

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

**1980'E KADAR TÜRKİYE SİNEMASINDA
YARATICI EMEK VE ÖRGÜTLENME DENEYİMLERİ**

Doktora Tezi

Deniz YEŞİL

Ankara, 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

**1980'E KADAR TÜRKİYE SİNEMASINDA
YARATICI EMEK VE ÖRGÜTLENME DENEYİMLERİ**

Doktora Tezi

Deniz YEŞİL

Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Ankara, 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

**1980'E KADAR TÜRKİYE SİNEMASINDA
YARATICI EMEK VE ÖRGÜTLENME DENEYİMLERİ**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

İmzası

1- Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

2- Prof. Dr. Mutlu BİNARK

3- Prof. Dr. Ali KARADOĞAN

4- Doç. Dr. Burcu SÜMER

5- Doç. Dr. Eren YÜKSEL

Tez Savunması Tarihi: 07.09.2023

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk danışmanlığında hazırladığım “1980’e Kadar Türkiye Sinemasında Yaratıcı Emek ve Örgütlenme Deneyimleri (Ankara.2023)” adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 06.10.2023

Deniz YEŞİL



Sevgili eşim Meral'e, oğlum Renas'a, anneme, babama ve kardeşlerime...

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
TABLolar DİZİNİ	viii
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YARATICILIK ÇERÇEVESİNDE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE DÖNÜŞÜMLERİ

1.1. Kültür Endüstrisi ve Sanat Üretimi	11
1.2. Bir Anahtar Sözcük Olarak Yaratıcılık	17
1.3. Kültür Endüstrileri Kavramında Dönüşümler ve Yenilikler	22

İKİNCİ BÖLÜM

YARATICILIK VE EMEK

2.1. Yaratıcı Emekğin Kavramsal Kökenleri ve Dönüşümleri	32
2.2. Yaratıcı Emekğin Görünmeyen Öznesi: Yaratıcı İşçi	40
2.2.1. Yaratıcı İşçinin Seyyar ve Çok Patronlu Dünyası	41
2.2.2. Kültür İşçileri ve Sanatçılar	43
2.2.3. Daha Çok Yaratmanın Özerkliği	46
2.2.4. Esneklik, Geçicilik ve Eylemsizlik	51
2.2.5. Sanatta Yaratıcı Emekğin Ün, Zenginlik ve Ödül Motivasyonu	53
2.2.6. Sınıfsal Aidiyet Karmaşası: Proleter mi, Prekarya mı?	57
2.3. Sinema Endüstrisinde Emek	62

2.3.1. Televizyon ve Sinema Sektöründe İstihdam İçin Sosyal Ağların Rolü ve Boş Zaman Kullanımı	64
2.3.2. Sinema Sektöründe Ödenmeyen Emek	66
2.3.3. Uzun Çalışma Saatlerinin Baskıladığı Yaratıcılık ve Hızlı Yıpranma	67
2.3.4. Sinemanın Endüstriyel Gelişimi ve Sinema Emekçileri Üzerindeki Etkileri	71
2.3.5. Sinema Emekçilerinin İtiraz ve Örgütlenme Karakteri	75

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE 1980’E KADAR SİNEMA ALANINDA YARATICI EMEK VE ÖRGÜTLENMELER

3.1. Türkiye’de Başlangıcından 1960’a Kadar Sinemanın Gelişimi, Yaratıcı Emek ve Örgütlenme	84
3.1.1. Sinema Emekçilerinin Yaratıcılığını Etkileyen Faktörler	84
3.1.1.1. Basında İlk Görünürlük: Yıldızların Şöhretleri, İşçilerin Kazaları ..	84
3.1.1.2. 1950’lerde Türk Sinemasının İlk Endüstrileşme Atılımları ve Halkla Buluşması	85
3.1.1.3. Seyirci Profili ve Seyretme Pratiğinin Değişimi	88
3.1.1.4. Sinemada Yaratıcı Emekğin Sanatsal Arayışlarının Başlaması ve Sinemacılar Dönemine Geçiş	90
3.1.1.5. Kolay Para Avcıları Olarak Adlandırılan Yeni Yapımcılar ve Yerli Sinemaya Duyulan İlgi	93
3.1.1.6. Tekelleşme ve Yerli Filmlerin Salon Bulma Zorluğu	97
3.1.1.7. Ham Film Kıtlığı Nedeniyle Özellikle Yönetmenlerin Baskılanması	99

3.1.1.8. Sinemada Devletin Gölgesi: Sistemsizlik, Sansür ve Vergi Kıskaçında Yaratıcı Emek	102
3.1.2. Sinema Emekçilerinin Çalışma ve Yaşam Koşulları	113
3.1.2.1. Kadınlar: Nefes alma! Gül! Ağla! Koş! Öpüş!	113
3.1.2.2. Sinema Emekçilerinin İkinci İş Arayışı	117
3.1.2.3. Değersizleştirilen Emek, Pazarlanan Hayal: Figüranlar	119
3.1.2.4. Kontrathlı Dönemin Başlangıcı ve Sinema Emekçilerinin Kariyerini Tayin Edemeyişi	121
3.1.2.5. Kötü Çalışma Koşullarına Dayanmanın Diğer Adı: ‘Sanattan Kuvvet Almak’	123
3.1.2.6. İş Kazaları ve Sosyal Güvencesizlik	125
3.1.3. Sinema Sektöründe İlk Örgütlenme Arayışları	132
3.1.3.1. Bilinen İlk Mesleki Örgüt: Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği..	134
3.1.3.2. “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti” ve “Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti”	137
3.1.3.2.1. YFYC Türk Sinema Tarihindeki İlk Film Yarışmasını Düzenliyor	137
3.1.3.2.2. Biletlerdeki Vergi Oranlarına Karşı Boykot Tehditleri ve İlk Kazanımlar	139
3.1.3.3. “Sinema Makinistleri Sendikası” veya “Film Sanayii ve Sinema Makinistleri Sendikası”	144
3.1.3.4. Türk Film Dostları Derneği: Aydınların Yerli Sinemada Nitelik Arayışı, Toplantılar ve Raporlar	145
3.1.3.5. Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası (Film-İş)	149
3.1.3.6. Film Teknisyen ve İşçileri Sendikası	153

3.1.3.7. Türk Film İmalcileri Cemiyeti	154
3.1.3.8. Sinema Emekçilerinin Buluştuğu İlk Dernek: Türk Sinema Sanatçıları Derneği	155
3.1.3.8.1. Komisyonlar, Film Yarışmaları ve Konferanslar	157
3.1.3.8.2. Etik Kurulu ve Yargı Kurulu	158
3.1.3.8.3. Derneğin Mekân Arayışı ve Sinema Alanındaki Mekân Olgusu	160
3.1.3.8.4. Kamu Destekli Milli Sinema Merkezi Önerisi	162
3.1.3.9. İstanbul Dışındaki Şehirlerde Kurulan Örgütler	162
3.2. Türkiye’de 1960-1980 Arası Sinemanın Gelişimi, Yaratıcı Emek ve Örgütlenme	166
3.2.1. Sinema Emekçilerinin Yaratıcılığını Etkileyen Faktörler	166
3.2.1.1. Yönetmenin Esnafa Dönüşmekle Yaratıcılık Arasındaki İmtihanı	168
3.2.1.2. Renkli Filme Geçiş İle Etkilenen Emek Gücü ve Yeni Fırsatlar ..	170
3.2.1.3. Televizyonla Büyüyen Kriz ve Yeni Üretim İlişkileri	172
3.2.1.4. Büyük Sermaye Bölge İşletmecileri ve Ismarlama İşleri Altında Ezilen Yaratıcılık	173
3.2.1.5. Kalemine Yabancılaşan Emekçi: Senaristler	176
3.2.1.6. Kalıplara Sıkıştırılan Oyunculuk	180
3.2.1.7. Erkek Yapımcı, Erkek Yardımcı ve Erkek Sektörle Sınırlanmak İstenen Kadın Oyuncu	183
3.2.1.8. Star Sistemi ve Oyuncunun Omuzlarındaki Ağırlığı	187
3.2.1.9. Yeşilçamda Yaprak Dökümü ve Gazinolarda, Mağazalarda Gelecek Arayanlar	192
3.2.1.10. Sinemanın Dublaj ve Müzik Emekçileri	193

3.2.2. Sinema Emekçilerinin Çalışma ve Yaşam Koşulları	195
3.2.2.1. Ücretler ve Karşılıksız Bonolar	197
3.2.2.2. İşsizlik Korkusu ve Geleceksizlik Kaygısı	202
3.2.2.3. Sigortasız Setler ve 77 Yürüyüşüyle Kazanılan Emeklilik Hakkı	205
3.2.3. Sinema Sektöründe Örgütlenmeler	214
3.2.3.1. 1961 Anayasası ile Örgütlerin Güçlenişi	214
3.2.3.2. Yeni Sinemanın Öncüleri Örgütlenmeye de Önderlik Yapıyor	219
3.2.3.3. “Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği” ve “Yerli Film Sanayii Sanatkârı, Teknisyen ve Figüran İşçileri Sendikası” (TYFS)	222
3.2.3.3.1. Yardıma Muhtaç Sinema Emekçileri ve Aileleriyle İlgilenme	223
3.2.3.3.2. Sektörel Düzeni Bozan Üyelere Yaptırım	224
3.2.3.4. Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti	225
3.2.3.5. Türkiye Sinema İşçileri Sendikası (Sine-İş)	231
3.2.3.5.1. Sendikanın Türkiye’de Çekilen Yabancı Yapımlara Emek Eksenli Müdahalesi	232
3.2.3.5.2. Stüdyolarda Toplu İş Sözleşmeleri ve İlk Grev	235
3.2.3.5.3. İşveren Sendikalarıyla Hem Mücadele Hem Dayanışma	241
3.2.3.5.4. Sendikanın Bütün Sinema Emekçileri İşçi Olsun Girişimi ve Gerilemenin Başlangıcı	244
3.2.3.6. İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenler Sendikası	246
3.2.3.7. Türk Film Rejisörleri Birliği	248
3.2.3.8. Türkiye Sinema Film İşletme İşçileri Sendikası (Si-Fi-İş)	249
3.2.3.9. Türkiye Perde ve Sahne İşçileri Sendikası (Sif-İş)	251

3.2.3.10. Türkiye Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası (FPS)	252
3.2.3.11. Türkiye Filmciler ve Bölge İşletmecileri Federasyonu	254
3.2.3.12. Türkiye Yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası (YFPS)	255
3.2.3.13. Kulüpler ve Film Arşivleri	257
3.2.3.13.1. Türk Sinematek Derneği	260
3.2.3.13.2. Türk Film Arşivi	265
3.2.3.14. “Türkiye TOGİŞ Birleşik Sendikaları Film Sanayi Kolu” ve “Otel, Lokanta ve Eğlence Yerleri İşçileri Sendikası”	266
3.2.3.15. Türkiye Film İşçileri Sendikası (Film-İş)	270
3.2.3.16. Türk Film Endüstrisi Birliği (TFEB)	272
3.2.3.17. Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası (Kültür-İş)	275
3.2.3.18. Türkiye Film Emekçileri Sendikası (Film-Sen)	276
3.2.3.19. Türk Filmciler Derneği (TFD)	278
3.2.3.20. Film Sanayii ve Tüm Sanatçıları Güçlendirme Vakfı (Film-San)	285
3.2.3.21. Film Seslendirme Sanatçıları Derneği (Film-Ses)	288
3.2.3.22. Film Endüstrisi, Tiyatro, Sinema, Müzik Sanatçıları ve İşçileri Sendikası (Fi-Ti-Si)	289
3.2.3.23. Görüntü Yönetmenleri Derneği	290
3.2.3.24. Örgütlenmede Altın Çağın Başlangıç Hareketi: Sinema Emekçileri Birliği	290
3.2.3.25. Sinema Oyuncuları Derneği	292
3.2.3.26. Film Yönetmenleri, Senaryo Yazarları ve Yönetmen Yardımcıları Derneği (Yön-Sen)	295
3.2.3.27. Film Set Teknisyenleri Derneği (Film-Set)	297
3.2.3.28. Sinema Yazarları Derneği (SİYAD)	300
3.2.3.29. Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen)	301
3.2.3.29.1. Sinema Emekçilerinin Büyük Kenetlenişi: Sosyal Haklar ve Sansüre Hayır Yürüyüşü	301

3.2.3.29.2. Örgütlenmede Taban ve Tavan Tartışmaları	305
3.2.3.29.3. Setlerin Çoğunda Takım Sözleşmeleri Dönemi	312
3.2.3.29.4. Kültür Bakanlığı'nın Sinema Alanındaki İlk Kurumu: Sinema Dairesi	315
3.2.3.29.5. Sosyal Sigortalar Yasası'nın Getirdiği Umut ve Yeniden Birleşme	317
3.2.3.30. İstanbul Dışındaki Şehirlerde Kurulan Örgütler	321
3.2.3.31. Diğer Örgütler	322
SONUÇ	324
KAYNAKÇA	351
ÖZET	387
ABSTRACT	388

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo

Sayfa

Tablo 1. Avrupa Komisyonu Kültürel Endüstriler Sınıflandırması	27
Tablo 2. 1917-1959 Arasında Çevrilen Filmlerin Sayısal Değerleri	89
Tablo 3. Savaş Öncesi ve Sonrası Türkiye’de Sinema Endüstrisinin Değerleri	107



KISALTMALAR

BECTU	Broadcasting, Entertainment, Cinematography and Theatre Union (Radyo Televizyon Yayını, Eğlence, Sinema ve Tiyatro Birliği)
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
CWA	Communications Workers of America Union (Amerikan İletişim İşçileri)
DCMS	Department for Culture, Media and Sport (İngiltere Kültür, Medya ve Spor Bakanlığı)
DETÇA	Devlet Tiyatroları Çalışanları Derneği
DP	Demokrat Parti
DGA	Directors Guild of America (Amerikan Yönetmenler Birliği)
FEU	Federasyonu Federation of Entertainment Unions (Eğlence Sendikaları)
FIAF	International Federation of Film Archives (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu)
Fİ-Tİ-Sİ	Film Endüstrisi, Tiyatro, Sinema, Müzik Sanatçıları ve İşçileri Sendikası
FİLM-İŞ (1952)	Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası
FİLM-İŞ (1970)	Türkiye Film İşçileri Sendikası
FİLM-SAN	Film Sanayii ve Tüm Sanatçıları Güçlendirme Vakfı
FİLM-SEN	Türkiye Film Emekçileri Sendikası
FİLM-SES	Film Seslendirme Sanatçıları Derneği
FİLM-SET	Film Set Teknisyenleri Derneği
FPS	Türkiye Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası

IATSE	The International Association of Theatrical and Stage Employees (Uluslararası Tiyatro ve Sahne İşçileri Birliği)
IBEW	The International Brotherhood of Electrical Workers (Uluslararası Elektrik İşçileri Birliği)
ICFTU	International Confederation of Free Trade Unions (Dünya Perde ve Sahne İşçileri Federasyonu)
IMDB	Internet Movie Database
İYÖKD	İstanbul Yüksek Öğrenim Kültür Derneği
KOBİ	Küçük ve Orta Büyüklükteki İşletmeler
KÜLTÜR-İŞ	Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası
MGC	Malul Gaziler Cemiyeti
MMC	Müdafaa-i Milliye Cemiyeti
MOSD	Merkez Ordu Sinema Dairesi
MSM	Milli Sinema Merkezi
MTTB	Milli Türk Talebe Birliği
NABET	National Association of Broadcast Amployees and Tecnicians (Ulusal Yayın İşçileri ve Teknisyenleri Derneği)
NATO	North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)
OAPEC	Organization of Petroleum Exporting Countries (Petrol İhraç Eden Arap Ülkeleri Örgütü)
OLEYİS	Otel, Lokanta ve Eğlence İşyerleri Sendikası

SAG	The Screen Actors Guild (Sinema Oyuncuları Derneği)
SFC	Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti
Sİ-Fİ-İŞ	Türkiye Sinema Film İşletme İşçileri Sendikası
SİF-İŞ	Türkiye Perde ve Sahne İşçileri Sendikası
SİNE-İŞ	Türkiye Sinema İşçileri Sendikası
SİNE-SEN	Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası
SİTAŞ	Sinema İşleri Türk Limited Şirketi
SİYAD	Sinema Yazarları Derneği
TFA	Türk Film Arşivi
TFBK	Türk Filmciliği Birleşik Kurulu
TFD	Türk Filmciler Derneği
TFEB	Türk Film Endüstrisi Birliği
TFİC	Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti
TFİS	Türkiye Film Emekçileri Sendikası
TFİS	Türkiye Film İşçileri Sendikası
Tİ-SAN	Tüm Tiyatro Sanatçıları Derneği
TTAS	Türk Tecim Anonim Sosyetesı
TFDD	Türk Film Dostları Derneği
TOĞİŞ	Türkiye Turizm Gıda Otel ve Eğlence Yerleri İşçileri Sendikası
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSSD	Türk Sinema Sanatçıları Derneği
TYFS	Yerli Film Sanayii Sanatkârı, Teknisyen ve Figüran İşçileri Sendikası

UFA	Universium-Film Aktiengesellschaft
UNCTAD	The United Nations Conference on Trade and Development (Birleşmiş Milletler Ticaret ve Kalkınma Konferansı)
ÜEÜOE	Üretken Olan Emek ve Üretken Olmayan Emek
WGA	Writes Guild of America (Amerikan Yazarlar Birliği)
WIPO	The World Intellectual Property Organization (Dünya Fikri Mülkiyetler Örgütü)
YEKON	Yaratıcı Endüstriler Konseyi Derneği
YFPS	Türkiye Yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası
YFYC	Yerli Film Yapanlar Cemiyeti
YÖN-SEN	Film Yönetmenleri, Senaryo yazarları ve Yönetmen Yardımcıları Derneği

GİRİŞ

Bu tez kapsamında cevabı aranan sorulardan biri sinema emekçilerinin örgütlenme eğilimlerinin, endüstriyel gelişmelerle ne derece ilişkili olduğudur. Başka deyişle, film üretiminin azalması veya artmasının sinema emekçileri ve örgütlenmeler konusuna etkisi ölçülmeye çalışılmıştır. Sinema örgütlerinin ortaya çıkmasına ve etkinliğini arttırmasına yol açan diğer etmenlerin belirlenmesi üzerinde durulmuştur. Örgütlerin sadece ekonomik ve sosyal bir mücadele ile mi kendini sınırladığı yoksa sektörün genel sorunlarının çözümünü de kapsayan bütüncül bir mücadele aracına mı dönüştüğü araştırılmıştır. Dernek, birlik ya da sendika gibi örgütlenmelerin ortaya çıkmasıyla yeni sinema arayışlarının artması arasında bir ilişki olup olmadığına bakılmıştır. Sinema emekçileri ile işverenlerin birliği olma iddiasındaki bazı örgütlerin sinema emekçilerinin sorunlarıyla ne kadar ilgilendiği sorgulanmıştır. Çeşitli dönemlerde sinema emekçilerinin kendi arasında yapılan, ‘sanatçı-işçi’, ‘yaratıcı emek ve teknik emek’, ‘kafa ve kol emeği’, ‘taban ve tavan’ gibi ayrımların arkasındaki kavramsal ve örgütsel tartışmaların neler olduğu ve bu konunun sinema emekçilerinin bir örgüt çatısı altında birleşmesini nasıl etkilediği irdelenmiştir.

Set çalışanı, ışık operatörü, ses operatörü, asistanlar gibi filmin çoğunlukla teknik yaratıcılık alanında emek harcayan sinema emekçileri, kolektif bir üretim olan film çalışması içerisinde kendilerinin de yaratıcı emeğin önemli parçası olduklarını savunurlar. Fakat sektör içinde ağırlıklı olarak yaratıcı emeğin birincil temsilcilerinin yönetmen, oyuncu ve senarist olduğu algısı vardır. Yaratıcı emeğin ana temsilcileri olarak geniş kabul gören bu grubun örgütlenme deneyimi, bir yapımcının örgütlenmesinden veya bir kamera operatörünün, bir makinistin örgütlenmesinden bütünüyle kopuk değildir. Örneğin, yönetmen, bazı dönemler bir yapımcı ile aynı dernek çatısı altında bazı dönemler ise bir set çalışanıyla aynı sendika içinde olabilmıştır. Emeğin niteliğinin endüstriyel değişimlerle farklılaşan üretim ilişkileri içinde nasıl etkilendiği

tezin önemli odak noktalarından olmuştur. Hem yaratıcı emeğin izini sürmek hem de onun yer aldığı (ve dışında olsa bile belli oranlarda etkilendiği) diğer örgütlenme arayışlarını görebilmek için Türk sineması içindeki işçi, işveren ayrımı yapılmaksızın bütün birlik, dernek ve sendikalara bu çalışma içinde yer verilmiştir. Bu kapsamda işveren örgütleri de araştırılmıştır.

Sinema emekçilerinin büyük oranda karanlıkta kalmış 1980 öncesi iş yaşamı, çalışma koşulları ve örgütlenme durumuna dair bilgilere ulaşabilmek, yüz yüze görüşmeler yaparak ve anı kitapları, gazete, dergi incelemelerinde satır aralarına girerek mümkün olmuştur. Ayrıca Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı (TÜSTAV) arşivinde ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi'nde konuyla ilgili geniş çaplı ve titiz bir araştırma yapılmış ve daha önce bir araştırmanın konusu olmamış belgeler/bilgiler ile sinema örgütlenmeleri ile ilgili sınırlı olan literatüre yeni katkılar sunulmuştur. Özellikle Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi'nde yer alan belgeler ilk defa bu çalışma kapsamında değerlendirilmiştir. Altısı set işçisi, ikisi yapımcı yönetmen, biri yapımcı, dokuzu yönetmen, dokuzu oyuncu, üçü senarist ve biri sinema yazarı olmak üzere toplam otuz bir sinema emekçisi ile nitel araştırma yöntemi çerçevesinde yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir (Burada mesleki tanımlamalar yapılırken, Yeşilçam'da bir kişinin farklı zamanlarda farklı mesleki rolleri olması dikkate alınarak ağırlıklı olarak ürettikleri iş baz alınmıştır). Röportaj yapılan isimler görüşme tarihlerine göre şöyledir: Fikret Hakan, Umur Bugay, Ertem Göreç, Safa Önal, Ahmet Soner, Arif Keskiner, Duygu Sağıroğlu, Ali Habib Özgentürk, Atilla Dorsay, Yusuf Çetin, Abdurrahman Keskiner, Semih Servidal, Tarık Akan, Aytaç Arman, Memduh Ün, Eşref Kolçak, Meral Orhonsay, Hikmet Taşdemir, Kaya Ererez, Temel Gürsu, Yılmaz Atadeniz, Vedat Türkali, Necip Sarıcı, Ahmet Keskin, Ahmet Sezerel, Yavuz Özkan, Türkân Şoray, Halil Dede, Zafer Par, Muzaffer Hiçdurmaz ve Zafer Ayden. Tarihsel bir anlatı kurmayı amaçlayan çalışmalar için bu nitelikteki görüşmelerin

“yanıltıcı” yönlerinin olduğu da fark edilmiştir. Röportaj yapılan sinema emekçilerinin, 1980 öncesinde kurulan örgütlerin isimleri, kurucuları ve kuruluş tarihleri gibi konularda, üzerinden çok zaman geçmiş olmasına bağlı olarak, yanlış veya eksik bilgiler verdikleri görülmüştür. Bu bilgilerin doğrulanmasının en önemli yöntemi geniş çaplı gazete, dergi incelemeleri ve arşiv taramalarıdır. Yazılı kaynakların peşine düşmek sadece yeni bilgilere ulaşmak için değil sözlü tarih kaynaklı bilgilerin de teyit edilmesi bakımından gereklidir. Hatta yazılı kaynağın sağlamasını da sözlü tarih ile yapmak mümkündür. Bu çalışma kapsamında 80 civarında sinema dergisinin¹ (veya sinemaya yer veren dergilerin) İstanbul’un ve dijital ortamların imkânları içerisinde ulaşılabilen sayıları ve on farklı günlük gazetenin (*Akşam*, *Cumhuriyet*, *Demokrat*, *Her Gün*, *Hürriyet*, *Milliyet*, *Tan*, *Ulus*, *Vatan*, *Yeni Sabah*) belirli dönemlerinin incelemesi uzun soluklu süren titiz bir çalışma ile tamamlanmıştır.

Sinemadaki örgütlenmelere dair yapılmış az sayıdaki tez çalışmasında gazete, dergi ve arşiv incelemelerinin sınırlı düzeyde tutulduğu görülmüştür. Muhtemelen bu sınırlılıkları nedeniyle bu tez çalışmasında yazılmış bazı sinema örgütlerinin isim ve faaliyet bilgileri o çalışmalarda yer almamıştır. Sinema alanındaki emek süreci ve örgütlenmeler ile ilgili olarak

¹ İncelenen dergiler yıl sırasına göre şöyledir: *Sinema Gazetesi* (1929), *Sinema ve Tiyatro Heveskârı* (1932-35), *Holivut* (1932-34), *Foto Süreyya* (1932-34), *Hafta* (1934), *Türk Sineması* (1934-35), *Sinema Objektifi* (1937), *7 Gün* (1938), *Sinema Haftası* (1945), *Film Magazin* (1946), *Yıldız* (1946-50), *Haftalık Sinema Magazin* (1948-49), *Beyaz Perde* (1951), *Yıldız* (1951-54), *Sincap* (1952), *Türk Film Yıldızları* Fasikülü (1953), *Sine Spor Sinema ve Spor* Magazini (1953), *Sinema* (1954), *Kulis* (1954-56), *Perde Sahne* (1955), *Yıldızlar Dünyası* (1955), *Sine Radyo Haftası* (1956), *Sinema Dergisi* (1956), *Sinema Yıllığı* (1956), *Sanat Dünyası* (1956-1969), *Oyun Dünyası* (1957), *Akis* Haftalık (1957-67), *Dost* (1957-60, 1973), *Kim* (1958-60), *Beyaz Perde* İzmir Filmciler Derneği Gazetesi (1958-60, 1966-69), *Sinema 59* (1959), *Sinema-Tiyatro* (1959), *Artist* (1960), *Sinema 1960* (1960), *Si-Sa* (1960), *Yedinci Sanat* *Yeni Sinema* (1960-61), *Perde* (1961), *Sinema 1961* (1961), *Sinema* (1961-62, 1972-73), *Ses* (1953-80), *Sine-Film* (1962), *Sinema Postası* (1962-66), *Film/Kulüp Sinema 7* (1964-65), *Güney Film Postası* (1964-67), *Lamek Film* (1964-66), *Sinema Ekspres* (1964), *Sinema 65* (1965), *Yeni Sinema* (1966-69), *Film 70* (1970), *Genç Sinema* (1968-71), *Türk Film Arşivi* (1968-71), *As Akademik Sinema* (1969-70), *Halkın Dostları* (1970-71), *Türk-Film* (1971-72), *Sine Magazin* (1972), *Film 74* (1974), *Gerçek Sinema* (1973-74), *Hey* (1973-80), *Sinema Tv* (1973-74), *Çağdaş Sinema* (1974-75), *Milliyet Sanat* (1974-80), *Yedinci Sanat* (1974-75), *Militan* (1975-76), *Doğrultu* (1976), *Politika* (1976), *Yeni Türk Sineması* (1976), *Yeni Ufuklar* (1976), *Yerli Sinema* (1976), *Çağdaş Güney* (1977), *İşçi Kültürü* (1977), *Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema* (1977), *Sinema 99* (1977), *Güney* (1978-79), *Sanat Emeği* (1978-80), *Flash Perde* (1979), *Yeni İnsan* (1980), *Ve Sinema* (1987).

Türkiye’de sınırlı olan akademik çalışmalar şunlardır: Derya Çetin’in 2010’da tamamladığı “Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları” başlıklı doktora tezi, Bermal Aydın’ın 2011’de tamamladığı “Türkiye’de TV ve Sinema Film Setlerinde Çalışanların Sorunları ve Çözüm Önerileri” başlıklı yüksek lisans tezi, Altan Başaran’ın 2013’te tamamladığı “Türkiye’de Film Endüstrisinde Çalışma İlişkileri ve Sendikalaşma” başlıklı yüksek lisans tezi ve Suna Can Özbulduk’un 2018’de tamamladığı “Türkiye Sineması Sendikal Örgütlenme Tarihi: Sine-Sen Örneği” başlıklı yüksek lisans tezi. Bu tezler kitap olarak yayımlanmamıştır. Sadece 2019 yılında, Ramazan Arslan ve Ufuk Uğur imzalı *Türk Sinemasının Sivil Toplum Örgütleri ile Olan İlişkisi* başlıklı kitap Hiperlink Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Ali Karadoğan’ın ilk baskısını 2019’da yaptığı *Türk Sineması Hakkında Raporlar* başlıklı kitapta, 1925-1975 yılları arasında yayımlanmış Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu ve sorunlarının aşılması için atılması gereken adımları içeren raporlara yer verilmiştir. Bu raporlardan yedi tanesi çeşitli yıllarda birlik, cemiyet ve dernek olarak varlık göstermiş örgütlere aittir ve kitapta her rapordan önce örgüte dair kısa bilgiler paylaşılmıştır. Yukarıdaki tez çalışmalarının bir kısmı belli bir sendikaya ve döneme odaklanmış, bir kısmı da tüm örgütlenme deneyimlerine bakmayı amaçlarken başlangıcından 1980’e kadar kurulmuş olan dernek ve sendikalara; onların kuruluş bilgisi ve mücadele deneyimlerine yeterince yer vermemiştir. Bu çalışmalarda genellikle az sayıda kaynaktan yararlanılmış ve süreli yayın incelemesi, arşiv taraması geniş düzeyde yapılmamıştır. Derya Çetin’in tezi, diğer tezlere göre gazete, dergi, anı kitapları incelemesini daha geniş tutmasıyla bunların arasında öne çıkmaktadır. Hatta birkaçında Çetin’in çalışmasına sıklıkla atıfta bulunulmuştur. Çetin, çalışmasına Fi-Ti-Sİ, TOĞİŞ Film Sanayi Kolu, Marmara OLEYİS (1976’da Acar Film Stüdyosu grevini yapan sendika), Türk Film Arşivi, “İstanbul dışındaki sendika ve dernekler” gibi sinema örgütlenmelerini dahil etmemiş ve birkaç sendika dışında

diğerlerini sadece “isim, tarih, kurucular” gibi bilgilerle sınırlı vermeyi tercih etmiştir. Çetin’in çalışması, 2010’lara kadar olan dönemi içermesi bakımından önemlidir. Altan Başaran’ın “Türkiye’de Film Endüstrisinde Çalışma İlişkileri ve Sendikalaşma” başlıklı tezinde çalışanların sorunları yapılan 23 kişisel görüşmeyle sınırlı olmak suretiyle genel düzeyde aktarılmış ve sendikalaşma başlığı altında çoğunlukla Derya Çetin’in tezine referans verilerek altı dernek ve altı sendikaya yer verilmiştir. Bunların çoğu ya sadece isimleri yazılarak metne eklenmiş ya da çok kısa bilgilerle paylaşılmıştır. Bermal Aydın’ın “Türkiye’de TV ve Sinema Film Setlerinde Çalışanların Sorunları ve Çözüm Önerileri” başlıklı tezinde 1980’e kadar varlık göstermiş örgütlerden üçü dernek ve altısı sendika olmak üzere dokuzunun adı yer almıştır. Sine-İş, Film-Sen, Set İşçileri Derneği ve Sine-Sen dışındakilerin kuruluş ve örgütsel deneyimlerine dair bilgi sunulmamıştır. Bu dört örgüte dair verilen bilgiler yapılan beş kişisel görüşmeye dayandırılmıştır. İki süreli yayın dışında gazete, dergi, arşiv taraması yapılmamış, çoğunlukla internet araştırması yapılmış ve oldukça az sayıda kitaba bakılmıştır. Suna Can Özbulduk, “Türkiye Sineması Sendikal Örgütlenme Tarihi: Sine-Sen Örneği” başlıklı tezinde metin düzeyinde sadece üç dernek ve sekiz sendikaya yer vermiştir. Sine-Sen haricindeki örgütlere ve onların deneyimlerine dair çok sınırlı bilgi sunmuştur. Özbulduk, örgütlenmeler ile ilgili geniş bir gazete, dergi, arşiv taraması yapmamış, az sayıdaki mevcut çalışmalara (Derya Çetin, Altan Başaran, Lütfi Ö. Akad, Agah Özgüç) sıklıkla referans vermekle yetinmiş ve yedi kişiyle görüşme yapmıştır. Arslan ve Uğur, *Türk Sinemasının Sivil Toplum Örgütleri ile Olan İlişkisi* başlıklı ortak hazırladıkları kitap ile örgütler ve örgüt deneyimleri bakımından sadece 2015’te kurulmuş olan Sinema Televizyon Sendikası’nı ve faaliyetlerini incelemeyi amaçlamış, Türk sinema tarihinin endüstriyel gelişim süreci, bu süreçlerde ortaya çıkmış örgütler ve deneyimlerine dair bilgileri çalışma alanlarına dahil etmemiştir.

Tez çalışmamın literatüre olan özel katkısı, şimdiye kadar çalışılmış olan sendika ve dernek örgütlenmelerine dair yazını, yeni bilgilerle daha da genişletmekle beraber hiç yazılmamış olanların bilgisine de ulaşmak ve bunların hepsini birer başlık altında ele alıp örgütlenme deneyimleri ile birlikte vermek olmuştur. Ayrıca sinema işveren örgütlerini ve İstanbul dışındaki örgütlenmeleri de tezin kapsamı içine alarak ilk kez sektördeki örgütlenme hareketlerine işçi-işveren ayırmaksızın ve coğrafya sınırlaması yapmaksızın genel bir bakış sunma olanağı elde edilmiştir. Örgütlenme ile yeni sinema arayışları arasındaki bağın görünür şekilde tanımlanması bu tezin önemli saptamalarından biri olmuştur. Araştırma, sinemadaki meslek örgütlenmelerinin sosyal ve ekonomik kazanımlarıyla ilgili verdikleri mücadeleler ile sınırlı tutulmamış, onların sinemadaki nitelik arayışı ve kurumsallaşma gibi diğer meseleler ile olan ilişkileri de araştırmaya dahil edilmiştir. Yaratıcı Emek sözcüğünün kavramsal ve tarihsel dönüşümüne dair tartışmalara bakılması, endüstriyel ve politik gelişmelerin sinemadaki yaratıcı üretimi nasıl etkilediği üzerine çalışılması ve örgütsel deneyimler ile sinema emekçilerinin sorunlarına dair geniş kapsamlı bilgiler içermesi bu tezi diğer çalışmalardan ayıran önemli unsurlardır. 1980 ve 2010 aralığı Türkiye’de sinema örgütlenmelerinin azaldığı ve etkisini yitirdiği, 2010 sonrası ise, çalışma dünyasına müdahale etme gücünün yeterli olmamasına rağmen, yeniden toparlanmaya başlamanın ve sosyal medyanın olanaklarıyla birlikte yeni örgütlenme imkânlarını denemenin dönemleri olmuştur. Bu dönem, içerdiği pek çok değişken ile kendi başına geniş şekilde ele alınarak çalışılması gereken ayrı bir konu olduğu için bu tez kapsamına alınmamıştır. Fakat 1980’lere kadar olan dönemin etraflı şekilde tartışıldığı bu tez ile 1980 sonrası örgütlenmeler ve yaratıcı emek çalışmaları için tarihsel bir perspektif kurma imkânı kazanılmıştır.

Türkiye sinema tarihine dair çalışmalarda genellikle, “ilk dönem”, “tiyatrocular dönemi”, “geçiş çağı”, “sinemacılar dönemi” gibi tarihsel duraklar belirlenmiş veya belli başlı filmler esas alınmıştır. Bunların dışında “Osmanlı döneminde sinema”, “Cumhuriyet döneminde sinema” veya “İkinci Dünya Savaşı döneminde sinema” gibi belirli bir özneye veya zamana odaklanmış tematik denilebilecek sınırlandırmalar yapılmıştır. Bu alandaki önemli çalışmalar çoğunlukla Çalapala, Tilgen, Güvemli, Özön, Scognamillo, Özgüç, Evren, Onaran, Abisel ve Özuyar gibi isimlere aittir. Bu tez çalışması bir tarih yazımı iddiası taşımamakla birlikte, kendi odağına uygun şekilde bir tarihsel bölümlendirmeye sahiptir. Bu tez çalışmasının ana odağı sinema emekçilerinin örgütlenmesi olduğu için buna uygun iki tarihsel dönemeç esas alınmıştır. İlki, sinemanın bir endüstri olmasıyla eş zamanlı olarak dernek ve sendikal örgütlerin belirgin şekilde ortaya çıktığı 1950’lerin sonu; ikincisi, Türkiye’de siyasal, ekonomik ve kültürel olarak yeni bir dönemin aralandığı 1961 Anayasası ile başlayıp, sendikaların grev hakkını elde ederek güçlenmesiyle devam eden ve bu birikimle Türkiye sinema tarihi içinde örgütlenmenin geldiği en üst seviye olan 1970’lerin sonudur. İki askeri darbe arası olarak da tanımlanabilecek olan 1960 ile 1980 aralığı, sadece sinema emekçilerinin değil yaratıcı emeği temsil eden diğer kültür, sanat üretiminde bulunmuş emekçilerin de örgütlendiği ve politik tutum aldığı bir dönem olarak öne çıkmıştır.

Bu tezde tarih yazımı bakımından bir dönemleştirmeye gidilmesinin yanı sıra “bellek” çalışması yapılmıştır. Sinema emekçilerinin iş, yaşam ve örgütlenme koşulları neticesinde ortaya çıkan deneyimlerine, arzularına ve yaşamlarına, başka deyişle kişisel (ve büyük oranda sınıfsal) hikayelerine bakmak bir tür “bellek” çalışmasıdır. Sinema emekçilerine bu nitelikte tarihsel ve bütüncül olarak bakabilmek için hem “dönemleştirme” hem de “bellek” araştırması aynı anda yapılmıştır. Kitap, süreli yayın ve arşiv merkezlerinden edinilen bilgi ve kişisel deneyimler, birlikte ele alınarak daha canlı bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Friedrich Nietzsche, tarihe, “bilgi

bahçesindeki şımarık bir aylağın gereksinimi” için değil, “yaşam ve eylem için” gereksinim duyulduğuna inanır (2015, s. 1). Yaşam ve bilgi arasında üstünlük ve belirleyicilik sorgulaması yaptığında yine yaşamı tercih eder ve yaşamı yok eden bir bilginin kendisini de yok ettiğini savunur (Nietzsche, 2015, s. 87). Enzo Traverso, *Geçmiş Kullanma Klavuzu* isimli kitabında “bellek” çalışmasının, gelenekselleşmiş tarih anlatısına “büyük ölçüde bir öznellik ve yaşanmışlık dozu” kattığını ve onu daha az kısır ve daha insani bir tarih anlatısına çevirdiğini yazmıştır (2009, s. 1). Ona göre, tarih geçmişin olguları ile dışsal, bellek ise içsel bir ilişki kurar (Traverso, 2009, s. 1). Sinema emekçilerinin çoğunlukla geleneksel tarih yazımının dışında tutulmuş olması ya da en iyi haliyle yüzeysel çalışmalara konu edilmesi, bir bakıma sinema tarihine yeterince içsel bir bakış ile yaklaşmadığını gösterir. Belleğin, kişilerin anlatısına dayanması yönüyle öznel tarafı olduğu kadar, aktarılan veya kolektif deneyimler yönüyle de toplumsal tarafı vardır. Bu çalışmada arşiv araştırması, anı kitapları ve kişisel görüşmeler ile aktarılan bellek ile sinemanın sanatsal, politik, toplumsal ve ekonomik tarihi arasında içsel olduğu kadar mesafeli, eleştirel ve dengeli bir metin kurulmaya özen gösterilmiştir. Ayrıca sinema emekçilerine bakılırken Türkiye sinema tarihinin ana gelişim ve dönüşüm hatları da buna paralel şekilde incelenerek hem içsel hem de dışsal bir çerçeve oluşturulmuştur.

Birinci bölümde, “kültür endüstrisi”nin tanımı yapılmış ve bu endüstrinin tarihsel, politik ve ekonomik yeniliklerden etkilenerken yaşadığı dönüşümlere değinilmiştir. Bu endüstriler kapsamında yer alan sinema sektörü, önemli bir ticari hacme sahiptir. Böyle olması kültür endüstrisindeki dönüşümlere bağlı bir seyir izlemesine neden olmuştur. Her ülkenin ve coğrafyanın kendi tarihsel, kültürel, ekonomik ve politik yapısı nedeniyle bu seyir çeşitli özgünlükler taşımıştır. Mesela Türkiye’de, kültür endüstrisinin önemli bir parçası olan sinema endüstrisinin tefeciler ile bölge işletmecilerinin etkisi altında olması özgün bir durumdur. Bu

bölümde ayrıca, kültür ve sanat yaratısının bir meta olarak üretilmesinin veya metaya dönüştürülmek üzere çoğaltılmasının onun aurasını, biricikliğini, özgünlüğünü, özgürlüğünü ve yaratıcı potansiyelini nasıl etkilediğine dair tartışmalara bakılmıştır. Sinema sektöründeki mülkiyet ilişkilerinin, fonlamaların ve ticari yatırımların üretilecek filmlerin içeriğine ve yaratıcılığına olan etkisine dikkat çekilerek “salt bir tüketici” olarak kodlanan seyircinin bu süreçten nasıl etkilendiğine değinilmiştir. “Yaratıcılık” sözcüğünün, hem müzik, edebiyat, sinema gibi kültürel ve sanatsal yaratılarda temel bir üretim girdisi olması hem de kültür endüstrileri kavramının “kültürel ve yaratıcı endüstriler” veya “yaratıcı endüstriler” olarak dönüşmesi sonrasında kullanımının özellikle tercih edilmesi tartışılmıştır. Bu sözcüğün bireysel ve toplumsal anlamı üzerinde durulmuş ve sözcüğe kapitalist ekonominin kendini yenilemesiyle birlikte yüklenen yeni misyonlara değinilmiştir.

İkinci bölümde, “yaratıcı” ve “sanatsal” bir üretim niteliğine sahip olan sinema dünyasında emeğin özgün yapısı irdelenmiş ve bu yapının üretken olup olmaması, işçi sınıfının simgesi olan “kol emeği”nden ayrı değerlendirilmesi, artı-değer üretme potansiyeli ile ilgili tartışmalar yapılmıştır. Bu yapının incelenmesi, sinema sektöründeki örgütlenme formlarının ve işgücünü etkileme oranının anlaşılması bakımından temel bir öneme sahiptir. “Sinema emekçisi”, “kültür işçisi” veya “yaratıcı işgücü” olarak farklı isimlerle tanımlanan emekçilerin, işçi sınıfının genel yapısından ayrı olarak taşıdıkları özgün çalışma biçimleri ve yaşam koşulları genel olarak değerlendirilmiştir. Onların, proje bazlı, sabit olmayan, mekânsız ve güvencesiz olan çalışma biçimlerinin free-lance çalışma içinde olan ve “prekarya” gibi yeni sınıf tanımlarına dahil edilen diğer yaratıcı işçilerle olan kesişimleri üzerinde durulmuştur. Bu emek grubunun özerklik ve yaratıcılıklarının ticari yapılar içinde ne denli gerçekleşebildiğine dair sorgulama yapılmıştır. Sinema emekçilerinin kendi içinde “çizgi üstü” ve “çizgi altı”, tavan ve taban gibi ayrılması ve bu

ayrımın sendikal örgütlenmelere yansması irdelenmiştir. “Yaratıcı emek” üzerine yapılan okumalar bu tezin örgütlenmelerle ilgili kapsamının daha da genişlemesini sağlamış ve yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni gibi filmin sanatsal tasarımında büyük rolü olan sinema emekçilerinin yaratıcılığını etkileyen faktörlerin irdelenmesini, onların teknik alandaki yaratıcı emeğe göre örgütlenme eğilimlerinin farkını araştırma, anlama imkânı sağlamıştır.

Üçüncü bölümde, Türkiye sinema endüstrisinde başta yaratıcı emek grupları olmak üzere sinemanın işveren örgütleri gibi tüm bileşenlerinin örgütlenme pratikleri yazılmıştır. Bu pratikleri doğru şekilde anlayabilmek için dönemin özelliklerine ve bununla paralel olarak sinemanın öne çıkan gelişmelerine kronolojik çizgide bakılarak tarihsel bir perspektif kurulmaya çalışılmıştır. Sinema emekçilerinin çalışma ve yaşam koşulları örnekler ile ortaya konulurken ve bu yapı içinde yapımcısından set işçisine kadar sinema bileşenlerinin örgütlenme deneyimleri anlatılırken sinemayı Türkiye’de bir endüstriye ve özellikle örgütlü sinema emekçileri için sanatsal kaygı aracına dönüştüren gelişmelere, dönemlere ve öne çıkan mesleki tartışmalara da bakılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

YARATICILIK ÇERÇEVESİNDE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE DÖNÜŞÜMLERİ

1.1. Kültür Endüstrisi ve Sanat Üretimi

Kültür endüstrisi ifadesine yönelik değerlendirmelerin bir kısmı öncelikle kültür ve endüstri kavramlarının birbirinden uzaklığına ve yan yana gelmelerinin normal olmadığına vurgu yapar. “Kültür”ün, endüstriyel alanın aracı haline getirilmesine negatif bakılır ve ona kültürün yıkımı, sanatın parasal ölçüt kazanması gibi anlamlar yüklenir. Bu tepkilerin kuramsal olarak Adorno ve Horkheimer’ın yazdıklarıyla temellendirildiği ve ekonomi politik karşılığının olduğu açıktır. Bugünün yaratıcı endüstriler eksenli değerlendirmelerinde ise, yaratıcı endüstriler kapsamı içine sokulan kültür/kültürel endüstriler, kültürel sektörler gibi kavramlar zamanın ruhu içinde “normallik” kazanmıştır. “Kültür” ve “endüstri” kavramlarının bir arada kullanılmasını normal görmeyip eleştirel yöntem çerçevesinde sorgulayan çevreler, günümüzde yaygın olarak eski dönemde kalmış olmakla suçlanmakta ve "köhne, bayat ve demode" gibi yakıştırmalara maruz kalmaktadır.

Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi tezini, 1947’de Amsterdam’da yayınladıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitapta “Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma” alt başlıklı makalede ele alır. O makaledeki belirlemelerin çoğu, Amerika’da kaldıkları yıllarda eğlence endüstrisinin yükselen etkinliğini gözlemlene imkânı bulmaları ve tanıklık etmeleri sayesinde oluşmuştur. Adorno’ya göre, “endüstriyelleşmiş kültür”, özetle, alınıp satılan bir meta olarak, Fordist bir üretim bandında teknik olanaklarla çoğaltılabilmenin, standartlaştırmanın, eleştirel içeriği yok etmenin ve kitlelerin boş zamanını, medya, film, müzik ve eğlence gibi biçimlerle çalarak, geçici tatminler ve karşılıksız umutlarla onları yeni iş gününe hazırlayabilmenin aracıdır.

Eğlence, yorucu ve haksız iş ortamından kaçıp, o çarka yeniden dönebilme sabrını biriktirmek ve gücünü toparlayabilmek için yapılan faaliyettir. Eğlenceli vakit geçirmeye yarayan her şey kültür endüstrisinden önce de vardır ancak sanatın tüketim alanına dönüşmesi hiç olmadığı kadar planlı, kararlı ve hayatlara nüfuz eden bir düzeydedir (Adorno, 2016, s. 66).

Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı çalışmasında bir sanat eserinin aurası ve biricikliğinin, çoğaltma tekniğinin gelişmesiyle birlikte yok olduğu tezini savunur. Kültürün endüstriyellemesiyle bir “sanat eseri”, toplumsal ve sanatsal yararından yalıtılmış şekilde, sadece pazar için üretiliyor ve satıcısına maksimum artı değer kazandırmanın bir aracı olarak “içerik” belirlenip satılıyor ise ortada bir auradan söz etmek mümkün değildir. Artık söz konusu olan, kültür ve sanatın olanaklarını kullanıp bir ürün imal etmektir. Benjamin elbette bunları yazarken bir sanat yapıtının ilk defa yeniden üretildiğini düşünmüyor. O, insanların yapmış olduklarının başka insanlar tarafından mutlaka eskiden beri kopyalandığının farkındadır. Ancak yazarın altını çizdiği şey, bunun artık teknik gelişmelerin imkânlarıyla yoğun şekilde yapılmaya başlanmasıdır (Benjamin, 2012, s. 52). Bununla beraber yeniden üretimle “sanat yapıtının ‘şimdi ve buradılığı’nın, başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı’nın (Benjamin, 2012, s. 52) yitirildiğini anlatır. Marc Jimenez, “[...] sanat yapıtı, önceden var olan şeylerin basit bir kopyasına indirgenemez” (2008, s. 29) diyerek bu kopyalama meselesine itiraz eder. Üretilmiş maddi ya da manevi bir ürünün bir sanat yapıtı olarak adlandırılması, doğal olarak onun özgün bir yaratı olduğu algısı yaratır. Eğer kültür endüstrisinin bir ürünü olarak ortada duruyorsa, artık onun geleneksel anlamda “sanat yapıtı” olup olmadığını tartışmak oldukça çetrefilli olacaktır. Benjamin’in kopyalama, çoğaltma, biricikliği yitirme meselesine olan yaklaşımının bütünüyle kötümser olmadığını yazan Jimenez (2008, s. 250), bu çoğaltma teknikleriyle, özellikle fotoğraf ve sinema alanında kitlelerin eğlenirken eğitilebileceğine ve korkunç güçlere karşı onların

farkındalığının arttırılabileceğine inanır. Charlie Chaplin'in *Büyük Diktatör* (*The Great Dictator*, 1940) adlı filmi ile bu tezini örneklendirir.

Chaplin, İkinci Dünya Savaşı'na katılmak ile Hitler'in faşist liderliğini bütün dünyaya anlatan bir film yapmak arasında gidip gelmiş ve en sonunda sanatçı kimliğiyle savaş karşıtı bir tutum almayı tercih ederek *Büyük Diktatör* adlı ilk sesli filmini çekmiştir. Filmin çoğaltılıp bütün dünyaya ulaştırılması, savaşın yıkıcılığına dair önemli bir farkındalık yaratmıştır. Benjamin'in, resim gibi diğer sanat eserlerine göre sinemayı hep ayrı bir yerde tuttuğunu ve onun kitlelerin ilerici tutum almasında daha işlevli olduğuna dair düşüncesini de eklemek gerekir (2012, s. 70). Ayrıca teknik yoldan yeniden üretilebilmenin sinema için gerekli olduğunun çünkü üretim koşulları itibariyle pahalı bir alan olmasının başka bir seçenek bırakmadığının ve filmin milyonlarca izleyiciye ulaşmasının da ancak bu çoğaltma yöntemiyle mümkün olacağının farkında olduğunu gösterir (Benjamin, 2012, s. 80).

Jimenez, bir sanatçının yeni nesneler yaratmasını, "sanatçının yaratıcı gücünün edimsel olarak somutlaşması" olarak tanımlamıştır (2008, s. 29). Bir sanatçının yaratıcılığının somutlaşması eylemi, kültür endüstrisinin "esnek, çabuk tüketilen, ısmarlanan, tüketici odaklı" karakteri içinde kendine imkân bulabilecek midir? Buna olumlu cevap vermek güçtür. Jimenez sanatın "somut" ve "soyut/simgesel" iki boyutunu öne çıkarır (2008, s. 12). Her iki boyut için de ortak olan özellik, sanatın nihayetinde bir pratiğe dayalı olmasıdır. Yazar, somut yaratım ya da somut gösterim haliyle sanat eserinin tam anlamıyla "sergilenmeye" hazır olduğunu belirtir (Jimenez, 2008, s. 12). Sanatın soyut yanını da şöyle tarif eder: "Bununla birlikte sanat, var olmakla yetinmez çünkü duyarlılığımıza, sezgimize, imgelemimize, fantazmalarımıza bağlı simgesel bir evreni betimleme, dünyayı temsil etme biçimi anlamına da gelir" (Jimenez, 2008, s. 12). Bu cümlelerin kullanıldığı metnin bağlamında Jimenez ayrıca, iyi bir sanat yaratımına aday olmanın geçici bir istek olmaması

yani odaklanılması gereken bir pratik olması ve sanatın, içsel, varoluşsal dünyayı temsil etme biçimi olması gerçeğini de anlatmaya çalışır. Sanatsal yaratının sergilendiği alanının kimliği ve hedef grubu, bizzat o yaratının da kimliğine dair ipuçları verir. Kimin, kimlerle, kimlere, ne pahasına üreteceği ve ne amaçla üretilip nerelerde sergileneceği meselesi, üretilenin niteliksel olarak “eser olması” ya da “şeyleşmesi”ni göstermekle beraber üreticisinin ne kadar özgür bir dışavurumu olduğunu açığa çıkaracaktır. Kuşkusuz, her yaratıcı, yarattığı şeyi sergilemek ve olabildiğince geniş kesimlerle bir biçimiyle ilişkilmesini sağlamak ister. Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında, filmlerinin anlaşılmadığını söyleyen seyircilerinin tepki içerikli mektuplarını paylaşır ve her yönetmen gibi filmlerini çok sayıda kişinin izleyip sevmesini, en azından bir izleyici kitlesinin oluşmasını istediğini ancak böyle olsun diye de eserine şekil veremeyeceğini ve bu büyük onayı garanti edecek çalışma ilkelerine yönelemeyeceğini anlatır (1992, s. 191-192).

Sanatsal ürünün, sadece piyasada bulacağı karşılığa odaklı tasarlanıp üretilmiş olması o pratiğin sanatçı ve ürün bakımından özgünlüğünün kalmadığı ve özgür bir sanat çalışması olmaktan çıkacağı anlamına gelir. Jimenez’in –ve sanatın ideal kimliğine inanan pek çok insanın– iyi niyetle sanatın soyut boyutu olarak tarif ettiği şeyler olan sezgi, imge gibi öğeler, endüstriyel birer üretim faktörüne dönüşmüş olmaları nedeniyle, fazlasıyla anlam yitimi yaşamıştır. Jimenez ayrıca sanatçının, 15. yüzyılda başlayıp 18. yüzyıla kadar süren, dinsel, monarşik ve aristokratik himayeden aşamalı olarak kurtuluşunun onu zanaatçı konumundan da kurtardığını ve artık “prense boyun eğmeyip halka yüzünü dönen” bir bireye dönüştüğünü yazar (2008, s. 26). Peki sanatçının kiliseden ve krallardan kurtulduktan sonra kazandığı iddia edilen özerkliğinin ömrü ne kadar sürmüştür? Habermas’ın medya, demokrasi ve kamusal alan çalışmaları ve Adorno’nun kültür

endüstrisi kavramlaştırması üzerinden kültür ve sanatın metalaşması kavramlarına bakıldığında bu ömrün çok kısa olduğu söylenebilir.

Kültür endüstrisi içinde üretilen şeyin sadece “fiziksel varlığı olan bir meta” olmadığı, insanların zihinlerinde “itaat” ve “güçsüzlük” gibi algılar yaratılarak, eleştiri ve direniş kabiliyetlerinin ortadan kaldırıldığı bir “sömürü alanı”nın da üretildiğine dair görüşler vardır. Endüstriyel alanlarda organize edilen "zihinsel ve duygusal üretimin" en önemli amacını Adorno şöyle özetlemiştir: “İnsan duyularının, akşam fabrikadan ayrıldığı andan ertesi sabah tekrar kart bastığı ana kadar, gün boyu yürütmek zorunda olduğu emek sürecinin damgasıyla meşgul tutulması...” (2016, s. 61). İmal edilen bu meşgulliyetler ile “iktidar”ların, kitleler nezdinde meşru ve yıkılmaz kılındığı iddia edilir. Öyle ki, Adorno, ticari sinema üretiminde yer alan yönetmenlerin tüm filmlerinde hangi olay örgülerini kullanırlarsa kullansınlar, iş arayan mülksüzleştirilmiş kitlelerin yüreklerine, "efendilerinin" mutlak iktidarlarını kazıdıklarına inanır (2016, s. 53) ve endüstri toplumunun kudretinin insanlarda her zaman etkili olduğunu ifade eder (2016, s. 56). İradesinin önemli oranda silik ve (zor da olsa) yönlendirilebilir olduğu düşünülen yığınların varlık nedeni, muktedirler tarafından önceden çizilmiş şemayı tamamlamaktır. İnsanların düş dünyası idealize edilir ve yönetmenler, sokakların az önce izlenmiş olan filmlerin devamı olarak algılanmasını amaçlar (Adorno, 2016, s. 56). Her film kolay tüketilebilir içeriğe ve başından nasıl biteceği kolay anlaşılır bir kurguya sahip olmalıdır. Böylelikle sahnelerin sonucunda nelerin olacağına dair yaptığı tahminleri doğru çıkan seyirci de buna sevinecek, derinden bir başarı hissi yaşayacak ve eğlenmiş olacaktır. Her sanatsal ürünün izleyiciden beklediği düşünsel ve yorumsal efor, bir meta olarak üretilecek filmlerde kaçınılan bir şeydir çünkü (insanın estetik görüşü ve sanatsal zevkinin derinleşmesine değil) çünkü sanatsal ürünlerin takipçilerinden beklediği bu

durumun sektörün devamına hizmet edecek olan “eğlenceyi” ve metalaşma sürecini bozma riski yüksektir.

Kültür endüstrisinin en önemli yasasının, sürekli yaratılan “arzu nesnesi”ne insanların kavuşmasının engellenmesi ve bu kavuşamama haline rağmen “gülmek, ağlamak ve eğlenmek” suretiyle tüketicinin duygusal, zihinsel tatmine ulaşması olduğu vurgulanır. Bu aldatmaca ile tüketicinin zihnine, kendisine ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiği kazınır (Adorno, 2016, s. 72). Ayrıca bu sektörde kimsenin vazgeçilmez olmadığı ve herkesin bir yedeğinin olduğu mesajı da zihinlerde yaratılır. Tüketim ve eğlence anlayışları aynılaştırılmış bir tür olarak tanımlanan insanlar, o benzerliği yitirdiğinde sistem tarafından bir ‘hiç’ olduklarına inandırılır. Bu benzerlik içinde oyunun dışına çıkanın yeri bir başka benzeri tarafından hemen doldurulabilir. İmal edilmiş tüketici alışkanlıklarının değişen seyrine uygun ve zaman zaman o seyri yönlendirmeye yönelik ama “ortak beğeni-benzer tüketim” yaratma amacının değişmediği endüstriyel dünyanın içinde “kültür” de aynı misyonla (diğerlerine göre ideolojik boyutuyla daha fazla misyon yüklenerek) yerini almıştır.

Metanın beklediği itaatin öznesinin sadece tüketici olmadığının, yaratıcının da bir diğer özne olduğunun altını çizmek gerekir. Medya ve diğer iletişim araçları bu endüstriyel hattın kültürel olarak yeniden üretilmesinde önemli misyon sahibidir. Önder Kulak, Adorno'nun bu konudaki endişesini şöyle yansıtır:

Adorno kültür endüstrisinin sadece olağan işlerliğe dair bir uyum sağlamakla yetinmediğini, aynı zamanda savaş, afet, kriz gibi olağanüstü koşullarda da etkili bir ikna ve telkin aracı olduğunu düşünür. Bu noktada Adorno kaygılıdır: yeri geldiğinde kültür endüstrisinin insanlığa dönmüş bir “silah” haline gelebileceğini belirtir (Kulak, 2017, s. 216).

Sanatsal üretim dünyası içindeki en belirgin ilişki, televizyon, sinema, müzik ve yayıncılık iş alanlarında kendini gösterir ve yaratıcılığın diğer sektörlerle göre sanat ile daha yakın, estetik ve anlamlı ilişkisi vardır (Hesmondhalgh & Baker, 2011a, s. 1). Hesmondhalgh ve Baker, (kamu ve

işletme kaynaklı sağlanan) fon veya yatırımlar ile yaratıcılık (ve sanatsal) faaliyetlerinin buluşturulduğu endüstriyel alanın terimsel karşılığı olarak, “kültürel endüstriler” kavramını kullanır (2011a, s. 1).

1.2. Bir Anahtar Sözcük Olarak Yaratıcılık

Sözcüklerin ortaya çıkışı ve bu sözcüklerin anlamsal dönüşümleri, içinde doğdukları ve yaşadıkları zaman ve ortam ile anlaşılır. Hangi gereksinimin karşılığı ve hangi bütünün bir parçası olarak kullanıldıkları o sözcükleri belirleyen diğer etmenlerdir. Yaratıcılık sözcüğü teolojik olarak değerlendirildiğinde tek sahibi, kudretinin sınırsız olduğuna inanılan, “tanrı”dır. Orta Çağ’da, “yaratma” eyleminin tanrının bir ayrıcalığı olduğuna inanıldığı için insanın estetik arayışına atfedilen “sanatsal yaratı” düşüncesi reddedilir (Jimenez, 2008, s. 27). Yaratıcılığı sanatın biricikliği ve özerkliği üzerinden değerlendirdiğimizde ise sahibi -aurası olan, eşsiz varlık-sanatçıdır ve son olarak bugünün iktisadi durumuna göre yapılan değerlendirmelerde ise yeni bir sahip (burada patronu diye de okunabilir) olarak –meta üreten- sermaye gücü öne çıkar. Bu görüş çerçevesinde, tanrı, “çaresiz kulları” ile, sanatçı, “nitelikli takipçileri” ile ve girişimci, “müşterileri” ile varlık gösterebilir şeklinde bir betimleme yapılabilir. Günümüz dünyasının karmaşıklaşan ve hızla tüketilen ilişkilenecekleri içinde bunların çeşitli oranlarda karıştığı durumlar ile de sıklıkla karşılaşmıştır.

Yaratıcılık sözcüğünü, güçlü unsurlara ait birer metafor olarak görmenin yanı sıra sıradan bireylerin ait oldukları daha iddiasız ve gündelik faaliyetler içindeki yaratım eylemlerinde bulmak da mümkündür. Yaşam içinde herkes ve her şey bilinçli ya da bilinçsiz bir şeylerin yerini, içeriğini ve boyutunu değiştirir. Bütün nesneler başka deyişle bütün gölgeler toplumsal mekânın bir bölümünü temsil eder ve bu gölgelerin fiziksel ve sosyal her açılımı/daralması küçük ya da büyük

o mekânın diğer alanlarıyla ilişkilendirilir, yenilenir, değerlendirilir veya değer kaybeder. Bu geniş çerçevede “işlevli” ve ayırıcı olan, söz konusu yaratımın sıra dışı olması, elverişli zemin yakalaması ve gerçekleştiği itkinin niteliğidir. Landry, yaratıcılığın sadece elit sınıflara ait bir üstün özellik olmadığına ve özgür fikirleri olan herkesin aynı düzeyde yaratıcı olarak kabul edilmesi gerektiğine inanır (Enlil & Evren, 2011, s. 23). Herkesin yaratıcı olduğuna inanan bir başka sosyal bilimci ise, John Hartley’dir. Ancak ona göre, herkesin yumurta pişirebilmesi, düğme dikmesi ve düşünebilmesi; herkesin şef, terzi veya entelektüel olduğu anlamına gelmeyecektir (Hartley, 2005, s. 31). Bu vasıfları kazanabilmeleri için ekonomik ya da kültürel değer yaratabilecekleri belirgin toplumsal işlevleri olması gerekir. Bu da “istihdam, meslek ya da zanaati” içeren üretim tüketim alanının konusu olmakla ilgilidir (Hartley, 2005, s. 31). Bireyin kendi başına yaratıcı olmasını Hartley yeterli bulmaz ve aslında yeterliliği -terimsel olarak kullanmasa da- "üretken emek" olma halinde arar: “İnsanların esas yaratıcılığı, erişimin, sermayenin, altyapının, düzenlemenin, piyasaların, mülkiyet haklarının ve büyük ölçekli işlemlerin yaratıcılığı paraya dönüştürebildiği yerler bulmasıyla ortaya çıkar” (Hartley, 2005, s. 31). Bireylerin yaratıcılık kabiliyetlerinin ve faaliyetlerinin “kültür endüstrisi için” kayda değer olması, piyasada ve toplumsal alanda katma değer ve artı değer oluşturabilmeleriyle mümkündür. Emre Canpolat, yaratıcının özgür insan olarak kabul edilmesini özgürce yaratma koşullarına sahip olmasıyla ilişkilendirir (2020, s. 188).

Andy C. Pratt, “yaratıcılık” ve “inovasyon” gibi kavramların “bireysel temelli olarak karakterize edilmesi”nin sıklıkla eleştiri konusu edildiğini yazar (2008, s. 113). Bilgi ekonomisi tabanlı yapılan araştırmalarda bu kavramların sosyal temelli olduğu vurgusu vardır. Tercih edilen şey, iktisadi verim ve büyüme artırımı ise, bu alana katkı sunmayan yaratıcılık öğeleri bir “boşluk”

içinde kalır.² Bir fikrin iktisadi alanda geçerli olması için üretimin faktörel bir bileşeni ve tüketimi sağlar nitelikte olması gibi özelliklere sahipliği aranır. Bu bağlam içinde, en önemli etkeni yaratıcılık olan sanatsal üretimlerin, ‘boşluk’tan çıkıp sosyal bir anlam ve değer kazanması onun ekonomik büyümeye katkısı ile sınırlı tutulur. Yeni bir şey yaratmanın, bireylerin kendi başına yaptıkları bir durumdan ziyade, çeşitli organizasyon, kurum ve oluşum temelli sahalardaki kolektif edimleri sayesinde mümkün olduğunu savunan Winter, Nelson, Storper gibi araştırmacılar da vardır (Günsel & Çetindamar, 2011, s. 252). Her ne kadar bilgi ve haberleşme teknolojilerinin “mesafe”yi önemli oranda görünmez kıldığı bilinse de yaratıcılar için fiziksel ortak alanlar ve pazara yakınlık önemli bir ihtiyaçtır (Sternberg, 2017, s. 340). Söz konusu ihtiyaç belirlemesi, yaratıcı unsurların kümелendiği “yaratıcı kentler” ve aynı unsurların büyüttüğüne inanılan “yaratıcı ekonomiler” söylemlerine zemin hazırlamıştır. Bu noktada önem arz eden bir itirazı eklemek de yararlı olacaktır. Rolf Sternberg, bu tür söylemler nedeniyle yaratıcılığın sadece yaratıcı kentlerde ortaya çıkabileceği gibi yanılgılara kimsenin kapılmaması için, yoksul ve gelişmekte olan ülkelerde de yaratma ediminin var olacağını/olduğunun altını çizmiştir (2017, s. 340). Ancak Sternberg, bunun ciddi bir kalkınma programı hazırlanmadan ve destekleme yapılmadan büyük ekonomik sonuçlar vermesinin beklenemeyeceğinin de farkındadır.

John Howkins, yaratıcılık için “bilgi”nin önemli bir ihtiyaç olduğuna vurgu yapmış ve yaratıcı işgücü çevresine iddialı bir çağrıda bulunmuştur: “Aktif, cin gibi ve ısrarcı olmalıyız!” (2005, s. 118). Yazar bununla yetinmemiş, tüketimin kutsandığı ve eleştirel içeriklerin gereksiz, oyalayıcı, bozguncu enstrümanlar olarak görüldüğü mevcut meta çağı dönemleri için oldukça aykırı olacak başka uyarılar da yapmıştır: “Orijinal, şüpheli, tartışmacı, sıklıkla mantıksız biçimde inatçı ve zaman zaman düpedüz olumsuz, tek kelimeyle yaratıcı olmak zorundayız” (Howkins,

² “Boşluk” ifadesi burada, metaların dışındaki bir alanın tanımı olarak kullanılmıştır.

2005, s. 118). Elizabeth Currid, yaratıcılığın bu konjonktürde, ekonominin temel sürücüsü olarak kabul edildiğini ve refah düzeyi ve istihdam seviyesinin yükseltilmesinin yanı sıra küresel şehirlerin ticari gelişimini sağlamak ve asıl hedef olarak rekabetçiliğe katkı sunmak gibi amaçları olduğunu belirtir (Günsel & Çetindamar, 2011, s. 254). Howkins'ın, “aktif, cin gibi ve ısrarcı olmalıyız” ifadeleri Currid'in belirttiği duruma uyuyor olsa bile, “orijinal, şüpheli, tartışmacı, sıklıkla mantıksız biçimde inatçı ve zaman zaman düpedüz olumsuz” ifadelerinin ciddi bir farklılık içerdiği görünür. Çünkü geleneksel anlamda piyasa, kendi mantığına uygun ve uyumlu olan, bu çerçevede rekabetçi pozisyonunu arttıracak, yenilikçi, yaratıcı bireylere ve organizasyonlara ihtiyaç duyar. Cesur olmak, sıra dışı düşünmek ve risk almak gibi yöntemler, yaratıcı ve girişimciler için, üretimlerin geleneksel sınırlara ulaşıldığı ve aşılmaya başlandığı bir dönemde var oluşun aracı olmaktadır (Pratt, 2008, s. 113). Pratt, bu kavramların bireylere ait terimlerken kuruluşlara yayılmaya başlandığına değinmiş ve bunu "ilginç" bir durum olarak değerlendirmiştir. Kültür endüstrileri tartışmalarında ortaya çıkan metanın itaat arayışının, yaratıcılık temelli yeni endüstriyel dönemde piyasanın hızla değişen ihtiyaçlarına daha hızlı ve uzun dönemli cevap verebilmek için sıra dışı düşünen ve tartışan yaratıcı arayışına dönüşmesi yanlış anlaşılmamalıdır. Her iki durumda da yaratıcı sektörün değişen durumuna ayak uydurmaktadır.

