.

Filmin Altın Portakal ödülünü kazanmasının ardından dağıtım yolları açılmıştır. Ancak buna rağmen *Türev* pek çok şehirde ya gösterilememiş ya da kısa sürelerle gösterim olanağı bulmuştur.

Eserin yapım şirketi Camerart, yine yönetmen Ulaş İnaç'ın çabalarıyla kurulmuştur. Bir filmin ödüllü bir festivale katılması ya da ticari olarak gösterilmesi için fatura kesilmesi gerekmekte, bunun için de işletme belgesine ihtiyaç duyulmaktadır. Filmin niteliği ne olursa olsun eser ticari bir meta olarak işlem görmektedir.

Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen *Türev* çok önemli bir gerçeği kanıtlamıştır. Ticari sinemanın ve ticaret insanlarının hüküm sürdüğü düzensiz bir sistem içinde sinema sanatının yaşatılması adına atılan adımlar -sessiz sedasız da olsa- devam etmekte, düşük bütçeyle ve hatta bir yapımcı firmaya gereksinim duymadan film çekilebilmekte, bu eserle Türkiye'nin en prestijli ödüllerinden biri olan Altın Portakal kazanılabilmektedir. Belki de endüstrileşmemenin tek avantajı budur.

Gerek Nuri Bilge Ceylan'ın yapım şirketi NBC Films, gerek Camerart, Türk sinemasını geçmişte yaşadığı tüm kötü deneyimlere rağmen geliştirmeye devam etmiştir. Hatta Türkiye tanıtımına katkıda bulunduğu düşünülen hiçbir reklam, Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri kadar etkili olamamıştır. Bu girişimlerin önünü kesinlikle açmak, sinemanın sanatsal yanının gelişimine katkıda bulunmak gerekmektedir.

Aslına bakılacak olursa hem Sinan Çetin'in Plato Film'i, hem de NBC Films kişisel çabalarla kurulmuştur. Bu anlamda Türkiye'deki tüm yapım şirketlerinin bağımsız film yaptığı söylenebilir. Her filmin

bağımsız olduğu bir ortamda da "bağımsız sinema"dan bahsetmek mümkün değildir.

Bir endüstri kurulabilmesi için düzenin büyük bir uyum içinde çalışması gerekmektedir. Üretimiyle kendini besleyen bir sisteme sektör denebilir, ancak Türkiye şartlarında bu "kendini besleme işlevinin" olgunlaşma sürecine ihtiyacı vardır. Öncelikle sinema içindeki farklı alanlarda eş zamanlı ilerlemeler sağlanmalıdır. Devlet yardımları yapılmalı, sponsorluk ilişkileri düzenlenmeli, seyirci bilinçlendirilmeli, dağıtım ağları güçlendirilmelidir. Tüm bu olgular düzenli bir şekilde ve birbirlerine koşut olarak ilerlemelidir. Bu bir denge durumudur. Birbirinden ayrı gibi görünen ama birbirine son derece bağlı bu mekanizmalardan herhangi birinin aşırı ilerlemesi ya da geride kalması denge durumunu zedeleyecektir. Bu nedenle şu anda gökten inecek bir sinema endüstrisi mevcut üretime de zarar verecektir.

Sinemasal anlamda, nitelik ve nicelik yönünden, belirli bir üretim eşiği aşıldığında ise sektörleşme kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Bunun için çaba ve sabır gerekmektedir. Sinema izleyicisi bir "klişe" haline gelmiş "Türk filmi" kavramından yavaş yavaş "Türk sineması" gerçeğine ulaşmaya başlamıştır. İzleyici de yıllar boyunca ya sansürlenen ya da dışlanan önemli sinema eserlerini yavaş yavaş sahiplenmektedir. Bu, temelde, Türk sinemasının sahiplenilmesi anlamına gelmektedir.

Sinemasal anlamda bir hareketlenmenin yaşandığı görmezden gelinemeyecek bir gerçektir. Ancak her dönem kendine özgü bir yapısı olan Türkiye için başka bir modellemeden, özellikle Hollywood tarzı bir şablondan kaçınmak gerekmektedir. Aşırılaşmış bir sistem olarak Amerikan film sektörü metnin ilk bölümünde bu nedenle ulusal ve uluslararası uzantılarıyla incelenmiştir. Ülkemizin kuracağı sinema endüstri yine sadece kendine benzeyecek, hiçbir şablona uymayacaktır. Olması gereken de budur. Ancak tekrar altının çizilmesi gereken en önemli nokta sistemi kararlı hale getirmeden tam teşekküllü bir sinema endüstrisi için ani refleksler göstermenin erken olduğudur.

Sinema kaçınılmaz olarak ekonomik bir olgudur, filmin alınıp satılma özelliği de onu "mal" haline getirir. Ne var ki uzun vadede ayakta kalan yapımların popüler filmler olmadığı da 100 yıllık sinema tarihinin gösterdiği en önemli gerçektir. Türkiye'nin dürüst ve cesur sinemacıları çetin engelleri aşmayı başarmıştır ve her geçen gün bilinçli ve genç sinema tutkunları bu sinemacılara katılmakta, destek vermektedir. Her endüstrinin avantajları olduğu gibi dezavantajları

olacaktır. Aşırı sistemleşmenin pek çok sinemacının ifade özgürlüğünü kısıtlayacağını, kâr-zarar sistematiği üzerine oturtulan bir yapı içinde, şu anda hayata geçirilebilen projelerin sonunu hazırlayacağını unutmamak gerekmektedir. Sinemasal anlamda bağımsızlaşma ise ancak yoğun bir endüstrileşmeden sonra gerçekleşecektir.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi.

Armes, Roy (1987) *Third World Fimmaking and the West*, California: University of California Press.

Behlil, Melis (2005) "'Global' Sinema ve 'Dünya' Sineması", *Seyir Sinema Dergisi*, Yaz, Sayı 2, s.34-41.

Kınıkoğlu, Çağrı (2005) "Sinemamızın Tercihi Kırk Katır mı Kırk Satır mı?", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sonbahar, Sayı 16-17, s.3-19.

Öz, Özlem (2004) "Sinema Sektöründe Mekânsal Yoğunlaşma: Hollywood ve Yeşilçam Örnekleri", *Seyir Sinema Dergisi*, Sayı 1, Yaz, s.44.

Özön, Nijat (1962) *Türk Sinema Tarihi*, İsta bul: Artist Yayınları.

Pösteki, Nigar (2004) *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.

(2003) "Bu Sektörde de Sendikanın Olacağını Kanıtladık - Mevlüt Ekinci ile Röportaj" [isimsiz röportaj], *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Bahar/Yaz, Sayı 13.

Emrah Suat Onat
Araştırma Görevlisi
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Sinema–TV Bölümü

Yeşilçam ve İktisadi Krizlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım

YEŞİLÇAM VE İKTİSADİ KRİZLERİNE SOSYOLOJİK BİR YAKLAŞIM

Zahit Atam

Biz burada daraltılmış bir tarihsel çerçevede, Yeşilçam ve iktisadi krizlerini tartışacağız. Daraltılmış dememizin nedeni, kriz durumlarının Türkiye Cumhuriyeti'ni de önceleyen, Osmanlı İmparatorluğu zamanında bile, sinemamızın sürekli bir sermaye ve altyapı sorunu yaşamış olmasındandır. Bu kriz süreci belirli açılardan günümüzde de reel bir olasılık olmaya devam etmektedir. Dolayısıyla neredeyse yapımcısız-sermayesiz yapılan ilk filmlerden bugüne, ülkemizde sinema alanında proje üretenler için sermaye eksikliği ve film yapıldıktan sonra da sunum süreçlerinde yaşanan sorunlar büyük ölçüde sinema tarihimizin seyrine damgasını vurmuştur denilebilir. Aslında bütün azgelişmiş ülkelerde sinema, sermaye ve pazar sorunu yaşamıştır ve bu süreç ülkeler arası bir seyir izlemiştir, benzeri sonuçlar ve sorunlar yaşanmıştır. Sorunlar arasında yapısal benzerlikler olmasına rağmen, her ülkenin kendi özgül iktisadi yapısı, ulusallaşma tarihleri, siyasi erklerin tercihleri, emperyalist ülkelerle bu siyasi erkler arasındaki ilişkiler ve belirlenme süreçleri, farklı sorunlar ve farklı tepkiler de üretmiştir. Buna rağmen, sorunlar arasındaki yapısal benzerliklerin daha yoğun olduğunu düşünüyorum. Ancak yine ülkeden ülkeye bu sorunlara bulunan çözümler ve sorunları adlandırma süreçleri büyük farklılıklar da göstermiştir. Ama sanıyorum ki, bütün azgelişmiş ülkelerde benzeri sorunlarla karşılaşılmıştır; eğer ülkemiz özelinde konuşursak, bu yapısal sorunlar içerisinde sinemamız hep belirli avantajlara da sahip olmuştur, yani diğer azgelişmiş ülkelerin önemli bir kısmından daha elverişli koşullarda yaşama atılmıştır denilebilir. Bunların başında ülkemizin pek çoklarına göre erken bir ulus-devlet süreci yaşamış olması, zaten ulus-devlet öncesi kendince bir imparatorluk olması, daha sonraki dönemlerde Cumhuriyet'le birlikte eğitimin yaygınlaşmasıyla kendi iç pazarı sürekli hızlı bir büyüme dönemi yaşamış olması gibi

olumlu etkenler sayılabilir. Türkiye'de sinema sektörü örnek olarak bir Brezilya'dan, bir Şili'den, bir Arjantin'den, ya da sömürge olmaktan geç çıkan ortalama bir Afrika ülkesinden çok daha elverişli koşullarda yaşam mücadelesi vermiştir.

Biz bu yapısal krizler ve karşılaştırmalı olarak tarihsel süreçte nasıl somutlaştığı üzerinde durmayacağız. Burada özel bir tarihsel kesitten, geleneksel ve toplumsal olarak adlandırma biçimiyle Yeşilçam olarak adlandırılan tarihsel dönem ve bu dönemde yaşanan krizlerin sosyolojik sonuçları, krizlerin sektöre nasıl yansıdığı, yine aynı şekilde filmlere nasıl yansıdığı üzerinde duracağız. Ama bunun yanı sıra, seyircinin davranışları ve beğenilerinin Yeşilçam'da üretilen filmleri nasıl koşulladığı-çerçevelediği üzerine de eğilmeye çalışacağız. Ele alacağımız konu Yeşilçam olunca, bir dönem sıkça söylendiği ve ya ima edildiği gibi tüm Türkiye sinema tarihini almak ve bu şekilde anlamak, (bana göre) teorik bir yanlışa düşmek olur gibi geliyor. Çünkü Türkiye'de yapımcıların, özellikle de art arda açılan ve küçük sermayeli yapımcıların yoğunlaştığı, bunun yanı sıra sinemacıların zaman geçirdikleri, buluştukları, iş görüşmesi yaptıkları bir sokağın adı olan Yeşilçam, bir süre sonra anonim bir şekilde üretilerek ve kullanılarak belirli bir tarzda film üretmenin, bir ülkenin sinemasal anlatım özelliklerinin... nitelenmesine dönüşmüş, sinema sanatı içinde bir tarihsel dönemin adlandırılması için kullanılmaya başlanmıştır. O zaman şöyle bir soru kendiliğinden ortaya çıkar; nasıl bir sinemasal anlatım özellikleri, ne gibi bir üretim tarzından söz ediyoruz, son olarak da, sözü edilen tarihsel dönem ne zaman başlıyor ve ne zaman bitiyor?

Biz Yeşilçam'ın temellerinin büyük oranda 1938 yılında bir Mısır filmi olan *Aşkın Gözyaşları*'nın (Muhammet Kerim, 1938) gösterime girmesiyle atıldığını düşünüyoruz. Gayet tartışmalı bir konudur, bir hipotezdir, aklileştirilmesi ve gerekçelendirilmesi yapılmamış bir tezdir. Genellikle bu tarihsel dönem incelemelerinde Yeşilçam'ın daha geç başladığı, örneğin savaş sonrasında başladığı varsayılır, ima edilir, ancak soru bu şekilde net olarak formüle edilmemiştir ve bitiş tarihi konusu da açıklığa kavuşturulmamıştır. Bugün hâlâ pek çok sıradan insan için sinemamızı nitelemek için Yeşilçam adı kullanılıyor olsa da, daha geniş bir kesim için Yeşilçam geçmişte kalan bir sinemayı anlatıyor. Sürecin bilimsel olarak adlandırılması, tarihsel özelliklerinin çıkarılması, nasıl başladığının ve hangi tarihte niçin bittiğinin teorik olarak ortaya konması, son olarak da Yeşilçam sonrasında ki Türkiye sinema tarihinin adlandırılması bu konuda bir netliğe ulaşılmasında yardımcı olabilir.

Tarihsel kaynaklara eğildiğimizde, bir yandan sinema dili, öte yandan iktisadi yapısı ya da öyküleme tarzları açısından bakıldığında böylesi bir değişimin başlangıcını Aşkın Gözyaşları'nın başlattığını düşünüyoruz. Ama bu hipotezin, karşıt görüşlerinin ve tezlerinin eleştirisiyle kendini ortaya koyması çabasını bir başka yazıya bırakarak, burada 1939 sonrası dönemde başladığını düşündüğümüz ve 1990 yılında bittiğini iddia ettiğimiz Yeşilçam Dönemini belirli bir kavramlar altında incelemeye çalışacağız. Temel motivasyonumuz, bu tarihsel süreçte yaşanan iktisadi krizleri ve sonuçlarını, sektörün ve sanatçılarımızın ve elbette ki sinema yazarlarımızın-tarihçilerimizin bu konudaki görüşlerini yer yer ortaya koyarak 1939-1990 arasındaki sinemamızın iktisadi yapısının özelliklerini incelemek ve bu yapının üretime nasıl yansıdığının izlerini sürmektir. Krizlerin iktisadi tablolarını vermekten çok daha fazla, krizlerin sinema estetiğine, toplumsal yaşamın perdeye aksettirilişine ve toplumsal kimliğimizin genel özelliklerine ve insanımızın kültürel beğenilerine, düşünme tarzına, duyuş biçimine sosyolojik bir tarzda yaklaşmaya çalışacağız. Yazının akışı içinde genel özelliklerin dökümünü yaparken, yazının sonunda niçin bu tarihsel kesitin bittiğine dair yine bir hipotez geliştirmeye çalışacağız.

Öncelikli olarak Yeşilçam öncesinden nasıl bir miras aldığı üzerinde kısaca duralım; "1916-1944 arasında ülkemizde yapılan yıllık film sayısı ortalaması 1,46 iken, 1945-1959 arasında 41,46'ya yükseldi; 1950-1959 arasında ise bu ortalama 56,70'ti. Salon, koltuk ve seyirci sayısında da, aynı ölçüde olmamakla birlikte, artış görülmekteydi. Böylelikle sinemamız film sayısı yönünden, özellikle 1948'den sonra sürekli bir ilerleme gösterdi; ancak filmlerin niteliğindeki ilerleme buna uygun düşmüyordu."[1]

Bu rakamlar doğru olmakla birlikte, birkaç şeyin daha eklenmesi gerekiyor:

Türkiye sinema tarihine bakıldığında ayrıntılı olarak sektörün iktisadi dökümünün yapılmış olmadığı kısa sürede görülebilir. Türkiye sinema tarihinin ilk ciddi yazarı Nijat Özön'dür, Marksist kökenli, sosyalist kimlikli Özön tarih yazımında daha sonraki birkaç tarih yazımından çok daha fazla sinemamızın sosyolojisine ilgi göstermiş olmasına karşın, muhtemelen veri türetmenin zorlukları ve kısmen imkansızlığı göz önüne alındığında -aslında bunu biliyor olmalı-, iktisadi döküme pek girişmemiş, hesaplanabilir öğelerden yola çıkarak çeşitli makalelerinde bunları yorumlamıştır. Veri üretmek neden zor ki, sorusuna ya-

[1] Özön Nijat, Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, s. 23-4, 1968

nıtımız şu şekilde verilebilir; "sektörün kendi iktisadi bilançosunu yıllar boyunca çıkarmamıştır ve hatta bunu belirli ölçülerde engellemiştir". Belirli ölçülerde vergi gibi kaygılarla olmak üzere, böylesi bir veri tabanı üretmemiştir, vergi meselesinin yanında ticari rekabette bir engel olarak görülür sayısal dökümler -kapitalizmde şirket verileri bir sır olarak gören anlayış her zaman vardır. Bunun yanı sıra, aynı sektör içinde birbirine bağımlı unsurlar birbirlerinden veri saklama anlayışını kendi payına düşeni artırmak için de gerekli görmüştür. Ama daha da önemlisi sektör bu tip verileri üretme ve sunma kaygısı ve ihtiyacını pek tutmamıştır, belki de tuttuklarını bile farelerin kemirici eleştirisine terk etmekten bir beis görmüyorlardı. Sektörün yanında bir başka veri kaynağımız devlet olabilir, devletimizin bu verileri tutup, düzenli olarak kamusal alana yansıtmamış olması, bırakın verileri gerekli bir biçimde türetmeyi ham verilerin bile yeterince tanımlı bir şekilde kaydedilmemiş olması araştırmacılar için büyük sorunlar doğurmaktadır. İktisadi tarih için veriler pek çok kaynaktan dolaylı olarak taranıp, istenilen verilere dönüşmesi için özel olarak hesaplanmalıdır. Yalnızca ham verilerin toplanması bile pek çok dolayıma, arşiv taramasına gereksinim duymaktadır. Oysa sektörün ve deyim yerindeyse sinema sanatımızın tarihinin yazılması için, sektörün gelişiminde ve eğilimlerinde belirleyici olduğunu bildiğimiz iktisadi gelişmelerin saptanması sinema tarihimizin yorumlanması ve yeniden yazılması için bir zorunluluktur. Bu anlamda veri toplamak ve veri türetmek yeterince yapılmadığından, sinema tarihi yazmaya çalışan kitaplar ve üniversitelerde hazırlanan tezler, aynı paradigma içinde kalarak ve büyük oranda birbirlerini tekrarlayarak bir kısır döngüye girmiş gibi görünmektedir. Oysaki belli açılardan iktisadi yapısının incelenmesi; i) pek çok sinema "sanatçımız" tarafından ileri sürülen "nesnel koşulların ürettiği engeller-her şeye karşın yapılan bir sinema" gibi tezlerin açıklığa kavuşmasına neden olabilir, ii) aynı zamanda toplumsal tarihimizde önemli bir yeri olan Sinema-Devlet ilişkileri, açıklık kazanabilir, iii) yine benzeri bir biçimde, Devletin eğer belirli bir aydınlanma savunusu yaptığı, ülkeyi modernize etmeye çalıştığı gibi tezler ortaya atılmışsa, bunun sinemaya yansımalarına bakılarak tezin geçerliliği test edilebilir.[2]

[2] Atıf Yılmaz kendi anılarında ve birkaç söyleşisinde, devletin sinemaya vermediği önemi vurgulamak için, sonradan pek çok kaynaktan da duyduğum şu örneği vermektedir; "eğer TC opera, bale, senfoni gibi alanlarda meraklıları toplayıp Paris'e götürse ve bu alanlara ayırdığı parayı bütçede tutsa, iktisadi açıdan daha kârlı olurdu." Yani devlet halkın büyük ilgisini çeken ve onlar üzerinde çok daha etkili olan sinemaya değil,

Nasıl bir iktisadi ve toplumsal miras aldı Yeşilçam öncesinden? Sinema tarihimize bakıldığında, benim şahsi olarak –eğer uygun terim buysa- ulusal gururumu inciten bir gerçekle karşılaşıyoruz;[3] Türkiye'de sektörün durumunu kapsamlı bir şekilde ele alan ilk inceleme 1926 yılında ABD büyükelçiliği tarafından ve Hollywood'un ticari gereksinimleri için türetilmiştir. Hollywood'un Türkiye'ye ne kadar film ihraç edebileceği, pazar payını nasıl artırabileceği gibi hususlarda büyük şirketlerin duyduğu gereksinim üzerine Türkiye'de bir araştırmayı Büyükelçilik yaptırmıştır. (Zaten ABD tarihi incelendiğinde Büyükelçiliklerin bu tip çalışmaları çok erken dönemden itibaren dünyanın pek çok ülkesinde yaptığı görülmektedir, doğaldır ki, bu araştırmalar yalnızca sinemayla ilişkili değildir ve pek çok farklı iktisadi alanla ilişkili olarak yapılmaktadır.) Biz burada kendimizi büyük oranda Yeşilçam'la sınırladığımız için ve Yeşilçam'ın iktisadi krizlerinin sosyolojik boyutlarına bir hipotetik yaklaşım geliştirmeye çalıştığımız için, konsolosluğun incelemesinin dökümünü yapmayacağız, konumuz için gerekli olan yalnızca incelemenin kapsamı hakkında bir fikir sahibi olmaktır; sözü edilen araştırmada, 1. sinema salonlarının sayısı, salonların kalitesi, kapasitesi, 2. projeksiyon makinelerinin özellikleri, 3. seyircilerin eğilimleri; hangi filmleri tercih ettiklerinden, kültürel özelliklerine kadar, 4. bilet fiyatları, 5. ithalat bedelleri, 6. Türkiye'de gösterilen tüm filmler içinde, özellikle de gösterime giren

kendince batılı sanat formlarına aşırı derecede yönelmiş, sinemaya bırakın destek vermeyi, ondan aldığı aşırı vergiler ve çıkardığı yasalarla kendi "amacına" ters düşmüştür, demek istemektedir. Öte yandan diğer sanat dallarına ilişkin, kendi doğrudan vurgulamasa bile, garip bir küçümseme havası da sezilmektedir bu örnekte.

[3] Ulusal gurur: burada uygun bir sözcük bulmakta zorlandım, yani istediğim şeyin milliyetçiliğin hiçbir versiyonuyla alakası olmadığı için, ama nesnel koşulların kendi toplumsal tarihimize bakarken insanı şaşırttığı ve üzdüğünü belirtmek için böylesi bir terim kullandım. İki örnekle açıklayabilirim bunu, sinemamızın durumunu ilk kez kapsamlı olarak inceleyenlerin ABD menşeli olması, diğer yandan bir başka örnek vermek gerekirse, Ankara Postası adlı film vesilesiyle, iki farklı yabancı filmin öyküsünü birleştirip bir İstiklal Savaşı filmi türetilmesi, yani adamların oturup bu konu üzerinde araştırma yapıp bir senaryo oluşturmaya çalışmaması, bir veriden öte insanı üzen-inciten bir yanı da olduğunu düşünüyorum. Bu tip saçmalıklar Yeşilçam'ın tarihinde mebzul derecede vardır, anlatmaktan hiç çekinmiyorum ama bana biraz da sinir bozucu geliyor, bir toplumun entelektüel yapısının böylesi sığlığı başlı başına bile üzücü geliyor. Ankara Postası'nın esinlendiği filmler içinse, bak. Özön Nijat, Türk Sineması Tarihi, Artist Yayınları, 1962.

yabancı filmler içindeki Hollywood'un payı, 7. ithalatçıların kimler oldukları, 8. ithal edilen filmlerdeki ve yerli filmlerdeki vergi oranları, 9. Türkiye'deki sinema dergilerinin özellikleri ve tirajlarına ilişkin verilere ulaşmak mümkündür.[4] Yine bu belgelere göre, sinema Anadolu'nun ve özellikle Trakya'nın önemsiz merkezlerine bile yayılmıştır, halk sinemayı sevmektedir, halkımız güldürü filmlerine ve duygusal filmlere rağbet etmektedir, kadınlar da sinemaya gidebilmektedir. Türkiye dağıtım açısından Yunanistan ve Bulgaristan'la birlikte Balkan bölgesi içinde sayılmakta ve filmler daha büyük bir pazar olan Viyana üzerindeki dağıtımcılardan tedarik edilmektedir. Film ithal eden şirketler, filmlerin Balkanlar'daki ve Yakın Doğu'daki dağıtım haklarını da almaktadır. Film ithal fiyatı 60 ile 500 $ arasında değişmektedir, istisnai durumlarda bu bedeller 1000 $'a kadar çıkabilmektedir. Amerikan filmleri korsan olarak Avrupa'dan getirtilmektedir. Asıl dert ettikleri nokta da, Alman, İtalyan ve Fransız filmleri haftalık programlarda düzenli olarak yer almaktadır. Amerikan filmleri içinden de, özellikle kovalamacalı güldürü filmleri ve bir de macera filmleri tercih edilmektedir. Dağıtım için temel merkez İstanbul'dur, bu bölge de üç temel alana ayrılmıştır, 1. Avrupa yakasına o zamanlar kısaca İstanbul bölgesi adı veriliyordu, 2. Anadolu yakasına ise Üsküdar bölgesi adı verilmişti, 3. azınlıklar ve yabancıların yerleşim alanı -ve tabiî ki iyi halli ailelerin müdavimi oldukları- o zaman ki adıyla Pera. İstanbul'un nüfusu bu belgede yaklaşık olarak 1 milyon olarak geçmektedir, sinemalara ise yaklaşık olarak günlük 50000 kişinin gittiği sanılmaktadır, Müslümanların tatil günleri olan Cuma ve Pazar günleri ise bu sayı iki katına çıkmaktadır. Sinema salonlarımızın özellikleri ise, genellikle küçük, havalandırması kötü, koltukları rahatsız edici olarak nitelenmektedir. Umulacağı gibi, en iyi sinema salonları Pera'dadır, bunların içinde Majik ve Elhamra sinemaları Avrupa standartlarındadır. Projeksiyon cihazları Fransız Pathe ve Gaumont ile Alman Ernemann şirketinin malıdır, yaklaşık olarak maddi değerleri 180 ile 450 $ arasında değişmektedir ve elektrikle çalışmaktadır. Perdeler ise genellikle ya beyaza boyanmış ketenden yapılmıştır ya da bizzat duvar beyaza boyanmıştır. Yine sinema salonlarında yangına karşı pek bir önlem alınmamıştır. Yazın sinemalar kapanmakta, açık hava sinemalarında (ve\veya bahçelerde) gösterim yapılmaktadır. Haftalık program Cuma (Müslüman bölgelerinde) ya da Pazar (Pera'da) günleri değişmektedir. Günde ortalama 4 ile 5 seans gösterim yapılmaktadır. Program tek bir film

[4] Bakınız, Tunç Ertan, Türk Sinemasının İktisadi Yapısı, yayınlanmamış iktisat yüksek lisansı, İTÜ, s. 9-10

gösteriminden değil, özel bir kombinasyon halinde haber filmi, moda filmi, hayvan-böcek yaşamına dair belgesel, iki rulo komedi, bir eser filmden oluşmaktadır. Daha da ilginci, eğer kurmaca film uzun ise, parçalar halinde bir seriyale dönüştürülerek birkaç haftada gösterilmektedir. Büyük sinemaların günlük müşterisi 3000 dolayında seyretmektedir. Bilet fiyatları mevkilendirmeye tabi tutulmuştur, 1. mevki 50–90 kuruş, 2. mevki 35–50 kuruş, 3. mevki 20–30 kuruş... (o zaman ki kurla, 1$ yaklaşık 180 kuruş idi) olarak tespit edilmişti. Biletlerden belediye vergileri ve rüsumu alınmaktaydı, bunun yanı sıra sinema filmlerinden gümrükte giriş yaparken, her 100 kilo için 33,75 kuruş alınmaktaydı ve bunun kaldırılması düşünülmekteydi. Ama daha ilginci bu ayrıntılı sektör dökümünde, dönemin en önemli Türkiye şirketlerinden Kemal Film ve İpek Film'in adları bulunmamaktaydı, buna karşın Weinberg'in adı geçmekteydi, liste pek çok yabancı acentelerle doludur, yabancıların sayısının çok olması nedeniyle elçilik filmlerin adlarının Türkçe ve Fransızca hazırlanmasını istemekteydi. Daha da ilginci Türkiye'de o dönemde çeşitli yerli ve yabancı dizilerin gösterilmesidir. Eğer rapor dikkatle incelenirse, Türkiye'de ciddi sayıda sinema izleyicisinin olduğu, bu insanlar için Türkiye'de ve Dünya'da ne olup bittiğini anlamak için, yani önemli bir iletişim aracı olarak sinemanın kullanıldığı, yerli üretimin bu talebi karşılayamadığı ve büyük oranda dışalıma bağlı olduğumuz, o dönemde ülkemizde işi haber filmi yapmak olan çeşitli şirketlerin olduğu, (bu şirketlerin etkinliklerini 1970'lere kadar sürdürmüştür) görülmektedir. Yine aynı şekilde, toplumsal iletişim alanında sinema çok merkezi bir yerde durduğu için, bunun yanı sıra toplumda tüketici olarak adlandırılabilecek ana kesimin sinemaya düzenli olarak gittiği anlaşıldığından, sinemalar bu yıllardan itibaren reklam filmlerine de yer vermeye başlamışlardı. Daha da ilginci, ülkemizde yasalarda yer verilen, filmlerden önce haber ve kısa film gösterilmesine ilişkin yasanın, bir şark kurnazlığıyla, reklam filmlerinin gösterilmesiyle geçiştirildiği de görülmektedir. Haber, belgesel ve kısa film gösterilmesine ilişkin yasanın gereği düzenli bir kontrole hiçbir zaman tabi tutulmamış ve toplumsal iletişim alanlarındaki gelişmeler neticesinde, sinemalarda gösterilen bu tip filmler azalmasına karşın, reklam filmleri çok daha uzun ömürlü olmuştur.[5]

[5] Bizzat siyasi erk tarafından belgesel yapılıp, propaganda yapılmasının en tipik örneklerinden birisi, 27 Mayıs İhtilalinden sonra Düşükler Yassı Ada'da adıyla sinemalarda gösterilmesidir. Güçlü bir propaganda aracı olan bu filmler, yayınlandığı dönemde halk arasında ciddi tartışmalara neden olmuştur.

Yukarıda değindiğimiz Amerikan Konsolosluğunun yaptığı araştırmanın yanı sıra, 1929 yılında Siirt milletvekili Mahmut Bey için dönemin "sinema sanayi uzmanı" bir isim olan Naci Bey tarafından hazırlanan bir sinema raporu daha vardır. Bu rapor Meclis'te görüşülmüştür. Naci Bey'in hazırladığı rapor incelendiğinde Amerikan Konsolosluğu kadar teknik verilerin olmadığı, ama ondan çok daha fazla genel özellikleri tanımlayıp, ulusal sinema bir sanayi kurulabilmesi için neler yapılacağına ilişkin sonuçlar çıkarmaya çalıştığı ve temel başlıklar olarak ciddi tespitlerin yapıldığı görülmektedir; 1. Almanya, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde sinemanın gelişimini incelemeye ve bu gelişim sürecinde devletin rolünü açıklamaya çalışmıştır.[6] 2. Aynı şekilde, Birinci Dünya Savaşından sonra giderek dünya payı hızla artan Hollywood'a[7] karşı Alman ve Fransız devletlerinin kendi ulusal sinemalarını korumak için yaptıkları incelenmiş ve bu konuda ülkemizde yapılabilecekler için devlet-i Alimize çeşitli önerilerde bulunmuştur. 3. Türkiye'deki sinema sektörü içinde, film ithalatçılığının büyük oranda azınlıkların elinde olduğunun altını çizilmiştir (bu konuda konsolosluğun raporuyla uyumludur, ancak anladığımız kadarıyla Amerikan konsolosluğunun raporunda yabancı filmleri ithal eden şirketler arasında hiçbir Türk şirketi de yer almamaktadır, bu da raporun bir eksikliğidir). 4. Türkiye'de gösterilen filmlerin ise Yahudilik ve Hıristiyanlık propagandası yaptığını ve dolayısıyla umumi ahlakı bozan eserler olduğunu belirtmiştir (ilginçtir, gençlerin –büyüklerin de- ahlakının bozulmasına ilişkin tartışmalara ABD'de rastlanılmıştır. Bu tip tartışmaların başını ırkçılığı şu ya da bu düzeyde sürdüren, resmi ideolojiye yakın, milliyetçi ve muhafazakar bir ideolojinin temsilcisi olan, genelde beyaz-Anglosakson-protestan

[6] Neden Sovyetler Birliği'nin incelenmediği bir muammadır. Çünkü azgelişmiş bir ülke formundan, hem hızlı bir sanayileşmeye adım atan hem de sinemanın kullanım alanlarını büyük ölçüde geliştiren ülke Sovyetler'di. Öte yandan ben Türkiye Sinema Tarihi'ne eğildiğimde doğal bir biçimde Sovyetler Birliği'nde sanatın gelişmesi ve toplumsal işlevleri için yapılanlarla karşılaştırmak gereğini duyuyorum. Büyük çoğunluğu okuma-yazma dahi bilmeyen, köylü ve ağır bir dinsel yaşamın egemenlik sürdüğü toplumsal dokularda modernizasyon süreçleri için aralarında düşündürücü farklılıklar olduğunu düşünüyorum.

[7] Hollywood'un Dünya Pazarı içindeki yeri ve egemenliğin nasıl oluştuğu ilginç bir konudur. Başta kendi iç pazarını ele geçirme süreci ve ardından dünya pazarlarında mutlak egemen olmaya kadar giden süreçler içinde Dünya'da yaşanan her ciddi siyasi kriz ve sinemanın yaşadığı her iktisadi kriz söz konusu payı giderek artırmıştır. İktisadi tarihi için; bak: Global Hollywood (2), Tobby Miller, Nitin Govil..., bfi, 2003.

nitelikler taşıyan bir söylemin başını resmi ideoloji kadar, böylesi değişik Hıristiyan dernekleri de çekmekteydi, bu nedenle daha 1910'lu yıllardan itibaren gerek Amerikan yapımı ve gerekse yabancı filmlerin ABD'de gösterimi ya hiç yapılamamış ya da gösterime girdikten sonra yasaklanmıştır, bir diğer durumda ise gözden düşürülmüştür.) Gençler ve özellikle kadınlar açısından ahlaki kaygılar taşınması ülkemizdeki filmlerin gösteriminde zaman zaman yükselerek, bazen hız keserek sürekli devam etmiştir. Günümüzden bir örnek vermek gerekirse, *Takva* (Özer Kızıltan, 2006) adlı filmin gösterim sürecinde belirli tarikatlar özellikle kadınların filmi seyretmemesi yönünde kararlar almış ya da bu yönde telkinler de bulunmuştur. 5. Naci Bey'in raporundan devam edersek, beyefendi kendince belirli kurumların harekete geçirilmesini istemiş ve konuya ilişkin bazı kurumların özel olarak oluşturulması yönünde de tavsiyelerde bulunmuştur: örneğin, o dönemde yurt çapına yayılmış olan Tayyare Cemiyeti'nin[8] bir tekel olarak film işlerini yürütmesini tavsiye etmiştir. Aynı zamanda ülkemizin i) yurtdışında tanıtılması için belirli kurmaca filmlerin yapılmasını, ii) aynı zamanda özel olarak öğrencilerin, genel olarak da toplumun eğitilmesi için öğretici filmlerin yapılmasını da gerekli görmüştür. Naci Bey'in raporunun yoğunlaştığı alanlardan birisi, belki de en acil gördüğü unsur ise (sanıyorum, en hızlı ve en yapılabilir gördüğü alan buydu), film ithali ve bunların işletmeciliği üzerine geliştirdiği\yapılandırdığı program önerisidir. Rapora göre (1929 yılı itibariyle), Türkiye'de 150 sinema salonu vardır ve her sinemaya ortalama 36 program gereklidir. Türkiye'de belli bir film talebi ve arzı olduğu için yıllık 200 yeni filmin girmesi yeterli olacak ve bunun tekele (yani Tayyare Cemiyeti'ne) maliyeti 100 000 TL olacaktır (raporda bunların getirileri hususuna özel olarak değinilmemiştir). Naci Bey'in raporuna göre, 150 sinema salonunun İstanbul'daki 4 tanesi birinci sınıf, 10 tanesi ikinci sınıf, 4 tanesi üçüncü sınıf, 7 tanesi dördüncü sınıf, İzmir'de ise 2 tane ikinci sınıf, Ankara'da 3 tane birinci sınıf olmak üzere, geriye kalan 120 sinema salonu ise beşinci sınıf nitelikte olarak sınıflandırılmıştır. Naci Bey'in raporu film ithalatı yapan şirketler içindeki azınlıkların payı üzerinde

[8] Tayyare Cemiyeti ve daha sonrasında Türk Havacılık Kurumu biletlerden belli bir payı alıyordu, biletler üzerine yapıştırılan pullarla yapılan bu işlem sinema tarihinde pek az vurgulanan bir iktisadi gerçekliktir. İlk sinemaya gittiğim 1970'li yılların başında bu tip pullar olduğun hatırlıyorum. Türkiye'de kurban bayramı sırasında hayvan derilerinin yalnızca bu kurum tarafından toplanması da, beni şaşırtmıştır. İlginç bir uygulama olduğunu düşünüyorum.

özellikle durmuş, dolayısıyla bir millileştirmeyi alternatif olarak göstermiştir. Aynı zamanda on yılların tartışması olarak ilk resmi vurgu biçiminde, yerli filmlerin korunması amacıyla devletin işe el atmasını ve devletin kontrolünü istemiştir. Naci Bey'in raporu, belirli niceliksel değerlendirmeler içermektedir, ancak sınırlı bir araştırmaya sahip olduğu da anlaşılmaktadır. Sektörün bir bütün olarak yeniden yapılandırılması alanında somut tavsiyeleri yetersiz kalmıştır. Ancak daha ilginci, 1929 yılında, yani batılı toplumların derin bir iktisadi krize girdiği yıllarda, Cumhuriyetimizin iktisadi değeri sınırlı, iletişim, eğitim, sanat ve ideolojik etkileri bakımından önemli olan sinema alanında belirli sorunların farkında olduğu, kendine dert edindiği bağlamında önemli bir rapordur. Raporun içerdiği belirli alanlar üzerinde düşünüldüğünde, uygulanabilecek belirli tavsiyelerin önemli bir kısmı uygulamaya konulmamış, buna karşın, raporun en menfi taraflarından biri olan filmlerin kontrolü\denetlenmesi -yani sansürü- alanında önerdikleri 1932 yılında belirli değişikliklere uğratılarak ve ilginç bir biçimde Mussolini dönemi İtalya'sı baz alınarak, yani faşizan kimi unsurları da içererek "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname" başlığıyla yürürlüğe girmiştir.[9]

Savaş başlamadan öncede Avrupa güçlü bir savaş beklentisi içine girmişti ve ülkemiz bu yıllarda Avrupa filmlerini ithal etme şansını kaybetmişti, zaten bu ülkelerde yapılan filmler önemli ölçüde değişimler geçirmiş, sinema bir sanat ve eğlence alanından ulusal çıkarlar yönelimine girmişti. Sinemanın ne kadar propagandatif bir yönü olduğunu insanlık İkinci Dünya Savaşından çok önceleri, birinci dünya savaşının hemen öncesinde keşfetmişti. Örnek olarak *The Birth of A Nation* (Bir Ulusun Doğuşu, D.W. Griffith, 1915) adlı filmin sinema açısından ne kadar büyük kârlar getireceği anlaşılmıştı, bu filmin ardından Hollywood iddialı filmleri için bankalardan kolaylıkla krediler alabilir hale gelmişlerdi. Örneğin Griffith'in bu filmden sonra yaptığı büyük prodüksiyon *Intolerance*'ın (D.W. Griffith, 1916) bütçesi yaklaşık on yıl sonra kurulan İş Bankası'nın ilk sermayesinin 20 katından daha fazlaydı. Ama benim burada üzerinde durmak istediğim yalnız-

[9] Rapor hakkında bilgi edinmek için, bakınız Tunç Ertan, agy yüksek lisans tezi, s.10-11, ayrıca Özgüç, Özön ve diğer kaynaklarda kısmi olarak bu konuya eğilinmiştir. Türkiye'de sansür üzerine değişik yerlerde çok geniş bir literatür vardır, özellikle dönemin sanatçılarıyla yapılan söyleşilerde ve anı kitaplarda sansür konusu önemli ölçüde işlenmiştir. Sansürün tarihsel olarak uygulanma biçimleri, değişen siyasi iktidarlarla uygulamadaki değişiklikler üzerine, bak. Yeni Sinema -15, Türkiye Sinema Tarihini Yeniden Yazmak (Zahit Atam), Sayı 18-19, Bahar-Yaz 2004.

ca dev prodüksiyonlu filmler değildir; özellikle sinema tarihçiliğinde es geçilen, çoğu zaman en önemli unsurların gözden kaçırıldığı bir filmdir de *Bir Ulusun Doğuşu*, çünkü bu film yalnızca uslu uslu insanların seyrettiği, yönetmenine ya da yıldızlarına hayran oldukları, sinema dilinin gelişmesinde özgün bir yeri olan bir film değildir; bundan çok daha fazlası ve bir anlamda bu kadar çok iş yapmasının da bir nedeni, filmin konusunun ve konuyu ele alış tarzının ABD'de ne kadar büyük tartışmalara yol açtığı, nasıl siyasal gösterilere yol açtığı, aynı zamanda resmi tarihin tezlerinin ne kadar ırkçı ve gerici olduğu gibi filmin sosyolojik ve ideolojik boyutları yeterince incelenmez. Oysaki siyasi iktidarlar için bu filmin toplumsal boyutu bence çok etkili olmuştur, dolayısıyla özellikle Almanya ve İtalya'da devletin sinemaya özel olarak eğilmesi, yatırımlar yapması, stüdyolar kurması gibi unsurların ilk çıkış noktası bu filmdi, her ülke kendi propagandasını yapması için güçlü ve etkili bir araç olarak sinemadan şu ya da bu yoldan yararlanmayı düşünmektedir, bazıları da bunu etkili bir yolla yapmaktadır, bazıları ise yapamamaktadır. Doğuşundan sonra daha bir on yıl geçmeden, sinemanın siyasal, kültürel ve toplumsal etkileri açısından bir kamuoyu etkisi yarattığı ve yönlendirme gücü olduğu anlaşılmıştır. Eğer ülkemiz özeline inersek, 1920'lerde ve 1930'larda aydınlarımızın sinema değil, kültür-sanat dergilerinde ki yazılarına eğildiğimizde, bakış açılarının önemli ölçüde insanımızın bu filmlerden nasıl ve ne yönde etkilediği üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir.[10] Sinemanın sosyolojik bir boyutla incelenmediğinde yeterince kavranamayacağına inananlardanım. Ülkemizde siyasi iktidarın, Cumhuriyet kurulduktan sonra bile, bu konuya yeterince eğilmemiş olması, bana göre konunun önemini anlamamaktan daha çok, nasıl yapılacağını bilememeleri ve aynı zamanda bizimkilerin bunu yapabileceğine inanmamış-güvenmemiş olmalarındandır diye düşünüyorum.[11]

Ülkemizde Osmanlı İmparatorluğu döneminden itibaren, büyük oranda yabancı filmlerin gösterimiyle sinema sektörü kendi parasını kazanmıştır. Sinemamızda ilk birikim büyük oranda gösterim süreç-

[10] Bakınız Nilgün Abisel, Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoenix Yayınevi, 2005 (ikinci baskı) burada 1930'lu yılları üzerinde duran makaleler.