Kapitalist ekonomi sistemlerinin yaratıcılıktan beklediği ilk şey, sermayesinin artmasına katkı sunacak, piyasa egemenliğini geliştirecek ve artı değer yaratımını sürekli kılacak yenilikçi ticari adımlardır. UNCTAD (Birleşmiş Milletler Ticaret ve Kalkınma Konferansı), yaratıcılığın, girişimciliğe katkıda bulunma, yeniliği destekleme, üretkenliği artırma ve ekonomik büyümeyi destekleme gibi ekonomik yönleri olduğuna vurgu yapar (2008, s. 3). Toplumsal refahın artımı, insanlığın gelişmesi ve “kültür”ün içkin değerleriyle korunup toplumsal dönüşümde etkin rol oynaması ise net, ölçülebilir bir ekonomik değer taşımadıkları için sermaye düzeni açısından ilk

amaç değildir; bunlar tüketicinin belirli yaşam düzeyinin sağlanarak satın alabilme-tüketebilme altyapısının korunması için asgari düzeyde de olsa yapılması düşünülebilecek şeylerdir. Max Haiven, Türkçe'ye *Radikal Hayalgücü ve İktidarın Krizleri* olarak çevrilmiş kitabında yaratıcılıktan kimsenin nefret edemeyeceğini ancak yaratıcı ifade düşüncesinin, son yirmi, otuz yıl içinde geçirdiği ciddi dönüşümleri herkesin düşünmesi gerektiğini, yaratıcılığın artık dev bir işletmeye dönüşerek adaletsizliği arttıran ekonomik sisteme hizmet ettiğini ve körelmeye yüz tuttuğunu savunur (2014, s. 181-182).

Küreselleşmiş ekonomide rekabetin dozu arttıkça, şirketler de çaresizce çalışanlarını satılabilecek yeni metalar “yaratmaya” zorlamaya başlamıştır. Reklam araçları ivme kazanıp kamusal alanı yavaş yavaş kapladıkça, pazarlamacılar da adeta çılgına dönmüş, ürünleri piyasaya sürmenin yeni ve 'yaratıcı' yollarını geliştirmek için kolları sıvamışlardır. Fabrikalardan hastanelere, yüksek teknoloji firmalarından fastfood zincirlerine ve okullara kadar pek çok iş yerinde, sıkıntılarla mücadele edebilmek için (genellikle çalışanların daha uzun saatler boyunca, daha hızlı ve daha verimsiz biçimde çalışması pahasına) yeni ürünler ve verimlilik biçimleri 'yaratılmaya' çalışılmaktadır (Haiven, 2014, s. 181).

Haiven'in bu alıntıda aktardığından anlaşılacağı üzere, yaratıcılığın gelişmesine ve çeşitlenmesine olan ihtiyaç, piyasadaki rekabetin ve reklam sektörünün artışı ile doğru orantılıdır. Ayrıca, fabrikalardan, gıda endüstrisine ve sağlık endüstrisine kadar ihtiyaç teşkil eder. Pratt de “yaratıcı” sözcüğünün politik olarak kıvrak olduğunu düşünür (2008).³ Bu kıvraklığın yanı sıra, yaratıcılığın sınırlarının da belirsiz olduğu açıktır. Fakat bu sözcük, “kültür” sözcüğüne göre piyasada daha pozitif bir çağrışıma sahiptir ve kullanımının endüstriyel alanda tercih edilmesinin nedenlerinden biri de bu “çağrışım” olmuştur. Kültür ifadesi ise kültür endüstrisi üzerine yapılan iktisadi, politik ve sanatsal tartışmalar nedeniyle daha çok tartışmalı, politik ve komplike bir yer işgal eder. İktisadi alanda kültür kelimesi, yüksek kültür ve dışlama anlamları taşıyabileceği gibi “endüstri”ye duyulan negatif hisleri de hatırlatır. Bu nedenle, “yaratıcı”, “yaratıcılık”, “yenilikçilik” gibi kavramların piyasa için daha az baş ağrıtıcı olduğuna dair tartışmalar

³ Pratt'e göre yaratıcı endüstriler yeni işgücünü temsil ederken, kültür endüstrisi eski işgücünü temsil eder (2008, s. 113).

yaşanmıştır. Ayrıca daha kapsayıcı oldukları ve sosyal bilimin süregelen tartışmalarıyla dolu alanından kaçmak bakımından daha konforlu oldukları yaygın kabul görür. Raymond Williams, *The Long Revolution* (1965) adlı çalışmasında, İngilizce'deki hiçbir kelimenin yaratıcılık kadar pozitif referans taşıyamayacağını yazmış ve bu kelimenin sanatla olan ilişkisinin de incelenerek kültürün çağdaş yorumlanmasında bir “anahtar terim” olarak kullanılmasını önermiştir (1965, s. 19).

1.3. Kültür Endüstrileri Kavramında Dönüşümler ve Yenilikler

John Hartley, kültür endüstrileri ifadesine negatif anlam yükleme yaklaşımı gösterenleri sol entelektüeller ve sağ entelektüeller olmak üzere iki ayrı kategoriye ayırır (2005, s. 12). Yazara göre meseleye sol kanattan bakanlar, kültür endüstrisi ürünleri ile tüketim çılgını haline getirilen kitlelerin kapitalizm tarafından nasıl sınıf mücadelesini ilerletme görevinden uzaklaştırıldığını anlatır. Sağ kanattan bakanlar ise kültür endüstrisi ürünü olarak değerlendirilen popüler gazeteler, filmler, dergiler ve müzik çalışmalarını küçümseyerek aristokrasiden miras kalan değerlerin deyim yerindeyse muhafazakarlığını yapar (Hartley, 2005, s. 12).

“Kültür” kelimesinin yerine daha çok “yaratıcı” kelimesi kullanılması 1990’lar itibariyle başlar. Hesmondhalgh, bu tercihin nedenini, “yaratıcılık” sözcüğünün endüstriyel alanda “kültür” sözcüğünün ‘sevimsizliği’nden farklı olarak çokça olumlu gönderme içeriyor olmasına ve bu sözcüğe “piyasa değeri kazandırılması”na bağlar (2010, s. 15). Böylece pek çok araştırmacının “kültürel endüstriler” ya da “medya endüstrileri”nden çok “yaratıcı endüstriler” hakkında yazmaya başladığı sonucunu çıkarır (Hesmondhalgh, 2010, s. 15). Bu vesileyle “kültürel” endüstriler kavramına da açıklık getirmek yararlı olacaktır. Çünkü, “kültür endüstrisi” kavramından sonra, ilk olarak “kültürel endüstriler” ve daha sonra “yaratıcı endüstriler” kavramına geçiş gerçekleşmiştir.

Lily Kong, kültürel üretim başlığı altında faaliyet yürüten farklı sektörlerin giriftliği, birbirleriyle çeşitli bağlarının oluşu ve her bir alanın da kendine has nitelikler taşıması gerçeği nedeniyle çoğul tanımlama olarak “kültürel endüstriler” ifadesinin “kültür endüstrileri” ifadesi yerine kullanılabilirdiğini yazar (2014, s. 595). Genel olarak, "kültür" teriminin tekil, "kültürel" teriminin de çoğul bir alanı kapsadığı kabul edilir. Avustralya hükümeti yayınladığı raporda, endüstriyel alanda “kültür” yerine “yaratıcılık” söyleminin öne çıkmasının asıl sebebi olarak kültürel endüstrilerin boyut ve önem bakımından çok büyümesini ve estetik inovasyona dayalı pazarların oluşmasını gösterir. Bu büyüme ve çeşitlenme belirlemeleri aynı zamanda kültür yerine “kültürel” ifadesinin kullanılmasına da yol açan etkenlerden biri olmuştur.

Nicholas Garnham, “kültürel endüstriler” kavramının Frankfurt Okulu analizlerinin bir tekrarı olmadığına dikkat çeker (2005, s. 18). Bu yeni kavram ile Frankfurt Okulu geleneğinden bir kopuşun ön arayışının yapıldığı şeklinde bir tartışma yürütmek doğru olabilir. Çünkü Garnham’ın deyişiyle, “kültürel endüstriler” (ve hatta “yaratıcı endüstriler”) olarak ifade edilen bu yeni söylem sayesinde kimse, Frankfurt Okulu’nun sözü edilen elitist kötümserliğini ya da onu destekleyen Marksist ekonomistlerin tezlerini paylaşmak, onlara atıf yapmak zorunda kalmamıştır (2005, s. 18). “Kültür”ün endüstrileşmesinden sonra, bu süreci tanımlayan “kültür endüstrileri” kavramının da deforme edilerek eleştirel tartışma alanından uzaklaştırılıp “kültürel endüstriler” şemsiyesi altında ekonomik büyümenin bir argümanına dönüştürülmesi ironiktir. Garnham ayrıca, bu kavramsal değişimlerle, politik yönlerden uzaklaştırılmış, tüketim, yayılım ve arz odaklı bir kültürel destek politikasına yönelişin amaçlandığına inanır. Bu amacı taşıyan ve destekleyenler de elbetteki “sanat lobisi”dir (Garnham, 2005, s. 27).

Kültür endüstrileri, kitlelerin benzer tüketim alışkınlarına yönlendirilerek piyasa davranışları bakımından homojenleştirildiği savını içerir. Fordist dönemin gerçeği olan bu durum daha sonra

önemli oranda değişecektir. 1973'te ortaya çıkan petrol krizi, tüketici taleplerindeki çeşitlenmeler, ekonomik tıkanıklıklar ve teknolojik gelişmeler gibi problemler sonucunda post-fordist üretim dönemi başlamış ve böylece ana hatlarıyla ifade edilecek olursa tüketici odaklı, esnek ve heterojen bir üretim modeli şekillenmiştir. Böyle bir dönemin başlamasının devamında ortaya çıkan “yaratıcı endüstriler” tanımlaması doğal olarak “homojenleştirme” terimini içermeyecektir. Bütün bu kavramsal geçiş tercihlerine rağmen “kültürel endüstriler/sektörler” kavramı, bütünüyle yok olmamış, zaman zaman yaratıcı endüstriler yerine de kullanılmış ve hatta yaratıcı endüstriler tanımı içine dahil edilmiş ya da çoğu zaman “kültürel ve yaratıcı endüstriler” başlığı ile birlikte kullanılmıştır. Örneğin, Alexander B. Murphy, “Çin'in Kültürel ve Yaratıcı Ekonomisi” başlıklı makalesinde, iki endüstri tanımlamasını “kültürel ve yaratıcı endüstriler” şeklinde birlikte kullanmayı tercih etmiştir (2012, s. 179-180). Çünkü hem aralarındaki ayrımın her zaman berrak olmadığını düşünür hem de ikisinin de kültürel nitelikteki ürün ve hizmetlerin geliştirilmesi ve yayılması ile ilgili olduğuna inanır (Murphy, 2012, s. 179-180). Bunların yaratıcı ekonominin bir parçası olduğunun altını çizerek; sanat eserleri, el sanatları, müzik ve mimarlık eserleri, televizyon programları, tiyatro yapımları ve filmler, oyuncaklar ve video oyunları, basılı materyaller, reklamlar, kültürel turizm siteleri vb. unsurları içerdiğini de ekler (Murphy, 2012, s. 179-180).

Gerald Raunig ise “Kitlelerin Aldatılışı Olarak Yaratıcı Endüstriler” başlıklı makalesinde, bu kavramsal geçişin evrensel kurtuluş vaadi olarak sunuluyor olmasına yönelik bir sorgulama içine girer ve bulduğu cevap “güvencesizlik” olur. Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrileri tezinde başlığa çıkardıkları “kitlelerin aldatılışı”nın aksine, yaratıcı endüstrilerde “güvencesizleştirme”nin bir tarafı olarak “kitlelerin kendi kendini aldatışı”nın söz konusu olduğuna işaret etmiştir (Raunig, 2014). “Mekanik köleleşme tarzları hem arzu hem uyumlulukla birleştiği ve yaratıcı endüstrilerdeki aktörler de bundan kendi kendini güvencesizleştirmeyi en azından kendilerinin

seçtikleri sonucunu çıkardıkları için” (Raunig, 2014, s. 234) kültür endüstrileri kavramından yaratıcı veya kültürel endüstrilere geçiş bir kurtuluş aracı olarak kodlanmıştır. Mekanik köleleşme süreci olarak ifade ettiği şey insanların bir özne olmaktan çıkıp makinenin parçasına dönüşmüş olmasıdır (Raunig, 2014, s. 234). Yazar burada, özneleştirme tarzlarının bütünselliği sürekli inşa ettiğini ve öznelerin mekanik köleleşme süreçlerine katılımının ne gönüllü ne de zorlama olduğunu savunur.

Yaratıcı endüstriler, 1990’ların başlarından itibaren sosyal ve iktisadi bilimlerin sıklıkla kullandığı ve akademik alanın da büyük ilgi gösterdiği bir ifade olmuştur. Üzerine akademik ve sektörel makaleler yazılmış, yöneticiler bu kavrama bir kurtuluş formülü olarak misyonlar yükleyerek sahip çıkmış ve kavram çeşitli eleştirilere konu olmuştur. Bu kavram, ilk olarak 1994 yılında Avustralya’da, *Yaratıcı Ulus* (1994) başlığıyla yayımlanan bir raporda kullanılır. Jo Foord, yaratıcı endüstriler kavramının raporda, "ticari/kültürel faaliyetler ve teknolojik yenilikler" ile yeni medya arasındaki önemli bağı işaret etmek için kullanıldığını belirtir (2008, s. 94). Ayrıca söz konusu raporda (1994), yaratıcı endüstriler kavramı, film ve içerik üretiminin yapıldığı endüstriler olarak örneklendirilmiş ve raporun bütünü içinde az kullanılmıştır. *Yaratıcı Ulus* metninde, bu kavramdan ziyade, “yaratıcı girdilere dayanan ve fikri mülkiyet hakları ile yakından ilişkili endüstriler” vurgusu üzerinde durulmuştur (Günsel & Çetindamar, 2011, s. 255).

Yaratıcı endüstriler kavramının asıl üzerinde duran ve kullanımının yaygınlaşmasında etkin olan rapor, başında Tony Blair’in olduğu Birleşik Krallık Hükümeti’nin, "İngiltere Kültür, Medya ve Spor Bakanlığı" (DCMS) tarafından 1997 yılında yayımlanır. Andy C. Pratt (ve diğer bazı yazarlar), Avustralya’nın raporunda yaratıcı endüstriler kavramının yeterince vurgulanmayışından olsa gerek, bu kavramın ilk kez DCMS tarafından kullanıldığını aktarır (2008, s. 113). DCMS’in bünyesinde kurulan “Yaratıcı Endüstriler Görev Gücü” bu alandaki ilk haritalandırmayı yapmış

ve ardından diğerk ülkeler de bu kavramı kullanmaya başlamıştır. Yaratıcı endüstriler, “film, video, TV, radyo ve müzik” gibi kültürel endüstri bileşenlerinin yanına, "yeni medya, bilgisayar, yazılım, moda ve tasarım" gibi yaratıcılık ve yeniliğin itici unsur olduğu kalemlerin eklenmesiyle ekonomik büyümenin ve istihdamın arttırılacağı bir alan olarak tarif edilmiştir.

UNCTAD’ın, 2006, 2008, 2010 ve 2013 yıllarında yayımladığı *Yaratıcı Ekonomi* başlıklı raporlarda yaratıcı endüstriler ve yaratıcı ekonomi vurgusu birlikte yapılmıştır. 2008 yılı raporunda yaratıcı endüstriler, “temel girdi olarak yaratıcılık ve entelektüel sermayenin kullanıldığı mal ve hizmetlerin yaratım, üretim ve dağıtım döngüsü” olarak tanımlanır (UNCTAD, 2008, s. 4). Yaratıcı içeriğı ile pazarı hedefleyen ve ticari değerinin olması beklenen bu endüstrilerin bilgi tabanlı faaliyetleri kapsadığı belirtilir (UNCTAD, 2008, s. 4). Sözü edilen faaliyetler hem maddi ürünleri hem de maddi olmayan ya da sanatsal, hizmet özelliğı olan üretimleri kapsar. Yaratıcı etkinliklerin etkileşimi ile ilgilenen ve geniş, heterojen bir alan olarak da tarif edilen bu kapsam başlıca şu faaliyetleri içerir: Geleneksel sanat ve el sanatları, yayıncılık, müzik, görsel ve sahne sanatları, film, radyo ve televizyon yayını, yeni medya ve tasarım (UNCTAD, 2008, s. 4). John Howkins (2001), yaratıcı endüstrilerin diğerk bir adının “maddi olmayan endüstriler” olduğunu yazar ancak “maddi olmayan” tanımını nadiren kullanır. Çünkü bu endüstrilerin somut ürünlerin üretilmesinde de ciddi oranda pay sahibi olduğunu düşünür (Howkins, 2001, s. 21). *The Creative Economy* başlıklı eserinde Howkins, kitap yayımlayan ve tiyatro setlerini inşa edenlerin en az oyunları yazan ve oynayanlar kadar yaratıcı endüstrinin bir parçası olduğunu vurgular (2001, s. 21).

Avrupa Komisyonu, yayımladığı bir raporda kültürel ve yaratıcı sektörleri şöyle sınıflandırmıştır (KEA, 2006, s. 2-3): Geleneksel sanatlar (görsel ve sahne sanatları, kültürel miras), kültürel endüstriler (film ve video, TV ve radyo, video oyunları, müzik), yaratıcı

endüstriler (moda tasarımı, iç tasarım ve ürün tasarımı, mimari ve reklam) ve bunlarla ilişkili olarak da "bilgisayar, mp3 çalar vb." üretimi. Bu raporda yaratıcı endüstriler, kültürel endüstrilerden ayrı olarak sınıflandırılmış ve kültürel endüstriler “endüstriyel olan ve olmayan” diye ikiye ayrılmıştır (2006, s. 2).

Tablo 1: Avrupa Komisyonu Kültürel Endüstriler Sınıflandırması (KEA, 2006, s. 2)

Endüstriyel olmayan sektörler	Üretildiği anda tüketilmesi hedeflenen ve tekrar üretilmeyen mal ve hizmetleri (konser, sanat fuarı ve sergi) kapsar.	Sanat alanında, resim, heykel, zanaat ve fotoğrafı içeren görsel sanatlar; sanat ve antika pazarları; opera, orkestra, tiyatro, dans ve sirk gibi performans sanatları; konser, sanat fuarı, sergi ve miras olarak müzeler, miras siteleri, arkeolojik siteler, kütüphaneler ve arşivler vardır.
Endüstriyel sektörler	Kitlesel yeniden üretim, kitlesel dağıtım ve ihracatı amaçlayan kültürel ürünleri içerir.	Kitap, film ve video, video oyunları, yayın, müzik, ses kayıt ve basın yayıncılığı gibi kültürel endüstrilerdir.

Avrupa Komisyonu’nun hazırladığı raporda “sinema”nın kültür endüstrisi kapsamında tutulurken, yaratıcı endüstri kavramına dahil edilmemesi bu çalışma için dikkat çekicidir. Burada “yaratıcılık” eylemi ile “yaratıcı endüstriler” kavramının eşitlenmediği, başka deyişle birbirinden ayrı kulvarda ifadeler olarak değerlendirildiği sonucu ortaya çıkar. Aslında bu durum pek çok raporda ilk başta fark edilemeyecek bir şeydir. “Yaratıcılık” hem “kültür”, hem “kültürel” hem de “yaratıcı endüstriler” olarak tariflenen her üç ifade içinde vardır. Ancak yaratıcılığın ve maddi olmayan emeğin belirleyici olduğu sanat üretimleri bazı çalışmalarda kültür endüstrisi kavramı içinde değerlendirilmiş bazı çalışmalarda da kültürel ve yaratıcı endüstriler kapsamına alınmıştır.

Bunları ortak bir tabana yaklaştıran şey, sömürü ilişkileri, meta üretimi, yaratıcılık eylemi, güvencesizlik ve “fıkri mülkiyet”tir.

Dünya Fıkri Mülkiyetler rgt (WIPO), yaratıcı endüstriler kavramı yerine, bu alandaki bir yaratımın telif hakkı da doğuracağı sebebiyle, “telif hakları endüstrileri” kavramını kullanmayı uygun görmüştür (YEKON, 2014, s. 5). Bu endüstrileri telif ile ilişki düzeyi bakımından  başlığa ayırıp incelemiştir:

- a- Merkez telif hakkı endüstrileri: Reklamcılık, meslek birlikleri, film ve video, müzik, gösteri sanatları, yayıncılık, yazılım, TV ve radyo, grsel ve grafik sanatlar.
- b- Birbirine bağımlı telif hakkı endüstrileri: Boş kayıt malzemeleri, tüketiciler elektronik, müzik enştrmanları, kağıt, fotokopi ve fotoğraf malzemeleri.
- c - Kısmi telif hakkı endüstrileri: Mimarlık, giysi ve ayakkabı, tasarım, moda, ev eşyaları, oyuncaklar (YEKON, 2014, s. 5).

Howkins de yaratıcı endüstrileri tanımlarken (2005, s. 119), “fıkri mülkiyet” kısıtlaması getirmenin doğru olacağı görüşündedir. O, bu endüstriyel alanın, “beyin emeğinin baskın olduğu ve bunun sonucunda fıkri mülkiyet elde edildiği” şeklinde tarif edildiğinde yaratıcılık ile olan ilişkisinin de netlik kazanabileceğini ne sürer (Howkins, 2005, s. 119). Aksi takdirde yaratıcılığın dahil olduğu tüm endüstrileri bu alana dahil etmek gerekecektir. Bununla birlikte endüstrideki yaratıcı işlemlerin manevi ve fiziksel olmak üzere iki tamamlayıcı değer yarattığını açıklamıştır (Howkins, 2001, s. 21). Bu endüstrilerden birincisi, fıkri mülkiyetin değerinin daha yüksek olduğu örneğin “diğital yazılımcılık” gibi bazı endüstriler, ikincisi de fiziksel nesnenin birim değerinin daha yüksek olduğu “sanat endüstrileri”dir (Howkins, 2001, s. 21).

1970’lerde esnek ve müşteri odaklı, önemli oranda küçük ölçekli işletmelerin üretimine dayalı olan Postfordist sisteme geçilmesinin ardından, “piyasa, toplumsal bölüşüm ve toplumsal yapı” gibi pek çok olgu büyük dönüşüme uğrar. Hartley de tüketicinin nedensel olduğu böyle bir ortamda

yaratıcı endüstrilerin “hizmet” niteliği kazandığını belirterek endüstrinin geçmişteki hali ile bugünkü yaratıcı halini özetle şöyle karşılaştırır:

- Geçmişte endüstri büyük ölçekliydi, yaratıcı endüstriler ise sıklıkla mikro işletmeler ve KOBİ’lerdir;
- Önceden endüstriler fabrika ve ofis çevresinde örgütlenirken, şimdi yaratıcı endüstriler proje çevresinde örgütlenir (2005, s. 26).

Yaratıcı endüstriler giderek finans, sağlık, eğitim ve hükümet gibi hizmet sektörlerine de yayılır (Hartley, 2005, s. 26). Yukarıda değinilen değişim ortamında, “kurum” kavramının yerini büyük oranda “proje” kavramına bırakmış olmasını Raunig, yaratıcı endüstrilerin kültür endüstrileri ile olan işlevsel ve biçimsel farklılığının önemli göstergesi olarak gösterir (2014, s. 229). Yaratıcı endüstriler için “kurumlar”dan ziyade, kurumsal olmayan yapılar ya da sözde kurumlar söz konusudur (Raunig, 2014, s. 229). Bu yeni endüstriyel alanda piyasa örgütlenmeleri artık kültür endüstrilerinde olduğu gibi uzun ömürlü dev medya şirketleri biçiminde değil girişimcilere ait kısa ömürlü mikro-işletmeler biçiminde gerçekleşir. Proje odaklı bu girişimlerde bireyin üretkenliği esas görülürken dev şirketlerde ise kolektif unsur ön plandadır (Raunig, 2014, s. 232).

Lazeretti, Capone ve Seçilmiş’in ortak imzasını taşıyan bir makalede, yaratıcı endüstri kavramının zamanla faaliyet alanı sınırlarını genişlettiği ve tasarım, inovasyon temelli çok sayıda birimi de içerecek şekilde dönüşüm geçirdiği yazılıdır (2014, s. 198). Fakat faaliyet kapsamının daraltıldığı raporlar da vardır. Örneğin DCMS, 2013 yılında yaptığı güncellemede yaratıcı endüstrileri sınıflandırdığı listeden “zanaat ve antika” alanını çıkarmış ve daha anlaşılabilir olsun diye diğer alanları kendi içinde birleştirmiştir. “Fotoğraf” faaliyetini “film, video ve radyo” faaliyetinin yanına ekleyerek oluşturulan “Film, Video, Radyo ve Fotoğraf” başlığının bütün yaratıcı endüstriler içindeki payı yüzde 14,5 olmuştur (DCMS, 2013, s. 13).

DCMS, yaratıcı endüstrileri ilk tanımladığında; “kültür endüstrileri”, “tasarıma dair endüstriler ve yazılım”, “bilgisayar oyunları” gibi teknoloji tabanlı yeni medya endüstrilerini bir başlık altında toplayarak çeşitli tartışmalara sebebiyet vermiştir. Bir film yaratıcısı ile bir bilgisayar oyunu yaratıcısının gerçekte sektörel benzerliği var mıdır? DCMS’in 2013 güncellemesi ile listeden çıkarılan zanaatkar ile bir mimarın sektörel faaliyeti ne kadar benzerdir? Bu tarz soruların ve tartışmaların hâlâ sürdüğü söylenebilir. Avustralya’da yayımlanan *Sanatlar ve Yaratıcı Endüstriler* adlı çalışmada ilgili sektördeki uygulayıcıların başlangıçta “bir aradalık” meselesini kabul etmediği ve bu nedenle yaratıcı endüstriler kavramına mesafeli davrandığı görülür (O’Connor, 2011). Örneğin fotoğrafçılar, “yaratıcı endüstri mensubu değilim, fotoğrafçıyım” demiştir (O’Connor, 2011, s. 29). Fakat, karar vericiler ve teorisyenler bunu ortak bir potaya yerleştirme çabasında kararlıdır ve hep “yaratıcılık” kavramında buluşulduğu/birleşildiği tezini savunmuştur.

Lazeretti, Capone ve Seçilmiş, üzerinden geçen uzun zamana ve alandaki önemli çalışmalara rağmen hâlâ herkes tarafından ortak kabul edilen, açık ve sistematik bir yaratıcı endüstri tanımının olmadığını öne sürer (2014, s. 198). Bu tanım, tarihsel, kültürel, politik, coğrafi ve bölgesel gerçekliklere, ihtiyaçlara ve politikalara göre değişkenlikler gösterir. "Yerelin ihtiyacı ile kentin ihtiyacı", "ekonomideki az gelişmişlik ile ileri gelişmişlik" ve "yönetimlerin farkındalığı ya da vizyonu" gibi değişkenler birçok şeyde olduğu gibi yaratıcı endüstrilerin, yaratıcı ekonomilerin ve yaratıcı sınıfın niteliğini belirler. Değişkenlikler nedeniyle bu alanda alternatif yaklaşımların olması çok tabiidir. Bunların yanı sıra “yaratıcılık” ifadesinin muğlaklığı ve “yaratıcı endüstri” tanımının sınırlarının belirsizliği de net bir kategorizasyon yapılamamasında ve ortak bir tanımlamada buluşulamamasında temel etkenlerdir. Örneğin Hartley, endüstriler zincirini, birincil (tarım ve madencilik), ikincil (imalat) ve üçüncül (hizmet) olmak üzere üç aşamaya ayırır (2005,

s. 30). Fakat ona göre, “yaratıcı endüstriler”in bu zincirin neresine dahil edileceği tamamen net değildir. Mesele "yaratıcılık" ise, yaratıcı süreçler ve ürünlerin bu aşamaların hepsinde var olduğunu vurgular (Hartley, 2005, s. 30). Yazar, en çok hizmet sektörüyle bir ortaklığın olduğuna inanmakla birlikte bunun muhasebe ya da çamaşırhanenin yaptıklarıyla kıyaslanarak kolayca kavranamayacağını da düşünür (Hartley, 2005, s. 30).

Film üretimi, kültür endüstrileri, kültürel endüstriler veya yaratıcı endüstriler tanımları içinde farklı çerçeveler içinde yerleştirilmiş olsa da hep yer almıştır. Sinemanın sanatsal bir üretim yapısına sahipliği ve içermiş olduğu yaratıcı emek, bütün endüstriyel dönüşümlerin etkisi ve yeni kavram setleri altında yeni roller kazanmış ve yeni yapısal özellikler göstermiştir. Yaratıcı emeğin ve yaratıcı işçinin kapitalist ekonomi içindeki yeri ve şekillenışı, sanatsal ve özgün üretim imkânlarını yitirmesi, sinema sektöründeki sınıfsal özgünlükleri gibi inceleme başlıkları onun itiraz eğilimini ve örgütlenme deneyimlerini anlamak açısından önemlidir.

İKİNCİ BÖLÜM

YARATICILIK VE EMEK

2.1. Yaratıcı Emegın Kavramsal Kökenleri ve Dönüşümleri

Alfred Sohn-Rethel, zihinsel emegın temsilcilerinin sanıldığı gibi "varlığına katkıda bulundukları düzenden asıl çıkar sağlayan kişiler olmadıklarını", aksine düzenin birer hizmetkârı olduklarını ifade eder (2011, s. 18). Zihinsel emegın (veya yaratıcı emegın), sözü edilen hizmetkârlık pratiğini ve bu pratiği mevcut kılan toplumsal düzeni anlama çabası öncelikle bu emek türü ile ilişkili kavramlara bakmayı gerektirir. Bu bağlamda "üretken olan emek ve üretken olmayan emek" (ÜEÜOE), "gayri-maddi emek" gibi kavramlar, kapitalizmin üretim tarzındaki değişimleri ve emekçilerin sosyal koşullarını anlamaya, anlatmaya çalışanlar için önemli referanslardır. Bunlarla birlikte üzerinde durulması gereken bir diğer kavramsal referans, "üretkenlik"tir. Güven Savul'a göre, bu alandaki emekçilerin çalışma ve yaşam koşullarını belirgin kılacak olan şey, gayri-maddi emegın "üretken" hale gelişinin anlaşılmasıdır (2015, s. 296-297). Marksistlerin çoğunluğunun "üretken emek-üretken olmayan emek" kavramları üzerinden yürütmeyi önemsedikleri bu tartışmayı, otonomist Marksistler (özellikle Hardt ve Negri), "gayri-maddi emek", "kafa-kol emeği" kavramsallaştırmalarına ağırlık vererek yürütmüştür. Bu her iki ana kavramsallaştırma bazı boyutlarda kesişmiş ve "yaratıcı emek" ifadesi yerine "maddi olmayan emek" ifadesi sıklıkla kullanılmıştır.

Michael Hardt ve Antonio Negri, bir hizmetin, bir kültürel ürünün, bir bilginin ya da iletişimin ortaya maddi ve kalıcı bir mal çıkarmadığını ve dolayısıyla hepsinin birer "gayri maddi emek" olduğunu yazar (2003, s. 303). Gayri maddi emek ya da maddi olmayan emek tanımlamalarının ortaya çıkışı, 1970'ler itibariyle post-fordist bir ekonominin işerlik kazanmaya

başlamasıyla paraleldir. "Maddi sabit sermayenin büyük kütlelerini değerlendirmeye odaklanmış modern kapitalizm yerini maddesiz denem, keza 'insan sermaye', 'bilgi sermaye' ya da 'zekâ sermaye' olarak da adlandırılan bir sermayeyi değerlendirmeye odaklanan postmodern bir sermayeye giderek artan bir hızla bırakmaktadır" (Gorz, 2011, s. 11). Standartlaştırılmış ürün üretiminin hedeflendiği bant sistemine dayalı Taylorist dönemin esas üretim çıktısı olan maddi malların yerine "hizmet, bilişim, yönetim, yenilik ve yaratıcılık" gibi çoğunlukla maddi bir çıktı olmayan tecimsel unsurların öne çıktığı bir evreye girilmiştir. Andre Gorz bu dönemi birçok üretim tarzının bir arada bulunduğu bir evre olarak yorumlar (2011, s. 11). Bu "maddi olan ve olmayan" diye ayrılan her iki unsur bazen birbirinden bağımsız olsa da fordizm sonrası endüstriyel üretim içinde çoğu zaman kafa ve kol emeğinin birlikteliği şeklinde birbirini tamamlayan veya kaynaşarak vasıflı emeğe denk gelen bir işleve bürünmüştür. Yenilikçi maddi ürünler, yaratıcı maddi olmayan emeğin üretim sürecine daha etkin katılımıyla üretilebilmiş ve elbette bu iş birliği, kapitalizm açısından üretken olmak şartıyla kendine alan bulabilmiştir. Sohn-Rethel'in insanın ürettiği her şeyde mutlaka bir kafa ve kol emeği birlikteliği olduğuna dair söylemi (2011, s. 98) üretimin içgüdüsel ve hayvansal değil, bir amaca odaklı insan eylemi olmasını işaret etmesi bakımından önemlidir. Ancak "kafa emeği"nin, bant sistemindeki (kol emeğine dayalı vasıfsız işçi yığınlarından ve az sayıda yönetici konumundaki kafa emeğinden oluşan) aksine artık gittikçe işçi tabanına daha çok yayıldığı ve kapitalizmin yeni çarkının "üretken" birer dişlisi haline geldiği gerçeğini de yanına eklemek tamamlayıcı olacaktır. Bu tartışmada ortada olan sadece kol emekçilerinin kafa emeğiyle buluşması değil aynı zamanda otonomist Marksistlerin de dillendirdiği şekliyle, sektör içinde kol emeğinin azalıp kafa emeğinin artması maddi olmayan emeğin ticari sonuçları itibarıyla maddiyat kazanması ve bu durumun kaçınılmaz olarak yeni toplumsal ilişkilendirmeler ile yeni örgütlenme formları doğurmasıdır (Özmkas, 2015, s. 18). Ayrıca

gayri maddi emek ile ortaya çıkan müzik, tv programı ve film gibi “ r n”ler maddi bir fiziksel varlığı teŗkil etmese de o emeğin ger ekleŗme ve sarfedilme süreçleri tamamen maddidir (Özmkas, 2015, s. 18). Ursell'in, televizyonun kültürel bir ürün olarak maddi olma hali ve “zekâ”, “duygu” gibi maddi olmayan etmenler içermesi üzerine yazdıkları, iki durumun da i  içeliğini göstermesi anlamında önemlidir:

Televizyon ürünü bir kültür ürünüdür ve televizyon  alıŗanı bir kültür iŗisidir. Üretim ve tüketimlerini bir  amaŗır makinasından ayıran Şey muhtemelen hem kullanım hem de deęiŗim değerinin semiyotik olarak oluŗturulmasıdır. Bir televizyon üretiminde az sayıda pratik maddi cisim vardır; Onun değerleri üretimlerine yatırılan anlamlar, zeka, duygular ve hayallerde oluŗturulur ve tüketimlerinde canlandırılır. Bu yaratım ve değerlenmenin derin bir sosyal döngüsüdür (Ursell, 2000, s. 822).

Bu sosyal döngü içindeki gayri maddi emek, Maurizio Lazzarato'ya göre (2005, s. 227), metanın hem enformasyonel hem de kültürel içeriğini üreten emektir.⁴ Tez  alıŗması kapsamında odaklanılacak olan emeğe denk d ŗmesi bakımından Lazzarato'nun "metanın kültürel içeriği" belirlemesini açmak yeterli olacaktır. Yazar, "kültürel olanı" Şöyle tanımlar: "[...] normalde 'iŗ' olarak kabul edilmeyen bir dizi etkinliği içerir; diğer bir deyiŗle, kültürel ve sanatsal standartları, modayı, zevkleri, tüketici normlarını ve daha stratejik olarak kamuoyunu belirlemeye ve kurmaya yönelik etkinlikleri" (Lazzarato, 2005, s. 228). Ona göre, bir zamanlar burjuvazi dünyasına ait olan sanatsal zevkler ve moda gibi ayrıcalıklar 1970'lerin sonu itibariyle dünyada yaygınlaŗmıŗ ve entelektüellerin rol ve iŗlevlerini de radikal biçimde deęiŗirmiŗtir (Lazzarato, 2005, s. 228). Lazzarato'nun, "maddi olmayan emek" ifadesi ile bugün yaygın olarak kullanılan "yaratıcı emek" ifadesinin taŗıdıęı benzer özellikleri bu alıntı ile görmek mümkündür:

Maddi olmayan emeğin rolü iletiŗim biçimleri ve koŗullarında (dolayısıyla iŗte ve tüketimde) sürekli yeniliği teŗvik etmektir. İhtiyaçlara, hayal gücüne, tüketici zevklerine, vs. biçim ve cisim verirken, karŗılıęında bu ürünler güçlü birer ihtiyaç, imge ve zevk yaratan bir Şey haline gelirler. Maddi olmayan emek yoluyla üretilen (ve gerçek kullanım değeri enformasyonel ve kültürel içeriğinin değeriyle belirli olan) metanın özgünlüğü, tüketim eylemi yoluyla aslında t kenmeyip,

⁴ Burak Faik Emirgil, Lazzarato'nun, "post-endüstriyel üretim sürecinde fiziksel olarak bir nesneye tekabül eden maddi emeğin karŗısına 'maddi-olmayan emek' kavramını koyarak" maddi olmayan emek kavramsallaŗtırması yarattığını yazar (2010, s. 227).

aksine tüketicinin “ideolojik” ve kültürel ortamını yaratıp, genişletmesi ve dönüştürmesine dayanır. Bu meta emek gücünün fiziksel kapasitesini üretmez; aksine onu kullanan kişiyi dönüştürür. Maddi olmayan emek her şeyden önemlisi, “toplumsal bir ilişki” (yenilik, üretim ve tüketim ilişkisi) üretir (Lazzarato, 2005, s. 24).

Yenilikçi olmak, hayal gücüne hitap etmek, arzu üretmek ve toplumsal eğilimleri etkilemek, reklam, iletişim, film gibi araçların kışkırttığı arzularla imal edilmiş yeni tüketim ihtiyaçlarına hızla cevap vermek, kapitalist ideolojiyi yeniden üretmek ve sermayeyle yeni bir emek ilişkisi kurmak gibi özellikler her iki emek tanımlamalarının benzerliğini destekler.⁵

Bir kültürel üretim yaratıcısı olarak "gayri maddi emek", son otuz yıldır yayılan yaratıcı endüstriler politikalarında önceki dönemlere nazaran hiç olmadığı kadar "üretken" kategorisinde yer alır. Savul da gayri maddi emeğin anlaşılması için öncelikle emeğin üretken olma halinin önemsenmesi gerektiğini söylemekte ve savını Marx'ın çözümlemelerine dayandırmaktadır.

Çünkü Marx'ın gayri-maddi emek kapsamında değerlendirdiği ve “üretim eyleminden ayıramaz etkinlikler” olarak nitelediği, gösteri sanatçıları, konferansçılar, aktörler, öğretmenler, doktorlar ve benzeri mesleklere sahip olanların veya bu meslekler kapsamına giren etkinlikleri icra edenlerin kapitalist anlamda yarattığı değerin anlaşılması ancak üretken emek-üretken olmayan emek tartışması ekseninde olanaklı hale gelmektedir (Savul, 2015, s. 307-308).

Emeğin üretken olması ne demektir ve özellikle ne için ‘üretken olma hali’ üretim ilişkileri açısından belirleyicidir? İnsanların bilinçli şekilde, önceden planladığı ve tasarladıklarıyla, doğada bulunan maddi ve maddi olmayan malzemeleri kullanarak, yeni, basit veya kompleks şeyler geliştirmesinin emeği, genel olarak bakıldığında, ‘üretken’ bir emektir. Nihayetinde, bir çaba gösterilerek yeni bir nesne, olgu, değer veya durum ortaya koyulmuş olmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında birçok kategorideki emek türü için “üretkenlik” payesi verilebilir. Ancak “emeğin üretken olma hali”, bu genel ve ‘saf’ denilebilecek payenin aksine, merkezine “sermaye için

⁵ Savul, gayri maddi emeğin, algı yönlendirmesi imal ederek kültürel ve sembolik değerler yaratmak ve bir sinema filmi veya belgesel film aracılığıyla kapitalist üretim tarzının gizli veya açık propagandasını yapmak gibi rollere sahip olduğunu yazar (2015). Pascal Gielen, gayri maddi emek ile üretilen sembolik değerin, kullanım değerinden daha fazla olduğunu belirtir (2014, s. 206). Ayrıca Gielen, tüketicinin ürüne ilgisini arttıran tasarım ve estetik çalışmalarının yani sembol üretimlerinin günümüzün en önemli itici gücü olduğunu düşünmektedir (2014, s. 206).

üretkenliği” konularak tartışılır. Yaratıcı endüstriler veya kültürel endüstriler olarak adlandırılan 1980 sonrası yeni endüstriyel ortamda, sermayenin yaratıcı/üretken işçiden beklediği temel performans; maddi olmayan bir emek niteliği taşıyan yaratıcı eylemlerini birer metaya dönüştürmek üzere kapitalist piyasa için üretken kılmaktır. ‘Üretken işçi’ ifadesi, -kapitalizmin kâr, meta ve büyüme hırsının etkin parçasına giderek daha çok dönüşme eleştirilerinden bağımsız olarak bakıldığında- olumlu bir çağrışım yaratacak biçime sahiptir. Oysa Marx 1867’de yayımladığı *Kapital* kitabının birinci cildinde, bu yanılgıya düşülmemesi için, üretici işçi olmanın bir şans değil aksine şanssızlık olduğu vurgusunu yapmıştır. O, işçinin, kendisi için değil, sermaye için ürettiğini ve kendisine üretken denilebilmesi için sermayenin değerlendirmesine sebep olmasının gerekliliğini açıklamıştır (Marx, 2011, s. 486). Yani emeğin üretkenliği, artı-değer üretmesi, sermayenin genişlemesine katkı sunması gibi birkaç önemli özellik ile ilgilidir.

ÜEÜOE tartışmasının tarihsel kökeninin referansları çoğunlukla Adam Smith ve Karl Marx’ın yaptığı çalışmalardır. Smith, *Ulusların Zenginliği* (1997) adlı eserinde, Marx da çoğunlukla *Artı-Değer Teorileri* (1998) adlı eserinde bu kavramlara yer vermiştir. Smith, ÜEÜOE konusunu, ulusların zenginliğini belirleyen bir etmen olarak görürken, Marx, sermayenin gücünün ve büyümesinin anlaşılması için önemli bir veri olarak değerlendirmiştir. Smith’in üretken emek anlayışında doğru ve yanlışın bir arada olduğunu (bu tartışmaya çalışma kapsamının dışında olduğu için girilmeyecektir) öne süren Marx, işçilerin kendi 'özgür iradesiyle' ve ücret karşılığında emek gücünü bir meta olarak kapitaliste satması, değişim ve kullanım değeri taşıyan metalar üretmesi, artı-değer yaratması ve bu üretim döngüsünün sonunda sermayenin genişlemesini sağlaması halini gerçekleştiren emeği, kapitalizm için “üretken emek olarak” tanımlamıştır.⁶

⁶ Smith’in de emeğin üretken olma koşulu olarak sunduğu “yaratılan değerın sermayeye dönüştürülmesi” tespiti, Marx için sistemi çözümleme yaklaşımı bakımından heyecan verici, olumlu bir saptamadır (Marx, 1998, s. 136-137).

Bu kuramsal tartışmayı tezin konusu çerçevesinde yaratıcı işçiler üzerinden örneklenirerek açmak yerinde olacaktır. Smith, bir manifaktür işçisinin emeğini, işverenini zenginleştirilmesi nedeniyle üretken olarak değerlendirmekte, bir hizmetkârın emeğini ise işverenini yoksullaştırması nedeniyle üretken bulmamaktadır (1997, s. 271). Hizmetçi emeğinin -artı değer yaratmıyor olsa da- bir kısmının nesneye potansiyel bir değer kattığını düşünen Marx (1998, s. 143), bir eşyanın yıpranmamış olmasını sağlamanın sahibine onu istediğinde değerli bir fiyata satma imkânı verebileceğine inanır.⁷ Marx, üretken emeği, çeperini manüfaktür alanı sınırından tutup yaratıcı olarak tanımlanan üreticileri dahil ederek tartışır. Bir oyuncu, yazar ya da müzisyen emeğinin de girdiği üretim ilişkisine göre hem üretken olabileceği hem de üretken olamayabileceği durumların varlığını savunur:

Örneğin bir aktör hatta bir palyaço, ücret olarak aldığından daha fazla emeği geri döndürdüğü bir kapitalistin (girişimcinin) hizmetinde çalışıyorsa, bu tanıma göre, üretken bir emekçidir; ama buna karşılık kapitalistin evine giden ve pantolonunu onaran gündelikçi bir terzi, kapitalist için yalnızca basit bir kullanım değeri ürettiği için üretken olmayan bir emektir. Birincinin emeği sermayeyle değiştirilmiştir, ikincisinininki gelikle. Birincinin emeği bir artı-değer üretir; ikincisinde gelir harcanır (Marx, 1998, s. 137).

Bir senaryo yazarının sermaye açısından üretkenliği, bu alanda bağımsız olarak seçkin eserler üretmesinde değil, onun ücretli işçi olması ve para/meta sermayesine değer katması ile ilgilidir. Bir üretimin kapitalizm açısından üretkenliğinin olmaması durumunun yol açacağı sonuçlardan en kötüsü de Zafer Kıyan'ın ifade ettiği gibi “kar getirmeyecek olanların dışarıda bırakılması” olacaktır (2015, s. 323). Yeni bir örnek vermek gerekirse, Marx'a göre bir piyano yapımcısının çalıştırdığı işçi, patronuna artı-değer yarattığı için üretkendir. Marx, piyano yapımı konusunda tersi bir durumu da şöyle betimler: “[...] bir piyano için gereken tüm malzemeyi (ya da emekçinin sahip olması gereken her şeyi) satın aldığımı ve bir mağazadan piyano almak yerine bu piyanoyu

⁷ Marx, potansiyel şeylere değer katma durumunun, üretken olmayan emek sahipleri alanında tanımlanan din adamları, memurlar ve müzisyenler için söz konusu olmadığını savunur. Smith de rahipleri, devlet memurlarını ve askerleri üretken olmayan sınıf içine dahil eder. O, zengin ulusların kamu israf oranının yüksekliği ölçüsünde zayıflayacağını belirtir ve kamu gelirinin üretken olmayan alanlarda tüketildiğine vurgu yapar.

evimde yaptırdığımı varsayalım; bu durumda piyanoyu yapan, üretken olmayan bir emekçidir; çünkü onun emeği, benim gelirimden doğrudan ödenmiştir” (1998, s. 179).

Smith, yazar ve sanatçıların emeğini -hizmetkâr emeğiyle ilgili yukarıda söyledikleri gibi- çoğunlukla, işverenin gelirinden pay alan ve üretildiği anda tüketilen işler olarak değerlendirir ve “üretken emek” kategorisinin dışında tutar (Smith, 1997, s. 271-272). Marx ise yazar ve sanatçının sermaye için "üretken olma" kategorisinin var olduğunu savunur.

Milton, “Paradise Lost”u, ipek kurdunun ipek üretişi gibi, kendi doğasını harekete geçirerek yazdı. Sonradan ürününü beş pounda satıp meta taciri oldu. Buna karşılık, kitapçısının emriyle kitaplar, örneğin ekonomi politik üzerine kısa ders kitapları üreten Layptsikli edebiyat proleterleri, üretimi sermayenin boyunduruğu altında olduğu ve yalnızca onun değerlendirilmesi için yapıldığı ölçüde, yaklaşık olarak ücretli işçidir. Bülbül gibi şakıyan bir şarkıcı, üretici olmayan bir işçidir. Şarkısını para karşılığı satarsa o açıdan ücretli işçi ya da meta taciri olur. Ama aynı şarkıcı, para kazanmak için ona şarkı söyleten bir entrepreneur (girişimci) tarafından işe alınırsa üretici işçi olur; çünkü doğrudan doğruya sermaye üretmektedir (2011, s. 805).

Bu tartışmanın önemi, emeğin yeni konumları itibariyle bazı yazarlar açısından azalmış hatta gereksiz hale dönüşmüş olarak görülse de Marksistlerin çoğunluğu için –farklı yönleriyle birlikte- geçerliliğini korumasıdır. Bazı yazarlar, işçilerin içinde bulunduğu üretim ilişkilerinin ve sermayenin aldığı pozisyonların Marx’ın zamanına göre değişmeler gösterdiği savını temel alarak, geçmiş zamanın verileri üzerinden bugünkü işçilerin üretkenlik bakımından aynı şekilde kategorize edilemeyeceğini savunur. Braverman da ÜEÜOE tartışmasının, esasında emeğin kapitalist üretim sistemi içindeki rolü ile ilgili olduğunun anlaşılmasının zorunlu olduğunu vurgulasa da bu ayrımı eski yöntem ile yapmanın iki emeği de birbirinin karşısına koymak olduğuna inanır (2008, s. 374). Ayrıca ona göre bu ayrımı yapmak yararsız bir soyutlamaya neden olmakla beraber, kapitalizmin tahlil edilmesi ve dönemlere göre dönüşümünün anlaşılması bakımından da tayin edici bir öneme sahiptir (Braverman, 2008, s. 374). Savran ve Tonak için bu ayrım, kapitalist krizleri anlamak için önemini hâlâ korumaktadır (2012, s. 243). Marksist üretim alanında bulunup da Braverman gibi ÜEÜOE tartışmasında yeni yönelimler önerenlerin yanı sıra

bu ayrımı reddeden düşünürler de vardır. Yiğit Karahanoğulları'na göre (2006, s. 84), bu düşünürlerden en radikal olanı, David Laibman'dır. Laibman, reddiyesini, ÜEÜOE tartışmasının iktisadın klasik dönemine ait olduğu ve kapitalizmin son dönemlerdeki krizini anlamak bir yana adeta anlamamanın aracı olduğuna dek vardırır (Karahanoğulları, 2006, s. 84). Laibman'ın bu yaklaşımına katılmayan Karahanoğulları, geçmişten farklı olarak üretken olmayan alanların fonksiyonlarının arttığını savunur (2006, s. 85-86).

Bütün bu tartışmaları özetlemek gerekirse, kültürel ve sanatsal alanda sarf edilen emeğin "maddi olmayan emek" olarak da adlandırıldığı ve "üretken" nitelikte olduğu anlaşılmaktadır. Kapitalist üretim hattında yaratıcı emek sarf eden işgücünün de giderek "yaratıcı üretken işçi" sıfatını kazandığı söylenebilir. Ayrıca "yaratıcılık" halesi nasıl ki bireylerden alınıp sadece meta üretimine endekslendiyse, "üretkenlik" sözcüğünün de benzer şekilde ele alındığı görülür. Fordist üretim döneminde maddi olmayan emeğin (kültür, sanat, yönetim gibi) çoğunlukla üretken sayılmadığı durumların bugün için azaldığı, kültürel ve yaratıcı endüstriler kapsamında maddi olmayan yaratıcı emeğin üretkenlik yüzdesinin ciddi oranda arttığı ve soyut emek olarak adlandırılan kültür iş formunun sermayeye ticari değer kazandırdığı oranda somutlaştığı anlaşıyor. Maddi olmayan emek üreticisinin daha üretken olabilmesi için gönüllü ya da mecburi olarak aldığı yeni pozisyonlar, işveren ile ilişkisini, mesai kavramıyla olan bağı, örgütlenme imkânlarını ve toplumsal ilişkisini değiştirmiştir. Bu durumun aynı zamanda geleneksel emek-sermaye arasındaki ilişkiyi de önemli oranda değiştirdiğine yönelik kanaatler artış göstermiştir. Dolayısıyla emeğin tanımlarının ve pozisyonlarının değişimi üzerinden yapılan incelemeler aynı zamanda kapitalist sistemin kendini güncellediğine dair bir incelemedir. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde kültür işçisinin ya da benzer anlamıyla yaratıcı işçinin emeğine odaklanılacağı için, maddi olmayan nitelikteki bu emek grubunun, denetim, özerklik,

yabancılaşma, boş zaman, sosyalleşme, motivasyon ve örgütlenme gibi unsurlarla ilişkisinin aldığı yeni biçimler analiz edilecektir.⁸ Kültür işçilerinin yeni durumunu idealize edenler ya da eleştirenler veya iyi ve kötü tarafları olduğunu iddia edenlerin savlarına bakılacaktır.

2.2. Yaratıcı Emeğin Görünmeyen Öznesi: Yaratıcı İşçi

Yaratıcı işçi, yaratıcılığın temel alındığı bir ekonomik alanın işgücü olarak basitçe tanımlanabilir. Serbest ve yaratıcı işgücünün kültürel ve yaratıcı endüstrilerin gelişimiyle birlikte ilerlediğini değerlendiren ve bunu olumlu bulan Kong, bu bireylerin, Pongratz, Hesmondhalgh ve Baker gibi yazarlar tarafından “girişimci işçiler” veya “portfolyolu kariyer sahibi insanlar” gibi farklı şekillerde de adlandırıldığını kaydetmiştir (2014, s. 7-8). Fakat Kong, "yaratıcı sınıf", "yaratıcı işçi" kavramsallaştırmalarından daha önce var olduğunu söylediği "kültür işçileri" ifadesini hatırlatmayı faydalı bulur. Çünkü gerektiğinde bir politik müdahale şansının "kültür işçileri" ifadesi ile yakalanabileceğine inanır.⁹ Ona göre, "yaratıcı işçiler" ifadesine yüklenen ütöpik tanımlamalardan sıyrılmalı ve "kültürel işçiler" ifadesinin de sektör açısından tatsız bir durummuş gibi algılanmasından vazgeçilmelidir (Kong, 2014, s. 599). Yazar, bu ifadenin toplumsal ilerleme imkânlarından biri olarak kabul edilerek yeniden şekillendirilmesi gerektiğini önerir (Kong, 2014, s. 599).

⁸ Kültür işçileri arasında yaratıcılık fonksiyonları ya hiç olmayan ya tartışmalı olan ya da değişik düzeylerde olan ve “kültür aracıları” olarak tanımlanan bir emek grubu da vardır. David Wright, kitabevi işçileri üzerine yaptığı bir çalışmada, kültür aracılarını (bu gruba yayıncılık endüstrilerindeki işçilerden ziyade yüksek öğretim alanını dahil eder) toplumsal değişimin ana gücü olarak değil ama kültürel ürünlere yönelik oldukça gelişmiş ve eğitilmiş kitlenin oluşmasının önemli bir aracı olarak değerlendirmiştir (2005, s. 119).

⁹ 2003 yılında bir Fransız TV kanalında, yetenek yarışması programının canlı yayınlandığı esnada yayını durdurarak eylem yapan bir grup aktivist kültür işçisi, önceden hazırladıkları bildiriye okur (Raunig, 2016, s. 100). "Hem sanatta hem de endüstride pay sahibi" olarak kendilerini tarif eden bu aktivist işçilerin bildirisinde şu ifadeler vardır: "Bizler oyuncular, yorumcular, teknisyenleriz. Tiyatro oyunları, dans ve sirk gösterileri, konserler, kayıtlar, belgesel ve sinema filmleri, TV programları, Realite TV, akşam haberleri ve reklam prodüksiyonlarında çalışıyoruz. Kameranın arkasında ve önündeyiz, sahnede yiz ve kulisteyiz, sokaklarda, sınıflarda, hapishane ve hastanelerdeyiz. Çalıştığımız yapılar, kâr amacı gütmeyen projelerden borsada işlem gören eğlence şirketlerine kadar uzanan geniş yelpazede yer alıyor" (Raunig, 2016, s. 100).

Howkins, bu işgücünün hiç durmaksızın, sürekli öğrenmek ve sürekli kendini geliştirmek gibi zorunlulukları olduğunu hatırlatır ve aksi takdirde yaratıcılıklarını kaybedecekleri yönünde uyarılarda bulunur (2010, s. 72). Isabell Lorey'e göre de kültür üreticilerinin ortak parametrelerinden biri, "iyi, hatta çok iyi bir eğitim almak"tır (2014, s. 159). Bu beklenti içinde olan yaratıcı sektörün önemli güçlüklerinden biri eğitilmiş personel ihtiyacının sürekli var olmasıdır (Carr, 2009, s. 12). Çünkü teknoloji, hızla değişmekte, ihtiyaçlar yenilenmekte ve var olan bilgi ve yetenekler hızla eskimektedir. "Kendini sürekli eğitime" miti hem bu sistem için, hem de işçiler için çok elzemdir. O'Connor, yaratıcı insanların elindekilerle yetinmeyi tercih edip gelişme göstermediklerinde ya da yetersiz şekilde öne çıktıklarında sektörde istihdam konusunda "başlarının belada olduğu"nu yazar ve işverenler tarafından, "nerelerde neler yaşandığını bilmeye dair saplantılı, özgün ve öncü olmalarının" beklendiğini aktarır (2000, s. 6). Hartley de benzer şekilde, yaratıcı işgücünün kendi bireysel portföy kariyerinin kaptanlığını yapması gerektiğine inandığı için, onların, – resmî ya da gayri resmi, resmî onaylı ya da sertifikasız – ömür boyu öğrenmeye ve adeta eğitim hayatlarına geri dönmeye hevesli olmaları gerektiği yönünde uyarılarda bulunur (2005, s. 3-4).

2.2.1. Yaratıcı İşçinin Seyyar ve Çok Patronlu Dünyası

Lily Kong, yaratıcı ekonominin daha esnek, çoklu vasıflara sahip ve seyyar bir işgücünü mümkün kıldığına dair inancı nedeniyle, yaratıcı işçileri, bu seyyarlık hali içinde çoğunlukla kendi işini yapan, genelde birden çok işveren için aynı anda serbest zamanlı veya yarı-sürekli zamanlı olarak çalışan bireyler olarak formülize etmiştir (2014, s. 7-8). Françoise Benhamou da standart olmayan istihdamlar olarak tanımladığı değişken çalışma modellerinin genel işgücüne oranla

kültürel ve sanatsal çalışma alanlarında daha fazla görüldüğünü açıklar (2011, s. 54).¹⁰ Yaratıcı işçilerin bütün iş hayatı boyunca aynı işverenle çalışma ihtimalinin diğer sektörlerde çalışan emek gruplarına kıyasla çok düşük olması nedeniyle Hartley, "free-lance ya da gündelik, proje bazlı, part time, zamanla değişen çok sayıda partnerle takım halinde çalışma"nın hakim olduğu bir sektör yapısı içinde çalışanlardan kariyerlerini iyi yönetebilmelerinin beklenildiğini savunur (2005, s. 28). Sermaye grubu tarafından tercih edildiği görülen bu özellikler meselesine madalyonun diğer yüzünden yani yaratıcı emek açısından bakıldığında, işçilerin çoğunlukla birden fazla patron ile çalışmak durumunda olmasının kendileri açısından endişe verici olduğu görülür. Çünkü her yeni işverenin yeni hassasiyetleri ve emek grubu ile kurduğu ilişkilerde kendine özgü pratikleri vardır. Bu durumun da işçi açısından tedirgin edici riskler içerdiği açıktır. Sennett'in cümlesi ile örneklendirmek gerekirse, bu riski bilen işçilerin beklentilerinden biri, "üstündeki insanların yetişkin sorumluluklarına duyarlı birileri olması" yönündedir (2009, s. 48).

Yaratıcı emeğin çok uluslu niteliğini ve değer ile olan ilişkisini Hartley şöyle özetler: "Yaratıcı işçiler, kendi bireysel yaratıcılığını tasarım, üretim, performans ve yazma alanında uygulayan yetenekli insanlardan oluşan çok uluslu bir işgücünden oluşur. Milano'daki moda tasarımcılarından Endonezya'daki ayakkabı fabrikası çalışanlarına kadar değişir. Yaratıcılık ve değeri bir araya getirme işini yaparlar" (2005, s. 32). Richard Sennett'e göre, bu sektördeki yaratıcı işçilerden koşulları en iyi ve en rahat olanlar; yetenekleri ve teknik becerileri yüksek olanlardır (2009, s. 48). Sennett, "bilgisayar hizmeti çalışanları, kendi namına çalıştıkları borsa simsarları, editörler ve reklamcılık sektöründeki sanat yöneticilerinin hepsi de çalıştıkları kurumlardan ayrılmak isterlerse kolaylıkla başka bir yere geçiş yapabileceği"ni yazar (2009, s. 48). Onun bu yaklaşımından, "iyimser" olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Sennett, yine de bu iyimser

¹⁰ Benhamou, 1980'ler itibariyle kültürel alandaki istihdamın genel istihdamdan daha hızlı bir artış gösterdiğini yazmıştır (2011, s. 54).

yaklaşımının sorgulanmaya açık olduğunu düşünüyor olsa gerek, yazısının devamında Michael Laskaway'ın genç girişimciler arasında yaptığı bir araştırmanın sonucunu paylaşır (Sennett, 2009, s. 48). Araştırmada, sanat yöneticilerinin hızla iş bulma rahatlığının kısa ömürlü olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Sennett, rahatlık ve iş değişimi durumlarının, "yaklaşan orta yaş kabusu, çocuklar, ev taksiti ödemeleri ve bekleyen okul harçları" gibi pek çok baskı unsurunun araya karışmasıyla esasında kolay olmayan bir durum oluşturduğunun da farkındadır (Sennett, 2009, s. 48).

2.2.2. Kültür İşçileri ve Sanatçılar

Carr, yaratıcı işçilerin çeşitlilikleri nedeniyle tek bir tanımlama yapmanın zorluğunun altını çizerek yaratıcı sektörü organize edip büyütebilmek için yaratıcı işçilerin farklı ihtiyaç ve pratiklerinin dikkate alınması gerektiğini savunur (2009, s. 2). Yaratıcı işçiler içinde yer alan ve kültür endüstrisi çalışanı olarak değerlendirilen "kültür işçileri"nin ya da "kültür üreticileri"nin de kendi aralarında sınıfsal ve yaratıcılık açısından çeşitlilikleri vardır. Örneğin bir kitap editörü de kültür üreticisidir, bir kitap yazarı da öyledir. Bu durumda "kültür üreticilerinin tamamının sanatçı olmadığı ve bu terimin sadece sanatçılarla ilgili olmadığını" (Lorey, 2014, s. 145) vurgulamak önemlidir. Françoise Benhamou, öncü kitle olarak tanımladığı "sanatçılar" ve "kültür işçileri" ifadelerini birlikte değerlendirerek, ikisinin de heterojen ve standart dışı özelliklere sahip olduğunu öne çıkarır (2011, s. 53).

Artun, kültür endüstrisi içindeki sanat faaliyetinin artık sadece sanatçı tarafından gerçekleştirilen bir yaratı olmadığını ve Benjamin'in de ortaya attığı gibi sanat eserinin çoğaltılabildiği yeni teknik olanaklarla birden çok sanat emekçisinin çalışabildiği bir imalat faaliyeti olduğunu vurgulayarak sanat ürünlerinin sanat dünyasındaki kolektif emeğin ürünleri olduğunu savunur (2014, s. 19-20). Artun'un bu söyleminin, kültürel iş için emeğini satan yaratıcı

işçi ile o işin sektördeki üretimi ve döngüsünün bir parçası olan ama yaratım eyleminde bizzat yer almayan işçiye bir nevi eşitlediği söylenebilir. Avusturalya'da hazırlanan "Arts and Creative Industries" başlıklı raporda, hem sanat hem de diğer yaratıcı endüstriler alanında çalışan pek çok kişiyle yapılan görüşme sonucunda, bu alanlarda çalışanların çoğunun kendilerini bu iki alanın ortasında bir yerde iş yapıyor gibi gördükleri ortaya çıkmıştır. Reklamcılık alanında çalışan kültür işçilerinin çoğunun da kendi emeklerinin sanatsal ve kültürel bir amacı içerdiğine yönelik inançları rapora yansımıştır.

O'Connor'ın, "ekonomik ve kültürel olanın bir araya gelişini mümkün kılan unsurlar" olarak değerlendirdiği kültür üreticilerinin, "kendi habitusları, iş yapma biçimleri ve kültürel sermayeleri içinde ilişkilendikleri"ne yönelik düşüncesi (2000, s. 7), aslında çeşitliliğin nedenlerini de önemli oranda açıklığa kavuşturmaktadır. Brigitta Kuster, Katja Reichard ve Marion von Osten ile birlikte, "kültür üreticileri" terimini "stratejik olarak" kullandıklarını ifade eden Lorey, bu kavramın pek çok pratiği içerdiğine dikkat çeker. Onlara göre bu kavram, her ülke için homojen bir toplumsal kategoriyi göstermez yani her yerde kültür işçilerinin yaşamsal durumu aynı değildir (Lorey, 2014, s. 145). Pek çok coğrafyada hâlâ çözülememiş sağlık, emeklilik maaşı ve kaza sigortası gibi sanatçı ve yazarların sosyal güvenliği sorunu yaşanırken, Almanya'da bu haklar garanti altına alınabilmiştir (Lorey, 2014, s. 145). "Kültür işçileri" kavramının pek çok farklı şeyi kuşatabileceği üzerinden bir paradoksa işaret etmek isteyen Lorey, yine de, kültür işçilerinin yaygın olarak görülen ortak özelliklerini şöyle özetler:

İyi, hatta çok iyi bir eğitim almış, 25-40 yaşları arasında, çocuksuz ve az çok bilinçli biçimde güvencesiz bir istihdam halini seçmiş insanlardır bunlar. Geçici işleri kovalarlar, geçimlerini projelerden sağlarlar, birden çok müşteriye arka arkaya sözleşme usulü işler yaparlar; genellikle hastalık ödeneği, ücretli izin veya işsizlik tazminatı gibi hakları yoktur; ayrıca iş güvenceleri, dolayısıyla sosyal güvenceleri de yoktur. Varsa da asgari düzeydedir (2014, s. 159).

Lorey'in sıraladığı bütün bu özelliklere sahip olan ve gayri maddi emeği ile simge/sembol üretimlerinin öznesi veya bir bileşeni olan kültür işçilerinin yaratıcı sektör içindeki diğer emek

gruplarına göre ayırdedici özelliklerinden biri Mike Wayne'a göre "ideoloji üretimi"dir (2006, s. 36). Wayne, medya sektörü içinde artı değer sağlama fonksiyonuna sahip olan kültür üreticilerinin, "egemen toplumsal düzeni meşrulaştıran düşünce ve değerlerin üretimini gerçekleştirdiğini" ve onları ideoloji üretimindeki rolü ile de tanımlamak gerektiğini öne sürer (Wayne, 2006, s. 36). Ayrıca, her şeye rağmen üretken nitelikte olsun ya da olmasın, Wayne için kültür üreticileri ve yarattıkları ürünler bir bütündür ve birbirinden ayrılamaz (2006, s. 44).¹¹

O'Connor, kültür üreticilerinin sezgilerinin belirleyiciliğini öne çıkarmak suretiyle bu emek grubunun 'kudretinin' sınırlarını genişletmiştir. Ona göre, bir yaratıcı, araştırma yapmaksızın gerekirse sezgileri ve piyasa öngörülleri ile kültür endüstrisi içinde var olmanın formülünü geliştirebilir nitelikte olmalıdır. Bunun yanı sıra kültürel ile ekonomik üretimin biraraya gelişini mümkün kılabilmelidir (O'Connor, 2000, s. 23). Gorz, maddi olmayan emek sarfeden bu işçilerden beklenen özelliklerin sipariş ile elde edilemez şeyler olduğunu ve "ayırt etme, öngörülemez olana karşı koyabilme, problemleri tanımlama ve çözümleme yeteneği" gibi yükümlülüklerin ciddi bir nitelik gerektirdiğini düşünür (2011, s. 14).

Böylesine kültürel ya da yaratıcı sıfatı eklenmiş sözcüklere coşkulu anlamlar yükleyenlerin ve bu anlamların izinde bir ekonomik büyüme öngörenlerin çoğu önemli bir unsur üzerine düşünmeyi atlamıştır. Onlar, yaratıcı emek, yaratıcı işgücü, yaratıcı işçi veya kültür işçisi gibi farklı terimlerle adlandırılan emeğin öznelinin çalışma ve yaşam koşullarını incelemeye yeterince yanaşmamıştır. Bu alan üzerine yetersiz olan -2000'den bu yana artış gösteren- çalışmalar, daha

¹¹ Wayne, yazısında, "üretici ile ürün" arasındaki bağı koparıp aynı kültürel ürünü yeniden yaratabileceğini tasarlayan İngiliz kanalı ITV yönetimiyle ilgili şöyle bir anekdot paylaşmıştır: "ITV'nin 1990'ların sonlarındaki orta sınıf endişeleri üzerine başarılı dizisi *Cold Feet*'in yaratıcı personeli, emeklerinin tatsızlaşacağı ve standartlaşacağı korkusuyla beşinci bir sezon daha yapmak istemediklerine karar verdiklerinde, bu kültürel ürünü daha da sömürmek isteyen ITV, öyle hemen yeni yazarlar, oyuncular, vb işe alarak diziyi tekrar yaratamazdı çünkü o diziyi kendisi yapan ve ona farklı bir kimlik kazandıran dizi üzerinde çalışan kültür işçilerinin emek ve performans güçleriydi" (2006, s. 44).