[11] Nijat Özön'le Görüntü dergisinin beşinci sayısında bizim yaptığımız söyleşide bu yönde fikir beyan etmiştir. Ama konu bu şekliyle çok varsayımsal kalmaktadır, siyasi iktidarın programlarının yeterince gelişmediği, toplumu dönüştürmek için sistematik bir çalışma yürütmediğini de düşünüyorum. Bir tür programsızlık olarak nitelenebilir.

lerinden elde edilmiş, zaman zaman yerli filmlerin hayli kârlı sonuçlar vermesine karşın, düzenli bir büyüme süreci 1940'lı yılların ikinci yarısına kadar görülmemiştir. Örneğin, sinemamızda ilk çok kârlı film *Binnaz*'dır (Ahmet Fehim, Fazlı Necip, 1919). Yılların tiyatro adamı Ahmet Fehim Efendi 1919 yılında 62 yaşındayken ilk filmini çekmiştir: bu film o dönemde yaklaşık olarak 1500 liraya mal olmuş, ama gişe geliri 55.000 liraya ulaşmıştır. Bundan sonraki yıllarda Ertuğrul'un ülkemizde yaptığı ilk iki filmde ciddi bir ticari başarı kazanmış ve Kemal filmi ikna eden Ertuğrul bir film stüdyosu yaptırmıştır, ardından gelen iki ticari başarısızlıkla stüdyo kapatılmış ve Kemal Film yerli film yapımcılığından çekilmiştir.

Yerli filmlerin geliri bu bütün içinde azınlıkta kalmaktadır, bu nedenle kimi resmi, devlete ait kurumların dışındaki **sermaye** büyük oranda gösterim alanından kazanılan paralarla elde edilmiştir. Cumhuriyet'in ilk dönemindeki iki yapımcı Kemal Film ve İpek Film de kendi sinema salonları olan işletmecilerdi. Kemal Film zaten 1924 yılında yapımcılıktan çekilmişti, geri dönüşü ise 1952 yılına rastlar. Yapımcı azlığının nedeni piyasanın küçüklüğü, bu nedenle yerli seyircinin azlığıdır. (Ara parantez olarak ülkemizde ilk nüfus sayımının 1927 yılında yapıldığını, Türkiye Cumhuriyetinin nüfusunun 13.648.270 olarak bulunduğunu göz önüne alırsak, bu nüfusun % 80'inden fazlasının köylerde yaşadığını unutmazsak, yine aynı şekilde köylerde sinema salonlarının olmadığını hatırlarsak, kasabalarda ve hatta pek çok il merkezinde sinema salonu bulunmadığını bilirsek, o zaman sinema seyircisinin ekseriyetle büyük kentlerle sınırlı olduğunu, yerli film seyircisinin toplam olarak çok sınırlı olduğunu düşündüğümüzde, sektörün kendisini çok riskli koşullarda bulduğunu da daha rahat görebiliriz). Yapım koşulları gereği bütçeyi minimize etmek zorundaydı. Aynı şekilde potansiyel seyirci içinde de, insanların ilgi ve bilgi alanlarının ne kadar dağınık olduğu da anlaşılabilir, çünkü ulus-devletin kurulmasına karşın ulusal kültürün inşası da büyük oranda yeni başlamış bir süreçti. İnsanlar için ortak payda büyük oranda sinemaya açlık ve merak olarak adlandırılabilir. Bu açıdan daha Cumhuriyet kurulmadan önce yapılan filmlere baktığımızda bile, sinemamızda nasıl bir film yapmalı ki, seyirci büyük oranda ilgi göstersin kaygısı, tutan yabancı filmlerin yerli versiyonlarını yapmak aranışına dönüşmüştür. Şarlo tipinden uyarlanan ve tuttuğu için, o dönemin koşulları altında bir seriyale dönüştürülen *Bican Efendi* tipinin sosyolojik açıklamasının burada yattığını düşünüyorum. Bu eğilim, yani tutan bir yabancı filmin yerli tipini yarat-

mak eğilimi Yeşilçam'ın karakteristik özelliklerinden biridir ve daha önceki dönemden miras almıştır.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte iktisadi yapı önemli oranda değişmekle birlikte ve sürekli büyüme göstermesine karşın, ülkemizde sinemanın büyüme seyri büyük bir yavaşlık içinde olmuş, Cumhuriyet'in bu dönemde sinemamıza neden belirli bir politikayla özel bir şekilde eğilmemiş olduğu tartışmalı bir soru olmaya devam etmiştir. İşin ilginci Cumhuriyet'in ilanından önce 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri arasında gerçekleştirilen İzmir İktisat Kongresinde alınan kararlar arasında, "Ziraat ve Maarif Meselesi" bölümünde, sinemadan eğitim ve öğretim alanında yararlanılması gündeme gelmiş ve bu alanda bir karar alınmışsa da, Cumhuriyet döneminin hiçbir tarihinde bu yönde köklü bir atılım yapılmamıştır. Ziraat ve Maarif Bölümü'nün 9. maddesinde, "Ahlaka aykırı olanları yasaklamak koşuluyla; ziraat, sanayi, coğrafya, iktisat ve sağlık ile ilgili sinema filmleri göstererek köylülere gereken yararlı bilgileri vermek ve köylerin istatistik bilgilerini saptamak ve uygulamak, konferanslar vermek üzere, şimdilik her belde de birer gezici Ziraat okulu açılması..." ibaresi yer almaktaydı.[12] Bu düşünce güzel olmakla beraber, iki unsura dikkatinizi çekmek istiyorum; birincisi, daha en başından belirli bir ahlak görüşüyle sansür etme çabasının önemli bir kaygı olması, ikincisi hem ziraat ve sanayi açısından hem de eğitim açısından bu tip etkinlikler için üretim yapmak ve bunları halka ulaştırmak bir hedef olarak konulmasına karşın, bu proje Cumhuriyet'in gerçekleştirmediği projelerinden birisi olarak kalmıştır. Daha da ilginci bu düşüncenin 1950'lilerden itibaren sola geçmiş olmasıdır, onların talepleri haline gelmiş ve yine onlar tarafından geliştirilmiştir.[13]

1939'a kadar ülkemizde yapılan filmlerde, belirli bir melodram yapısı ağırlık kazanmıştır, aynı şekilde romanımızda da, böylesi bir yapının ağırlık kazandığına inanıyorum. Ülkemiz insanının düşünme, tartışma, değerlendirme, reaksiyon verme süreçlerinde melodram anlatı kipinin ve böylesi bir öykülemenin özel bir ağırlık taşıdığını hayatım boyunca hep gördüm ve yine sinemamızın genel seyrinde, iş yapan ve iş yapmayan filmlerinde bu melodramatik yapının özel bir ağırlık taşı-

[12] Aktaran Tunç Ertan, Türk Sineması'nın Ekonomik Yapısı (1896-2005), yayınlanmamış yüksek lisans tezi, s.9

[13] Aslında genel anlamda halkı, özel olarak kırsal kesimdeki halkı sinema yoluyla eğitmek konusunda dünya çapında en yoğun ve en başarılı çalışmaları Sovyetler Birliği yaptığı için, solun böylesi bir isteğin ve hedefin mirasçısı olması doğaldır.

dığının ayırdına vardım. Türkiye'de bu formun değiştirilmesi pek kolay değildir, bu anlatım-öyküleme tarzının değiştiğine inanmıyorum. İnsanlarımız için çıkış noktası, yalnızca sokaktaki insan için değil, üniversiteliler içinde de, büyük oranda gördükleri, tanık oldukları olaylar zemininde olmaktadır, dolayısıyla bunu insanımızın evrensel kümesinin darlığına, belirli bir bilimsellik eşliğinde düşünme çabasının yetersizliğine, dahası soyut düşünme yeteneğinin kısırlığına bağlama eğilimindeyim. Bunu ülkemizin hiçbir döneminde kendi Rönesanssını büyük oranda yaşamamasına bağlıyorum. Buna karşın sinemamıza baktığımızda, konumuz olan Yeşilçam'a geri dönersek, 1939 öncesi anlatı tarzımızla, bu tarihten sonraki dönemi karşılaştırdığımızda, melodramın kentli melodramdan daha yerel, daha kırsal kültüre ait motiflere, batılı değerlerden daha doğulu değerlere, daha ilkel öyküleme formlarına bir dönüş yaşadığını düşünüyorum. Ancak aynı şekilde bu öyküleme kipi içinde anlatının tarihsel seyir içinde değiştiği de söylenmelidir. Tarihsel süreçler sinemamızda belirli bir gelişmeyi, daha farklı öyküleme yollarının aranmasını zorunlu kılmıştır; buna karşın, ben 1970'li yılların Yılmaz Güney'ine kadar sinemamızın kendi paradigmasını büyük oranda koruduğuna da inanıyorum. 1960'a kadar olan filmlerimize bakıldığında, sinemasal anlatı düzeyinde bir ilerleme olurken öyküleme tarzında daha gerici, daha muhafazakar söylemin ağırlık kazandığını belirtmeliyim. Bu açıdan 1950'lili yılların en çok iş yapan melodramlarıyla, 1930'lu yılların en gelişkin örneklerinden *Aysel-Bataklı Damın Kızı*[14] (Muhsin Ertuğrul, 1934) filmine bakıldığında, melodramın taşıdığı değerler açısından nasıl bir gerileme olduğu görülebilir, bu farklılığın yalnızca kadının sinemada sunumu açısından olmadığını, oluşturulmaya çalışılan sosyal bağlam açısından da görülebileceğini düşünüyorum.

Türkiye'de yerli film yapmaya çalışan insan sayısı İkinci Dünya Savaşı öncesinde artmıştır, bir bölümü Cumhuriyet çocukları olup yurtdışında sinema-fotoğraf ve diğer alanlarda eğitim görmüş insan-

[14] Aysel Bataklı Damın Kızı adlı filme baktığımızda Ertuğrul'un genelde daha önceki filmlerinden ve kadının toplum içindeki rolü konularında bir farklılık görülmektedir, insanların yaşam koşulları üzerinde özenle durulmuştur, dış mekan çekimleri artmıştır, bu açılardan söz konusu değişimlerin önemli ölçüde Nazım Hikmet'in etkisine ve tavsiyelerine bağlama eğilimindeyim. Hikmet bu tip eleştirileri Orhan Selim ve Mümtaz Osman adlı müstear isimleri kullanarak yazdığı yazılarda da sinemamız için kullanmıştır. Daha ayrıntılı bilgi için, bak. Güneşli Günler Göreceğiz adlı kitap içinde Nazım Hikmet ve Sinema (Zahit Atam) başlıklı makale, Nazım Kültürevi Kitaplığı, İstanbul, 2002.

lardı, ülkemize döndüklerinde sinema alanında çalışmak istediler. Ancak bir endüstriyel form olarak sinema alanına girişte sermaye eksikliğiyle karşılaştılar. Düşündükleri filmleri yapmak için yerli yapımcı bulamamaları nedeniyle belirli oranlarda koşullarını zorlayarak film yapmaya çalıştılar; aynı zamanda bu insanlar sinemanın kâr getireceğini hissediyorlardı, sektörün büyüme eğiliminde olduğunu seziyorlardı. Muhsin Ertuğrul ve İpekçi'lerin tekelini kıran isimler Faruk Kenç ve Ha-Ka film olmuştur. Stüdyo ağırlıklı çekilen üç filmden sonra Ha-Ka film ile anlaşmazlığa düşen Kenç, Necip Erses'in kurduğu film ithalatı, dublajı ve işletmeciliği yapan Ses Filim (o zamanlar film değil Filim deniyordu) ile anlaşır ve 1943 yılında *Dertli Pınar*' çeker, bu film sessiz olarak çekilir ve sonradan dublajlanır. Dolayısıyla birkaç temel avantajı vardır bu sistemin: birincisi stüdyodan kurtulup doğal mekanlara gitmek daha olası hale gelir, ikincisi sinemada eldeki oyunculardan seçip oynatma zorunluluğundan kurtularak tipe göre adam seçme özgürlüğü getirmiştir, yani Tiyatrocuların egemenliğinden çıkışın ilk adımı olarak etkide bulunur, üçüncü olarak birçok teknik alete ihtiyaç duyulmaz, film çekimini hızlandırır, kullanılan ham film miktarını azaltır, kısaca maliyeti düşürür. O döneme bakıldığında en temel gereksinim de budur; Türk filmleri ilgi görmedikleri için değil, kendi pazarı az geldiği için zarar etme riski taşıyan filmler olduğundan, maliyetin azalması bir anlamda sektörü rahatlatmış, girişimcilerin sayısını artırmıştır. Koşullar incelendiğinde elbette sessiz çekip, sonradan dublaj yaparak filmi üretme fikrinin mimarı Faruk Kenç'tir, ama asıl neden, yani hukuki deyimle mucbir sebep (major force) bir anlamda nesnelliktir. Sessiz çekip dublajlama yöntemi Türk sinemasına belirli ciddi sorunlarda getirmiştir; örneğin yerel dokuyu vermekte zorlanmıştır Türk Sineması, aynı zamanda farklı tipleri yetersiz sayıdaki seslendirici başarılı olarak perdeye aksettirememiştir, yerel ağızlar gerçeklikten daha çok seslendiricinin yeteneği ve bilgisine göre belirli bir yapaylığa bulanarak verilmiştir.[15] Film çekim süreçlerinde dekor, sahne tasarımı, mizansen konusunda daha az özen gösterilmesine de yol açmıştır.

[15] Aynı zamanda dönem dönem seslendiricilerin özel bir ağırlığı da olmuştur. 1940'larda oyuncu ve yönetmen olarak yakalayamadığı ünü Ferdi Tayfur seslendiricilikle elde etmiştir. Özellikle yarattığı tipler olarak Lorel-Hardy konuşmalarına özel bir atmosfer katabilmiştir. Aynı şekilde Öztürk Serengil'in sinemada yarattığı tipe hayat veren Mücap Ofluoğlu bu tip için ekstra prim istemiştir, seslendiriciler bu tiplere kendilerince komik diyaloglarda ekliyorlardı, bak. Yeni Sinema 18-19, Yeşilçam'ın Gayrı Resmi Tarihi, Aram Gülyüz'le yapılan söyleşi, Aralık 2006.

Öte yandan, doğal mekanlara gidilmesi, belirli oranlarda yerel tiplerden yararlanma gibi unsurlarla sinemamızın gerçeklik hissini de artırmıştır. Tiyatrocuların tipten tipe bürünerek farklı karakterlere bürünmesi saçmalığı bu gelişmeyle de bitmiştir.[16] Seyircinin yukarıda sözünü ettiğimiz temel başlıkları dert etmemesi nedeniyle, Türk Sineması bir anlamda kendi kurduğu Sanal Gerçeklik içinde üretimini devam ettirmiştir. Sektörün içsel güdüleri belirli bir sanat düzeyini tutturmaktan daha çok, kârın maksimizasyonu üzerine endekslendiği için, nispeten küçük bir firmanın başını çektiği bu yöntem, bütün sektörü belirlemiş, çok az istisna dışında yaklaşık olarak 50 yıl Türkiye'de üretilen filmlerin büyük bölümü bu tarzda üretilmiştir.

Fatih Özgüven bir yazısında Türkiye'de sinema sektöründe 1930'lu yıllarda filmlerin sesli çekilmesi, daha sonra 1940'tan itibaren ise filmlerin önce sessiz çekilmesi ve sonradan stüdyoda seslendirilmesi sürecine geçişi anlatırken, anlatılan ilginç bir öyküyü aktarıyor. Bu sesli çekim aygıtının bozulduğunu, yapılması için Almanya'ya gönderildiğini, geri dönüşünün uzadığını, bu arada başlayan sessiz çekim ve sonrasında seslendirme süreçlerinin yerleştiğini, aygıtı yaptırma süreçlerindeki ilkelliklerden, tuhaf düşünme şekillerimizden, bize özgü doğulu-şarklı düşünme şeklimizden bahsediyordu. Ben bunun farklı bir versiyonunu Sami Şekeroğlu'nun çektiği Türk Sinema Tarihi belgeselinde seyretmiştim. Konu çok daha farklıdır diye düşünüyorum. Türkiye'de sinemamızın 1940'tan itibaren sesli çekimden sessiz çekime geçmesinin nedenini büyük oranda sermaye eksikliğine ve seyirci sayısının yetersizliğine bağlamak (aynı zamanda seyircinin beğeni düzeyinin sefilliğine ve sessiz çekilip sonradan seslendirmesindeki sorunları fark edemeyişine... daha bir sürü konuya) bana çok daha bilimsel geliyor. Türkiye'de en önemli sorun filme yatırılan paranın geri dönmesini sağlamak olarak görüldüğüne göre, sessiz çekip sonradan seslendirmenin filmin maliyetinde ne kadar büyük bir azalmaya yol açtığını ve yine seyircinin tepkisinden bunun dert edilmediğini görürsek, film üretim sürecinde yapımcıya ve yönetmene ne kadar pratik faydaları olduğunu bilirsek, sanat yapma arzusunun bu insanların iç dünyasında ne kadar az yer ettiğini de hesaba katarsak, Yeşilçam'ın bir bütün olarak yaklaşık elli yıl, neredeyse firesiz bir şekilde, niçin sessiz çektiğini de anlamış oluruz.

[16] Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi* adlı kitabında tiyatrocuların farklı tipler yaratmak için komik-iğreti makyajlarla yarattıkları tiplerin o dönemde halk arasında alaya neden olduğunu da belirtir. Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, İstanbul, 1962.

Sinema tarihçiliğinden ve yazınından büyük oranda çıkardığımız sinemanın ekonomi politiği aslında pek çok eğilimde, yapım tarzında gerçek açıklayıcı konumundadır tezini ileri sürüyorum.

1940–48 arasına bakıldığında iki unsurun dönem için çok belirleyici olduğu görülecektir;

Mısır filmleri ithalinin başlaması ve bunların Türkiye'de bir toplumsal histeri boyutunda ilgi görmesi ve Yeşilçam'ın bunların benzerlerini yapmaya yönelmesi.

Türkiye'de savaş döneminde 1942 yılında alınan Varlık Vergisi'nin sinema sektöründeki pek çok firmayı ciddi olarak etkilemesi ve sermaye birikim süreçlerini yavaşlatması. Örneğin dönemin sinema alanındaki en büyük gösterim-ithalat-ve yapım işlerini bir arada yürüten firması İpekçiler 460 bin lira vergi ödemişlerdi. Bir filmin maliyetinin bu yıllarda 40–50 bin lira arasında olduğu düşünüldüğünde yaklaşık olarak 10 film üretebilecek bir değerle karşılaşıyoruz.

Mısır filmlerinin ilk örneği Muhammet Kerim'in yönettiği, ülkemizde 1938 yılında gösterime giren "Aşkın Gözyaşları" adlı filmdir, filmin gördüğü olağanüstü ilgi, yaklaşık 1950 yılına kadar, yüz civarında Mısır filminin Türkiye'ye ithal edilmesine yol açmıştır. Bu filmler içerdikleri i) göbek dansı, ii) mezarlıklar, dualar, kadercilik, iii) şarkılar-türküler, iv) ilkel melodramatik yapı, v) öykünün yapısında aşkın merkeze girmesi, kavuşma sürecinin geciktirilmesi, kaderin oyunları, olmadık gelişmeler ve dolayısıyla acındırma, vi) bütün bunları daha gerici bir söylemle birleştirme, vii) ilkel bir dramaturji ve ilkel-histerik bir oyunculuk... gibi özellikleriyle Türkiye'de sinemamızın gerileşmesine katkıda bulunmuştur. Mısır filmlerinin yerlileştirilmesi süreçleri Allah'ın Cenneti adlı filmle (1939) başlamıştır, ama bununla sınırlı değildir, çünkü sektör bu tip filmleri yapmanın onları ithal edip yerlileştirerek göstermekten daha pahalı olduğunu öğrendiğinden, büyük ağırlık "yerlileştirmeye" verilmiştir. Özellikle Cemil Filmer Mısır'dan ithal ettiği filmlerin müziklerini bestekar Selahattin Pınar'a yeniden yaptırmış ya da bunları düzenlettirmiştir. Bu filmlerdeki şarkılara Türkçe sözler yazılmış ve Türk şarkıcılara okutturulmuştur, ayrıca seslendirme süreçlerinde müdahaleler yapıldığı da bilinmektedir. Mısır filmlerinin sinemamızdaki asıl yeniden üreticisi ise 1950'lili yılların sanat açısından en kötülerinden, gişe ve halk üzerindeki etkisi bakımından en önde gelenlerinden Muharrem Gürses olmuştur. Melodram formunun yaygınlaştırılmasında ve bunların halk üzerindeki psikolojik-dinsel-etik anlamlardaki kötü etkileri düşünüldüğünde, düpedüz gerici unsurları taşıyan bu filmler halk tarafından çok tutu-

luyordu, gişe hasılatları dönemin en başta gelen filmleriydi. Ama ilginç bir gerçek var ki; sektörün bu filmleri ithal etmesinin temel nedeni iktisadi kökenlidir, çünkü ortalama bir Türk filmi o dönemde 40-50 liraya mal olmaktaydı, oysaki bir Mısır filminin ithal edilmesi 8-9 bin liraya, Türkçeleştirilmesi yaklaşık olarak 7 bin liraya, toplam da 15-16 bin liraya mal olmaktaydı. Bu nedenle ithalat, gösterici için yaklaşık olarak üçte birine denk geldiği için, çok daha risksizdi ve etki bakımından ithal edilen filmler yerli filmlerden hiçte geride kalmıyordu. Bu filmlerin gösterdiği öğe, bu tip filmlere halkın büyük ilgisi dikkate alındığında, 1952 yılından başlayarak *Zeynep'in Gözyaşları* (Muharrem Gürses, 1952), ardından *Yetimler Ahı* (Muharrem Gürses, 1956), *Gülmeyen Yüzler* (Muharrem Gürses, 1955), *Vicdan Azabı* (Muharrem Gürses, 1958).... gibi filmlerle devam eden Gürses'e Atıf Yılmaz ve Memduh Ün gibi yönetmenlerin de eşlik etmesidir. Türkiye sinemasının 1950'lili yıllarına acı çekme, kadercilik, ahdetme, acı çekmekten hazzetme gibi garip bileşimli ve toplumun düşüncesini ve hislerini ifade etmesini engelleyen, onları pasifleştiren unsurlar damgasını vurmuştur denebilir. Bir anlamda aydınlanma karşıtı filmlerdir bunlar. 50'lili yılların sonundan itibaren melodramlarımızda "acı sosu" azalmış, mutlu son isteği giderek galip gelmiştir. Peki, bu filmlerin ticari başarısı diğer yönetmenleri nasıl etkiliyordu, Yeşilçam'da bir şeyler yapmak isteyen, söyleyecek bir şeyleri olan yönetmenlerin halkın yönelimleri karşısındaki yaşadıkları şaşkınlık ve geri çekilmeye bir örnek olarak Metin Erksan'a kulak verebiliriz. *Yolpalas Cinayeti*, yazarından (Halide Edip Adıvar), oyuncularına kadar tüm görkemine, mizansenleri, ışığı, dekoru planlarına kadar "titiz bir çalışma ürünü" olmasına rağmen, gösterime girdiği zaman seyircinin ilgisini çekmez. Erksan bu çelişkiyi şöyle yorumluyor: "Film çok iyi bir kadroyla gösterime girdi. Bir gün prodüktör Nazif Bey beni aradı, 'İşini bırak, hemen gel' dedi. Gittim. Beni aldı, Kasımpaşa'ya götürdü. Kasımpaşa'da o zamanlar birkaç sinema var. Zafer ve Yavuz en önemli iki sineması. Bunlardan birinde benim filmim oynuyor, diğerinde ise *Kara Sevda* isimli bir başka Türk filmi. *Kara Sevda*'nın oynadığı sinemanın önünde müthiş bir izdiham yaşanıyor. Ne cam kalmış, ne çerçeve. İnsanlar tıklım tıklım. Atlı polisler gelmiş, bir olay çıkmasını önlemeye çalışıyorlar. Filme böylesine büyük bir ilgi var. *Yolpalas Cinayeti*'nin oynadığı sinemaya geldik, kimsecikler yok. Kapıda kocaman Halide Edip Adıvar, Metin Erksan, Bülent Oran, Uğur Başaran yazıyor ama, bu isimlerin hiçbiri öbür filmin çektiği izleyiciyi çekmiyor. İşte ben bu olgu üzerinde yıllarca, hiç kızmadan

düşündüm. Kime kızacaksın zaten? Kimse seyirciyi zorla bir filme götüremez. Ben hiçbir zaman 'Benim yaptığımı anlamıyorlar' gibi laflar da etmedim. Benim kültür yapımda bir sinemacı değil Türkiye'de, dünyada bile yok. Buna rağmen ben, 'Halkın kültür seviyesi bu kadar. Onlar bunu anlamaz' gibi lafları hayatım boyunca söylemedim. O rejisörün, o oyuncularla yaptığı filme insanlar gidiyor, benimkine gitmiyor. Demek ki ben *Yolpalas Cinayeti*'ni insanların seyredip ağlayabilecekleri, gülebilecekleri, sevebilecekleri, hissedebilecekleri, coşkuya kapılabilecekleri yapıda bir film olarak çekememişim. 'Kara Sevda'da bir ruh var, ben o ruhu *Yolpalas Cinayeti*'ne koyamamışım. İstediğin kadar o ruhu beğenme, kötüle, hiçbir şeyi değiştiremezsin. İnsanlar o ruha gidiyorlar. Senin çekimleri son derece gösterişli olan filmine gitmiyorlar."[17] Erksan'ın bundan sonra tamamladığı ilk filmin adı Hicran Yarası'dır, kara sevda motifini işler ve bir sokak şarkıcısının tutkulu aşkını, duygusal çalkantılarını anlatan bol şarkılı, şarkıcılı bir melodramdır ve Erksan'ın geniş kitlelere ulaşan ilk filmidir. Artık varın gerisini siz düşünün.

Eğer Mısır filmlerine geri dönersek, bu filmlerin Türkiye'ye ithal edilme nedeni olarak, Avrupa Pazarının kapanması, gösterim süreçlerinde oluşan açlığın bir deneme-yanılma metodu içinde çözme aranışından kaynaklandığını, buna karşın bu filmlerin gördüğü büyük ilginin Yeşilçam'da bir tür "ideal anlatı formu" olarak gittikçe belirginlik kazandığını görebiliriz. Türkiye'de bir aydın sineması, bir sanat sineması hiçbir dönemde büyük bir ağırlık, belirleyicilik kazanmamıştır, çünkü bunun önemli bir seyircisi yoktur. Aynı şekilde Türkiye'de bu yönde yapılan filmlerin uluslararası bir alıcısının olmaması da, pek çok sanatçımızı iki arada bir derede kalma durumuna sürüklemiştir. Türkiye'de yapılan filmler büyük ilkellikler taşımaktadır, çünkü seyircisi ilkeldir. 1990 sonrası sinemamız üzerine yapılan söyleşilerde geçmişin "sanatçıları" ve "senaristleri" bunları büyük oranda söylemektedir. Bülent Oran'ın deyimiyle Yeşilçam kundura giyen insanlar için film yapmıyordu, onlar Anadolu'daki çarık ya da kara lastik giyen insanlara film yapıyorlardı, dolayısıyla filmlerdeki inanılmaz mantık hataları, ideolojik olarak gericilik, estetik olarak büyük zaaflar.... Bunlar kendi özel seyircisi düşünüldüğünde ticari başarı kazanma şansını azaltan değil, bizzat ticari başarı için gerekli unsurlardı. Dolayısıyla ülkemizin aydınlanma yaşamamış olmasından, kültürel olarak

[17] Söyleşiyi yapan ve aktaran, Akıllı Birsen Altıner, Metin Erksan Sineması, 1997, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi.

geriliğinden... kaynaklanan tipik özelliklerdi, Yeşilçam içinde çıkış yapmaya çalışan yönetmenler de bu süreç içinde sıkışıp kalmış ve geriliğe ayak uydurmak zorunda kalmıştır; Metin Erksan'ın tartışmalı sözü olan "Türkiye'de entelijansiye yok" sözü bir çıkış noktasıdır, durumu anlayabilmek için. İyinin ödüllendirilmediği bir durumda iyi yönde bir gelişme de kolay kolay olmayacaktır.

Peki, Yeşilçam neden pek çok yabancı filmin uyarlamasını yaptı? Bence bunun da yanıtı büyük oranda iktisadi nedenlerde yatmaktadır. Orijinal proje üretmek daha çok zaman alan, daha birikimli insana ihtiyaç duyan, en kötüsü de sektörümüzde genellikle riskli bulunan bir durumdur. Dolayısıyla üretimi hızlandırmak, riski azaltmak için Yeşilçam büyük oranda ilgi gören ya da ilgi göreceklerini düşündükleri filmlerin "yerlileştirilmiş" kopyalarını üretiyordu. Yeşilçam'da bu anlamda filmi en kısa sürede çekmek, en az ham film harcamak iktisadi bir gereksinimdi, aynı şekilde insanların ilgilerini çekebilecek orijinal projelere de kuşkuyla yaklaşılmıştır, tutan bir yabancı filmin yerlileştirilmiş kopyasını üretmek daha gerçekçi daha uygulanabilir geliyordu dönemin yapımcılarına ve "sanatçıları"na. Piyasa yönetmenleri denilen, sektörde bile hiçbir saygınlıkları olmayan "sanatçılarımız" yapa yapa, göre göre bu işin üstadı olmuşlardı, yapımcılar içinde "sanatçı yönetmenlerden" çok daha düşük ücret istedikleri için iktisadi olarak tercih ediliyorlardı. Bu yönetmenler için halkın tepkilerini ölçmek çok önemliydi ve bu nedenle sayısız kez yapımcılarla birlikte halkın arasına karışıp çeşitli farklı semtlerde insanlarla birlikte filmi seyrediyorlardı, aslında filmden çok halkın tepkilerini kontrol ediyorlardı ve "anlamak" istiyorlardı. Anlamayı tırnak içine almamızın nedeni, bunların anlama çabasından çok gösterilen tepkileri süzüp bunlara karşılık gelecek dramaturjiyi, diyalogları, jestleri.... yeni filmlerine koymak aranışıyla "seyirciyle film seyretmek" mesleki bir gereklilik haline gelmiştir, yaygın bir edimdir. Bir anlamda Kemalizm'in şiarlarından halka gitmek, halkı eğitmek, halka ulaşmak gibi düşünceler, Yeşilçam'da bir nevi ona mal satmak için onun tüketici özelliklerini tanıma edimine dönüşmüştür. Halkın içinden gelmek ona film satmak için genel eğilimlerini, tepkilerini, hassas noktalarını bilmek, ama para kazanınca elbette onun yaşam tarzından olabildiğince uzaklaşmak, kısacası yırtmak (çabası) Yeşilçam'ın tipik özelliklerindendir.

Türkiye'de sinemanın anlatı kipinin belirli bir değişim geçirmesinde, seyircinin ortak paydasının değişmesinin açık izleri vardır ve bu sosyolojik tartışma sinema tarihçiliğimizde büyük oranda ihmal edilmiştir. Ayrı bir başlık olarak incelenmesi gerekir. Akademisyenlerin

araştırma başlıklarında Türkiye'nin hangi bölgesinde ne tür filmlerin tuttuğu, bu insanların tepkilerinin ve ortak beğenilerinin sosyal özellikleri, Türkiye'de özellikle 1945'ten sonra başlayan ve 1950'lilerde yoğunlaşan iç göçün sinemamıza nasıl yansıdığı gibi ilginç konuların da olduğu düşüncesindeyim. Ben kendi adıma Yılmaz Güney'in nasıl bir "toplumsal kahraman", nasıl bir idol haline geldiği ve yine aynı "kahraman"ın kendi değişimleri ve bunun sektöre nasıl yansıdığı, sinemamıza ne tip yansımaları olduğu üzerine bir araştırma yapmıştım, gördüğüm bu ilişkinin sinemamızın anlaşılması için doğurgan bir konu olduğudur.[18] Göç ve Türkiye'de yapılan filmler meselesi kısmen ele alınmış, bu konunun incelenmesi denince sinema yazarlarımızın aklına yalnızca göçü anlatan birkaç filmin gelmesi, ne yazık ki, önemli bir hata olarak görünüyor bana. Çünkü Yeşilçam incelemeleri yalnızca yapılan filmler dolayımıyla yapılamaz, aynı zamanda Türkiye'deki toplumsal ve siyasal değişmeleri, her bir toplumsal kesitin kendine özgü ideolojik ve psişik hassasiyetleri, kısacası dönemin ruhunun yapılan filmler üzerine etkileri önemli araştırma başlıklarıdır diye düşünüyorum. Bu konuda Givonni Scognamillo ve Nijat Özön'le yaptığımız görüşmelerde Yeşilçam'ın Türkiye'nin toplumsal çerçevesini yoğun olarak yansıtmadığını, ancak bu toplumsal eğilimleri sınırlı bir çerçevede filmlerde görebileceğimizi, buna rağmen toplumsal hassasiyetleri, siyasal gelişmeleri, egemen ideolojinin söylemlerini, baskı gruplarını bilmeden Yeşilçam'ın tarihinin yetersiz olarak anlaşılacağını tespit etmiştik. Kısacası Türkiye Sinema Tarihi üzerine çalışan bir insanın aynı zamanda Türkiye Tarihi üzerine de yoğun bir birikimi olması gerekir.

Türkiye'de film üretim tarzında sektöre ilişkin anlatılan ve genç insanlarımızın duyduklarında şaşırdıkları, senetler, bankerler, senet kırdırmalar, bölge işletmelerinin oyuncuların seçiminden filmlerin konularına kadar belirli bir ağırlık kazanmalarının nedeni Yeşilçam'ın bir bütün olarak iktisadi aranışlarında yatar, sektörün zaman içinde bulduğu yöntemlerde hep belirli bir deneme-yanılma yöntemi ağırlık kazanmıştır, bunların köklü bir analizini bir başka yazıya bırakıp, şunu söylemekle yetinelim; büyüyen iç pazara karşılık daha büyük oranda bir arz sağlamak gerekiyordu, bu ya Yeşilçam'a dışarıdan bir sermaye akışını gerektiriyordu –ki sınırlı ölçüde yeni yapımevlerinden böyle bir sermaye gelmiştir, ancak belirli bir büyümeyi finanse

[18] Bu konuda düşüncelerimin sonuçlarını kısmen Yeni Sinema dergisinin 8. sayısında yayınlamıştım. *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 8, Kış 2000-01.

edecek bir miktarda olmadığı kesindir-, ya da sektör kendi kaynaklarından ileriye yönelik olarak borçlanarak bunu yapabilirdi. Bu anlamda bölge işletmecileri bu rolü üstlenmiş ve sektör senetler (veya bonolar)-yapımcı küçük firmalar-bankerler üçgenine böylesi bir büyüyen pazar koşullarında girmiştir. Peki, bankalar bu para akışında özel bir rol oynayabilir miydi? Daha önce İş Bankası'nın İpekçilerle girdiği bir ortaklık, 1950'lili yıllarda Ertuğrul yönetiminde ilk renkli filmin yapımındaki başarısızlık bankalarımız için sektörü verimsiz ve riskli yapmıştır. Dolayısıyla böylesi bir ilişki tesis edilememiştir. Bu anlamda riskli fakat kârlı olabilecek alanlara giren bankerler neredeyse zorunlu bir seçenek gibiydi. Diğer yandan Yeşilçam bir bütün olarak yönetmenler, yapımcılar ve devlet için bir gelir kaynağı olarak kodlanmış, bunun dışında kalanlar ise genel seyir içinde büyük oranda azınlıkta kalmıştır ve hatta marjinal olmuştur. Yeşilçam'ın tarihi yazıldığında bir bütün olarak belirli bir şarklı kafa eşliğinde, elli yıllık tarihsel süreç içinde insanların para kazanma, voleyi vurma kaygılarının öne çıktığını ve daha ağırbaşlı konuşursak iktisadi aranışlarla belirlendiğini açıkça görebiliriz.[19] Öyle bir aranış ki, genel seyir içinde neredeyse kötü olan iyiyi kovar mantığı büyük oranda galip gelmiştir. Örneklersek 1930'lu yıllarda Alman operet filmlerinin ülkemizde iş yapması nedeniyle Ertuğrul'da bu tip filmler yapmış, aynı Ertuğrul *Aşkın Gözyaşları* adlı Mısır filmi Türkiye'de gösterime girdikten sonraki yıl, yani 1939'da dönemin tanınmış şarkıcılarından yararlanılarak Münir Nurettin Selçuk'un seslendirdiği şarkılarla *Allah'ın Cenneti* adlı film yapmıştır. Bir yanda operet bir film öte yanda arabesk bir film; sektör ne tutarsa ona yönelen bir eğilim içindeydi, sanatçılar belirli eğilimleri, belirli sinema türlerini, belirli bir estetik tarzı taşıyan insanlardan oluşmuyordu. Daha sonraki yıllarda garip bir milliyetçi duyarlılıkla Mısır filmlerindeki şarkılara Türkçe sözler yazılarak ve yerli şarkıcılara oynatılarak gösterime sokulması aynı zamanda izleyici sayısını yani getiriyi artırma aranışının bir ürünüdür.[20] Yine

[19] 1990 sonrası krizde yapılan panel ve tartışmalarda açık açık söylenen suçlamalardan-itiraflardan biriydi bu.

[20] Oran, Bülent, Türk Sineması Üzerine Düşünceler içinde Yeşilçam Nasıl Doğdu... adlı yazı, Doruk Kitabevi, Ankara, 1996, s.277-91. Burada Oran, 1990'ların başında Türkiye'de hastalık haline gelen Brezilya dizilerinin tutulmasını, "Yemeyenin malını yerler" olarak nitelemektedir ve Yeşilçam'ın tutan her yabancı filmin ya da dizinin yerli versiyonunu üretme çabasının kaçınılmaz olduğunu, Türkiye'de Yeşilçam'dan sonra bu sürecin ciddi şekilde aksadığını ve bizim üretebileceğimiz dizilerin ithal edilmesinin önemli bir hata olduğunu belirtiyor.

aynı şekilde 1939'da yabancı filmlere yerli sahneler katılarak yerlileştirmeye gidilmiş ve bunlara Türkçe isimler verilmiştir; Yeniçeri Hasan ve Zeynep adlı filmler örneğin. Bu yılların ardından yine kendi tarihimizde geçen filmlerde savaş sahneleri büyük oranda Hollywood filmlerinden alınarak eklemeler yapmakla sürüp gitmiştir. Kırklı yıllardaki Tarihi filmler furyası belirli bir milliyetçilik hezeyanıyla sürüp gitmiş, ama bu aranışlar kendi tarihimize ilişkin bir araştırma, tarihimizin sinema perdesine aktarılması çabasından uzak kalmış ve çoğunlukla bayağı filmlerin üretimiyle sonuçlanmıştır. Bu tarihi film furyası kısmen 1950'lili yıllarda da devam etmiş ve ülkemizde sanatın tarihten beslenmesinden daha çok, tarihsel konuların ve milli duyguların sömürüsüne doğru evrilmiştir. Tarihsel süreçlere baktığımızda iktisadi bakımdan yabancı filmlerin sayısında görülen azalmanın savaş yıllarında kısmi kıpırdanmaya yol açmasına rağmen, savaş yıllarının zor koşullarının sinemasal üretimin artmasını büyük oranda geciktirdiği görülmektedir. Ama Yeşilçam'ın geleneksel film üretim tarzında melodramın kentli-batılı yapıdan çıkıp, şarklı ve gerici özellikler ve ilkel bir estetikle oluşturulması, halkın geriliğinin sömürülmesi, yerli konuların bile büyük oranda yabancı filmlerden çıkılarak oluşturulması, şarkıların özel bir ağırlık kazanması, sinemamızın düşündürmek ve güldürmekten daha çok ağlatma çabasıyla para kazanma girişimleri bu yıllarda şekillenmiştir. Deyim yerindeyse 1939–49 arası, filmsel üretim alanında bir patlama yaşanmasa dahi, yaşanacak patlamada ne tip filmlerin nasıl bir deyiş içinde ve hangi konulara yönelik olarak yapılması gerektiğini belirleyen bir süreç olmuştur. Dolayısıyla Yeşilçam için başlangıç noktası bu tarihlerdedir.

Ülkemizde 1939'dan itibaren sansüre eklenen maddelerle senaryoda sansür kapsamına alınmış ve savaş dolayısıyla kontroller giderek sıkılaşmıştır. Ancak savaş bittiğinde bir türlü gevşemeyen kontroller yapısal olarak gelişmenin önünü tıkayan bir baskı aracına dönmüştür. Sansür meselesi, ilginçtir, özellikle Demokrat Parti döneminde ciddi bir baskı aracına dönüşmüştür ve elbette yalnızca sinemayla sınırlı kalmamıştır. Özgürlükçü ve halkçı olarak nitelenmesi moda olan Demokrat Parti döneminde dört yılda 1161 gazeteci hakkında kovuşturma açıldığı açıklanıyor (15.12.1958), bundan altı gün önce de basına ve muhalefete tedbir alınmasına karar veriliyor (9.12.1958).[21] İşin komik tarafı da, Demokrat Parti'nin kovuşturma açtıkları yalnızca gazeteciler değildi, bizim muhterem başbakanımız

[21] Bakınız Özön, age,

Meclisteki milletvekilleri hakkında da tahkikat komisyonları kurmuştu, dahası zatıalileri bu yıllarda "ben istersem odunu milletvekili adayı gösteririm, hatta seçtiririm de" sözünü Mecliste söyleyerek, nasıl bir yönetici ve elbette ki demokrat olduğunu dile getirme inceliğini göstermişti. Halen gazetecilerin tutuklanmasıyla ilgili Cumhuriyet'in rekoru bu değerli partinin ve şahsın elindedir ve sanıyorum ki, bundan sonraki dönemde bu rekor kırılamayacaktır.