çok eleştirel ekonomi politik ve kültürel araştırmalar ekolünde yer alan araştırmacı veya düşünürler tarafından yapılmıştır. Gill ve Pratt, hükümet ve piyasa güçlerinin kültür işçilerini, sadece "cesur yeni iş dünyasının ikonik temsilcisi" veya "girişimci modeli" olarak lanse etmekle yetinip, sorunlarına göz yumuyor olmalarına itiraz etmiş ve bu alana dair çeşitli çalışmalar yapmıştır (2013, s. 26). Literatür araştırması yapıldığında yaratıcı emeğin veya kültür işçilerinin ekonomi politiği üzerine etkili araştırma yapanların sayılarının sınırlı (Örneğin, Ursell, Hesmondalgh, Baker, Deuze, Cunnigham, Banks, Blair, Gill, Pratt) olduğu ortaya çıkar. Bu alandaki çalışma eksikliğini fark eden Kong'un da yaratıcı işgücünün iş koşulları ve yaşam şartlarının dikkatlice değerlendirilmesi ve yaratıcı işçi kavramına yönelik övgü dolu yaklaşımlardan sıyrılıp, sorunsallaştırılması gerektiğine yönelik önerisi önemlidir (2014, s. 599). Bu tarz öneri, yaklaşım ve itirazlar, "imal edilen yaratıcılık rüyası"nın karartması altında kalan yaratıcı emeğin ağır yaşam koşullarının görünmez kılınmasına karşı bir müdahale niteliği taşıması ve çalışma koşullarının düzeltilmesi arayışına katkı sunması açısından değerlidir. Bu alandaki zorluklar ve ihmaller nedeniyle kültürel ve yaratıcı sektörde çalışanların pek çok sorunu karmaşıklaşmış ve katmerleşmiştir.

2.2.3. Daha Çok Yaratmanın Özerkliği

Yaratıcı emeğin çalışma koşullarına yönelik en tartışmalı başlıklardan birinin "özerklik" olduğu söylenebilir. Hesmondhalgh ve Baker, kısıtlama ve belirleyicilikten azade mutlak bir özerkliğin yaşamın hiçbir alanında olmadığına inanmakla birlikte özerkliği iki ayrı nitelikte incelemiştir: Birincisi, bireysel işçilerin ya da bir grup işçinin kendi kaderini belirleme hakkına sahip olduğu yani basit anlamda bir "iş yeri özerkliği", diğeri ise sanatsal üretim, bilgi ve sembol üretiminde bulunması beklenen "yaratıcı işçilerin özerkliği"dir (2011a, s. 40-41). Performansa ve

entelektüel yaratıya dayalı olan yaratıcı iş faaliyetinin geleneksel fabrika çalışma ve denetim düzeniyle gerçekleşmeyeceği düşüncesi yaygındır. Bill Ryan (1992, s. 42), sanat işçisinin diğer işçi türlerinden farklı olarak sermaye tarafından tamamen boyunduruk altına alınamayacağını söyleyerek yaratıcı işçinin özerkliğinin şart olduğunu altını çizerek. Çünkü ona göre, "sanatçılar üretimleriyle ayrıcalıklı insanlardır ve kapitalist emek sürecine soyut olarak dahil olmanın aksine özel somut emeği temsil ediyor olmalarıyla geleneksel emek gücünün antitezidirler" (Ryan, 1992, s. 43-44). Ali Artun, sanatsal üretimlerin diğer tasarlanmış insan etkinliklerinden ayırt edici özelliği olarak, tasarımdan ziyade arzuya ve hazza dayanıyor olmalarını gösterir (2014, s. 11). Ryan için, sanat yapıları, karakterleri itibarıyla sermaye yapılarıyla bağdaşmaz (1992, s. 44). Marc Jimenez, sanat pazarının genişlemesinin sanat işçisinin özerkliğini aynı oranda artıracaklarını ileri sürerken (2008, s. 33), Wayne da, kültür işçisinin "düşünceleri ve anlamları işleyişindeki uzmanlaşması" oranıyla, üretim faaliyetinde özerklik kazanma oranı arasında yakın bir bağ olduğunu vurgular (2006, s. 33).

Mark Banks, kültür işçilerinin, yaratıcılıklarını sınırsız şekilde kullanabilmek amacıyla özerk olmayı istediklerini, yöneticiler ve şirketlerin de kültürün daha kârlı şekilde metalaşması için kültür ve sanat işçilerinin özerkleşmesini kabul etmek durumunda kaldığını savunur (2010, s. 252). Ayrıca yazar, kültürel ve sanatsal malların değerinin, "özel, eşsiz ve indirgenemez" niteliklerinden kaynaklandığına yönelik yaygın bir inanışın varlığının göz ardı edilemeyeceğini, dolayısıyla sermayenin de bu değerleri yaratacak olan kültür işçilerinin özerkliklerini sağlamamakta özel bir çıkarlarının olamayacağını ve aksini yapmanın kültürel çalışmada meta üretimin değerini düşüreceğini bildiklerini öne sürmüştür (Banks, 2010, s. 260). Hem girişimciler için öncelik, çeşitli pozisyonlarda istihdam ettiği yaratıcı işçinin (ya da Andre Gorz'un tanımıyla, "maddesiz emekçi"nin) şirkette kaç saat çalışacağı değil işletmeyi üretim ve kâr hedeflerine

ulaştırıp ulaştırmayacağıdır (Gorz, 2011, s. 13). Wayne'nın, "düşüncelerin zamanla, bir süreç içinde gelişmesi ve işverenlerin sürekli gözetim ve müdahalesinin bu gelişim biçimini kesintiye uğratma ve bozma tehlikesi yarattığı"na dair yaklaşımı (2006, s. 33), Banks'ın tarif ettiği sermayenin özerklik yaklaşımındaki faydacı tutumunun ardındaki nedenler (2010, s. 260) ile örtüşür. Pascal Gielen de, maddi olmayan emeğin, "spontane doğaya sahip arzusunun ve çalışma özgürlüğünün, rasyonelleştirme ve bürokratikleştirip rutinleştirme" gibi kalıplara konulmaya çalışıldığında, "ilham perisinin kaçabileceği" uyarısında bulunur (2014, s. 216-217). Ayrıca maddi olmayan emeğin öznelere -muhtemelen ilk kez- Gielen tarafından, yaratıcı ortamın "kahramanları" olarak tanımlanmıştır (2014, s. 216-217). Gielen'in bu kahramanları, Nazi toplama kamplarının girişlerinde yazılan "Çalışmak Özgürleştirir" sloganından ziyade, "Özgürlük Çalıştırır" sloganına inanır (2014, s. 216-217). Elbette Gielen, bu iki türlü "özgürlük" meselesine de eleştirel yaklaşır: "Kapitalist mizansen içerisinde sanat ortamındaki özgürlük hakiki bir özgürlük olamaz; çünkü çıkış noktası, her şeyiyle belirlenmiş (yani, özgür olmayan) bir amaçtır: Kâr elde etmek" (2014, s. 216-217). Banks ise sermayenin, emek ile olan ilişkisinde sınıf, cinsiyet ve etnik gruplar arasında çeşitli eşitsiz pratikler göstermesi gibi olumsuz taraflarının olduğunu düşünmekle birlikte yine de kültürel üretimin özerk niteliğini tamamen yok etmeyeceğine inanır (2010, s. 266). Bu yaklaşımlar ve iddialar çerçevesinde, kültürel veya yaratıcı endüstri içinde özerkliğin kazanılmış bir hak olmaktansa kapitalist üretimin verimliliğinin bir parçası olarak "doğmuş ve yapılandırılmış bir hak" olduğu sonucunu çıkarmak çok temelsiz olmayabilir.

Banks, kültürel endüstrilerin artık, her şeyi standartlaştıran genel bir sömürü alanı olarak görülmemesi gerektiğini belirtir (2010, s. 266). Raunig ise, Horkheimer ve Adorno'nun, kültür endüstrisi tezlerinde, öznelere birer çalışan olarak serbest girişimci olma fırsatlarını kaybetmelerine hayıflandıklarını ancak yaratıcı endüstriler çağında bu durumun tamamen tersine

döndüğünü savunur (2014, s. 230). Yirminci yüzyıl kültür endüstrisinin halefleri olan büyük medya şirketlerinin bile, girişimcilik adı altında taşeronlaştırma ve alt şirketlerle sözleşme usulü çalışma politikası uyguladıkları bir ortamda yaratıcı işçilerin çoğunun serbest, sözleşmeli ya da hiç sözleşmesiz pozisyonlarda olduğunu yazar (Raunig, 2014, s. 230). Yazar ayrıca, kinizmden biraz olsun etkilenmiş birinin de özerkliğin yok oluşuna boşuna hayıflandığını ve yaratıcı endüstrilerdeki çalışma koşullarının artık özerkliği hayata geçirdiğine inanabileceğini söyler (Raunig, 2014, s. 230). Ancak bunu söylerken bu tür bir özerkliğe bütünüyle sahip çıkmaz ve yaratıcı emek açısından doğurduğu olumsuz sonuçları öne çıkarır (Raunig, 2014, s. 230): “Esneklik burada despotik bir norma dönüşür, işin güvencesizliği kural olur, çalışma ile boş zaman, iş ile işsizlik arasındaki ayrım silinir ve kırılğanlık çalışma alanından hayatın tüm yönlerine yayılır.”

Banks, özerkleşme meselesine eleştirel yaklaşan Ross, Stahl ve Ursell gibi yazarların yaklaşımlarını tümüyle reddetmez ve önem verir. Muhaliflere göre, sermaye cephesi, yaratıcı işgücünün özerkleşmesi adı altında, “esneklik” ve “özgürleşme” sloganları ile pozitif propaganda yapıyor ve gerçekte iş ve iş dışı hayat arasındaki sınırları azaltmak suretiyle işgücü maliyetlerinin düşürülmek istenmesi gibi asıl niyetlerini kamufle ediyor (Banks, 2010, s. 256). Üstelik, "Bu sınırları belirleme sorumluluğu, neredeyse tamamen, çalışanın omuzlarına yükleniyor" (Gielen, 2014, s. 208-209). İş ve iş dışı hayat arasındaki sınırların azalması, mesainin bütün bir yirmi dört saate ve yedi güne yayılmasıdır. Gielen, yaratıcı işçinin gayri maddi emeğinin iş yerinin kapısı kapandıktan sonra dahi sonlanmayacağını ve "ilgili sorunları evine, yatağına ve en kötü ihtimalle de tatile taşımasının çok kolay olduğu"nu açıklar (2014, s. 208-209). Çalışan kişi, cep telefonu ya da e-posta yoluyla her zaman ulaşılabilir haldedir ve birkaç dakika içinde her nerede olursa olsun işinin başına geçmesi sağlanabilir. Bu fiziksel ve zihinsel hareketlilik Gielen'e göre, mesai

kavramını esnekleştirmekle kalmaz, aynı zamanda onu, günün, haftanın, ayın her saatine yayarak akışkanlaştırır (2014, s. 208-209). Lorey de bu durumlarda çalışma ile dinlenmenin birbirine karıştığına katılmakla birlikte, yaratıcı işçinin kendisinden beklenen "iş dışı zamanda yapmak durumunda kaldığı sürekli eğitim" için harcadığı emeğin ise, herhangi bir ücretlendirilmeye tabi kılınmadığına dikkat çekmiştir (2014, s. 160).

Wayne, kapitalizmin, daha kârlı olacağı öngörüsüyle entelektüel emek üzerindeki denetimi daha gevşek tuttuğuna inanır ve "yeniden üretimin, yayılmanın ve (kültürel ürün meydana getirildikten sonra) gelirlerin gelişmiş kapitalist denetim yapılanmalarıyla tam olarak bütünleşmiş durumda" olduğunu da ileri sürer (2006, s. 34). Ona göre, yaratıcı/entelektüel emeğin farklı oranlarda seyreden "özerklikleri" de tehdit altındadır (Wayne, 2006, s. 34). Yaratma aşamasından ziyade çoğaltma ve dağıtma aşamasında yer alan bir kısım kültür işçileri, yeniden doğan bu denetim ortamında daha hızlı olmak ve daha çok üretmek gibi baskı mekanizmalarıyla yüz yüze kalmaktadır. Yaratma koşullarının teknoloji ile daha sistematik bir rotaya girmesi, ilgili alandaki birbirinin boşluğunu yaklaşık olarak doldurabilir nitelikteki üretici işgücü sayısının artmasına katkı sunmuştur. Bu yaratıcı nitelikteki işgücü bolluğu içinde işveren için gerektiğinde vazgeçilebilir olan yaratıcı işgücü, denetimin ve performans beklentisinin arttığı bir emek-sermaye ilişkisi içerisinde çalışmak durumunda kalmıştır.

Orta sınıf genişledikçe ve/veya sanayileştikçe, tıpkı teknik ressam, teknisyenler, mühendisler, muhasebeciler, öğretmenler, hemşireler ve medya çalışanlarına olduğu gibi, becerileri ve bilgileri daha yaygınlaşıp yerine yenisi konulabilir hale geldikçe veya o beceriler yeni teknolojilerde yer bulmaya başlayınca değer kaybettikleri bir tür enflasyona uğrar (Braverman, 1974, s. 407; Wright, 1979, s. 210-211). Örneğin, kişisel bilgisayarların (PC) gelişimi senaryo yazarlarının üretkenliğini çok büyük oranda arttırdığında, bunun sonucu aynı miktar ürün üretmek için daha az çalışmaları değil, bu zamana kadar üretilenden daha çok ürün üretmek için daha çok çalışmaları oldu (Wayne, 2006, s. 34).

Wayne'ın bu alıntısından da anlaşılacağı üzere, ne tartışmalı olan özerklik kavramı ne de yaratıcı emeğin üretkenliğinin artması yaratıcı işgücüne bir konfor kazandırmaz. Gelişen rekabet içinde onun iş bulma zorluğu, güvencesizliği ve iş yükü artışı gibi riskler doğar. Neff, Wissinger

ve Zukin'e göre, yaratıcı işgücü bu sektörlerin sağlayacağını düşündükleri özerkliğe, yaratıcılığa ve heyecana kendini kaptırırken çalışma ile ilgili yüksek riskleri de kabul eder (2005, s. 308). Riskin bu sorunlu normalleşmesinin diğer sektörlerde çalışan işçiler için de esnek istihdam koşulları altında çalışma konusunda olumsuz bir model oluşturduğunu düşünürler (Neff vd., 2005, s. 308).

2.2.4. Esneklik, Geçicilik ve Eylemsizlik

Kapitalizmin, 1970'lerdeki ekonomik bunalımdan kurtulmak ve yenilenmek için, Post-fordist üretime geçişiyle sistemin ana unsurlarından biri haline gelen neoliberal esnekleşme sürecinin sadece yaratıcı işlere özgü bir durum olmadığını ve her iş dalı için uygulanmaya çalışıldığını da belirtmek gerekir. 1980'ler itibariyle yaygınlık kazanan "geçicilik" ve "esneklik", sadece istihdam ilişkilerinde görülen bir durum değildir; ücret esnekliği, piyasa esnekliği gibi pozisyonları da vardır. Guy Standing, neoliberal iktisatçıların, esnekleşmeye gidilmediği takdirde, "emek maliyetlerinin artacağı, şirketlerin üretim maliyetlerinin daha da yükseleceği ve sermayenin maliyetlerin daha düşük olduğu bölgelere kaçacağı" (2015, s. 19) gibi korku senaryolarını yazıp çizdiklerini ve böylece çalışanlara güvencesizlik getiren sistematik ve küresel bir sömürünün zeminini hazırladıklarını savunur. Pierre Bourdieu, "geçicilik" kavramının yerine "esnek sömürü" kavramını önerir ve Standing'in yaklaşımına benzer şekilde, esnekleşmenin çalışanları boyun eğmeye, sömürü çarkını kabullenmeye yönelten bir tür egemenlik biçimi yarattığını ifade eder (2006, s. 73). Yazar, sözünü ettiği bu egemenlik biçiminin, etkileri açısından kökenlerinin vahşi kapitalizm dönemi ile benzerlik içerdiğini ancak bunun geçmişte örneği görülmemiş düzeyde bir durum olduğunu düşünür (Bourdieu, 2006, s. 73). Sömürü koşullarını kabul etmenin başkaldırı seçeneğini ortadan kaldırdığını vurgulayan Bourdieu, bunun nedeni olarak da geçiciliğin, bir

geleceksizlik duygusuna yol açarak, geleceğe dair olan umudu azalttığını ve işçiyi bir nevi eylemsizleştirdiğini gösterir (2006, s. 71).

Lorey bir makalesinde (2014), güvencesizliğe zorunlu olarak itilen büyük çoğunluktan ziyade, güvencesizliği tercih etmekle yani onu özgürlüğü ile ilişkilendirmekle itham ettiği "kültür işçileri" üzerinde durur. O, kültür işçilerinin, kendi belirledikleri koşullarda özgürce çalışmaya ve özerkliğe düşkün olduklarını, sürekli aynı işte çalışmamayı tercih ederek güvencesiz koşullarda çalışmayı kendilerinin de hazırladığını ve ne yazık ki böylelikle bu sömürü aracının aktif bir parçası haline geldiklerini ileri sürer (Lorey, 2014, s. 146-147). Yazar, kendisini de dahil ettiği kültür işçilerinin bu güvencesiz çalışma biçimine yönelmelerinin duygusal temelini şöyle tarif eder:

Kültür üreticisi olan kimilerimiz için, bir kurumda sürekli bir işte çalışmak aklımızın ucundan bile geçirmeyeceğimiz bir fikirdir. Haydi diyelim ki böyle bir işe girdik; niyetimiz olsa olsa birkaç sene devam etmektir, çok geçmeden başka bir şey yapmayı isteriz. Burada asıl mesele her zaman için insanın kendini tek bir şeye, daha nice veçheyi yok sayan klasik bir iş tanımına adamaya zorlanmaması; para için ruhunu satmaması ve daha pek çok şeyle uğraşmak istediği halde bunlardan vazgeçmek zorunda kalmaması değil midir? Önemli olan, bir kurumun kısıtlamalarına uymaman, zamanını ve enerjini hakikaten ilgini çeken yaratıcı projelere, hatta belki siyasal projelere saklamam değil miydi? Bir fırsat çıktığında, maaşı hiç de fena sayılmayacak bir işte bir süreliğine seve seve çalışmayı, ancak bize artık uymadığında o işten ayrılabilmek şartıyla kabul etmiyor muyduk? İşte o zamana dek, en azından bizim için bir anlam taşıyan bir sonraki projeyi gerçekleştirecek kadar para geçmiş olmayacak mıydı elimize? Pek para kazandırmasa da, bizim için çok daha tatmin edici bir proje olmayacak mıydı bu? (Lorey, 2014, s. 145).

Gene Ray, "yaratıcı isyankâr olarak sanatçı" figürünün cilalanıp parlatılarak kapitalizm tarafından yeniden gündeme getirildiğini ve "Prekarya olmanın tadını çıkar!" gibi sloganlarla yaratıcı işlere yönelik ilginin arttırılmaya çalışıldığını savunur (2014, s. 237). Ray ayrıca, "özgürlüğü kölelikte, doğru hayatı yanlış yaşamda bulmak gerçekten mümkün, yeter ki bunları yeni ve onaylanmış yöntemlerde arayın" diyerek, bu sloganların olumsuz etkisini ve özgür çalışma arayışındaki emekçilerin kültür endüstrisi içerisinde "yanlışa düşme tehlikesini" çarpıcı şekilde vurgular (2014, s. 237). Richard Florida, 10 yıl boyunca sürdürdüğü bir araştırmasında, güvenli işlerini terk etmiş çeşitli meslek grubundaki yüzlerce insanla görüşmüş ve bu insanların işlerini daha fazla para kazanmak için bırakmadığı, "heyecanlı bir iş yapma" ve "yeni bir şeyin

yaratılmasında rol alma şansını yakalamak" için bunu yaptıkları sonucunu çıkarmıştır (2011, s. 65). Bazı insanların, böylesine güvencesiz, çoğunlukla az kazanç getiren ve türlü riskler içeren işlere sadece yaratıcılığın içinde olmak veya yaratıcılığın kendine özgü haz dünyasını yaşamak adına yöneliyor olması ve bunun uğruna pek çok olanağı, konforu terk edebilmesi üzerinde durmak yaratıcı işçinin karakterini anlamak açısından yararlı olacaktır.

2.2.5. Sanatta Yaratıcı Emeğin Ün, Zenginlik ve Ödül Motivasyonu

Banks ve Hesmondhalgh, maddi olmayan emeğe dayalı yaratıcı işin, özgürce seçilen bir meslek olarak pazarlanmasından bu yana, çoğu politik ve akademik çalışmada da problemsiz olarak sunulduğunu ve bu nedenle "maddi ve zorunlu çalışmaya" atfedilen sıkıcı ve hoşnutsuz çalışma biçiminden çoğunlukla muaf tutulduğunu ileri sürer (2009, s. 418). Ayrıca yaratıcı işçilerin, "ün" ve "zenginlik" terimleri ile baştan çıkarıldıklarını savunurlar (Banks & Hesmondhalgh, 2009, s. 418). Onlara göre, yaratıcılık dünyasında yeni olan işçiler, "Bill Gates, Steve Jobs, J.K. Rowling, çeşitli dot.com milyonerleri, genç İngiliz sanatçılar, ünlü şefler, pop yıldızları, medya girişimcileri vb." gibi başarı hikâyelerinin yükselişinden ilham alarak kendilerini onların mesleklerinde kazandıkları ün ile hayal ederler (Banks & Hesmondhalgh, 2009, s. 418). Yaratıcı çalışmalar için, işin özerkliği ve bu endüstrilerin medya ile ilişkili sosyal alanları nedeniyle toplum nezdinde, "havalı işler" imajı yaratılması da (Neff, Wissinger & Zukin, 2005, s. 310) gösteriyor ki, zor ve değişken çalışma koşullarına sahip bu işlere yönelenler, "ün", "görünür olmak", "serbest çalışmak", "zengin olmak", "yaratıcı olduğunu ispatlamak", "heyecan", "yeni bir şey yaratmak" gibi motivasyonlarla hareket etmiş ve Kong'un sanat üreticilerine yönelik deyimiyle de, "herkesçe hoş karşılanan ama yoksul ve mücadeleci sanatçı" (2014, s. 599) olarak hayatlarını sürdürmüştür.

Medya, iletişim ve sinema sektörlerinde bu örnekler sıklıkla görülür. Ursell de benzer şekilde, insanların televizyon yapımlarında çalışmaya istekli olmalarını, "kısmen tanınma ve beğenilme, kendini kanıtlama ve halkın saygısını kazanma, kendini gerçekleştirme ve yaratıcılığın (estetik ya da ticari) olanaklarını elde etme gibi baştan çıkarıcı nitelikleri" (2000, s. 819) ile açıklar. Yazar ayrıca, işçiler için televizyonda çalışmanın, "aynı anda hem maddi ve varoluşsal bir potansiyel ödüller kaynağı ve hem de açık bir sömürü kaynağı" olduğunu savunur (Ursell, 2000, s. 819). Televizyon (ve sinema) emek piyasasının vaad ettiği, "alkış, ödül ve tanınma" gibi baştan çıkarıcı özellikler, işgücünün bu sektöre yönelmesindeki en önemli motivasyonlardır (Ursell, 2000, s. 818). Televizyon sektöründe görüntü yönetmeni ve yayıncı olarak program hazırlanmasında görev alan bir çalışanın söyledikleri bunları destekler yapıdadır (Ursell, 2000, s. 819): "Bunu para için yapmıyorum. Eğer para isteseydim, gider bir bankada çalışırdım. Program yapmakta bir şey var. Çerçeveye bilerek yerleştirdiğim çalışmalarımı ekranda görmekten gerçek bir haz alıyorum."

Pierre-Michel Menger, sanatsal işgücünün bu sektörlere yönelmesinin bir başka nedeni olarak, onların, "risk seven veya -yanlış hesaplarla- risk almaya teşvik edilebilen" insanlar olabileceği çıkarımında bulunur (1999, s. 554). Menger, bu alanlardaki propagandası yapılan "muazzam başarının" ancak az sayıda çalışan tarafından elde edilebileceğini savunmuş ve çoğunluğun başarıma şansının olmadığını bilmesine rağmen yine de bu sektöre yönelmesini bir şans oyununa benzetmiştir (1999, s. 554). Ayrıca yazar, A. Marshall'ın bu durumu, "oyuncuların şansını abarttığı bir piyango" olarak tarif ediyor oluşunu büyük ölçüde doğru bulduğunu belirttiği bir makalesinde, "piyango" terimine yönelik itirazını da not düşmüştür (Menger, 1999, s. 554). Çünkü piyango benzetmesinin bir tür belirsizlik taşıdığına ve yanıltıcı olabileceğine inanır (Menger, 1999, s. 554). Ayrıca piyango terimini tercih etmenin, "başarının tamamen rastgele olduğu ve bireysel yetenekler ve özellikler ile ilgisi olmadığı" anlamlarına da gelebileceğini, oysa bir sanatçının yaratıcı

taraflarının ve taşıdığı özelliklerin bütünüyle yok sayılmaması gerektiğini düşünür (Menger, 1999, s. 554).

Lorey, bu tercihler ve iş motivasyonlarının beraberinde iktidar ve tahakküm ilişkilerini görünmez kıldığına ve sömürü mekanizmasını olağanlaştırdığına vurgu yapar (2014, s. 163). Normalde diğer emek gruplarında olduğu gibi, güvencesiz, geleceksiz koşullarda çalışmanın nedeninin ekonomik ve politik sistemde aranması gerekir ve buraya yönelik emek güçlerinin örgütlü itirazının gerçekleşmesi beklenirken, bu sistemin esas sorumluluğunun, "kültür işçilerinin tercihi olduğu" yanılması altında görünmez kılınması karmaşık bir durum ortaya çıkarmıştır. Kültür işçileri de kafa karışıklığı içinde bu koşulların mesuliyetini kendilerinde aramaktadır (Lorey, 2014). Ursell, televizyon sektöründe çalışan kültür işçilerinin benzer nedenlerle ve "varoluşsal veya bireysel cazibelerini pazarda en üst düzeye çıkarmak adına kendilerini ve toplu olarak birbirlerini metalaştırdıklarını" öne sürmüştür (2000, s. 822). Kültür işçisinin içten içe kendisini sömürü çarkının bir dişlisi olarak görmesi, kültürel ve yaratıcı endüstriler içinde ürettiği metanın öneminin ve üretimdeki yaratıcı gücünün ayırımına varmasını da engellemiştir. Zafer Kıyan'a göre kültürel metalar, gerçekliği değiştirme, onlara yeni formlar gösterme gücüne sahip olduğu gibi "gerçekliği olduğu gibi gösterme gücü"ne de sahiptir ve "mücadelenin önemli bir bileşeni"dir (2015, s. 321). Ursula Huws ise yaratıcı işçinin bir diğer gücünü şöyle açıklar:

Birçok başka işçinin aksine, eş bedensel güce, dayanıklılığa, çevikliğe sahip başkaları onların yerine geçemez. Sermayenin daha da gelişmek için can havliyle sarıldığı yeni ve özgür fikirlere sahiptirler (2018, s. 124).

Hesmondhalgh ve Baker, yapılan işler için, "mutluluk" ve "haz" kavramlarından ziyade "iyi iş" ve "kötü iş" kavramlarını kullanmayı önerir (2011a, s. 28). Yaratıcı işçi olarak sektörde çalışıyor olmanın birçok avantajları olduğu ve bu avantajların birçok işe göre "iyi" kategoride değerlendirilebileceği algısı yaygındır. Hesmondhalgh ve Baker için, "iyi iş" kavramı; özerklik, ilgi ve katılım, sosyallik, kendine saygı, kendini gerçekleştirme, iş-yaşam dengesi ve güvenliği

gibi sözcükleri içerir (2011a, s. 36). "Kötü iş" kavramı da "başkalarına bağlı ve onların denetimi altında çalışırken; can sıkıntısı, yaşamdan kopukluk, düşük düzeyde kendine saygının utancı, kendini gerçekleştirememenin hayal kırıklığı, aşırı çalışma ve risk"i içerir (Hesmondhalgh & Baker 2011a, s. 36). Burada iyiliğin iki tarafı vardır. Birincisi işçi için olan, "yüksek ücretler, uzun tatiller ve makul çalışma saatleri, güçlü bir aidiyet ve kimlik duygusu, yüksek özerklik düzeyleri" gibi özellikler, diğeri de, ortaya çıkan ürünün toplumsal olarak "ortak iyiliğe" hizmet edip etmediğidir (Hesmondhalgh & Baker, 2011a, s. 36). Bu durumda kötü işin ürünlerini de iki boyutta değerlendirirler; ilki, aşağı mal ve hizmetlerin üretimi ve yayılması, ikincisi de başkalarının refahını azaltan ve hatta onlara zarar veren ürünlerin üretilmesidir (Hesmondhalgh & Baker, 2011a, s. 36). Yazarlar, iyi ve kötü ayrımının kolay olmadığını göstermek ve bu kavramların toplumsal yarar boyutuna da dikkat çekmek amacıyla bir televizyon programcısı örneğini vermiştir (2011a, s. 36-37). Motorlu taşıtları kullanmanın zevkleri hakkında eğlenceli bir program yapmakta olan programcının yaptığı iş görünürde, "iyi iş" kategorisinde olarak anlaşılabilir da bu program eğer iklim değişikliği ve tüketimcilik gibi olumsuz gelişmelerin önemsizleştirilmesine ya da çarpıtılmasına neden oluyorsa "ortak iyilik" bakımından bir "kötü iş" niteliği kazanır (Hesmondhalgh & Baker, 2011a, s. 36-37). Her ne kadar tezin bu bölümünde yaratıcı veya kültürel işçilerin "iyi iş" kategorisinde değerlendirilip, yaşadıkları "iyi olmayan koşullar"ı açığa çıkarmak temel gaye olarak duruyor olsa da bu örnek vesilesiyle onların temel davranış biçimleri ve ortaya çıkardıkları ürünler çerçevesinde "ortak iyilik" meselesinin neresinde olduklarının da önemli olduğunu vurgulamak uygun olacaktır.

McGuigan'a göre, görsel işitsel sektörlerde tükenmişlik nedeniyle işi bırakmak zorunda kalan veya erken emeklilik isteyen işçilerin yerine gelen genç işçiler için bir statü kazanmak ve kariyerlerini inşa etmek çeşitli zorluklarla doludur (2010, s. 331). Yazar, Britanya'da ve başka

yerlerde, kültürel sektörlerde çalışan bu genç işçilerin, "aşırı çalıştırıldıkları, emekleri karşılığında az ücret aldıkları ya da hiç ödeme almadıkları" şeklindeki korku hikâyelerinin basında yer almasının toplumda ve sektöre girmek isteyenlerde bir şok etkisi yarattığını belirtir (2010, s. 331). Basında çıkan yazılardan biri, James Silver'in *The Guardian*'da yayımlanan makalesidir. Silver, "Sömürü Her Zamankinden Daha Yaygın" başlıklı makalesinde, genç televizyon işçilerinin sürekli bir iş kazanmak umuduyla, uzun saatler çalışmalarına ve karşılığında çok az ücret ödenmesini kabul etmek zorunda kalmalarına dikkat çeker (2005). "Televizyonun kirli küçük sırrı" olarak tarif ettiği bu tablo içinde, "iş tecrübesi" formu altında emeğin ucuz veya bedava kılınmasının ise işin bir parçası olarak kabul edilmesindeki tuhaflığı vurgular (Silver, 2005). Ödeme yapılmayan (ya da asgari ücretten az olan) işlerin ticari web sitelerinde ilana çıkmalarının rutinleşebilmesi ve bir film yapım şirketinin ilanında, başvuruda bulunanlardan işe yerleştirilme ayrıcalığı için başvuru ücretinin bile istenebilmesi gibi hoyratlıklar da gazete yazısında yer alan çok çarpıcı örneklerdir (Silver, 2005). Ursell'e göre, potansiyel işgücü, emeğini bedava olarak potansiyel bir işverene hediye ederek daha sonraki tarihlerde bu hediye sayesinde ücretli istihdam hakkı kazanabilme ihtimalini doğurmak istemektedir (2000, s. 806).

2.2.6. Sınıfsal Aidiyet Karmaşası: Proleter mi, Prekarya mı?

"Yaratıcı ekonomi" ile birlikte "yaratıcı işçi/işgücü" ve -özellikle Richard Florida'nın kullandığı- "yaratıcı sınıf" kavramları da iktisadi literatüre girmiştir. Florida, yaratıcı sınıfı sürdürülebilir ekonomik büyümenin öncüsü olarak tanımlar (2011, s. 78).¹² Howkins, yaratıcı ekonominin geleceğini "kentler"de görür çünkü oralar güç merkezleridir (2010, s. 164). Yaratıcı

¹² Florida, "yaratıcı sınıfın" 3T olarak özetlenen; teknoloji, yetenek ve tolerans gibi özelliklere sahip olmasının ekonomik büyüme yarattığını ve gelecek yüzyılın refahının garanti altına alınmasının bu 3T formülünün hayata geçirilmesiyle mümkün olacağını savunur (2011, s. 78).

insanların da ancak böyle sermaye ve hareketliliğin kümелendiği kentlerde ortaya çıkabileceğini savunur (Howkins, 2010, s. 164). Çünkü yaratıcı insanların, birbirleriyle etkileşerek öğrenebilecekleri insan sermayesinin ikamet ettiği ve hayal güçlerini genişletebilecekleri imkânların, çeşitliliğin ve sermaye akışının olduğu şehirlere ihtiyaçları vardır. Florida'nın ve onun gibi düşünen pek çok araştırmacının bu şehirlerde ortaya çıktığını savundukları "yaratıcı sınıf" fikrinin yeni bir şey olmadığını düşünen Pratt, makalesinde bunun "ileri teknoloji propagandası" ve "mekân pazarlamasının yeniden canlanmış hali" olduğunu da tartışır (2008, s. 107). Peki yaratıcı işçilerin ait olduğu bir sınıf var mıdır? Yoksa güvencesizliği ve kırılganlığı nedeniyle onları prekarya kavramı içine yerleştirmek mi doğru olacaktır ya da yapısı ve kapsamı değişmiş bir proletaryaya mı dahil etmek gerekir? Bütün bu tartışmaları bitirmeyi savunanların kullandığı "sınıfların ortadan kalktığı" (ve ideolojilerin bittiği) söylemi mi doğrudur? Bu alandaki pek çok soruya olduğu gibi bu sorulara da net bir cevap vermek güçtür. Fakat sınıfların ortadan kalktığına dair iddialara Guy Standing şöyle bir cevap verir: "Eşitsizliklerin arttığı dünyada daha esnek bir emek piyasasına doğru gidilirken, sınıf ortadan kaybolmadı. Daha ziyade, parçalı bir küresel sınıf görüntüsü ortaya çıktı" (2015, s. 21). Marksistlerin, "zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyi olmayanlar" şeklinde tarif ettiği "proletarya" ile "kaybedecek zinciri bile olmayan prekarya" (Standing, 2015, s. 9) tartışmalarına dahil olan ve dışında kalan pek çok karmaşık nokta var ki, onlar bu tezin kapsamını aşmaktadır. Tülin Öngen, "sınıf"ı, sosyolojinin en tartışmalı, çelişkili ve üzerinde tam bir görüş birliğinin olmadığı kavramlardan biri olarak değerlendirmiştir (2014, s. 42). Bu yaklaşımlara rağmen, tez çalışmasında sadece, yaratıcı işçilere yönelik yapılan "prekarya" gibi sınıfsal yakıştırmaları ve yaratıcı emeğin örgütlenme potansiyellerini anlamaya katkı sunacak kadar sınıf meselesine değinmek yeterli ve yararlı olacaktır. Öngen'in, "Sınıf ilişkilerinin nerede başlayıp nerede bittiği belli olmadığı gibi, ne sınıflar birbirinden kesin çizgilerle ayrılabilen

oluşumlardır, ne de sınıf bilinci, sınıf çıkarı ve sınıf kapasitesi gibi, olgular ölçülebilir niteliklerdir" (2014, s. 46) açıklamasını sınıf meselesine bakarken hatırlamak önemlidir.

Gill ve Pratt'e göre, prekarite, yasa dışı, sıra dışı ve geçici işlerden, ev işi, parça başı iş ve freelance işe kadar "her türlü" güvencesiz ve koşullu çalışmayı içerir (2013, s. 27). Yazarlar, bu durumun aynı zamanda siyasi parti ve sendikaların geleneksel modellerini aşan yeni bir politik mücadele ve dayanışma biçimleri getirdiğini iddia ederler (Gill & Pratt, 2013, s. 27). Gill ve Pratt'in, "her türlü" ifadesinden de anlaşılacağı üzere "prekarya" terimi homojen değildir ve birbirinden farklı birçok çalışma başlığını içerir. Standing, prekarya teriminin ilk olarak 1980'li yıllarda Fransız sosyologlar tarafından geçici ve mevsimlik işçileri tanımlamak için kullanıldığını, kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte anlam içeriğinin genişlediğini ve İtalya'da geçicilik ve güvencesizlik anlamlarına geldiğini yazmıştır (2015, s. 24). Ayrıca prekaryanın belirleyici özelliklerinden birisi olarak, "pek çok şeyin zamansal açıdan kısa bir dönem üzerine kurulması" olduğunu ifade eden Standing, buna dayanarak işçinin bir kariyer yapması ya da kendini geliştirmesi ihtimalinin düşük olduğu çıkarımında bulunmuştur (2015, s. 39). Standing'in "kendini geliştirmesi ihtimalinin düşük olduğu" çıkarımı dikkate alındığında, yaratıcı işçilerin prekarya içine dahil edilmesi meselesi zorlaşır. Çünkü yaratıcı işçilerin temel özelliklerinden birinin "kendini sürekli geliştirme" zorunluluğu olduğu söylemi ve inancı çok yaygındır.

Angela Mitropoulos, "sanatçı veya yaratıcı emekçi"ler gibi ifadeler üzerinden "prekarya"nın yeni bir olguymuş gibi tartışılmasına itiraz eder (2014, s. 93). O, prekarya ile ilişkilendirilen güvencesiz çalışmanın, "ev içi emeği, perakende, turizm ve hizmet sektörü, tarım, seks" gibi alanlarda hep olduğunu ancak bu alanların görünmezliği nedeniyle çoğu zaman değerlendirme dışı bırakıldığını savunur (Mitropoulos, 2014, s. 93). Prekarya tartışmaları, proletarya, orta sınıf, küçük burjuvazi veya Marx'ın deyişiyle "lumpen proletarya"

tanımlamalarıyla iç içedir. Peki prekarya, proletaryanın bir parçası olabilir mi? Bu soruya, genel yaklaşım olarak, Paolo Virno, "evet" derken, Standing'in cevabı, "hayır" olur. Standing için proletarya terimi şunları hatırlatır: "Proletarya denildiğinde akla uzun dönemli, istikrarlı, sabit-zamanlı ve ileriye dönük olarak işçinin ne kadar ve nasıl ilerleyebileceği açıkça belli olan işlerin bulunduğu, sendikalaşmanın olduğu, kolektif sözleşmelerin yapıldığı, isimleri ve özellikleri bilinen yerel işverenlerin bulunduğu bir toplum akla gelir" (2015, s. 20). Standing burada "proletarya"nın tanımını tam olarak yapmaktan çekinmiş ve çağrıştırdıklarını açıklamıştır. Yine proletaryanın Standing'e hatırlattıkları dikkate alınacak olursa, "yaratıcı işçileri" bu sınıfa dahil etmek mümkün değildir. Standing'in nostaljik olarak değerlendirilebilecek proletarya ve işçi tanımlarının aksine, Virno, işçi kavramının artık "belli bir adabı olan, belli bir kültürden gelen vs. bir toplumsal figürle bağlantılı" (2014, s. 195) olmadığını söylemekle birlikte, çalışmanın sadece fabrikalarda gerçekleşmediğini ve işçi sınıfı kavramının kapsamının genişleyerek daha geniş bir alana yayıldığını vurgular. Standing'in sınıflara dair yaklaşımları (prekaryanın henüz oluşum sürecinde olan bir sınıf olduğuna inanmaktadır) değerlendirildiğinde, sınıf kavramının da Virno'nun vurguladığı üzere pek çok şey gibi değiştiğinin ve "yaratıcı işçiler"in nereye ait ya da yakın olduğunu söylemek için, emek kavramında olduğu gibi, onların toplumsal üretim ilişkilerinin alanı olan sınıf kavramındaki değişimlerin iyi anlaşılması gerekliliği ortaya çıkar. Her ne kadar "Marx'ın yapıtlarında bile açıkça tanımlanmış bir sınıf kavramına rastlanmasa" da (Öngen, 2014, s. 42), onun, artı değer yaratan üretken emeğin her türlüşünü işçi sınıfına dahil ettiğini söylemek (Virno, 2014, s. 195) mümkündür.

Fordist üretim öncesi ve esnasındaki zaman diliminde "yaratıcı", "bilgisel" nitelikteki pek çok iş maddi üretim sürecinin ve üretkenlik kategorisinin dışında tutulduğu için ve gözle görülür şekilde endüstrinin bir parçası olmadığı için, bu emeğin öznelere de işçi sınıfına dahil edilmemişti.

Fordizm sonrası değişen üretim tarzı ve kùltür endüstrilerinin genel ekonomi içindeki etkinliği hiç olmadığı kadar ve durmaksızın artan bir eğilim gösterdikçe yaratıcı emek üretkenliği artmış ve bu durum bu emeğin öznelерinin de proletarya içinde yer alabileceği tartışmalarını başlatmıştır. Hatta bunun tersi olarak da kol emeğinin endüstri içinde azalması ve kafa emeğinin artış göstermesi nedeniyle, esasında kol emeğini temsil ettiği iddia edilen proletaryanın buna paralel olarak daraldığı ve gücünü yitirdiği yönünde tartışmalar da bulunmaktadır (Öngen, 2014). Bu tartışmalara, proletaryanın söylendiği gibi daralmadığını ancak hiç kuşkusuz işçi sınıfının bileşimini ve sınıfsal karakterini etkilediğini savunarak katılan Öngen'e göre, "20. yüzyılda üretim ve emek süreci içinde gerçekleşen değişiklikler, işçi sınıfının kimi özelliklerinde bazı değişiklikler yaratmakla birlikte onun sınıfsal karakterini ortadan kaldırmış sayılmaz" (2014, s. 183).

Wayne, entelektüellerin, "hem sermaye ile emek, hem de küçük burjuvazi arasında" çelişkili bir konuma sahip olduğunu yazar ve işçi sınıfı ile olan farklılıklarını da şöyle açıklar:

Bir dereceye kadar sermaye ile bütünleşmiş ve işçi sınıfından kültürel ayrıcalıkları, iş yerindeki nispi bağımsızlıkları ve (genellikle) ücret düzeyleri ile farklılaşmışlardır. Ancak kapitalist değildirler ve altlarındaki işçi sınıfıyla benzer sömürü ve proleterleşme süreçlerine tabi tutulduklarında emek olarak statüleri tekrar kendini gösterir. Sermaye ile emek arasında sıkışmış oldukları gibi, iktisadi olarak da onlarla aynı kategoridedirler (kùltürlerini "sermaye" olarak kullanırlar, ama yine de kiralık işçilerdir) ve düşünce düzeyinde onlardan etkilenirler (2006, s. 39).

Entelektüellerin hem burjuva sınıfına hem de işçi sınıfına tam olarak girmediğine inanan Wayne, onların hem düşünce düzeyinde hem de iktisadi olarak kendi patronları olma yönünde küçük burjuvaziye doğru kaydıklarını öne sürer (2006, s. 39). Yaratıcı işçilerin hangi sınıfa ait olduğu konusunun nereye evrileceği tartışılmaya devam ederken Bourdieu, bir başka değişime dikkat çeker. Yaratıcı işçinin ya da kùltür işçisinin yukarıda aktarılan sorunları dolayısıyla "ayrıcalıklı" konumunu kaybedip, çalışma ve yaşam koşulları bakımından yeniden "daha aşağı düşme, yeniden proletaryaya inme kaygısı"ndan söz eder (Bourdieu, 2006, s. 72). "Yeniden proletaryaya inme" ifadesi makalelerde çoğunlukla "yeniden proleterleşme" olarak kullanılır.

Öngen, proleterleşme kavramına, "orta sınıf katları, çelişkili konumda bulunan sınıf kategorileri veya küçük burjuvazi" olarak çoğaltılan ara sınıf unsurlarının, "mevcut konumlarından uzaklaşarak -yani denetlenmeme, saygınlık, yüksek ücret gibi yaşam şartlarını kaybederek- işçi sınıfı özellikleriyle bütünleşmelerini anlatan bir süreç" olarak yaklaşmıştır (2014, s. 196). Kautsky de, yaşam ve çalışma koşulları gerileyen bu kesimi "eğitimli proleterler" olarak adlandırmıştır (Öngen, 2014, s. 196).

2.3. Sinema Endüstrisinde Emek

Hesmondhalgh ve Baker, İngiltere’de medya endüstrisi çalışanlarının deneyimlerini araştıran çalışmalara katkı sunmak için müzik, televizyon ve dergi çalışanlarına odaklandığı bir araştırma (2011b) yapmıştır.¹³ Çalışmanın sonucunda, her üç endüstride de geçici çalışmanın yüksek boyutlara ulaştığını ve bu durumun çoğu çalışanda mağduriyet duygusuna ve tepkiye yol açtığını gözlemlemiştir (Hesmondhalgh & Baker, 2011b, s. 38). Sübvans edilmiş sanatsal işgücü ile ilgili yapılmış çeşitli anketlerin gösterdiği bulguları şöyle özetlemişler:

- Sanatçılar birçok işi aynı anda yapma eğilimi içindedir.
- Bireysel olarak veya freelance olarak çalışanlar ağırlıktadır.
- Yapılan işler genellikle düzensiz bir niteliğe sahip, sözleşmeler nispeten daha kısa süreli ve iş güvencesi çok düşük seviyededir.
- Kariyer olanakları belirsizdir.
- Gelir eşitsizliği çok yüksektir.
- Sanatçılar işgücünün diğer bileşenlerinden daha düşük bir yaş profiline sahiptir.
- Sanatsal işgücü artış göstermektedir (Hesmondhalgh & Baker, 2011b, s. 34).

Özetledikleri bu maddelerin, yukarıda "yaratıcılık ve emek" ilişkisinin tartışıldığı bölümdeki özellikler ile benzerlik taşıdığı açıktır. Hesmondhalgh ve Baker'a göre, bu sektörlerde 90’lı yıllardan itibaren yoğunlaşan geçici işgücü ve kısa süreli sözleşme gibi çalışma biçimleri

¹³ Nitel bir araştırma yöntemiyle birebir görüşme yapılan kişiler şu yelpazeden seçilmiştir: “Kurumsal ve bağımsız sektörler, freelance ve ücretli çalışanlar; sektörde ismini duyurmuş yaratıcı kişiler, gelecek vadeden yeni çalışanlar ve eski meslek erbapları; Londra’da yaşayan çalışanlar ve İngiltere’nin diğer şehirlerindeki çalışanlar; yaratıcı yöneticiler, pazarlamacılar ve yaratıcı personel” (Hesmondhalgh & Baker, 2011b, s. 34).

bu maddeleri destekler niteliktedir (2011b, s. 34). Bunun yanı sıra, Hesmondhalgh ve Baker'in, "ücret, çalışma saatleri ve sendikalar", "güvencesizlik ve belirsizlik", "sosyalleşme, ilişki ağıları oluşturma ve izolasyon" gibi üç ana kategoride yürüttüğü araştırmanın (2011b, s. 34) ortaya çıkardığı sonuçlar, diğer kültür çalışanlarında olduğu gibi, sinema işçileriyle de benzerlik gösterir. Yöndeşme süreci nedeniyle medya çalışanlarının ilişkili pek çok sektörde görev alabilmesi, sinema ve reklam sektörleriyle de istihdam geçişkenliği yaratmıştır.

Evrin Töre Özkan'a ve aslında pek çok yazara göre, film endüstrisi, televizyon ve reklam endüstrisi ile yakın ilişki içindedir ve bu alanlar karşılıklı ürün ve hizmet sağlayarak birbirlerini sürekli besler (2010, s. 23). Mark Lorenzen da bu ilişkiyi ve ürün çeşitliliğini şöyle tarif eder: "ABD, İngiltere, Almanya, Fransa ve Japon menşeli büyük medya şirketleri artık büyük multimedya şirketlerine dönüşmekte, filmlerin yapımı, pazarlaması, dağıtımı (ve belli bir ölçeğe kadar gösterimi), televizyon, bilgisayar oyunu, kitap yayını ve benzer işleri birbirine entegre etmektedir" (2007, s. 22). Bu endüstriyel iç içe geçme ya da en hafif söylemle yakın temas hali, çalışanları da mobilize kılar. Televizyon, gazete, dizi, reklam ve sinemanın her birinin ayrı özgünlükleri olmakla birlikte çalışanların kimi sorunlarındaki benzerliklerinin altını çizmek kadar, bir başka önemli benzerlikten de söz etmek gerekir; O da, onların sorunlarına yönelik kamusal, sektörel, akademik ve sendikal ilgisizliğin benzerliğidir. Bu nedenle, bu tez çalışmasında, medya ve sinema sektörüne yönelik araştırmacıların bazı bulgu ve örnekleri, benzerlikleri oranında zaman zaman birlikte kullanılmaktadır.

2.3.1. Televizyon ve Sinema Sektöründe İstihdam İçin Sosyal Ağların Rolü ve Boş Zaman Kullanımı

Bu paydaya örnek olarak, Blair (2001) ve Ursell'in (2000) televizyon ve sinema sektöründe işe yeni girme biçimleri üzerine yaptıkları çalışmalarda ortaklıklar gösterilebilir. Ursell, insanların televizyon sektöründe çalışma gruplarına katılımı için yapılan seçimlerde; kişisel tanışıklık, akraba gibi yakınlık, geçmiş iş bağlantıları ve geçmiş başarılarının bir karışımı olan itibar ve aşinalığın temel alındığını belirtmiştir (2000, s. 811). Blair de benzer şekilde, film endüstrisine girişte önceliğin, aile üyeleri ve arkadaşlar olduğunu gözlemlemiş ve böyle ilişkileri olmayanların sektörde iş bulmalarının daha zor olacağına yönelik inancını paylaşmıştır (2001, s. 158). İşveren açısından da, tavsiye edilen kişinin hiç tanınmayan kişiye göre "daha az riskli bulunmasının ve daha tercih edilir oluşunun" (Blair, 2001, s. 159) yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Lorenzen, yapımcıların, daha önce çalıştığı yaratıcı işgücü ve teknisyenleri de istihdamda öncelik olarak gördüğünü çünkü bu seçimin film maliyetini azaltmaya yaradığını açıklamıştır (2007, s. 14). Bu kriterlere sahip olanların daha kolay iş bulabilme gerçeği, değişik yoğunluklarda olsa da kültürel ve yaratıcı endüstriler dışındaki sektörlerde de vardır. Bu konuda, her endüstri ve hatta endüstrinin kendi içindeki çeşitli iş alanları bile eğilimler bakımından değişkenlik gösterebilir. Ancak Lorenzen'in, Hollywood, Roma ve Bollywood örnekleri üzerinden vurguladığı gibi, film projelerinin sosyal ağlara olan bağı çok belirgindir (2007, s. 15) ve bu ağlar film projesine girişte önemli referans sağlar.

Julie Carr, ağ oluşturmanın ve ağın fiziksel alanlarının bu tip endüstriler için hayati bir önem taşıdığını hatta bu ağların endüstrinin merkezi olduğunu belirtir (2009, s. 11). Yazar, yaratıcı işçilerin her ne kadar "bağımsız çalışma" ve "birey olarak var olma" gibi özgün durumları olduğunu kabul etse de; takım çalışması ve işbirliği içinde, üretime katılan yaratıcı emek

potansiyelinin varlığına ve önemine de dikkat çekmiştir (Carr, 2009, s. 11). Ona göre, şirketlerin başarısı, tek bir bireyin işi değildir; iyi derecede gelişim sağlama yetisine sahip ekiplerin ve ağların ortak çıktısıdır (Carr, 2009, s. 11). Elizabeth Currid'in de bir ürünün sorgulama ve araştırma sürecinin, fikir alışverişleriyle birleştirilmesinin yaratıcılığı arttıracığına ihtimal verdiği belirtilir (Carr, 2009, s. 11). Üretim süreci içindeki yaratıcı emeğin işbirliği ve bir aradalığı, işçiler arasında bir sosyal ağın oluşmasına da katkı sunar. Proje bazlı çalışma nedeniyle sinema sektöründeki işçilerin çoğunun sürekliliği olan belirli iş adreslerinin olmayışı onlara sektörel ağlara katılma gerekliliği sunar. Örneğin film kurgu montajında çalışan işçilerin bir kısmı freelance olarak dışarıdan aldığı işleri özel alanlarında yapmaktadır. Bu grubun özellikle çıkardıkları iyi işlerle kendilerini ispatlayana kadar, sosyal ağları kullanmak ve sektörün bileşenleriyle karşılaşabilecekleri platformlara katılmak gibi mesleki davranışları vardır. Çünkü onların sektörde çoğu zaman mesai arkadaşı ve ortak patronları yoktur.

Bu ağların oluşması yaratıcı sektörde bir gerekliliktir ancak ağın kopmaması için kurulmak durumunda kalınan sosyalleşmenin, çalışanın iş dışı zamanına da sirayet etmesi emek güçleri için sorunlu bir durumdur. Bazı çalışanlar, iş dışı ya da boş zamanlarının, sosyalleşme adına, “boş boş konuşma” ve “yüz yüze” buluşmalarla ele geçirildiğine dair yakınmalarda bulunur (Neff, Wissinger & Zukin, 2005, s. 321). Sinema emekçisi, set bitiminde ya da iş sonunda çalışma arkadaşları eğer bir mekâna oturmaya gidiyorsa kendisinin de her zaman bunun dışında kalamayacağını bilir çünkü dahil olmaz ise, bir süre sonra mesleki ilişkilerinin soğuyacağı, yeni bağlantılar kuramayacağı ve sektörden izole olacağı endişesine kapılır. İş dışı sosyalleşmeyi olmazsa olmaz kılan öğelerden biri, sektör içindeki bu ilişkilerin bir sonraki işi “kaptmakta” sağladığı avantajdır. Hesmondhalgh ve Baker, yaratıcı işlerin çoğunda “hedonist kültür”ün olduğunu ancak zevk ile zorunluluk arasında da muğlak bir çizginin yer aldığını ve hâkim

sosyalleşme pratiklerine yatkın olmayan çalışanlarda bu muğlaklığın ve zorunluluk hallerinin bir problem teşkil ettiğini gözlemlemiştir (2011b, s. 38). Bu durumu sorun olarak gören bir kamera operatörü, ait olmadığı bir eğlence türünün dışında kaldığı için “kendini dışladığını” düşünür:

Gördüğünüz gibi, ben bar kültürüne ait değilim, sanıyorum ki bu kültürü seven birçok kamera operatörü ve çalışan var, ancak ben hiçbir zaman böyle birisi olmadım. Dolayısıyla buradaki problem, dışarıda bir çekim yaparken bile insanların işi bitirir bitirmez bara gidip bir şeyler içmek istemesi ve benim de bunun içinde yer almayarak bir anlamda kendimi onlardan dışlamam (Hesmondhalgh & Baker, 2011b, s. 37-38).

Bazı çalışanlar ise bu tür ‘sosyalleşmeler’ sayesinde iyi arkadaşlıklar kazandıkları ve söylenenlerin aksine izolasyon meselesini kabul etmediklerini açıklamıştır (Hesmondhalgh & Baker, 2011b, s. 38).

2.3.2. Sinema Sektöründe Ödenmeyen Emek

Percival ve Hesmondhalgh (2014), inceledikleri bir anket çalışmasında, İngiltere film ve televizyon endüstrisinde ücretlerin ödenmemesi problemiyle yaygın şekilde karşılaşıldığını ancak her iki sektördeki işçilerin emeklerinin karşılığında hiçbir ödeme yapılmamasına yönelik tepkilerinin eşit düzeyde olmadığını fark etmiştir. Anket sonucuna göre, sinema endüstrisindeki işçiler, emeklerinin ödenmemesini kabullenmeye televizyon işçilerine göre daha yatkındır (Percival & Hesmondhalgh, 2014, s. 188). Yazarlar bu kabulleniş farkının nedenini, her iki sektördeki işçilerin farklı motivasyonlar taşıyor olmasına bağlar. Onlar, televizyon çalışanlarının yaşayabilir düzeyde finansal beklentilerinin yüksek olduğunu ve ücretsiz emeği ("kurbanlık emeği" ya da "fedakâr emeği" olarak da adlandırılıyor) bir istismar olarak gördüklerini ancak sinema işçilerinin film dünyası ile daha "tutkulu" bir ilişki kurduklarını, taşıdıkları yaratıcı istek sebebiyle zor koşullara (sömürü koşullarına) daha hazır olduklarını ve buna rıza gösterdiklerini ileri sürer (Percival & Hesmondhalgh, 2014, s. 195). Her iki sektörde bu konuda ortak olan şey, eski çalışanların emeklerinin ödenmemesine olan tepkilerinin yeni gelenlere göre daha fazla

oluşudur. Percival ve Hesmondhalgh, buradan hareketle her ne kadar iki sektör çalışanlarının tepkileri arasındaki ton farkını tartışıyor olsalar da esasında, bu meslek kollarının ödenmeyen emek uygulamalarıyla tanınan endüstriler olduğu konusunda net bir görüşe sahiptir (2014, s. 189).

"Arkadaş emeği" ve "dayanışma emeği" gibi ifadelerle adlandırılacak çeşitli ödenmeyen "bedava emek" türleri de vardır. Bu türler ile sıklıkla finans desteği olmayan film üretimlerinde ve kısa film üretimlerinde karşılaşılır. İşgücü, ya emeği üzerinde herhangi bir ticari kazanç sağlanılmayacağına ikna olduğu için ya da deneyim kazanmak, kendini geliştirmek veya kişisel sinematografisini oluşturmak gibi nedenlerle bu koşulları kabul etmiş ve 'ücret beklememeyi öğrenmiştir'. Öte yandan bazı kültür işçileri, bir yandan emeğini karşılık beklemeden sunmaya razı olurken öte yandan da "bir üretimdeki herhangi biri ödeme alıyorsa, hiç kimse ücretsiz çalışmamalıdır" kriterini de taşımıştır (Percival & Hesmondhalgh, 2014, s. 192). Bu kriterin bir tür itiraz ve direnme potansiyeli içerdiğini düşünmek mümkün olsa da "ücretsiz çalışmayı" meşrulaştırdığı da söylenebilir. Çünkü tersinden okunduğunda bu yaklaşım, "bir üretimden biri ödeme almıyorsa, herkes ücretsiz çalışabilir" anlayışını taşır.

2.3.3. Uzun Çalışma Saatlerinin Baskıladığı Yaratıcılık ve Hızlı Yıpranma

Sinema sektöründe ödenmeyen emeğin en çok görünen bir başka türü, sıklıkla yaşanan fazla mesaiye kalma durumlarında doğan ek ücret hakkının ödenmemesidir. BECTU'nun (Broadcasting, Entertainment, Cinematography and Theatre Union), film sektörü çalışanları ile yaptığı bir anket çalışması, "uzun çalışma saatleri"nin bu sektörde ne kadar büyük bir problem oluşturduğunu ortaya çıkarır (Evans & Green, 2017, s. 7). Ankete katılan BECTU üyeleri, fazla mesai ücreti ödenmeksizin 27 saat kesintisiz çalıştıklarını açıklamıştır. Uzun saatler çalıştırma probleminin sıklıkla görüldüğü ve çalışanın yaşam kalitesini ve iş verimini -en çok da yaratıcılığın

beklendiği işlerdeki verimi- olumsuz etkileyen sektörlerin başına "sinema ve televizyon sektörü" konulabilir. BECTU'nun raporunda, uzun çalışma saatlerinin çalışanlar üzerinde yarattığı olumsuz etkilere yönelik kamusal duyarlılığın ayrımcı nitelikte olduğu sonucu da çıkar ve "polis, acil durum ve tıbbi hizmetler" gibi alanlarda görülen uzun çalışma saatlerinin işçileri kötü etkilediğine dair yaygın bir bilinç ve düzeltme talebi varken, film ve televizyon sektöründeki çalışanların yaşadığı aynı problemin hâlâ ciddiye alınmadığı savunulur (Evans & Green, 2017, s. 6). Raporu BECTU adına hazırlayan Paul Evans ve Jonathan Green, zorlu ve rekabete dayanan bir iş alanı olarak tanımladıkları sinema sektöründeki uzun çalışma saatlerinin "yaratıcılığa" zarar verdiğini vurgulamıştır (Evans & Green, 2017, s. 5). Bu vurgu oldukça önemlidir çünkü yaratıcılık, pazarın verdiği onca aşınmaya rağmen, güçlü bir sanat dalı olarak sinemanın olmazsa olmazlarından. Yaratıcılığın sinema endüstrisi açısından elzem olduğunu ancak arka plana itildiğini savunan Lorenzen, bu itilmenin nedeni olarak "maliyet, rastlantı ve hasılatın" zarar verici mantığını gösterir (2007, s. 11).¹⁴ Yorgunluk, yaratıcılığı ve dolayısıyla işin kalitesini olumsuz etkilemekle birlikte iş dışındaki yaşamı da kötüleştirir ve çalışanın arkadaş, aile gibi ilişkilerini sürdürülmesi zor duruma sokarak, mutsuzluğa, tükenmişliğe neden olur (Evans & Green, 2017).

İşçiler hafta boyunca çocuklarını nadiren gördüğünü, sadece iyi geceler demek için kurgu odasından Skype ile evlerine bağlanmak durumunda kaldıklarını, baskı nedeniyle aile tatillerini kaçırdıklarını anlattılar. Bazıları aileleriyle düzgün bir şekilde etkileşime girmek için fazla çalışmak zorunda kaldıklarını söylediler. Uzun saatler çalışma zorbalığı ilişkilerin bozulmasına ve boşanmaya neden olmaktadır. Bu koşullar insanların şevkini kırar ve sektörü daha az cazip kılar. Ankete katılanların yaklaşık %90'ı, uzun saatler çalışmanın aile yaşamlarını olumsuz etkilediğini ve en çok da 40 yaşın üzerindekiilerin etkilendiğini belirtmiştir (Evans & Green, 2017, s. 6).

Rapora göre, sinema sektörü tam manasıyla çalışana zarar vermekte ve en az on iki saat olan çalışma günlerine "kendilerini pahalı ve teşvik edici bir eğitimle desteklemiş olan 20'li

¹⁴ Lorenzen, sinema endüstrisinin birçok sanat türünü (müzik, edebiyat gibi) kendine entegre ederek ve yaratıcı girdileri farklılaştırarak içerik ürettiğinin ve diğer sanat dallarına göre yüksek bir yapım değeri taşıdığının altını çizerek (2007, s. 12-13).

yaşlarda endüstriye giren işçiler" katlanabilmektedir (Evans & Green, 2017, s. 6). Aile ve düzen arayışının başladığı 40'lı yaşlardaki insanlar ise tükenmişlik içinde sektörde "sürünmeye" başlamakta ve daha fazla tutunamayarak iş bırakmaktadır. Bu da hem ilgili şirketin deneyimli çalışanını kaybetmesine yol açmakta hem de genel olarak sektörün üretim kapasitesine darbe vurmaktadır (Evans & Green, 2017, s. 6). Raporda ayrıca, en üretken ekonomilerin makul çalışma saati sistemini sağlayanlar olduğu ve bazı film yapımevi şirketlerinin bu sistemi sorgulayarak "kısa çalışma saatleri formülünün işe zarar vermediğini ve işçilere daha iyi üretebilmeleri için ihtiyaç duydukları olanakların sağlanmasının işletmeye olumlu geri dönüşü olacağını fark ettikleri" vurgulanmıştır (Evans & Green, 2017, s. 7). Yapımcıların bunu gerçekten ne oranda kabul ettiğinden emin olmak mümkün olmasa da, "Zihinsel sağlık problemleri, kaygı bozukluğu, uyku düzenlerinin bozulması ve felç, kalp hastalığı ve hatta kansere yakalanması" (Evans & Green, 2017, s. 7) gibi problemlerin oluşmasına sebep olan uzun çalışma saatleri, işçiler için yaşamsal bir tehlikedir.

Uzun çalışma saatleri içinde çalışan işçiler ayrıca performans baskısı altındadır. Setlerde işi hızlandırmak için, yönetmen veya yönetmen yardımcıları tarafından, "rüzgar gibi uçmak zorundayız" (Blair, 2001, s. 165) gibi bitmeyen iteklemelere ve koşturmacalara maruz kalırlar. Blair, çalışanlara uygulanan yüksek seviyede performans bekleme baskısını birkaç nedene bağlar. Ana neden olarak, yapımcı firmanın sürekli dillendirdiği "finansal ve zamansal sıkışıklık" argümanını ve diğer neden olarak da, çalışanların pozisyonunu korumak, sektörde tutunmak ve kendini ispatlamak için işlerinde aşırı çaba sergilemek istemesini gösterir (Blair, 2001, s. 163). Ancak bu çalışma koşulları hem işin kalitesini etkileyen hatalar yapılmasına hem de kalıcı hasarlar oluşturan ve hatta ölüm ile sonuçlanabilen ciddi kazaların gerçekleşmesine neden olmaktadır. Kazalar sadece sette gerçekleşmez bir kısmı da setin bitiminde yorgun argın eve dönerken

meydana gelir. Kamera operatörü Brent Hershman set sonrası evine ulaşamayan işçilerden biridir. Hershman, 19 saatlik çalışmadan sonra direksiyonda uyuyakalmış ve gerçekleşen kazada hayatını kaybetmiştir.¹⁵

BECTU'nun raporunda yer alan uzun saatler boyunca çalışma gibi kötü koşulların kadınları ve etnik azınlıkları daha çok etkilediği ve film sektöründe onlara yönelik ayrımcılık uygulandığı bilgisi dikkat çekicidir (Evans & Green, 2017, s. 7). Bu bilgi, FEU'nun (Federation of Entertainment Unions) bulgularıyla (2013) birleştirildiğinde ortaya özellikle kadın çalışanlar için durumun çok kritik olduğu gerçeği çıkar. FEU, İngiltere ve İrlanda'daki ulusal sanatlar, müzik ve medya kuruluşları alanından olan ve dörtte üçü "serbest, kısmen serbest, yarı zamanlı veya sabit süreli bir sözleşme" formlarında çalışan 4000'den fazla üyesi arasında yaptığı anket ile bu endüstrilerde zorbalık ve tacizin ciddi düzeylerde yaşandığı bilgisini açığa çıkarmıştır (2013, s. 1). Hatta çalışanlara yönelik kötü muamelenin diğer endüstrilere kıyaslandığında buralarda daha sorunlu olduğu gibi çarpıcı bir sonuca ulaşmıştır (FEU, 2013, s. 1). Ankette kadınlar erkeklere oranla kötü muamele ve ayrımcılık konusunda daha savunmasız olarak rapor edilmiştir (FEU, 2013, s. 2). Tiyatro, televizyon ve film sektöründe çalışan her on kişiden biri tacize tanık olduğunu söylemiştir (FEU, 2013, s. 2). Müzisyenlerin %74'ü tacizin iş arkadaşları tarafından yapıldığını aktarmıştır. Pek çok kadın çalışan (ve bazı erkekler) daha kariyerlerinin başında cinsel tacize uğradıklarını açıklamış ancak bir başka vahim sonuca göre tacize uğrayan kadınların çoğu, failleri hiçbir yere bildiremeden çaresizlik içinde sessiz kalmıştır (FEU, 2013, s. 1).

Sinema sektöründe, 2017 yılında, bu sessizliğin biraz olsun kırıldığı söylenebilir. Hollywood'da gerçekleşen tacizlerle ilgili arka arkaya yapılan itiraflar ve dilenen özürler olayın boyutunun büyüklüğünü ortaya çıkarmıştır. İlk olarak film yapımcısı olan Harvey Weinstein'in

¹⁵ Kamera operatörü Brent Hershman'ın hayatını kaybettiği bu olay yönetmenliğini Haskell Wexler'in yaptığı *Who Needs Sleep* (2006) adlı belgesel filme de konu olmuştur.

kadınlara yönelik tacizlerinin basına düşmesi pek çok benzer vakanın da peşi sıra ortaya çıkmasına neden olmuştur. Onlardan biri, ABD'li oyuncu Antony Rapp'ın, 17 yaşındayken Kevin Spacey tarafından uğradığı tacizi itiraf etmesi ve Spacey'nin bu olay nedeniyle özür dilemesidir. Endüstri içinde iyi bilinen bu olayların medyanın ilgisiyle görünürlüğünün artması geniş kitleler için ilk defa duyulan ve tepkiyle karşılanan bir durum yaratmıştır. Aslında yıllar önce Marilyn Monroe, “Hollywood, size bir öpücük için bin dolar ve ruhunuz için elli sent ödenen yerdir” (Wight, 2018) diyerek tacizin boyutuna dikkat çekmişti. Dünya sinemasının kalbi ve endüstrisinin merkezi olarak bilinen Hollywood'un böyle skandallarla anılıyor oluşu, geniş izleyici kitlesi açısından sinemanın büyümesine de gölge düşürecek niteliktedir.