İkinci Dünya Savaşı bittiğinde harap Avrupa'da nasıl yoğun bir Hollywood filmi patlaması olmuşsa, ülkemizde de bu yıllarda benzeri bir eğilim görülmektedir. Gişelerde bu yıllarda Mısır filmleri birkaç yıl daha gösterilmişse de, iktisadi düzlemde Hollywood filmlerinin ağırlık kazanmaya başladığı görülmektedir, dolayısıyla yerli filmlerimiz de çıkış noktasını büyük oranda bu filmlerden almaya başlamıştır. Ancak Avrupa'yla ülkemiz arasında ciddi farklılıklar da vardır. Çünkü Avrupa ülkelerinde Ulusal Sinemaların korunması için ciddi bir tartışma yaşanmış ve sinemaya ilişkin bu ülkelerde bir dizi yasalar çıkarılmıştır. Bu yasalar sinemayı kontrol etmeye yönelik olduğu kadar, aynı zamanda desteklemek içinde yapılmış ve gösterim süreçlerinden devlet desteklerine kadar bir dizi karar Batı Avrupa ülkelerinde yürürlüğe konmuştur. Scognamillo "Türk Sineması Üzerine Düşünceler" adlı kitapta bu konuda ülke ve kaynak belirtmeden bir yasalaştırma sürecinden madde başlıklarını aktarmaktadır; "Önümde 1953'yılından kalma yabancı bir sinema yıllığı duruyor, sinemayla ilgili mevzuata bir göz atıyorum: sinema kredilerine yönelik özel bir fonun kurulması için yasa (biz bu işi işletmecilerin senetleri ve bankerlere senet kırdırarak yaptık -ZA); telif hakları yasası (bizde buna ilişkin yasa 1990'larda çıktı ve halen sınırlı bir uygulama alanı var, Bülent Oran'ın son isteği, ölmeden önce bir milyon olsa dahi, televizyonlarda gösterilen senaryosunu yazdığı filmlerden telif ücreti almaktı -ZA); sinemada çalışanların sendikal haklarıyla ilgili yasa (Türkiye'de böyle bir yasa halen yoktur, bizzat çalışanların mücadelesiyle kurulan sendikalar gerek devletten ve gerekse yapımcılardan ciddi baskılar görmüşlerdir, bak. Yeni Sinema, sayı 13, Mevlüt Ekinci'yle söyleşi -ZA); kısa ve belgesel filmler yasası (finansman ve zorunlu gösterim) (bu konuda hiçbir zaman uygulanmadı, hatta 1960'lardan itibaren yapılan siyasi belgesel formatındaki kısa filmler baskıya uğruyordu -ZA); figüran ve küçük rol ücretleri konusundaki yasa (bu konuda halen bir yasa yoktur, tutturan tutturabildiğine yöntemi uygulanmaktadır -ZA); stüdyo, laboratuar, plato ve teknik cihazların kiralanmasına ilişkin yasa (bu anlamda teknik altyapı ha-

zırlayan kurumlara ilişkin bir yasa ve vergi indirimi halen de yoktur - ZA); sinema salonlarının inşaatı ve işletmesiyle ilgili yasa vb."[22] Giovanni'nin söz ettiği kapsamda bir yasalaştırmayı sektörün temsilcileri hiçbir zaman formüle etmediler, ama onların formüle ettikleri de yakın döneme kadar yasalaştırılmadı. Eğer kendi sinema tarihimize yakın plandan bakarsak, onların belirli şikayetleri ve istekleri dönem dönem dile getirdikleri görülür. Ancak daha önemli bir öğe ise, yaklaşık olarak 40–50 yıl bu talepler Yeşilçam'ın her iktisadi krizinde dönemsel bazı eklemelerle birlikte (örneğin yetmişli yıllardan sonra Televizyonun rekabeti, 90'lı yıllardan sonra Televizyonda yayınlanan filmlerden alınacak telif istekleri gibi) "istekler" yapısal olarak aynı kalmıştır. Üstelik ülkemizde sorunlar garip bir biçimde krizin doğduğu dönemlerde yüksek sesle dile getirilmiş, krizin aşıldığı (ya da krizin süreklileştiği ve sektörün açık bir şekilde yıldan yıla küçüldüğü dönemlerde -1974-1990) yıllarda belirli bir sessizlik korunmuştur. Sektör kendi tarihine, amaçlarına, çalışma koşullarına, maddi bölüşüm süreçlerine bilimsel ve kurumsal olarak değerli bir yaklaşım geliştirmemiştir. Aslında Yeşilçam'ın tarihini Yeşilçam'ın ucunda bucağında kalanlar, hatta büyük oranda eleştirenler yazmıştır. Bu açıdan Yeşilçam "bilmiyorlar, ama yapıyorlar" (Marx) sözünün doğrulandığı yerlerden biridir. Yeşilçam özbilinci olmayan, kendi tarihinin ayırdında olmayan bir yapılaşmadır.

Sinemamızdaki ilk kurumlaşmalardan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti 1947 yılında faaliyetine başlamış ve sinema sektörü hakkında bir bildiri yayınlamıştır: "Hükümet, film yapanlara el uzatmaz ve yerli filmlere rüzran (öncelik) hakkı vermezse, bundan sonra hiçbir yerli film göremeyeceğiz..."[23]. Türkiye Cumhuriyeti hükümetinin bu taleplere yanıtı (aynı yıllarda bütün Avrupa'da –aslında yalnızca Avrupa'yla sınırlı değildi bu talepler- ulusal sinemaların korunmasına ilişkin tartışmalar olduğuna yukarıda değinmiştik) Belediye Gelirleri Kanunu'nda bir değişiklik yapmak olmuştur: Eğlence resmi yabancı filmlerde bilet fiyatlarının % 70'ine, yerlilerde ise % 25'ine kadar olarak değiştirildi. Burada bilet fiyatında öncelikli olarak bir çıplak bilet ücreti tespit ediliyor, bu ücretin % 70'i vergi olarak kesiliyordu. Bu yasa değişikliği 1 Temmuz 1948 tarihinde yapılmıştır. Ancak aradaki fark sanıldığı kadar yüksek değildir, biletin bir sinemaya kalan kısmı ve bunun üzerinden bir vergi kısmı hesaplanmaktaydı, Özön'ün

[22] Scognamillo, Giovanni, Türk Sineması'nın Bugünü ve Yarını (*Türk Sineması Üzerine Düşünceler'in* içinde), Doruk Yayınları, 1996, s. 247-48.
[23] Aktaran Scognamillo, a.g.y., s.244.

hesaplarına göre bilet fiyatları o dönemde bir liraydı ve yabancı bir filmde yaklaşık olarak bunun 60 kuruşu sinemaya kalıyordu, kırk kuruşu ise vergi olarak kesiliyordu, yerli filmlerde ise sinemaya kalan kısmı 80 kuruştu ve bunun % 25'i olan yirmi kuruşta vergi olarak alınıyordu. Dolayısıyla yerli filmleri korumak için çıkarılan yasayla 100 kuruşluk bilet üzerinde yerli filmler lehine yirmi kuruşluk bir fark çıkıyordu. Ancak bu cüzi fark bile yerli filmlerin yaklaşık bir yirmi yıl boyunca istikrarlı bir biçimde artmasına neden olmuştur. Aynı yıllar içinde yapımcıların sayısı da artmış, sektör çalışma hızını büyük ölçüde artırarak ve her zaman ücretlerde olabildiğince çok kesinti yaparak bir büyüme dönemi yaşamıştır. Bu yıllar aynı zamanda yerli film seyircisiyle yabancı film seyircisinin de büyük oranda ayrışmasına tanık olduğumuz yıllardır. Yerli film seyircisi daha kırsal kökenlilerde ağırlık kazanırken, eğitimli kentliler büyük oranda yabancı filmlere yönelmiştir. Ancak bu ayrışma büyük bir keskinlik kazanmamıştır, belirli ölçülerde aralarında bir geçişlilik vardır. (Örneğin Atilla Dorsay 1960'larda askerlik yapana kadar, neredeyse hiç yerli film seyretmemiş bir izleyicimizdir). 1948, aynı zamanda ülkemizdeki ilk film yarışmasının yapıldığı yıldır, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin düzenlediği yarışmayı Şakir Sırmalı'nın yönettiği *Unutulan Sır (Şakir Sırmalı, 1948)* adlı film kazanmış ve sinemamızın ilk büyük bütçeli filmi *Bir Dağ Masalı*'nı geçmiştir (Turgut Demirağ'ın yönettiği bu film 75 bin liraya mal olmuş ve post-prodüksiyonu İngiltere'de yapılmıştır, ancak bu film bırakın kâr etmeyi, maliyetini bile ancak beş yılda çıkarabilmiştir, bu nedenle sinemamızda bu tip büyük yatırımlar hep riskli bulunmuştur).

Ülkemizde özellikle 1948 yılından sonra küçük yatırımcıların kurduğu pek çok film şirketi sektöre girmiştir. Ancak uzun yıllar boyunca film yapan şirket sayısı 10'u geçmez, oysa kurulan şirket sayısı yüzlercedir. Bu açıdan yerli filmciliğin gelişmesi için büyük şirketlerin genelde yeni yasalar ve korunma için talepkar olmalarına rağmen ve gerekli görüşmeleri ve ikna turlarını yapmalarına rağmen, geçmişin büyükleri pek de uzun olmayan bir tarihsel dilimde üretimden tamamen geri çekilmişlerdir; gerek Kemal Film (1952'de sektöre yeniden girmiş, birkaç çok iş yapan filmden sonra, üretim maliyetleri yüksek olduğu için birkaç yıl içinde imalattan geri çekilmişlerdir. İpekçiler'de, küçük bütçeli yapımcılarla ve yeni yeni büyüyen şirketlerle rekabet edememiş, aynı şekilde (biraz da Muhsin Ertuğrul'a fazla güvenmenin ve onun bilirkişiliğine inanmanın cezası olarak) 1960'ta yapımcılıktan çekilmiştir. Yerli filmcilik içinde, babası millet-

vekili kökenli ve kendisi burjuva kökenli bir ailenin çocuğu olan ve yurtdışında eğitim görmüş Turgut Demirağ'da büyük bütçeli filmlerle başlamış olmasına rağmen, hiçbir zaman sektörün önde giden yapımcı-yönetmenlerinden birisi olamamıştır. Bir anlamda büyük şirketlerin önerisi, baskısı ve isteğiyle şekillenen vergi indirimi büyük şirketleri sektörün dışına itmiştir.

Yasal süreçler bakımından sektörün kendisinin talep ettiği, bazen eleştirmenlerin önerdiği, yazılı literatürde izleri bulunan başlıklara bakarsak, bunları şu başlıklarda toplayabiliriz; "1. Sinema olayını bir tüm olarak teşkilatlandırmak, 2. Ülke sinemasını desteklemek, 3. Sinemada çalışanların sosyal haklarını korumak, 4. Sinemaya yeni girenleri desteklemek."[24] Şikayet edilen başlıklarda tarihsel eklemelerle hep aynı kalmaya devam etti, bunlara yakından bakarsak; "1. Devletin ilgisizliği, 2. Parasal kaynakların yetersizliği, 3. Teknik donanımın, teknik standardın geçersizliği, 4. Yabancı (Amerikan) sinemasının rekabeti, 5. Televizyonun etkisi.... Her dönemde, her atlatılan ancak derin izler bırakan buhranda çareler, önlemler düşünülüyor fakat itiraf edelim, somut ve kalıcı bir şeyler yapılamıyor ve Türk Sineması anlaşılamayan bir çeşit kaderciliğe teslim ediliyor."[25]

Yeşilçam kendi büyüme dönemlerinde pek bir tartışma yaşamıyor, belirli ortak talepleri dile getirmiyor, kendi yasaları için birlikte hareket etmiyor, daha doğrusu tarihi boyunca çeşitli girişimlere rağmen her zaman kurumsuz kalıyor. 1990 sonrasında inanılmaz bir hızla gelişen kurumlaşmalar ise tam anlamıyla atıl, etkisiz, kısır çekişmelerle dolu, kendi cürümü kadar yeri yakan kurumlara dönüşüyor.

Eğer yine tarihsel olarak gidersek, sinemamızdaki ilk ciddi kriz olasılığı 1958 yılında ortaya çıkıyor. 4 Ağustos 1958 tarihinde alınan yeni iktisadi kararlarla Cumhuriyet tarihimizin bugüne kadar ki en büyük devalüasyonu yapılıyor, dolar 2.80 liradan 9.00 liraya yükseltiliyor Demokrat Parti tarafından; sürekli büyüyen dış borçlar dönemi bu yıllarda başlıyor, ithalat ölçüsüz bir biçimde artırılıyor ve enflasyon kaçınılmaz olarak patlıyor. Bu karar sinemamızda hem yerli filmleri hem yabancı filmleri etkileyen bir durumdur. Yerli filmler için etkisi iki bazlı olmuştur; 1. Türkiye geçmişte de bugün de ham film üretmiyor, yine aynı şekilde post-prodüksiyon için laboratuar malzemelerini de ithal ediyor. Bunun yanında kameralar ve ışık malzemelerini de ithal ediyordu. Dolayısıyla film maliyetlerinin artması

[24] Scognamillo, a.g.y., s.248.
[25] Scognamillo, a.g.y., s.246.

demekti bu devalüasyon. 2. Öte yandan alınan yeni kararlarda dışarıdan ithal edilen ham film miktarına da kota konmuştu, oysaki dışarıdan dövizle ithal edilen yabancı filmlere ilişkin ise en ufak bir sınırlandırma getirilmemişti yeni ekonomik önlemlerde. Bu tarihten sonra on yıllar boyunca ham film karaborsası oluşmuştur ülkemizde. Sektörün tepkileri arasında: kullanılan ham film miktarını olabildiğine kısıtlanması olduğu kolaylıkla beklenebilir, nitekim de öyle olmuştur. 3. Öte yandan yabancı filmler dövizle ithal edildiğinden, bu filmlerin ülkemize getirilmesi de büyük oranda zorlaşmış, nitekim birkaç yıl ülkemize daha az sayıda yabancı film ithal edilmiştir. Kriz döneminde Türkiye'deki film ithalatçılarının özellikle Amerikan şirketlerine borçları vardı ve birdenbire devasa bir yükle karşılaşmışlardı. Dolayısıyla Ağustos ayındaki devalüasyon kararından bir ay sonra 15 Eylül 1958'de "Motion Picture Export Association of America, Inc" (Amerikan Film İhracatçıları Birliği)'nin Frankfurt temsilcisi Leo Hochstetter İstanbul'a gelmiştir; Bir yandan Amerikan şirketlerinin Türkiye'deki firmalardan alacağı olan 5 milyon liranın (ki yeni devalüasyon kararlarıyla bunlar yaklaşık olarak üç katına çıkmıştı) nasıl tahsil edileceği konuşulmuş, öte yandan film ithalatının zorlaşmasıyla ortaya çıkan sorunlar üzerinde durulmuştu.[26] Dolayısıyla devalüasyon kararları bir yandan film maliyetlerini kısmak için sektörü zorlamış, öte yandan yabancı film ithalatını azalttığı için sektöre daha geniş bir pazar sunmuştur. İlginç olan konu maliyetlerde yeterince kısıntıya gitmeyen, sektörde sanatçı olarak kabul edilen ve piyasa yönetmenlerinden olmayan sinemacıların bu süreçten daha olumsuz etkilenmeleridir. Lütfü Akad, Alim Şerif Onaran'la yaptığı söyleşide 1959 yılında yönetmen sinemasının kaybettiğini, piyasa yönetmenlerinin öne çıktığını, giderek daha fazla yapımcıların projelerine boyun eğdiklerini belirtmektedir.[27] Büyüyen pazar Yeşilçam'ın yapımcılarına ve sinema salonları sahiplerine yetmemiş, bilet fiyatlarına büyük oranda bir zam yapmak istemişlerdir. 1958 yılında "Sinemacılar, Filmciler ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti" 200 kuruş olan biletlerin 425 kuruşa çıkarılmasını istemiştir. Yine geleneksel olarak kriz konuşulmaya başlanmış, aynı yıl içinde "Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti" bir rapor hazırlamıştır: raporun başlığı "Türk Filmciliğini Kalkındıracak ve Çağdaş Seviyeye Eriştirecek Türk Sinema Kanunu'nun Gerekçesine

[26] Bakınız, Özön, Nijat, Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, 1968, s.136.
[27] Bakınız, Onaran, Şerif Alim, *Lütfü Akad Sineması*, Afa Yayınlan, İstanbul, 1990.

Ait Temennilerimiz" idi. Bu yasal istekler gerçekleşmemiştir. Aynı yılki İstanbul Belediye'sinin istatistiklerine göre açık-ve-kapalı 164 sinema salonu vardı ve toplam biletli seyirci sayısı 28.123.550 olarak tespit edilmişti. Kentin nüfusunun iki milyonu biraz geçtiğini söylersek, o zaman insanlarımızın hepsi gitmiş olsa bile bir yıl içinde en az 14 kez bilet aldıkları anlaşılır. Dolayısıyla günümüzdeki toplam seyirci sayısı 2006 yılı baz alındığında ve nüfusumuzun 70 milyon civarında olduğunu düşünürsek toplam satılan bilet sayısı 34 milyon civarında seyrettiğine göre, dönemin kültürel yaşamında ve sosyal hayatında sinemanın ne kadar önemli bir yer tuttuğunu da anlamış oluruz. Toplam sinema seyircisinde her yıl görülen artış, ayrıca seyircinin yabancı filmlerden daha çok yerli filmleri tercih etmesi (zaten yabancı filmlerin ithalatında kısıtlama yapılmıştı, ayrıca birim fiyatı arttığı içinde azalmıştı) Yeşilçam'ı büyük oranda bir iktisadi kriz yaşamaktan kurtarmıştır. İzleyen yıllarda yerli film seyircisi artmaya devam etmiş (özellikle ücretlerin daha düşük olduğu ve tahta sandalyeleri olan ve daha çok kışın gösterilen filmlerin ikinci vizyonunu yaptığı yazlık sinemalarda) ve toplam film seyircisinde bir azalma olmamıştır. 1958 iktisadi krizi piyasanın Türk filmleri lehine değişmesini sağlamıştır. Ancak bu yılların filmlerinde kullanılan ham film miktarında olabildiğince kesintiye gitmenin yanında, laboratuar malzemelerinde de kesintiye gidildiğini sektörde çalışanlar söylemektedir. Dolayısıyla sektör ürettiği film sayısında değil, tipik bir karakteristik özellik olarak kalitesinden ödün vermiştir.

1948 yılında çıkarılan ve yerli filmler lehine vergi indirimini içeren yasanın ardından, uzun ömürlü olmayan pek çok film şirketi kurulmuş ve seyirci sayısının artmasıyla birlikte bu tip kuruluşların toplam üretim içindeki payı büyümüştür. 1946 yılında kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin hazırlamış olduğu rapora göre, bu yıllarda bir yerli film 40-60 bin lira civarında bir maliyete sahipti, aynı film Türkiye'de yaklaşık olarak 85 farklı sinemada gösterilmekteydi ve ancak 40-50 bin lira gelir getirmekteydi. Yapımcılar bu nedenle filmlerin satış gelirlerinin kazanç vergisinden muaf tutulmasını, aynı şekilde yerli filmde çalışan artist, müzisyen, teknisyen ve diğer tüm sanatçıların kazanç vergisinden muaf tutulmasını şart görüyorlardı. Vergiden muafiyet tartışmaları sonuçta bir şekilde azalmaya yol açmasına rağmen ve bu dönemden sonra şirketler ve sanatçılar vergi kaçırmakta birbiriyle yarışmasına rağmen, büyük şirketler piyasada tutunma sürecinin gerektirdiklerini yeterince anlayamadılar ya da yapamadılar. Ancak piyasada tutunmak için yapılması gerekeni iktisadi

olarak küçük yapımcılar daha iyi anlamışlardı. Filmin maliyetini büyük oranda azaltmak ve yapımcı firmanın gelirini artırmak için sinema salonları sahiplerini daha sıkı kontrol etmek gerekiyordu, bu gereksinim Erman Film'in öncülüğüyle "pursantaj" denilen yönteme geçmek, yani işletmeciyle seyirci sayısına göre geliri paylaşmak sistemi yine ellili yıllarda başlatılmıştır.[28] Filmlerin maliyetleri arasında yıldızlara ödenen paraların yeri, yönetmen gibi ciddi bir para alan sanatçı ve teknisyenlere ödenen miktarları düşürmek, filmin her çekim günü ciddi bir maliyeti olduğu için çekim süresini azaltmak, ham film pahalı olduğu için ve elbette ki karaborsadan alındığı için işi standartlaştırmak ve yönetmeni gemlemek, mekan sayısını azaltmak, plan sayısını belirli bir sınırda tutmak.... Sektörün iyi bildiği bir sürü özellik bu tip iktisadi gereksinimler nedeniyle düşünüldü ve yapıldı. Sonuçta üç günde çekilen filmler olduğu gibi, Yeşilçam'ın pezevengi olarak bilinen Curnik'e bile senaryo yazdırılmıştır.[29] Piyasa yönetmeni deyimi bugün ticari filmler çeken insanlara deniyor, ama o zaman işi en az maliyetle ve seyircinin seveceği tarzda kalıpları kullanarak kısa sürede çeken yönetmenler için kullanılıyordu. Örneğin, belirli bir düzeyi tutturan, daha nitelikli senaryolar yazmaya çalışan ve ciddi bir maliyetle film çeken Kemal Filmin 1952 sonrası yapımcılık macerası kısa sürede, yalnız ve yalnız bu nedenle, yani filmlerin maliyetini yeterince düşüremedikleri için rekabet edememe-

[28] Pursantaj: "Yapımcı Hürrem Erman'ın ilk kez "Damga" filminde yaptığı bir uygulama olan Pursantaj 1950'lilerde revaçta bir yöntem olarak kendini göstermiştir. Fransızca "pourcantage" yani yüzdelik anlamına gelen "pursantaj" uygulamasına göre yapımcının görevlendirdiği yapımevi elemanı (pursantaj memuru) filmi gösterime sokmak için şehir şehir dolaşmakta, anlaşmaya vardığı sinema salonlarına filmi kiralamaktadır. Pursantaj memuru: gösterim sırasında kesilen biletleri kontrol ederek sinema salonu sahibinin ya da işleticisinin bilet kaçırmasını engellemektedir. Rüsum ve reklam giderleri çıktıktan sonra geriye kalan gelir genelde işletmeci ve yapımcı arasında yarı yarıya paylaşılır. Türk Sineması'nda sıkça kullanılan bu sistem yapımcıya, yatırımının daha kısa sürede ve eksiksiz olarak dönmesini sağlamaktadır. 1950'li yıllarda sinemaya artan ilgi ve yapım giderlerinin karşılanma hızının artışı bölgesel etkinliğe sahip işletmelerin ortaya çıkışını sağlamıştır. Adana, Ankara, Samsun, İzmir ve Zonguldak bölge işletmeleri, daha önce bizzat yapımevleri tarafından dağıtımı yapılan filmlerin dağıtım sorumluluklarını almışlar, zamanla aracılık görevlerinin yanı sıra izleyici taleplerine göre filmlerin yapılarını da belirlemeye başlamışlardır. Bölge işletmecisi sadece anlaşmalı olduğu filmlerin sadece kendi bölgesindeki dağıtımını üstlenmektedir." Tunç Ertan, Türk Sinemasının İktisadi Yapısı, yayınlanmamış iktisat tezi, İTÜ, 2007.