2.3.4. Sinemanın Endüstriyel Gelişimi ve Sinema Emekçileri Üzerindeki Etkileri

Sinema, izleyicisi için büyümlü bir dünya yaratmaktadır ancak tarih boyunca o yaratma süreci nasıl bir seyir izlemiştir? Bir sanat dalı olan sinemanın doğuşuna, endüstrileşmesine ve yaratıcı endüstrilere dahil edilme sürecine ana hatlarıyla bakmak ve endüstri içindeki emeğin değişen üretim ilişkilerini anlamak bu seyri belirginleştirecektir. Bu aşamalara bakmak ayrıca, sinema işçilerinin esnek uzmanlaşmaya, diğer pek çok yaratıcı sektörün çalışanlarına kıyasla, 1970'lerde başlayan post-fordist süreçten çok daha önce geçtiğini fark etmek açısından da önemlidir.

Sinemanın yolculuğu "ilk" olarak, Paris'te Lumière kardeşlerin sinematograf ile ilk film gösterimi yaptığı tarih olan 1895'te başlatılır. Sinematograf, Lumière'lerden önce, özellikle son 5-10 yıl içinde, pek çok öncü teknik icatlarla başlayan sürecin (örneğin Edison ve Dickson'ın kineteskop icadı) son halkasıdır. Tarih yazımını "ilkler" ile sınırlamak hem öncesini karanlıkta bırakmak hem de tarih okur yazarlığı bakımından yanıltıcı olacaktır. Buradan alınacak kullanışlı

bilgi, 1895 itibariyle, sinemanın icat edilip kamusal alana çıkması ile para kazanma aracı olmasının neredeyse eş zamanlı gerçekleşmesi, kendi endüstriyel alanını yaratmanın ilk ve henüz çok küçük adımlarını atmış olmasıdır. Daha sonra, “sinemanın sihirbazı” olarak bilinen George Méliés; sinemayı etkin bir ticari alan olarak değerlendiren ve Avrupa sınırları dışına çıkaran Pathe Kardeşler; Amerikan sinema pazarında cihaz üretimi, satışı, film üretimi ve dağıtımı gibi alanlarda attığı adımlarla etkin rol almanın yanı sıra ciddi bir tröstleşme de yaratan Thomas Edison; sinema dilinin geliştirilmesi ile birlikte yeni çekim ve kurgu tekniklerinin bulunması gibi sinemaya sanat niteliğinin kazandırılmasında önemli katkıları bulunan "Edwin Porter ve D. W. Griffith"; New York'taki hem tröst yasalarından hem de büyük şirketlerden bunalıp ve film üretimi için daha iyi iklim koşullarından yararlanmak için 1912'de (1. Dünya Savaşı'nın arifesinde) Los Angeles'ın Hollywood adlı küçük kasabasına bağımsız (veya küçük) şirketler olarak gittikten 5-10 yıl sonra Avrupa'nın etkinliğini kırıp dünya pazarına hakim olmaya başlayan Amerikalı yapımcılar gibi pek çok aktör ve ticari girişimler, sinema yolculuğunun öncü unsurları (arayışçıları) olmuştur.

1920'ler itibariyle Hollywood'daki şirketler seri üretimin yapıldığı, fabrika benzeri yapılaşmaya giderek büyük stüdyolar kurar ve yeni tröstleşmeler yaratır. Ön üretim (senaryo), üretim (setin kurulması ve filmin çekimi) ve post-produksiyon (filmin işlenmesi, düzenleme ve ses) gibi aşamaların hepsi bu stüdyo sisteminin içinde hazırlanmakta ve yılda 30 film yapmakla görevli pek çok ekip bu stüdyolar içinde oluşturulup çalıştırılmaktaydı (Christopherson & Storper, 1989, s. 333). "Üretim, dağıtım ve gösterim"den oluşan üç ana ayağı ellerinde tutarak dünya sinema pazarında dev bir endüstri ve tekelleşme yaratılmıştı. 1933 büyük buhranı sonrasında çoğu şirket bu üç ayak yapısı nedeniyle krizi en çok hisseden gruplar olsalar da, B Film, arabalı açık hava sinemaları, kasabalara küçük sinema salonlarının açılması ve 3D teknolojili film üretimi gibi yeni atılımlarla ayakta kalmayı bilmiştir. Bu yapım şirketleri için en büyük darbe 1948'te ABD

Yüksek Mahkemesi'nde görülen "Paramount Davası"ndan çıkan karar olmuş ve ardından 1950'lerde televizyonun yaygınlaşması diğer sarsıcı etkeni oluşturmuştur. Paramount Davası sonucunda, üç ayağın üçünün de bir işletmede olamayacağı ve dağıtılması kararı alınmıştır. Böylece büyük şirketlerin, fordist üretim modeliyle çalışan stüdyoları parçalanmış, sinema salonları üzerindeki hakimiyeti kırılmış, gişelerden elde ettiği hızlı para akışı kesilmiş ve bünyesinde tam zamanlı istihdam ettiği pek çok teknik ve yaratıcı çalışan ile olan kalıcı ilişkisi bozulmuştur. Stüdyo sisteminin dağılmaya başlaması ile üretim olanakları doğan "pek çok küçük ve orta ölçekli firma" (Özkan, 2010, s. 25), oyuncu, yazar, kamera operatörü gibi film işgücü ile "yarı zamanlı, serbest, kontrat temelli" (Özkan, 2010, s. 21) istihdam ilişkisi kurulmuştur.

Üretimin yatay bir biçimde parçalara ayrılışı, aynı zamanda entegre yapım şirketlerinin uzun vadeli istihdam konusunda emeği motive etme yönünde yaşadığı sorunlarla da kamçılandı. Yeni küçük yapım şirketleri ve katmanlanan bir emek piyasası hem yaratıcılara hem de teknisyenlere, uzun vadeli sözleşmelere karşı cazip alternatifler sunmaya başladı: Serbest zamanlı çalışma ya da kendi şirketlerini kurabilme, bu alternatiflerin arasında yer alıyordu. Serbest zamanlı çalışmaya başlama eğilimi en çok yıldız oyuncular arasında belirgin hale geldi ve 1950'lerden itibaren, Hollywood ve Bollywood dahil olmak üzere birçok kümeleniştaki yapım şirketleriyle olan uzun vadeli sözleşme sisteminin dışına çıktılar. Üretimin bu şekilde parçalara ayrılması böylece yıldız oyuncuların bağımsızlaştığı ayrıca da güçlendiği bir dönemin başlangıcı oldu (Lorenzen, 2007, s. 13-14).

Paramount Pictures, Twentieth-Century/Fox, Columbia, Warner Bros, MGM, Walt Disney ve Universal gibi büyük yapım firmaları da hem küçük veya bağımsız şirketleri taşeron olarak değerlendirmeye hem de işgücü ile esnek uzmanlaşmaya dayanan kısa süreli sözleşme imzalama yöntemini kullanmaya başlar. Böylece, diğer endüstriler kitlesel üretimin yapıldığı devasa fabrikalardaki fordist üretime devam ederken, sinema emeği 1950'lerin başı itibariyle film endüstrisindeki parçalı ve dağınık üretime yönelmiş, geçici ve güvencesiz bir duruma girmeye başlamış olur. Elbette bu durum esas ivmesini, 1980'lere doğru post-forist üretim sürecinin başlaması ve küreselleşmenin hızlanması ile yakalamıştır. Film üretiminin çok parçalı halinin küreselleşme ile iyice geliştiği ve Hollywood'un dışında Avrupa ve Asya ülkelerinin de güçlü aktör olarak dahil olduğu çok uluslu halini Evrim Töre Özkan'ın verdiği şu örnek iyi özetler:

Örneğin, bir sinema filmi, Fransa'dan getirilen Hintli bir yönetmen ve Amerika'dan getirilen oyuncular ile kısmen İstanbul'da, kısmen Suriye'de çekilebiliyor, ham kaset post-produksiyon için Prag'a gönderiliyor, bu aşamada Alman bir sanatçının yaptığı film müzikleri ekleniyor, kasetin dağıtımı İngiltere ortaklı bir firma tarafından gerçekleştiriliyor ve tüm dünyada gösterime giriyor (Özkan, 2010, s.23).

Küresel anlamdaki ilk kitlesel iletişim aracı olan sinema endüstrisinde (Lorenzen, 2007, s.

5) film üretiminin bu küresel ve renkli yapı çerçevesinde artan "esnek uzmanlaşma sistemi", yaratıcı işgücüne "cazip" durumlar sunmakla birlikte genelde toplumsal eşitsizliğe seri üretim sisteminden daha fazla yol açmakta (Christopherson & Storper, 1989, s. 346) ve özelde film endüstrisi içindeki emeği, "güçsüz, özgüvensiz ve kırılgan" yapmaktadır. Blair, Birleşik Krallık film endüstrisi, ABD ve diğer birçok ülkenin film endüstrisinin proje tabanlı bir üretim modeli kullandığını ve bu model içinde çalışan işgücünün, yarı kalıcı pozisyonda şirketten şirkete, projeden projeye şeklinde parçalanmış bir emek piyasası üzerinde ve istihdam hareketliliği içinde olduğunu vurgular (2003, 684). Bu geçicilik nedeniyle sinema işçisi, her yeni işinde çalışmaktayken bile bir sonrakinin hangi proje kapsamında ve hangi koşullarda olacağının belirsizliği ve kaygısı içindedir. İngiliz film endüstrisinin ortalama proje süresinin yedi hafta olması nedeniyle Blair, işçilerin her altı ila sekiz haftadan sonra yeni iş olanaklarının sağlanması ve iş devamlılığının güvenceye alınması gibi planlamalar yapmak zorunda kalışına dikkat çeker (2003, s. 685). Bu noktada bir sinema çalışanının bir araştırma kapsamında yaptığı açıklamayı paylaşır: "[...] Çok çalışıyoruz ve uzun saatler çalışıyoruz ve bir yıl içinde altı hafta çalışabileceğimiz ve yılın geri kalanında çalışamayacağınız bir güvensizlik var" (Blair, 2003, s. 685). Bu istihdam biçimleri ve gelir düzensizliği, sinema emekçilerinin, ev taksidi, okul taksidi gibi masraflara girmelerini ve başka yaşamsal planlamalar yapmalarını da güçleştirir (Blair, 2003, s. 686). Bu nedenledir ki sinema emekçileri, yukarıda da sözü edilen fazla mesai ücretinin, tatmin edici düzeyde olması ve ödenmesi durumunda, ağır koşullar altında yapılan çalışmanın buna değeceğini düşünür ve böyle çalışmaya gönüllüdür (Evans & Green, 2017, s. 12). Bu gönüllülük

elbetteki işçi için çok çalışıyor olmayı hafifletmez sadece işsiz kalacağı dönemler yaşamsal standartlarını sürdürebileceği daha az kaygılı bir gelecek anlamı içerir. Ancak proje bitiminden sonra iş dışında kalma süresi uzadığında bu durum sinema işçisi için hem itibar kaybı yaratmakta hem de bir sonraki işe girişini zorlaştırmaktadır (Blair, 2003, s. 685). Bu tablo, işçinin sürekli olarak iyi ya da kötü bir projede yer almak suretiyle sektörde var olma zorunluluğu duymasına neden olmaktadır. Sözleşmelerin kısa süreli tutulması, yapımcıya, istemediği bir çalışan ile ilişkisini kısa sürede kesebilmesi kolaylığı da sağlar. ABD film çalışanlarının yüzde 85'i bir yılın büyük kısmını çoğu zaman işsiz geçirdiklerini söylemiştir (Wasko, 2003, s. 43).

2.3.5. Sinema Emekçilerinin İtiraz ve Örgütlenme Karakteri

Sinema işçileri, çalışma koşullarına itiraz etmek, ilgili yerlere şikâyet girişiminde bulunmak veya koşullarının iyileştirilmesini talep etmek konusunda çok başarılı değildir. Çünkü standartları olan bir yönetim sistemi olmaması ve çalışanın haklarını gözetmeyen şirketler genellikle, işçiye, sürekli "yerlerine geçebilecek çok sayıda insanın sırada olduğu ve isterse işten ayrılabilmesi" mesajı verir. Bu da özellikle serbest veya özerk çalışma koşullarına sahip olanların hissettiği baskının bir başka türüdür (Blair, 2003, s. 686). FEU'nun anketinde de görüldüğü üzere, işçiler bu konuda, "eğer sığa dayanamıyorsanız o zaman mutfaktan çıkın" gibi sözlerle korku ve denetim altında tutulmakta ve daha da ileri götürülerek "zorbalık kültürü"nü (2001, s. 1) çoğunlukla kabul etmektedir. Kısa sözleşmelerle çalışan genç bir kamera operatörü, BECTU'nun belirlediği maaş oranının altında bir ücret veren yapımcı yöneticisine itiraz edemediğini çünkü isterse haftada 90 saat çalışmaya ve karşılığında daha düşük ücrete razı olan bir başka operatör bulabileceklerinin söylendiğini açıklamıştır (Hesmondhalgh & Baker, 2011b, s. 36). Yapımcının bu rahatlığı ve hoyratlığı, işgücünün yaratıcılığının da sınırlanmasına ve köreltilmesine neden olur.

Çünkü çalışmanın problemleri yerlerini fark eden ve daha iyisini yapmaya dair fikri, yeteneği, isteği olan yaratıcı işçinin bu eğiliminde ısrar ettiği takdirde işini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalabileceği durumlar oluşabilmektedir.

Maliyetlerin azalması için sahnelerin belirlenen zamanlar ve sınırlar içinde çekilmesi gerektiğinin aşırı baskısı altında yaratıcılık, hikâyenin hakkını en iyi şekilde vermeye amaçlayan sanatsal nitelikten çıkıp, çekimin en pratik şekilde nasıl koteriləcəğinin çözümünü bulan ticari bir niteliğe dönüşür. Özkan'a göre, film üretiminde yaratıcı işgücü, "isim yapmış yapımcılar, yazarlar, yönetmenler ve oyuncular"; teknik işgücü de "yönetmen yardımcılar, yapım yönetmenleri, kamera operatörleri, ışıkçılar, kuaför ve makyözler, set işçileri vb." gibi çalışma gruplarını içerir (2010, s. 23).¹⁶ Lorenzen bunlara ek olarak yaratıcı işgücüne, "tasarımcılar ve koreografları" dahil eder ve "yapımcılar, uygulayıcı yapımcılar, denetçiler, muhasebeciler, finansörler ve pazarlamacılar"ı "yöneticiler" başlığı altında toplayarak yaratıcı ve teknik ekipten ayırır (2007, s. 13). Bu sektörel altyapı içerisinde yönetmen, yazar ve oyuncu gibi yaratıcı işgücünün özgürce üretim sürecine katılabildiğini söylemek zordur. Vincent Porter'in, yönetmenin kamera açısı tercihi veya oyuncudan elde edilen belli bir nüansın bile küçümsenmemesi gerektiğine dair görüşü önemlidir; çünkü o, bu küçük gibi görünen vuruşların bir filmdeki anlamın yaratılabilmesinde büyük önemi olduğunun farkındadır (Wayne, 2006, s. 45). Hollywood'un öyküsünün Porter'in örneklendirdiği yönetmenler ve sınırları zorlamak isteyip daha fazlasını elde etmek isteyen sinema çalışanlarının çabalarıyla dolu olduğunu yazan Wayne (2006, s. 45), aynı zamanda, bu öykünün, çabaları neticesinde kendilerini işsiz bulan yönetmenler ile de dolu olduğunu aktarır. *Touch of Evil*

¹⁶ Özkan, bu sınıflandırmanın doğrudan çalışanları içerdiğini aktararak, bunların dışında var olan dolaylı işgücünü de, "çekimler için araç tedarik eden şirketlerin çalışanları ya da donanım kiralayan firmaların çalışanları, doğrudan çalışanların kazançlarını harcadıkları dükkân, restoran ve benzeri işlerde çalışanlar" şeklinde özetler (2010, s. 23). Set taşımacılığında çalışanlar dolaylı işgücüne dahil edilebilir ve üstelik Wasko'ya göre, Uluslararası Taşıma İşçileri Birliği "ABD'nin en büyük ve en güçlü sendikasıdır" (2003, s. 47).

(Orson Welles, 1958) adlı filminin kurgusunu yapan Walter Murch'un aşağıdaki sözleri, klişeleşmiş ve standartlaştırılmış film formlarının yönetmenler tarafından bozulmak istenmesinin yapımcılar tarafından hoş karşılanmayışını anlatır:

Hollywood'un kitabındaki belki de en kötü günahı işlemiştı; film en az bir on yıl zamanın ilerisindeydi. Bir şekilde, film şirketinin yöneticileri alışıldık bir B tipi film bekliyorlardı ve filmin yenilikçi kurgusu ve kamera kullanımı, gerçek mekânlardan yararlanması, sıra dışı ses kullanımı ve tematik olarak da klişeleri tersyüz etmekteki cesareti ve insani yozlaşmayı rutin olarak kabul etmesi karşısında hayal kırıklığına uğramış ve akılları karışmıştı (Wayne, 2006, s. 45-46).

Isabell Lorey, kültür işçilerinin bu çalışma koşullarını gönüllü olarak yani bile isteye tercih ettiklerini, daha doğrusu bu koşulları en baştan değişmez bir gerçek olarak kabul ettiklerini, zaten başka bir şeyin talep edilemeyeceğı ön bilgisine sahip olduklarını ve özerk olduklarına inanmak adına sömürü ilişkilerinin üretiminde de yer aldıklarını iddia ederek, bunun neticesinde kolayca sömürülebilecek özneler grubuna dönüştükleri görüşünü savunur (2014, s. 160). Sömürülmesi kolay grupların, diyalektik olarak, örgütlenmesinin de zorlaştığını ve aslında yaratıcı endüstrilerdeki işgücünün örgütlenmeye en çok ihtiyaç duyan (bunun yeterince farkında olmasalar bile) gruplar olduğunu söylemek temelsiz bir iddia olmayacaktır. BECTU'nun bir görevlisine göre, freelance çalışan kültür emekçilerinin sendikaya, diğer sürekli işlerde çalışanlara göre daha çok ihtiyacı vardır (Hesmondhalgh & Baker, 2011b, s. 35).

Genel çalışma biçimlerine göre standartın dışında olan sinema sektörü gibi iş alanları sendikalar için örgütlemesi zor ve 'problemlı' yerlerdir. Angela Mitropoulos bu durumu, sadece çalışma koşullarına değil sendikanın varlığına yönelik bir tehdit olarak değerlendirir (2014, s. 8). Öte yandan ona göre, bu çalışma koşullarının temelının atılmasında işçilerin tutumlarının da payı vardır ve işçilerin bu çalışma biçimini kabullendikleri dönemler, genel olarak sendikaları terk etmenin de ilk adımına denk düşmüştür (Mitropoulos, 2014, s. 8). Banks ve Hesmondhalgh, yaratıcı işçiler arasında sendikacılık ve kolektivizme yönelik, ilgisizlik, istememek ya da gereksiz görmek gibi duyguların gelişmesini, onların "bireycilikleri"ne bağlar (2009, s. 420). Onlara göre,

yaratıcı emeğin bireyselleşmesi, "işin performasyona dayalı modu, benzersiz yetenek beklentisi ve yüksek özgüven baskısı" gibi etmenler nedeniyle gerçekleşir ve bu özellikleri nedeniyle işgücünün birlikte hareket etmemeye olan eğilimleri yaratıcılık gerektirmeyen sektörlerden daha fazladır (Banks & Hesmondhalgh, 2009, s. 420). Hatta birey olarak, sektörde ilerlemek ve "ün, yüksek gelir" gibi hayallere ulaşmak isteyenler için sendikaya karşı mesafeli olmak ve kolektif hareketlerden uzak durmak, hedeflerine erişebilmek için daha avantajlı görünmüştür.

Pierre Bourdieu, geçici çalışanların (ve işsizlerin) harekete geçememe, sendikalara ilgisizlik ve örgütlenme zorluğu gibi hallerini, geleceği tasarlamaya dair güçlerini yitirmiş olmalarına bağlar (2006, s. 71). Yaratıcı işçiler, ücret, istihdam biçimi ve üretim ilişkileri gibi ortak olmayan çıkarlara sahiptir. Örneğin sinema sektöründeki bir yönetmen ile bir senaristin, pozisyonlarının, aldıkları ücretin, performans beklentisinin aynı olmaması ve bir sonraki işin belirsizliği nedeniyle ortak çıkarları da farklıdır ve belirlemesi zordur. Bu farklılık örgütlenme reflekslerini de dönüştürmekle birlikte sınıfsal, mesleki tutum alma nedenlerini azaltmıştır.

Françoise Benhamou'ya göre (2011, s. 57), sendikalaşma eğilimi, müzisyenler, aktörler ve teknisyenler arasında yazarlar ve görsel sanatçılardan daha fazla görülür. Özellikle aralarında daha çok ortak çıkarın olduğu bilinen teknisyenlerin örgütlenmeye en eğilimli kesim olduğu söylenebilir. Raunig, 2000'ler itibarıyla kültür ve sanat çalışmalarının devlet tarafından fonlanmasının yaygınlaştığını ve bu parasal ilişkinin, üretimlerin eleştirel içeriğinin yok olması ve direniş kültürünün asimile edilmesi gibi olumsuz sonuçlar doğurduğunu savunur (2016, s. 80). Eleştirinin ve direniş kültürünün olmadığı bir alanda sendikaların varlık göstermesi çok kolay değildir. Sendikalar da, belirsiz, karmaşık ve değişken yapıya sahip kültür işçilerinin örgütlenmesi problemini, içerdiği zorluk nedeniyle, öncelikleri arasına almama eğiliminde olmuştur (Hesmondhalgh & Baker, 2011b, s. 35).

Janet Wasko, Hollywood şirketlerinin çeşitlenmesi ile sendika temsiliyetinin de buna paralel olarak çeşitlendiğini ve emeğin farklılaşarak işçilerin bir şirkete karşı birleşik cephe almasını zorlaştırdığını yazar (2003, s. 48). Bu düşüncesini desteklemek için Disney'in çeşitli eğlence parklarındaki işçilerinin "Disney Studio'da animatörler, Disney'in hokey takımındaki oyuncular, Anaheim Mighty Ducks ve Jungle Cruise operatörleri" olarak dağınık şekilde çalıştıkları ve bu işçilerin küçük küçük çeşitli temalardaki işçi sendikalarında örgütlendikleri örneklerini paylaşır (Wasko, 2003, s. 48). Emeğin farklılaşması, Universal, Paramount ve Time Warner gibi eğlence sektörünü içeren şirketlerde de çok belirgindir (Wasko, 2003, s. 48).

Bilgi işçilerinin farklılaşmış niteliklerinin onların ücretli emekçi olarak kimliklerini bastırmalarını mümkün kılması sermayenin yararına olabilir. Ama aynı zamanda sermayenin mantığına direniş için farklı imkânlar ve alanlar açar. Dolayısıyla, örneğin, film ve müziğin farklı maddiliklerinin siyah ve işçi sınıfı kökenli kültür üreticilerine farklı imkânlar ve kısıtlamalar sunduğunu gördük (Mike Wayne, 2006, s. 55).

Wayne'in, kültür üreticileri arasındaki farklılıkların sermayenin yararına olabileceği öngörüsünde bulunmasının yanında, bu farklılıkların sermayeye karşı yeni direniş olanakları da sunduğuna inanması önemlidir. Bu olanağın değerlendirilebilmesi için Bourdieu'ya göre, kültür işçilerinin öncelikle, sıkı sıkıya hesapçı ve bireyci görüşleri terk etmeleri, içine düşürülmek istendikleri rekabetçi kültürden uzaklaşmaları gerekir (2006, s. 74). Ayrıca kültür işçileri, bunun politik rejime karşı politik bir savaş olduğunu bilince çıkarıp küresel ölçekte bir dayanışma ağı örmelidirler (Bourdieu, 2006, s. 74). Mosco da, küreselleşmenin getirdiği imkânların, özellikle iletişim ve enformasyon teknolojilerinin etkin kullanılması ile, yaratıcı işçilerin, sendikal hareketlere yönelişini arttıracığına ve ulusal/uluslararası ölçekte dayanışma ağları kurabilme olanakları doğuracağına inanır (2006, s. 64). Virno'ya göre, prekarya olarak adlandırdığı, bu işçileri örgütlemek, (farklı yaşamsal deneyimlere sahip olmaları nedeniyle olsa gerek) bilfiil yaşamı örgütlemektir (2014, 189-190). Boş zamanlarını geçirdiği yerleri, sosyal ağlarını, tüketim

alışkanlıklarını, yani bütün hayatlarını incelemeden bu emekçileri örgütlemenin mümkün olmadığını savunur (Virno, 2014, s. 188-190).

1920'lerde Hollywood'da öncelikle teknik iş kolundaki işçiler örgütlenmiş, 1933-1940 yılları arasında teknik işçilerin örgütlenmesine paralel olarak yaratıcı işçiler de "Sinema Oyuncuları, Yazarlar ve Yönetmenler Birliği" gibi örgütler kurmuştur (Christopherson & Storper, 1989, s. 333). Bu örgütlerin o yıllarda ücretlerin ödenmesi ve koşulların asgari düzeyde iyileştirilmesi gibi kazanımları da olmuştur (Christopherson & Storper, 1989, s. 333). 1950'lerde çoğunluğu büyük yapım şirketleri olmak üzere firmalar, işçi istihdam ederken sendikalarla sözleşme imzalamaya ve sendikaların üyesi olan işçiler için belirlediği oranlardaki ücret ve sosyal hakları kabul etmeye başlamıştır (Christopherson & Storper, 1989, s. 335). 1940 ve 1950 arası dönemde ABD'deki sendikalar, devletin anti-komünizm politikaları nedeniyle ciddi zorluklar yaşamıştır. Ancak 1950'lerde yaygınlaşan televizyon sektörü, film yapım şirketleri için zor zamanlar yaşatırken, bazı film sendikaları ve dernekler televizyon çalışanlarını da örgütleyerek genişlemiş ve güçlenmiştir (Wasko, 2004). 1950'ler ile birlikte stüdyolar, sendika üyesi işçilerin istihdamını azaltma (Christopherson & Storper, 1989, s. 335) ve kaçak üretim olarak adlandırılan sendikalı olmayan işçilerle çalışma yoluna gitmiştir (Wasko, 2003, s. 49). Hollywood'daki sendikaların en önemli sorunlarından biri kendileriyle sözleşme yapılmadan gerçekleşen üretimlerdir. 1989 yılında Los Angeles'ta çekilen filmlerin sadece yüzde 40'ı sendika ile sözleşme yapmıştır (Wasko, 2004). Bu rakamın bugünlere geldikçe azaldığı ve ABD'de sendikasız film üretim oranlarının eskiye göre arttığı anlaşılmaktadır. IATSE'nin (The International Association of Theatrical and Stage Employees) açıkladığı birkaç sene öncesinin raporlarına göre, ABD'de üretilen filmlerin üçte birinden daha azı sendika ile yapılmıştır (Wasko, 2004).

Hollywood'un yaşadığı bu sendikal güç kaybı, kapitalizmin girmeye başladığı neoliberal sürecin bir uzantısı olarak bütün dünyadaki işçi sınıfının yaşadığı örgütlenme problemleriyle ilişkilidir. 1980'lerde esnek üretimin yaygınlaşmaya başlamasıyla işçilerin kitlesel olarak üretimde bulundukları büyük fabrikalar da parçalanmış ve işçiler daha küçük gruplarla çalışabilecekleri küçük işletmelere dağılmıştır. Geniş emek kesimlerinin kendini daha parçalı ve daha zayıf bulduğu en bunalımlı dönem böylece başlamıştır ancak yukarıda da söz edildiği gibi parçalı çalışma sinema endüstrisinde -bu düzeyde olmasa da- 1950'lerde başlamıştır. 1989 itibarıyla SSCB ve Doğu Bloku ülkelerindeki sosyalist yönetimlerin dağılma sürecine girmesiyle sendikal hareketler ideolojik olarak da kapitalizme karşı yenilgi atmosferine girmiş ve hayatta kalma, varlık gösterme, temsiliyeti yitirmeme mücadelesi içine düşmüştür. Banks ve Hesmondhalgh, 80 sonrası sendikaların, "üye, birlik ve pazarlık gücü seviyesi"nin düzenli olarak azaldığını yazmıştır (2009, s. 420). Genel olarak sendikaların ve sermayeye karşı muhalif güçlerin fiziki ve moral olarak güçlü olmadığı dönemlerde, zaten örgütlenmesi daha zor olan sanat güçlerinin sendikalaşması çok daha güçtür.

Wasko'ya göre, üniversitede ve kolejlerde sinema eğitimi artış eğilimindedir ve buralardan mezun olan işgücü genelde sendika üyeliği olmasa bile Hollywood'da çalışmaya isteklidir (2003, s. 47). Sendikasız çalıştırmak işveren için maliyeti düşüren bir unsurdur. Maliyet konusundaki bir başka çekişme de sinema endüstrisinde yaratıcılığın (ve teknik becerinin) azami seviyeye çıkarılması ile işlem maliyetlerinin asgari seviyeye indirilmesi arasında gidip gelir (Lorenzen, 2007, s. 14). Sinema endüstrisinde ve diğer kültür endüstrilerinde maliyet hesaplaması öncelik arzeder. Çünkü kültürel ürünlerde talep belirsizdir (Lorenzen, 2007, s. 16) ve pazarda ne derecede karşılık bulacağına yönelik sadece tahminler ve temenniler vardır. "Almanya, Hindistan ve ABD gibi farklı sinema kümelenişlerinde, filmlerin yüzde 20'sinden daha azı maliyetini çıkarmakta ve

çok daha azı kayda değer bir gelir elde etmektedir" (Lorenzen, 2007, s. 16). Fakat yine de Lorenzen'a göre, sinema endüstrisi, 2006'ta yıllık 25 milyar dolar ciro yaparak kültürel ekonomi içindeki sektörlerin en büyüğü olduğunu kanıtlamıştır (2007, s. 4). Film üretiminin emek ağırlıklı bir iş olduğunu vurgulayan Wasko, Hollywood yapımı bir film bütçesinin yüzde 50'sini başta oyuncular olmak üzere yetenekli emeğin oluşturduğunu yazar (2004). Lorenzen da yüksek bütçeli yapımları gerçekleştiren Hollywood, Londra ve Bollywood gibi film endüstrilerinin maliyeti azaltmak için, özellikle teknik işleri, Vancouver, Avustralya'nın Gold Cost'ı ve Wellington gibi daha düşük emek maliyetine sahip endüstriyel alanlara sipariş ettiğini, yaratıcı işleri ise daha çok kendilerinin üstlendiğini kaydeder (2007, s. 15).¹⁷ Wasko, bazı sendika yetkililerinin, "çizgi üstü" maliyeti artıran yıldızların devasa maaşlarının kontrol altına alınmadıkça film maliyetlerinin de düşürülemeyeceğine dair uyarılarını paylaşır (2003, s. 47). Lorenzen, dünyanın her yerinde (yüksek marka değeri taşıyan ve kültürel ürüne yönelik talebin belirsizliğinden doğan rastlantı halinin azaltılmasını sağlayan) yıldızların genelde oyuncular olduğunu ancak bazı yönetmenlerin de yıldız statüsü kazandığını hatta Bollywood'da bestecilerin yıldız olarak işlev görebildiğini yazmıştır (2007, s. 17).

"Çizgi üstü" ve "çizgi altı" ifadeleri genellikle emek gruplarını ve emek örgütlerini sınıflandırmak için kullanılır. Çizgi üstü emek örgütleri, "yaratıcı" işçilerin örgütlerini, çizgi altı emek örgütleri de "teknik" işçilerin örgütlerini tanımlar (Wasko, 2004). Hollywood tarihindeki çizgi üstü emek örgütlerinden öne çıkanlar, Amerikan Yazarlar Birliği (WGA), Amerikan Yönetmenler Birliği (DGA), Sinema Oyuncuları Derneği (SAG), Drama Yazarları Birliği ve 1942'de sinema yazarlarının ilk toplu sözleşmesini yapmakla bilinen Sinema Yazarları Derneği'dir

¹⁷ Bu durum da Florida'nın yaratıcı şehirler olarak formülize ettiği yaratıcı kümelenişlerin coğrafik yönelişini akla getirir.

(Wasko, 2004). Çizgi altı emek örgütlerinden öne çıkanlar ise şunlardır: Uluslararası Tiyatro ve Sahne Çalışanları Birliği (IATSE veya IA), Ulusal Yayın İşçileri ve Teknisyenleri Derneği (NABET) Uluslararası Elektrik İşçileri Birliği (IBEW) ve Amerikan İletişim İşçileri (CWA) (Wasko, 2004). Hollywood'daki örgütlenmeler ve eylemler konusuna bu tezin kapsamında olmadığı için değinilmemiştir ancak son yıllarda “Hollywood Greve Çıkıyor” gibi pek çok gelişme yaşanmıştır. En son 2 Mayıs 2023'te Hollywood'da WGA'ya bağlı binlerce senarist ve sinema yazarının çıktığı grev, on binlerce oyuncunun da destek vermesiyle dünya çapında ses getiren bir eyleme dönüşmüştür.

Türkiye sinemasındaki yaratıcı emeğin ülkedeki ve sektördeki endüstriyel, tarihi ve politik gelişmelerden nasıl etkilendiği, örgütlenme eğilimleri ve deneyimlerinin neler olduğu ayrıca sinema sektöründeki işverenlerin örgütsel ve sınıfsal tutumlarının neler olduğu gibi konular üçüncü bölümde detaylı şekilde yer alıyor. Sinema emekçilerinin işçi ve sanatçı tartışmaları arasında nerede konumlandığı ve konumlandırıldığı, güvencesiz-esnek-yoğun çalışma vb. üretim ilişkilerini ne düzeyde yaşadığı gibi konular bu bölümün odak noktası olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE 1980'E KADAR SİNEMA ALANINDA YARATICI EMEK VE ÖRGÜTLENMELER

3.1. Türkiye'de Başlangıcından 1960'a Kadar Sinemanın Gelişimi, Yaratıcı Emek ve Örgütlenme

3.1.1. Sinema Emekçilerinin Yaratıcılığını Etkileyen Faktörler

Film çevirmek bir takım manevi kıymetlerle maddi imkânların birleşmesi neticesinde vücut bulan iki cepheli ve nev'i şahsına münhasır bir iştir. Kıymeti yalnız manevi olsaydı hududu sanat çerçevesini aşamazdı, buna mukabil talihini sadece maddi imkânlara bağlayan bir alım satım mevzuu olsaydı san'atla alâkası kalmazdı ("Yerli Film Yapanlar Cemiyeti", 1947, s. 1).

Sinema emekçilerinin geçmiş yıllardaki yaratıcılık olanakları ve çalışma koşullarıyla ilgili bilgilere, yapılmış kişisel söyleşiler haricinde; gazete, dergi, anı kitabı veya diğer kaynaklar içinde çok titiz bir incelemeyle sınırlı da olsa rastlamak mümkündür. Sinema dergilerinde oyuncu ve yönetmenlerle yapılan söyleşilerde onların Türk sinemasına bakışlarına, sanatsal kaygılarına, örgütlenme arayışlarına ve çalışma koşullarına dair az da olsa verilere ulaşılabılır. Bu bölümde sinema emekçilerinin özellikle yayınlardaki satır aralarında yakalanıp 1960'a kadar olan dönemin endüstriyel ve sanatsal gelişmeleri bağlamında belirginleşen çalışma koşulları ve hayata tutunma araçları incelenmiş ve yaratıcılıklarının etkilenme boyutlarına bakarark sanatsal varoluş ya da yokuluşlarına bakılmıştır.

3.1.1.1. Basında İlk Görünürlük: Yıldızların Şöhretleri, İşçilerin Kazaları

Gazete ve dergilerin sinemaya ilgisi, 1950'lerin ilk yıllarına kadar, çoğunlukla yabancı filmlerle ve bu filmlerdeki yıldızların şöhretleri odaklı yazı ve resimleriyle sınırlı olmuştur. O yayınlarda, yıldız oyuncuların güzellik sırları ve özel hayatlarına geniş yer verilirken yerli yapımlarla çok az ilgilenilmiş veya yerli filmler genellikle Hollywood filmleri ile karşılaştırılarak

küçümsenmiş ve yerilmiştir. Çoğunlukla mali imkânsızlıklar, teknik yetersizlikler ve sinema bilgisindeki eksiklikler nedeniyle ilkel koşullarda üretilmek durumunda kalınan yerli filmlerin yaratıcı senaryo ve iyi sinematografiye sahip olamaması gibi etmenler, aydınların ve süreli yayın organı editörlerinin yerli sinemaya olan ilgisizliklerini büyötmüştür. Film yapımında ya da sinema işletmelerinde çalışan emekçiler ise bu yayın organlarında az da olsa sadece olumsuz içerikli haberlere konu edilmiştir. Sinema emekçilerine bu haberlerde, “kaza, yaralanma, ölüm veya yangın” gibi durumların oluşması neticesinde ‘kurban’ olarak yer verilmiştir. “Yaralandı”, “yandı” veya “öldü” gibi başlıklarla varlıkları fark edilen sinema emekçilerinin çalışma ve yaşam koşullarına bu “üzücü” haberlerin içinde bile olsa yer verilmesi ve tartışılması 1950’lerden önce çok azdır. 1950 ve 1960 arasında sinema endüstrisinin gelişmesiyle paralel olarak örgütlenmelerin de artması sayesinde emekçilerin çalışma yaşamı ve yaratma koşulları daha görünür olmaya başlamıştır. Bu yıllar arasında Türk sinemasında “tiyatrocular çağı” ve “geçiş çağı”nın geride bırakılıp “sinemacılar çağı”nın başlamış olması itibarıyla sinema sanatının “meta ve yaratıcılık” temelli tartışmaları öne çıkmıştır. Öncelikle, sinemada endüstrileşmenin hızlandığı 1950’li yıllara genel olarak bakmak yararlı olacaktır.

3.1.1.2. 1950’lerde Türk Sinemasının İlk Endüstrileşme Atılımları ve Halkla

Buluşması

1950’li yıllar, dünyada ve Türkiye’de siyasal, ekonomik ve toplumsal olarak ciddi değişimlerin yaşandığı ve kültürel yaşamın önemli oranda etkilendiği bir dönem olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sona ermiş ancak dünya, SSCB’nin ve ABD’nin başını çektiği iki kutba ayrılarak uzun yıllar sürecek olan bir soğuk savaşa girmiştir. Akademisyen ve tarihçi Mehmet Öznur Alkan, her dönemin kendine özgü birtakım değişimler içerdiğini kabul etmekle birlikte 1950’lerin

dünyayı derinden değiştiren gelişmelere tanık olduğunu belirtir (2015, s. 591). Her şeyin yeni duruma göre pozisyon aldığı bir dönem, Türk sinemasının da endüstriyel, sanatsal ve örgütlenme bakımından en etkili ve değişken yılları olmuştur. Türk sinemasında yaşanan değişim ve yeniliklere dair değerlendirmelerde bulunmak, ülke genelinde o yıllarda öne çıkan gelişmelere tarihsel ve bütüncül olarak bakmakla mümkündür.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 1946'da Türkiye'de ilk çok partili seçim sistemine geçilir, “asker, sivil, bürokrat” kadroların yer aldığı Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) iktidarının karşısında rakip olarak Demokrat Parti (DP) kurulur ve 1950 yılında yapılan ikinci genel seçimlerde DP aldığı %53,3 oyla mecliste %83,8'lik üstünlüğü sağlayarak tek başına iktidar olur (Tanilli, 1994, s. 398-399; Toprak, 2003, s. 164-165). Türkiye, DP iktidarı ile uluslararası alanda hızla ABD bloku içinde yer almaya yönelir. Amerika, Truman doktrini ve Marshall yardım planı ile Türkiye'yi (ve Yunanistan'ı) SSCB blokundan uzak tutma politikaları uygular (Alkan, 2015, s. 594; Öymen, 2004, s. 180-181). Ülkede, Marshall Planı'nın önemini halka anlatılması ve Amerikan propagandasının yapılması için geniş kesimlere ulaşacak yayınlar yapılmaya başlanır (Öymen, 2004, s. 182-183). Bu amaçla Türkiye radyolarında Marshall yardımlarıyla gelen “traktörler, cipler, pulluklar” için özel yayınlar organize edilir (Öymen, 2004, s. 184). Bu sırada yayın hayatına başlayan *Radyo Haftası* dergisinde Amerika'nın Sesi Radyosu'na dört sayfa ayrılmış (Alkan, 2015, s. 594-595) ve bu gelişmeler beraberinde radyonun halka yayılmasını sağlamıştır. 1950-53 yılları arasında gerçekleşen Kore Savaşı'na Türkiye, asker gönderme kararı alarak ABD ve müttefiklerinin yanında yer alır (Toprak, 2003, s. 167). İlişkilerin ilerlemesi neticesinde Türkiye, 1952 yılında NATO'ya (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü) dahil olarak ABD'nin, askeri, ekonomik ve kültürel egemenliğinin bir parçası olur. Kapitalist blok ile gelişen hızlı ilişkiler ülke içinde özellikle tarımsal üretimi artırmış ve “1950'de 7,8 milyon ton olan tahıl üretimi, on yılda

iki katına yakın artışla, 1960 yılında, 15,2 milyon tona” ulaşarak Türkiye ekonomisinin canlanmasına ciddi katkı sağlamıştır (Tanilli, 1994, s. 352). Fakat 1950’lerin ikinci yarısında ekonomi yeniden bozulmuş, dış borç artmış ve 1958’de dolar 2,80 liradan 9,02 liraya yükselerek devalüasyona neden olmuştur (Toprak, 2003, s. 338). Ayrıca, 1940’ta ülke genelinde kurulan ve önemli bir eğitim modeli uygulayan “Köy Enstitüleri”nin 1954’te kapatılması ve Yunanistan ile gelişen Kıbrıs tartışmaları bahane gösterilerek 1955 yılının 6-7 Eylül’ünde azınlıklara yönelik saldırılar gerçekleştirilmesi de bu dönemin öne çıkan sarsıcı olayları arasındadır. 1950’li yılların önemli gelişmelerinden bir diğeri, 1 Ocak 1952’de Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun yürürlüğe girerek Türkiye’de telif hakları ile ilgili ilk önemli adımın atılmış olmasıdır (Toprak, 2003, s. 216).¹⁸

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bölgesel temelde artan iç göç, 1950’lerin ilk yarısında sanayi ve ticaret merkezi olan büyük şehirlere doğru yönelerek çok büyümüştür (Toprak, 2003, s. 171).¹⁹ 1950’li yıllarda Halit Refiğ’in deyişiyle “elektrifikasyon hareketi” (2007, s. 105-106) başka deyişle elektriğin köy ve kasabalara kadar ulaşması sinema salonlarının yazlık ve kışlık olarak hızla küçük yerleşim yerlerinde açılmasını sağlamıştır.²⁰ Bu nüfus değişimleri ve

¹⁸ Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun ilk ihlal davası, *Yelpaze* dergisine ait olan bir resimli romanı, *Hürriyet* Gazetesi’nin telifsiz ve izinsiz yayımlaması üzerine açılmıştır (Toprak, 2003, s. 222).

¹⁹ Göçmen sayısı 1945-50 arasında 214.000 iken, 1950-55’te 904.000’e ulaşarak dört kat artış göstermiştir (Toprak, 2003, s. 171). Cumhuriyet Ansiklopedisi’nde bu artışın sebebi olarak şu nedenler gösterilir: “Kırsal kesimin yapısındaki değişim, toprak mülkiyetindeki değişimler, miras yoluyla arazinin bölünmesi sonucunda arazi büyüklüğünün düşmesi, ağır da olsa makineli tarıma geçiş ve savaşın sona ermesi gibi etkenlerden kaynaklanıyordu. Bu etkenler kırsal alandaki yüksek doğurganlık oranının neden olduğu nüfus baskısı ve düşük üretkenlikle birleşince, daha sonraki yıllarda da hızını ve önemini koruyan iç göç dalgası ortaya çıktı” (Toprak, 2003, s. 171). Türkiye’nin demiryollarını geliştirmeye dair ulaşım politikasının 1950’lerden sonra (ABD’nin de desteğiyle) karayolları yapımına ağırlık vermek suretiyle değişmesi de göçün artışına yol açan önemli nedenler arasında gösterilir (Toprak, 2003, s. 214).

²⁰ Sinemanın küçük yerleşim yerlerine kadar yayılışını açıklarken, ülke tarihindeki başlangıç hikâyesinden de söz etmek gerekir. Türkiye’de, 1896 yılında gerçekleşen ilk film gösterimleri petrol lambalarının ışığı altında yapılmıştır. Çünkü o yıllarda elektrik sadece çok sınırlı yerlerde vardır ve film projeksiyon cihazları petrol lambaları ile çalışabilmektedir (Çalapala, 1947, s. 6; Özgüç, 1990, s. 8). Türkiye’deki ilk film gösterimlerinin yeri, öne çıkan sinema tarihi yazarları tarafından sinematografin icadından bir yıl sonra yani 1896’da dönemin padişahının kızı Ayşe Osmanoglu’nun anılarına dayandırılarak yazılmış ve buna göre ilk gösterimin Bertrand adlı bir Fransız hokkabaz tarafından Yıldız Sarayı’nda padişaha özel yapıldığı kabul edilmiştir (Özön, 1962, s. 20; Özgüç, 1990, s. 7; Scognamillo, 2010, s. 15). Saray için yapılan bu gösterimin ardından aynı yıl içinde, Ercüment E. Talu’nun anılarına

hareketlilikler sayesinde halkın film izleme imkânı ve talebi artmıştır. 1940'ların sonunda 20 milyon olan sinema seyircisi sayısı 1958 ve 1959'lu yıllara gelindiğinde üç kat artış göstererek 60 milyona, koltuk sayısı ise iki katından fazla artış göstererek 175 binden 400 bine yükselmiştir (Erkılıç, 2003, s. 68). Özön'e göre, seyirci ve salon sayısındaki bu artış Türk sinemasını endüstri haline getiren en önemli unsurdur (1962, s. 275).²¹

3.1.1.3. Seyirci Profili ve Seyretme Pratiğinin Değişimi

Köylerden şehirlere doğru akan insan göçü ile aynı zaman diliminde sinemanın şehirlerden köylere kadar yayılması söz konusu olmuş ve bu durum doğal olarak seyirci, film, salon ve mekân ilişkisini yeniden biçimlendirmiştir. Daha önce kültürel ve mekânsal olarak sinema ile kurdukları ilişki biçimleri farklı olan yerli ve yabancı film seyircileri, Özön'e göre, bu gelişmeler neticesinde "iç içe" geçmeye başlamış ve "yerli yabancı filmler birbirlerinin müşterisini çalar duruma gelmiştir" (1962, s. 277). Yerli film²² izleme tercihi yabancı filmlere göre daha fazla olan Anadolu kökenli insanların göç hareketi büyükşehirlerde yerli filme olan talebi artırmış ve böylece yerli

göre, İstanbul'da halka açık bir gösterim gerçekleşmiş ve halkın çok küçük bir bölümü onar kuruş ödeyerek (aktaran Özön, 1962, s. 22) sinemayla ilk kez "tanışma" (Tunç, 2012) imkânı yakalamıştır. Bu gösterim Pera'da bulunan Sponeck adlı bir birahane de gerçekleşmiştir. Türkçe, Fransızca, Rumca ve Ermenice gibi çeşitli dillerde basılan ilanlarda "film gösterimi" yerine "hareketli fotoğraf" ifadesi yazılıdır (Özgüç, 1990, s. 8).

²¹ Özön, bu durumu şöyle anlatmıştır: "Sinema, büyük şehirlerden, il merkezlerinden kasabalara, büyük şehir yakınlarındaki köylere doğru yayılmağa başladı; köy ve kasabadan şehirlere doğru sürekli bir nüfus akımı, buna karşılık çeşitli etkenlerden dolayı -eğitimin yayılması, yönetim örgütlerinin genişlemesi, belediyelerin gelişmesiyle uygarlık araçlarının daha yaygınlaşması, karayollarındaki gelişmeyle gidiş-gelişin çoğalması, yeni çalışma merkezlerinin meydana gelmesi...- taşrada da aydın seyirci toplulukları belirmeğe başladı. Şehirlerin gittikçe büyümesi, gecekonduların artması, kenar mahallelerin genişlemesi sonucunda, aynı şehrin çeşitli semtleri arasında değişik seyirci toplulukları belirdi" (1962, s. 277).

²² Film yapımına giren ilk özel ticari kuruluş, 1921 yılında kurulan, Kemal Film'dir (Tunç, 2012, s. 30). Kemal Film, film çekimlerine, 1921 yılında, Almanya'daki tiyatro ve sinema çalışmalarını sonlandırarak ülkesine dönüş yapan, Muhsin Ertuğrul ile başlar (Özgüç, 1990, s. 28; Tunç, 2012, s. 31; Filmer, 1984, s. 109). Böylece pek çok açıdan yeni bir döneme de girilmiş olur. 1922 yapımlı İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (diğer adıyla Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli) filmi, Ertuğrul'un Kemal Film ile ilk ortak işidir (Özön, 1962, s. 76). Sinema yazarları ve tarihçiler, genellikle Türkiye sinema tarihi yazımında Ertuğrul'a kadar olan dönemi bir "ilk dönem" olarak ve 1922'de Ertuğrul ile başlatıp 1939'da sonlandırdıkları ikinci dönemi "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırmıştır. Kemal Film'in çekeceği ilk özel yapım filmin sponsoru Ali (Öztuna) Efendi'dir ve bu desteği nedeniyle sinema tarihine "Türk sinemasının ilk sponsoru" olarak geçmiştir (Maraşlı, 2006, s. 46).

film izleme talebi Türkiye genelinde eşitlenmeye başlamıştır (Özön, 1962, s. 278). Film ihtiyacına cevap verebilmek için sektöre çok sayıda yapımcı ve yönetmen girmiştir. Sinemada uzun yıllar görülen tiyatrocu ağırlıklı dönemden sonra öne çıkan durumlardan biri, sinema endüstrisine girmenin daha kolay ve sinemanın herkese açık olmasıdır (Scognamillo, 2010, s. 115). 1950-1959 yılları arasında 126 yeni film yapım şirketi kurulmuş ancak bu şirketlerin çoğunun ömrü kısa olmuştur (Erkılıç, 2003, s. 68). Bu yapımevlerinin bir kısmı sinema dışından gelen sermaye ile bir kısmı da oyuncu ve yönetmenler tarafından kurulmuştur (Erkılıç, 2003, s. 88). O yıllarda yapımevleri, sermayeleri yetersiz olduğu için zorunlu olarak diğer yapımevleriyle bir araya gelmeye ve ortak yapıma dayalı filmler üretmeye başlamıştır.

Tablo 2* 1917-1959 Arasında Çevrilen Filmlerin Sayısal Değerleri

	1917-1944	1945-1959
Ortaklık	7	176
Çevrilen Film	41	619
Yıllık Ortalama	1,16	41,46
Film Yüzdesi	6.2	93,8

Kaynak: (Özön, 1962, s. 243)

Tablo 6’da 1945-1959 yılları arasında çekilen toplam 619 filmin 176’sının ortak yapım olduğu görülür. Bu da ortak yapımların bütüne oranının yaklaşık yüzde otuz gibi ciddi bir rakama karşılık geldiğini gösterir. Halk Film sahibi Fuat Rutkay’a göre, iki yapımevi bir araya geldiğinde çeşitli uyumsuzluklar yaşanmış ancak tek başına var olmaları da mümkün olmamıştır (1952, s. 7).

* Özön, bu tabloda ilk konulu film üretiminin başlangıç yılını 1917 olarak almıştır. Buradaki yedi ortaklığın üçü Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Malûl Gaziler Cemiyeti ve Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı arasında gerçekleşmiştir (Özön, 1962, s. 243).

1957 yılına gelindiğinde Türkiye’de sinema yılda 63 yerli film yapımı sayısına ulaşarak artık bir endüstri olduğunu kanıtlamış ve 75’ten fazla ülke arasında yapılan en çok film çeken ülke sıralamasında on ikinci olmuştur (Özön, 1962, s. 243). 1950’li yıllarda film yapımında görülen sayıca artış, sanat kaygısı taşıyan filmlerin de yapılmasını beraberinde getirir (Arpad, 1959, s. 7). Bu dönem üretilen filmlerin en önemli özelliği tiyatrocuların etkinliğinin önemli oranda azalması ve sektöre tiyatro kökenli olmayan çok sayıda oyuncu ve yönetmenin girebilmiş olmasıdır. Scognamillo’ya göre, geçiş döneminin bitip sinemacılar döneminin başladığı bu zaman diliminde Türk sinemasının “ilk sağlık belirtileri” ortaya çıkmıştır (2010, s. 111). Çünkü onun için sağlıklı bir film endüstrisinin kriteri, “tecimsel sağlamlık ve sanatsal başarılar”dır (Scognamillo, 2010, s. 111).

3.1.1.4. Sinemada Yaratıcı Emeğin Sanatsal Arayışlarının Başlaması ve Sinemacılar Dönemine Geçiş

1952-59 aralığı sinema tarihçileri tarafından “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılır ve bu dönem Lütü Akad’ın *Kanun Namına* (1952) adlı filmi ile başlatılır (Onaran, 1994, s. 53).²³ Onaran, bu tarihi kabul etmekle birlikte, Akad’ın kendi sinema dilini ilk olarak 1949’da yönettiği *Vurun Kahpe*’ye adlı film ile kurduğu hatırlatmasında bulunur (1994, s. 53).²⁴ Başta Akad olmak

²³ Özön, Akad’dan sonra yani 1950-60 döneminde çoğu tiyatro kökenli olmayan yönetmenleri, ilk filmlerini çeviriş tarihlerine göre şöyle sıralamıştır (1962, s. 167): “Vedat Ar, Semih L. Evin, Mehmet Muhtar, Avni Dilligil (1950), Orhon M. Arıburnu, Münir Hayri Egeli, Esat Özgül (1951), Dr. Arşavir Ayanak, Muharrem Gürses, Nedim V. Otyam, Hüseyin Örmən, Hicri Akbaşlı, İhsan Nuyan, Metin Erksan, Atıf Yılmaz (Batıbeki) (1952), Renan Fosforoğlu, Nuri Akıncı, Orhan Ergin, Şinasi Özönük (1953), Abdurrahman Palay, Mehdi Özgürel, Sırrı Gültekin, Orhan Elmas (1954), Nişan Hançer, Osman F. Seden, Memduh Ün (1955), Muzaffer Arslan, Mümtaz Yener, Turgut Etingü (1956), Ziya Metin, Nejat Saydam (1957), O. Nuri Ergün, Hulki Saner, Nevzat Pesen (1958), Ertem Göreç, Burhan Bolan, Atilla Tokatlı (1960), Halit Refiğ (1961) ...”

²⁴ Sinemacılar döneminin 1949 değil de 1952 ile başlatılmasının nedeni sinema öğelerini içeren film yapımlarının süreklilik kazanmasının 1952’den sonra mümkün olmasıdır. Özön, Akad’ın 1952’den 1955’e kadar yaptığı filmlerdeki “sinema anlayışı, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzenlemesi, oyuncuların yararlanışı, konularını seçişi” ile diğer sinemacılar üzerinde iyi örnekler oluşturduğuna inanır (1962, s. 166). Ertuğrul’un tiyatrocular üzerinde oynadığı rolü Akad’ın yeni sinemacılar üzerinde oynadığını savunur (Özön, 1962, s. 166).

üzere, filmlerinde sinema dilini kurmaya çalışan diğer yönetmenler, kamera açılarını önceki dönemlere göre daha işlevsel kullanarak kamerayı yaratıcı kılma arayışına girmiştir (Scognamillo, 2010, s. 116). Bu dönemde kamera, “salt bir hareketi saptamaz, ona katılarak seyirci ve tanık olmaktan kurtulur, olayın içine girer, olayla, kişilerle ve çevreyle özleşir” (Scognamillo, 2010, s. 116). Scognamillo, sinemacılar döneminde sahne dekorlarının tiyatrolardaki dekorlara benzemediğini ve gerektiğinde kameranın sokağa çıktığını yazar (2010, s. 115). Kameranın platolardan çıkışının en önemli temsilcisinin 2. Dünya Savaşı'nın bitişine yakın ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması olduğu bilinmektedir. Scognamillo'nun 1950'ler sineması ile ilgili yaklaşımı bu dönem sinemacılarının İtalya'daki akımdan etkilenmiş olabileceğini akla getirir. Ancak Özön'e göre, o yıllarda Türk sinemasında kameranın sokağa çıkışı yönetmenlerin bir tercihi değil, teknik eksikliklerden ve stüdyo yetersizliğinden kaynaklı bir zorunluluktur (1962, s. 261).²⁵

Kanun Namına'nın (Akad, 1952) seyirciden gördüğü ilgi üzerine filmin yapım şirketi Kemal Film, ithalatı bırakıp yerli film üretimlerine yoğunlaşır (Erkılıç, 2003, s. 74).²⁶ Scognamillo, 1950'lerin başında sinemayı temsil eden yönetmenlerin sonradan “sinemacı” adını alanların değil, “Şadan Kâmil, Aydın Arakon, Faruk Kenç, Orhon M. Arıburnu” gibi geçiş döneminde hazırlıklarını yapıp belirli yapımevlerine bağlananlar olduğunu savunur (2010, s. 114). Özön'e göre, sinemacılar çağını temsil eden asıl yönetmenler, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki,

²⁵ 1947'e kadar Türkiye'de beş stüdyo açıldığını yazan Özön, 1947'den itibaren sinema endüstrisinin gelişmesine rağmen yeni stüdyoların nitelik ve nicelik bakımından bu gelişmenin gerisinde kaldığını ve “daha çok birer laboratuvar-seslendirme kuruluşu” işlevi gördüğünü savunur (1962, s. 249). Abidin Daver'in, Nişantaşı'ndaki bir stüdyo ile Hollywood'da gördüğü stüdyoları karşılaştırdığı bir gazete yazısındaki şu satırlar Özön'ün savunduklarını doğrular niteliktedir (1947, s. 2): “Ben Holivut stüdyolarını gezdim. Bizimkilerden bazılarını ve *Senede Bir Gün* [Ferdî Tayfur, 1946] filminin çekildiği Nişantaşı'ndaki sabık modern (!) fırından bozma İpekçi Stüdyosu'nu da gördüm. Holivut'ta gördüklerimle bizimkiler arasında bir mukayese yapmak lâzım gelirse, bizimkiler tek binalı bir köy, onlar ise bir şehirdir.” 1947'den önceki beş stüdyonun şirketleri şunlardır: “Kemal Film (1922), İpek Film (1932), Ha-Ka Film (1934), Marmara Stüdyosu (1941), Ses Film (1943)” (Özön, 1962, s. 248).

²⁶ Arpad, sinemacılar döneminde Türk sinemasına sanatsal nitelik kazandıran ilk başarılı filmleri, yapımcıları ve yönetmenleri şöyle sıralamıştır: “*Vurun Kahpeye* (Lütfi Ö. Akad, Prodüksiyon: Duru Film – 1950/1951), *Yüzbaşı Tahsin* (Orhon Arıburnu, Prodüksiyon Duru Film – 1950/1951), *Hep Vatan İçin* (Aydın Arakon, Prodüksiyon Atlas Film – 1951/1952), *Efelerin Efesi* (Şakir Sırmalı, Prodüksiyon: Duru Film – 1952/1953)” (1959, s. 6-7).

Osman F. Seden ve Memduh Ün'dür (1962, s. 174). Bu yönetmenlerin çoğu tiyatro kökenli değildir ancak sinema kökenli de değildir. Onlar filmleriyle sinemasal bir dil aramakta, hazırlıksız oldukları için deneme yanılma yöntemiyle öğrenmekteydi (Akad, 2016, s. 16; Scognamillo, 2010, s. 112). Refiğ de 1950'lerin bir "oluşum ve arayış" dönemi olduğunu yazmakla beraber bu dönem kurulan sinema anlatımında klişeleşme belirtilerinin başladığını ancak bir kalıplaşmanın henüz oluşmadığını belirtir (2007, s. 75).²⁷

Sinemacılar dönemindeki bir kısım yönetmenlerin film dilini yakalama ve sinemada yeni formlar geliştirebilme başarılarının ardındaki önemli etkenlerden biri sinema üzerine entelektüel kaygılarının olmasıdır. Scognamillo da 1950'lerin başlarında sinemaya girenlerin hem sanatsal hem de düşünsel bir altyapıya sahip olduğunu yazar (2010, s. 112). Bunun "tiyatro kökenli" olanların "bilgi ve kültürden yoksun" oldukları anlamına gelmeyeceğinin, "sorunun bir kültür sorunu" olmadığını, "bir yaklaşım sorunu olduğu"nun da altını çizer (Scognamillo, 2010, s. 112). Scognamillo, "değişim ve evrim" olarak adlandırdığı şeyin sadece sanatçılar sayesinde gerçekleşmediğini, "bizzat piyasanın kendisi, yapımcılar ve izleyiciler"in de bu dönüşüme etki ettiğini vurgular (2010, s. 112). Scognamillo, bilgi ve kültür bakımından tiyatrocü ve sinemacıları eşit düzeyde görürken, Özön sinemacıların bir başka konudaki üstünlüğüne vurgu yapar. Ona göre, sinemacılar döneminin sonu olarak kabul edilen 1959 yılında tiyatrocular ile sinemacılar eşit sayıda film üretmiştir ancak sinemacıların tiyatroculara göre "beyazperdeye yeni simalar kazandırma" ve "daha önce kullandıkları bazı oyuncuların tutunmasını sağlama" gibi üstünlükleri vardır (Özön, 1962, s. 151-152).

²⁷ Bu dönemde edebi eserlerden uyarlanan filmler çoğalmış, "tarihi ve kostümlü film" üretimleri devam etmiştir (Scognamillo, 2010, s. 120). Roman gibi edebi eserlerin sinemaya uyarlanmasıdaki bu artışı Scognamillo, "sinema-edebiyat ilişkisine yol açacak bir başlangıç noktası" olarak da değerlendirir (2010, s. 120). Ayrıca bu on yıllık süreçte, yabancı kaynak ve yapıtlardan uyarlamaların sayısı azalmış, yerli kaynak ve yapıtlara eğilim artmıştır (Scognamillo, 2010, s. 122).

3.1.1.5. Kolay Para Avcıları Olarak Adlandırılan Yeni Yapımcılar ve Yerli Sinemaya

Duyulan İlgi

Sinemacılar döneminde üretilen filmlerin büyük çoğunluğu yine ön hazırlığın yapılmadığı, hızla üretilen, sadece ticari kaygı taşıyan ve artan talebe cevap vermeye çalışan kötü yapımlardan oluşur. Sinema salon sahiplerinin ve yapımcıların kâr hırsı, yönetmenlerin sinemayı iş kapısı olarak görmesi ve çoğunlukla sanat kaygılarının olmaması, seyircinin eğitimsizliği ve film kültürünün eksikliği, sektörün herhangi bir kamu desteği veya düzenlemesi içinde olmaması, sansürün varlığı ve ülkenin ekonomik, politik, kültürel yapısı gibi nedenler kalitesiz filmlerin üretilmesinin ana sebepleridir. Özön, sinemanın öncelikle bir anlatım aracı olduğunu ve bu aracı sadece “söyleyecek şeyleri olanların” kullanabileceğini ancak 1950’lerin sonu itibarıyla yönetmenlerden hemen hiçbirinin sinemaya böyle bir niyetle gelmediğini, onların sinemayı öncelikle bir geçim aracı olarak gördüğünü savunur (1962, s. 215-216). *Sinespor* dergisine verdiği bir söyleşide yönetmenin öncelikle bir fikir insanı olması gerektiğini vurgulayan Akad, sadece geçim endişesi nedeniyle ya da gelişigüzel çekilen bir filmin “çikolatalardan çıkan şiiirden farksız olmayacağını” söyler (1953, s. 6). Yazar Semih Tuğrul, “yönetmenlerin okumadığı, klasikleri izlemediği, sinematografik fikre önem vermediği ve kendini eğitmediği” bir ortamda iyi film yapılmasının önündeki bütün engeller ortadan kaldırılsa dahi Türk filmlerinin yüzde doksan beşinin seyredilmeyecek kadar kötü olmaya devam edeceğine inanır (1960, s. 26).

Yönetmenlerin sadece küçük bir kısmının sanatsal kaygılarla girdiği sinema faaliyetinin genel olarak bayağı bir “geçim aracı”na indirgenmesi veya iyi film arayışının olmaması; yapımcıların ve piyasanın ticari kaygılarıyla ve yönetmenden bekledikleriyle yakından ilgilidir. Film şirketi kurmanın “köşe başındaki tütüncüden bir paket sigara almak kadar kolaylaştığı”na (“Bizden”, 1953d, s. 22) dair basında çıkan yazılar bu şirketlerin sahiplerinin yapılarına dair fikir

verir. Bu yapımevi sahiplerinin “hokkabazlık” ve “tacirlik” gibi mesleklerden geldikleri ve “kolay para avcıları” oldukları yönünde eleştiriler de basında kaleme alınmıştır (“Kriz”, 1959, s. 25). Gazeteci ve sanat yazarı Şevket Rado, sinema salonu işletmeciliği ya da film yapımcılığı yapan sermaye sahiplerinin “sanat meraklısı, kalite düşkünü, hatta işten anlayan” insanlar olmadığını, onların ayakkabı ticaretine para yatıracakken film işine yöneldiklerini ve tek arzularının yüksek kâr elde etmek olduğunu yazmıştır (1947, s. 2). Özön de, sinema endüstrisindeki yeni girişimcileri, ikinci dünya savaşından sonra “mantar biter gibi ortaya çıkan” ve “altın arayıcıları” olarak tanımlamıştır (1962, s. 240).

Bu tür eleştirileri haksız bulan ve sinemanın öncelikle ticari bir iş olduğuna inanan yazarlar da vardır. Örneğin gazeteci Mehmet Soğuksulu, yapımcının riske atacak kadar “bol parası olmadığını”, sinemaya yatırdığı parayı “en kolay yoldan kazanmak” istemesinin ve “umumi havayı koklayarak” bir başka deyişle piyasadan gelen talebi öngörerek film üretmesinin normal olduğunu savunur (1955, s. 4).²⁸ Yapımcının ‘havayı koklamak’ için büyük çaba göstermesine gerek kalmadan, sinema izleme sezonunun sonu olan ilkbahar mevsiminde Anadolu’dan gelen işletmeciler kendilerine ‘halkın talebi’ni aktarır. Bu konuya pek çok aydın da yazılarıyla dahil olmuştur. Örneğin Orhan Kemal, Anadolu sinemacılarının İstanbul’a gelerek yapımcıya “Filmde kimler oynuyor? Konusu dram mı? Yer yer güldürücü mü? Sonu nasıl bitiyor? İş filmi mi?” gibi sorular sorduğunu, bu soruların bir nevi talep niteliğinde olduğunu ve film üretiminde “avuç dolusu para harcayan” yapımcının da “talebe göre arzda bulunmasının” aykırı bir durum

²⁸ 1950’li yıllarda yapımcılar, “amorti sistemi”ne dayalı vergi problemlerini çözmek için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Filmlerin kendini amorti etmesi için her yıla göre kazanç oranı tahminleri yapılmıştır. Bir filmin kendini beş yılda amorti edeceği öngörülür ve birinci yıl %60, ikinci yıl %20, üçüncü yıl %10, dördüncü ve beşinci yıl %5 kazanacağı hesaplanır (Erkiliç, 2003, s. 80). Piyasada tutunup tutunmayacağı veya bu çizelgeye göre kazanıp kazanmayacağı belirsiz olan yapımcının önceden belirlenmiş vergi oranlarından kurtulmak ve kazancını düşürmemek için bulduğu çözüm, baştan zarar edeceği belli olan “en ucuz oyuncularla çabucak kotarılmış” bir film yapmaktır (Ün M.&Ün, U. 2009, s. 53). Bu filmlere de “amorti film” adı verilmiştir.

olamayacağını savunmuştur (1960, s. 31).²⁹ Scognamillo, bu arz-talep meselesine, “izleyiciye yakın olmak pahasına izleyicinin istismar edildiği” şeklinde eleştirel bir yaklaşım göstermiştir (2010, s. 117). Bedri Rahmi Eyüboğlu da dünyanın her yerinde ticari kaygının sanattan önce geldiğini ancak sanat ve ticareti dengeli şekilde bir arada götürebilenlerin de var olduğunu ve Türk sinemasının bu iki kaygıyı eşitlemeyi başarması gerektiğini yazmıştır (1954).

Aydınların Türk sinemasına yönelik ilgisi özellikle 1950’lerin ikinci yarısında artmaya başlar. Gazete, dergi gibi yayınlarda film eleştirisi ve tanıtımı türü yazılar kaleme alınması sinemacılar dönemindeki iyi filmlerin üretimi ve sinemanın bir endüstri haline gelmesi ile paralel gelişir. Özön, o yıllarda artık büyük şehirlerde “sinemayı ciddiye alan aydın seyirci toplulukları”nın ortaya çıktığını yazar (1962, s. 277). Gazeteci, yazar ve edebiyatçı olan Tarık Kakınç, yerli filmlerin o ana dek aydınlar ve gazeteciler arasında ciddiye alınmamasının sebeplerinden biri olarak “henüz kişiliğini bulmamış olma” gibi ifade kullanır (1959, s. 4). Kakınç’ın bu açıklamasına benzer şekilde, gazeteci, yazar Burhan Arpad da aydınların geçmişten beri Türk filmlerinden hoşlanmadığını, bu nedenle “Türk filmi” yerine “yerli film” deyimini kullanmayı tercih ettiklerini iddia eder ve onların bu iddiasında haksız olmadıklarına inanır (1961, s. 1).³⁰ Gazeteci ve yazar Vehbi Belgil, gazetelerde daha önce yerli filmlerden söz etmenin adeta utanılacak bir şeymiş gibi görüldüğünü, artık bütün büyük günlük gazetelerde yerli filmlerden haber vermenin veya film eleştirisi yapmanın bir zorunluluk gibi olduğunu yazarak, bu dönüşümün

²⁹ Şevket Rado, Anadolu’dan İstanbul’a gelen sinema işletmecisiyle film yapımcısı arasındaki diyalogu bir yazısında şöyle aktarır: “Bana anlattıklarına göre, İstanbul’dan yerli film almaya gelen taşralı sinema sahipleri filmi seyretmeye hiç lüzum görmeden film sahibine soruyorlarmış: Bu filmde göbek havası, çıplak oynayan kızlar var mı? / Var, hem de nasıl / Bar sahneleri, öpüşme var mı? / İstedğin kadar. / Köy düğünü, cinayet, alaturka şarkılar, meyhane havaları var mı? / Hepsi tamam. / Kaç para istiyorsun? / 750 lira! / Al paranı, ver filmi! Eğer taşralı sinema sahibi sorduğu suallere menfi cevap alırsa kendisine filmi ne kadar methederlerse etsinler 150, 200 liradan fazla para vermiyormuş. ‘Kar getirmez’ diyormuş, ‘iki günden fazla gösteremem, zarar ederim’ diyormuş” (1947, s. 2).

³⁰ Arpad, “yerli film”den “Türk filmi”ne geçilemediği tezinin nedenlerini şöyle sıralar: “Yüzde yetmiş okuma yazma bilmeyen bir toplum, yetersiz ekonomik şartlar ve Mussolini rejiminden kalma polis sansürü” (1961, s. 1). Scognamillo’ya göre, “yerli film” tanımı, içine iyi ya da kötü bütün filmlerin gizlenmesi nedeniyle “bir etiket” gibi kalmıştır ve “yerli ya da ulusal film” kimliğini yansıtmaktan uzaktır (2010, s. 128).

bir nedeni olarak okuyucuların ısrarlı talebini gösterir (Yıldız, 1954a, s.3). Sinema eleştirmeni A. Çetin Özkırım, 1956'ya kadar “yazı müdüründen, polis muhabirine kadar” gazetelerin Hollywood dedikoduları haricinde gerçek sinema eleştirilerine yer vermeyi anlamsız bulup küçümsemelerine karşı çok mücadele verdiklerini ve bunu kırmak için karşılığında ücret almadan büyük emek sarf etmek zorunda kaldıklarını anlatır (1959, s. 28). Özön, sinema yazarlığı açısından özellikle 1956 yılını bir dönüm noktası olarak değerlendirir ve bu durumu şu sözlerle açıklar:

1956 yılı, gündelik gazetelerde sanat dergilerine, ciddi sinema dergilerinden haftalık siyasi dergilere, sinema kitabına kadar uzanan çeşitli çalışmaların ilk olarak aynı zamanda ortaya çıkması bakımından, yurdumuzda sinema yazarlığının bir dönüm noktası olmuştu. Beş gündelik gazetede (*Vatan, Dünya, Yeni Sabah, Ulus, Milliyet*) düzenli olarak film eleştirmeleri yayımlanıyor; biri haftalık öbürü 15 günlük iki sanat dergisinde (*Pazar Postası, Yeditepe*) ve bir haftalık siyasi dergide (*Akis*) sinemaya geniş bir yer veriliyor; yurdumuzda ilk ciddi sinema dergisi (*Sinema*) yayımlanıyor; bir yıl önceki *Senaryo Tekniği* adlı kitaptan sonra yeni bir telif sinema kitabı (*Sinema Sanatı*) çıkıyordu. [...] Zaten dönüm noktasının başında da, 1956 Mart'ında Halit Refiğ'in *Akis* sinema sayfasını üzerine alması, az sonra sayfayı Özön'le birlikte yürütmesi, yine 1956 Mart'ında bu iki yazarın Ankara'da *Sinema* dergisini yayımlamaları yer alıyordu (1962, s. 285-286).

Aydınların ve basının, yerli filmlere ve sanat kaygısı taşıyan iyi filmlere olan ilgisi bu şekilde gelişirken seyircilerin ve sinema salonlarının hem yerli filmlere hem de iyi filmlere ilgisinin ne durumda olduğuna da bakmak gerekir. Genel sinema seyircisinin yerli sinemaya ilgisi daha çok taşrada, mahallelerde ve Anadolu'da görülür. Çoğu sinema yazarı, halkın yerli sinemaya olan ilgisi sayesinde sinema endüstrisinin gelişme göstermesini olumlu bir durum olarak değerlendirmekle beraber bu ilginin kötü filmlerin yapımını da aynı şekilde arttırdığını söyler. Sanatı yükseltecek tek gücün seyirci kitlesi olduğuna inanan gazeteci H. Ayvaz, “halkımız ciddi eserlerden hoşlanmıyor, kafaya hitap eden eserlerden hoşlanmıyor, kafaya hitap eden eserlerden değil göbek için oynananlardan zevk alıyorlar” diyerek yerli filmlerin kötü oluşunun esas sorumlusu olarak seyirciyi gösterir ve halkın bu durumunun iyi filmler yapmak isteyen yapımcıları ticari zarara soktuğunu savunur (1955, s. 3). Ayvaz'ın yaklaşımının aksine Sabahattin Eyüboğlu, sorumluluğun halka yüklenemeyeceğine, “halk böylesinden hoşlanır” diye kötü filmler yapanların

asıl suçlu olduğuna çünkü onların daha iyisini yapamadıkları için böyle bir savunma geliştirdiklerine inanır (1959, s. 1, 3). Bu farklı görüşler, sinemada hiç bitmeyecek olan bir başka tartışmanın, “halk bunu istiyor” söyleminin muhtemelen ilk dönem örnekleridir.

3.1.1.6. Tekelleşme ve Yerli Filmlerin Salon Bulma Zorluğu

1950-59 yılları arasında sinemanın endüstrileşmesi ve yerli filme talebin artmasına rağmen sinema salonu yetersizliği sorunu ortadan kalkmamış, aksine daha da derinleşmiştir. Birçok badireyi atlattmış ve tamamlanmış olan bir filmi bekleyen ikinci büyük serüven, sinema salonlarına girebilmektir (Özön, 1962, s. 273). Özellikle büyük şehirlerdeki sinema salonu şirketleri perdelerini yerli filme ya hiç açmamakta ya az sayıda açmakta ya da ciddi maddi bedeller talep etmektedir. Yapımcı ve yönetmen Temel Karamahmut, büyük şehirlerdeki sinema sahiplerinin aynı zamanda yabancı film ithalatçısı olmaları ve taşra sinemacılarıyla güçlü ilişkiler kurmaları nedeniyle taşradaki salonlarda çoğunlukla yabancı filmlerin gösterildiğini yazar (1953, s. 9). Ayrıca ithal film işletmecilerinin salonlar üzerindeki bu etkiye sahip olmalarını kolaylaştıran nedenlerden biri de salonların yerli film ihtiyacının yerli film üretiminden daha yüksek oluşudur (Karamahmut, 1953, s. 9).

Nedim Vasıf Otyam, 1958’de sinema salon sahiplerinin yabancı filmlerin kaşesine, on beş, yirmi lira alırken, yerli filmlerden elli lira aldığını ortaya koyarak son yıllarda yerli filmlerin kendilerine değil de adeta sinema şirketlerine çalıştığını vurgular (1958, s. 56). Yapımcının filmini gösterecek salon bulamamasını ve salon işletmecilerinin “insafsızca” kendilerinden “fahiş paralar” istemesini yerli film sanayisine vurulan “en büyük ve en etkili darbe” olarak değerlendirir (Otyam, 1958, s. 56). Otyam’a göre, filmlerde vergi çıktıktan sonra kârın yüzde yetmiş beşini işletmeciler alarak “parsayı toplamakta” ancak yerli film yapımcıları sadece, “çalıp oynamak”tır (1958, s.

57). Ankara'daki, Park, Sus, Yeni, Ankara, Sümer gibi önemli sinemaların sahibi ve İstanbul Beyoğlu'ndaki Saray Sineması'nın ortağı olan sinema şirketi SİTAŞ'ın, salonlarında yerli filmleri göstermek istemediğine ya da çok düşük yüzdelerle gösterimi kabul ettiğine dair basında çıkan eleştirel yazılara rastlanır. Örneğin *Perde-Sahne* dergisi yazarı Nihat Gökçen, SİTAŞ'ın Türk filmlerine sadece Ankara'daki "en sapa ve düşkün sinemaların" salonlarını tahsis ettiğini ve İstanbul'daki Beyoğlu Sineması'nda tek bir Türk filmi bile oynatılmadığını yazmıştır (1955, s. 3). Bu durum film dağıtımında tekelleşme olup olmadığına dair kuşku ortaya çıkarsa da Özön'e göre, yerli filmlerin sinemalarda yer bulamamasının nedeni tekelleşme değildir, salon sorununun esas nedeni sektörün başıboş, düzensiz ve kargaşa içinde olmasıdır (1962, s. 273). Türkiye'de yapım, dağıtım ve oynatım ayaklarını birleştiren büyük tekellere rastlanmadığını ve bu nedenle yerli sinema sektöründe genel olarak bir tekelleşmeden söz edilemeyeceğini öne sürer (Özön, 1962, s. 272). Kemal Film ve İpek Film'in, bu üç ayağı şirketinde barındırmasına rağmen Özön, bunların endüstride bir tekel oluşturabilecek kadar güçlü olmadığını savunur (1962, s. 273). Nihat Gökçen ise SİTAŞ örneğinde olduğu gibi Türkiye'de tekellerin var olduğunu ve küçük işletmelerin zorluklar içinde kaldığını öne sürer (1955, s.3).³¹

³¹ SİTAŞ, Türkiye İş Bankası ile ortaklığı olan bir işletmedir (Gökçen, 1955, s.3). 1980'li yıllara kadar Türkiye sinema tarihinde bankacıların sinemaya verdiği ilk önemli destek, Türkiye İş Bankası'nın (TİB) iflas etmek üzere olan İpek Film'e destek vererek onun tekrar film yapımına başlamasını sağlaması olmuştur. Fakat bu örneğin bu nitelikte bir sürekliliği olmamıştır. Gerçekten İpekçi Kardeşler'in TİB'e 80-90 bin lira borcu vardır (Kocabaşoğlu, 2001, s. 234). TİB, kültür yaşamına katkı politikaları çerçevesinde 1933 yılında "Türk Tecim Anonim Sanyetesi"ni (TTAS) kurmuştur ve Hollywood yapımı filmlerin dağıtımını yapan İpekçi Kardeşler de yine bu bankanın TTAS faaliyetinin bir parçası olan "Ankara Sinema İşleri Türk Limited Şirketi"ne bu filmleri temin etmiştir (Kocabaşoğlu, 2001, s. 234-235). Yani İpekçi Kardeşler'in iflas etmesi, hem TİB'in bu filmleri temin etmesinin zorlaşması hem de alacağını İpekçiler'den tahsil edememesi demektir. Bu nedenle, İpekçi Kardeşler ile TTAS arasında yapılan bir ortaklık ile 1937 tarihinde (1945'te bitecek olan) "Filmcilik Anonim Şirketi" (FİTAŞ) kurulur (Kocabaşoğlu, 2001, s. 235). 100 bin lira sermayeli (51.000 lirası TTAS, 49.000 lirası İpekçi Kardeşler) olarak Ticaret Sicili'ne tescili yapılan FİTAŞ, bu ortaklık ile kısa sürede kâr elde eder ve İpekçi Kardeşler de bankaya olan borcunu ödeyerek yeniden yapımcılığa dönüş yapar (Kocabaşoğlu, 2001, s. 235). Amerika'da Wall Street'deki bankalar yapımcilerinin yanında sistematik bir şekilde yer almıştır ancak Türkiye'de bankalar yapımcilerini böyle desteklememiştir. TİB ve İpekçiler arasındaki bu ortaklık veya buna benzer organizasyonlar Türkiye'deki yapımcileriyle bankalar arasında süreklilik kazanmamıştır. 1950'lerin ilk yarısında bir başka ilişki Muhsin Ertuğrul ile Yapı Kredi Bankası arasında başlamış ve bu iş birliği ile "Türkiye'nin ilk renkli filmi" olarak adlandırılan *Halıcı Kız*'ın (1953) çekimleri yapılmış ancak film seyirciden yeterli ilgi görmeyerek başarısız olmuştur. Bu film, Refiğ'e göre, "Türk sinemasının en büyük fiyaskolarından biri"dir (2007, s. 107), Erkiş'e göre de sinema dışından gelecek banka ve benzeri kurumsal destekler

3.1.1.7. Ham Film Kıtlığı Nedeniyle Özellikle Yönetmenlerin Baskılanması

İthal edilen yabancı filmlerin yerli filmlere göre çeşitli avantajları vardır. Her ikisinin de piyasadaki varlığını belirleyen etkenlerden birisi “gümrük”tür. Türkiye’de, 1950’li yıllarda yabancı filmlerin gümrükten ülkeye girişini kolaylaştıran dış ticaret mevzuatları ve bu yönde kolaylaştırıcı teşvikler mevcut iken (Belgil, 1954b, s.8) yerli filmlerin yapımı için gereken negatiflerin (ve diğer sinema araçlarının) ülkeye girişiyle ilgili çok ciddi problemler yaşanmaktadır. Negatiflerin gümrükten alınması birçok şarta ve vergiye tabi olduğu ve Türkiye’de bunların (pelikül maddeli) üretimi söz konusu olmadığı için film endüstrisi ciddi bir ham madde kıtlığı yaşar (Özön, 1962, s. 248; Belgil, 1954b, 8). Öyle ki ülkeye ham filmin her girişi, “Yakında piyasaya külliyetli miktarda negatif ve pozitif filmin geleceği söylenmektedir”, “Negatif film geldi”, “Negatif filmler dağıtılıyor” şeklinde gazete ve dergilere konu olur (“Negatif”, 1953, s. 22). Piyasada ham madde bühranı yaşanınca negatif karaborsası baş göstermiş ve 300 metrelik negatifler (1954 yılı değerleriyle) normalde 130 lirayken karaborsada 400 lirayı aşan fiyatlara ulaşmıştır (Belgil, 1954b, 8). Bu durum film maliyetlerini de yükseltmiştir. Özellikle, 1958 yılında yaşanan ekonomik kriz sonucunda girilen devalüasyon ile doların dokuz liraya yükselmesi ham film sorununu ve hatta film ithalatını büyük krize sokmuştur (Erkılıç, 2003, s. 84-85).³² Devalüasyon nedeniyle ithal film maliyeti üç katına yükselmiş ve film ithalatına kota getirilmiştir. Bu kota uygulaması sayesinde yerli filmler daha çok salon bulma imkânı bulmuşsa da ham film

için olumsuz bir örnek teşkil etmiştir (2003, s. 78-79). Türkiye’de bankaların film endüstrisine uzak durması ve yapımcılara filmlerini çekmek için kredi gibi imkânları sağlamaması nedeniyle sinemacılar kendi başına ayakta durma mücadelesi vermiştir (Onaran, 1994, s. 98). Kamusal ve özel herhangi bir destek bulamayan yapımcılar film maliyetini çıkarabilmek için tefecilerden borç almak zorunda kalmıştır. Alim Şerif Onaran’a göre, tefecilerle çalışma neticesinde, naylon faturalar ve senetler devreye girmiş, faiz oranları yüzde yetmişlere yükselerek filmlerin maliyeti artmış, ödemeler dengesi bozulmuş ve Türk sineması büyük çıkmazlara girmiştir (1994, s. 98).

³² Doların dokuz liraya çıkması üzerine film ithalatçıları Avrupa ve Amerikalı film dağıtım şirketleriyle önceden yaptıkları bütün anlaşmaları iptal etmek durumunda kalmıştır (T., 1958, s. 28). 1954’ten beri Türkiye’deki şirketlere sattıkları filmlerin bedelini tahsil etme sorunu yaşayan bu şirketler, 1958’deki iptaller üzerine ticari kayıp endişesini duymuş ve çözüm bulması için Amerikan Film İhracatçıları Birliği’nin temsilcisi Mr. Leo Hoschtattar’ı Ankara’ya çağırarak çeşitli temaslarda bulunması sağlanmıştır (T., 1958, s. 28).

sorunu ve film yapım maliyetleri artmaya devam ettiği için bu salonlara yeni filmler yetiştirmek zor olmuştur (Erkılıç, 2003, s. 84-85).

Yapımcılar negatif film kıtlığını ticari çıkarları için bir fırsata çevirmenin yollarını bulmuştur. Akad, Türk sinemasının gelişimi için bir “köstek” oluşturan bu kıtlığın yapımcı için ne anlama geldiğini ve hangi olanaklar doğurduğunu şöyle ifade eder: “İş kopyası için daha az pozitif film masrafı, daha az metre başına yıkama ve baskı masrafı, kurgu için daha az gün kirası, çekim için daha az iş günü ki bu da daha az stüdyo ya da lokal, minibüs ve ışık kirası, daha az figüran ve dış kirası masrafı demektir” (2016, s. 38). Bu çalışma şekli hem yönetmeni hem de filmin yaratıcı nitelik kazanmasında emeği geçecek diğer çalışma gruplarını baskı altına almış ve yokluk içinde işi kotarmaya zorunlu kılmıştır. Tekin Akpolat, bu buhran nedeniyle yönetmenlerden beklenenleri şöyle sıralar:

- On veya on üç kutu filmle negatif çekimini bitirmek.
- Bol prova yaparak tekrarlı sahne çekmemek, bir plân çekilirken film biterse o plânı baştan çekmemek, mukabil plâna geçmek.
- Klâketlere az film kullanmak, icap ederse çekmemek, şarkılara başka yerden manzaralar temin etmek.
- Kamera provasını az kullanmak.
- Mizansenleri daraltmak.
- Diyalogları kısaltmak.
- Montajda az şut atmak.
- İş kopyası basılmadan esas negatiften lüzumsuz yerleri attıktan sonra kopyayı basmak.
- Senaryoda tadiller yapmak (1960a, s. 10).

Bu şekilde çalışma mecburiyeti içinde olan yönetmenlerin yaratma özgürlüğünün bütünüyle ellerinden alınmış olmasına rağmen, yapımcılar onlardan sahnelerin en iyi şekilde kotarılmasını beklemiş ve her sahne için onlara sadece tek seferlik çekim hakkı tanımıştır. Yönetmenin bunu başaramaması durumunda, “çok masraflı, kendine güveni olmayan ve işi bilmeyen yönetmen” (Akad, 2016, s. 38) olarak piyasada adının çıkması ve yeni işler alamama riski vardır. Tarık Kakınç, ismini yazmadığı büyük bir şirkete ait bir filmin setini ziyaret eder ve orada yapımcının yönetmene müdahalesine tanık olur (1957, s. 57). Onun bu tanıklığı durumu özetler niteliktedir.

Yönetmen bir sahne çekiminde oyuncuların performansını beğenmediği için sahneyi tekrarlamak ister ve o esnada yapımcı, “Boş ver be oğlum, kuş mu konduracaksın? Ne bu sıkboğaz ediyorsun milleti? Çekiver gitsin” diye yönetmenin işine karışır (Kakınç, 1957, s. 57). Kakınç, yapımcının bu sözlerini yerli sinemanın ve geri kalmışlığın aynası olarak değerlendirmiştir (1957, s. 57).

Filmin yapısını yönetmenden ziyade yapımcının kâr hesaplarının belirleyişinin ve yönetmenin yaratıcılık imkânının elinden alınışının ilk örneklerinden biri *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1923) filminde yaşanmıştır. Ertuğrul-Kemal Film birlikteliğinin üçüncü işi olan bu film, Halide Edip Adıvar’ın Kurtuluş Savaşı’nı konu edinmiş ve aynı adlı romanından beyaz perdeye uyarlanmıştır. Kemal Film’in sahibi olan Kemal ve Şakir Seden kardeşler, çekimleri bitmiş olan *Ateşten Gömlek*’in gişede büyük başarı kazanacağından emindir ve geliri artırmak için filmi bölme ve iki ayrı gösterimle kârı iki katına çıkarma kararı almıştır (Ertuğrul, 2007, s. 303). Savaş sahnelerinin çoğaltılmak ve var olan sahnelerin uzatılmak zorunda kalındığı bu durumdan Ertuğrul memnun olmasa da Seden kardeşler, hedeflediği kazanca ulaşmıştır (Ertuğrul, 2007, s. 303).³³ Esere ve yaratıcılarına yönelik tamamen ticari saik ile yapılan bu tür müdahaleler, sinemanın endüstriyel olarak geliştiği sonraki yıllarda daha sık görülmüştür.

Tarık Kakınç, yapımcı baskısının yönetmenin yaratıcılığını ne oranda etkilediği meselesiyle ilgili yakından ilgilenmiş ve 1958 yılında *Dost* dergisi için yönetmenlerle dizi söyleşiler yaparak onlara “yapımcı müdahalesi ve yaratıcılık” meselesini sormuştur. “Prodüktör baskısı, yaratıcı yönünüzü etkiliyor mu?” şeklindeki soruya Metin Erksan, “Tabii. Hem de pek çok. Yüzde doksan” (1958, s. 61-62); Nedim V. Otyam, “Batı sinemasına bakarak, bizde de birtakım yaratıcıların varlığına inanıyorsunuz. Siz inana durun ya, durum hiç de böyle değildir” (1958, s. 54) ve Şadan Kâmil, “Bu baskı, bugün dünden daha fazladır” (1958, s. 44) şeklinde

³³ Sadece İzmir’den gelen sinema işletmecilerinin filmin maliyetinden daha fazla ödeme yaptığı dikkate alındığında *Ateşten Gömlek* filmi gelirinin oldukça yüksek olduğu anlaşılmaktadır (Ertuğrul, 2007, s. 303).

yanıtlar vermiştir. Bu söyleşilerde yönetmenler, yaratıcılıklarını olumsuz etkileyen ve kendilerini baskılayan önemli unsurlardan biri olarak da “sansür korkusu”na işaret etmiştir. Sansür korkusu yabana atılacak bir sorun değildir çünkü 1958’in Mayıs ayı verisine göre Ankara’daki senaryo sansür heyetine giden 20 filmde 16’sı tamamen reddedilmiş, dördü de değişiklik yapılması şartıyla kabul edilmiştir (“Senaryolar”, 1958, 8). Otyam’a göre de, bu denli ağır sansür “Demokles’in kılıcı” gibidir ve böyle başlarında asılı durduğu sürece yaratıcılıklarını tam anlamıyla kullanmaları mümkün değildir (1958, s. 54).³⁴

3.1.1.8. Sinemada Devletin Gölgesi: Sistemsizlik, Sansür ve Vergi Kıskaçında Yaratıcı

Emek

Türk sinema tarihinin ilk “sansür” vakasının *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) filmi ile yaşandığı belirtilir (Özgüç, 1990, s. 23; Onaran, 1994, s. 15).³⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı

³⁴ Nedim V. Otyam’ın yapımcı ve yönetmenliğini yaptığı, toprak ağalığı düzenini ve yoksulluğu işleyen *Toprak* (1952) adlı film, “yarıdan fazlası makaslanmak” suretiyle sansüre uğramıştır (Otyam, 1958, s. 53-57).

³⁵ *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919), Malul Gaziler Cemiyeti’nin (MGC) ilk konulu filmidir. Cemiyetin o zamanki adı, “Malullin-i Guzat-ı Askeriye Muavenet Heyeti”dir ve daha sonra değişerek “Malul Gaziler Cemiyeti”ne dönüşür (Onaran, 1994, s. 15). Cemiyetin kuruluş amacı, savaşta yaralanmış askerlere yardım etmektir (Erkiliç, 2003, s. 21). Malul Gaziler Cemiyeti, bu filmi, 1918 yılında sona eren Birinci Dünya Savaşı’nda yenilgiye uğrayan Osmanlı Devleti’nin imzaladığı Mondros Mütareke Antlaşması gereğince MOSD (Merkez Ordu Sinema Dairesi) ve MMC’nin (Müdafaa-i Milliye Cemiyeti) lağvedilmesi sonucu onlardan devraldığı film ekipmanları ile çekmiştir (Özön, 1962, s. 45-47). MOSD, 1915 yılında, Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından kurulmuş ve başkanlığına Sigmund Weinberg getirilmiştir (Scognamiglio, 2010, s. 25). MOSD hem kendisinin hem de Türk sinema tarihinin ilk konulu film denemesi olan *Leblebici Horhor*’u (1915) çekmeye girişmiş ancak oyuncuların savaşa katılması nedeniyle tamamlayamamıştır. Ardından Weinberg’in 1916’da yapımına başladığı *Himmat Ağanın İzdivacı* filmi savaştan sonra, 1918’de, Reşat Rıdvan (yönetmen) ve Fuat Uzkınay (kamera operatörü) tamamlamıştır (Evren, 1995, s. 76). MOSD, Almanya’daki ordu sinemasından örnek alınarak kurulmuş ilk resmi sinema kurumudur ancak Almanya’daki resmi ve özel sinema kuruluşlarının birleştirilmesiyle oluşturulmuş olan UFA (Universium-Film Aktiengesellschaft) kadar başarılı olamamıştır. Çünkü UFA, savaş sürecini iyi şekilde belgelemiş ve Alman sinema endüstrisinin gelişiminde büyük rol oynamıştır. Burçak Evren, Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin, sinemanın geç fark edilmesi, yetişmiş sinemacı sayısının yeterli olmayışı ve aygıt eksiklikleri nedeniyle savaşı belgeleyen üretimlerde bulunma şansını yakalayamadığını öne sürer (Evren, 1995, s. 71). Rusya, savaş boyunca gittiği her yere kamera taşıyarak önemli belge filmler oluşturmuştur. Rumeli Muhaceret-i İslamiye Cemiyeti Merkezi Umumisi’nin, savaşın acılarını anlatan bir filmin Weinberg tarafından yapılmasına dair arzusu vardır ancak bu gerçekleşmez (Evren, 1995, s. 71). Fakat, MOSD ve MMC’nin kapatılması sonrasında kurulmuş olan MGC, işgal altına alınan İstanbul’da gerçekleşen Sultanahmet ve Fatih mitingleri gibi çeşitli protesto eylemlerini belge film olarak kaydetme işini gerçekleştirebilmiştir. MMC de (Müdafaa-i Milliye Cemiyeti) sinema çalışmalarına yönelmiştir (Özön, 1962, s. 41). Cemiyet, İstanbul’da kendi film stüdyosunu kurmuş ve Sedat Simavi’nin yönetmenliğinde, “halkın önüne çıkabilen ilk Türk filmi” olan *Pençe*’yi (1917), ardından da *Casus*’u (1917) çekmiştir (Özgüç, 1990, s. 17). MGC’den sonra Türkiye Büyük Millet

adlı romanından sinemaya uyarlanmış olan *Mürebbiye* filminde canlandırılan Anjel adlı Fransız bir kadın karakterin olumsuz özellikler taşıdığı düşüncesiyle işgalci Fransız generali Franchet d'Esperey, bu durumdan çok rahatsız olur ve filmin gösterimine yönelik (özellikle Anadolu gösterimleri) çeşitli engeller çıkarır. Özön'e göre MGC (Malul Gaziler Cemiyeti) tarafından bu eserin beyaz perdeye aktarılmak istenmesinin nedeni, işgal altındaki bir sinemanın işgalci güçlere karşı bir "sessiz karşı koyma" isteğidir (1962, s. 48).

Metin Erksan, bir makalesinde, hükümetin hazırladığı 20 Ocak 1921 tarihli (21 maddelik) anayasada, "sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğüne ilişkin" tek bir madde yokken, 1923'te İzmir'de yapılan Birinci İktisat Kongresi'nin "Ziraat ve Maarif Meselesi" başlıklı bölümünde "ahlâka aykırı olmamak şartıyla" eğitici filmlerin köylülere ulaştırılması maddesine yer verilmiş olmasına dikkat çeker (1990, s. 10). Erksan, İktisat Kongresi'nin dokuzuncu maddesindeki "ahlaka aykırı olmayan" ibaresini "etik sansür" olarak niteler ve sansürün bununla sınırlı tutulmasını "çağdaş ve devrimci bir devlet anlayışının göstergesi" olarak değerlendirir (1990, s. 10). Devamında da pasif bir eleştirel dille 105 maddeden oluşan 1924 tarihli Anayasa'da sinemadaki düşünce ve yaratma özelliğini kapsayan tek bir maddenin yer almadığını ekler. Özkan Tıkveş, TBMM kurulduktan (23 Nisan 1920) sonra sansürle ilgili yetkilerin valilikler tarafından kullanıldığını, 1932'ye kadar her şehirde filmlerin ilk gösterimi yapılmadan önce mahalli iki polis tarafından perdede izlenerek denetlendiğini, 9 Haziran 1932 tarihli yönetmelikle filmlerin kontrolünü yapacak bir komisyon oluşturma kararı alındığını ve 26 Aralık 1933 tarihli ek talimatname ile de "senaryo sansürü" getirildiğini yazar (1974, s. 3). İstanbul ve Ankara'da

Meclisi Orduları bünyesinde "Ordu Film Alma Dairesi" kurulur ve daha önce MGC'ye verilen bütün sinema aygıtları ordu tarafından geri alınır (Özön, 1962, s. 55). Bu cihazlarla Anadolu'da savaşı kaybeden işgalci kuvvetlerin geri çekilme esnasında yaratmış olduğu tahribat kayda alınır ve bu görüntüler ile 1922 yılında *İstiklal* adlı belge film hazırlanır (Özön, 1962, s. 55).

kurulan sansür komisyonlarında, İçişleri ve Milli Savunma Bakanlıkları ve Genelkurmay Başkanlığı'ndan birer temsilci bulunur ayrıca İl Polis Müdürlüğü'nden birileri istediği takdirde komisyon toplantılarına katılabilirdi (Tikveş, 1974, s. 3). İstanbul'daki komisyonun kararı tek başına yeterli görülmez, onların aldığı karar Ankara'daki komisyon tarafından incelenip nihai sonuç orada verilirmiş (Tikveş, 1974, s. 3). 1980'lere kadar pek çok sinema örgütü, sansürü bütünüyle kaldırma olanakları olmadığını düşündüğünden filmleri denetleyen sansür komisyonunun faaliyetlerini Ankara'dan İstanbul'a almalarını ve yerli filmleri burada denetlemelerini talep etmişse de bu gerçekleşmemiştir.

Mürebbiye filminden sonra sansür tartışmaları, *Aynoroz Kadısı* (Muhsin Ertuğrul, 1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (Muhsin Ertuğrul, 1939) filmleri ile ülkede yeniden ortaya çıkmıştır. Özön, seyirci sayısını artırmak için bu filmlerde açık sahneler yer verilmesini gerekçe gösteren bazı siyasetçilerin filmlerin daha etkin sansürlenmesi konusunda harekete geçtiğini şöyle yazmıştır:

Gerçi bütün bunlar müşterilerin biraz artmasını sağladı ama, öte yandan konusunun geçtiği yer bakımından Yunanistan'a gönderilmek istenen filmin ne oraya ne de başka bir yabancı ülkeye gönderilmesine izin verilmediği gibi, 1943 bütçe konuşmaları sırasında da T.B.M.M.'nde bazı milletvekillerince "Türk tarihini tezyif edici" eserler olarak suçlandırıldı. Herhalde, 1939'da, bugün de yürürlükte olan ünlü "sansür tüzüğü"nin çıkarılmasında bu iki filmin de payı vardı (1962, s. 104-105).

Bu tartışmaların ardından, 19 Temmuz 1939'da "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname"si çıkarılmıştır. Bu nizamname, açıkça tanımlanmış ve kapsamı genişletilmiş bir sansür tüzüğü olarak Türkiye sinema sanatının gelişimini ve sektörün büyümesini 1980'lere kadar olumsuz etkilemiştir. Nizamname ile üye sayısı beşe çıkarılmış olan sansür komisyonunun (resmi adıyla, Merkez Kontrol Komisyonu'nun) içinde sinema sektöründen tek bir kişi yoktur ve denetledikleri filmleri "tümüyle ret" etme veya "şartlı kabul" etme yetkileri vardır.³⁶

³⁶ Sansür Komisyonundaki yetkili beş kişi şu kurumlardan seçilir: Emniyet Genel Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Basın Yayın ve Turizm Bakanlığı, Millî Eğitim Bakanlığı ve İçişleri Bakanlığı'nca görevlendirilen komisyon başkanı.

Nizamnamenin yedinci maddesinde sansür kriterleri on maddede sıralanmış ve bunlardan sadece birinde “terbiye ve ahlak”tan söz edilmiş, diğer dokuz maddenin sekizi filmlerin toplumsal içerikleriyle ilgilenmiştir.³⁷ Siyasiler, bu sansür tüzüğünü, ahlaki olarak sorunlu gördükleri *Aynoroz Kadısı* ve *Bir Kavuk Devrildi* adlı filmleri temel gerekçe olarak göstererek hazırlatmışlardı ancak tüzük maddelerinin gösterdiği gibi temel amaç; devletin kendisine dair meselelerdeki ifade özgürlüğünü denetim altına almak ve sanatsal ifade araçlarını sansürlemektir. Yazar Zahir Güvemli’ye göre, bu sansür yasası, sanat anlayışından uzak olan ve uygulamada keyfi tutumlar sergileyen sansür heyetleri yüzünden yerli film üreticileri için büyük bir ayak bağı oluşturmuştur (1960, s. 255). Bu tüzük, Hitler ve Mussoloni gibi faşist liderlerin Avrupa’ya hâkim olduğu ve başta Yahudiler, Çingeneler ve solcular olmak üzere bütün insanlığı tehdit ettiği bir iklimde hazırlanmıştır. Yakın zamanda (2022) üç cilt halinde çıkan Ali Karadoğan ve S. Ruken Öztürk imzalı *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi 1932-1988* başlıklı kitabında çok sayıda sansür örneğine yer verilerek sansür üzerine yapılacak çalışmalar için oldukça zengin bir içerik sunulmuştur. İkinci Dünya Savaşı’nın başladığı bu yıllarda Türkiye sineması da sadece sansüre uğrayarak değil pek çok bakımdan etkilenmiştir. Sansürün etkilerini yazmaya devam etmeden önce bu tür yaratıcılığı engelleyen uygulamaların artışına da sebebiyet veren bu yıllara kısaca bakmak gerekir.

³⁷ Nizamnamenin yedinci maddesi uyarınca Merkez Kontrol Komisyonu, film incelemesini şu hükümlere dayandırarak yapmakla yükümlüdür: “1-Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, 2- Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden, 3- Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, 4- Din propagandası yapan, 5- Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan, 6- Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan, 7- Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan, 8- Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, 9- Cürüm işlemeye tahrik eden, 10- İçinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneleri bulunan filmlerin çekimine izin verilmez” (Özgüç, 1976, s. 12-13). Özön, bu on maddenin ne anlama geldiğini alternatif bir on madde ile şöyle sıralamıştır: “1- Tek bir sansür değil, dört çeşit sansür getirmektedir, 2- Devlet sansürüdür, 3- Polis sansürüdür, 4- Meslek temsilcisi tanımaz, 5- Sansür üyelerinin sinemadan anlaması diye bir endişe gütmeyiz, 6- Ölçüleri belli değildir, 7- Tek derecelidir, itiraz tanımaz, 8- Aynı ilkelere dayandığı halde yabancı filmlere başka, yerli filmlere başka türlü davranır, 9- Çocukları korumaz, 10- Demokratik anlayışa, anayasaya, hatta en basit hukuk anlayışına aykırıdır” (Özön’den aktaran Özgüç, 1976, s. 12-13).

İkinci Dünya Savaşı koşullarında hem Türkiye’de büyük insanlık dramı yaşatan hem de Türk sineması özelinde büyük yıkım yaratan bir olay da 11 Kasım 1942 tarihinde TBMM’de oy birliğiyle çıkarılan Varlık Vergisi Kanunu olur (Toprak, 2003, s. 18). Yeni kanun ile, ticari faaliyette bulunan bazı azınlık grupları, Müslüman Türklerden on misli daha fazla vergi ödemek zorunda bırakılmış, en fazla bir ay içinde ödeyemeyenlere haciz işlemi uygulanmış ve hacze rağmen borcun karşılanamaması durumunda mükellefler Aşkale’deki çalışma kamplarına gönderilerek çok ağır şartlarda çalıştırılmıştır (Duruel, 2002, s. 56; Toprak, 2003, s. 18).³⁸ Hedefteki şirketlerin çoğu Selanikli ailelere ait olanlardır ve Selanikli olan İpekçiler de bu süreçten olumsuz etkilenmiştir (Özuyar, 2011, s. 316). Cemil Filmer, varlık vergisi memurlarının kendisine sırf Abdullah Efendi’den yemek yediği için 125.000 lira vergi yazdığını anlatmış ve bu vergiyi iktisadi durumunu sarsan üçüncü darbe olarak tanımlamıştır (1984, s. 168-169).³⁹

Türk sinema işletmeciliği sektörü bu koşullarda bütün olumsuzluklara rağmen yeni coğrafyalara açılarak büyük krizin eşiğinden kurtulmanın bir yolunu bulmuştur:

Sinema filmi ihtiyacı Mısır ve Basra üzerinden getirilen ve çoğunluğu Amerikan yapımlarından oluşan filmler ile karşılandı. Bu sorun aynı zamanda Türk izleyicisini Macar, Çekoslovak ve Mısır sinemalarıyla tanışmasına da olanak sağladı. Ortak geçmiş, kültürel benzerlikler ve müzik kullanımı, bu yıllarda Mısır sinemasını öne çıkardı (Özuyar, 2011, s. 13).

Türkiye’deki sinema seyircisinin Mısır filmlerindeki şarkılı melodram tarzına büyük ilgi göstermesi üzerine yeni işletmeciler bu filmleri ithal etmeye başlamış yerli yapımcılar benzer

³⁸ Gazeteci Rıdvan Akar, varlık vergisi yasasını azınlıklar için “ekonomik bir soykırım” ve Türk burjuvazisi için ön açıcı bir “proje” olarak değerlendirir (2006, s. 15). Ona göre bu uygulama bir iktisat politikasından ziyade azınlıkların mülksüzleştirilmesi ve göç etmesiyle sonuçlanan çok ağır bir travmadır (Akar, 2006, s. 17). Özuyar, Saraçoğlu hükümetinin bu kanunu çıkarmasının ardında Nazi Almanyası ile olan ilişkiler ve ülkede artan milliyetçilik olduğunu savunur (2011, s. 316). Tomris Giritlioğlu’nun yönetmenliğinde çekilen ve Yılmaz Karakoyunlu’nun aynı adlı romanından uyarlanan *Salkım Hanımın Taneleri* (1999) adlı film varlık vergisini konu etmiştir.

³⁹ Filmer, diğer iki darbeyi de doların 130 kuruştan 250 kuruşa çıkması ve “Harf Devrimi” olarak gösterir. (1984, s. 168-169). Varlık Vergisi’ne farklı yaklaşım gösteren sinemacılar da olmuştur. Türkiye iktisadi ve politik tarihinde kara bir dönem olarak yer edinen bu yasa için Halit Refiğ, uygulanma biçiminde çeşitli hatalardan söz etmenin kabul edilebileceğini ancak o tarihler için çıkarılmasının kaçınılmaz olduğunu savunmuştur (Refiğ, 2012, s. 86). Bu anlaşılması güç düşüncesini de savaş ortamı içindeki Türkiye’nin kendisini savunacak olan ordusunu beslemek zorunda olması gerekçesine dayandırmıştır (Refiğ, 2012, s. 86).

içerikli filmler üretmeye yönelmiştir.⁴⁰ Normal koşullarda Türkiye sinemalarında salon bulamayan Mısır sineması ve Macar sineması gibi diğer ülke sinemaları -adeta yıkılan Avrupa'nın film üretememesi ve dağıtamaması nedeniyle- savaş yıllarında ve savaş sonrasında Türkiye'de seyirciyle buluşma fırsatı yakalamıştır (Scognamillo, 2008, s. 72). Melodramın Türkiye'de üretilen filmlerin senaryosunda uzun yıllar süren önemli bir yapı taşı olmasında Mısır sinemasının etkisi büyüktür. Mısır filmlerine yapılan Türkçe sözlü şarkılar, Anadolu'daki halkın sinemaya yönelmesini sağlamıştır (Erkılıç, 2003, s. 50). Bunun yanı sıra savaş sırasında ithal filmlerin girişinin önemli oranda azalması yerli film üretiminde de görece bir artışa yol açar (Güvemli, 1960, s. 243) ve yeni yönetmenler ilk filmlerini çekme hazırlığına girer. Savaş yıllarının öne çıkan yapımcı stüdyoları ise İpek Film, Ha-Ka Film ve Ses Film'dir (Güvemli, 1960, s. 243).⁴¹

Tablo 3. Savaş Öncesi ve Sonrası Türkiye'de Sinema Endüstrisinin Değerleri*

	1938-39	1946-47	1954-55	1956-57	1958-59
Salon Sayısı	130	275	450	600	650
Yıllık Seyirci (milyon)	12	25	40	50	60
Yıllık Film Yapımı	3	11	57	53	95

Kaynak: (Özön, 1962, s. 246)

Savaş öncesi ve sonrasını karşılaştıran Özön, sinemanın sektörel alanda niceliksel olarak şaşırtıcı derecede bir artış yaşadığını kaydeder (1962, s. 246). Yazar, niteliksel problemlerden de çokça bahseder ancak o konuya ileride değinilecektir. Özön'ün yazdığı değerleri içeren Tablo 5'te

⁴⁰ Mısır yapımı filmleri Türkiye'ye ilk olarak Özen Film getirir ve *Aşkın Gözyaşları* (Mohammad Karim, 1935) adlı filmin seyircilerin büyük beğenisini yakalaması üzerine diğer film şirketleri Mısır'dan film ithalatına yönelmeye başlar (Özuyar, 2011, s. 311).

⁴¹ İpek Film, 1939'dan 1959'a kadar on altı film daha çektikten sonra kapanır ve 1975'te tekrar açılarak prodüksiyon ve post-prodüksiyon işlerinin yanı sıra üç film daha çekerek 1983 yılında faaliyetlerine tamamen son verir.

* Film yapımı için verilen sayılar, sırasıyla 1939, 1947, 1955, 1957 ve 1959 yıllarına aittir.

görüreceği üzere, 1939 yılında Türkiye’de 130 salon ve yıllık 12 milyon seyirci varken, 1947 yılında bu rakamlar yüzde yüz artış göstererek 275 salona ve 25 milyon seyirciye yükselmiştir. Ayrıca 1939’da Türkiye’de üç film üretilmişken, bu sayı 1947’de on bir filme çıkmıştır. Tabloya bakıldığında asıl ciddi artışın 1954 yılı itibariyle yaşandığı da anlaşılmaktadır. Savaşın önce sinema endüstrisinin büyük oranda ithal filmlerin gösterimine dayalı olması nedeniyle Özön bu durumu, bir “dublaj endüstrisi” olarak tanımlamıştır. Savaş yıllarından sonra Mısır filmlerinin yerini üretimi artan Türk filmleri almaya başlamış ve Hollywood yapımı filmler de yerli piyasadaki etkinliğini sürdürmeye devam etmiştir (Özön, 1962, s. 277).

Cemil Filmer, anılarında İkinci Dünya Savaşı yıllarında sansür uygulamasının çok arttığını, ABD’den ithal ettiği *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* (Sam Wood, 1943) filminin, eserin sahibi Hemingway’in solcu olması nedeniyle yasaklandığını ve gösterim izni alana kadar sürekli Ankara’ya gitmek suretiyle büyük mücadeleler verdiğini anlatır (1984, s. 173).⁴² Savaşın etkisi nedeniyle Türk film ithalatçıları da Avrupa ile alışveriş yapamaz olmuş ve Amerika ile İngiltere’den alabildikleri filmleri salonlarda göstermek isteyince de Alman karşıtı olmakla itham edilmişlerdir (Filmer, 1984, s. 179). Türk sineması, ham film, ark kömürü, mikrofon, yedek parça ve sinema makinelerinin tamamı gibi ekipmanlar konusunda Almanya’ya bağlıdır ve Berlin, savaş sırasında, pek çok alanda geçmişe dayalı güçlü ilişkileri dolayısıyla, doğal müttefik olarak gördüğü Türkiye sahasındaki sinema salonlarında sadece kendi filmlerinin gösterilmesi için bu durumu Amerikan filmleri gösteren sinemacılara karşı bir tehdit olarak kullanır (Özuyar, 2011, s. 12).

⁴² Cemil Filmer, Beyoğlu’nda, Lale, Elhamra ve Ar adlı sinemaları işlettiği dönemde, Stalin’in ölümünü konu edinen bir film gösterdiği için ağır ceza mahkemesinde yargılanmıştır (1984, s. 173). Filmer’e göre, savaşın başlaması Türkiye’deki sinema işletmecilerini telaşlandırır çünkü filmlerin çoğunu Fransa’daki Yahudi kimliğine sahip sinemacılardan satın almaktadırlar (1984, s. 175). 1

4 Haziran 1940’da Paris, Nazi güçlerinin eline geçince sinema işletmecilerinin ve dağıtımçıların Fransız film şirketleri ile bağlantıları kesilir (Özuyar, 2011, s. 310).

Bu yılların Türkiye'sinde Alman karşıtı olmak ve devamındaki yıllar boyunca sola yakın olarak tanınmak, sinemacılar için sansüre takılmak veya işsiz kalmak gibi tehlikeli durumlar yaratmıştır. Lütfi Akad'ın ismi 1950'li yılların bir döneminde “solcu” olarak çıkar ve Akad, bu imajı yüzünden piyasanın dışına düşmemek için gelen bütün film tekliflerine olumlu cevap vermek zorunda kalır (Akad, 2016, s. 180). O aralıkta gelen bir iş teklifinde hızlıca bir senaryo yazıp çekmesi istenmiş ve içine sinmeyen bir senaryo yazmak durumunda kalmıştır. Akad, bu zorunlulukların sinemayı kendisi için, “yaratıcılık aracı olmaktan çıkarıp çirkin bir tutsaklık” haline getirdiğini yazmıştır (2016, s. 180). *Kara Talih* (Akad, 1957) adını almış olan filmin bu senaryosu her türlü ret olasılığına karşı, ‘solcu Akad’ın adıyla sansür komisyonuna gönderilmez ve komisyondan geçirilir. Sonrasında filmin çekimleri de Akad için katlanılması zor bir iş olur: “Çalışırken zincirlerin, prangaların ağırlığını duyuyorum. Çekim sırasında, ‘bugün taş yağsa’ ya da ‘ölsem’ dediğim oluyor ama elimden geleni de yapıyorum, bunca tatsızlıkların zararlarını gidermek için hiçbir gayreti esirgemiyorum” (Akad, 2016, s. 180). Atıf Yılmaz da Türkiye’de yaratma potansiyelinin ve sanatsal ifade özgürlüğünün sansür nedeniyle kullanılamadığını şu sözlerle açıklar:

Yetersiz altyapı, kısıtlı bütçelerle film yapma zorunluluğu ve yıllardır başımızda Demokles’in kılıcı gibi sallanıp duran sansür belası, hayal gücümüzü özgürce kullanmamıza hep engel olmuştur. Bir de bu çaresizliklerin, yasaklamaların bilinçaltımızda oluşturduğu otosansür felaketi... Daha işe başlarken, “Bu olur mu, bu olmaz mı? Bu konuşma sansüre takılır mı? Şu sahneyi keserler mi? Ya da: Böyle bir sahne çok pahalıya çıkar, vazgeçelim. Şöyle bir sahne çekmeye teknik olanaklar elvermez, daha kolay bir çözüm bulalım.” Evet, daha işe başlarken, bu soruları kendine sormak durumunda kalan bir sinemacının yaptığı filmde, yaratıcılığın özgürce kullanıldığı bir sinema ürünü olarak söz edilebilir mi, bilemiyorum. [...] Sözel geliş, Kürt toplumu üzerine film yapamadığımız bir ülkede yaratma potansiyelinden ve özgürlüğünden, ancak sıradan aşk meşk filmleri yaparken söz edebiliriz sanırım (1995, s. 255-256).

Sansürün yaratıcı üzerindeki yansıması olan “otosansür” konusunda Özön de Atıf Yılmaz ile benzer görüşe sahiptir ve “otosansür”ün en tehlikeli yanı olarak, “belli bir sınırı olmaması”na dikkat çeker (2010, s. 244). İthal filmler sansür konusunda da yerli filmlere göre daha avantajlıdır.

Vehbi Belgil, birkaç ay önce Türkiye’de gösterime giren *Viva Zapata* (Elia Kazan, 1952) isimli filmin yerli bir yapımevi tarafından çekilmesi durumunda “derhal solcu olarak itham edilip” sansüre uğrayacağından emindir (1954b, s. 8). Ayrıca, yabancı filmlerin kontrolünün İstanbul’da kolaylıkla yapılırken, yerli filmlerin kontrolünün zaman ve para kaybına neden olacak şekilde Ankara’da yapılmasına itiraz eder (Belgil, 1954b, s. 8).

Kakıncı ve Gevgilli’ye göre, Türkiye’de sinemacılar, sansür gibi engelleyici uygulamaları sever ve teknik aksaklıklardan yakınır çünkü kusurlarını bunların arkasına saklamaktadır ancak dünyada, en karanlık günlerde ve en elverişsiz koşullarda dahi sinemacılar önemli eserler yaratmıştır:

Evet sansür, evet teknik yetersizlikler... Ama batı ülkesinden bir Flaherty, en doğudan bir Satyajit Ray, Mussoloni İtalya’sından bir Visconti, bir Rossellini sinemanın ömrü boyunca karşımıza çıkıp çıkıp duracaklar. Ezici ve baskılı bir sansür ve yoksul bir teknikle neler yapılabileceğinin en elle tutulur örneklerini onlar verdiler çünkü (1961, s. 1).

Türk sinemasında yaratıcı hamlelerin azlığı ya da tarihsel olarak geç kalınması çoğu zaman üretim koşullarının yetersizliği gibi gerekçeler ile temellendirilir. Bunun haklı yönleri olmakla birlikte meseleyi bütünüyle açıkladığını söylemek doğru olmayacaktır. Muhsin Ertuğrul, anılarında, 1921’de Berlin’den Türkiye’ye dönüş yaptığında ülkede film çekimi için gerekli hiçbir teknik olanağın olmadığını ve teknik işlerle uğraşan kişi olarak sadece Fuat Uzkınay, Cezmi Ar ve laboratuvar çalışanı Hüseyin Bey’in var olduğunu yazar (Ertuğrul, 2007, s. 296). Ancak Erkılıç, Ertuğrul’un durumu abartılı şekilde betimlediğini ve Ertuğrul’dan önce 12 konulu filmin yanı sıra birçok belge ve haber filmi çekildiğini yazarak, az da olsa bir birikimin olduğunu yani durumun sıfır noktası olmadığını vurgular (2003, s. 29). Bunu vurgulamanın yanı sıra Ertuğrul’un sözlerinin, Türk sinemasının temellerinin hangi koşullarda atıldığının anlaşılması açısından da önem arz ettiğini kabul eder (Erkılıç, 2003, s. 30). Tunç, o yıllarda Türkiye’de sinemanın araç gereç bakımından diğer ülkelere göre çok gerilerde olmadığını ancak, “yaratıcılık” konusunda başarısız olduğunu savunur:

Eksiklik daha çok yaratıcılık ile ilgilidir çünkü aynı dönemde dünyanın çeşitli ülkelerinde benzer sinema araçları ile çekilen filmlere bakıldığında, bugün bile değerini muhafaza eden birçok başyapıtla karşılaşılır. David W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) ve *Hoşgörüsüzlük* (1916) adlı filmleri, Buster Keaton ve Charlie Chaplin sineması ile Robert Weine'in Alman Dışavurumculuğu başyapıtı, *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919)... Bunlardan birkaç sene sonra da DeMille, Borzage, Lubitsch, Stroheim, Eisenstein, Renoir, Pudovkin ve Ford başyapıtları 20. yüzyılı selamlamışlardır (2012, s. 30).

Tarık Kakinç, yönetmenlere, sorunlarının çözümü için “devletten ne bekledikleri” sorusunu yöneltir; bu soruya Erksan, “Gölge etme, başka ihsan istemez” (1958, s. 61-62) ve Akad, “Karışmasa daha iyi” (1958, s. 60) şeklinde cevap verir. Fakat başka kaynaklarda, “devlet ile ilişkiler” meselesinde farklı yaklaşımlar gösterenlere de rastlanmaktadır. Örneğin yönetmen Ömer Faruk, bir yazısında, “Filmciliğimiz, (devletten) himaye değil teşvik bekliyor” (1960, s. 12) demektedir ve oyuncu Reşit Gürzap, kendisiyle yapılan bir söyleşide “Asgari zahmetle azami para kazanmak hırsına kapılanların istilasından piyasayı kurtarmak” ve “Yerli filmciliği uçuruma götüren bazı esnaf ruhlu patronların korkunç saltanatına set çekmek” (1949, s. 17) için devlet müdahalesi istediğini söylemektedir. Semih Tuğrul ise, bir dergi için kaleme aldığı yazısında, “Sanatçıya, sanat olaylarına toplu biçimde sırtını çevirmiş bir devletten filmciliğimize anlayışlı bir yardım eli uzatmasını dilemek, böyle bir yardımı beklemek aşırı saflıktan başka bir şey değildir” diyerek iktidardan bütünüyle umudunu kestiğini gösterir (1959, s. 13). Yönetmenlerin bu karamsarlığının dayanaklarından biri devletin vergi düzenlemesi şeklindeki korumacı pratiğinin yarattığı sonuçlardır.

1948’de yerli filmler için verginin yüzde yetmiştenden yüzde yirmilere inmiş olması ile sektörün canlandığı doğrudur ancak bunun sonraki yıllarda yerli filmlerin kalitesini olumsuz etkilediğine dair görüşler de vardır. Özön, vergi muafiyeti ile “himaye ve teşvik usulü” koruma düzeninin bir yandan üretilen film sayısını artırırken diğer yandan “endüstrinin zayıf, temelsiz durumuna, filmlerin nitelik bakımından bir türlü ilerleyememesine” de sebep olduğunu savunur (1962, s. 252). Ona göre, koruma düzeni, “savaşın önce yılda bir sularında dolaşan kötü filmin

savaştan sonra 70-80'e çıkmasına yol açmaktan başka bir şey yapmamıştır" (1962, s. 252). Özön, bu tür bir devlet korumasının ortaya çıkışının sorumlusu olarak dönemin sinemacılarını gösterir ve onları şöyle eleştirir:

Bu koruma düzeni, sinemacılarımızın kendi meselelerini bilmediğini, bunların nasıl halledileceğinden habersiz olduklarını, kendi çıkarlarını korumakta bile güçsüzlüklerini ortaya koyan en güzel örneklerdendir. Zira korumanın bu şekli, sinemacılarımız tarafından teklif edilmiştir. Fakat, işin tersine işlediğini görünce feryadı basan da yine kendileri olmuştur (1960, s. 34).

Özön'e göre, bu "feryadı basanlardan" biri vergi muafiyetinin çıkması için büyük mücadele vermiş olan İhsan İpekçi'dir. 1952'de bir gazete söyleşisinde İpekçi, verdiği mücadele yüzünden pişman olduğunu çünkü artık "her önüne gelenin" film çevirmeye başladığını söylemiştir (Özön, 1960, s. 34).⁴³ Özön, yerli film endüstrisini geliştirmek için yapılan bu muafiyet uygulaması sonucunda doğan bir diğer problemin, yapımcının dolaylı olarak para kazanırken esas ticari kazanç sağlayan kesimin sinema salon işletmecileri olduğunu savunur (1962, s. 253).

Sinema bileşenlerinin, 1950-60 yılları arasında, sorunlarının çözümü için en çok dillendirdikleri ve devletten talep ettikleri konu, "bir sinema kanununun hazırlanması" olmuştur. Yönetmen ve yapımcı Çetin Karamanbey ve bir grup arkadaşı, aylarca süren ön çalışma ile bir sinema kanunu örneğini hazırlamış ve broşür halinde sinema eleştirmenleriyle de paylaşmıştır. Bu kanun taslağı hakkında eleştirmenlerle doğan bir polemik üzerine Karamanbey, kanun ile neyi kazanmayı amaçladıklarını on madde ile açıklamıştır (1959, s. 29).⁴⁴ Sinema emekçilerinin sorunlarına önem verdiği anlaşılan bu kanun örneğinin, dördüncü maddesi hem teknisyen hem de

⁴³ Özön, İpekçi'nin pişmanlığının esasen "koruma düzeninin olup olmamasından, şu ya da bu şekilde işlemesinden çok, ortaya bir sürü rakipler çıkarmasından" doğduğunu düşünmektedir (1960, s. 34).

⁴⁴ Bu maddelerden öne çıkan beş tanesi şöyledir: "1. Türk film ve sinema kanunu çıkacaktır. / 2. Sinema ve film kanunu, bu mesuliyetsiz ve karışık endüstriyi bir nizamla sokacaktır. Bilhassa sansürü düzenleyecektir. / 3. Film ithalatı bir düzene ve nizamla bağlanacaktır. / 4. Türk film işçisi, teknisyeni ve ustası, dekoratörü, senaristi ve rejisörü aç ve işsiz kalma tehlikesini bertaraf edecektir. [.....] / 8. Türk film endüstrisinde çalışan beden ve fikir işçileri belki bir yuva kurmak imkânını bulacaktır" (Karamanbey, 1959, s. 29).

yönetmenin işsiz kalma tehlikesindeki ortak bir bağı göstermesi ve sekizinci maddesi de film endüstrisinde çalışanların “beden” ve “fikir” olarak ikiye ayrılmış olması ancak bu ayrımın sınıfsal olarak “işçi” sözcüğü ile aynı potada birleştirilmiş olması bakımından önemlidir.

3.1.2. Sinema Emekçilerinin Çalışma ve Yaşam Koşulları

Kaldı ki yıllar yılı kamera arkasında en ilkel şartlarla savaş veren set işçileri, sinemanın dışladığı en marjinal kesimi oluşturmaktadır. Arabesk bir söylemle altını çizerek “isimsiz kahramanlar” olmak bir “alın yazısı”dır Yeşilçam’da. Bugün olmazsa, yarın “onlar”ın, bu unutulmuş marjinallerin sıra dışı gibi görünen öyküleri yazıya dökülecektir (Özgüç, 1996, s. 5).

Fikret Hakan, *Türk Sinema Tarihi* adlı kitabının ön sözünde, bu kitabı, “1914’ten günümüze değin Türk sinemasına baş koyan, özveriyle çalışan tüm sinema emekçilerine” adadığını yazmış ve kitabı hazırlarken sinema emekçilerinin “alın terlerinin damla damla aktığını görür gibi” olduğu şeklinde hissiyatını paylaşmıştır (2008, sayfa no yok). Sinema emekçilerinin çalışma ortamlarına ve yaşam koşullarına bakıldığında Fikret Hakan’a bu satırları yazdıran hissiyat ile ortaklaşmamak güçtür.

3.1.2.1. Kadınlar: Nefes alma! Gül! Ağla! Koş! Öpüş!

Kadın çalışanlar, sinemanın hem başlangıç yıllarında hem de gelişme gösterdiği yıllarda sektörün en büyük sorunlarını yaşamış emekçilerdir. Bu nedenle burada anlatıya kadın sinema emekçileri ile başlamak daha anlamlı olacaktır. Türkiye’de (ve dünyada) sinemanın başlangıcından bu yana, emekçi olmanın yanı sıra kadın olmak hem sinema sektörüne girmek için hem de sektörde eşit şartlarda tutunmak için erkeklere göre dezavantajlı bir durum arz etmiştir. Bunun örneklerinden birini Türkiye’de ilk özel şirket olarak ticari yapımcılığı başlatan Kemal Film’in çektiği *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (Muhsin Ertuğrul, 1922) adlı film çalışmasında görmek

mümkündür.⁴⁵ Bu filmde kadın oyuncular çarşafli olarak yer aldığı için sete taşlı saldırılarda bulunulmuştur (Ertuğrul, 2007, s. 300).⁴⁶ Müslüman kökenli kadın oyuncular, o tarihe kadar Cumhuriyet öncesi Türk sinemasında ve hatta tiyatrosunda, ülkenin “yasak ve günah” uygulamaları nedeniyle rol alamamıştır (Özgüç, 1990, s. 33). Ülkede kadın rollerinde sadece Müslüman olmayan kadınlar sahne alabilmiş ve *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* filminde de çarşafli kadın rollerini Ermeni sanatçı Aznif Hanım ve Rus sanatçı Adreyevna üstlenmiştir (Ertuğrul, 2007, s. 300). Tepkiler, oyuncuların Müslüman olmadığı anlaşılınca azalmış ancak bazı çevreler dinsel bir simge olarak gördükleri siyah çarşafın film için kullanılmasına da şiddetle karşı çıkmaya devam etmiştir (Ertuğrul, 2007, s. 300). “Günah” meselesi Türkiye’de sinemanın başlangıç yıllarında da halkın Türk ve Müslüman çoğunluğunun sinema salonlarına gitmesini engelleyen unsurlardan birisi olmuştur. Ercüment Talu’ya göre, bazı Müslümanlar film izlemeyi günah olarak değerlendirmekte ve “gâvur işi eğlence” olarak reddetmektedir (Talu’dan aktaran Özön, 1962, s. 23). Yeniliklere dair toplumsal yatkınlıklar ve her kültürün değişik oranlarda da olsa taşıdığı ataerkil düzen bu unsurlar arasında yer alır.⁴⁷

⁴⁵ Ertuğrul’un *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* adlı filmi daha sonra çekeceği diğer filmlere göre birçok özel bir yere sahiptir. Özön (1962, s. 76) ve Özgüç (1990, s. 29), bu filmi Ertuğrul’un diğer filmlerinde baskın olan salon oyunundan daha uzak, dış sahnelerin yer aldığı ve gündelik hayattan (İstanbul’da gerçekten işlenmiş bir kadın cinayetinden) alınarak hazırlanmış bir senaryoya dayanması nedeniyle önemser. Film seyirciden “olağanüstü ilgi” görmüş ve yapımcısına iyi kazanç sağlamıştır (Ertuğrul, 2007, s. 299). Filmin beklenenin üzerinde gelir getirmesi üzerine, Ertuğrul’un sözleriyle, “[...] yalnız Kemal ve Şakir kardeşlerin değil, bütün film piyasasının gözleri yerli film üstüne fal taşı gibi açılmıştı” (Ertuğrul, 2007, s. 299).

⁴⁶ Sete ve çalışanlara yönelik bilinen bu ilk saldırıyı bir diğer saldırı takip eder. Ertuğrul, *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk*’dan sonraki film için Seden kardeşler tarafından Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun romanı olan *Nur Baba*’nın seçildiğini ve kendisinin de 1922 yılında aynı adla bunun çekimlerine başladığında çeşitli saldırılarla karşılaştığını yazmıştır (2007, s. 300). Bir Bektaşî şeyhinin ‘tekkesini para ve cinsellik amaçlı kullanışı’nu konu edinen roman ilk yayınlandığı zaman bile Bektaşîlerin çeşitli tepkiler göstermesine neden olmuştur (Ertuğrul, 2007, s. 300). Bu kitabın filme çekilmek istenmesi nedeniyle kültürel ve dinsel olarak aşağılandığını hisseden Bektaşîler, Fuat Uzkınay’ın da kameraman olarak yer aldığı filmin setine baskın düzenler ve setteki dekorları parçalayarak oyunculara fiziki saldırılarda bulunur (Ertuğrul, 2007, s. 301).

⁴⁷ Film gösterimlerinin ilk müşterileri çoğunlukla azınlıklar ve erkekler ile sınırlıdır (Özön, 1962, s. 27). Gayrimüslimler hem ekonomik hem de kültürel, inançsal özellikleri ve yaşam alanlarının Beyoğlu çevresi olması nedeniyle sinemaya Müslümanlara göre daha çok ve daha hızlı yakınlık göstermiştir. Ülkede yaygın olan bu kültürel ve dinsel öğeler, Türk sinema endüstrisinin oluşmasını da geciktiren etkenlerden biri olmuştur. Türkiye’de sinemaya ilk ilgi ekonomik seviyesi yüksek olanlar tarafından gösterilirken, Fransa’da üst sınıflar başlarda sinemaya karşı mesafeli olduğu için 1920’ye kadar sinemalara, “işsizlerin, denizcilerin, askerlerin, çocukların ve yaşlı kadınların

Müslüman aile yapısından gelen kadın oyuncular (Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir), ilk defa Cumhuriyet döneminde, Ertuğrul'un Kemal Film için çektiği, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Ateşten Gömlek* (1923) adlı filmde rol alabilmiştir (Özgüç, 1990, s. 35).⁴⁸ 1923'ten sonra Türkiye'de seküler yaşamın kurulmaya başlanması ve kadınların toplumsal yaşama katılmasının önündeki engellerin kaldırılmaya çalışılmasının da katkısıyla kadınlar sinema sektöründe aktif olarak yer alma imkânı yakalamıştır.⁴⁹

1920'li yılların sonuna doğru star sisteminin gelişmeye başlamasıyla da sektörün kadın oyuncularından beklentileri artmıştır. *Sinema Gazetesi* yazarı Jirair P. yıldızların, güzel olmasının, tatlı tebessüm vermesinin ve iyi öpüşmesinin yeterli görülmediğini, aynı zamanda bir atlet gibi koşması, atı dört nala koşturması ve güzel dans etmesi gibi özelliklere de sahip olmasının beklendiğini yazmıştır (1929, s. 2). “Yıldız” ve “jön” olarak adlandırılan ana karakter oyuncularından buna benzer özellikler taşıması beklenir ancak kadın oyuncularından beklenenler erkek oyunculara göre daha “cinsiyetçi”dir.

Oyuncu Ayfer Feray'ı konu edinmiş bir yazıda, bir kadın oyuncunun “yaşının daima küçük”, “belinin daima ince” ve “kalçasının daima göğsü ile mütenasip” olması gerektiği yazılıdır

toplandığı” yerler olarak bakılmıştır (Abisel, 2010, s. 38). Dünyada üst sınıfların sinemayı bayağı bir eğlence alanı olarak değerlendirdiğine yönelik pek çok anlatı vardır. Abisel bu mesafenin oluşmasıyla ilgili bir başka iddianın, 1897'de bir pazardaki sinema yerinde çıkan yangın sonucu yüzlerce yüksek tabakadan insanın ve çok sayıda çocuğun hayatını kaybetmesi olduğunu paylaşır (2010, s. 37-38).

⁴⁸ “İlk Kurtuluş Savaşı filmi” olarak da tanımlanan bu çalışmada rol alan Muvahhit ve Neyir'in, Türk sinemasının “ilk Türk kadın oyuncularını” olduğu bilgisi yaygındır. Ancak Ali Özuyar, *Opere-Sinema* dergisini kaynak göstererek açıkladığı bilgide, *Esrarengiz Şark* (Misyo Andres, 1922) adlı İstanbul'da çekilen bir filmde rol alan Nermin Hanım'ın ilk Türk kadın oyuncusu olduğunu yazmıştır (2008, s. 134-136).

⁴⁹ Kadınların sinemaya katılımı anlamında önemli kazanımların gerçekleştiği bu yılların sinemayı genel olarak nasıl etkilediğine de kısaca bakmak yararlı olacaktır. Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi ve Cumhuriyet'in 1923'te kurulması ile Türkiye'de ekonomik, kültürel ve hukuki alanda kökten değişimlerin yaşanmaya başlandığı yeni bir sistem doğar. Fakat yeni inşanın ilk yıllarında, Kemal Film'in de yapımcılıktan vazgeçmesi nedeniyle, film üretimi gerçekleştirilememiş ve aslında uzun bir süre Türkiye'de film üretimi kurumsal destekten yoksun şekilde zayıf kalmıştır. Ancak savaşın bitmiş olması nedeniyle film ithalatının önü açılmış ve sinema salonu işletmeciliği yeniden bir ticari alan olarak varlığını sürdürmüştür. Film üretimi alanındaki boşluğu, 1922 yılından beri ithalat işleri yapan İpekçi Kardeşler, 1928 yılında film yapımcılığına başlayarak kısmen doldurur ve 1938'e kadar tek yapımevi olarak varlık gösterir (Erkılıç, 2003, s. 38). Osman F. Seden, 1940'lı yıllarda film ithalatı yapan şirketlerin kendi aralarında yazılı olmayan bir anayasa yaptıklarını ve bu anayasaya göre film ithal edilecek ülkeleri aralarında paylaştıklarını söyler (Maraşlı, 2006, s. 78).