[29] Bak. Aram Gülyüz'le yapılan söyleşi, Yeşilçam'ın Gayrı Resmi Tarihi dizisi, *Yeni Sinema*, Aralık 2006, s.18-19.

lerinden dolayı kısa sürede bitmiştir; yoksa Kemal Kardeşlerin genç üyesi Osman Seden başka firmalar için yönetmen olarak film çekmeye devam etmiş ve hayatı boyunca yönetmen olarak kalmıştır. Bir diğer büyük firma, gelirini ithal ettiği filmlerin gişesinden alan ve Atatürk döneminin en baskın yapımcısı İpek Film 40'lı yıllarda ara verdiği yapımcılığa tekrar döner, ancak 1959 yılında Akad'ın projesi olan *Yalnızlar Rıhtımı* ve ardından 1960'ta Hulki Saner'in çektiği *Taş Bebek* sonrasında yapımcılıktan çekilir. Yine 1950'lili yıllarda nitelikli yönetmenler bir yerden sonra kendi projelerini kabul ettiremez, ya da istedikleri senaryoları seçemez hale gelmişlerdi. Aynı şekilde 1960'ların ilk dönemindeki kaliteli filmlerin yapımcısı Be-Ya filmin sahibi Nusret İkbal'de belirli bir eğitimi olan, sinemadan anlayan birisi olmasına rağmen, yüksek maliyetler nedeniyle rekabet edememiş ve sektörden ayrılmak zorunda kalmıştır. 1962-66 arasında Lütfü Akad'ın sinemadan çekilmesinin de nedeni, sektörün istediği projeleri yaptırmaması ve önerilen projelerin de Akad'ı tatmin etmemesiydi. Eğer kaliteden devam edersek, 1966'dan sonra Erksan'da yönetmenlik yapmakta zorlanmış ve belirli sürelerde işsiz kalmıştır. Erksan'ın 1970 sonrası çektiği 5 tane "Hicran" yarası açacak olan Emel Sayın'lı şarkılı filmlerin hiçbir sanatsal değeri yoktur... Dolayısıyla sektörün yapısı ve izleyicinin niteliği Türkiye Sinema Tarihinde hep daha geriye götürücü, gelişmeyi engelleyen, sanatçıyı uzlaşmaya-ödün vermeye yönelten bir etki yapmaktaydı.[30] Bunların yanı sıra sektörde, bir ya da birkaç filmle vurgun yapıp, sonra kazandığı paranın başka (daha garantili alanlara, örneğin inşaat ve gayrimenkul) aktarılması tipik bir durum olmuştur. Yeşilçam vurgunların yapıldığı bir yer olmanın yanı sıra paranın batırılabildiği alanlardan birisiydi de.

Yine iktisat açısından bakarsak, Türkiye'de ham filme kota konması, buna karşılık yabancı filmlerin ithaline ilişkin herhangi bir sınır getirilmemesi gibi anlamsız DP kararları sektörü olumsuz yönde etkilemiştir. Ham film alımının Ticaret Bakanlığı denetiminde kotalarla sınırlandırılması, 3000 metrelik filme 6100 metre negatif (ham film) sınırlaması getirilmesi doğal olarak sinemamızın kalitesini düşürmüş-

[30] Sinematek'in 1975 yılında çıkardığı yönetmenlerle söyleşi kitapta Ömer Kavur bu konuya değinmekte ve Arkadaş filminin Yılmaz Güney gibi toplumsal etkiye sahip birisi olmasa, kendi adının büyük bir ticari garanti olmaması durumunda sektörün böyle bir projeye asla girişemeyeceğini belirtip, kendi adına bir çıkış yolunun bulunamaması konusuna değinmektedir.

tür, ama aynı şekilde yabancı filmlere ilişkin bir sınırlandırma getirmemesinin yanında Demokrat Parti'nin bu ahmakça uygulaması ham film karaborsasının oluşmasına yol açmış ve bu nedenle filmlerin maliyetleri de belirli ölçülerde yükselmiştir. Dünya ölçeğinde, piyasalarda ham film ile pozitif film arasındaki oranlar 1\3 ya da 1\4, sosyalist ülkelerde ise daha yüksek oranlarda olmasına karşın, böyle bir oranın tespit edilmesi ciddi bir işbilmezlik olduğu kadar, yabancı filmlerin ithaline sınır getirilmemesi ise ciddi döviz darboğazı yaşayan ülkemizde ticarette hangi sermayedarların daha baskın olduğu konusunda bir fikir de vermektedir.[31]

Türkiye'de sinema alanında bölge işletmelerinin belirli bir ağırlığa ulaşması, dolayısıyla toplam sermaye içinde belirleyici unsur haline gelmesi 1950'lili yılların ortalarında başlıyor. Sürekli sermaye yetersizliği çeken Yeşilçam'ın bölge işletmecilerinin bonolarına-senetlerine başvurması iki nedenle gerekliydi; i) birincisi kendi öz sermayeleri yetersizdi, ii) ikincisi ise bölge işletmeleri bono verdikleri filmler için gösterim garantisi de sunuyordu, dolayısıyla küçük sermayeli ve belirli bir gösterim ağına girmekte zorlanan firmalar için yaptıkları filmleri

[31] Türkiye'de siyasi iktidarların sinemanın önemine ilişkin bilgileri ve duyguları ciddi oranda sorunludur. Bunun yanında siyasi erkin iktisadi kararları da önemli ölçüde çelişik ve bazen anlamsız denecek ölçüde hatalıdır. 1990 döneminden bir örnek (ister gerçek olsun ister hayali, dönemin önemli örneklerinden birisi olmuştur) konuyu açıklamaktadır; 1990 yılından itibaren Türkiye'de Hollywood'un Pazar payı inanılmaz ölçüde artmıştı, buna ilişkin hiçbir ülkenin payının yüzde elliyi aşmaması konusundaki üretilen tez yaygın olarak kabul görmüş ve pek çok kimse tarafından dile getirilir olmuştu. Bakanlık düzeyinde de anlamlı görülen bu tez Amerika hayranı ve oraya gitmekten gayet mutlu görünen Özal döneminde ilginç bir diyaloga dönüştüğü söylenirdi. Özal ve baba Bush arasında geçen (Saddam'ın Kuveyt'i işgali sırasında meydana gelen birinci Körfez Krizi için görüşmeye gitmişti) diyaloga göre, Bush daha konuşmanın başında "bizim filmlerimize kota koymayı düşünüyor musunuz, eğer siz yaparsanız biz de sizin tekstil ürünlerinize kota koyarız" uyarısı üzerine bu konu hakkında hiç bilgisi olmayan Özal şaşırmış, bu düzeyde böyle bir mevzunun gündeme getirilmesini hayretle karşılamıştı. Oysa Hollywood ABD için yalnızca kendi içinde bir gelir kapısı değil, aynı zamanda bir reklam, bir ideoloji, bir dış politika aracı olduğu için dünya çapında bu tip gelişmelere karşı çok duyarlılarda. Bugün ABD'nin elindeki tüm iletişim sektörünün (sinema da bu sektörün bir alt dalı olarak kabul ediliyor) toplam ihraç ürünleri içinde hatırı sayılır bir payı var. Hollywood'un Pazar payı ve dünya çapındaki etkisi bakımından daha ayrıntılı bilgi için Global Hollywood kitabına bakabilirsiniz. Bu kitaptan kimi bölümler Yeni Sinema dergisinin 15. sayısından itibaren düzenli olarak yayınlanmaktadır.

göstermek açısından bu sistem birçok açıdan çok önemliydi. Ama bono sistemi aslında sektörün dışarıya değer aktarması anlamına geliyordu, çünkü bu senetler sektörde çalışan hemen her kesime yayılıyor, yapımcısından-yönetmenine-oradan yıldızına kadar sinema çalışanları bu senetleri vadesinden önce nakit paraya dönüştürdüğü için "senetleri kırdırıyorlardı", yani gerçek değerinden bir hayli azına razı oluyorlardı. Yeşilçam bunları genellikle azınlıklardan gelen bankerlere yaptırıyordu, bunların en ünlüsü ve en büyüğü de sonradan genelev patroniçesi olarak pek çok kez vergi rekortmeni olan Manukyan'dı. 1950'lerde piyasanın büyümesinden dolayı gerekli olan sermayeyi karşılayamadığı için başvurulan bono sistemi, sinemamızın "altın çağı" olarak anılan 1960'larda tam anlamıyla egemen olmuştu.

Bono sisteminin yanı sıra, 1950'lili yıllardan itibaren sinemamızda Amortisman Filmleri denilen bir üretim de vardı; yapımcılar o zamanki yasalara göre, daha yapım aşamasında vergi veriyorlardı, birde o yıl yaptıkları tüm filmlerden elde edilen kârlara göre gelir vergisi ödüyorlardı. Bu nedenle sinemacılar gelir vergisinden kaçınmak için yılsonunda filmi üretiyor ve geliri gerçekleşmediği için gelir vergisinden kurtuluyorlardı, ama bu arada filmin peşin vergisini de ödüyorlardı. Bu tip filmler yapmak Yeşilçam'da her firmanın başvurduğu bir yöntem haline gelmişti, bu tip amortisman filmlerinin sayısı hiçte sanıldığı kadar az değildi, belirli dönemlerde sektörde üretilen filmlerin yaklaşık % 10'una kadar çıkabiliyordu. İşin aslı yapımcılar yıllar yılı vergilerin indirilmesi ya da kaldırılması için sürekli girişimde bulundukları göz önüne alındığında, talepleri karşılanmadığı için sistem içi bir hile olarak başvurulan bir yöntemdir amortisman filmi.

Türkiye'de sinema filmlerinin depolanması, korunması, bakımının yapılması, aynı zamanda filmlerin uygun koşullarda muhafaza edilerek ömürlerinin uzatılması, özellikle negatiflerin saklanması için ne özel yapımevleri ne de devlet uzun yıllar hiç yatırım yapmadı. Sistemin kendisine yönelik uzun vadeli düşünmemesinin ve burjuvazinin geleneksel miyopisinin ilginç örneklerinden biridir bu. 1950'lili yıllarda birkaç büyük yangın sinema tarihimizin pek çok filminin kaybolmasına yol açtığı gibi, birçok yapımcının ya kapanmasına ya da küçülmesine yol açmıştır. Cahide Sonku'nun sahibi olduğu Sonku Film'de 1956'da yangın çıkmış ve şirket krize girmiştir. Bu tip çeşitli olaylar şehirde yangın tehlikesi taşıyor diye belediye tarafından şirketlerin filmlerini kendi depolarında bulundurmaları yasaklanmış, yapımcı ve ithalatçılara filmlerin negatiflerini ve pozitiflerini saklamaları için Aynalıkavak'taki mezarlığın yakınındaki binayı bu iş için depo

olarak tahsis etmiştir. Binanın odaları şirketlere kiraya verilmesine karşın, filmlerin saklanması ve niteliğinden yitirmemesi için gerekli ortam sağlanmadığı gibi, bir de yangına karşı özel bir önlem alınmamıştır. O zamanki filmler yanıcı özellik gösteren nitro-selülöz içeriyorlardı (günümüzdeki filmler yanmaz özelliktedir), dolayısıyla böylesi bir önlem alınmamış olması, üstelik yangın tehlikesi var diye özel olarak bir bina tahsis edilmesi bize özgü tipik bir aptallık örneği olarak düşünülebilir. Çünkü işin ilginç tarafı, bu kadar çok filmin bir araya getirilmesi ve korunması için önlem alınmaması, filmlerin de yanar özellikte olması kaçınılmaz olarak yangın riskini de artırmaktaydı. Nitekim bu taşınmanın ardından 1959 yılının Temmuz ayında İstanbul Belediyesi'ne ait Lale Film Deposu'nda yangın çıkmasıyla, hem sinemamızın nadide örnekleri hem de ithal edilen pek çok film yanmıştır, bu filmlerin negatifleri de bu depoda bulunduğu için, pek çok belgesel dahil, sinemamızın tarihi de bu binada kısmen (aslında büyük ölçüde) kül olmuştur. Döneme bakıldığında firmaların büyük çoğunluğu sigorta yaptırmadığı için, -sadece sigorta yaptıran İpekçilerdi, onlar da sigortadan yaklaşık iki milyon lira almışlardır-, şirketler iktisadi krize girmişlerdi. Dönemsel maddi zararın ötesinde, bir kültürün yok olması durumu günümüzde çok daha büyük kayıp olarak nitelenebilir. Zarar dönemin 1 yıllık bütün aktifleri boyutlarına kadar yakındı.

1960 darbesinden sonra sinemamızda sansür büyük oranda tartışılmış, *Yılanların Öcü*'nün (Metin Erksan, 1962) Cumhurbaşkanlığı Köşkünde gösterimi ve Cemal Gürsel'in özel izniyle gösterilmesi, yeni çıkan Anayasanın sivil hakları gözetmesi ve toplumsal olarak özgürlük taleplerinin çok daha yüksek sesle dile getirilmesi, bu taleplerin kamusal olarak meşru olması ve daha kitlesel olarak dillendirilmesi, sinemamızı büyük oranda olumlu etkilemiştir. Başta İstanbul olmak üzere, Türkiye'nin her ilinde sinemalar açılmış, toplam seyirci sayısı büyük oranda artmaya devam etmiştir. Pek çoklarına göre sinemamızın altın çağı olarak adlandırılmaktadır 1960–70 arası. Bu yıllarda yapılan film sayısı önce 250'yi geçmiş, ardından üç yüzü aşmıştır. Ancak 1960'lı yılların ikinci yarısında iktisadi kriz emareleri de görülmeye başlamıştı. Örneğin 1967 yılında Erdoğan Tokatlı bir yazısında şöyle diyor: "Türk sineması can çekişiyor. On dört milyon seyircili Türk sineması ölüyor. Sinema işçilerinin ve teknisyenlerinin uğrak yeri olan kahveler ve sokaklarda ümitsizlik, çaresizlik kol geziyor. Bu yıl çekilen film sayısı önceki yıllara kıyasla 80 kadar eksik. Son üç yıl boyunca sürüp giden

enflasyon bolluğunun sonunda felaketin eşiğine geldik..."[32] Peki, bu krizin nedeni nedir, neden üretimde bir azalma vardır, üstelik televizyonun deneme aşamasında olduğu bir yılda? Yabancı filmlerin renkli olması ve Türk Sinemasına Yunanistan, İran ve kimi Ortadoğu ülkelerinde belirli bir talep olması, sektörü hızlı bir şekilde renkli film yapmaya doğru zorlamıştır. Aslında bu zorlama büyük oranda yaklaşık on yıllık bir baskı diliminde ortaya çıkmışsa da, sektör Muhsin Ertuğrul'un yıkıcı deneyinden sonra, renkli filme geçişte hep isteksiz davranmıştır. Bir anlamda bu yıllar "yumurtanın kapıya gelip dayandığı yıllardır". Renkli filme geçiş film çekme sürecinden, post-prodüksiyona kadar ciddi bir maliyet artışına gereksinim duyuyordu, ilginç bir şekilde renkli filmler gösterim cihazlarının ve özellikle de ışıklandırmanın daha iyi yapılmasını da gerektiriyordu. Bu yıllarda sinemalarda kömürlü aydınlatmadan ampullü aydınlatmaya bir geçişte başlamıştı. Ama sektör pek çok bakımdan olabildiğince her şeyi kısıtlamaya çalışıyordu, yukarıda değindiğimiz başlıklara ek olarak bu yıllarda post-prodüksiyon, kısaca laboratuar süreçlerinde olabildiğince eksik malzeme kullanılmış, bu filmlerin önemli bir kısmı günümüzde harap olmuş bir şekilde gösterilmektedir. Örneğin televizyonlarda seyrederken renkten renge giren filmler, renklerin belirsiz olması gibi özellikler, laboratuar aşamasında "ilaçtan çalma" çabasının bir sonucudur. Renkli filme özlem Yeşilçam'da tümü renkli çekimler şeklinde başlamamış, önce bir kısmı renkli filmler yapılmıştır; daha da ilginci sinemamızda pozitif film kopyası üzerinde tümü elle boyanarak renkli bölümlerin oluşturulduğu filmlerde vardır. 1967 sonrasında ürkekçe başlayan renkli film yapma süreci birkaç yıl içinde bütün sektörü bu yönde zorlamış ve Yeşilçam dış pazardan gördüğü ilginin de yardımıyla, seyircinin de desteğiyle sektörü dönüştürmüştür. Ama eğer renkli filme geçiş sürecinde başlayan iktisadi zorlukları baz alarak bir kriz dönemi başlatırsak, bu kriz 1990'a kadar aşılamamış ve Yeşilçam zaman zaman kimi girdilerle rahatlayarak, ama sürekli bir kriz halinde ayakta kalmaya çalışmıştır. 1970'li yıllarda yapımcı sayısı giderek azalmış, üretim düşme eğilimine girmiş, seyirci sayısındaki düşüş bir türlü önlenememiş ve seyirci profili değişmeye başlamıştır. Ama Yeşilçam'ın bu büyük krizi büyük oranda 1974 yılıyla başlatılmaktadır. Çünkü seyirci sayısındaki düşüş ve filmlerin nitelikleri ile sinema salonları sayısındaki azalma bu yıllardan sonra hızla inişe geçmiştir. İzleyici sayılarına bakıldığında İstanbul'daki seyirci sayısı sürekli artan ve en önemli merkez olarak belirli bir fikir verebilir:

[32] Aktaran Scognamillo, a.g.y., s.245. (yazar kaynak belirtmemiş)

Tablo 2.19: İstanbul'da Salon ve Seyirci Sayısı (1960-1967)

Yıl	Salon Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı
1960	183	25.246.000
1961	180	25.190.000
1962	186	31.500.000
1963	191	41.218.000
1964	222	38.961.000
1965	247	41.627.000
1966	270	50.542.000
1967	275	50.603.000

[aktaran Ertan Tunç]

Tablo 2.20: İstanbul'da Yerli ve Yabancı Film Ayrımıyla Seyirci Sayıları (1966, 1967)

Yıl	Yerli Filmin Seyirci Sayısı	Yabancı Filmin Seyirci Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı
1966	27.982.000	22.560.000	50.542.000
1967	28.021.000	22.582.000	50.603.000

[aktaran, Ertan Tunç]

Tablolar incelendiğinde, sinemamızın doruk noktasının 1967 olduğu, bu yıldan sonra toplam seyirci sayısında belirli bir düşüşe geçtiği anlaşılabilir. İstanbul'da 25 milyon seyirciyle başlayan 1960'lar, doruk noktasına ulaştığı 1967'de iki katına çıkarak 50 milyonu aşmıştır. Bu tarihten sonra seyirci sayısı azalmasına karşın, sektörde ani bir düşüş yaşanmamıştır, bunun çeşitli nedenleri arasında aynı yıllarda Yeşilçam'ın ciddi sayıda filmi ihraç etme olanağına kavuşmasıdır. Yine dönemin tipik özelliklerinden birisi sektörün pazarı geniş-

letmek için ortak yapımlara gitmesi ve filmlerini yurtdışında göstermek için özel olarak uğraşmasıdır. Aslında dış pazarın düşünülmesi ve hedeflenmesi, gerek 1930'lu yıllarda İpekçiler (özellikle Yunanistan pazarı), gerekse de Erman Film aracılığıyla 1950'lili yıllarda Akad'ın Irak'ta çektiği iki film –Arzu ile Kamber ve Tahir ile Zühra- (bu yıllarda Ortadoğu pazarı) dış pazara açılma aranışlarının ürünüydüler. Ancak bu çabalar olumlu sonuç vermemişlerdi, ya da kalıcı sonuç vermemişlerdi. 1973–75 arasındaki üç yıllık dönemde Türk Sineması örneklerinden toplam 289 film yurtdışına ihraç edilmiştir, bu firmaların öncülüğünü ve aslan payını da Erler Film yapmıştır (toplam 71 film). Ancak bu pazarlar çeşitli siyasi krizler nedeniyle art arda kapanmış (gerek Filistin nedeniyle ve gerekse Arap-İsrail savaşıyla Ortadoğu, Kıbrıs sorunu nedeniyle Yunanistan gibi pazarlar aşağı yukarı aynı tarihlerde art arda kapanmıştır) ve bu da Yeşilçam için umut kapısı olmaktan çıkmıştır.