(Alpaslan, 1952, s. 13). Elektra Film sahibi Yorgo Sarris ile çalışmaya başlamış yeni oyuncu Fatma Bilgen'i tanıtan bir yazıda ise, kilo, bel, kalça ve göğüs oranları tek tek yazılmaktan geri kalınmamıştır (Özdeş, 1952a, s. 9).⁵⁰ Kadınlara yönelik bu tür tavırlar nedeniyle Çolpan İlhan, dünya ve Türkiye sinemasında kadın sanatçıların insan olmaktan öteye bir “dişi” olarak gösterilmesini ve kendilerine başka bir şans verilmemesini yaşanan en büyük problem olarak tanımlamıştır (1959, s. 13).

Biz de Türk kadınlarının çeşitli tiplerini, avukat, doktor, tütüncü, ırgat, öğretmen vs. gibi toplumsal görevleri olan kadınları her çeşit insani halleri içerisinde temsil etmek isteriz. Hangimize bu şans veriliyor? Hatta standart tipleri oynarken de hiçbir zaman bu tiplerin gerçek anlamının düşünülmediğini ve gelişigüzel hazırlanmış senaryolarda kadın sanatçının ya bol bol ağlamakla ya da bol bol etini budunu göstermekle harcanıldığını görüyoruz (İlhan, 1959, s. 13).

İlhan, oyuncuların ticari sinemada “son derece basit ve kaba” şekilde standartlaştırılarak ve “hazır tiplere” sokularak gerçek hayattan koparılma larını “kabul edilemez” bulmaktadır (1959, s. 13).

Cahide Sonku, bir söyleşisinde, stüdyolardaki binlerce voltluk projektörler altında yüzlerine sürdükleri “pat”ın sürekli eridiğini, tekrar tekrar tazelemek zorunda kaldıklarını, eve döndüklerinde gözlerinin göremez hale geldiğini anlatarak film çevirmenin fiziksel ve duygusal olarak büyük bir sabır işi olduğunu belirtir (1946, sayfa no yok). Jirair P. sinema yıldızlarını, kuvvetli projektörler altında, saatlerce aç kalarak, “Nefes alma! Gül! Ağla! Koş! Öpüş!” gibi zaman zaman hakaretlere varan öfkeli komutlar altında, saat kaçta biteceği belli olmayan ve bittiğinde de “turşu halinde” döndükleri evlerinde ilaçlı sularla yüzündeki makyajı silmeye uğraşan kişiler olarak tanımlar (1929, s. 2). Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi kadınlar için sinema sektörü de cinsiyetçi, zorlayıcı, kaba ve sınırlayıcı tecrübeler içermiştir.

⁵⁰ İlgili haberin içeriği şu şekildedir: “Fatma Bilgen, endamlı ve alımlı bir artisttir. O halde vücut özellikleri size etraflı bir bilgi verecektir. Boy: 1,67 - Kilo: Son defa Paris’te tartıldığı zaman 65 kilo imiş. Şimdi birkaç kilo düştüğünü söylüyor. Bel: 42 - Kalça: 94 - Göğüs: 100 - Göz: İlk önce ne renkte olduğunu bize sordu, sonra ‘galiba sarı’ dedi. Halbuki elâ gözlüydü. Saç: Koyu kahverengi” (Özdeş, 1952a, s. 9).

3.1.2.2. Sinema Emekçilerinin İkinci İş Arayışı

Gazete ve dergiler, zaman zaman bir muhabirini set ziyaretlerine gönderir ve izlenimlerini okuyucuyla paylaşır. Bu gezi yazıları çoğunlukla setteki renkli anları anlatma amaçlı yapılmaktadır. 1960'a kadar yayımlanan gazete ve dergilerde sinema emekçilerinin çalışma koşullarına ya hiç değinilmediği ya da eleştirel olmayan bir yaklaşım çerçevesinde oyuncu ve yönetmenlerle sınırlı şekilde çok az değinildiği gözlemlenmiştir. Bu konuda rastlanılan ender örnekler dahi çalışma zorluklarının anlaşılması açısından araştırmacaya bir veri sunar.

Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde çekilen *Leblebici Horhor* (1934) filminin setini ziyaret eden *Akşam Postası* gazetesinin bir yazarı, gördükleri üzerine, "Kolay, eğlenceli, az emekle çok para kazanılır sanılan sinemacılık, şüphesiz ki maddeten, manen en güç, en meşakkatli, en mahvedici mesleklerden biridir" değerlendirmesinde bulunur (Akçura, 2004, s. 371). *Yıldız* dergisinin bir yazarı (isim yazılmamış), İstanbul Film Stüdyosu'nda çekilen *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (Sami Ayanoglu, 1952) filminin stüdyosunu ziyaret eder ve tanık olduğu çalışma ortamını şöyle yazar:

Biz stüdyodan ayrılırken onlar hâlâ çalışıyorlardı. Suavi Tedü ve diğer artistler de tâ sabahtan gelmişler. Akşama da Şehir Tiyatrosu'nda temsilleri var. Rejisör Sami Ayanoglu, filmin bugünkü sahnesini akşam yediye kadar bitirmek için var gücüyle çalışıyor. O da geceki temsiline yetişmek mecburiyetinde. Hepsı durmadan geceli gündüzlü çalışıyor ("Stüdyoda", 1952, s. 7).

1950'li yıllar sinemacılar dönemi olarak adlandırılırsa da yönetmenlerin ve oyuncuların bir kısmı hem tiyatrodaki hem de sinemada çalışmaya devam etmiştir. Bu da aşırı iş yükü demektir. Çalışanların bu yükü üstlenmelerinin nedeni, geçim güçlüğü içinde olmaları ve sinema endüstrisinin düzensizliğidir. Bu yıllarda pek çok yönetmen, çekecekleri filmin senaryo yazımından da sorumludur. Yapımcı, ellerine bir hikâye verir ve bundan çekilebilecek bir film senaryosu çıkarmalarını ister. Senaryo yazmak ya da senaristle çalışmak da yönetmenin fiilen 'iş tanımı' içindedir. Türkiye'de yönetmenlerin yaşadığı bu çalışma biçiminin, Fransa'daki yeni dalga

akımı yönetmenlerinin “auteur” kavramıyla ilişkili olmaktan çok, işverenin yapım maliyetini düşürme hesabı ve kolaycılığıyla ilgili olduğunu söylemek mümkündür.

Özellikle 1950’lerin ilk yarısına kadar çoğu yıldızın, sadece sinema sektöründe çalışması yaşam standartlarını korumak ve hatta yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak için yeterli değildir. Oyuncu Gülistan Güzey, en iyi ücreti alan “baş artistin” dahi sadece sinemadan aldığı ücretle geçinmesinin mümkün olmadığını ve tiyatro, dublaj gibi işleri almanın şart olduğunu söyler (1953, s.7). Hem sinema hem de tiyatrodaki oynayan Hümaşah Hiçan, bir söyleşide iki sanat dalında da çalışmasına rağmen zor geçindiğini ve ek olarak film dublajı işinde yer almak zorunda kaldığını anlatır (1953, s. 7). Hiçan’a göre, yapımcılar da oyuncuların geçim meselesini bildiği için “piyasayı iyice düşürmektedir” (1953, s. 7).

Henüz hiçbirimizin bir filmi tercih hakkımız bile yok. Teklif geldi mi, para az mı, çok mu? Filmdeki rol iyi mi? Rejisör kimdir diye bile düşünmeden gözü kapalı kabul ediveriyoruz. Çünkü biraz nazlansak etrafta aç kurt gibi bekleyen amatörlerden birine rolü veriyorlar. Ah bir sendikamız olsa bunların önüne nasıl geçilir ama işte maalesef harcanıp duruyoruz. Biz bu mesleğin fedaileriyiz. İnşallah bizden sonraki nesiller daha rahat ederler (Hiçan, 1953, s. 7).

Tiyatro sahnelerinde oyuncu olarak çalışan sinemacılar olduğu gibi sanat dünyası dışında çalışmak durumunda kalan sinemacılar da vardır. Örneğin oyuncu Ayfer Feray, bir yandan sinemada çalışırken bir yandan da sigortacılık yapmıştır (Başlık yok, 1952b, s. 3). Oyuncu ve dublaj sanatçısı olan Ferdi Tayfur da geçinebilmek için bir kanalizasyon şirketinde çevirmen olarak çalışmıştır (Akçura, 2004, s. 328).⁵¹ Sanatsal emekleri üzerinden geçimini sağlayamayanların başka işler yapması gerektiğini savunan kişilere karşı Tekin Akpolat şöyle cevap verir:

Böyle bir şey olmaz. Onlar bu piyasaya sanatkâr olarak geldiler veya bu piyasanın içinden yetiştiler. Meslekleri budur. Zaten bu piyasaya giren bir sanatkâr para kazanmak zengin olmak arzusu ile

⁵¹ Durum tiyatro oyuncularını için de benzerdir. Onlar da geçinebilmek için ek iş arayışında olmuştur. “Tiyatronun babası” olarak anılan ve az sayıda filmde de rol almış olan oyuncu Baba Behzat Butak, Beyoğlu’nda pastane işletmekte; sahnede ve beyaz perdede oyunculuk yapmış olan Vasfi Rıza Zobu, ticari faaliyetlerde bulunmakta; bu tür ticari yatırımlarda bulunamayanlar ise film dublajında çalışmaktadır (Akad, 2016, s. 18).

bulunsaydı, bu piyasada yoktu. Onlar bu soruyu kendilerine daha evvel sormuşlar ve bütün ıstırapları sinelerine çekerek memleket için vatan için bu moral hizmete katılmışlardır (1960b, s. 10).

Oyuncu Feriha Tevfik, *Hafta* adlı dergiye verdiği söyleşide, iki yıllık kazancının tiyatro sahnesinde ve oynadığı filmlerde giydiği elbiselerin parasını bile karşılamadığını, bir elbisenin yetmiş lira olduğunu ve aldığı paranın da yaklaşık olarak buna denk geldiğini anlatmıştır (1934, s. 9). Tevfik ayrıca, Avrupalıların bir sahne çekmek için ayırdığı parayla Türkiye’de bir filmin tamamının çekildiğini söyleyerek hem çalışanların ekonomik durumu açısından hem de yerli sinemanın geleceği açısından ümitsiz olduğunu söylemiştir (1934, s. 9).

3.1.2.3. Değersizleştirilen Emek, Pazarlanan Hayal: Figüranlar

Figüran oyuncularının ya da karakter oyuncularının kazancı çok az, çalışma koşulları ise hem düzensiz hem de diğer oyunculara göre daha ağırdır. Sinema yazarı Enis Rıza Olcayto, Türk filmlerinde tiyatro oyuncusu olmayan kişilerin figüran olarak oynatılmasının ilk defa 1943’te gerçekleştiğini yazmıştır (1962, s. 20). Olcayto’ya göre bu durum ilk kez, bir prodüksiyon amirinin, İstanbul’daki bit pazarlarına giderek, tezgahların yanında müşteri rolü yapıp kalabalık oluşturmak suretiyle gerçek müşterileri tezgahlara çeken ve onların ürünleri almasını sağlayan yani bir nevi oyunculuk icra eden kişileri kamyonla bindirerek platoya götürmesi ile başlamıştır (1962, s. 20). Figüranların toplanma mekânları, 1950’de, Yeşilçam Sokak’taki “Pıt Pıt’ın Kahvesi”, 1962’de ise Beyoğlu’nun Bursa sokağı, Alyon Sokağı ve Yeşilçam Sokağı’nda yer alan Ekber’in Kahvesi, Mehdi Baba’nın Kahvesi ve Kemal’in Kahvesi olmak üzere üç kahvehanedir (Olcayto, 1962, s. 21). Oyuncular, çoğu zaman kendilerini figüran organizatörü olarak tanıtip yüzdelik alarak çalışanların ve yapım şirketi yazıhanelerinin bulunduğu Yeşilçam Sokağı’nda “köşeleri tutan” birtakım insanların sömürüsü altındadır (FONDÜ, 1953, s.6). Bu gayri resmi faaliyeti yürüten

aracılar, film şirketlerinin figüranlara verdiği paranın en az üçte ikisine el koymuş ya da “seni artist yapacağız” vaatleriyle hiçbir ödeme yapmamıştır (“Figüranlar”, 1961, s. 13).

Film şirketleri 1961 yılında (vergisi kesilmemiş makbuz miktarlarıyla) kadın figüranlara 50, erkek figüranlara 30 lira ödeme yapmaktayken aracılar yüzünden figüranların ellerine ancak on lira düşmektedir (“Figüranlar”, 1961, s. 13). Garson-İş Sendikası, figüranların sömürülmesine karşı durmak için bir “organizatör bürosu” kurmuştur (“Figüranlar”, 1961, s. 13). Sinema sektöründe kadınların, aynı işi yapan erkeklerden fazla ücret aldığı başka bir meslek kolu var mıdır bilinmez ancak figüranlık kolunda durum böyle görünüyor. 1962 yılında da (vergisi kesildiğinde oyuncunun eline net geçen miktarla) kadın figüranlar 25, erkek figüranlar 15 lira almaktadır (Olçayto, 1962, s. 21). Normalde pek çok iş alanında kadın işgücü erkek işgücünden daha düşük ücretler alırken, figüranlık alanında bunun tersinin olması, Türkiye toplumunun kültürel yapısı içinde kadınların figüranlığa daha az ilgi gösteriyor olması ve figüran bürolarının kadın istismarıyla ün salmış olması gibi nedenlere bağlanabilir. Bu veriler ışığında kadınları figüran olmaya teşvik etmek için alacakları ücretlerin erkeklere göre daha yüksek tutulduğu ileri sürülebilir.

‘Büyük artist’ olmak ümidiyle bir kısmı Anadolu’dan gelmiş ve uzun süreler setlerde çalışmış ancak figüran olmaktan çıkamamış gençlerden biri, *Sinespor* dergisinin muhabirine, “Sorma abi iki senedir bu işin içindeyiz, esaslı bir role kapaklanamadık” şeklinde açıklama yaparak şanssızlığından şikâyet etmiştir (FONDÜ, 1953, s.6). Dergideki bu haberin sınırları çerçevesinde bir değerlendirme yapıldığında, o genç için meselenin sistemsal veya endüstrinin düzensizliği değil de bir “şans” veya “şanssızlık” ikilemi olmasının altı çizilmelidir.

Karakter oyuncularını, çok zor şartlarda çalışmakta ve diğer sinema emekçilerine göre çok daha az saygı görmektedir. *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor* adlı kitapta anlatılanlara bakıldığında

durumun çok daha vahim olduğu anlaşılmaktadır. Ün, figüran adaylarını, işe çıkarmadan önce sıraya dizdiklerini ve karpuz ya da domates alır gibi seçtiklerini yazmıştır (2009, s. 54).⁵² 1950 yılında, Pıtpıt'ın Kahvesi'ne gelen bir prodüksiyon amiri, sabahın çok erken saatinde gelmiş oyuncu adaylarının doldurduğu kahvenin kapısından içeriye, “Üç tane gangster, altı tane polis, bir kız, bir sakallı, iki küçük çocuk istiyorum!” diye bağırarak “tane” olarak seslenilen ve oyuncular arasında en az saygı gören kategorideki figüran ya da karakter oyuncularını işe götürmüştür (Olçayto, 1962, s. 20).

3.1.2.4. Kontratlı Dönemin Başlangıcı ve Sinema Emekçilerinin Kariyerini Tayin

Edemeyişi

1950’li yılların gelişen endüstriyel rekabet ortamında, özellikle “star” olarak adlandırılan oyuncular olmak üzere, beğenilen, talep edilen sanatçıların çalışma ücretleri artış göstermeye başlar.⁵³ 1954 yılında *Yıldız* dergisinde çıkan bir haberde yer alan, “Birkaç sene evvel başrollerde beş, altı yüz lira alanlar bugün üç, dört bin liraya para demiyorlar. 250 liraya rejisörlük yapan arkadaşlar bugün en az o paranın 15-20 mislini alıyorlar” (“Bizden”, 1954, s. 22) cümleleri kazanç artışının sinemadaki endüstriyel büyümeye denk geldiğini gösterir. Bu gidişatın film maliyetlerini yükselteceğini öngören yapımcılar, oyuncularla ve yönetmenlerle yıllık ya da birkaç filmlik kontrat düzenleme, onlara aylık bağlama ve başka firmalarla iş yapmasının önüne geçme gibi yeni iş ilişkisi geliştirmiştir. Kimi yapımcılar sözleşme imzaladığı oyuncuya daha az ücret vermek için

⁵² Ün, bu kitabında, figüran olmak için ceplerindeki son parayla tramvaya binip Mecidiyeköy’den Sultanahmet’e gelerek sıraya giren Fatma Girik ve annesi Münevver Girik’in Metin Erksan tarafından tercih edilmediğini ve bu nedenle anne kızın aynı yolu ağlaya ağlaya yürüyerek geri dönmek zorunda kaldığını da yazmıştır (2009, s. 54).

⁵³ Türkiye’de “star sistemi” 1950’li yılların başında gelişmeye başlamış ve 1960’lı yıllarda da etkinliğini artırmıştır. Bu gelişimde *Yıldız* dergisinin 1951 yılında başlattığı “artist” yarışmasının katkısı büyüktür.

başka firmalarla da çalışma izni tanıyabilmekte ve dilediği ücreti alamayan oyuncu aynı anda birkaç filmde çalışmak durumunda kalabilmektedir (Özerdem, 1954, s. 6).

Mahir Özerdem'e göre, Türk sinemasında yapılan kontratlar bir formaliteden ibarettir ve taraflar için "bir açık kapı" daima vardır (1954, s. 6). 1950'lerin ikinci yarısında yönetmen Lütfi Akad ve yapımcı Hürrem Erman, kendi aralarında düzenli maaşın olduğu bir sözleşme yapar. 1957 yılında Akad, bu düzenli gelire güvenerek taksitle sahip olacakları bir evin borcuna girer ve taşındıkları ilk ay, yurt dışında olan Hürrem Erman tarafından, "sürekli çalışma anlaşmasının" bitirildiği, yönetmenlik dışında aldığı paraları da geri ödemesi gerektiği haberini alır (Akad, 2016, s. 178). Akad bunun üzerine daha önce yaşadığı gibi yine parasız kalır ve çalışmadığı dönemleri tanımlamak için kendisinin deyişiyle "boşluk nöbeti"ne başlar (Akad, 2016, s. 188). Akad henüz sözleşmeli çalışma düzeni başlamadan önce yapımcı Hürrem Erman ile benzer bir durum daha yaşamıştır. Erman ile çalışırken hem evin geçimi kendi üzerindedir hem de nikâh hazırlıkları içindedir (Akad, 2016, s. 120-121). Parasızlık nedeniyle nikâhına iki gün kala Akad, patronu Erman'ın yanına gider ve para istediğinde işine son verildiğini öğrenir. O anki duygularını, "İşime son veriyor, böylesine dar geçitte iken... İş yok, para yok, güven yok. Ne yapacağımı bilemiyorum..." şeklinde kaleme almıştır (Akad, 2016, s. 120-121). Erman dışında Osman Seden ile çok çalışan Akad, 1952 sinema mevsimini Seden'le beraber kurtardığını yazmış ve "mevsim kurtarma" halini hem yapımcı için hem de yönetmen için "bir ölüm kalım" meselesi olarak tanımlamıştır (Akad, 2016, s. 131). Akad'a göre, "mevsim kurtarmak" bir sonraki sezon iş almanın vizesidir, tam tersi durumda "filmleri iş yapmayan yönetmen" olarak adının çıkma tehlikesi söz konusudur ki bu bir yönetmen için "idam hükmünden farksızdır" (Akad, 2016, s. 131).

Bir firma ile sözleşme imzalamış oyuncunun başka filmlerde rol alabilmesi, ya firma sahibinin rızası ile mümkün olur ya da 'uygun görmemesi' nedeniyle mümkün olmaz. Örneğin

Lütfi Akad, yapımcı Osman Seden’le yeni bir film hazırlığı içindeyken başrol için Sezer Sezin’e teklif götürür ve Sezin bu teklifi kabul etmesine rağmen maaşlı çalışanı olduğu yapımcı Hürrem Erman’dan izin alamadığı için bu filmde rol alamaz (2016, s. 123). Benzer bir durumu da Ekrem Bora yaşamıştır. Bora, *Kardeş Kanı* (Kemal Kan, 1964) adlı filmde oynamak için yapımcı Vural Erman ile anlaşmaya varmış, bononun bir kısmını almış ve setin ilk gününe de başlamış olmasına rağmen, ‘ait olduğu’ Birsal Film şirketi aniden yeni bir iş koyduğu için, başladığı işi bırakmak, aldığı bonoları geri vermek ve şirketin bir günlük set harcamalarını da karşılamak zorunda kalmıştır (“Ekrem”, 1964, s. 4). Bora’nın mecbur kalarak bıraktığı rolü Ahmet Mekin oynamıştır. Mekin de daha önce çalıştığı Kemal Film’den şikâyetçidir. Bir söyleşisinde, yılda dört film çekmek üzere üç yıllık anlaşma yaptığı Kemal Film’in, toplamda on iki film yerine sadece iki filmde oynatarak kendisini o yıllar boyunca angaje ettiğini, bu boşluğa rağmen başka filmlerde çalışmasına izin vermediğini ve bu nedenle yeni başlayan star sistemine dahil olamadığını açıklamıştır (“Yeni”, 1963, s. 13.). Bu tür çalışma ilişkisi, sanatçının hürriyetini ve özgür iradesini ortadan kaldırarak sektörün sorunlarını ağırlaştırmaktadır. Ayhan Işık, 1955 yılında askere giderken, “Yerli film amillerimiz istismarda son hadde vardılar” demiş ve döndüğünde hiçbir film şirketiyle “angajman” imzalamayacağını, başarabilirse “kendi hesabına” filmler çevireceğini, başaramazsa da ticarete atılarak sinemayı bırakacağını açıklamıştır (1955, s. 19).

3.1.2.5. Kötü Çalışma Koşullarına Dayanmanın Diğer Adı: ‘Sanattan Kuvvet Almak’

Oyuncu Neriman Köksal yapımcıların tutumunu, bir anısına dayandırarak şöyle özetler:

Hiç tanımadığım bir prodüktör yanına bir rejisör veya artist arkadaşımı alıp evime geliyor... Lafa filmsizlikten başlıyor, bin bir imkânsızlıktan dem vuruyor ve bana söylemeye utandığım bir parayı teklif ediyor. Yanındaki arkadaşından medet umuyorum. Bakıyorum o da onun için gelmiş... Boynu bükük, çehresi mütebessim... “Peki!” deyip işin içinden çıkıyorum. Acısını sonra ben çekiyorum. Bunlar yetmiyormuş gibi, üstelik o pek mütevazî paramı bile sonradan alamıyorum (1956, s. 17).

Neriman Köksal, bu söyleşide ayrıca prodüktörlerin para politikaları yüzünden film sektörünü birkaç kez bırakmak istediğini ancak bu işin bir tür “hastalık” olduğunu ve bu nedenle bırakmadığını anlatır (1956, s. 17). Köksal’ın bu anlatısından da fark edileceği üzere, sinema emekçileri, yaşadıkları kötü koşullara rağmen sinema ile ilişkilerini sürdürmeyi, bir tür “hastalık” ya da kötü bir alışkanlığa bağımlılık gibi anlatmakta ve bu anlatışı uzun yıllardır yaygın olarak dillendirmektedir. Oyuncu Sezer Sezin de bir filmin set koşulları nedeniyle yakalandığı ağır sağlık problemini atlatma mücadelesini, “sanattan aldığı kuvvet”e bağlamıştır (1956, s.11). Sezin’in “sanattan aldığı kuvvet” ile ‘şifa’ bulduğunu söylediği bir film setinde yaşanan olumsuzluklar Akad’ın *Işıklı Karanlık Arasında* isimli anı kitabında geniş şekilde yer almıştır. Sezer Sezin ile beraber Erman Film adına bir film çekimi için Irak’ın Bağdat ve Necef şehirlerine gitmişler ve orada neredeyse bütün ekip olarak ciddi sağlık sorunları yaşamışlar (Akad, 2016, s. 110). Sağlığı çalışamayacak kadar kötüleşen kalp hastası bir kadın oyuncu, tedavi konusunda Necef’teki doktor ve hastanelere güvenmediği için İstanbul’a dönmek istemiş. Bunun üzerine yapımcı Hürrem Erman çok ‘sinirlenmiş’ ve “Gezmeye gider gibi işe gidilmez. Hastalığını biliyordu, sıkılınca gitmeye kalkıyor” şeklinde tepki göstererek dönüş parasını vermek istememiş (Akad, 2016, s. 110). Sezer Sezin, *Sine Radyo* dergisine, Bağdat’ın kendisi için bir cehennemden farksız olduğunu ve kızgın güneşin altında adeta kavrularak çalıştıklarını yazmıştır:

Nihayet, dermansız olarak yatağa düşmüş, tam 30 kilo vermişim. Otuz kilo bu, dile kolay. Bir ölüden farksızdım. Fakat, başladığımız filmi de yarıda bırakmamak lazımdı. Sanat aşkımdan kuvvet alarak hastalıkla adeta pençeleştim ve filmi tamamladım. İstanbul’a döndüğüm zaman herkes ümidini benden kesmişti; yani yolcuydum (1956, s. 11).

Sezin’in, 30 kilo zayıflamış olmasına rağmen “sanat aşkımdan kuvvet aldığını” söylemesi sinema emekçilerinin bütün zorluklarına rağmen sektörde kalmaya devam etme motivasyonunun bir örneği olarak değerlendirilebilir.

3.1.2.6. İş Kazaları ve Sosyal Güvencesizlik

Oyuncu Süavi Tedü de setlerde çok ciddi problemlere katlanmış bir sinema emekçisidir. Tedü, bir işi yeni bitirmiş ve tam setten ayrılıp eve gidecekken yönetmen Sami Ayanoglu'ndan, ertesi sabah dörtte buluşup *Soygun* (1953) filmi için Adapazarı'na gidileceğini öğrenmiştir (1952, s.14-15). Yönetmene, “Aman yapma etme bayram günü nasıl olur daha çoluk çocuğu görüp öpüşüp koklaşmadım” demişse de onu ikna edemez (1952, s.14-15). Bu durum, üretim ilişkisi içerisinde kendisi de ücretli bir çalışan olan ve yapımcının belirlediği düzeni uygulayan yönetmenlerin, oyuncular nezdinde görülen “yarı patron” değerlendirmelerini pekiştiren bir örnektir. Bu tür değerlendirmelere karşın yönetmen Ayanoglu da bir filmin çekimlerini henüz bitirmiş ve bayramda yakınlarıyla buluşmadan ikinci bir filmin setine gitmek zorunda kalan bir kişi olarak bu ağır şartların emekçisidir. *Soygun* filminin set ortamında, dört yatakta sekiz kişinin yattığı zor koşullarda çalışılmıştır (Tedü, 1952, s.14-15). Üstelik Tedü, Sakarya nehrinde çekilen bir sahne sırasında boğulma tehlikesi yaşamış ve halktan birkaç gencin yardımı sayesinde hayatta kalmıştır. O tehlikeli nehir sahnesini yeniden oynamak zorunda kalan oyuncu, bir yazısında okuyuculara şöyle seslenir: “Sahneyi koltuklarınıza gömülmüş sıcacık salonda seyredeceksiniz. Bu sahne filmde birkaç saniyeyi geçmez. O sahneler için biz nelere katlanıyoruz” (1952, s.14-15).

Film setleri (özellikle stüdyo dışındakiler), bütün ekip için katlanması gereken pek çok zorluk ve kaza içerir. Savaş konulu film setlerinde çok sayıda kaza ve yaralanma ‘alışıldık’ bir durumdur. Oyuncu ve teknik ekibin yaralanması, ölmesi ya da pek çok kez ölümcül kaza atlatması, işin sıradan bir parçası gibi olmuştur. Örneğin Nazif Duru ve Murat Köseoğlu'nun yapımcılığında, Aydın Arakon'un yönetmenliğinde çekilen *İstanbul'un Fethi* (1951) filminin setinde üç ölümcül vaka atlatılmıştır (“İstanbul'un”, 1950). Aynı yapımcı ve yönetmenin bir başka işi olan *Vatan İçin* (1951) filminde de bir barut fiçisinin infilak etmesi nedeniyle görüntü yönetmeni İlhan Arakon ve

bazı figüranlar çeşitli yerlerinin yanması suretiyle yaralanmıştır (“Şundan”, 1951, s. 3). Bu olayda, özellikle elektrik işlerine bakan Fikri adlı bir teknisyenin bedeninde ağır yanıklar oluşmuş ve İlhan Arakon da yanıkları nedeniyle sonradan takma saç ve takma kirpik kullanmak durumunda kalmıştır (“Şundan”, 1951, s. 3).

Kemal Film’in yapımcılığında çekilen *Kanun Namına* (Akad, 1952) filminde, Ayhan Işık’ın rol gereği kullandığı barutla doldurulmuş tabancanın üzerinde kalın tıpası unutulmuş ve sahne çekimi başladığında Işık, iki metre mesafeden Neşe Yulaç’a ateş ettiğinde oyuncu bu tıpanın göğsüne çarpması nedeniyle tehlikeli şekilde yaralanmıştır (“Yerli Filmlerdeki”, 1952, s. 10-11). Aynı filmin kovalamaca içeren bir sahnesinde polis rolündeki yedi karakter oyuncusunun önlerine iki tonluk vinç düşmüş ve oyuncular şans eseri hayatta kalmıştır (“Yerli Filmlerdeki”, 1952, s. 10-11). Bir başka kovalamaca sahnesinde de Ayhan Işık’ın, saatte 120 km hızla kullandığı araçta direksiyon hakimiyetini kaybetmesi nedeniyle bir kamera operatörü ezilmekten son anda kurtulmuştur (“Yerli Filmlerdeki”, 1952, s. 10-11).

Yıldız dergisi, *Kanun Namına* filminin setinde yaşanan bu üç tehlikeyi sayfalarında, “Sadece Amerika’da olacak değil ya, bizim filmlerimizin çevrilişleri sırasında da birçok heyecanlı vakalar cereyan etmektedir” ön yazısıyla vererek meseleye ‘renkli’ bir haber diliyle yaklaşmış ve kazaları “heyecanlı vakalar” olarak değerlendirmiştir (“Yerli Filmlerdeki”, 1952, s. 10-11). Bu tür “heyecanlı vakalar” yaşamaya müsait iş kollarından biri de “makinistlik”tir. Sinema salon işletmelerinde çalışan makinistler, yanar madde olan filmler ile iç içe olmaları nedeniyle zaman zaman yangın haberlerine konu olur. *Akşam* gazetesinde çıkan, “Yavuz Sineması’nda gece filmler tutuştu” başlıklı haberin içeriği okunduğunda yanan öznenin sadece film maddeleri olmadığı ve “makinist Ahmet”in de “muhtelif yerlerinden ağır surette” yandığı ancak başlıkta yer bulamadığı anlaşılır (“Yavuz”, 1947, s. 2). Normalde haber başlıkları atılırken içeriğin en önemli veya en

dikkat çekici unsuru dikkate alınır. Bu gazetenin attığı “filmler tutuştu” başlığından, onlar için en önemli unsurun filmlerin yanması olduğu ve makinistin ileri derecede yanmasının önem derecesinin ondan sonra geldiği anlamını çıkarmak bütünüyle yanlış olmayacaktır.

Yanıcı özelliği olan maddelerin arasında çalışan makinistler, yorgunluk ve dikkatsizlik gibi nedenlerle bu tür kazalara maruz kalmamak için bir sinema işletmesinde en az iki kişi olmaları gerekirken tek kişi çalıştırılıyor olmalarına yönelik itirazlarda bulunmuştur (“Sinema İşçilerinin”, 1954, s. 1). Makinistlerin günlük mesaisi on altı saattir ve mesai bitimine kadar, kendi deyişleriyle, “gözleri kan çanağına dönmektedir” (“Gözleri”, 1958, s. 26-27). Cemil Filmer, anılarında, 1910’lu yılların sonunda makinist olarak çalışmanın geliri iyi de olsa oldukça zorlu bir emek gerektirdiğini yazmıştır:

Elektrik olmadığı için kömürler asetilen ışığı altında tutuluyor, el ile aralarındaki açıklık muhafaza ediliyordu. Sahnelerin ne anlattığını göstermek için yazılı camlar vardı. Bunlar filmle birlikte verilen sahne sırasına göre numaralanıyor, sahnede ne söylendiği cama çini mürekkebi ile iki satırı geçmemek üzere yazılıyor, bunlar film gösterildiği sırada belli bir düzene göre sıra ile konuluyordu. Makinist bir yandan da bunu takip etmek mecburiyetinde, camın birini çıkarıp birini koymak durumunda idi. Gözü daimî suretle perdede olmalı idi. Filmler yanar olduğu için fazla harareten tutuşmamasına dikkat edecek. Bu gibi pek çok teferruatı olan zor bir işti makinistlik. Dolgun ücret verildiği halde pek bulunmuyordu (1984, s. 97).

Filmer, Kemal Film’e ait sinema salonlarında da makinistlik yapmıştır.⁵⁴ Bir gün işletmenin sahibi Şakir Seden, işlerin iyi gitmediğini öne sürerek Filmer’i işten çıkarmış yerine daha az parayla çalışmayı kabul edecek başka bir makinisti almıştır (Filmer, 1984, s. 108).⁵⁵ Filmer, anılarında bu olay nedeniyle yaşadıklarını şöyle yazar:

⁵⁴ Filmer, 1910’lu yılların sonlarında, makinistliğin yanı sıra, “İstanbul’un ilk açık sineması” olan Üsküdar’daki “Bahçe Sineması”nda, film teminini organize etmek, salon doluluğunu sağlamak ve *İleri*, *İkdam* ve *Sabah* gibi gazetelere reklam vermek gibi pek çok işi de yapmıştır (1984, s. 97).

⁵⁵ Sinema tarihinde daha gerilere gitmek gerekirse, işini toplu olarak ilk kaybedenlerin salon müzisyenleri olduğu görünür. Sesli film gösterimlerinin salonlarda yaygınlaşmasından sonra sessiz film döneminin sinema salonlarında çalışan çok sayıda müzisyen işini kaybetmeye başlamıştır. 1934 yılında İstanbul’daki “çalgıcılar” İstanbul Ticaret Odası’na sundukları bir dilekçeyle sesli film ithalinin tamamen durdurulmasını istemiştir (Akçura, 2004, s. 199). Sesli filmin gelmesiyle beraber işlerini kaybedenler sadece sinema salonlarında müzik yapanlar olmaz. *Sinema Gazetesi* adlı haftalık dergide, sessiz film döneminde güzellikleri ve iyi oyunculuklarıyla bilinen ancak sesli filme geçişle beraber sesleri ve diksiyonları beğenilmeyen “Hollywood artistlerinin” sözleşmelerinin yenilenmediği ve işsiz kaldıkları yazılıdır (“Sönen”, 1929, s.3).

Bu benim için büyük bir darbe oldu. Tam manası ile ortada kalmıştım. Hiçbir yerden gelirim yoktu. Evde aylık yemek listeleri tanzim etmiştim. Gıdamızı ucuz yoldan temine çalışıyordum. Haftada bir şekersiz incir hoşafı ve daima bayat ekmek yiyorduk. [...] Eşim o günlerde ilk çocuğumuza hamile idi. Günü gelince zor bir doğum yaptı. Doktor doğum sonrası on lira tutarında ilaç yazmıştı. Cebimde 5 lira vardı. İlaçları tanıdığım eczaneden veresiye alabildim (1984, s. 108).

Ağır çalışma koşulları içinde düzensiz ve güvencesiz bir yaşama sürüklenen sinema emekçileri dramatik düzeyde durumlar yaşamakta ancak bunların çoğu ya bilinmemekte ya da yeterli ilgiyi görmediği için unutulmaktadır. Akşamları tiyatrodan ve gündüzleri film çekiminde oyunculuk yapmasının yanı sıra dublajda çalışanlardan biri olan Talat Artemel, Osman Seden'in yönetimindeki *Bir Avuç Toprak* (1957) adlı filmin çekimlerine gittiği Bolu'da yüksek tansiyon nedeniyle yaşamını yitirmiştir (Akad, 2016, s. 30). Artemel, yıllar önce de Muhsin Ertuğrul'un İpekçi Kardeşler ile çektiği *Kaçakçılar* (1929) adlı filmin setinde yaşanan ve bir oyuncunun hayatını kaybettiği kazadan şans eseri kurtulmuştur.⁵⁶ 11 Kasım 1929'da polislerin bütün kaçakçıları kovaladığı bir sahne çekilirken oyuncu Talat Artemel'in kullandığı otomobil uçurumdan yuvarlanmış ve oyuncu Karakaş (Arşak Karakaşyan) yaşamını yitirmiş, Sait Köknar da yüzünün çeşitli yerlerinden yaralanmıştır (Özön, 1962, s. 92; Özgüç, 1990, s. 39).⁵⁷ Talat

⁵⁶ *Kaçakçılar*, Mısır ve Yunanistan ortak yapımı, bir polisiye denemesi ve kadın başrolü için tiyatro kökenli olmayan birisinin (1929 Türkiye Güzellik Kraliçesi Feriha Tevfik) seçilmiş olması gibi nedenlerle de dikkat çekici bir film olmuştur (Özgüç, 1990, s. 38; Özön, 1962, s. 92). Ayrıca, filmin bazı sahneleri bu ülkelerde çekilmiş ve seslendirmesi Fransa'daki stüdyolarda yapılmıştır (Özgüç, 1990, s. 38; Özön, 1962, s. 92). Yaşanan kaza nedeniyle *Kaçakçılar* filminin çekimine ara verilmiş ve Ertuğrul, *İstanbul Sokakları* (1931) isimli Türk sinemasının "ilk sesli filmi", "ilk şarkılı melodramı" ve "ilk ortak yapımı" olarak anılacak olan filmin çekimini yapmıştır (Özgüç, 1990, s. 39; Scognamillo, 2010, s. 53; Özön, 1962, s. 92). Dünyada sinema tarihinin ilk sesli filminin 1927 yılında Alan Crosland yönetmenliğinde çekilen *Caz Şarkıcısı* olduğu yaygın şekilde kabul edilir. *Kaçakçılar* filmi, üç ülke ve yabancı ekip (Mısırlı Azize Emir, Yunanlı Gavrilides ve görüntü yönetmeni Nikolas Farkes) içermesi gibi küresel yapıdaki organizasyonu nedeniyle maliyetli olmasına karşın, halk tarafından büyük ilgi görür ve bunun üzerine İpekçiler, Almanya'dan getirdikleri W. Morchenn adında bir ses mühendisinin kontrolünde ilk sesli film stüdyosunu kurar (Scognamillo, 2010, s. 52; Özön, 1962, s. 96). Bu stüdyo, 1943 yılına kadar da Türkiye'nin tek sesli film çekim stüdyosu olarak işlev görür (Tunç, 2012, s. 51). Türkiye'de ilk sesli yabancı film gösterimi ise 1929'da *Kadının Askere Gidişi* filmi ile yapılmıştır (Akçura, 2004, s. 196).

⁵⁷ İstanbul Zincirlikuyu'da gerçekleşen bu kazada hayatını kaybeden oyuncu Karakaşyan'ın Pera'da bir fotoğrafhanesi vardır ve asıl işi fotoğraf çekmektir ("Film Faciasında", 1929, s. 5). En küçüğü altı aylık olmak üzere üç çocuk babasıdır. *Kaçakçılar* (Muhsin Ertuğrul, 1929), onun rol aldığı ilk filmidir ve hayatına mal olmuştur. Balık Pazarı Ermeni Kilisesi'nde yapılan cenaze töreni esnasında bir rahip, Karakaşyan'ın birkaç gün önce bir Ermeni gazetesine verdiği mülakatta söylediği sözleri okur. O sözler şöyledir: "Benim hayatta yegâne gayem sinema artisti olmaktır. Bu gayeme vasil oldum. Artık başka gayem yoktur" ("Film Kurbanı", 1929, s.2). Karakaşyan, yeni bir sinema oyuncusu olarak Şişli Ermeni mezarlığında defnedilmiştir.

Artemel ise hafif yaralarla kazayı atlattır (‘‘Türkiye’de İlk’’, 1929, s. 1).⁵⁸ Gazetelere yansıyan söylentiye göre, yönetmen Ertuğrul, şoförlüğü iyi olmayan Artemel’e aracı kullanması için ısrar etmiştir (‘‘Film Faciası: Tahkikatın’’, 1929, s. 2; ‘‘İki Artistin’’, 1929, s. 1). İpekçi Kardeşler’e ait olan Elhamra Sineması’nın, kendi hesabına çekilen bir filmde hayatını kaybeden Karakaşyan’ın üç çocuğunu himayesi altına aldığına dair *Cumhuriyet* gazetesinde bir haber yayımlanır. Gazetenin bir muhabiri haberden bir gün sonra da bu konuda daha geniş bilgi almak için Elhamra’nın görevlileriyle konuşmaya gider. Ancak sinema görevlileri muhabire tepki göstererek, ‘‘Bize hiç sormadan yazmışlar ne himayeden malûmatımız var ne de gazetecilere söyleyecek bir şeyimiz!’’ şeklinde cevap verir (‘‘Film Faciası: Elhamra’’, 1929, s. 2).

Kazadan bir hafta sonra Darülbedayi sanatçıları İstanbul’daki Tepebaşı Bahçesi’nde bir araya gelerek hem kazada hayatını kaybeden ve yaralanan arkadaşları için bir konuşma yapmış hem de setlerde ve sahnelerde başlarına gelen kazalar için herhangi bir sigortaları olmadığına dikkat çeken bir kurban kesme ‘eylemi’ gerçekleştirmiştir (‘‘Film Faciası: Darülbedayi’’, 1929, s. 2). Sigortaları olmadığını ve kurban keserek, kurbanın etini yoksullara dağıtarak manevi hayatlarını sigortalamak istedikleri yönünde açıklamada bulunarak dikkat çekici bir eyleme imza atarlar. *Cumhuriyet* gazetesi, 13 Kasım 1929 tarihli sayısında, *Kaçakçılar* filmi setindeki bu kazaya, ‘‘ilk film kurbanı’’ başlığı ile yer vermiştir. Yüzü ağır şekilde yaralanan Sait Köknar’ın da bu olay nedeniyle sanat yaşamı olumsuz etkilenmiş ve 1944 yılında verem hastalığına yakalanarak hayatını kaybetmiştir. Özgüç’ün kaynağını belirtmeden var olduğunu yazdığı bir belgeye göre, Türk sinemasında film setinde ilk kaza geçiren aktör, Refik Kemal Arduman’dır (Özgüç, 1990, s. 39). Arduman, *Ateşten Gömlek* (M. Ertuğrul, 1923) filminin setinde habersizce patlatılan bir dinamit nedeniyle

⁵⁸ Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın* adlı kitabında, Türkiye’deki sinema anılarının sadece 1924’e kadar olan kısmına yer verdiği için, *Kaçakçılar* filmine ve bu filmin çekiminde gerçekleşen kazaya ilişkin herhangi bir şey yazmamıştır.

yaralanmıştır (Özgüç, 1990, s. 41). Aynı filmin bir başka sahnesinde de rolünü kontrolsüzce gerçekleştiren bir oyuncunun sopa darbesi ile burnu kırılmıştır (Özgüç, 1990, s. 41).

Set kazasında yaşamını yitiren Karakaşyan'ın çalıştığı yapım şirketinin kazadan sonra oyuncunun ailesine yönelik ilgisizliğine kısmi bir benzerlik taşıyan başka bir olay da Nazım Hikmet'in babası Hikmet Bey'in 1932 yılında hayatını kaybetmesidir. Hikmet Bey, memur olarak çalıştığı İstanbul Matbuat Müdürlüğü'nden emekliliğini istedikten sonra Kadıköy'de bir sinema işletmeye başlar ancak bir süre sonra ticari nedenlerle sinemayı kapatmak zorunda kalır (Akçura, 2004, s. 291; Makal, 2003, s. 28). Ardından Süreyya Paşa Sineması'nda az maaşla müdür olarak çalışmaya başlar ve 1925 yılında oğlu Nazım'ın da kısa süreyle çalıştığı *Sinema Postası* (*Le Courier du Cinéma*) adlı Osmanlıca-Fransızca bir dergi çıkarır (Bezirci, 2002, s. 30; Akçura, 2004, s. 291; Makal, 2003, s. 40). Hikmet Bey çalıştığı Süreyya Paşa Sineması için bir gün film almaya giderken yolda bir kaza geçirir (Akçura, 2004, s. 291) ve götürüldüğü hastanede yapılan yanlış iğne nedeniyle henüz 50 yaşındayken hayatını kaybeder ("Hikmet", 20 Mart 1932, s.3). Hikmet Bey, hasta yatağında kötü durumdayken sinema sahibi gelir ve o koşullarda işletmenin hesap işlerini sorar (Akçura, 2004, s. 292).

Anlattıklarına göre, Hikmet B. son günlerinde kötürüm bir halde yatarken, çalıştığı müessese namına bir zat gelerek, yatak içinde kendisinden hasta bulunduğu günlere ait bazı hesaplar hakkında izahat istemiş. Hikmet Bey'in elleri ve ayakları tutmadığı için bu zat, zavallı hastaya gözlüğünü takmış ve onu bir saat kadar işkenceye maruz bırakmıştır. Gene senelerden beri çalıştığı müessese, Hikmet Bey öldüğü gün, sinemasını işletmeye devam etmek suretiyle onun ruhunu tazipten çekinmemiştir. Hatta cenazesinde bulunmak gibi son hürmet vazifesini de ifadan çekinmiştir ("Hissiyat", 1932, s. 2).

İşletmecinin bu duyarsız ve hoyrat tutumu nedeniyle Nazım Hikmet çok öfkelenmiş ve "Son beş papelin hesabını vermeden ölmesin, diye / kalbinin atışını saydınız" satırlarını içeren "Hiciv Vadisinde Bir Tecrübe Kalemime" adlı şiiriyle bu olayı kâğıda dökmüştür.⁵⁹

⁵⁹ Şiirin bir bölümü şöyledir: "Benim de babam öldü. / Ve dünyaya yummadan evvel / ışıklı çocuk gözlerini / siz onun yanındaydınız. / Son beş papelin hesabını vermeden ölmesin, diye / kalbinin atışını saydınız. / / Taktınız tenezzülen kendi elinizle siz / bir ölünün burnuna gözlüğünü, / beş papelin hesabını istediniz. / İşte o hesabı şimdi ben veriyorum. / Size bir tokat / borcum vardı" (Hikmet, 2011, s. 129).

8 Temmuz 1953 tarihli pek çok gazetede, 33 yaşındaki yönetmen ve kurgucu Orhan Atadeniz'in içkili olarak geldiği evinde hava gazını 'açık unutması' nedeniyle yaşamını yitirdiği ya da istediği kişiyle evlenememesi nedeniyle intihar ettiği şeklinde çeşitli haberler yayımlanır ("Bir", 1953, s. 2). Atadeniz'in ölümünü şüpheli olarak değerlendiren Agâh Özgüç, onu Türk sinemasında "bilinen en eski intihar olayının kahramanı" olarak adlandırır (1995, s. 72). Gazeteci, yazar ve senarist olan Ümit Deniz'e göre, Atadeniz, mesleki problemler nedeniyle intihar etmiştir:

Orhan Atadeniz kaza ile ölmemiş intihar etmiştir. Ve bu intihar ne kadın yüzünden ne şundan ne de bundandır. Filmcilik âleminin bu tanınmış teknisyeni sırf bazı iktisadi prensiplerimizin aksaklığı yüzünden intihar etmiştir. Eğer onun bu ölümünü yuvarlak bir kelime ile ifade edecek olursak şöyle diyebiliriz: "Bir rejisör işsizlik yüzünden intihar etti" Belki şimdi aklınıza: "Madem bu kadar kabiliyetli ve becerikli idi de neden iş bulamadı?" gibi bir soru gelecektir. Onu da açıklayalım. Bu genç adam mesleğine aşıktı. Ve filmcilik, onun rüyalarına giren terk edemeyeceği bir vaziyette duruyordu. Birçok stüdyolar çalışmıyor, bu meslekten ekmek yiyen pek çok insan da müşkül bir vaziyette duruyordu (1953, s. 6).

Özgüç, kendi kaderine terk edilmiş ve güvencesiz bir meslek olarak tanımladığı sinema oyunculuğunun 1951'e kadar sigorta sistemine hiç kavuşmadığını yazmıştır (1990, s. 54). Kaza riski yüksek filmler için sinema emekçilerinin sigortalanması meselesi 1951 yılında sadece tehlikeli sahneler için oyuncular ve yönetmenler ile sınırlandırılmış şekilde ilk kez yapımcı İhsan İpekçi tarafından *Barbaros Hayrettin Paşa* (Baha Gelenbevi, 1951) adlı filmde uygulanmaya başlamıştır ("Artistler", 1951, s. 19, 22). Yasal bir zorunluluk olmaksızın yapılan bu sigortalama işi, Özgüç'e göre, film yapımcısının "insafa gelmesi" sayesinde olmuştur (1990, s. 54). *Barbaros Hayrettin Paşa* filmi için düzenlenen sigorta poliçesinde özetle şu bilgiler vardır:

Bir kere sigorta 13 Ağustos'tan 13 Eylül'e kadar bir aylık. Kaza, ölüm ve daimî malûliyet halinde sigorta rejisör Vedat Ar, Baha Gelenbevi ve baş artist Cüneyt Gökçer'e on beşer bin, reji asistanı Refet Gülerman'a 10.000, beş figürana da beşer binden 25.000 lira ödeyecektir. Ayrıca her şahsın bin liralık tedavi ve hastane ücretini de tekeffül etmektedir ("Artistler", 1951, s. 19, 22).

Poliçeden anlaşılacağı üzere sinema emekçileri bir kaza geçirdiğinde bütün tedavi ücretleri karşılanmamakta ve setteki hiyerarşiye göre emekçiler arasında ayırım yapıp esasında en tehlikeli

sahneleri oynamakta olan figüran oyuncular yönetmen ve başrol oyunculara göre yarı ücretle sigortalanmaktadır. *Yıldız* dergisi bu haberi verirken, “Maaşallah Hollywood’dan geri olan tarafımız kalmadı. Haberiniz var mı, Türkiye’de de artist ve rejisörler tehlikeli sahneler için sigortalanıyor!”, “*Barbaros Hayrettin Paşa* filminin deniz sahnelerini çevirirken çalışanlar tehlikelere rahat rahat atılabilsinler diye 95.000 liralık bir sigorta yaptılar” ve “Yarın öbür gün bir artistin bıyıklarının veya bir kadın yıldızın bacaklarının 50,000 liraya sigorta edildiğini duyarsak şaşırmayalım!” (“Artistler”, 1951, s. 19, 22) biçiminde alaycı bir dil kullanmıştır.

3.1.3. Sinema Sektöründe İlk Örgütlenme Arayışları

Atıf Yılmaz, genç bir yönetmenken Orhan Kemal’e verdiği bir söyleşide, oyuncu, yönetmen ve senaristlerin birer sendika kurmasının gerekliliğinden söz etmiş ve bu yaklaşımını “hak ve haysiyetlerini sermayedara karşı savunma” meselesi olarak tanımlamıştır (“Türk Filmciliğinin Bugünü”, 1952, s. 6). Yılmaz’ın taşımakta olduğu sendika kurma ve sinema emekçilerinin haysiyetini koruma bilincinin o yıllarda emekçiler arasında ne kadar yaygın olduğunu net olarak söylemek kolay değildir. Film yapımında çalışanların ya da geçimini bir şekilde sinema endüstrisiyle ilişkili bir iş kolunda sağlayanların ekonomik ve sosyal koşullarını sistematik şekilde gündeme getiren, bunlara çözüm arayan etkili araçların ve kolektif deneyimlerin varlığı 1950’lere kadar pek mümkün olmamıştır. İlk dernek (cemiyet) ve birliklerin kurucuları, ağırlıklı olarak, yapımcı, sinema işletmecisi ve film ithalatçılarıdır. Onların kurduğu örgütlerin birincil amaçları arasında, sinema emekçilerinin, gelir, iş güvencesi, çalışma saatleri ve sigorta gibi meseleleri yer almamıştır. Bu yer almama durumu ‘anlaşılabilir’ bir şeydir çünkü sorunların önemli bir kısmının sorumlusu ve muhatabı (devletin ilgisizliği ve yanlış politikalarının yanı sıra) bu örgütleri kuran ve işveren konumunda olan kişiler, şirketlerdir.

Türkiye’de sendikal hareketler, Cemiyetler Kanunu’nda yer alan “sınıf esasına müstenit” cemiyet kurulmasını yasaklayan hükmün 1946 yılında kaldırılması neticesinde gelişmeye başlamıştır (Işıklı, 1998, s. 69). Sinema emekçilerinin sendikal (veya dernek) örgütlenmelere yönelmesi ise 1950’li yılların sonlarında sinema endüstrisinin gelişme göstermesi, çalışan sayısının artması ve sorunlarının çoğalması neticesinde hareketlenmiştir.⁶⁰ Süreli yayın kaynaklarının sunduğu sınırlı veriler çerçevesinde bakıldığında, sinema emekçileri arasında örgütlenmenin ilk adımlarının “yönetmenler” ve “oyuncular” tarafından atıldığı görülür. Belki de onların örgütlenme pratiklerinin daha görünür ve bilinir olmasının nedeni, kendilerini ifade etme araçlarına set işçilerine göre daha kolay ulaşmaları veya basının onlara bir film teknisyenine oranla daha çok ilgi göstermesidir. Oyuncu, yönetmen ve senarist gibi sanasal tasarım ve performans sürecinde etkin olan sinema emekçilerinin, teknik emek gruplarında yer alanlara göre eğitim düzeylerinin ve sosyalleşme olanaklarının daha yüksek olması gibi ön kabuller üzerinden bir akıl yürütülecek olursa, ‘örgütlenme bilinçlerinin daha fazla olduğu’ gibi (sınıfsal açıdan tartışmalı) savlar da ileri sürülebilir.

1955 yılında yapılan bir söyleşide Fikret Hakan, kendisine yöneltilen “Filmciliğimizin kalkınması için ne lâzımdır?” sorusuna, “Filmciliğimizin kalkınması, film işçilerinin doyması ile doğru orantılıdır. Aynı zamanda, kuvvetli bir sendika da lâzımdır” cevabını verir (1955, s.20). Türk sinemasının kalkınması için vergi, sansür, ham film, devlet koruması, sinema kanunu gibi pek çok nedenin dillendirildiği bir dönemde, 1950’lerin ikinci yarısında, bu kalkınmanın merkezine net bir şekilde “film işçileri”nin sorunlarını koymak ve çözüm adresi için aynı netlikte “sendika”yı işaret etmek, sinemada “emek” ve “örgütlenme” algısının gelişmeye başladığının bir göstergesidir. Hakan, yapımcıların oyuncularını istismar ettiğine ve bu istismardan kurtuluşun yine

⁶⁰ Akpolat’ın verdiği rakamlara göre, 1959 yılında film endüstrisinde çalışan sayısı 4000-5000 arasındadır ve endüstrinin sermayesi 15-20 milyona ulaşmıştır (1959, 15).

bir sendika ile mümkün olacağına inanır (1955, s.20). Öte yandan, kendilerine en büyük zararı verenlerin, “kraldan fazla kral taraftarı olan prodüktör yardakçıları ve dalkavuklar” olarak tanımladığı sinema sektöründeki çalışanların bir kısmını işaret etmiş ve emekçilerin kendi aralarındaki parçalanmışlığa, örgütlenmenin zorluğuna dikkat çekmiştir (Hakan, 1955, s. 20).

1932’de kurulan ve sinema alanındaki ilk örgütlenme olarak bilinen Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği’nden 1960’a gelene kadar, özellikle 1950-1960 yılları arasında: birlik, cemiyet, dernek veya sendika gibi isimler altında, “yapımcı, işletmeci” gibi işverenlerin ve “yönetmen, oyuncu, senarist, set çalışanı” gibi sinema emekçilerinin örgütlenme araçları ortaya çıkmıştır. Bu örgütler, sinema alanındaki sorunları çözme konusunda çok etkin pratikler sergilememiş olsalar da örgütlenme deneyiminin başlaması, birikmesi ve gelişmesi açısından sinema emek tarihi içinde önemli bir yer teşkil etmiştir.

3.1.3.1. Bilinen İlk Mesleki Örgüt: Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği

Türkiye sinema tarihinin bilinen ilk mesleki örgütlenmesi, 7 Ekim 1932’de İstanbul’da kurulan “Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği”dir (Gökmen, 1989, s. 133). Kuruluş amacı, Türkiye’de, “sinema ve filmci” olarak tanımladıkları üyelerinin, maddi ve manevi menfaatlerini sağlamak, haklarını korumak, hükümet üyeleri ile görüşmelerde onları temsil etmek, diğer ülkelerdeki sinema birlikleriyle iletişim kurmak, yayın çıkarmak, üyeler arasındaki sorunları çözmek ve konferanslar düzenlemektir (“Türkiye Sinema ve Filmciler”, 1932, s. 8).⁶¹ Birliğin

⁶¹ Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği Nizamnamesi’nin üçüncü maddesi tam olarak şöyledir: “Birliğin maksadı: Türkiye’de sinema ve filmciliğin terakki ve inkişafına çalışmaktır. Birliğin ticari hiçbir sıfat ve mahiyeti yoktur. İşbu maksada vusul için kanuna muvafık usullerle hareket olunarak mevaddı atıye ile meşgul olunacaktır.

- A) Türkiye’de sinema ve filmcilerin her türlü hukuk ve menafinin muhafazası emrinde idari ve kanuni vesaite tevessül ile onları sıyanet ve himaye ve hükümete vuku bulacak müstediyyat ve temenniyata delalet ve müzaheret ile devair-i hükûmete karşı onları temsil etmek.
- B) Sinema ve filmciliğin faidelerini mucip olacak hususlara dair konferanslar vermek ve birlik azalarının ahlaki manevi ve maddi menfaatlerinin terakkisine yarayacak tedbirler almak, azalar arasında vukua gelecek ihtilaflar hakkında hakemlik yapmak, ecnebi memleketlerdeki diğer birliklerle aynı maksada hadim faidelerin

amaçları arasında film ithalatı ve sinema salon işletmesi çalışanlarının haklarını korumaya dair maddelerin varlığı da görülür. Birliğin “sinemacı” ve “filmci” diye tanımladığı gruplar birbirinden farklıdır; “sinemacı”lar sinema salon işletmecileri, “filmci”ler de film ithalatçıları ve dağıtımcılarıdır.

Kemal Seden’in başkanlığında kurulan bu birliğin yedi kurucu üyesinden beşi, sinema salon işletmesi sahibi, film ithalatçısı ya da film yapımcısıdır.⁶² Diğer ikisi de sinema işletmelerinde “müdür” olarak istihdam edilen çalışanlardır. Üyeler, iş gruplarına ve gelir düzeylerine göre sınıflara ayrılarak kategorize edilmiştir. “Yüksek memur, sair memur ve müstahdemler” ikinci ve üçüncü sınıf üyeler arasında kodlanmıştır:

1. sınıf üyeler- Hariçten film getiren filmciler. (Beyoğlu’nda birinci vizyon sinema sahipleri. (Yıllık aidat 24 TL).
2. sınıf üyeler- Birinci sınıftan daha az film getiren filmciler ve ikinci sınıf sinema sahipleri ve birinci sınıf müesseselerde çalışan yüksek memurlar. (Yıllık aidat 12 TL).
3. sınıf üyeler- Film komisyoncuları ve İstanbul’daki üçüncü derece sinemaları ve taşra sinemaları. Sinema ve film müesseselerindeki sair memur ve müstahdemler. (Yıllık aidatı da üç lira) (“Türkiye Sinema ve Filmciler”, 1932, s. 8).

Bu çalışma kapsamında, Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği’nin, faaliyet döneminde sinema işletmesi çalışanlarının maddi ve manevi sorunları ile hangi düzeyde ilgilendiğine dair herhangi bir veriye ulaşılammıştır. Kuruluşundan bir yıl sonra bir iç tartışma nedeniyle dağılmıştır (Akçura, 2004, s. 275).⁶³ Fakat kuruluşu ilan edildiğinde ve nizamnamesi basın yayın organlarında basılarak paylaşıldığında Türk sinemasındaki mevcut problemleri yaşayanlar veya bilenler için umut verici bir haber olmuştur. Örneğin *Sinema ve Tiyatro Heveskarı Mecmuası*

tervici için muhabere ve teşriki mesai etmek, sinema ve filmciliğe dair kanuna tevkiyen matbualar neşretmektir” (“Türkiye Sinema ve Filmciler”, 1932, s. 8).

⁶² Birliğin ilk idare heyeti şu isimlerden oluşmaktadır: “Reis: Kemal Bey (Kemal Film sahiplerinden), Halil Kâmil Bey kâtip umumi (Halil Kâmil Film müessesesi ve Majik Sineması sahibi), Veznedar: Fernando Franko Efendi (Gloria Sineması müdürü), Aza: Fahir Bey (Melek ve Elhamra Sineması sahiplerinden), Aza: Kadri Bey (Alkazar ve Şık Sinemaları sahibi), Aza: Hrisos Epaminondas Efendi (Mino Film Sahibi), Aza: Viktor Kastro Efendi (Foks Film müdürü)” (“Türkiye Sinema ve Filmciler”, 1932, s. 8).

⁶³ Akçura, adını ve tarihini belirtmediği gazete kaynaklarına dayanarak, Halil Kamil’in, ABD ziyaretinde “Türkiye Sinema ve Filmcileri Umumi Mümessili” unvanını taşıyan bir kartı izinsiz kullandığı gerekçesiyle birliğin “heyeti idaresi”nin istifa ettiğini belirtir (2004, s. 275).

yazarı, Antoine Paul, “Geç Olması Hiç Olmaktan Daha İyidir” başlıklı yazısında birliğin kuruluşunu önemli ama geç kalmış bir adım olarak nitelemiştir (1932, s. 2). Paul, Türkiye’de sinema ithalatı ve işletmeciliği alanında, “para zararını göze alma cesareti, hüsnüniyet, namuskârane hareket”in hep var olduğunu ancak “intizam ve ahenk”in hep eksik olduğunu belirterek “sinemacı ve filmciler” arasında anlaşmanın sağlandığını gösteren bu nizamname sayesinde düzenin sağlanabileceğine dair inancının doğduğunu yazmıştır.⁶⁴ Devamında “filmcilerin” (işverenlerin) bu nizamnamenin faydalarını görmekte gecikmeyeceklerini yazmış ancak sinema salon işletmelerindeki müdürler için aynı olumlu vurguları yapmayarak tehditkâr bir dil kullanmayı tercih etmiştir: “[...] ve kara listeye isimleri yazılan bazı sinema müdürleri de doğru ve namuskârane çalışmadıkça kendilerine yaşama hakkı verilmeyeceğini pek çabuk anlayacaklardır” (Paul, 1932, s. 2). Paul’un ücretli çalışan kategorisinde yer alan sinema müdürlerine yönelik böylesine sert ve ayrımcı görünen bir dil kullanmış olması, onun genel bir yaklaşımı olduğunu söylemek için yeterli bir veri değildir. Ancak, bu söylemin altını çizmek tezde tartışılan bağlam içinde bir anlam kazanabilir. Yazarın sinema ithalatçısı ve işletmecilerini “namuskârane” olarak adlandırıp çalışanların bir kısmı için tam tersi ifadeyi rahat şekilde kullanabilmesi, onun hangi güç ile ekonomik ve sosyal bir ilişkide olduğunu bir göstergesi olabilir.

⁶⁴ Paul, “sinema ve filmcilik” alanında görülen sorunları şöyle örneklendirir: “Taşradaki sinemaların kısmı azamında görülen hilekârlık, bunlar tarafından film ücretlerini vermemek için yapılan bin bir hile, bazı film idarehanelerinin idari yolsuzlukları; entrikalar, kıskançlıklar, gayri meşru film almalar, -Douglas Fairbanks’in *Kara Korsan* (1926) filmi ve diğer buna mümasil hadiseler hatırlardadır- hülâsa işlerin iyi surette yürütmesine mâni olan birçok şeyler bu acıklı akıbeti husule getirmişti” (1932, s. 2).

3.1.3.2. “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti” ve “Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti”

Araştırma çerçevesinde ulaşılan kaynaklar dikkate alındığında, Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği’nin dağıldığı 1933 yılından 1946’ya kadar 13 yıl boyunca sinema alanında yeni bir örgütlenmeye rastlanmamıştır. 1946 yılında iki ayrı birlik ortaya çıkmıştır. Bu birliklerden ilki, “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti” (YFYC)⁶⁵ ve ikincisi, çoğunluğu aynı üyelerden oluşan ancak daha kapsamlı olarak tüm sinema işletmeleri ve film yapımcılarını içerdiği belirtilen “Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti”dir (SFC).⁶⁶ YFYC’nin idare heyetinde sinema işletmecisi ve film ithalatçıların yanı sıra yönetmen ve yapımcılar da yer alır ancak heyette yönetmenden başka ücretli çalışan konumunda kimse yoktur.⁶⁷ Bunların çoğu, salon işletmecisi, film ithalatçısı ve yapımcı olarak sinema ekonomisinde en büyük ticari paya sahip isimlerdir. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’nin, Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği’nden en önemli farkı, kurucuları arasında film ithalatçısı olmaması ve adından da anlaşılacağı üzere tamamen “yerli filmci”lerden oluşmasıdır (Özgüç, 1996, s. 10).

3.1.3.2.1. YFYC Türk Sinema Tarihindeki İlk Film Yarışmasını Düzenliyor

YFYC, Türk sinema tarihinin ilk yarışmasını düzenlemiş ve 1948’in Temmuz ayında düzenlenen törenlerle “en iyi film”, “en muvaffak rejisör”, “en muvaffak kadın karakter artisti”,

⁶⁵ Özgüç bu cemiyeti, sinemanın “ilk bağımsız ve sivil örgütü”; kurulduğu yıl olan 1946’yı da sinemanın “ilk örgütlendiği yıl” olarak kabul eder (1990, s. 51). Kitaplarında YFYC’den 14 yıl önce kurulan Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği’nden hiç söz etmez. Bağımsız ve sivil örgüt vurgusunu, ordunun kurduğu resmi ve yarı resmi sinema cemiyetlerinden ayırmak için yapar.

⁶⁶ SFC’nin üyeleri arasında şu isimler vardır: “Fahir İpekçi, Asım Aslanhan, Cemal Pekin, Cemil Filmer, Cevat Boyer, Naci İpekçi, Faruk Kenç, Fuat Rutkay, Halil Kâmil Aydın, İhsan İpekçi, İzzet Cemali, Anastas Anas, İskender Necef, Antoni Apostolu, Kadri Cemali, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Osman Sirman, Osman Göltepe, Rasim Day, J. Kollaro, Sait Çelebi, Seai Ünal, Şakir Seden, Şükrü Bozok, Vasil Anas, Yordan Anas, Mustafa İmamverdi” (Özgüç, 1996: 11).

⁶⁷ YFYC’nin kurucu ve idare heyeti şu isimlerden oluşur: Faruk Kenç (İstanbul Film), Turgut Demirağ (And Film), İhsan İpekçi (İpek Film), Necip Erses (Ses Film), Fuat Rutkay (Halk Film), İskender Necef (Birlik Film), Murat Köseoğlu (Atlas Film), Refik Kemal Arduman (Ankara Film), Hikmet Yıldız (Şark Film) ve Yorgo Sarris (Elektra Film)” (“Yerli Film Yapanlar Cemiyeti”, 1947, s. 29).

“en muvaffak operatör”, “en muvaffak film montajı” ve “en iyi ses operatörü” gibi çeşitli kategorilerde ödüller dağıtmıştır. Başlangıçta altı kategoride ödül dağıtımı yapılacağı ilan edilse de bu zamanla 15’e çıkmıştır. İlk sekiz kategoriye ödül olarak altın plaklarla kaplı Atatürk büstü verilirken diğerlerine de takdirname verilmiştir (“Yerli Film Müsabakası”, 1948, 25).

YFYC, 1947 yılında, içinde sorunlarını ve taleplerini anlattığı, Türk sinema tarihini özetlediği *Filmlerimiz* adlı bir kitapçık çıkarır. Bu kitapçıkta, hükümetin film üreticilerine destek vermemeye devam etmesi durumunda, filmlerin artık ya hiç çekilemeyeceği ya da çok az para harcanarak çok düşük kalitede çekilebileceği, böylece Türk filmciliğinin gerileyeceği ve yıkılacağı şeklinde uyarılara yer verilmiştir (YFYC, 1947, s. 1). Bir Amerikan filminin yapımına bütün dünyanın ortak olabildiğini, Mısır filmlerinin bütün Arap coğrafyasında gösterim yapabilme avantajı olduğunu ve bu nedenle onların yüksek bütçeyle iyi filmler çevirebildiğini belirten cemiyet, Türkiye’de bu olanakların yokluğuna dikkati çeker.⁶⁸ Kitapçıkta, Türkiye’de yerli film çekmenin ticari bir girişim olmaktan çok “milli bir ideal” olduğu öne sürülmüştür. Çünkü onlara göre, 40-60 bin liraya üretilen bir film 70 şehir ve 85 sinemada gösterim şansı bulsa bile ancak 45-50 bin liralık hasılat toplayabilmekte ve bu düşük gelire rağmen bir filmin yapılması sadece “milli bir ideal” ile açıklanmaktadır. Sinema emekçilerinin sektörün bütün zorluklarına rağmen mesleğe bağlılıklarını sıklıkla, “ideal, “aşk” veya “tutku” gibi sözlerle ifade ettikleri açıktır ancak onlarla benzerlik taşısa da ticari girişimcilerin sektördeki varlıklarını, “milli bir ideal” olarak tanımlaması ender rastlanan bir durumdur.

⁶⁸ YFYC kitapçığında, Mısır’dan her sene 20-40 arası film ithal edildiği ancak Mısır filmcilerinin Türkiye’den film almadıkları ve Türk filmlerinin, Yunanistan, Suriye, Irak ve Kıbrıs dışında hiçbir ülkeye gidemediği yazılıdır (1947, s. 2). Bu kitapçıkta, “Yakın şark filmlerinin” Türkiye’yi istila ettiği ileri sürülerek bunların rağbetten düşmesi ve ülkede pazar bulamaz hale gelmesi gerektiği de savunulmuştur.

3.1.3.2.2. Biletlerdeki Vergi Oranlarına Karşı Boykot Tehditleri ve İlk Kazanımlar

YFYC'nin çıkardığı kitapçıkta, sorunların çözümü için, sinema biletlerinden kesilen yüksek vergi oranlarının kaldırılması ya da düşürülmesi, filmin de telif eser olarak kabul edilip kazanç vergisinden muaf tutulması, ham film ve film çekimi için gerekli diğer malzemelerin temininin vergiden muaf tutulması gibi önerilerin yanı sıra çalışanların yararına bir talep de bulunur: “Yerli filmlerde çalışan, artist, müzisyen, teknisyen ve bütün sanatkârların kazanç vergisinden muaf tutulması.”⁶⁹ Ancak hem YFYC hem de SFC'nin temel mücadele konuları, sinemalardaki vergi oranlarının düşürülmesi ve bilet fiyatlarının yükseltilmesi olur. Vergi oranı ve sinema ücretleri meselesi sinemacılar için değişik yoğunluklarda olsa da uzun yıllar boyunca sürecek olan bir sorundur.⁷⁰ Sinema salonlarından vergiyi başlarda defterdarlık almakta ve bir kısmını belediyelere devretmekteydi, daha sonra bu iş tamamen belediyelere devredilmiştir. Hem defterdarlık hem de belediyeler ekonomik gerekçeler göstererek sinema salonlarının vergi oranları üzerinde sürekli ücretlendirme değişikliğine gitmiştir.⁷¹ Bu ücretlendirmeler, sinemaların sınıf farkı, filmin yerli ya da yabancı olması ve salon içindeki koltuğun yeri gibi değişik kategorilerde

⁶⁹ YFYC'nin taleplerinin tamamı sırasıyla şöyledir:

“1 – Malumdur ki mer’i 2395 sayılı kazanç kanunumuzun 3’üncü maddesinin 15. Fıkrası telif ve tercüme eserlerini kazanç vergisi muafiyeti içerisine almış bulunmaktadır. Müziği, senaryosu ve bütün elemanlarının sanat gösterileriyle müşterek bir eser olan yerli film; hiç şüphesiz baştan aşağıya bir telif eseridir. Bu itibarla satışının icar ve isticar gelirinin kazanç vergisinden muaf tutulması,

2 – Yerli filmlerde çalışan, artist, müzisyen, teknisyen ve bütün sanatkârların kazanç vergisinden muaf tutulması,

3- Herhangi bir sinemada (yerli film) gösterildiği müddetçe biletler üzerinden alınmakta olan %75 temaşa vergisinin ya tamamen kaldırılması veya tiyatro; konser ve ecnebi sanatkârlardan alınmakta olan %20 haddine indirilmesi ve buna mukabil de ödediği meblâğ değişmeksizin aradaki farkın müessese hissesine ilâvesi,

4 – Yeni stüdyolar kurulabilmesi için ithal edilecek makine vesair lüzumlu malzemelerle ham sinema filminin her türlü rüsumdan muaf tutulması ki bizler için hayati olduğu kadar memleket filmciliği için de çok mühim olan bu eserler tatbik sahasına girdiği takdirde Türk filmciliğinin kurtulduğuna inanabilir” (1947, s. 2).

⁷⁰ Filmer, İsmet İnönü’nün cumhurbaşkanı olduğu dönemde vergilerin yeniden %70’e çıktığını ve kazançlarının %3’e kadar düştüğünü belirtmiştir (1984, s. 163).

⁷¹ Bir sinema salonu işletmecisi *Cumhuriyet* gazetesine verdiği demeçte şunları söyler: “Harbden önce Maliye, sinemacılar %40 nispetinde vergi almakta idi. Harb içerisinde %30 tenzilât yapıldı. Harbden sonra da fevkalâde olarak dolayısıyla bu miktarı %75’e yükselttiler. Halbuki buna rağmen harbd önceki fiatlarımıza ancak %14 bir zam yapılmıştır. Şimdi bu vergiler, sinemacılar Belediyelerce tahsil edilmektedir. Halbuki Ankara’da belediye, fiatları serbest bırakmıştır” (“Sinemacıların Toplantısı Bugün”, 1949, s.2).

yapılmıştır. 1950'lere kadar sinema işletmecilerinin bu konudaki en güçlü itirazları ve ısrarlı talepleri özellikle 1948 ve 1949'da YFYC ve SFC adlı örgütler aracılığıyla mümkün olmuş ve verdikleri mücadele ile önemli değişiklikler elde edilmiştir. Örneğin, cemiyetlerin çabaları sonucunda, 9 Temmuz 1948'de çıkan 5237 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu'nda yabancı filmlerden %70, yerli filmlerden %25 vergi (resim) alınmasına karar verilmiştir ("İstanbul Belediyesi'nden", 1948, s. 4). Daha sonra kanun üzerinde yapılan 29 Temmuz 1948 tarihli değişiklikle yabancı filmlerin vergi oranı korunurken, yerli filmlerdeki vergi oranı yüzde beş oranında daha düşürülerek %20 yapılmıştır ("Zam", 1948, s. 3).

Bu değişiklikleri yetersiz bulan dernekler, protesto amaçlı sinema salonlarını kapatma uyarısı yapmak dahil, çeşitli kampanyalar ve demeçler ile itirazlarda bulunmuştur. İstanbul'da bulunan 55 sinema işletmecisi ile Bursa, Eskişehir gibi pek çok ilin sinemacıları SFC organizasyonu ile 18 Ocak 1949'da Sümer Sineması salonunda bir toplantı yaparak sorunlarını tartışmış ve bir çözüm getirilmezse "sinema salonlarını kapatma eylemi" seçeneğini gerçekleştirme kararını görüşmeye açmıştır ("Sinemacıların Toplantısı Dün", 1949, s. 1, 4). Toplantıda söz alan SFC yönetimindeki İhsan İpekçi, verginin %10'dan %70'e nasıl çıkarıldığını tarihsel olarak açıkladıktan sonra yakın zamanda ziyaret ettikleri Maliye Bakanı'nın dertlerini dinlerken kendilerine "hangi artistin güzel, hangisinin çirkin olduğunu" sormakla yetindiğini anlatmıştır ("Sinemacıların Toplantısı Dün", 1949, s. 4). Belediyelerin ithal filmlerden alınan vergilerde %70'in altına inmeye cesaret edemediğini de aktaran İpekçi, üyelere her şeye rağmen umudu yitirmeden ve sinemaları kapatmadan mücadeleye devam çağrısında bulunmuştur:⁷²

Arkadaşlar, bütün bunlar karşısında ümidimizi kesmeyelim, sonunda muvaffak olacağız. Dertlerimizi dinletecek bir makamı elbette bulacağız ve hakkımızı onlara kabul ettireceğiz. Sinemalarınızı, dükkanlarınızı kapatmayın. Biz alakalılarından iki şey istiyoruz: Ya fiatlar

⁷² Toplantıda söz alan Belediye Daimî Encümen üyesi Ekrem Amaç, belediyenin vergiyi 1948'de %75'ten %70'e indirdiği ve bugün %40'a indirmesinin mümkün olmadığı bu durumda sinemacıların da duhuliye ücretlerini (giriş ücretlerini) indirmelerinin gerekeceği açıklamasında bulunur ("Sinemacıların Toplantısı Dün", 1949, s. 4).

belediyenin kontrolünden çıkar ve rekabet sistemi cari olur veya halkın menfaati göz önünde tutularak vergi nispeti indirilerek sinemalar sınıflara ayrılır. Filmcilik hakkında da ağır bir baskı vardır. Onların durumu daha ağırdır (“Sinemacıların Toplantısı Dün”, 1949, s. 4).

Vergi indirimlerini yetersiz bulan sinema işletmecileri 1949 Haziran’ında belediye ile görüşüp en azından bilet ücretlerine zam yapılarak kazançlarının artışının sağlanmasını istemiş ve bu talepleri bir ay sonra kabul edilmiştir (“Sinema Ücretleri”, 1949, s. 8).⁷³ Bu cemiyetlerin haklarını aramak için kullandığı yöntemler genelde, toplantı yapıp bildiriler yayınlamak, ilgili kurumlarla görüşmeler yapmak veya onlara birer telgraf çekmektir. Sorunların en dayanılmaz noktaya geldiği ya da bir an evvel çözüm sağlanmasını istedikleri anlarda ise “sinemaları kapatma” gibi daha ileri düzeyde eylem biçimlerini gündemlerine alabildikleri görülmüştür.

Sinema tarihçisi ve eleştirmenler, 1948 yılı vergi oranlarında yapılan indirim ile sinemacılığın bir kazanç kapısı haline gelerek sektörleşmesinin geliştiği ve Türk sinemasının önünün açıldığını savunur.⁷⁴ Özön de Türk sinema endüstrisinin asıl gelişiminin bu vergi

⁷³ SFC’nin Cemil Filmer başkanlığında yaptığı olağanüstü kongrede idare heyeti adına söz alan İhsan İpekçi, vergi indirilmezse felakete sürükleneceklerini, resmi makamların kendilerini dinlemediğini ve karşılaştıkları zorluklar nedeniyle bu indirimi gerçekleştirmeyi başaramadıklarını söyleyerek mevcut heyetin istifa etmek istediğini açıklar (“Sinemacıların Dertleri”, 1949, s. 3). Ancak bu talep üyelerce kabul görmez. İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Lütfi Kırdar öncülüğünde toplanan Şehir Meclisi, 24 Haziran’da sinema fiyatlarına zam yapar ve vergileri düşürür (“Şehir Meclisi”, 1949, s. 3). Yeni durumda birinci sınıf sinemalardaki lüks koltuk 85 kuruştan 100 kuruşa çıkarılmış ve “ikinci sınıf sinemaların kazançları kifayetsiz görüldüğünden” onlar için yüzde 70 vergi yüzde 65’e düşürülmüş ve haftada bir gün “halk matinesi” yapmaları zorunluluğu getirilmiştir (“Sinema Ücretleri”, 1949, s.8). Bu düzenlemeye yönelik bildiri yayınlayan SFC, üçüncü ve dördüncü sınıf sinemalar için yapılan vergi indiriminin tatminkâr olabileceğini ancak birinci ve ikinci sınıfların vergi yükünün korunduğunu savunur (1949, s. 4). SFC, yayınladığı bir bildiride kazançlarının düşüklüğünü gösteren şöyle bir hesaplama yapar: 100 lira hasılat üzerinden; 40 lira belediye gelir vergisi, 8 lira reklam vergisi, 20 lira film kirası, 24 lira işletme umumi masrafları olmak üzere toplam 94 lira gider oluşmakta ve sinemacıya 6 lira kalmakta, bu 6 liradan ortalama %50 hesabıyla 3 lira da kazanç vergisi indirilince sinemacıya 3 lira kalmaktadır (“Sinema ve Filmciler”, 1949, 4).

⁷⁴ Cemil Filmer’in anılarında, ilk vergi indiriminin Atatürk tarafından yapıldığı yer alır. Bu anılarda, Atatürk’ün, yanında Maliye Bakanı Fuat Ağralı ile birlikte, İstanbul’daki Opera Sineması’nda İngiliz yapımı bir film olan *Çanakkale Harbi*’ni izlediği ve filmi, savaşın gerçeklerini aktarıyor olması nedeniyle beğendiği yazılıdır (Filmer, 1984, s. 149-150). Filmer’e göre, Atatürk burada sinemaların durumu üzerine konu açılınca sinema salonu işletmelerinden %33 oranında vergi alındığını öğrenir ve “sinemanın çok yarıyıllı bir icat olduğu, halkın bundan gerektiği gibi faydalanması” yönünde bir konuşma yaptıktan sonra bu verginin yüksekliğini eleştirir ve düşürülmesi talimatını verir (1984, s. 149-150). Ayrıca Filmer, Atatürk’ün Ankara’ya dönmesinden sonra vergi oranının %10’a düştüğünü ve bu sayede işletmelerin kâr etmeye, sinema yapımcılarının da para kazanmaya başladığını aktarır (1984, s. 150). Atatürk ve sinema ilişkisinin tartışıldığı çalışmalarda Filmer’in bu aktarımı önemli bir veri olarak değerlendirilmiştir. Senem Ayşe Duruel, 1932’den itibaren Halkevleri’nde düzenlenen film gösterimleri örneğini de vererek Atatürk’ün sinemaya ilgisi olduğunu ancak diğer kültür alanlarına verdiği desteğin büyüklüğüne kıyasla sinemaya ilgi ve desteğinin çok az olduğunu savunur (2002, s. 24). Duruel, Atatürk döneminde yetersiz bulduğu

indirimiyle başladığını savunanlar arasındadır (1962, s. 242). Bu tez çalışması için yapılan gazete, dergi gibi arşiv incelemelerinde, 1949'un sonlarına kadar SFC'nin, vergi oranları için “felaket” tanımlaması yapmaya devam ettiğine ve işletmecilerin salonlarını kapatma noktasına geldiğine yönelik bilgilere ulaşılmıştır. Dolayısıyla 1948 yılında vergi meselesinin tamamen hallolduğunu ve bu tarihin bütün sinema bileşenleri için ön açıcı bir misyon taşıdığını söylemenin tartışmalı bir durum olduğu gözlemlenmiştir. 1948'de sözü edilen vergi oranlarındaki büyük düşüş yerli film gösterimleri için geçerlidir. Ancak sinema salonlarının asıl gelir kaynağı ithal filmlerdir ve bu filmlerin gösteriminden istenilen vergi oranı sadece %75'ten %70'e düşürülmüştür. Bu nedenle sinema işletmecileri kendi örgütleri aracılığıyla tepkilerini göstermeye devam etmiştir. O yıllar için söylenebilecek şey, sinema sektörü bileşenlerinin, örgütleri aracılığıyla vergi oranlarıyla ilgili etkili girişimlerde bulunduğu, zaman zaman bu oranları azaltmayı başardığı, sinema bilet ücretlerinin artmasını sağladığı ve en önemlisi de (niteliksiz yapımların çoğalması pahasına) yerli film üretimlerinin önünün açtığıdır.

YFYC, 1950'li yıllarda da varlığını sürdüren uzun soluklu bir örgüt olmuştur. Cemiyet, 1953 yılında “Türk Filmciliğinin Dertleri” başlıklı sektörün sorunlarını ve çözüm taleplerini anlatan bir rapor daha hazırlamıştır. Raporda, “yurdumuzda henüz otomobil, traktör, buzdolabı, matbaa makinesi ve daha pek lüzumlu sanayi mamulleri imal edilemediği” halde girişimci kişiler

sinemaya yapılan desteklerden birini şöyle örneklendirmiştir: “22 Nisan 1933 tarihli ve 2154 sayılı ‘Halkevleri için İthal Olunacak Radyo ve Sinema Makinelerinin Muamele Vergisiyle Gümrük ve Okruva Resimlerinden İstisnası Hakkındaki Kanun’ ile devlet Halkevleri ve halk odalarında film gösterileri yapılmasını desteklemiş, halkevleri için dış alımı yapılacak sinema aygıtlarının her türlü vergiden bağışık tutulmasını öngören yasal düzenleme yapılmıştır” (2002, s. 30-31). Ona göre, Cumhuriyet’in ilk 15 yılında, sanayi, eğitim ve kültür alanında hızlı gelişmeler gösteren devlet sinemaya yönelik ciddi bir düzenleme ve destekte bulunmamış, tersine bir sansür düzenlemesi yapmıştır (Duruel, 2002, s. 23). Devletin ülke sinemasını desteklememesinin bir nedeni olarak, yetkililerin yerli sinemaya karşı memnuniyetsiz bakışları olduğunu tahmin eden Duruel, buna örnek olarak dönemin İçişleri Bakanı Şükrü Kaya’nın 1934’te TBMM’nde Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilat ve Vazifeleri Hakkında Kanun görüşmeleri sırasında yaptığı konuşmadan şu kısmı paylaşır: “Matbuattan başka diğer bütün efkâr-ı umumiye meseleleri de bugüne kadar hakikaten devletin muavenetinden ve devletle iş birliğinden mahrum haldedir. Milli filmlerde çıkan bazı meselelerin heyeti âlinizi ve efkârı umumiye ne kadar rencide ettiğini biliyorum” (2002, s. 34).

sayesinde film üretilebildiği ve toplamda 21 milyon liralık bir ciroya ulaşıldığı öne sürülerek, devletin bu “endüstri ve sanat koluna” el uzatması istenmiştir (“Türk Filmciliğinin”, 1953, s.16). Raporun hazırlanmasından yaklaşık bir hafta sonra da cemiyet ve hükümet yetkilileri arasında yıllardır yapılamayan bir görüşme gerçekleşmiştir (“Bizden”, 1953a). *Yıldız* dergisi Ankara’daki bu görüşmenin olumlu geçtiğine yönelik haber yapmış ve içeriğinde de Türk sinemasına “kırkında, saçları kırışmaya yüz tutmuş koskoca bir erkek” olarak cinsiyet biçerek, onun “hakkı olan şeyi bileğinin kuvveti, dilinin telakkisi” ile kazanabileceğini yazmıştır (“Bizden”, 1953a). Cemiyet, raporu hazırladığı ağustos ayının sonunda da İstanbul Açık Hava Tiyatrosu’nda bir gece organize etmiştir (“Yerli Film Yapanlar Gecesi”, 1953). Bu çalışmalara rağmen süreli yayınlarda cemiyetin çalışmalarına dair eleştiriler yer almıştır. Temel Karamahmut’un 1953’te ve Vehbi Belgil’in 1954’te *Yıldız* dergisinde yayımladıkları yazılar bunlara örnektir. Karamahmut, YFYC’nin kurulduğu zamandan beri film sanayisine faydalı olmadığını belirterek şunları yazar:

Memleketimizde mevcut film amillerinin yüzde sekseni bu cemiyete âzâ değildir. Mevcut âzâsı da hiçbir toplantıda tam olarak bulunmaz. Toplantıya gelenler de, cemiyet gayesi haricinde, kendi şahsi işleri ve dertlerini konuşarak ve birbirlerine içlerini dökerek ayrılırlar. Sonra da muhtelif gruplar halinde ve muhtelif mükâlemelerde yerli filmciliğimizin dertleri görüşülür, dertlere derman bulunur! (1953, s.8).

Vehbi Belgil, YFYC’nin önemli işler yapmadığı ve cemiyet toplantılarının verimsizliği ile ilgili Karamahmut’la aynı şeyleri söylerken, film yapımındaki çoğu şirketin bu cemiyete üye olduğunu belirtmek suretiyle üye sayısı ile ilgili ondan farklı bir bilgi vermiştir (1954c, s.11-12). Cemiyetin yeterince varlık gösterememesinin nedeni olarak film yapımcılarının, “Ben film yapayım, başkası yapmasın, bana rakip olmasın” anlayışını taşımalarını gösterir ve sinemacıların birlik olmaları halinde her türlü sorunu çözebileceklerini savunur (Belgil, 1954c, s.11-12). Karamahmut da, dertlerin esas çözümü için film yapımında yer alanların “birlik” kurmasını önerir ancak “maddi ve manevi çok seviye farkları arz eden insanlardan müteşekkil bir zümrenin böyle bir birlik kurabilmesi”nin mümkün olmadığına inanır (1953, s.8). Ona göre böyle bir birlik sadece

zorunlu haller ya da ortak menfaatler söz konusu olduğunda gerçekleşebilir (Karamahmut, 1953, s. 8).

YFYC, ham film sıkıntısının 1954 yılında bir buhrana dönüşmesi ile beraber ülkeye sınırlı sayıda gelen ham filmlerin yapımcılara dağıtımında kısa süreli bir rol üstlenmiştir (Tomaç, 1960, s. 9). Cemiyetin başkanlığını yapmakta olan yapımcı Namık Kılıçoğlu, filmini çekmek için bütün hazırlıklarını tamamlamış şekilde ithal edilecek boş filmleri bekleyen film üreticilerine bir ay içinde ham filmlerin ilk partisinin geleceği müjdesini vermiştir (Kılıçoğlu, 1955). Cemiyet, Mart ayında gelen 600 bin lira değerindeki filmleri yapımcılara dağıtmadan önce alıcılarla sözleşme imzalamıştır (“Perde Sahneden”, 1955, s.14). Sözleşmeye göre, ham filmi alanlar üç ay içerisinde filmlerinin çekimini bitirmezse elindeki filmleri bütün haklarından feragat ederek cemiyete geri vermekle yükümlüdür (“Perde Sahneden”, 1955, s.14). Uygulanması ve denetlenmesi muğlak olan bir diğer şart da yapımcılardan kaliteli film çevirmelerinin bekleniyor olmasıdır. İhsan Tomaç, YFYC idare heyetinin bu işi iyi yönetemediğini, haksız dağıtım ve yolsuzlukların önüne geçemediğini ve kısa süre sonra da dağıtım işini “Zerzevatçılar Kooperatifi”nin aldığını yazmıştır (1960, s. 9). YFYC, boş film dağıtımındaki bu başarısızlığından sonra cemiyetler kanununa göre senede bir kez yapması gereken toplantıyı üç sene boyunca yapmadığı için yasal olarak feshedilmiştir (Tomaç, 1960, s. 9).

3.1.3.3. “Sinema Makinistleri Sendikası” veya “Film Sanayii ve Sinema Makinistleri Sendikası”

Sinema alanında sadece emekçileri kapsayan ilk sendikalardan biri makinistlerin 21 Temmuz 1952 yılında kurduğu Sinema Makinistleri Sendikası’dır (“Yerli Haberler” 1952b, s. 3; “Sinema Makinistleri”, 1952, s. 7). Tez araştırması kapsamında, 1952’de, “Film Sanayii ve Sinema

Makinistleri Sendikası” (Alçan, 1962, s. 1) adıyla da bir sendikanın kurulduğuna yönelik bilgiye rastlanmıştır. Metin incelemelerinde iki sendikanın da aynı olduğu ancak süreli yayınlarda yanlış yazım nedeniyle bir farklılık olduğu anlaşılmıştır.

Sinema salonlarında uzun saatler ve ağır koşullarda çalışan makinistlerin mesai saatlerinin düzenlenmesi ve maaşlarının zamanında ödenmesi gibi amaçlara sahip olan sendikanın, kurucu başkanı Kayahan Arıkan, Başkan Vekili Nubar Mağazacı, Genel Sekreteri Ahmet Muzaffer Ünker'dir (“Yerli Haberler”, 1952b, s. 3).⁷⁵ Sendika, kuruluşundan sonraki ilk yılında, ilişkide oldukları doktorlarla anlaşarak onları her gün bir saat sendika şubesine getirmiş ve iş kanunu kapsamına girmeyen sinema işçilerine tedavi imkânı sunmuştur (Alçan, 1962, s. 1). Fakat bir yıl sonra etkinliğini yitirmiştir.

1953 yılında Ankara’da da “Sinema Makinistleri ve Teknisyenleri Sendikası” adıyla bir sendika kurulmuştur (Sülker, 1987, s. 80). Film üretiminde yer alan sinema emekçileri, örgütlerini ağırlıklı olarak İstanbul’da kurmuştur. Çünkü İstanbul, film yazıhanelerinin, ajansların ve sinema emekçilerinin merkezi toplanma, organize olma ve hareket etme şehridir. Sinema emekçileri arasında yer alan makinistler ise Türkiye’nin her yerine dağılmış olan salonlarda çalıştıkları için onların örgütlenmeleri İstanbul’un dışındaki illerde de gerçekleşebilmiştir.

3.1.3.4. Türk Film Dostları Derneği: Aydınların Yerli Sinemada Nitelik Arayışı,

Toplantılar ve Raporlar

Türk Film Dostları Derneği (TFDD), 1952 yılında, yönetmen ve yapımcılardan oluşan sinema çevresi ile kültür, sanat ve basın gibi alanlarda üretim yapan aydınların bir araya gelmesiyle

⁷⁵ Sendikanın kurucu isimleri tam listesi şöyledir: “Kayahan Arıkan, Muzaffer Ünker, Nubar Mağazacı, Mehmet Şimşek, Tarık Tine, Artin Karayan, Celâl Onuçan, Necdet Ergör, Kemal Yatkın, İstefo İstefiyadis” (“Sinema Makinistleri”, 1952, s. 7).

kurulmuştur. Aralarında, Burhan Arpad, Aydın Arakon, Orhon Murat Arıburnu, Lütfi Akad, Fikret Arıt, Hüsamettin Bozok ve Hıfzı Topuz'un bulunduğu entelektüel bir çevrenin dernek çatısı altında örgütlenmelerinin en büyük gayesi Türk sinemasının sanatsal olarak gelişmesine ve uluslararası sinema arenasında özel bir yer kazanmasına katkı sunmaktır ("Yerli Haberler", 1952a, s. 13). Amaçları arasında her yıl ödüllü film festivali düzenlemek de vardır. Kuruluşundan birkaç ay sonra "Birinci Türk Film Festivali"ni gerçekleştirmiştir ("Bizden", 1953d, s.22).

18 Eylül 1952'de yapılan ilk kongrede dernek başkanlığına Burhan Arpad, ikinci başkanlığa Orhon Arıburnu ve genel sekreterliğe de İlhan Arakon seçilmiştir ("Türk Film Dostları Derneği", 1952, s.11).⁷⁶ Derneğin kurulduğu yıl sahip olduğu üye sayısı ile ilgili bir bilgiye ulaşılamazken Çetin Özkırım'ın bir gazete yazısı vesilesiyle 1955 yılında 60 civarında üyesi olduğu öğrenilmiştir (Özkırım, 1955, s.10).

TFDD çeşitli zamanlar sinemanın durumunu konuşmak için toplantılar düzenlemiştir. 1954'te düzenlenen o toplantılardan birinde konuşulanlara bakıldığında dernek üyelerinin en büyük kaygısı yerli filmlerdeki niteliğin düşüklüğüdür (Balcıoğlu, 1954, s.13). Dernek Başkanı Burhan Arpad toplantıda, "yapımcıların kâr zihniyetinin sanat endişesinden çok önce geldiği"ne vurgu yapar (Balcıoğlu, 1954, s.13). Ardından söz alan Oğuz Özdeş, bu zihniyete sahip yapımcılar yüzünden "bol göbekli" filmler çekildiğini ancak kimsenin bu kötü filmler için yapımcıların arzularını gerçekleştirmek zorunda kalan yönetmenleri suçlayamayacağını söyler (Balcıoğlu, 1954, s.13). Cemil Cahit Cem de sinema çalışanlarının "meslek sendikaları" kurarak hem haklarını korumaları hem de "yapımcıların zevksizliği" ile uğraşmaları gerektiğini belirtir (Balcıoğlu, 1954,

⁷⁶ Türk Film Dostları Derneği'nin İdare Heyeti, "Burhan Arpad, İlhan Arakon, Hüsamettin Bozok, Orhon Arıburnu, Azra Erhat, Lütfi Akad ve Fuat İzer"den oluşur ("Türk Film Dostları", 1952, s.11). Üyelerden Nurullah Tilgen ve Nevzat Üstün de murakkıplık (denetmenlik) görevini üstlenmiştir ("Türk Film Dostları", 1952, s.11).

s.13).⁷⁷ Sendika kurulması talebine derneğin bir başka etkinliğinde de rastlanır. Sadri Alışık ve Oya Sensev'in teklifi ve organizasyonu, *Yıldız* dergisinin de çağrısıyla aralarında Vedat Örfi Bengü'nün de yer aldığı yaklaşık otuz sinemacı ve gazeteci, İstanbul'da bir piknikte buluşur. Piknik sırasında sinemanın durumu üzerine bir de toplantı yapılır (Özdeş, 1952b, s. 7). Derneğin birinci ve ikinci başkanları olan Burhan Arpad ve Orhon Arıburnu bu toplantıda TFDD'nin amaçlarını anlatıp herkesin derneğe katılımını istediklerine dair bir konuşma yapar ve ardından söz alan Dr. Babayan, Baha Gelenbevi ve Oğuz Özdeş, sinema çalışanları arasında bir sendika kurulmadıkça “yaraların kapanmayacağını” vurgular (Özdeş, 1952b, s. 7). Bir grup entelektüelin yerli sinemada nitelik arayışı ekseninde buluşmasıyla kurulan TFDD'nin çalışmalarında emek eksenli örgütlenmelerin kurulması gerektiğine yönelik arayışların sıkça dillendiriliyor olması hem bir ihtiyacın göstergesini açığa çıkarıyor hem de dernek çatısı altında birleşmelerin de sektörde örgütlenme bilincinin ve sendikal anlayışın gelişmesine katkı sunduğunu gösteriyor.

TFDD bir sonraki genel toplantısını 1 Ocak 1955 yılında gerçekleştirir ve bu toplantıda, yaptıkları kötü filmler nedeniyle utanç duyan film yapımcılarına seslenerek, onlardan Türk sinemasının yararı için “cihat açmaları”nı ister (“Filmciliğimizin”, 1955, s. 7). Toplantıya katılanlar arasında roman yazarı Reşat Nuri Güntekin de vardır. Güntekin toplantıda, bazı yapımcıların iyi para kazanırken iyi filmler de yapmayı arzuladıklarını ancak kültür seviyelerinin buna imkân vermediğini açıklayarak “yapımcı” tartışmalarına farklı bir boyut katar (“Filmciliğimizin”, 1955, s. 7). TFDD bu toplantıdan on gün sonra bir süredir hazırlamakta olduğu Türk sinemasının sorunları ve çözüm önerilerini içeren raporu İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'nde

⁷⁷ Balcıoğlu, toplantıya katılanların isimlerini şu şekilde yazmıştır: “Ayşe Nur, mütercim ve yazar Asude Zeybekoğlu, artist ve rejisör Orhon Arıburnu, rejisör Lütfi Akad, rejisör Şakir Sırmalı, yazar Zuhâl Kâmuran Noyan, şair ve prodüktör Salah Bırsel, Ceylan Film ortaklarından Nubar Hamparyan, yazar Semih Tuğrul, bir de bizim yayınevinin meşhur simalarından Cemil Cahit Cem, Sezai Solelli, Oğuz Özdeş ve Metin On ikinci – Nâm-ı diğer Mehdi Özgürel – Nâm-ı diğer Küçük Zıt” (1954, s.13).

düzenlenen bir basın toplantısında kamuoyuyla paylaşır (Balcıoğlu, 1955, s. 6). 1939 itibariyle yürürlüğe girmiş olan sansürün “anti demokratik ve tekelci bir devlet sansürü” olarak tanımlandığı raporda bu uygulama sürdüğü sürece filmlerde kalite bekleminin “boş bir umut” olacağı yazılıdır (Balcıoğlu, s. 6). TFDD bu rapor ile özellikle ülkede aşırı sayıda ithal film gösterildiğine ve ithal film gösteren sinema salon sahiplerinin perdelerinde yerli filmlere yer vermediğine odaklanarak yerli filmciliğin gelişmesi için devletten şöyle bir talepte bulunur:

Bu keşmekeşi bir nebze olsun ıslah etmek için her sinema, bir iş mevsimi boyunca dört Türk filmi oynatmaya mecbur tutulmalıdır. Ayrıca yabancı filmler orijinal dilde oynatılıyorsa, metre başına 50 kuruş, Türkçe’ye duble edilen yabancı filmlerdeyse metre başına 100 kuruşluk bir işletme ücreti sinema sahibinden alınmalıdır. Bu paranın birikmesiyle “Milli Sinema Merkezi” kurulmalıdır (Balcıoğlu, 1955, s. 6).

TFDD ve diğer örgütlerin yaptıkları bu tür açıklamalar, devletten beklentileri olduğunu, bir başka deyişle devleti bir çözüm merci olarak değerlendirdiklerini gösterir. Oysa yukarıda belirtildiği ve Kakinç’ın yaptığı röportajlarda görüldüğü üzere, yönetmenlerin umutsuz olmaları nedeniyle devletten bir şey beklememe gibi bireysel tavırları da vardır.

Sinema eleştirmeni Adnan Ufuk, 1959’a kadar sinema alanında kurulan derneklerin, kendi aralarındaki ilişkileri, resmî kurumlarla yapılacak görüşmeleri ve seyirciyle kurulacak bağları ilerletemediğini savunmuştur (1959, s. 54). Ona göre birlik olma yolundaki en önemli adımlar TFDD ile atılmıştır (Ufuk, 1959, s. 54). Bu adımlara rağmen üyelerinin çoğu sinema dışı alandan olması nedeniyle TFDD, sektörde gerekli ilgiyi görmemiş ve birkaç konferans, birkaç bildiri, birkaç film yarışmasından sonra çalışmalarına son vermiştir (Ufuk, 1959, s. 54). Ufuk’a göre, sinema alanındaki bir birliğin güçlü ve uzun soluklu olmasının sırrı, örgütlerin her şeyden önce “dertlerini, davalarını, kendilerine neyin gerektiğini ve nasıl mücadele edilebileceğini” en iyi bilecek kişiler olan sinemacılar tarafından kurulması gerekliliğidir (1959, s. 54).

3.1.3.5. Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası (Film-İş)

Film-İş, 1952 yılında kurulmuş (Sülker, 1987, s. 79) ve 1966'ya kadar tüzel kimliğini sürdürmüştür (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Sedat Toydemir Arşivi).⁷⁸ Sinema alanında faaliyet sürdüren bir sendikanın 14 yıl boyunca varlık göstermiş olması kayda değer bir durumdur. Film-İş, bu süre içinde sinema alanındaki işçilerin sigorta hakları, iş kanunu kapsamına alınması, mesai saatleri, asgari ücretin belirlenmesi ve figüranların istismarı gibi konularda çalışmalar yürütmüştür. 14 Kasım 1954 yılında yapılan kongreye 150 üyesinden 40'ı katılmıştır ve bu kongrede gündem yapılan konulardan birisi “İstanbul sinemalarında programcı ve belediye kontrolü olarak çalışanların” da sendikaya üye olma talepleri olmuştur (“Sinema İşçileri Kongresi”, 1954, s. 1).

Film-İş başkanı Mücahit Teoman, 1955 yılında *Akşam* gazetesine yaptığı bir açıklamada, en acil iki sorunun, dört işçi çalıştıran sinemaların İş Kanunu kapsamına alınması ve bu kanunun 35. maddesi gereği günde sekiz saat haftada en çok 48 saat olan çalışma yasasının uygulanması olduğunu ve bunları çözüme kavuşturmadan diğer meseleleriyle ilgilenemediklerini söylemiştir (“Film Sanayii”, 1955, s. 3). Bunun için Çalışma Vekâleti'ne başvuran ancak bir sonuç alamayan Teoman, İş Kanunu'nun dört-dokuz arası işçi çalıştıran iş yerlerini kapsamasına rağmen ve “bar, içkili gazinolar ve kıraathaneler” gibi işletme çalışanları bu kapsamın içine alınmışken, sinema çalışanlarının kanun dışında tutulmasına tepki göstermiştir (“Film Sanayii”, 1955, s. 3). Sinema emekçileri bu dışlanma nedeniyle sigorta gibi birtakım haklara sahip olamamaktadır. Sendika yöneticilerine göre, gün içinde çok seans yapan büyük şehirlerdeki sinemalarda çalışanlar uzun

⁷⁸ 1958'de *Kim* ve 1960'da *Sanat Dünyası* dergileri sayfalarında “Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası” ismine çok benzer olan “Film ve Sinema Sanayii İşçileri Sendikası”na rastlanmıştır. Mücahit Teoman'ın değişik yıllarda her iki sendikanın da başkanlığını yaptığı dikkate alındığında, bu örgütlerin aynı olduğu ancak süreli yayınlarda yanlış yazım nedeniyle farklı görüldüğü söylenebilir. Ayrıca bu sendikanın ismine “Türkiye Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası” veya “İstanbul Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası” olarak da rastlanılmıştır. Metin içinde sadelik sağlamak amacıyla bu sendikaların hepsinin “Film-İş” olarak yazılması uygun görülmüştür. “Film-İş”, sendikanın resmi kısa adıdır.

saatler mesai yapmakta ve bir fabrika işçisinden daha çok çalıştırılmaktadır (“Film Sanayii”, 1955, s. 3).

Kim dergisinin bir haberine göre Film-İş başkanı Mücahit Teoman, ağır iş şartlarının düzeltilmesi, emekçilerin kanuni haklarının verilmesi ve Çalışma Bakanlığı’nın bütçe düzenlemesi yapması için pek çok resmi kuruluşla görüşmeler yapmıştır (“Gözleri”, 1958, s. 26-27). Aynı haberin içinde bütün makinistlerin (mevcut 16 saat çalışmayı sürdürmek yerine) 11 saatlik çalışma sonucunda işi o gün için bırakıp gitmeleri halinde film gösterimlerinin yarım kalacağı veya suare yapılamayacağı yazılıdır. Ayrıca makinistlerin 11 saat sonrasında çalışmayı bırakmaları durumunda kendilerine yapılacak grevci muamelesine göğüs gerebilecekleri ancak önemli bir eğlence kaynağı sinema olan halkın tepkisini göğüslemek istemedikleri değerlendirilmiştir (“Gözleri”, 1958, s. 26-27). Sendikanın bu girişimlerine karşın makinistlerin ve sinema işletmesi işçilerinin 16 saat çalıştırılmaları ve düşük ücret almaları devam etmiştir.

Sendikanın girişimleriyle İstanbul Bölge Çalışma Müdürlüğü’nde film sanayii iş kolunda çalışan işçilerin asgari ücretlerinin belirlenmesi için sendika temsilcisi, işçi ve işveren temsilcileri ile asgari ücretleri tespit komisyonu başkanı 04.02.1959’da bir araya gelmiş ve sinema işçilerine saat ücreti brüt 105 Kuruş ödenmesine karar kılınmıştır.⁷⁹ Bu karar sadece İstanbul sınırları içindeki işçiler için geçerlidir.

Mücahit Teoman 1960’ın Ocak ayında Film-İş’in yıllık kongresine giderken basına maddi sıkıntılar içinde oldukları ve gelir sağlamak için konserler düzenleyecekleri yönünde bilgiler vermiştir (“Film ve Sanayii”, 1960, s. 15). Kongreden birkaç ay sonra sendikanın genel sekreteri Muzaffer Ünker (makinist), Avrupa’daki sinema sektöründe çalışan işçilerin dayanışmalarını üç

⁷⁹ İşçi ve iş veren temsilcileri karar öncesi kendi tekliflerini sunarken şu kriterleri dikkate almak durumunda kalmıştır: “[...] bu sanayi şubesinde fiilen ödenen ücretlerin umumi vasatilerini, şehrin ekonomik ve maki durumunu, işçilerin vasati hayat seviyelerini, İstanbul İş İhtilafları Hakem Kurulu’nun vermiş olduğu kararları göz önünde bulundurmak [...]” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Sedat Toydemir Arşivi).

ay süreyle gözlemlemek için yurt dışına çıkmış (“Başlık yok”, 1960, s. 10),⁸⁰ sendika 1961 yılında sorunlarını etkili şekilde anlatmak için bir kampanya başlatmış ve bu süreçte de bir bülten çıkarmıştır (“Film İşçileri”, 1961, s. 7). Bültende, “işçi ücretlerinin azlığı, işçi sigortalarının yetersizliği, makinistlerin iş müddetleri, işçi sağlığı ve iş emniyeti” ile ilgili itirazları ve talepleri yer almıştır. Sendika, 1962’de işçilerin bazı sinemalarda sigortasız ve kaçak olarak çalıştırıldığını belgeleyen bir rapor hazırlamış ve bu raporu Çalışma Bakanlığı Müsteşarı İsmail İnçap’a iletmıştır (Ünker, 1962, s. 1).

Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti’nin oyuncu Suphi Kaner ile ilgili aldığı boykot kararı nedeniyle Kaner intihar etmiş ve cenazesinden bir gün sonra (28 Ağustos 1963’te) oyuncu, yönetmen, yapımcı arkadaşları ve sendika üyeleri bir araya gelip onun için basın toplantısı düzenlemiştir.⁸¹ Film-İş başkanı Mücahit Teoman bu toplantıda söz alarak, “Suphi’nin hasta olduğunu işsiz zamanlarda kendisine verilen her türlü rolü en ucuz fiyatlarla kabul ettiğini, bir işçiye karşı boykot kararı veren Prodüktörler Cemiyeti’nin maksadı dışına çıkan bir cemiyet olduğu için feshinin gerektiğini ve sendika olarak da kendi mesuliyetlerini müdrik bulunduklarını” söylemiştir (“Kaner İçin”, 1963, s. 5). Sendikanın, Kaner’in ölümünde kendilerine de sorumluluk payı verip özeleştiri yapmış olması önemlidir. Ayrıca sinema iş kolundaki bir işçi sendikasının bir işveren örgütünün kapatılmasını net olarak talep etmesi bu tez araştırması kapsamında pek rastlanılmamış bir durumdur. Film-İş ayrıca cemiyet aleyhinde savcılığa bir başvuruda bulunmuştur (“Kaner Sevenler”, 1963, s.1)

Filmlerde ve sahnelerde figüranlık yapmak isteyenler bir takım aracı kuruluşlar tarafından her dönem istismar edilmiştir. Film-İş bu duruma karşı da çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Sendika başkanı Mücahit Teoman düzenlediği bir toplantıda bütün figüranların sendikaya kayıtlı

⁸⁰ Muzaffer Ünker’in hangi gözlemlerle yurda döndüğüne dair bilgilere bu çalışma kapsamında henüz rastlanmamıştır.

⁸¹ Bu karara ve Kaner’i intihara iten sürece “Türk Film Prodüktörleri” başlığı altında geniş şekilde yer verilmiştir.

olacağını ve yapımcı firmaların işçi alımını doğrudan sendika aracılığıyla yapacaklarını bildirmiştir (“Sinema İşçileri”, 1963, s. 19). Ayrıca Teoman, figüranları istismar eden organizatörleri “simsar” olarak tanımlamış ve onlara yönelik resmî kurumlarca gerekli tahkikatların yapılmasını istemiştir. Bu konuda ısrarlı çalışmalarını sürdüren Film-İş, bu şirketleri tespit edip polise bildirme yöntemini uygulamıştır. Hatta sendikanın bir ihbarı üzerine harekete geçen polis, “Orijinal” adlı bir film şirketine baskın düzenlemiş ve şirketin kayıt defterinde 11 yaşından 50 yaşına kadar 118 kişinin kaydına rastlamıştır (“Sahte Film”, 1964, s. 1). Özellikle genç kızları “artist” yapma vaadiyle dolandırdığı ve istismar ettiği ileri sürülen bu şirketin sahibinin, Leman B. adlı bir genç kızın çıplak fotoğraflarını çekmesi nedeniyle o gencin intihar ettiği basına yansımıştır. Polisin bu soruşturmasında kandırılan genç kızların ve erkeklerin “kötü yollara düşürüldüğü” ve kendilerinden yüksek meblağlı paralar alındığı ortaya çıkmıştır (“Bir”, 1964b, s. 7).

Film-İş’in 10 Kasım 1964 tarihli kongresinde dokuz kişilik yönetim kurulu üyelerinden üçünün film işçilerinden, üçünün stüdyo işçilerinden ve üçünün de sinema işletmesi işçilerinden oluşturulması kararı alınmıştır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Bu kongrede sendika başkanlığına Mücahit Teoman ve sendika genel sekreterliğine Servet Sofuoğlu seçilmiştir.⁸² Sendika, 1966 yılında yaptığı kongre ile Türk-İş’e bağlı olan OLEYİS’e (Otel, Lokanta ve Eğlence İşyerleri Sendikası) katılarak kendini feshetme kararı almıştır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

⁸² Film-İş’in bu kongresinde idare heyetinde yer alan diğer isimler sırasıyla şöyledir: “Visalettin Genlioğlu (Muhasip), Salih Çakmak (Başkan V.), Zeki Sezer (Üye), Yuda Yabes (Başkan V.), Behlül Dal (Üye), Ahmet Tezcan (Üye), ve Ali Ekdal (Üye)” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

3.1.3.6. Film Teknisyen ve İşçileri Sendikası

12 Aralık 1954'te Mehmet Erol, Kâzım Kaşkan, Sezai Elmaskaya, Şevket Yılmaz, Mustafa Kent, Hüsamettin Eryılmaz ve Metin Miroğlu tarafından kurulmuş ve iki ay sonra yapılan kongrede idare heyeti seçilmiştir ("Film Teknisyenleri", 1955, s.9; Sülker, 1987, s. 83).⁸³ Bunun dışında başka bir kongre gerçekleştiremeyen Film Teknisyen ve İşçileri Sendikası kendiliğinden dağılmıştır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Çalışma Umum Müdürlüğü'nün 7 Şubat 1956 tarihli bir raporunda bu sendikanın sinema iş kolunda kurulu olan ikinci sendika olduğu yazılıdır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Bu veri dikkate alındığında 1956 yılında "Film Teknisyenleri ve İşçileri Sendikası" ve "Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası" dışında sinema iş kolunda örgütlenmiş başka sendikanın olmadığı sonucu çıkarılabilir.

Nurullah Tilgen, sendikanın, kuruluşundan sonraki ilk üç ayda birçok başarılı iş yaptığı yazmış ve faaliyet programını şöyle sıralamıştır:

- 1) Kendilerine verilen bir senaryodan filmin hakiki rakamlarla keşfini yapmak; (bu sendika mensuplarının hepsi de çekme, banyo, montaj vesaire gibi bütün teknik işlerinde çalıştıklarına göre verecekleri rakamlar yüzde yüz sıhhatli olacaktır.)
- 2) Bir yıl içinde Türkiye'de çevrilen filmlerde başarı gösteren teknisyenlere tam manasıyla salâhiyetli bir merci olarak sertifika ve hediyeler verilecektir.
- 3) Sendika mensuplarının üçüncü şahsa karşı hakları korunacaktır.
- 5) Film sanayindeki muhtelif bilgilerini arttırmak için mesleki kurslar açılacaktır (1955, s.5).

Sendikanın hedefleri arasında, "yapı kooperatifleri kurmak; sağlık ve spor tesisleriyle lokal ve pansiyon kurmak" da vardır (Tilgen, 1955, s.5).

⁸³ 11 Şubat 1955'te İstanbul'un Beyoğlu ilçesinde yer alan Luna Park'ta yapılan kongrede seçilen idare heyeti şöyledir: "Mehmet Erol, Turgut Ören, Nâzım Delibalta, Şevket Kıymaz, Orhan Çağman, Adrine Muradyan, Cemil Orhon. Yönetim Kurulu: Kâzım Kaşkan, Faruk Özar, Necati İltaş. Haysiyet Divanı: Lâzar Yazıcıoğlu, Kriton İlyadis, Muzaffer Pekgülyüz" ("Film Teknisyenleri", Şubat 1955, s.9).

Film Teknisyen ve İşçileri Sendikası tüzüğünde, üye olma şartlarının yazıldığı 4. Maddenin “e” bendinde, şöyle bir sınırlama mevcuttur: “Fiilen film işlerinde çalışan teknisyen ve işçi olmak veya bu iş kolunda yardımcı işlerle çalışmış olmak.” Metin Erksan bir yazısında adını “Film Teknisyenleri Sendikası” olarak yazdığı bu sendikanın kurucularının tecrübesiz olması, sinema makinistlerini sendikaya üye olarak kabul etmedikleri ve yönetmenleri işveren olarak değerlendirmeleri nedeniyle sendikaya üye yapmadıkları gibi “hataları” yüzünden başarılı faaliyetler yürütemediklerini öne sürmüştür (1959, s. 32).

3.1.3.7. Türk Film İmalcileri Cemiyeti

“Türk Film İmalcileri Cemiyeti” (TFİC), 1956 yılında kurulmuştur (Erksan, 1959, s. 32). Kuruluşundan üç yıl sonra Erksan’ın yaptığı değerlendirmeye göre TFİC, genel olarak çok pasiftir ve “ismi var cismi yok” gibidir, ancak önemli bir çalışmaya da imza atmıştır (1959, s. 32). O çalışma, “Fransız Film ve Sinema Endüstrisi Kanunu”nu Türkçe’ye çevirerek buna uygun şekilde “Türk Film ve Sinema Kanunu”nun gerekçesini hazırlamasıdır (Erksan, 1959, s. 32; Özdeniz, 1958, 7). TFİC’in hazırladığı bu kanun tasarısında başlıca, idare heyetinin film yapımcılarından oluştuğu ve bütün yapımcıların üye olduğu bir “Türk Film ve Sinema Merkezi”nin kurulması, bu merkezin Türk film endüstrisinin modernleşmesi, kalkınması ve film yarışmaları düzenlenmesi için yapması gerekenler ile kulüp ve kütüphaneler açılması gibi hedefler yer almaktadır (“Türkiye Film İmalcileri”, 1959, s. 3). Bu tasarıda sinema emekçilerinin sosyal ve ekonomik haklarının sağlanması, çalışma koşullarının iyileştirilmesi ile ilgili açık maddeler yoktur. Sadece 13. maddede çalışanlara bir mesleki kimlik (hüviyet varakası) verilmesi yazılmış ancak bu kimlikle çalışanların hangi imkânlarla sahip olacağına dair bir bilgiye yer verilmemiştir.⁸⁴

⁸⁴ TFİC’in hazırladığı sinema kanun tasarısında yer alan 13. Madde şöyledir: “Film sanayisine bağlı firmalar, sinemalar ve film imali işinde çalışanların Türk film ve sinema milli merkezince verilmiş bir mesleki hüviyet varakası

Erksan, büyük çoğunluğu yapımcılardan oluşan hem YFYC'nin hem de TFİC'in uzun ömürlü olmamasının nedenlerini şöyle sıralamıştır:

1. Cemiyetlerin sürekli eylemlerinin olmaması.
2. Toplu bir ekonomik çıkar uğruna kendi kişisel çıkarlarından vazgeçmemeleri.
3. Üyelerin yeteri kadar kültür ve bilgiden yoksun oluşu.
4. Birliğin ve birlik üyelerinin ülkücü olmayışlarıdır (1959, s. 32).

Bu dört maddenin de gösterdiği gibi özellikle yapımcılar, sanatsal bir niyet ve altyapı taşımadıkları için dernekleşmeye en çok kısa vadeli ticari sorunların çözüm aracı olarak bakmaktadır. Sansür uygulamasına itirazlarının altında da temelde filmlerin gösterime girmesinin engellenmesi neticesinde ciddi mali kayıplar yaşama endişelerinin yattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Film İmalcileri Cemiyeti de pek çok diğer dernek ve sinemacı gibi sansürün bütünüyle kalkmasını değil, sansür komisyonunun “G. S. Akademisi profesörleri ve sinemacılar”dan oluşturulmasını ve komisyonun merkezinin İstanbul’a taşınmasını istemiştir (“Sansür”, 1959, s. 13).

3.1.3.8. Sinema Emekçilerinin Buluştuğu İlk Dernek: Türk Sinema Sanatçıları

Derneği

Akın akın her tür insan geliyor. Başarıp kalanlar, başaramayıp gidenler ve her şeye rağmen inatla kenarda direnenler oluyor. Bu karmaşa içinde kaçınılmaz olarak çekişmeler, tatsızlıklar, her türlü haksızlıklar yaşanıyor. İşe gelmeyen oyuncular, parası ödenmeyen işçiler, işi yarım bırakılan ışıkçılar, birbirlerinden konu çalan senaryocular, filmleri hatalı teknikle bozan stüdyolar, oyuncuların baş yazılarda ve afişlerde isim önceliği haksızlıkları gibi bitmez tükenmez sorunlar. Meslektaşlarla daha çok bunları konuşuyoruz buluştuğumuzda (Akad, 2016, s. 217).

Başlığın altındaki pasajda tarif edilen koşullarda, 1957 yılının son aylarında, sinemacılar Türk Sinema Sanatçıları Derneği (TSSD) adında yeni bir örgütlenmenin eşiğindedir. Derneğin neler yaptığını anlatmadan önce nasıl kurulduğuna bakmak iyi olacaktır. Yapımcılar yeni bir

olacaktır. Hürriyet varakasının verilmesi ve geri alınış şekilleri Türk film ve sinema milli merkezi tüzüğünde gösterilir (“Türkiye Film İmalcileri”, 1959, s. 3).

dernek kurma sürecindeyken aralarına çalışan kesimden yalnızca tek bir kişiyi, yönetmen Metin Erksan'ı almak isterler. Erksan bu tutumun çalışanları dışlayıcı nitelikte olduğunu düşünerek yapımcılara sert tepki gösterir ve Lütfi Akad ile görüşerek çalışanların etkin şekilde yer aldığı geniş çaplı bir dernek kurmak istediğini söyler (Akad, 2016, s. 217-218). O görüşmede derneğe hemen bir isim bulunur ve hem danışmak hem de birlikte hareket etmek için yaşı en ileri olan meslektaşları Baha Gelenbevi'nin yanına gidilir. Birlikte kısa süre içinde "Sayın Meslektaş" diye başlayan, "T.S.S.D. İdare Heyeti adına Baha Gelenbevi" imzasını taşıyan bir bildiri hazırlanır ve sinema emekçilerinin iş bulmak için gittiği kahvehane, yazıhane gibi yerlere bu bildiri dağıtılır:

Başlıca gayesini ana tüzüğümüzde belirttiğimiz gibi şu yolda özetleyebiliriz: Türk sinema sanatını çağdaş bir seviyeye ulaştırmak... Başboş bir düzensizlik için sürüp giden mesleğimizi düzenlemek, sinema sanatını meslek edinmişlere bir meslek haysiyeti sağlamak ve bunu korumak... Derneğimiz gerek hükümet gerek karşılıklı menfaatler bakımından Türk film prodüktörleri nezdinde teşebbüse geçebilecek yegâne sözcüdür... Sizi de meslektaş ekseriyeti arasında ve üye olarak görmekle şeref duyacağımızı bildirmek isteriz. Saygılarımızla (Akad, 2016, s. 218).

TSSD, üyelerinin "yüksek kültür seviyesi"ne sahip olması, kişisel (ekonomik ve düşünsel) çıkarlarını öne almamaları ve senaristinden teknisyenine kadar sinema emekçilerinden oluşması nedeniyle kısa sürede Türk sinemasının etkin bir temsilcisi olmuştur (Erksan, 1959, s. 32-33). 1957 ve 1958 yıllarını iç tüzük oluşturmak ve üye sayısını arttırmak için değerlendirmiş, faaliyetlere başlaması bütün sinemacıların setlerde olduğu 1958 yazına denk geldiği için idare heyetini kurup asıl çıkışını yapması 1959 yılında mümkün olmuştur (Erksan, 1959, s. 32-33).⁸⁵ Derya Çetin'e göre TSSD şu özellikleri nedeniyle bir sendika gibi varlık göstermiştir: "İlk kez meslek tanımları yapmaları, sektörde çalışmayı kıdem temelinde koşullara bağlamaları ve en önemlisi yapımcılar karşısında varlıklarını kabul ettirerek takım sözleşmesi yapmaya çabalamaları [...]" (2010, s. 101).

⁸⁵ Akad'ın *Işıklı Karanlık Arasında* adlı anı kitabında derneğin kurulma fikrinin 1959 Ocak ayında ortaya çıktığı yazılıdır (2016, s. 217). Bu konunun geçtiği çalışmaların bir kısmında Akad'ın anıları referans olarak kabul edilerek onun verdiği tarih esas alınmıştır. Ancak TSSD'nin 1969 yılında hazırladığı bir rapora göre, dernek 1958 yılında kurulmuştur (Karadoğan, 2019, s. 183).

3.1.3.8.1. Komisyonlar, Film Yarışmaları ve Konferanslar

TSSD, 1959 yılı içindeki etkili faaliyetleriyle üye sayısını 100'ün üzerine çıkarmış ve “kanun, dil, telif hakları, kültür, prodüksiyon” başlıkları halinde çeşitli çalışma komisyonları kurmuştur (Erksan, 1959, s. 32-33; Ufuk, 1959, s. 54-55): “Kanun komisyonu”, bir sinema kanununun çıkarılması için gerekli malzemelerin toplandığı bir ön hazırlık süreci sonunda devlet kurumlarıyla görüşmeler yapmaktadır. “Prodüksiyon Komisyonu”, sinema sanatçıları film yapımcılarının olası istismarından ve keyfi tutumlarından korumak için standart bir anlaşma örneği hazırlamıştır. Bu tek tip anlaşma örneğini, uygulanabilir kılmak için film yapımcılarıyla birlikte yapacakları bir toplantı ile son halini vermeyi kararlaştırmışlardır. Bu komisyon çalışanlar ile yapımcılar arasındaki anlaşmazlıkların önlenmesini üstlenir. Prodüksiyon komisyonu, derneğe üye olanların doldurdukları formları ayrıca dosyalayarak Türk sineması üzerine bilimsel araştırma yapacak olanlara önemli istatistik veri ve bilgiler bırakmak suretiyle katkı sunmayı da amaçlamıştır. “Dil Komisyonu”, Türk sinema endüstrisi içinde el yordamı ve pratikte öğrenilen sinema dilini bilimsel temelde ortaklaştırmak için çeşitli meslek kollarında çalışan sinema emekçilerinin yararlanabileceği “teknik ve pratik bir sözlük” hazırlamak çabasıdır. “Telif Hakları Komisyonu”, başka ülkelerdeki özellikle sinema sanatçıları kapsayan telif hakları yasalarına ulaşarak bu alandaki hak talebini somutlaştırmakla yükümlüdür.⁸⁶ Erksan'ın deyişiyle “çalışma programı en yüklü komisyon” olan “Kültür Komisyonu”, sansür nizamnamesini ayrıntılı şekilde yorumlamak, açılması planlanan meslek kurslarının programlarını hazırlamak, bir sinema dergisi çıkarmak, film kitaplığı kurmak, Türk sinema tarihi hakkında belgeler toplamak ile

⁸⁶ Telif hakları meselesi Türkiye’de sinema sektörü için 2020 yılında dahi önemli bir sorundur. Müzik eseri yaratıcıları telif konusunda önemli haklar elde edebilmiştir ancak sinema eseri yaratıcıları hâlâ bu haklarını alamamıştır. Aytaç Arman, telif hakkı ile yaratıcılık arasında şöyle bir ilişki kurmaktadır: “Bir yaratıcı, ürettiği değerden aldığı ücretle yaratıcılığını geliştiremez. Eğer bu ücrete mahkûm kalırsa yaşayabilmek için ilkelerinden, hayata bakışından taviz verebilir. Ama daha önceden üretmiş olduğu değer telifini alırsa, yaşamak için istemediği üretime katılmak zorunda kalmaz” (kişisel görüşme, 25 Şubat 2014).

görevlidir. Bir tür sinema okulu olarak değerlendirilen meslek kurslarında kullanılan ders notlarının kitapçık halinde bastırılarak dernek dışındaki ilgililerin de faydalanması istenir. Derneğin bu faaliyetler ile halkın sinemaya ilgisini arttırması ve ülkenin kültür ve eğitim hayatına önemli bir katkı sağlaması amaçlanır. Dernek ayrıca her yıl bir film yarışması, konferanslar gibi etkinlikler düzenlemeyi hedefler. Derneğin tüzüğünde sinemacıların ihtiyaç duyduğu pek çok şey yer alabilmiştir (Ufuk, 1959, s. 54). Tüzük içinde, film üretiminde çalışanların bir kısmının görev tanımlarına da yer verilmiştir.⁸⁷ TSSD'nin, 1959 Gazeteciler Cemiyeti'ne başvurarak, birlikte her yıl düzenli olarak bir film festivali yapmayı önermesi üzerine 20-26 Mayıs 1959 tarihleri arasında İstanbul'da festivalin ilki gerçekleşir (Okan, 1959, s. 2).⁸⁸

TSSD'nin 11 Ocak 1960 tarihli genel kongresi, birçok yönetmen, operatör, senarist ve oyuncunun katılımıyla gerçekleşmiş ve Baha Gelenbevi başkan seçilirken yeni idare heyeti Çetin Karamanbey, Lütfi Akad, Metin Erksan, A. Yılmaz Batıbeki, Hulki Saner ve Nuri Ergü'den oluşmuştur ("Türk S. S.", 1960, s. 14).

3.1.3.8.2. Etik Kurulu ve Yargı Kurulu

TSSD zaman zaman sektörde yaşanan etik olmayan olayları gündemine almakta ve sorunu çözmeye çalışmaktadır. Örneğin Lütfi Akad'ın hem senaryosunu yazdığı hem de yönetmenliğini

⁸⁷ Tüzüğün 4. maddesinde sinemada çalışanlar görev tanımlarına göre şöyle sıralanmıştır: "1- Rejisör: Senaryoyu görüntü olarak ve film diliyle gerçekleştiren ve bu işin bütün sorumluluğunu taşıyan kimsedir. 2- Foto Direktörü: Bir filmin fotoğrafik bütün sorumluluğunu taşıyan kimsedir. 3- Senaryo Yazarı: Belli bir konuyu filme alınmış gibi görüntü olarak yazıya gerçekleştiren kimsedir. 4- Film Müzisyeni: Filmin dramatik yapısını o film için yaratılmış müzik yoluyla değerlendiren bestecidir. 5- Ar Direktörü: Bir filmin yer ve zaman bakımından estetik bütünlüğünü sağlayan kimsedir. 6- Kameraman: Foto direktörünün gerçekleştirdiği iş bakımından her türlü yardımcısıdır. 7- [Kaynakta yer almamış] 8- Editör: Bitmiş bir filmin parçalarını bir bütünen görünen ve film dilinde pürüzsüz bir deyiş ararken bu yolda yaratıcı güç gösteren kimsedir. 9- Prodüksiyon Müdürü: Filmi düşünce olarak yaratan ve bunun gerçekleşmesi için gereken bütün yetenekleri sağlayarak sonuca götürendir" (Karadoğan, 2019, s. 184).

⁸⁸ Bu festivalde sinema yazarlarından oluşan jüri, değerlendirilen filmler arasında hiçbirini "En Başarılı Film Armağanı"na layık görmemiş ve bu kararı çeşitli protestolara uğramıştır (Okan, 1959, s. 2). Bu sonuç nedeniyle Gazeteciler Cemiyeti'nin ve TSSD'nin sinema yazarları ile olan ilişkileri de olumsuz etkilenmiştir.

yaptığı *Yangın Var* (1960) filminin çekimleri tamamlanmasına rağmen bazı sahneleri yönetmen Muharrem Gürses tarafından yeniden ve değiştirilerek çekilmiştir. Akad, filmin yapımcısı Seyit Börteçin ve Yoakim Filmeridis'in kendisine haber vermeden böyle bir işe girişmesine çok üzülmüştür ancak Filmeridis ile olan dostluğu nedeniyle herhangi bir hukuksal girişimde bulunmamıştır (2016, s. 217). Eserin bütün telif hakları yasal olarak yapımcının elinde olduğu ve onu istediği gibi kullanabildiği için hukuken yapabileceği bir durumun olmadığına da farkındadır (Akad, 2016, s. 217). Ancak TSSD, bu durumu “üzüntü ve esefle” karşıladığını duyurarak üyesi olan Muharrem Gürses'i idare heyetinin bir hafta sonraki toplantısına çağırır ve ondan bu olumsuz davranışının nedenini açıklamasını ister (“T.S.S.D.”, 1960, s. 8). Daha sonra, filmin asıl yönetmeni olan Akad bu haksızlığa tepki göstermemiş olsa bile dernek olarak bu olayı tasvip etmediklerini açıklayan ve altında Baha Gelenbevi, Metin Erksan, Çetin Karamanbey, Nuri Ergün, Hulki Saner gibi isimlerin imza attığı, 26 Mart 1960 tarihli bir bildiri yayımlanır (Akad, 2016, s. 217).

TSSD, yapımcılarla özel olarak yaptığı bir toplantıda, çalışanlarla çıkabilecek sorunları çözmek için bir “yargı kurulu” kurmayı önerir (Akad, 2016, s. 218). Bu öneriye yapımcılar başlangıçta ikna olmasa da TSSD'nin, önde gelen yapımcılarla birebir görüşmeler yaparak ikna süreci başlatması neticesinde, 1959 yılında, “Türk Filmciliği Birleşik Kurulu” (TFBK) oluşturulur. Ancak kurula gelen ilk iki dava çalışanların sorunlarını değil, yapımcıların çalışanlar ile ilgili şikâyetlerini içerir. Birinci dava, Atlas Film'in sahibi olan Nazif Duru ve Murat Köseoğlu'nun, oyuncu Orhan Günşiray'ı çalışma çizelgesine hiç uymaması ve çalışmaya sürekli geç gelmesi nedeniyle TFBK'ya şikâyet etmesi üzerine açılmıştır (Akad, 2016, s. 218). Yapımcılar, Günşiray'ın bu davranışlarının yapım maliyetlerini arttırdığı ve filmin öngörülen bitiş tarihini uzattığı iddiasında bulunmuştur. TFBK'nın çağrısı üzerine görüşmeye gelen Günşiray, kendisini ‘yargılayacak’ olan Baha Gelenbevi, Hürrem Erman, Metin Erksan, Naci Duru ve Lütfi Akad'ın

huzurunda hakkındaki suçlamaları kabul eder, şikâyetçi yapımcılardan özür diler ve bir daha tekrarlamayacağını söyler (Akad, 2016, s. 219). Kurul, oyuncunun ‘savunmasını’ değerlendirdikten sonra, “Bundan başka aynı suçun tekrarı halinde Türk Filmciliği Birleşik Kurulu üyesi yapımevi ve tüm sinema çalışanlarından hiçbiri Orhan Günşiray’ın bulunduğu filmde çalışmayacaklardır” şeklinde ağır bir ihtarda bulunur (Akad, 2016, s. 219). Akad’a göre, böylesi bir ihtar bir oyuncu için “ölüm fermanı” anlamı taşır.

TFBK’nın bilinen ikinci davası ise, Erman Film’in sahibi Hürrem Erman’ın, ışıkçı Fehmi Eryılmaz’ı ışık ve elektrik malzemesini hor kullanmak ve elektrik idaresi tekniklerine bol keseden rüşvet vermek iddiasıyla şikâyet etmesi ve zararının karşılanmasını istemesi üzerine görülmüştür (Akad, 2016, s. 219).

3.1.3.8.3. Derneğin Mekân Arayışı ve Sinema Alanındaki Mekân Olgusu

TSSD’nin hedeflerinden biri de derneğin kendine ait bir yerinin olmasıdır (Erksan, 1959, s. 33). O yıllarda sinema emekçilerinin dernek ya da sendika faaliyetlerini yürütebilecekleri kendilerine ait mekânları yoktur. Film eleştirmenleri ve sinemanın yaratıcı tarafında yer alan senarist ve yönetmenler mekân sorunu nedeniyle 1950’li yıllarda ev buluşmaları yapmıştır. Halit Refiğ’in İstanbul Harbiye’deki evi bazı sinemacıların buluşma yeri olmuştur. 1957-1959 yılları arasında bu evde her hafta gündemi konuşmak, birlikte film izlemek, o filmlerin yönetmenleriyle tartışmak, eleştirmek ve değerlendirmeler yapmak için bir araya gelmişlerdir (Refiğ, 2007, s. 79). Bu toplantılarda oyuncular ya yer almamış ya da alamamıştır. Refiğ, oyuncuların yokluğunu, fikri eğilimlerinin olmayışına ve o yıllarda iyice yerleşen yıldızlık sistemi nedeniyle bu buluşmalara katılmalarının yıldızlıklarından vazgeçmek anlamına gelebileceği korkusunu taşımalarına bağlar (2007, s. 79). Bu toplantılara henüz oyuncu olmayan Yılmaz Güney, sadece “siyasetçi, fikir adamı

kimliği” ile katılır. Güney’in, toplantılara katıldığı yıllardan bir buçuk sene sonra oyunculuğa başladığını yazan Refiğ, onun daha önce oyuncu olsaydı bile yine ev buluşmalarına gelen sinemacılar arasında olacağına inanır (2007, s. 79). 1950’li yılların ikinci yarısında sinemacıların buluşmaktan ziyade karşılaştıkları Bab kafeterya ve Baylan pastanesi gibi Beyoğlu’nda bulunan bir-iki mekân vardır (Refiğ, 2007, s. 79). Sinema teknisyenleri, karakter oyuncular ve figüranlar ise çoğunlukla kahvehanelerde buluşur ve buralarda sosyalleşerek yeni işin gelmesini bekler.