"Türk Sineması yıllar yılı (sansür hariç) hep yasasız yaşadı ve sonuçta bu yasasızlığın az kârını çokça zararlarını gördü, öte yandan Devlet de, yıllar yılı sinema denilen sanata, endüstriye, emek koluna hiçbir zaman ciddiyetle eğilmedi, gösterilen iyi niyetlere rağmen. Eğilir gibi yaptığında da, bunu kısıtlı olanaklarla yapmıştır. Olağandır ki, her sinema adamı, devlet desteğine her zaman hoş bakmaz, yıllarca devlet sansürünün boyunduruğunu taşıdıktan sonra. Nedir ki alanın düzenlenmesi, belirli önlemlerin, hakların teminatı açısından, devletten, en azından teşkilatlandırıcı, özendirici, yasal dayanaklar ısrarla istenmelidir. Sinema para demektir, ama salt para değildir. İlk aşamada fikirdir, kültür birikimidir, temsilcisi olduğu ülkenin, milletin görsel-işitsel yansıması ve ifadesidir. Büyük bütçe her defasında "büyük" film anlamına gelmez niteliksel olarak ve her küçük dar bütçede sıradanlıkla eşdeğer sayılmaz."[33] Yeşilçam'da sinema yasası ve devlet desteği taleplerinin defalarca dile getirildiğine değinmiştik. Ancak işin ilginci, Cumhuriyet tarihinin en özgürlükçü ortamı 1960'larda sinema alanında gerek sansür bağlamında gerekse diğer alanlarda bir yapılanma, bir yasalaşma istekleri toplumdan ve devletten belirli bir onay da görmüştü. 1962'de kabul edilen Anayasada, daha sonraki yıllarda pek çok film için kurtarıcı olabilecek ifade özgürlüğü ve sanatın da yararlanabileceği kimi maddeler konulmuştur, dolayısıyla Danıştay'a itiraz etmek hakkı birçok filmin sansürü yasal yollara başvurarak geçmesi olanağını da doğurdu. Ama bun-

[33] Scognamillo Giovanni, a.g.y., Türk Sineması Üzerine Düşünceler içinde, Doruk Yayınları, 1996, s.248.

lardan daha önemlisi, 1964 yılında bakanlığın düzenlediği Türk Sinema Şurasını sektörün ve özellikle de "Ulusal Sinema" adlı bütünüyle uyduruk ve bir toplumsal formasyonu-üretim tarzını-iletişim biçimini-kültürel etkilenmeleri ve eklemlenmeleri-bir sanat dalının estetik özelliklerini açıklamaktan daha çok, bir tür durumu rasyonalize etmek-kendilerine yalan söylemek-doğruların üstünü örtmek gibi bir amaçla dile getirilen "teorimsi"nin savunucuları provoke etti, çıkmaza sürükledi, sonuç olarak şura işlevsiz-ve-sonuçsuz bir hale getirildi. Daha sonraları bu yasasızlık süreci özellikle her sağ iktidarın, şimdi ki moda deyimle merkez sağın iktidara geldiği yıllarda çok büyük sorunlara yol açtı, sektörü krize sürükledi ve aynı şekilde sinema alanından tepkiler de gördü.[34]

1970'li yıllara geldiğimizde,1960'lı yılların son yıllarında doruk noktasına çıkan sinema salonu sayısı, koltuk sayısı, toplam seyirci sayısı düşmeye başlıyor. Sektör belirli bir küçülme yaşamaktadır; seyirci sayısından başlarsak...

Tablo 2.25: Film, Seyirci ve Salon Sayıları (1970, 1974, 1978, 1979)

Yıl	Film Sayısı	Salon Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı	Nüfus
1970	224	2242	246.662.310	35.605.176
1974	189	1795	-	39.037.000
1978	126	1292	93.000.000	42.641.000
1979	193	1126	76.000.000	44.439.000

[aktaran Ertan Tunç]

[34] *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* kitap dizisinin bir sonraki sayısında Türkiye'de Devrimci-Ulusal-Milli Sinema tartışmaları üzerine yazdığım yazı bütünüyle bu konu üzerinde durmaktadır. Konu hakkında Nijat Özön'ün *Yeni Sinema* dergisinin 5-6. sayılarında yazdığı yazılara ve yine aynı sayılarda tekrar basılan Onat Kutlar'ın Yeşilçam adlı yazısına bakınız, *Yeni Sinema* dergisi, Sayı 4, 1998. Aynı konuda karşı tarafın açıklamaları için Halit Refiğ'le yapılan iki söyleşi kitaba bakabilirsiniz (Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, Kabalcı Yayınevi- Sinemada Ulusal Tavır, İş Bankası Yayınları). Aynı konuda Karagözden Sinemaya adlı Özön'ün iki ciltlik kitabının ilk cildinde Bülent Vardar'la yapılan uzun ve önemli söyleşiye bakabilirsiniz. Kitle Yayınları, I. Cilt, 1994.

Tablo 2.27: Yerli ve Yabancı Film Ayrımıyla Seyirci Sayıları (1978 ve 1979)

Yıl	Yerli Filmin Seyirci Sayısı	Yabancı Filmin Seyirci Sayısı
1978	58.255.850	22.784.862
1979	52.598.073	24.332.471

(aktaran, Ertan Tunç)

Peki, sektör neden daralmıştır, küçülmüştür ve daha can alıcı soru: sektör ve devlet bu daralmaya karşı neler yapmıştır? Sektörün daralması sorununa ilişkin ilk söylenmesi gereken başlıklardan birisi, bu tip bir daralmanın yalnızca ülkemizde değil, bütün batılı ülkeler ve azgelişmiş ülkeler nezdinde olduğudur. Her ülke genelinde daha özel, daha spesifik tarihler olarak gerçekleşse de, sinema tarihinde bu tip daralmalar olmuştur. Örneğin batılı ülkelerde 1950'lerden başlayarak çeşitli ülkelerde toplam seyirci sayısı azalmaya başlamış, buna bağlı olarak her ülke farklı yanıtlar üretmiştir. Örneğin bu anlamda Hollywood kimi teknikleri geliştirme çabası içine girmiştir, yine Avrupa'da Türkiye'dekine benzer bir biçimde ortak yapımları bir süre denemiştir. Bir tür iletişim alanlarının gelişmesi, sinemanın toplumsal olarak daha geniş kesimleri tek bir potada toplayacak bir tarz tutturmasını olanaksız hale getirmektedir. 1930'ların seyircisi için ya da 1945–50 arası için düşünürsek, sinema 1970 sonrası seyircisi için aynı şeyi ifade etmiyordu. İletişim ve sosyalleşme alanları önemli ölçüde değişmişti, bu insanlar nezdinde artık geçmişin taşıdığı toplumsal ortak paydayı sinema zaten veremezdi. Sinema zaten yalnızca bir eğlence aracı olarak, kapitalist ülkelerde bile, işlev görmez, yalnızca sanat olarak da işlev görmez, çok daha geniş boyutlu olarak incelenmesi gereken bir sanat koludur. Tarihsel gidişat toplumsal edim sürecinde ortak payda olarak sinemanın işlevini azaltmıştır. Örneğin ilginç bir tespit olarak, batılı ülkelerde dahi tarihsel ilerleme insan yaşamını hızlandırmış, ama o insanların aynı zamanda kendilerini daha yalnız hissetmelerine de yol açmıştır; bunun da ötesinde toplumun bileşenleri birbiriyle iletişim-duyuş-hissediş-düşünce bağlamlarında çok daha ayrıksı insanlar haline gelmiştir. Öyle ki, aynı toplumsal yapıda duyuş-hissediş-düşünüş açısından o kadar farklı insan toplulukları ortaya çıkmıştır ki, bu insanları kütlesel olarak harekete geçirmek pek olası değildir. Dolayısıyla sinemanın, eğer bu

insanlarda kitlesel düzeyde bir etki ve tepki uyandırmak istiyorsa, yeni ortak paydalar bulması gerekir birincisi, ikincisi de bu ortak paydaları sürekli kılması gerekir, yani eğer sürekli bir izleyici topluluğu oluşturacaksa, belirli sayıdaki insan (yani milyonlarca insan) sürekli bir şekilde sinema salonlarına yönelsin; işte bu bana biraz imkansız gelmektedir. Dolayısıyla film ayırt etmeden, sürekli ve yıllarca sinemaya giden insanlarımız geri çekilmeye başladığında, Yeşilçam neredeyse olanaksız ikili bir sorunla karşı karşıya kalmıştır; bir yandan bir teknik ilerleme olarak renkli filme geçişin getirdiği teknik altyapıyı finanse etmek ve filmlerin artan maliyetlerini karşılamak, öte yandan da yeni toplumsal ortak paydalar, ortak ilgi-kaygı-eğlence alanlarını yaratmak ve sürekli yeniden üretmek; dolayısıyla dünyadan devam edersek izleyiciyi sinemaya çekmek için Hollywood'un bulduğu teknik yenilikler (örneğin o dönemde geniş ekran uygulamaları, 70 mm film çekme çabaları gibi unsurlar beklenen ilgiyi uyandırmayınca) filmlerin maliyetlerinin büyük oranda düşürülmesi de gerekmişti. (Ama Hollywood'la Yeşilçam karşılaştırılınca, onların teknik yenilikleri dünyaya pazarladığını, dolayısıyla bunların faturasını bir tür dünyanın finanse ettiğini de görüyoruz. Ama bizde aynı durum söz konusu olamazdı). Daha farklı seyirci tipleri için daha özel filmler yapmanın daha rasyonel hale geldiği anlaşılmıştır. Aslında Hollywood dünya çapında belirli büyük pazarlardan beslenmeye devam ettiği için çekimi daha da kolaylaştıran teknik altyapıyı finanse edebilmiş ve bu alanda dünyanın geri kalanıyla arasına giderek daha büyük bir mesafeler koyabilmiştir: yarattığı bu teknik olanakları da dünyaya pazarlayabilmiştir. Ama aynı Hollywood yeni tip seyirci için düşük maliyetli, fakat kendi özel seyircisine hitap edebilen alt firmalar kurmuş ya da bu firmaları satın almıştır, böylelikle büyük bütçeli filmlerin alıcısı olmayan ciddi sayıda insanı da kapsamak, onlara da seslenmek için üretim skalasını genişletmiştir. Bir anlamda iktisadi kriz üretim tarzının yapısını belirli ölçülerde değiştirmiştir. Örneğin Hollywood'da B tipi filmlerin büyük şirketler tarafından daha çok yapılması, bunları yapmak için çeşitli firmaları kurmaları ya da varolanları almaları böylesi bir ihtiyaca karşılık gelir. Yine aynı şekilde Fransa'da Yeni Dalga hareketinin tarihi incelendiğinde, hem filmlerin türünü, hem filmlerin söylemini, hem de hitap ettiği kitleyi belirli alanlarda daraltarak, ama aynı zamanda kendi özel kitlesini harekete geçirerek küçük bütçeli filmler yapmak düşüncesi uygulamadan önce öne atılmış ve uygulamada da başarılı olmuştur. Bir yandan sinema dilini yenilerken, öte yandan

filmlerin ilgi alanları, bakış açıları da değiştirilmiştir. Denenen ortak yapımlar bu ülkelerin de dertlerine deva olmamıştır. Hollywood ise kendi piyasalarını kaybeden ulusal sinemaları büyük oranda ele geçirerek (elbette ki başta Batı Avrupa olmak üzere), kendi egemenlik alanını genişleterek ayakta kalmaya çalışmıştır. Azgelişmiş ülkelerin ise böylesi krizlerde toplumu seferber edebilmesi, belirli toplumsal alışkanlıkları koruyabilmesi mümkün değildir, eğer belirli bir ulusal pazar korunmak isteniyorsa, dışa açılmak ve devlet desteği kaçınılmazdır. Deyim yerindeyse tarihsel gidişat belirli oranlarda sinema sektörünün dünya çapında daralmasına yol açmıştır; farklı ülkelerde farklı tarihlerde, ama belirli bir doruk noktasından sonra geri dönüş hemen her ülkede görülmüştür. Bunların yanı sıra gerek ABD'de ve gerekse Avrupa'da sinemaya gitmeye devam eden ve geçmişe göre daha sınırlı sayıdaki insandan elde edilen geliri maksimize etmek için sinema biletlerinin fiyatları reel olarak daha da artırılmıştır. Oysa Türkiye'de bilet fiyatlarının artması ancak 1985 sonrasında gündeme gelmiştir. İnsanlığın bugün nüfusu çok artmasına rağmen, halen 1950'lili yılların başındaki seyirci rakamlarına ulaşılamamaktadır. Buna karşılık belirli seyirci sayısı korunabildiği için bu yıllardan sonra bilet birim fiyatları artırmanın yanı sıra 1980'lerden sonra dünya ölçeğinde öncelikle videoyla başlayan süreç evdeki insandan da belirli bir gelir etmenin önünü açmıştır. Geçmişe dönüp, sinema salonunda film seyreden insanların sayısı açısından örnek verilecek olursa, savaş sonrasında İtalya'da yılda satılan toplam bilet sayısının 1 milyarı geçtiği yıllar olmuştur, Türkiye'de bu rakamlara hiçbir zaman ulaşılamadı (en çok ulaşıldığı rakam 220 milyon civarında seyretmektedir). Bir toplumsal edim olarak "film sinemada izlenir" eylemi, teknolojinin gelişimiyle ve toplumsal yaşamın çok daha hızlanması sonucu, bir anlamda statikliğini kaybetmesi neticesinde büyük yara almıştır. İnsanların aklına hemen televizyonun etkisi geliyor. Televizyon sinema salonlarında film izlemek için çok ciddi bir alternatiftir, burası doğru, ancak tam anlamıyla açıklayıcı değildir. Çünkü televizyon ve daha sonra teknolojiyle ortaya çıkan yeni iletişim biçimleri büyük bir değişim geçirmiştir, buna isterseniz dünya küçülmüştür de diyebilirsiniz, ama daha önemlisi toplumlar dünya ölçeğinde daha farklı sınıflara, altkümelere bölünmüş, ilgi alanları daralmış, toplumsal edimin bütünü temsil edici özellikleri parçalanmıştır ya da bunları içine alan skala büyük ölçüde genişlemiştir de diyebilirsiniz. Örneğin insanların büyük oranda siyasallaştığı bir tarihsel kesitte burjuva ve sulugöz melodramların seyircilerini kaybetmesinden olağan ne olabi-

lir ki? Bunların yanında belirli iktisadi krizlerin de bu yapının dağılmasında çok önemli etkileri de olmuştur. Türkiye'de 60'lı yılların sonunda artmaya başlayan enflasyon, işsizlik, hayat pahalılığı, tüketim normlarındaki düşüşe yol açmaması mümkün değildir. Aynı zamanda Türk Sanat Müziği ağırlıklı gazinolara giden insan sayısında da belirli oranlarda bu tarihlerde küçülmeye başlamış olması, toplam tiyatro seyirci sayısındaki düşüşler... bu savı destekleyen bir örnektir. Giovanni'yle konuşmamızda belirttiğine göre, Türkiye'de o yıllarda büyüyen ve yayılan tek sektörün fuhuş sektörü olduğu anlaşılıyor. Televizyonun 1970'ten itibaren yayın saatlerini artırması, televizyon aygıtlarının sayısının sürekli artması da göz önüne alındığında, kamusal alanı oluşturan unsurların değiştiği, sosyal edimden daha parçalı, daha atomize, daha yalıtılmış alanlara kayıldığı anlaşılabilir. Türkiye'de sinema seyirci sayısının düşme eğilimine girmesinde iktisadi tablo ve sosyal değişmenin çok önemli olduğunu düşünüyorum; sınıf mücadelelerinin yoğunlaştığı, iktisadi krizlerin sürekli gündemde olduğu bir ülkede sinema seyircisi de düşmeye başlayacaktır ve öyle olmuştur. Aslında Yeşilçam eski geleneksel formunu koruyarak, aynı tipte filmleri üreterek, star sisteminin üzerinde yükselerek bu krizi aşamazdı. Dönemin tablosu ancak "vuruşarak geri çekilmek" anlamında bir stratejiyi gerektiriyordu, Yeşilçam'da bunu yapmaya çalışmıştır, ancak kötü yapmıştır, belirli bir nitelik, belirli bir entelektüel gelişim göstermesi gerekiyordu, bunu yapamamıştır. Dolayısıyla kriz çok daha vurucu olmuştur. Yeni dönem yeni idolleri, yeni konuları, yeni anlatım tarzlarını gerektiriyordu, bunlara yeterli çözüm bulamamıştır. Benim insanlarla konuştuğumda gördüğüm ilginç bir durum var; Yeşilçam ilk önce aileyi kaybetti deniyor, bana da gözlemlerim ve analizlerim başka şeyler söylüyor; örneğin eğitimin yaygınlaştığı, toplumun duyarlılıklarının farklılaştığı koşullarda sanıyorum Yeşilçam ilk önce bu eğitimli insanları ve gençliği kaybetti. Daha sonra aile ise, sürükleyici güç olarak gençliği kaybettiğinde, aile de geri çekilmiştir. İşin ilginç tarafı istatistikler yabancı filmlerin Türkiye'de 1950'lilerden sonra hiçbir zaman yerli filmlerden daha fazla seyirci çekemediğini gösteriyor, ancak yabancı sinemalar daha istikrarlı bir yapı göstermiş ve düşüşten daha sınırlı ölçüde etkilenmiştir. Üstelik başta Hollywood filmleri olmak üzere, ülkemize bunların büyük prodüksiyonları ya çok geç, ya da hiç gelmemesine rağmen. Yabancı filmler seyirci kaybetmedi demiyorum, ama yerli filmlerin seyircileri çok daha büyük miktarda düşmüştür diyorum. Dolayısıyla sektördeki gerileme krizin en yoğunlaştığı yıl olan 1974'te (aynı za-

manda ülkemiz için bir savaş yılıdır ve savaşın ardından bir ambargo olduğu hiç unutulmamalıdır) sinemalarımızda önce ufaktan ufaktan seks-komedi filmlerinin gösterilmesi, gördüğü büyük ilgi sonrasında ise bu tip İtalyan ve Alman filmlerinin[35] yerli versiyonlarının üretilmesi, sinema salonlarının da hızlı bir geçişle bu tip filmlere yoğun olarak programlarında yer vermesi sinema kültürünün ölmesini ülkemizde çok hızlandırmıştır: ama Yeşilçam'da para kazanmak halkı kazanmaktan, halka bir şeyler anlatma kaygısından, halkı bilinçlendirmek-eğitmek kaygısından hep daha yukarda tutulmamış mıydı? Tarihin garip bir cilvesi olarak, 1974 aynı zamanda Yeşilçam'daki adı sanı olan yönetmenlere de TRT bu dönemde film çektirme teklifinde bulunmuştur. Bu tarihte televizyon açısından da bir kırılma noktasıdır; artık toplumun büyük kesimleri televizyon almış, ya da televizyon alanlara sık sık misafirliğe gider olmuş, bir başka olasılık olarak televizyon almak için para biriktirir olmuştur. Sosyal bir iletişim alanı olarak TRT kamusal alanda çok daha belirleyici hale gelmiştir, bu nedenle siyasi krizin olduğu bu yıllarda TRT yönetimleri siyasi eğilimlere ve partilere göre sık sık genel müdür değiştirmiştir. Garip bir devlet politikasıyla da, her milliyetçi cephe dönemi ve 1980 darbesinden sonra televizyonlarda Hollywood filmlerinin ve dizilerinin ağırlığı artmıştır; biraz garip, çünkü milliyetçi-muhafazakar söylem belirli açılardan kendi Amerikancılığını, kendi emperyalizme sığınma ve ona hizmet duygusunu bastırma gereği duymaması gerekmez miydi? Kendi

[35] Seks komedi filmleri gösterimleri ilk önce Avrupa'dan ithal edilen filmlerle başlamış, gördükleri büyük ilgi karşısında yerli versiyonları hızla devam etmiştir. Bir anlamda ciddi bir seyircinin yanında maliyeti çok düşük olan bu filmler sektörde belirli bir kârlılığı devam ettirmiştir. Ancak sinema kültürünün ölmesinde çok etkili olmuş bir "çıkış" yoludur. Aynı süreç Almanya, İngiltere, İtalya'da da uygulanmıştır. Bir keresinde İtalyan 1978-79 sinema yıllığını görmüştüm; bildiğimiz gibi bu tarihte sosyalist Tavianni Kardeşlerin yaptığı ve benim çok sevdiğim *Babam ve Ustam* uyarlaması Cannes Film Festivali'nde altın Palmiye almıştır. Bu filminde yer aldığı katalogun yaklaşık % 80'i seks-komedi filmlerinden oluşuyordu. Yine sinema tarihinden, bu kez Almanya'dan bir örnek verirsek, Wim Wenders'in yönettiği ve yine bana göre çok önemli bir film olan Zamanın Akışında adlı filmde 1974 Almanya'sında sinemalarda gösterilen filmlerden bir fragman halinde parçalar gösterilmektedir, seks-şiddet-tecavüz-macera eksenindeki bu filmler Türkiye'deki filmleri belirli ölçülerde andırmaktadır. Show TV'de 1990'lı yılların ortalarında gösterilen "erotik filmler" içinde İngiltere'den bizdeki Aydemir Akbaş benzeri bir oyuncunun seks-komedi türü içinde dizi filmler yaptığı, entelektüel çerçevesinin benzerlik taşıdığı görülmektedir. İşin ilginç Yeşilçam bu alanda da öncü olmamış, ithal filmlerin yerli versiyonlarını üretmiştir.

ideallerini, bakış açılarını üretmek için çok daha fazla çaba göstermesi gerekmez miydi? Sağın Amerikancılığı Türkiye'de bastırılmadan ve kendisini açıkça ifşa etmeden duramaması, ona sığınması benim için ilginç bir veridir.

Tablo 2.23: Yıllara Göre Kayıtlı(bandrollü) Televizyon Sayısı

Yıl	Televizyon Sayısı
1970	50.000
1971	100.000
1972	121.000
1973	213.000
1974	472.000
1976	1.000.000
1983	3.450.000

[aktaran Ertan Tunç]

Bir de sansür meselesi var ki; o da başka bir hikaye. 1970'li yıllarda sinemada sansür şiddetlenmiş, doğrudan baskı aracı olmuş, 1960'ların özgürlükçü havası sağ iktidar dönemlerinde tersine çevrilmiştir. Ama bu işlerin tarihi 1970'lerden bir önceki on yıl sürecinde başlamıştır. Örneğin incelendiğinde görülecektir; 1960'lı yılların ilk dönemlerinde dahi, sinemada sansürü sağ basın sürekli kışkırtmış ve halkı belirli bir yönde örgütlemeye çalışmıştır, bu tip provokasyonlar Antalya Film Festivali'nde[36] de olmuş, 1970'lerde sinema bombalamalarına kadar uzanmıştır. Ünlü bir hikaye olarak, *Yılanların Öcü* filminin öyküsü sürecinde, Cumhurbaşkanı'nın fikirlerini belirtmesi sonrasında bile, sağ basın düpedüz yalan unsurlara dayanarak filmi karalamaya devam etmiştir; anlaşılmaz bir durum değil, o dönemde

[36] Festivalin tarihinde ki kışkırtmaların öncülüğünü İmam Hatip Okulu öğrenci dernekleri ve Antalyalı Milliyetçiler Derneği yapmaktaydı, projeksiyon odasını basıp filme zarar vermekten, gösterim salonunda filmi izlenmez hale getirmeye kadar varan bu tip provokasyonlar hakkında daha geniş bilgi için, bak. Antalya Film Festivali'nin "Gizli Tarihi", Agah Özgüç, 100. Yılında Bir Sinema Klasiği, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi yayını, 1995, s. 115-127.

Erksan yakın çevresinde Marksist olarak biliniyordu, bunun da ötesinde filmin öyküsü Fakir Baykurt'a aitti, bu yazarda komünist olarak niteleniyordu, dahası Köy Enstitülerine yönelik sağın karalama kampanyası 1940'larda başlamış ve 1980'lere kadar devam etmiştir. Anadolu aydınlanması içinde özel bir yeri olan bu okulların yerine İmam-Hatiplerin ikame edilmesi Türkiye'de sağın hiçbir zaman vazgeçemediği bir gerici-bilim karşıtı politikadır. Sansür meselesine geri dönersek, 1970'li yıllarda düpedüz siyasal nedenlerle, yasaları zorlayarak sol ideolojik söylemli filmleri yasaklama çabaları uç boyutlara varmıştır. Aynı zamanda 1970'li yıllar sosyalist solun film üretiminde, etkili olduğu yıllardır: sosyalist hareketin sinemaya aksedişi yoğun bir halkçı-üçüncü dünyacı-azgelişmeye karşı çıkıcı nitelikte olmuştur. Doğrudan sol nitelikli filmlerin dışında belirli büyük firmalarda, örneğin Erler Film bile (bütün sinema tarihimizde sinemadan en büyük geliri elde eden, üretimi en uzun tarihsel dönemde sürekli olarak yapabilen firma Türker İnanoğlu'nun şirketi Erler Filmdir) belirli ölçülerde komiser Cemil tipini yaratmış ve bu tipte çok sınırlı film yapmıştır. Dolayısıyla sansürde sağın etkili olduğu, üretimde solun öne çıktığı bir denklemde sansür durumları sık sık yaşanmış ve pek çok film ancak Danıştay kararlarıyla gösterilebilmiştir. Türkiye sinemasında sansürün en katılaştığı dönemin 1970'li yıllar olması, öte yandan 1930'larda sansürün yasalarla ortaya çıkışından beri (aslında yukarıda değindiğimiz gibi ahlaki kaygılar Osmanlı'da da vardı, İzmir İktisat Kongresi'nde de vardı...) hep vurgulanan ahlaki normlar geri plana itilmiş ve Türkiye'yi seks komedi filmleri sarmıştır. Aslında elbette bu filmler yalnızca sınırlı seks-komedi filmleri değildir, büyük oranda ithal edilen ve o dönemde "parça" denilen eklemelerle gösterilen (elbette bu konuda da naçizane Türk katkısı da vardır, ama buraya ben girmek istemiyorum, merak edenler Agah Özgüç'e danışabilirler) filmlerle, sinemaların yapısı büyük oranda değişmiştir. Eğer ailenin sinemadan geri çekilmesine vurgu yapılacaksa, ki böyle nesnel bir olgu vardır ve reddedilemez bir düzeydedir, bu sürece iktisadi ve siyasi nedenlerin yanında bu tip filmlerin yaygınlaşması da eklenmelidir. Sektör yeni tipteki seyircisine seslenmek için belirli tipteki seyircisini kaybetmeyi göze almıştır. Bu filmlere özel bir baskı uygulanmıyordu, bir tür danışıklı dövüş haline gelmişti, belirli açılardan önlenmesi zordu, öte yandan halkı depolitize edici etkisi iktidarın istediği bir unsurdu diye düşünüyorum. Çünkü 1980'li yıllarda dahi bu tip sinemalar pek kapanmadı, darbe sonrasında dahi, yerli üretim durdurulmasına karşın, yabancı filmler ithal edilerek bu salonlar hal-

kımıza "hizmet" vermeye devam etti. Yazılmayan, ama üniversite yıllarımda defalarca insanlarla konuşmalarımdan anladığım ve örnek bir olay olarak Babam Askerde filminin yönetmeni Handan İpekçi'nin anlattıklarına bakılırsa[37], Türkiye'de sinema salonlarının büyük kısmı kapanırken seks filmleri gösteren sinemaların daha direngen bir şekilde "hizmetlerine" devam etmiş olmalarıdır. 1980'li yılların ilk yarısında Türkiye'nin kültür başkenti Beyoğlu'nda bile, kapanmayan sinema salonlarının sayısı "sanatsal" film gösteren sinemalardan sayıca daha fazla bir hale gelmişti, toplam seyirci açısından da belirli bir üstünlüğü vardı. Yeşilçam'da sansür ve denetleme üzerine İstanbul Üniversitesi'nde düzenlenen kollogyumda, sektörün "aç mı kalayım tabiî ki bu tip filmler yapacağım, tabiî ki bu filmlerde oynayacağım, tabiî ki bu tip filmleri göstereceğim" tavrının sık sık dile getirildiği vurgulanmaktadır.[38] Şimdilerde bu işler büyük oranda Zerrin Egeliler ve Aydemir Akbaş'ın üzerine kalsa da, sektöre bu yönde hizmet eden insanların sayısı hiç de az değildi, onu da belirtmek isterim. Yeşilçam krize önemli bir yanıt verememiş, solun direnişi sansür ve siyasi baskılarla karşılaşmış, sağın sinemaya katkısı büyük oranda katliamların başlatıcısı olmak ve sinema salonu bombalamak gibi alanlara yönelmiştir. İktisadi çöküş bir toplumsal edimi, iletişim aracını, halkın sosyal çevresini ve sosyalleşmeyi, duygularını dışa vurmayı, sohbetlerin ortak noktasını, eğlenme biçimlerimizi, sanatla karşılaşma mekanlarımızı... altüst etmiştir. Sanıyorum bu düzeyde bir toplumsal katılımı Türkiye'de sinema radikal bir toplumsal değişim olmaksızın asla bir daha yaşamayacaktır.

1980'li yıllar ve iktisadi kriz denince benim aklıma çok sık karşılaştığım ve bir galat-ı meşhûr[39] olan sav geliyor: "terör halkı ve aileyi sinemadan soğuttu". Oysa rakamların dili aynı şeyi söylemiyor, çünkü resmi ideolojinin söylemiyle bitirilen ve "huzur ve güvenin tesis edildiği" yıllar olan 1980'li yıllarda sürekli bir sektörel küçülme, seyirci sayısında azalma, sinema salonlarının kapanması dönemi

[37] Yönetmenle Büyük Adam Küçük Aşk filminin fragmanını hazırlama aşamasında, Fono Film'in laboratuarlarında yapılan söyleşiye bakınız, Handan İpekçi ile Söyleşi (Zahit Atam), *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı 10, Ocak-Şubat, 2002.

[38] Türk Filmlerinin Sansürü Üzerine Kollogyum, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1978.

[39] Galat-ı meşhûr: yani çok yaygın, herkesin düşmekten kaçınamadığı bir yanlıştır. 80'li yılların sonunda kriz büyüdüğünde defalarca dile getirilen bu sav durumu açıklayıcı olmaktan çok resmi tarihin bir "suçlaması"ndan beslenmektedir.

yaşanmıştır. İstatistikler incelendiğinde 1980'li yıllar boyunca yerli film seyirci sayısının neredeyse düzenli bir biçimde düştüğü, artık en azından Anadolu'nun batısında terörün esamesinin okunmadığı 90'ların başında yerli film seyirci sayısının 300 bine kadar düştüğü görülmektedir. Dolayısıyla olay bir terör meselesinden çok daha fazla, bir kültürel değişimle ilgilidir. Bunun aksine, ben olaya sinema tarihine yönelik kitaplardan başka bir tezle yaklaşıyorum: belirli bir iktisadi olanak veri alındığında, Türkiye'de solun yükseldiği dönemlerde, her türlü sosyal edim ve kültürel faaliyetlere katılım artmaktadır. Bunların içinde konserler, tiyatrolar, kitap okumalar ve satın almalar, edebiyat ve şiir, sinema, resim, heykel gibi akla gelebilecek her türlü sanat alanında bir toplumsal katılım olgusu doğası gereği artacaktır. Ama 1980'li yıllarda olduğu gibi sağın iktidar olduğu, gerici ideolojilerin bizzat devlet eliyle palazlandırıldığı dönemlerde her türlü toplumsal edimde bir azalma, sanatın ve kültürel alanın sığlaşması ve toplumsal etkisinin azalması yine doğallıkla beklenebilir. Sol insanları aktivize etmeye ve katılmaya çağırır, sağ sanatı ve kültürü, aydınlanmayı, okumayı, seyredip tartışmayı kontrol etmeye çalışır, insanları pasifize eder. Çünkü onun ideolojik yönelimleri yasaklayıcıdır ve katılımın kendisine yönelik karşı-fikir akımlarını doğurabileceğini bilir, sezer. Politizasyon insanları katılmaya ve müdahale etmeye, aktifleşmeye ve tartışmaya davet eder, depolitizasyon her türlü etkinliği azaltmayı, ilgisizliği ve dolayısıyla bilgisizliği üretecektir. İnsanların daha atomize mekanlarda "sanatla" karşılaşmaları, sanatın etkisini azaltır, onu güçsüz kılar. 1980'li yıllarda her türlü kültürel etkinlik ve tartışma toplumsal yaşamdan büyük oranda çıkarılmıştır. En afilisi olan Uluslararası İstanbul Film Festivali bile 1980'li yıllar boyunca en basit tartışma toplantılarında bile dinleyici-sorandüşünce belirten insan bulmakta aşırı derecede zorlanmıştır. Örneğin 1989 yılında filmleri gösterilen Bertolucci retrospektif film gösterimleri sınırlı sayıda sinemada tıka basa gösterilirken, yönetmenin söyleşisi ve basın toplantısına Festival yöneticileri kimse gelmediği için "zorla ve çaresizlikten" kendi çevirmenlerini çağırmak zorunda kalmıştı. Türkiye'de tartışmak 80'li yıllar boyunca unutulan bir edim haline gelmişti, başta üniversite kantinlerinin temel konuları arasına "kızlar (ya da erkekler), futbol, kağıt oyunları, geyik muhabbetler, içki anıları ve dini konularda bilirbilmez yapılan geyikler" girmişti. Türkiye yaklaşık bir on yıl boyunca tartışmayı, düşünmeyi, okumayı unutmuştu: 1970'li yıllarda okuyan ve iyi tartışan insanların gözde olduğu yıllardı, 1980'lerde fiziki normlar, tüketim standartları, spor-

daki başarı... gibi alanlara bir kayma oluşmuştur. Dolayısıyla 1990'larda sık tekrarlanan bir geyik olan, entel filmleri yaptılar seyirciyi sinemadan soğuttular tezi de, bana anlamsız geliyor: sosyolojik değişimi anlayamamaktan kaynaklanan ve düşünsel değeri pek az olan bir uyduruk sav gibi düşünüyorum. Dönemin ruhu buydu ve onun entelektüel ve sanatsal üretimi yapısal zaaflarına rağmen, toplumsal gidişatın parçalayıcı etkisine karşı direnememiştir. Kültür ve sanat yeni medya politikalarının ve yeni sanat-sermaye ilişkisinin ve yeni tüketim kültürünün boyunduruğu altında içerik değiştirmiş ve bir bütün olarak aydının toplumsal etkisi ve toplumu yönlendirme gücü azalmıştır. Sanmıyorum ki, Cumhuriyetin daha önceki hiçbir döneminde günümüzdeki kadar, aydın yalnız ve etkisiz olsun, sanatçı kendini bu kadar dengelere mahkum hissetsin, yıllarını verip belirli bir üne sahip olan aydın çok kısa bir darbeyle yerinden yurdundan ve toplumsal etkisinden (varsayılan) koparılabilsin. Anladığım kadarıyla aydın günümüzde iktidar karşısında biçare düşmüştür. İşin garip tarafı, aydının ve sanatçının etrafında inanılmaz derecede cahil ve analitik düşünmekten, analiz etmekten yoksun bu kadar "sahte" bilirkişiyle çevrilince, aydının hareket alanının da bu kadar daralması doğal değil midir? Türkiye'de aydın box-office'e mahkum hale gelince, onun bileşenleri, yani box-office'i tetikleyen unsurlar bu kadar onun dışındaki süreçlerle belirlenince susmak-uyum göstermek-uyum göstermek için kendi değerlerinden ödün vermek (yani uyum bir çeşit yük atma işlevi görüyorsa)-özgünlüğü ve çürümüşlüğe karşı aydının radikalliği törpülenmektedir. Türkiye'de aydının toplumsal işlevi ciddi ölçülerde yok edilmiştir: 80'lerden bugüne gelen tarihin dersi budur.[40]

[40] Türkiye'de sinema alanında önde gelen gelir kaynakları 1980'li yıllardan itibaren reklama ve videoya kaymıştır, aynı yıllarda üretimde büyük oranda bu iki alanda sıkışmıştır. Ancak 1980'lerin bu özel yapısını, 1990'ları da içine alarak günümüze getirecek bir çalışmayı daha sonra yayınlamayı düşünüyorum. Bu yazı kapsamında bu iki özel alanın ciddi olarak ele alınması yapılmamıştır, umarım bir sonraki yıl, 1980'den günümüze yeni tarihsel dönemin iktisadi-estetik-sosyolojik olarak incelenmesi üzerine düşündüğüm sunuşumu yapabilirsem, o zaman üzerinde çalıştığım ve elbette ki yaşayarak gördüğüm bu tarihsel dönemi inceleyebilirim.

Tablo 2.30: Sektörel İstatistiksel Veriler (1980-1989)

Yıl	Film Sayısı	Salon Sayısı	Yerli Filmin Seyirci Sayısı	Yabancı Filmin Seyirci Sayısı
1980	68	941	38.553.202	24.027.301
1981	71	991	41.523.345	34.629.209
1982	72	1014	33.479.210	34.858.379
1983	78	975	35.835.614	45.133.962
1984	126	854	26.753.374	29.562.237
1985	123	767	21.284.575	21.386.030
1986	184	675	20.345.721	19.857.030
1987	186	460	11.734.923	13.097.248
1988	117	424	7.736.710	12.550.466
1989	99	383	7.165.710	13.882.149

[Kaynak: DİE, 2001: 84]

Türkiye'de festivallerinde sektörün eğilimleri, siyasi baskılar ve oluşturulan baskı gruplarından büyük oranda etkilendiği bilinmektedir. Festivallere ilişkin dönemin tanıkları kamuoyu önünde değil, ama kendi aralarında inanılmaz vakalar anlatmaktadır. Daha da ilginci, prestij amacıyla bir festivalden ödül almak için yapılan filmler vardır. Yeri gelmişken Türkiye Sinema Tarihinin başrol oynayan kadınlar arasında en kötü oyunculuk performansı gösteren, oynarken aklı başında seyirciyi güldüren, olağanüstü derecede kötü bir oyuncumsu kadın olan Gülşen Bubikoğlu'na bile Antalya Film Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülü verildiği düşünülürse, varsın gerisini siz düşünün gari. Fettullah'ın çektirdiği filmdeki kötü oyunculuk, artı elbette ki, başkasının seslendirmesiyle *Köpekler Adası* (Halit Refiğ, 1976) adlı filmdeki rolüyle, yine Türkiye Sinema Tarihinin en kötü oyuncularından Tanju Gürsu'ya en iyi erkek oyuncu ödülü verildiği hatırlanırsa, orasını da biz düşünelim gari. Bu ülkede öyle yıllar oldu ki, jüri top-

lanmadan, festival düzenlenmeden ödülleri kimin alacağının belli olduğu yıllar bile oldu. Bunun da belirli bir ekonomi politiği vardır deyip geçelim. Günümüzde böyle şeyleri kalmadığı, insanlarımızın hür iradeleriyle karar verdiğine ilişkin bir kanı varsa da, ben bu kanıda değilim, Scognamillo Giovanni'de değil, kimi konuştuğum başka festival jüriliğinde bulunmuş insanlarda değil. Belirli bir ekonomik değerin yanı sıra, festivaller belirli bir tatmin aracı, belirli oranlarda prestij aracı, belirli biçimlerde dönemin sosyo-kültürel atmosferi gibi nedenlerle estetik ölçülerden çok daha fazla kamusal alanın baskısına, güçler dengesinin ürettiği kimi fonksiyonlara bağlıdır. En güzeli de, kimi festivallerin jüri kararlarının açıklanmasıyla oluşan tabloya bakılabilir; tümüyle totolojik ve yer yer dengeleri yansıtan, hiçbir anlamlı niteleme taşımayan metinler olarak bakılabilir bunlara. Dolayısıyla yukarıda değindiğimiz, yaptığını rasyonalize etme çabasının bir ürünü olarak görüyorum bu metinleri. Ama daha ilginci, festivallerden sonra insanların anlattıklarına, ama asla yazmadıklarına baktığımızda, festivallerin sanat ve toplum hayatımızdaki yerine özel bir kuşku beslemek için pek çok nedenimiz vardır diye düşünüyorum.

Kaynakça

Özön, Nijat; *Karagözden Sinemaya*, iki cilt, Kitle Yayınları, Mart 1995.

Özön, Nijat; Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, 1968.

Özön, Nijat; *Türk Sinema Tarihi*, Artist Yayınları, 1962.

Scognamillo, Giovanni; *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, 1998.

(hazırlayan) Süleyman Murat Dinçer, Doruk Yayınları, Kasım 1996.

Özuyar, Ali; *Babı-Ali'de Sinema*, İzdüşüm Yayınları, Şubat 2004.

Abisel, Nilgün; *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınevi, Aralık 2005.

(Halit Refiğ'le söyleşiyi yapan) Hristidis Şengün Kılıç, *Sinemada Ulusal Tavır*, İş Bankası Yayınları, 2007.

(Halit Refiğ'le söyleşiyi yapan) Türk İbrahim, *Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalcı Yayınevi.

Refiğ, Halit; Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları, Ekim 1971.

Tarih ve Toplum dergisi, Sayı 227, Tarih ve Sinema özel sayısı, Kasım 2002.

Tarih ve Toplum dergisi, Sayı 204, Türkiye'de Mısır Filmleri, Aralık 2000.

Sinema Filmlerinin Sansürü Üzerine Kollogyum, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1978.

Tunç, Ertan; Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi (İTÜ), Haziran 2006.

Akıllı, Birsen Altıner; Metin Erksan Sineması, yayınlanmamış yüksek lisans tezi (İÜ), İstanbul 1997.

100. Yılında Bir Sinema Klasiği, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını, İstanbul, 1995.

Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi (editör Zahit Atam), Sayı 4-5-6-7-15-18-19, Nijat Özön'ün, Onat Kutlar'ın ve Zahit Atam'ın Türk Sineması üzerine çeşitli yazıları ve Zahit Atam'ın yaptığı Yeşilçam'ın Gayrı Resmi Tarihi üst başlıklı söyleşiler.

Görüntü Dergisi (editör, Zahit Atam), Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü Yayını, 1, 2, 3, 4, 5. sayılar, 1993-1996.

Daldal Aslı, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, 2005.

(Söyleşiyi yapan Alim Şerif Onaran) Lütfi Ö. Akad, Afa Yayınevi, İstanbul, Mart 1990.

Esen Kuyucak, Şükran; *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Naos Yayınları, Ekim 2002.

(Derleyen Ali Karadoğan) Halit Refiğ, DKİV Yayınları, Aralık 2003.

Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar, Nazım Hikmet Panelleri içinde Nazım ve Sinema (Zahit Atam), Nazım Kültürevi Kitaplığı, 2002.

Zahit Atam
Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi
Sinema Tarihçisi



ISBN 978-975-8803-96-5