TSSD, açmayı planladığı mekânda film gösterimleri de yapmayı hedefler ve bu şekilde dönemin bir başka önemli boşluğunu doldurmayı amaçlar. Sinema endüstrisi ve sanatı gelişmiş pek çok ülkede, nitelikli filmleri ve o filmlerin yaratıcılarını seyirci ile buluşturan “kulüpler” vardır. Ayrıca o ülkelerde, bir kulüp işlevi görmekle beraber bir film arşivi oluşturarak, filmleri belediyelerin ve şirketlerin korumasız mekânlarından kurtarmaya çalışan “sinematek”ler vardır. Türkiye’de 1957’ye kadar sinema kulübü, 1965’e kadar da bir sinematek yoktur. Kulüplerin önemini altını çizmek için Fransa’daki sinema kulübünün (cine-club) amaçlarına bakmak yararlı olacaktır (“Türk Film Severleri”, 1954, s.4): “Sinemacılık tarihinin klasik filmlerini üyelerine göstermek, ticari olmayan filmler oynatmak, halka gösterilmesine sansürün müsaade etmediği filmleri üyelerine göstermek ve filmlerin gösterilmesinden sonra salonda tartışmalar organize etmek.” Bu mekânların sansürden kurtulmuş alanlar olması tek başına sinema deneyiminin özgürleşmesi bakımından büyük bir öneme sahiptir. Türkiye’de bu çerçevede atılmış ilk adım, bir grup Galatasaray Lisesi öğrencisi tarafından 1957 yılının şubat ayında kurulan Galatasaray Sinema Kulübü’dür (“Gençler ve”, 1957, s. 33).⁸⁹ Bu kulübün bir mekân sorunu yoktur çünkü idarenin izni sayesinde okulun salon ve projeksiyon makinesini kullanma imkânına sahiptir.

⁸⁹ Galatasaray Sinema Kulübü’nün ilk başkanı Erdoğan Güçbilmez’dir ve kurulurken en büyük destekçilerinden biri gazeteci, yazar ve sinema eleştirmeni (aynı zamanda oyuncu Serra Yılmaz’ın babası) olan Semih Tuğrul’dur (“Gençler ve”, 1957, s. 33).

3.1.3.8.4. Kamu Destekli Milli Sinema Merkezi Önerisi

TSSD, 1960'da "Türk Sinemasının Teşkilatlandırılmasına Dair Ön Rapor" başlığıyla bir çalışma hazırlamıştır. Bu raporda, senede 100'ün üzerinde film ve 50 milyon sermaye yapan bir sektörün iki maddelik bir kanunu bile olmamasına dikkat çekilerek sektörü birçok bakımdan düzenleyecek kamu destekli bir Milli Sinema Merkezi (MSM) kurulması önerisinde bulunulmuştur (Karadoğan, 2019, s. 187-192). MSM organizasyonu ile devlet stüdyosu, sinema mektebi, sinema kulüpleri ve sinema fonu gibi pek çok başlıkta çalışmalar yapılacağı yazılmıştır ancak sinema emekçilerinin çalışma koşullarının düzenlenmesi ve sosyal, ekonomik haklarının güvence altına alınmasına dair bir başlık yoktur. Ayrıca, MSM'nin yerli ve yabancı filmlerin sansür komisyonunda yer alarak, "burada estetik ve sinematografik düşünceler" çerçevesinde filmleri değerlendireceği yazılıdır (Karadoğan, 2019, s. 190). Sansürü kaldırmaya yönelik bir tutum göstermekten kaçınılmış olan bu raporda, kurulması istenen MSM'nin sansür heyetine eşlik etmesinin talep edilmesi, "gerçekçi olmak" ile başka kazanımlar için sansür uygulamasına karşı "taviz vermeye başlamak" arasında tartışılabilir bir durumdur.

Dernek, düzenlediği bir toplantıda, sinema salonlarının asıl film den önce kısa metrajlı öğretici nitelikte filmler göstermesini zorunlu kılan bir kanunun 1938 yılında çıkmış olmasına rağmen uygulanmadığını belirterek, bu kanunun uygulanması için topladığı 167 imzayı başbakanı sunduklarının bilgisini vermiştir ("Dökümanter", 1962, s. 3).

3.1.3.9. İstanbul Dışındaki Şehirlerde Kurulan Örgütler

İzmir, Ankara, Samsun ve Adana illerinde, 1960'a kadar, çoğu film dağıtımcılarına ve yapımcılara ait olan çeşitli sinema örgütlenmeleri ortaya çıkmıştır.

İzmir Filmciler Derneği, Ahmet Gener, Ahmet Bilginer, Necdet Bükey, İhsan Tomaç, Mahir Ötüm, Feyzullah Aktunç ve Niyazi Gözümoğlu tarafından 1958'in son aylarında kurulmuştur ("İzmir Filmciler", 1958, s. 2).⁹⁰ İsimlere bakıldığında Necdet Bükey, yapımcı; İhsan Tomaç, film işletmecisi ve Niyazi Gözümoğlu açık hava sineması işletmecisidir.⁹¹ Nizamnamede kurucuların sinemanın hangi biriminde yer aldığı yazmazken sadece isimlerinin yanına düşülen "filmci" notuyla genel bir terim kullanılmıştır ("İzmir Filmciler", 1958, s. 2). Dernek üyelerinin çoğunluğu film dağıtımcısıdır ve üye olmanın bir şartı, "Filmcilik ile meşgul bir firmanın sahibi, hissedarı veya mesul mümessili olmak"tır ("İzmir Filmciler", 1958, s. 2). Sinema sermayedarları dışında yer alan yönetmenlerin (ve varsa diğer sinema emekçilerinin) "mesul mümessil" başlığına dahil edildiği tahmin edilmektedir. Onların da üye olabilmek için bir firmanın çalışanı olması gerekmektedir. Sinema emekçilerinin düzenli olarak bir firmaya bağlı çalışmadığı göz önüne alındığında buradaki maddenin uygulanabilir olması güçtür.

İzmir Filmciler Derneği nizamnamesinde yazılan amaçlar arasında öne çıkanlar şunlardır: "filmciler" arasında birliktelik duygusunu artırmak, Türk sinemasını geliştirmek, kolay ve ucuz ham madde temin etmek, sinemacılar ve filmciler arasındaki sorunlarda hakemlik yaparak sektörde uyumu sağlamak. Bu nizamnamede çalışanların haklarını korumaya dair tek bir madde yoktur. Dernek, bir açıklamasında sinema işletmecilerine seslenmiş ve "Sizin çok zamanlar sıkıntısını çektiğiniz makinist işinde, bilgili, temiz karakterli makinist temini" işini kurumsal olarak üstlendiklerini bildirmiştir ("Müşterimiz", 1958, s. 1). Burada makinistlerin, "temiz karakterli" ve "temiz olmayan karakterli" olarak ayrıştırılması dikkat çekicidir. Dernek, aynı hafta

⁹⁰ Bir başka kaynakta İzmir Filmciler Derneği'nin 25 Eylül 1956'da kurulduğu yazılıdır ("Adana Filmcileri", 1959, s. 2).

⁹¹ İhsan Tomaç, normalde yönetmendir ancak İstanbul Filmciler Cemiyeti başkanı Namık Kılıçoğlu'nun teşvikiyle İzmir'de film işletme bürosu açmıştır ("Azalarımızı", 1958, s. 1). Derneğin kurulduktan yaklaşık bir yıl sonra (27 Haziran 1959'da) yapılan olağanüstü kongresinde seçilen idare heyetine şu isimler girmiştir ("Derneğimizin", 1959, s.1): "Mahir Ötkün, Refik Or, Turgut Akı, Selâhattin Kayı, Necdet Bükey, Macit Gür, Yavuz Kulapa."

yaptığı bir başka açıklamasında “film memuru, makinist ve film müstahdemlerine” de seslenmiş ve onların ücret, sigorta gibi konularda menfaatleri için çalışacaklarını, kendilerinden aidat istemediklerini, iş bulmada yardımcı olacaklarını ve işsiz kaldıklarında sonradan çalışıp ödemek karşılığında para yardımında bulunacaklarını duyurmuştur (“Film Memuru”, 1958, s. 2). Dernek yöneticilerinin film makinistlerinin çalışma koşullarının ve öneminin farkında oldukları şu açıklamalarından anlaşılmaktadır (“Film Makinistleriyle”, 1959, s. 2): “Film, aseton ve ark kömürlerinin karışık havası içinde yaşarsınız, arada bir ekrana, bobinlerdeki filme ve arkin yanıışına göz atarak hoparlöre kulak vererek, işin selametini sağlarsınız.” Fakat makinistlerin herhangi bir sorununu çözmek için hangi adımı attıklarına dair net bir veriye bu tez araştırması kapsamında rastlanmamıştır.

İzmir Filmciler Derneği idare heyeti 15 Kasım 1959 tarihinde bir toplantı yapmış ve şu kararları almıştır: Yapımcısından habersiz olarak kaçak film gösterenler ile ilgili acil adımlar atmak, iyi yerli filmler yapılabilmesi için salonlarda belli miktarda yerli film gösterimlerinin devlet tarafından zorunlu kılınması için çaba göstermek ve belediyelerin vergilerde belirlenmiş yüzde diliminin en üstünü talep etme tutumlarına karşı çıkarak şehirlerin iş potansiyelini dikkate alarak bedel belirlemelerini sağlamak (“Çalışma”, 1959, s. 1).⁹² Dernek, 1960’lı yıllar boyunca da faaliyetlerini sürdürmüş ve 22 Ağustos 1968’de Film Yapımcıları ve Bölge İşletmecileri Derneği Federasyon Ön Genel Kurul toplantısına katılmıştır (“İzmir”, 1968, s. 2).

Adana’da sinema örgütlenmeleri 1959 yılında başlamıştır (“Adana Filmcileri”, 1959, s. 2). Anadolu’daki bir başka örgütlenme olan Samsun Filmciler Derneği, 1960 yılının Nisan ayında

⁹² Bu kaçakçılık meselesi genellikle bir salonda gösterilmek üzere alınan filmin, yapımcıya haber verilmeksizin farklı salonlarda da gösterilmesi şeklinde yaşanmaktadır (“Filmcilikte”, 1960, s. 1).

kurulmuştur.⁹³ Samsun, pek çok çevre ilinin sinema salonlarına filmlerin dağıtıldığı merkezi bölgelerden biridir. Amaçları arasında İstanbul'dan kendilerine gönderilen filmlerin nakliye sırasında zarar görmemesi ve Samsun bölgesi içinde kalan “sinemacılar ve filmciler” arasında yardımlaşmayı sağlamak vardır (“Samsun ve”, 1960, s. 6). Derneğin basına yansıyan ilk pratiklerinden biri kaçak film gösteren iki salon işletmecisine karşı ambargo çağrısı olmuştur. *Kanları ile Ödediler* (Osman F. Seden, 1955) ve *İftira* (Nuri O. Ergün, 1958) filmlerini salonlarında kaçak olarak gösterdiğini tespit ettikleri Erzincan'da “Jet” ve Divriği'de “Demirkale” sinemalarına film vermeme kararı almışlardır (“Film Verilmeme”, 1960, s.2). Dernek, Samsun'daki bir işletmeci ile yaptığı anlaşmalara uygun davranmayan bir İstanbul firmasına karşı ambargo kararı alarak, o firmanın filmlerinin Samsun'daki hiçbir sinema salonunda gösterilmeyeceğini açıklamıştır (“Samsun”, 1967, s. 2). Bu dernek 1960 sonrasında da faaliyetlerine devam etmiştir.

Ankara'da ise sinema ve tiyatro alanında bir “taban örgütlenmesi” ortaya çıkmıştır. Sinema, tiyatro ve sanatın diğer alanlarına ilgi duyan bir grup genç 1958 yılının Şubat ayında Ankara Sinema ve Tiyatro Derneği'ni kurmuştur (“STD”, 1959, s. 3). Kurucular arasında film endüstrisi içinde yer alan kimse yoktur. Dernek yönetmeliğinin birinci maddesinde, sinema-tiyatro kültürünü yaymayı ve bir dergi çıkararak amatör sinema-tiyatro çalışmalarını desteklemeyi amaçladıkları yazılıdır (“STD”, 1959, s. 3). İlk sayısını 15 Mart 1959'da çıkardıkları derginin adı, “Sinema-Tiyatro”dur. Dernek, her yıl Ankara'da gösterilen filmlerin sanatçılarına ve sahne almış tiyatro oyunlarına çeşitli dallarda ödüller verme kararı almış (Sinema Tiyatro, 1959, s. 13), sinema ve sanatın diğer dalları için çeşitli etkinlikler düzenlemiştir. Örneğin Mahmut Tali Öngören,

⁹³ Derneğin idare heyeti şu isimlerden oluşmaktadır (“Samsun Filmciler”, 1960, s. 8): (Başkan) Sadık Çubukçu (Çınar Film temsilcisi), Hasan Koyuncu (Halil Kâmil Film temsilcisi), Ali Bakan (Mehtap Film sahibi), Ecvet Yöntem (FİTAŞ Film temsilcisi), Ahmet Çintan (Çintan Film sahibi).

dernek etkinliği olarak 22 Kasım 1958’de “İzahlı Film Müziği Konseri” başlıklı hazırladığı sunumda, katılımcılara dinlettiği film müziklerinin yönetmenleri ve teknikerleri hakkında ilgi çekici açıklamalarda bulunmuştur (“Sanat”, 1958, s. 58). 26 Aralık 1958’de, Washington ve Ankara Üniversitesi Tiyatro Profesörü Grant Redford’un konuşmacı olduğu, “Bir Toplum Sanatı olarak Tiyatro” başlıklı forum niteliğinde bir konferans da düzenlenmiştir (“Başlık yok”, 1959, s.62).

3.2. Türkiye’de 1960-1980 Arası Sinemanın Gelişimi, Yaratıcı Emek ve Örgütlenme

3.2.1. Sinema Emekçilerinin Yaratıcılığını Etkileyen Faktörler

1960 öncesinde, özellikle İkinci Dünya Savaşı ve 1958’de yaşanan devalüasyonlar 1970’lerde yeniden büyük bir problem olarak baş göstermiş ve ortaya çıkan ham film kıtlığı pek çok sektörü olumsuz etkilediği gibi film yapımını da çok güçleştirmiştir. Bu problem, Türkiye’nin ekonomik ve politik gelişmeleriyle paralel olarak, 1980’lere kadar farklı düzeylerde de olsa devam etmiştir.

1973 yılında Petrol İhraç Eden Arap Ülkeleri Örgütü (OAPEC), İsrail’e ve onu destekleyen ABD ve bazı Batı Avrupa ülkelerine karşı petrol ambargosu başlatır (Sander, 2007, s. 488). Bu ambargo, dünya çapında yaşanmakta olan ekonomik krizi iyice derinleştirir. Petrol fiyatlarının yükselmesi, işsizlik ve yoksulluk oranlarını büyütmenin yanı sıra ham madde ve üretim maliyetlerinin artmasına yol açar. Bu gelişmelerin etkisiyle Türkiye yeniden devalüasyona girmiş ve ham film (ve film yapımı, gösterimi için gerekli diğer ithal malzemelerin) temininde şirketler (özellikle küçük şirketler) önemli güçlükler çekmiştir.⁹⁴ Sinema oyuncusu Kadir İnanır,

⁹⁴ Safa Önal, 1970’lerin ikinci yarısında ham film temini için bakanlık ile iletişime geçtiklerinde yaşanan diyalogu ve filmi kaçak getirme durumunu şöyle anlatmıştır: “O dönemde konuyla ilgili dönemin bakanına başvurduğunuzda haklı olarak şunu demektedir, ‘Ben hastama röntgen filmi getirtemiyorum, senin sinema filmine nasıl döviz veririm’ demektedir. O zaman yapımcıların çoğu, yurtdışından arabalarının bagajlarında kaçak negatif getirmektedirler ve

devalüasyon nedeniyle film çekimini sadece birkaç firmanın sürdürebileceğini şu sözlerle anlatmıştır:

Devalüasyonla birlikte üç milyona çıkan bir filme bir buçuk milyon lira zam geldi. Bölgelere ve sinemalara zam gelmezse film yapılması üç beş firmanın elinde kalacak. Beş şirketin üreteceği film sayısı 10-15'i geçmez. Bu durumda yüzlerce kişinin ekmek yediği bir iş kolunda bir büyük kriz baş gösterir. [...] Bu duruma çözüm, kişisel tavır göstermekle mümkün değildir. O üç, beş firmaya karşı tüm sinema emekçileri genel bir tutum takınmalıdır. Bana göre sinemayı sıfırlamak ve yeniden bir Türk sineması yaratmak en doğrusudur (1980, s. 46).

İnanır'ın, ayakta kalacağını öngördüğü beş şirketten birinin sahibi büyük olasılıkla Hürrem Erman'dır. Erman'a göre, devalüasyon ile ham madde fiyatları artmış olsa da ihracatın artmasıyla gelen para sayesinde Türk sineması bu durumdan çok etkilenmemiştir (1973, s. 32). Erman'ın etkilenmeyeceğini söylediği "Türk sineması" ifadesi, 1970'lerin ilk yarısında ihracattan para kazanmaya başlayan yapımcılar ile sınırlıdır. Türkiye Film Emekçileri Sendikası'nın Yönetim Kurulu üyesi olan Zafer Par'a göre, devalüasyon hem çalışanları hem de sendikal mücadeleyle elde edilen kazanımları kötü etkilemiştir:

Öte yandan devalüasyon, emekçi sınıfların sendikal mücadeleler sonunda elde ettikleri ücret artışlarını da olumsuz etkileyecektir. Öte yandan ham film, stüdyo, optik aletler, stüdyo araç-gereçleri gibi gider kalemlerinde meydana gelecek artışlar yine halkın sırtına bindirilecektir. Bu ekonomik baskı, [...] halkın ödeme gücünü açacak, seyirci sinemaya gelmemeye zorlanarak sinemanın halkla bağlantısının kopmasına çalışılacaktır. Bunlara rağmen yılmıyoruz, sinema çalışanları mücadelelerini sürdüreceklerdir ("Film", 1980, s. 47).

1970'lerde yaşanmaya devam eden devalüasyon ile iyice zorlaşan ham film temini piyasasında karaborsa faaliyetleri artmış ve bu karaborsa ile mücadele etmek için yapımcılar kooperatif kurma ihtiyacı duymuştur. Ham film kıtlığı nedeniyle yönetmenlerin, 1960 öncesinde yaşandığı gibi, çekim esnasında farklı açılar deneyerek sahnenin hakkını verme veya çekim hatasını düzeltme gibi imkânları olmamıştır. Safa Önal sınırlı film malzemesinin film çekimini nasıl sınırladığını şöyle anlatır:

yürekleri tıpr tıpr atmaktadır. Ya yakalanırlarsa hudutta diye... Başlarına gelmeyecek şey kalmayacaktır" (kişisel görüşme, 18 Kasım 2012).

Ben film çekiyorum. Akşam paydostan sonra ilk işim kameramanıma, “Kaç metre film çektik?”, asistanıma, “Aman senaryoya yaz, kaç metre çektiğimizi yaz. Diğer günlerdekini de al, topla neredeyiz. Ona göre ben senaryoya bakayım. Elde kalan negatifle bu senaryo arasında denge var mı?” E siz bu durumda nasıl çekeceksiniz bu filmi? İdare eder, ne yapalım, böyle olsun... Çünkü öbür türlü filmi bitirmeme tehlikesi getirecek. Ya da birtakım sahneleri çıkarıp atmayı getirecekti. O daha kötü olacaktı (kişisel görüşme, 18 Kasım 2012).

Karakter oyuncusu Hikmet Taşdemir’e göre, yapımcıların yönetmenlere filmi tamamlaması için sınırlı miktarda negatif vermesi oyuncu seçimini de etkilemektedir:

Yapımcı, rejisörü çağırıyordu. “Kardeşim” diyordu, “Sana al on iki kutu film. Bununla filmi bitirdin, bitirdin. Bitiremeden sana para yok” diyordu. O zaman rejisör, film yakmayacak aktörleri tercih ediyordu. “Ben bu adamla çalıştığım zaman bu adam benim her dediğimi anında yapar, beni zarara uğratmaz” derdi (kişisel görüşme, 18 Mart 2014).

Oğuz Özdeş’e göre, Türk sinemasındaki yönetmenler, yeri ve zamanına göre hem senarist hem oyuncu hem de sahne amiri ve idari müdür olabilmektedir (1961, s. 11). Ayrıca, ışık ve kamera gibi teknik işlerden de anlamak durumunda olan yönetmenler, “adeta küreğe mahkûm edilmiş suçlu” gibi en cefakâr ve kotardığı işlere göre en az para alan kişilerdir (Özdeş, 1961, s. 11). Yeşilçam’daki sinema sektörü, yönetmenlerden filmin kurgusunu da yapmasını beklemiş ve asıl kurgucuya çoğunlukla sadece montajcı muamelesi yapmıştır. Tarık Kakıncı, Yeşilçam’da, böyle kurgucuların, “susmanın tek yakıştığı insan” modeli olarak anıldığını, filmin kurgusuna karıştırılmayarak sadece bir “kolaj memuru” gibi çalıştırıldığını ve yaratıcı bir yönleri olmadığını gözlemlemiştir (1966, s. 22).

3.2.1.1. Yönetmenin Esnafa Dönüşmekle Yaratıcılık Arasındaki İmtihani

Yılmaz Güney, yönetmenlerin, “hem tek başına yaratıcı hem de yaratıcıların yöneticisi” (1999a, s. 109) ve “bir yaratıcı olarak eserinin tanrısı” olduğuna inanır (1999a, s. 109). Güney, muhtemelen, uygunsuz koşullarda dahi yaratıcılıkta ısrar eden ideal bir yönetmeni savunmakta ve hayal etmektedir. Türkiye sinema tarihinde çok az yönetmen bu şekilde varlık gösterebilmiş ve yarattığı eserin “tanrısı” olabilmıştır. Üç beş gün içinde film çeken, sette senaryo yazan,

senaryosuz sete çıkan ve adları “şipşakçı yönetmen”e, “jet rejisör”e; yaptıkları filmler de “Mahmutpaşa işi”ne çıkan yönetmen örnekleri ülke sinemasında çokça görülmüştür. “Jet Rejisör” olarak anılan isimlerin başında yer alan Çetin İnanç, bir söyleşi kitabında, kendisini şöyle tarif etmiştir: “İstediler yaptım. Pavyona düşen konsomatris gibiydik biz, kim hangi masaya çağırırsa gitmek zorundaydık. Düşmüşüz bir kere o yola. Kötü bir yolsa, kötü yoldur. Avantürse avantür, erotikse erotik, diniyse dini, fantastikse fantastik...” (Öğünç, 2016, s. 103). Yılmaz Güney, bir konuşmasında, kendisini yaratamayan, kendisini tekrarlayan sanatçıları “esnaf” olma tehlikesinin beklediğini açıklar (1999a, s. 108). Anlaşılacağı üzere yaratıcı bir iş yapmakta olduğu düşünülen sanatçı, endüstrinin kâr hırsı karşısında ilkeli duramadığı ve sanatla ilişkisini yok ettiği durumda, “esnaf”a dönüşmekten “kiralık katil” veya “konsomatris”e benzemeye kadar geniş bir gerileme yelpazesi içindedir.

Yönetmen Yücel Uçanoğlu, sinema yaşamının on altıncı yılı sebebiyle, *Hey* dergisine yaptığı bir açıklamada, Yeşilçam’ın film üretim tarzından artık nefret ettiğini ve sinemayı bırakmak istediğini açıklamıştır (1977, s. 41). Çünkü çekilmek üzere eline verilen kötü senaryo, gişede iş yapmadığında yapımcı tarafından, “iyi çekememiş”; senaryoyu biraz değiştirmesi durumunda sansür engeliyle karşılaşınca da “yönetmen bizi sabote ediyor” gibi suçlamalara uğramaktan yakınmıştır (Uçanoğlu, 1977, s. 41). Ahmet Soner, Türkiye’de yapımcıların, çalıştırdıkları yönetmenlerin kendi istedikleri projeleri çekmelerine genelde izin vermediklerini veya “önce şunu çek, sonra seninkini çekeriz” gibi sözlerle onları oyaladığını gözlemlemiştir: “Hepsi böyledir. Halit Refiğ Kemal Tahir ile ilgili filmini yapmadan önce Türker İnanoğlu’na bir sürü uyuşturucu ile ilgili polisiye filmler çekti. Sonunda Kemal Tahir’i yapmasına izin çıktı” (kişisel görüşme, 2 Aralık 2012).

Lütfi Akad'ın, 1973 yılında, Türkiye'deki yönetmenlerin filmlerini dilediği gibi çekme ve sanat yapma imkânına sahip olmadığını açıkladığı alttaki sözleri, bu kıtlığın tarihte bolca görüldüğünü kanıtlar:

Çekim süresi kısıtlı. 2500 m'lik bir film için en çok 5000 metre negatif veriyorlar. O da bana, Atıf Yılmaz'a... Başka yönetmenler 3500 metre dolayında negatifle çalışıyorlar. Seslendirme işlemi birkaç günde hallediliyor. Cihazlar eski. Müzik süngü gibi kulağa batıyor. Standartın en altında. 25 yıl önce daha iyiydi diyebilirim. Laboratuvar da öyle. Renkli filmler “boyanmış” izlenimi veriyor. Montaj, “yapıştırma”nın ötesine geçemiyor. Bu işin sanatı için 20.000 metre negatif çekilmesi gerek. Biz çekim sırasında sahnelerin montajını da yapmak zorundayız. Çekim için hangi açığı saptarsanız planı o açıdan çekebilirsiniz. İkinci bir şık denemek imkânsız (1973, s. 26).

Akad'ın sözünü ettiği renkli film yapımı da Türk sinemasındaki bir başka krizi aşmanın bir aracı olarak değerlendirilmek istenmiştir.

3.2.1.2. Renkli Filme Geçiş İle Etkilenen Emek Gücü ve Yeni Fırsatlar

Halkı sinema salonlarına yeniden kazanmanın bir başka umudu da renkli filme geçişte aranmıştır. 1971 yılında, 1969'a göre üretilen toplam film sayısında azalma olmasına rağmen, renkli film sayısı 56'dan 138'e yükselmiştir (Abisel, 2005, s. 110). Renkli filme geçiş sayesinde, başlangıçta, seyirci sayısının artması ve filmlerin dış piyasaya açılması dolayısıyla yapımcı ve işletmecinin kazancını arttırması gibi olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Bu yeniliğe gösterilen ilginin yoğun olduğu ilk zamanlarda sektörde olumlu yönde ekonomik hareketlilik doğmuşsa da bunun sinemanın temel sorunlarının aşılmasına bir katkısı olmamıştır. Yılmaz Güney'e göre, bu paralar ne genç yönetmen ve genç oyuncuların daha iyi çalışması için değerlendirilmiş ne de Türk sinemasının gelişmesine harcanmıştır, aksine sinema dışındaki sektörlere yatırılmıştır (“Renkli”, 1971, s. 2). Renkli yapım filmler, teknik olarak gerekli altyapıyla donatılmadığı, ona uygun ışık düzenlemelerinin yapılmadığı gibi eksiklikler nedeniyle de eleştiri konusu olmuştur. Yukarıdaki alıntıda Akad'ın da ifade ettiği gibi o filmler, renkli film izleme zevkiyle deneyimlenmemiş, “boyanmış film” gibi algılanmıştır (1973, s. 26). Görüntü yönetmeni Gani Turanlı, “siyah-beyaz

film çekmekten aciz teknik araçlarla” renkli film çekmeye çalıştıklarını, malzeme ve teknik imkânların çok yetersiz olduğunu buna rağmen teknik işleri yapan emekçilerin “mucize”ler yarattıklarını ifade etmiştir (“Türk”, 1972, s. 5).

Yapımcının büyük paralar kazanabildiği bir ekonomik zeminde büyük kayıplar yaşama riski de vardır. Abdurrahman Keskiner’e göre, yapımcı için büyük ve iyi bir film projesi, maliyetli bir iştir ve bu filmin gişe yapıp yapamayacağı belli olmadığı için aynı zamanda “bir kumar filmi” niteliğindedir (kişisel görüşme, 13 Şubat 2014). Renkli film yapımı da siyah beyaz film yapımına göre daha maliyetli ve büyük bir iştir. Nilgün Abisel’e göre, yapımcılar, artan maliyeti düşürmek için “yıldız ücretleri dışında her türlü konuda taviz verme” yöntemini seçmiştir (2005, s. 110). Buradaki tavizin verildiği “her türlü konu” içinde, diğer sinema emekçilerinin ücretleri, yaratıcılık imkânlarının daraltılması ve çalışma koşullarının kötüleştirilmesi gibi konuların yer aldığı tahmin edilebilir. Duygu Sağıroğlu da sinemada dönen paranın artması ile “star hakimiyetinin” güçlendiğine inanmaktadır (“Renkli”, 1971, s. 2). Yapımcılar için yıldız oyuncuların teminat olma potansiyeli artmıştır çünkü seyirciyi salonlara çekip filmlerinin iş yapması, en azından zarar etmemeleri, önemli miktarda o oyunculara bağlıdır. Her zamankinden daha çok yıldız oyuncunun ışığına ve çekiciliğine muhtaç duruma gelinmiştir. Şener’e göre, renkli filme olan ilgi çok uzun sürmemiş çünkü seyirci, artık izlemekten sıkıldığı eski konuların benzerlerinin renkli olarak önüne getirildiğini görünce yine sinema salonlarına olan yönelimini azaltmıştır (1980, s. 48).

Renkli film yapımı başladıktan sonra siyah beyaz film yapımı artık çoğunlukla küçük firmalar tarafından sürdürülmüştür. Bir firmanın küçüklüğü; sermaye desteğinin yetersiz oluşu, star oyuncular çalıştırma zorluğu ve sınırlı sayıda salonda gösterim imkânına sahip olması gibi durumlar ile ilgilidir. Fakat bu imkânsızlıkların, onların her zaman sanat değeri düşük film yapacağı anlamına gelip gelmediği konusu, daha eskilere dayanan bir tartışmadır. Renkli filme

geçişin önemli bir yeniliğe olanak sağladığı da savunulmaktadır. Duygu Sağıroğlu'na göre, bu geçiş ile film yapım maliyetlerinin artış göstermiş olması, yeni deneysel işlerin yapılmasını kolaylaştırmıştır ("Renkli", 1971, s. 2). Çünkü renkli filme göre siyah beyaz filmler daha düşük bütçeyle yapılma olanağı bulmuş ve yeni sinema arayışında olanlar için bir fırsat, bir imkân yaratmıştır. Sağıroğlu bu savını, 2. Altın Koza Film Şenliği'nde (1970) derece alan üç filmin siyah beyaz olması örneği ile desteklemiştir ("Renkli", 1971, s. 2). Agâh Özgüç, 1965'te, bir büyük şirket patronunun, küçükler için, "en kötü filmleri onlar yapıyor" açıklamasına itiraz ederek, küçük firmaların yaptığı nitelikli film örneklerini şöyle vermiştir:

"Küçük"lerin arasında öyleleri vardı ki, gerçekten kaliteli filmler yapmışlardı. İşte, *Duvarların Ötesi* (Orhan Elmas, 1964), işte *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), işte *Aşka Susayanlar* (Feyzi Tuna & Cavit Şahiner, 1964) ve işte *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964). Küçükleri suçlayıp, onların Türk sinemasına zararı dokunduğunu söyleyen o büyük patron(!) ise, stüdyosu olduğu halde bir tek iyi film yapamamıştır (1965, s. 6).

Bir filmi iyi yapan şeyin yüksek bütçe ya da renk olmadığı açıktır. Senaryosu, yönetimi, oyuncusu, teknik ekibi ve görsel yaratıcılığı iyi olan ve özgür üretim koşullarında yapılmış olan bir film, küçük bir firma tarafından siyah beyaz olarak da çekilse, güçlü bir çalışma olacaktır.

3.2.1.3. Televizyonla Büyüyen Kriz ve Yeni Üretim İlişkileri

Ülke genelinde televizyonun evlere girişinin 1971 ve 1972'de artması (Boz, 1974, s. 70-71), sinema sektörü için, özellikle sinema salon işletmecileri için seyirci kaybını bir başka deyişle müşteri kaybını başlatmıştır.⁹⁵ O ana kadar sinemayı ucuz bir eğlence aracı olarak değerlendiren halk, bu eğlenceyi ev içinde aile üyeleri ile birlikte daha ucuz, daha konforlu ve haber alma olanağı

⁹⁵ Türkiye'de TV yayını ilk olarak, 1952'de İstanbul'da ve 1968'de Ankara'da başlamış olsa da, Türkiye geneline yaygınlaşması 1971 itibariyle mümkün olmuştur (Boz, 1974, s. 70). 1967'de 7000 olan TV alıcı sayısı, 1972'nin ilk yarısında 108.039'a ve 1973'de 266.922'ye yükselmiştir (Boz, 1974, s. 71). 1972'den 1973'e alıcı sayısındaki bu artışın hızına bakıldığında TV'nin bu yıllarda sinema sektörünü ne kadar endişelendirdiği ve olumsuz etkilediği anlaşılmaktadır. *Çağdaş Sinema* dergisi yazarı Yorgo Boz'a göre, bu rakamlar ruhsatlı alıcıların sayısını göstermektedir ve ruhsatsızlar da dahil edildiğinde gerçek alıcı rakamları bunların üç katıdır (1974, s. 71).

da olan televizyon ile yaşayabileceğini fark etmiştir. Televizyonun etkisi ile iyice derinleşen sektör krizi nedeniyle pek çok sinema salonu kapanmış, kapatmak istemeyen sinemacılar da hem bilet ücretlerinin artırılmasını talep etmiş hem de salonlarında koltuk ve perdelerin yenilenmesi gibi konfor artırıcı önlemlere yönelerek ticari kaybın önüne geçmeye çalışmıştır.

İzleyici sayısı artan TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu), yeterli film yapım altyapısına sahip olmadığı için Yeşilçam'dan film satın almaya ve Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenlerle dizi film yapım anlaşmalarına yönelmiştir. Yapımcıların, televizyon ile ortak işler yapmaya başlaması yönetmen ve senaristlerin yaratıcılığını iyice sınırlayan ve yönlendiren yeni bir durum ortaya çıkarmıştır. Pek çok baskı ve şartlandırma altında üretim yapan sinema emekçileri için, “aman içinde bir şey olmasın, televizyona da satabilelim” gibi yapımcı istekleri eklenmiştir (“Atıf Yılmaz”, 1989, s. 147). 1970’lerin son yıllarında gösterimi engellenen pek çok yapıt üzerinden “TRT ve ekran sansürü” tartışması sıklıkla gündeme gelmiş ve çeşitli protestolara sebep olmuştur. Yapımcılar, ticari kazançlarını yitirmemek için daha önce bölge işletmecilerinin taleplerine nasıl uyum sağladıysa, televizyon ile de öyle uyum sağlamaya çabalamış ve yaratıcı kadrosunu buna uymak ile görevlendirmiştir.

3.2.1.4. Büyük Sermaye Bölge İşletmecileri ve İsmarlama İşleri Altında Ezilen

Yaratıcılık

Bölge işletmecileri, kapsadığı bölgeye giren illerin sinema salonlarına yapımcılardan aldıkları filmleri dağıtan şirketler şeklinde basit bir tanıma sahip olsa da gerçekte bu tanımdan fazlasını temsil etmiştir. Türkiye, bölge işletmeciliği bakımından, İstanbul, Ankara, Adana, İzmir, Samsun, Zonguldak olmak üzere altı bölgeye ayrılmıştır (Özön, 1985, s. 63). Türk sinemasında 1950’lerin sonlarında varlık göstermeye başlayan bölge işletmecileri, 1960’ın ilk yılları itibarıyla

yapımcılara film çekebilmesi için avans vermeleri suretiyle sektörün en güçlü figürüne dönüşmüştür. Parayı veren güç olmak onlara, filmin, konusu, oyuncu ve yönetmen kadrosu, tamamlanması gereken süresi gibi pek çok şeyi talep etme hatta yapımcılara ‘dikte etme hakkı’ doğurmuştur. İşletmecinin bu gücü, küçük firmalarla sınırlı bir durum değildir.

[Bölge İşletmecileri] bize yazıyorlardı mesela iki tane Ayhan Işık filmi, birini Memduh Ün çekecek, avantür olacak, diğerinde Fatma Girik oynayacak, karşısında ünlü bir oyuncu olacak diye. Ben büyük bir yazıhane olduğum halde, benimle de öyle bir anlaşma yapıyorlardı (Memduh Ün, kişisel görüşme, 28 Şubat 2014).

Sinema sezonu bitiminde İstanbul’a gelen işletmeciler, yapımcılarla buluşup hangi filmlerin iş yaptığını veya yapacağını anlatır ve bu isteklerini seyircinin talebi olarak sunar. Yapımcı da bu çerçevede, istenen sürede, istenen (ısmarlanan) konu, yönetmen ve oyuncuyla Mayıs ayı itibariyle film çekmek için harekete geçer. Sektörün otoriteleri, seyircinin en çok hangi filmi izlemeye gittiğine bakarak “oyuncusu ve konusuyla o türden hoşlandıkları” sonucuna varmış ve bunun devamını istemiştir. Sektörün sermaye sahiplerinin kullanmayı çok tercih ettiği “Halk bunu istiyor” söylemi, “Halk, onlara sunduklarımız arasında en çok şu filmler için bilet satın almıştır ve yine o filmler sektöre en çok parayı getirecektir” şeklinde de okunabilir. Burada ek olarak, ticari kaygıyı önceleyen grupların “halk için sinema” söylemi ile ticari kaygıyı öncelemeyen grupların “toplum için sinema (sanat)” söyleminin birbiri ile karıştırılmaması gerektiğinin altını çizmek gerekir.

Bölge işletmecisinin yapımcıya filmi bitirmesi için tanıdığı süre genelde kısa ve istenen film sayısı çok olmaktadır. Her iki istek de öncesi ve sonrasıyla birlikte prodüksiyon koşulları ve sinema emekçileri için önemli bir baskı unsuru oluşturmaktadır. İyi filmlere imza atmış yönetmenleri ve senaristleri, sektörün bu isteklerine, kayıtsız kalmaları durumunda “işsizlik”, dahil olmaları durumunda ise “sanatsal yaratı kaygılarını erteleme zorunluluğu” beklemektedir.

Yapımcı bu yüzden işletmecinin istediğini ne yapıp yapıp yerine getirecektir. Yirmi beş günlük – veya daha az- sürede filmi çekip bitirecek rejisör, pazarda en makbul rejisördür. Bu çabukluk ve eli yatkınlıklarıdır ki Nejat Saydamları, Sırrı Gültekinleri, Muharrem Gürsesleri, sinemamızın gözde rejisörleri saydırmış, gidişe ayak uyduramayan Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Lütfi Ö. Akad ve o ayar rejisörler ise piyasa için bir çeşit duraklama çağına girmişlerdir. 1962-1963 yılında adlarını “iyi rejisör”e çıkarmış bu ikinci kişiler piyasanın isteklerine uygun, çabuk film çevirmeyi de denemişlerdir ama sonuç ne kendileri ve ne de onlar adına yatırıma girişenler için hiç de parlak olmamıştır. Şipşakçılara karşılık geç fakat iyi çalışarak başarıya ulaşan bu rejisörler, işi bir olup bittiye getirdiklerinde önceki yaptıklarıyla büyük çelişmelere düşmüşlerdir ki, bu, filmografileri için yarardan çok zarar demektir (“Türkiye”, 1963, s. 31).

Aynı durum oyuncular ve diğer yaratıcı emekçiler için de geçerlidir. Star oyuncular bu sistem içinde istediği işi çıkarma olanağı bulamasa da onlar için ticari olarak avantajlı bir durum oluştuğunu belirtmek gerekir. Çünkü bölge işletmecisinin isim vererek star tercihi de yapmış olması bir taraflıyla starların gücünü arttırmakta ve star sistemine katkı sunmaktadır (“Türkiye”, 1963, s. 31).

Vedat Türkali, bir yapımcının halkın hangi filmi izleyeceğini sezinlemek ve oraya yatırım yapmak gibi bir işi üstlenmesinin yanı sıra gerçekte film yaratıcılığında payı ve sorumluluğu olduğunu da savunmuştur (1975, s. 3). Bölge işletmecilerinin baskısı altında olan yapımcıların, yaratıcılığa, sektörün ihtiyaçlarına ve sinema emekçilerine olan kayıtsızlığına da şöyle dikkat çekmiştir:

Yapımcının gücü anca biz Türkiye sinema emekçilerine yeter. Birkaç baş oyuncu, hadi birkaç da yönetmenin diyelim, dışında herkesin, hepimizin ücretlerine göz diker. Bizden kopardıklarını da, sinemamıza hayırlı katkılar için, ürünün niteliğini yükseltmek için kullanmaz, götürüp yukarıda saydığımız parazit sömürücülere, tefecilere, aracılara, sinemacılara ve ithalatçılara yağmalatır. Böylece de eksik, yetersiz araç ve gereçle, kısıtlı iş gününde, düşük ücretle çalıştırılan biz sinema emekçilerinin yaratıcılıkları kısıtlanır, köreltilir (Türkali, 1975, s. 10).

Atıf Yılmaz, hayal güçlerini istedikleri gibi kullanamama ve şartlandırılma neticesinde insan ve sanatçı olma özelliklerini yitirdiklerini öne sürmüştür (“Atıf Yılmaz”, 1989, s. 147).

3.2.1.5. Kalemine Yabancılaşan Emekçi: Senaristler

Yapımcı tarafından “ısmarlanan” senaryolar nedeniyle senaristler, değil yaratıcı bir eser ortaya koymak, kendi beğeni, tercih ve üsluplarının dikkate alınmadığı bir ortamda, Atıf Yılmaz’ın da belirttiği gibi hem sanatsal hem de insani kişiliklerini yitirmekle karşı karşıyadır. Bülent Oran, bu çalışma biçimi içinde, kendisini bir “kiralık katile”, kalemini bir “silah”a ve filme yatırılan parayı da “şeytanın kılıcı”na benzetmiştir (1973, s. 16-17). Sinema yazarları da Oran hakkında, “toptancı tüccar senarist”, “senaryo fabrikası” ve “dünya senaryo rekortmeni” gibi ifadeler kullanmıştır (Oran, 1973, s. 25). Sadık Şendil, yapımcıların kendilerine hikâyeler getirdiğini, o hikâyeleri beğenmeseler bile senaryoya dönüştürmek zorunda kaldıklarını ve bu nedenle adlarının “kötü senaryo yazarına” çıktığını belirtir (1966, s. 3). Safa Önal, iyi senaryo yazmaya çok uğraştığını ancak bu senaryoların yapımcı ve yönetmen tarafından ayrı ayrı yapılan müdahaleler nedeniyle bozulduğunu ve kendi yazdıklarını perdede tanıyamadığını söylemiştir (1966, s. 3). Oran’a göre bir senarist, işe başlarken ilk olarak “filme iş yaptıрма” tedirginliği yaşamakta, ardından kişilik, kültür, beğeni ve beklenti ölçütleri farklı olan yapımcı, yönetmen ve seyircilerin arasında sıkışıp herkesi memnun edecek ortalama bir senaryo yazmaya çabalamaktadır (1973, s. 17). Hatta daha önce çekilen ve beğenilen filmler bir süre sonra küçük değişikliklerle yeniden yazılmakta ve çekilmektedir.

Çünkü senaryocu olarak Yeşilçam’da ilk düşünülen sorun filmin iş yapmasıdır. Ben kendimce bir senaryonun yalnız gişesini düşünerek hareket ederim. Bir senaryocunun işini sürdürebilmesi yazdıklarının kasada yaptığı toplama bağlı. Bu nedenlerle, tehlikeli bir oyuna girmektense ‘yeniden çevirim’e kadar her çıkar yolu denemek zorunda kalıyoruz (Oran, 1973, s. 20).

Perihan Savaş, Senarist Bir’in (Senaryo ve Diyalog Yazarı Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) bir sözlü tarih çalışmasında, senaryoları aynı ancak isimleri farklı olan beş filmde oynamak durumunda kaldığını anlatmıştır.⁹⁶ Savaş’ın yapımcıya (yönetmene de olabilir) bu filmi daha önce

⁹⁶ Video için bkz. (<https://www.youtube.com/watch?v=cSDpTnCuAh4>, erişim tarihi: 20 Mart 2019)

oynadığını söylemesine rağmen kendisine “sahnelerin daha değişik çekileceği” açıklaması yapılarak tekrar oynaması yönünde ısrar edilmiş ve oynaması sağlanmıştır. Yapımcıların ve senaristlerin bu yöntemlere yönelmesinin başlangıcı, “film enflasyonu” olarak adlandırılan, film üretim sayısının artışıdır. Bu tez çalışmasının 1960 öncesinin anlatıldığı bölümünde, 1957’den sonra iç göçün hareketlenmesi, elektriğin köylere kadar yaygınlaşması, yerli film gösteriminin ithal filmlere göre avantajlı hale gelmesi, ekonomik adımların etkisi gibi nedenlerle film üretiminin ve yapımcı sayısının artmaya başladığı yazılmıştı. Bununla birlikte sinema salonlarının ve film talebinin de artması, film üretim hızını yükseltmiştir. Türkiye’de 1957’de çekilen 63 film, 1958’de belirgin bir artış ile 95’e çıkmış ve 1961’e kadar doksanlarda devam edip 1962’de yine belirgin bir artışla 123 olan yükselişini aynı hızda devam ettirerek 1966’da 229’a ulaşmıştır (Bozis, 1969, s. 4-5). 1966’daki verilere göre Türkiye, film yapım sayısı bakımından dünyada Japonya (442), Hindistan (332) ve Hong Kong’dan (300) sonra dördüncü sıraya yükselmiştir (Özön, 1985, s. 368).

1960’lı yıllar, bu artışın devam ederek Türk sinema tarihindeki en yüksek oranlarının yakalandığı ve tarihe “Türk sinemasının altın çağı” olarak geçtiği yıllar olmuştur. “Altın çağ” olarak tanımlanmasının nedeni sadece sektördeki film sayısının artması ve mali sermayenin büyümesi değildir. Diğer nedeni, (gerekli altyapının sağlanmadan ve film üretimiyle orantılı işgücü sayısını da artırmadan gelişen bu niteliksiz büyümeye rağmen) uluslararası saygın festivallere kabul edilen ve ödül alan sanatsal kaygılarla üretilmiş filmlerin üretilmiş olmasıdır. Ayrıca, basının sinemaya ilgisi, sinema eleştirmenliği, sinemada entelektüel ve politik yaklaşımların ortaya çıkması, örgütlenmenin gelişmesi gibi etkenler de 1960’lı yılları önemli kılmıştır. Filmlerin dünyaya ihracı da gelişim göstermiştir.⁹⁷ Yine de bu yıllarda üretilen nitelikli

⁹⁷ 1964’ün ilk iki ayında Lübnan, Kıbrıs, Yunanistan, İsrail ve Batı Almanya gibi ülkelerde Türkiye yapımı 85 film gösterilmiştir (“Sanat”, 1964, s. 11). 1970’de, Batı Almanya, Avusturya, Kıbrıs, İran, İsrail, Lübnan, Pakistan, Tunus,

filmlerin genel üretim içindeki ağırlığı çok azdır. Burada önemli olan, Türk sinemasında, 1950’lerde girilen sinema çağı sonrasında, 1960’larda siyasal ve kültürel koşulların da elverişli olması sayesinde sanatsal ve toplumsal kaygı içeren filmlerin üretilmeye başlanmış olmasıdır. Gerçekte, az sayıda nitelikli filmin yapıldığı bu yıllar, çok sayıda niteliksiz filmin de yapıldığı bir dönemdir.

Scognamillo’ya göre, bir yılda çekilen 200-250 filminden sadece beş, on tanesi özgün senaryoya dayanmaktadır (1966, s. 30). Sürekli yenisi açılan sinema salonlarına film yetiştirmek için kısa süre içinde senaryo yazması istenen sınırlı sayıdaki senaryo yazarı, kendini tekrar etmeye başlamış ve içine düştükleri üretememe, yetiştirememe tıkanıklığı nedeniyle yabancı film hikâyelerinden kopyalanmış işler yazmıştır. Bu durum 1970’li yıllarda da devam etmiştir. Scognamillo, bu yöntemin sinemayı, sanatçıyı ve seyirciyi soysuzlaştırdığı ve kısırlaştırdığı düşüncesindedir (1966, s. 29). Truffaut, 1965 yılında Türkiye’ye geldiğinde, gazetecilerin Türk sinemasını nasıl bulduğuna dair yönelttiği soruya, henüz hiçbir Türk filmi izlemediği ancak Türk sineması hakkında bildiği tek şey olarak şu cevabı vermiştir: “Çok çabuk, çok ucuz ve çok sayıda film çevriliyormuş” (“Truffaut”, 1965, s. 32-33).

Kopya veya çalıntı hikâyelerle senaryolar yazılması, iş yapmış filmlerin hikâyesinin küçük değişikliklerle tekrar çekiminin yapılması, ticari hırs içinde yaratıcılık olanaklarının iyice azalması, dini, dansözlü, erotik, şarkılı filmler ile seyirci istismarının artması ve sinema emekçileri üzerindeki sömürünün derinleşmesi gibi olumsuz unsurlar 1960-1980 arası yılların belirgin öğeleri olmuştur. İşletmecilerin ve yapımcıların temel sorumlusu olduğu bu sistemde üretim krizi yaşayan senaryo yazarları, edebi eserlerden uyarlamalar yapmaya da yönelmiştir. Onlar için uyarlama senaryo yazımının ayrı zorlukları vardır. Çünkü, edebi eserlerden uyarlama yaparken, sektörün

Ürdün ve Yunanistan’da 312 Türkiye yapımı film gösterim imkânı bulurken, 1971’de bu ülkelerin yanına Romanya ve Amerika ihracatının da katılmasıyla sayı 327’e yükselmiştir (Ener, 1973, s. 7).

bütün müdahalelerini göğüslemenin yanı sıra, eser yaratıcısının tercihlerini, hassasiyetlerini dikkate alması ve onun olurunun alması gerekir. Atıf Yılmaz, uyarlama yapan bir senaristin, eserin yazarını memnun etmekle birlikte yönetmeni, yapımcıyı ve oyuncularını da memnun etmesi gerektiğini ve bu tür nedenlerle senaryo yazarlığının dünyanın en zor işlerinden biri olduğunu savunur (1982, s. 74). Yılmaz ayrıca uyarlama yapan bir senarist için, “ya sanatçı kişiliği olmaması ya da sanatçı kişiliğini unutmaması, bastırması” ve “usta bir teknisyen gibi davranması” gerektiğine inanır (1982, s. 74).⁹⁸ O, bir senaristin yönetmenin hayalini gerçekleştirmesine yardımcı olması gerektiğini ve ‘sanatçı gibi davranmaya’ başlayıp uyarladığı edebiyat ürününü aşmaya kalkmasının yanlış olacağını savunur (Yılmaz, 1982, s. 74). Atıf Yılmaz’ın, senarist ile ‘sanatsal çatışmaya’ girmemek için öne sürdüğü en ideal formül, yönetmenin çekeceği film için senaryoyu da kendisinin yazmasıdır (Yılmaz, 1982, s. 74).

Kültürel ve siyasal ortamın elverişsiz, engelleyici yapısı da yaratıcılığı engelleyici bir işlev görmektedir. Yılmaz Güney, İzmit Cezaevi’nde yattığı dönemde kaleme aldığı bir yazıda, kendi senaryo yazım sürecinin hep politik ve sektörel engellerle karşılaştığına ve özgür üretim olanaklarına hiç kavuşamadığına değinmiştir:

Bir senaryocu, kesintisiz düşünebilme olanaklarına, rahat, sakıncasız hareket edebilme olanaklarına, yaratıcı yeteneğini alabildiğince özgür kullanabilme koşullarına sahip olmalıdır. Ama ben, hiçbir zaman bu olanaklara sahip olamadım. Sansürün ve yasaların baskı ve sınırlamaları dışında, düşüncelerim, tasarımlarım arasına her zaman birileri girmiştir; düşüncelerim, düşlerim kesintilere uğramıştır. Her şeyi koşarak, sıkıntı içinde, yarım-yamalak, telaş içinde yapmak zorunda kalmışım. Senaryo yazmak için özel bir yerim yoktu; olamazdı da (1999b, s. 62).

⁹⁸ Bir tarafta yaratıcı olan bir emekçiden teknisyen gibi olmasının beklenmesi, diğer tarafta teknisyen olarak çalışan set işçilerinin yoktan var etme gibi sorumluluk altına sokularak onlardan yaratıcı gibi olmasının beklenmesi ile karşılaşılmaktadır. Bu durum yaratıcılığın ve teknisyenliğin rolden role girdiği değişimi ve iç içe geçmişliği gösterir. Film üretiminin elverişsiz koşullar ve teknik altyapı eksiklikleriyle gerçekleştiği bilinen Yeşilçam setlerinde, ortaya çıkan aksaklık ve eksikliklerin giderilmesinde set emekçilerinin ‘büyük hünerlerinin’ hayati öneme sahip olduğu anlayışı yaygındır. Örneğin Şoray, “görünmez kahraman” olarak tanımladığı set emekçileri için, “Hepsi hayranlık duyulacak yaratıcılığa sahiptirler, anında yoktan var ederler. Hiç yorulmazlar” demektedir (2012, s. 57). Sektörün en güvencesiz ve kötü koşullarında çalışmış ve yaşamını sefalet içinde tamamlamış set emekçileri hakkında sektörün diğer bileşenlerinin, bu hayranlık ve kahramanlık içeren söylemsel payeleri ayrıca incelenme ihtiyacı taşımaktadır.

Bülent Oran'ın, Yeşilçam'daki sermaye yapısı ile özgürlük arasında kurduğu ilişki dikkat çekicidir: “Filmlerin yirmi otuz liraya çıktığı yıllar, daha özgürdük. Çünkü prodüktörün kaybetme korkusu azdı. Bu özgürlük aşağı yukarı filmin maliyet ve rizikosuyla ters orantılı oluyor” (Oran, 1973, s. 17). Anlaşıldığı üzere sinemada dönen paranın artması, yapımcının hem senariste hem de prodüksiyondaki sinema emekçilerine müdahalesini arttırmakta ve yaratma özgürlüğünü iyice imkânsız hale getirmektedir. Yaptığı işten yüksek düzeyde kazanç sağlamaya odaklanmış bir sektörde, sinemanın bütün emekçileri buna hizmet etmek zorunda ve bütün varlığını buna adanmış durumundadır. Sektörün bu yapı içinde, özgün olma ve yeni bir üslup geliştirme gibi ‘tehlikeli’ istekler taşıyan bir yaratıcıdan beklediği şey, o istekleri ‘ertelemeleri’ yönündedir. Oran, sanatsal üretimin değer kazandığı bir dönem gelene kadar iyi senaryolar yazmak isteğini hep erteleyenlerden olmuştur (1973, s. 25).

Aynı erteleme, nitelikli filmlerde yer almak isteyen oyuncular ve diğer sinema emekçileri için de geçerlidir. Salonlara film yetiştirme telaşı, bütün işlerin hızlı ve yüzeysel yapılmasına neden olduğu gibi oyuncuların da aldığı rollerin hakkını layıkıyla vermesinin önüne geçmiş ve bir setten diğerine koşmalarını dayatmıştır. Ahmet Mekin, oyuncu ve yönetmenlerin aynı anda birkaç filmde çalışmak durumunda kalmasına şu sözlerle dikkat çekmiştir: “Oyuncu, niçin bunları yapacağını, bu davranışa onu iten gerçek nedenleri sormuyor. Rejisör de oyuncusuna açıklama gereğini duymuyor hiç. Çünkü ikisinin de vakitleri yok çünkü biri öğleden sonra bir ikinci filme, öbürü de yarım bıraktığının montajına gidecek. Ya da başka bir şeye...” (1965, s. 9).

3.2.1.6. Kalıplara Sıkıştırılan Oyunculuk

Yeşilçam'da bölge işletmecileri ve yapımcılar, oyuncular (özellikle starları) genellikle benzer rollerde oynamayı uygun bulmuştur. Çünkü halkın onları öyle sevdiğine ve perdede hep

öyle görmek istediğine inanırlar. Bu yaklaşımın oyuncuyu şartlandığı ve kalıba soktuğunun farkında olan Türkân Şoray, yine de kendisinin halkın beğenisini her şeyden önde tutmayı tercih ederek buna uyum sağladığını ve bundan da pişmanlık duymadığını belirtmiştir.

Tabii bu da giderek kalıplaşmış bir oyunculuk ve klişeleşme, hep kendini tekrarlama, kendini yenileyememe ve oyunculukta kendisini ispatlayamama tehlikesi getiriyordu; oyunculuk sanatının düşmanıydı. Ben bu tehlikeyi sezinlememe rağmen farklı roller oynamadım. Seyircim beni hangi rollerde görmek isterse buna uymalıyım. Onları hayal kırıklığına uğratmaktan hep korktum ve seve seve birbirine benzeyen bu rolleri oynadım (2012, s. 56).

Şoray, yıllar sonra anılarında bu tür oyuncululuğu seve seve yaptığını yazmışsa da 1976 yılında *Ses* dergisine gönderdiği bir yazıda, on beş senedir Yeşilçam koşullarına uygun filmler yaptığını ancak artık “süs kadını devrini geride bırakıp gerçek bir sanatçı olmaya” ve toplumsal sorunları işleyen filmler yapmaya yöneleceğini belirtmiştir (1976, s. 2). Yılmaz Güney, oyuncunun, başarısını sürdürmeyi sadece halkın gösterdiği sempatiye bırakamayacağını ve kendisini sürekli aşma arayışında olması gerektiğini savunmuştur (1965, s. 6). O, halkın beğenisine, daha iyi oyunculuk yaparak karşılık vermeyecek bir oyuncunun eskiyeceği ve ‘şımaracağı’na inanmıştır (Güney, 1965, s. 6). *Sinema Postası* gazetesine halkın büyük ilgi gösterdiği “Turist Ömer” rolünden bıktığını açıklayan Sadri Alışık, sinema oyuncululuğunun 27. yılına girdiği ve 400 filmde oynadığı bir zamanda, o ana kadar oynadığı rolleri yapımcıların seçtiğinden yakınmış, artık kendi rollerini oynayacağını ve filmi kendisinin seçeceğini açıklamıştır (1973, s. 12). Alışık, 27 yıldır seyircilerine bir şeyler vermek istediğini ancak yapımcılar yüzünden oyuncululuğunu ve mesleğe başladığı yıllardaki kişiliğini kaybettiğini söylemiştir. İstisnalar olmakla birlikte, kötüyü oynayan, bütün filmlerinde “kötü”; iyiyi oynayan, bütün filmlerinde “iyi”dir.⁹⁹

⁹⁹ Semih Servidal, alt gruptaki oyuncuların “iyi” ya da “kötü” roller fark etmeksizin, oynadıkları rollerin gerçeklik algılarını bozarak onları “şaşkın ördeğe” çevirdiğini söylemiştir: “Karakter oyuncularından birisi diyelim. Alıyoruz onu zengin bir köşkte, oranın sahibini oynatıyoruz. Horozlu diye bir mağaza var, oradan gidip kiralık bir elbise alıyoruz, adamı giydiriyoruz. Yanına iki üç tane bayan oyuncu, bir şişe viski, bir tane puro veriyoruz. Şimdi adam gündüz milyarderini oynuyor, akşam bir bakıyor elinde üç beş kuruş var. Şaşkın bir ördek gibi oluyor” (kişisel görüşme, 19 Şubat 2014).

Çoğunlukla “iyi”yi oynamış bir karakter oyuncusuna, başka filmde kötü karakter rolü verilmesi yapımcı için önemli bir ticari risk doğurmazken, halkın sevgisini kazanmış bir starın kötü karakter rolünde oynaması hem yapımcı hem de oyuncu için büyük bir risk olarak algılanmıştır. Yine de pek çok karakter oyuncusu yıldızlar kadar olmasa da bu tür kalıplar içinde tutulmuştur. Yusuf Çetin, kendisine hep kötü roller verilmesini yönetmenlerin tercihi olarak değerlendirmiştir:

Yani, kabadayıdır, soyguncudur, vurguncudur, mafya babasıdır, o konuda çok filmde oynadım. Biz o günlerde ekonomik anlamda önümüze her çıkan işe “evet” diyorduk. Bunun önünü kesmek de mümkün değildi ki. Bizim suratımızın sert görünümünden doğru yönetmenlerimizin de hep elinde hazır bir hamur varken ikinci bir hamura ihtiyaç duymaksızın bizi oynatıyordu. Aslında her türlü adamın rolü olduğumu düşünüyorum (kişisel görüşme, 11 Şubat 2014).

Oyuncuların belirli rollerde sıkışıp kalmasının sorumlusu olarak yapımcı ve yönetmenleri gösteren yaklaşımlar olduğu gibi sinema seyircisini gösteren yaklaşımlar da vardır. Seyircinin bir oyuncuyu hangi rolde beğendiyse hep o rolde görmek istediğine dair yaygın bir kabulleniş dikkat çekmektedir. *Akis* dergisinde çıkan bir yazıda, filmlerde hep kötüyü oynamış olan Ahmet Tarık Tekçe’nin, son yıllarda ayrı ayrı filmlerde, kötüyü, iyiye ve komiği oynamış olmasının, onu yıprattığına, “çok türde kişiliğe büründürdüğüne” ve “ününü yitirme tehlikesi”ne soktuğuna dair yapılan yorum (“Bir”, 1964a, s. 33), meselenin izleyici odaklı yönünü desteklemektedir. Bu tür kalıplaşma, senaryoların da oyuncuya göre yazıldığı durumları ortaya çıkarmıştır.

Filmlerde oynamak zorunda kaldıkları rolleri eleştirerek gerçek oyunculuk yapma isteğiyle tiyatroya yönelenler olmuştur. Oyuncu Hulusi Kentmen ve Hüseyin Baradan’ın 1967 yılındaki böyle bir yönelimini *Ses* dergisi, okurlarına “Hürriyeti Seçtiler” başlığı ile duyurmuştur: “Yerli sinemanın saçma tiplerinden, rüyada bile inanılmayacak tuhaflıktaki konularından bıktık usandık. [...] Şimdi istediğimiz piyesleri, istediğimiz yerde oynuyoruz. Sanat aşkımızı da tatmin ediyoruz” (Baradan, 1967, s. 30).

3.2.1.7. Erkek Yapımcı, Erkek Yardımcı ve Erkek Sektörle Sınırlanmak İstenen

Kadın Oyuncu

Kadın oyuncuların sınırlanma şekilleri, eş, sevgili ve aile üyeleri gibi unsurların dahil olmasıyla erkek oyunculara göre çok daha fazladır. Muhterem Nur ile eşi Işın Kaan'ın evlenmeden önce yaptıkları bir anlaşma bu duruma örnek teşkil eder. Anlaşmaya göre Işın Kaan, Muhterem Nur'un dar etek giyinmemesini, bir yılda ikiden fazla film çevirmemesini, filmlerde kötü kadın rollerinde oynamamasını şart koşmuştur (Tahsin, 1961, s. 6). Benzer bir müdahaleye uğradığını iddia eden oyunculardan biri olan Nurhan Nur, Atıf Yılmaz ile evli olduğu dönemde, kendisine gelen rol tekliflerini kabul edemediğini çünkü kocasının sadece kendi yönettiği filmlerde oynamasına izin verdiğini açıklamıştır ("Yeni", 1964a, s. 22-23). Nur, Yılmaz'dan ayrıldıktan sonra da "şöhret"i yakalayamamasının nedeni olarak artık kimsenin ünlü bir yönetmenin eski eşine iş vermeye yanaşmadığını belirtmiştir ("Yeni", 1964a, s. 22-23). *Ses* dergisinde, Yılmaz Atadeniz ile Yılmaz Güney arasında geçtiği iddia edilen bir sohbette, Yılmaz Güney, eşi Nebahat Çehre'nin o ana kadar yapımcılar tarafından çok istismar edildiğini ve artık kocası olarak, kendisinin hissedar olduğu firmanın filmleri haricinde başka yapımlarda oynamasına izin vermeyeceğini ve "evinin kadını, çocuklarının annesi olmasını" istediğini söylemiştir ("Yılmaz", 1967, s. 20).

Özellikle kadın yıldızların etrafında bir çember vardır. Ama nasıl bir çember? Bu düzende akrabalık, dostluk, arkadaşlık ve menajerlik birbiriyle iyice sarmaş dolaş olmuştur. Ama yapılanlar para için değil, hatır, gönül, arkadaşlık ve eşlik görevlerini yerine getirmek içindir. Mesela Türkan Şoray'ın perde arkasındaki yön vericisi Rüçhan Adlı'dır. Mesleği olan yedek parça ithalatçılığının yanı sıra Sultan'ın bütün problemlerini halleder. Senaryoları okumaz ama dinler, filmcilere tarih verir. Ve herkes şunu çok iyi bilir, Rüçhan Adlı'nın "okey"i olmadan Türkân Şoray tarih veremez, teklifi geri çevirir (Turgul, 1973b, s. 7).

Yavuz Turgul'un da işaret ettiği gibi, kadın yıldızlar hem sektörün hem de yapımcıların genel yapısı nedeniyle zarar görmemek ve mesleğinde tutunabilmek için bir "erkek yardımcı"yı yanında tutmakta ancak o erkekler zaman zaman kadın oyuncuyu sınırlayıcı bir işlev görmektedir.

Filiz Akın'ın yanında Erler Film'in yapımcısı Türker İnanoğlu, Fatma Girik'in yanında Uğur Film'in yapımcısı Memduh Ün yıllarca yer almıştır.

Kadın oyuncuların setlerde fiziksel şiddete uğrama vakalarına erkek oyunculara göre daha çok rastlamak mümkündür. Muhterem Nur, çalıştığı bir filmin setinde doktor randevusu olduğunu söyleyerek setten ayrılmak isteyince filmin yapımcısı İhsan Nuyan tarafından fiziksel şiddete maruz kalmıştır ("Muhterem", 1964, s. 3). Nur, yaşadığı şiddet anını şöyle anlatmıştır:

Bir aydan beri hastayım. Bir hafta öncesinden de doktordan randevu almıştım. Tam o gün rejisör İhsan Nuyan bana iş koydu. Ona durumu anlatıp, akşam en geç 08:30'da işimi bitirmesini rica ettim. Kabul etti. Fakat saat 18:30'da hâlâ diğer oyuncuların sahnelerini çekiyordu. Bir ara İhsan Nuyan ortadan kayboldu. Saat 19:30'da çıkageldi. "Hadi hazırlan Muhterem, sahnelerini çekmeye başlayacağım" dedi. Kendisine randevumu ve önemini tekrar anlattım. "Ben anlamam, soyunup çalışacaksın" dedi. O gün sette bulunan arkadaşı rejisör Ümit Utku da, çıkmamam için kapıyı tutmuştu. Ben direndim, bu arada balkon kapısından iç salona geçerken, birden yüzümde feci bir ağrı hissettim, burnumun kırıldığını sandım. Sonrasını hatırlamıyorum ("Muhterem", 1964, s. 4).

Hastaneden sekiz günlük istirahat raporu verilen Nur, saldırgan yapımcıyı mahkemeye vermiştir. Yapımcı Nuyan, mahkemede kendini savunurken, Muhterem Nur'u 14 yıl önce bir barda konsomatrislik yaparken beğenip Muharrem Gürses'in *Kara Efe* (1952) filminde oynattığını, üzerinde bu kadar emeği olan bir insandan, çok masraf ettiği bir planı çekmek istediğini ancak onun münakaşa yaratarak bu duruma sebep olduğunu söylemiştir ("Muhterem", 1964, s. 4). İhsan Nuyan, kadın oyuncuyu "berbat" bir halden kurtardığını söyleyerek üzerinde hak iddia etmekte ve istediğini elde edemeyince onu tekrar "berbat" bir hale sokmayı kendinde hak görmektedir.

Belgin Doruk da sette 'yüzünün daha inandırıcı görünmesi' istenildiği için tokat darbesi alan bir başka kadın oyuncudur. Doruk, Osman Seden'in yapımcılığında çekilen Lütfi Akad'a ait *Öldüren Şehir* (1953) adlı filmin çekimlerinde (halkın taşlaması nedeniyle çekemeyip aynı sahneyi harici olarak çekim yaptıkları anda) yönetmen ve oyuncu tarafından kendisine tokat atılmasını şöyle anlatır:

Lütfi (Akad) Bey ise çok titizdi. Defalarca prova yaptırıyordu. Bir ağlama sahnesinde gözyaşlarım kurumuş gibiydi. Herkes çıldıracaktı. Lütfi Akad geldi, yüzüme iki tokat attı. Ne olduğunu

anlamadan, başladım hüngür hüngür ağlamaya. İki tokat da Turan'dan (Seyfioğlu) yedim. Beynim döndü. Burnumdan kan geldi. Turan ne yapacağını şaşırdı. “Bir şey olursa seni Londra'ya tedaviye götüreceğim” dedi, durdu (2006, s. 91-92).

Kadın emekçiler, erkeklerin bireysel baskılamalarının yanı sıra işveren örgütlerinin yargılama ve cezalandırma gibi pratikleriyle de sınırlandırılmak istenmiştir. Türkan Şoray, Leyla Sayar ve Nuray Uslu da günlük yayımlanan bir gazeteye verdikleri röportajda söyledikleri sözler nedeniyle yapımcıların örgütü olan Türk Film Prodüksiyonları Cemiyeti yönetiminin tepkisini çekmiş ve “töhmetsizlik altında” bırakıldıklarını açıklayan cemiyet yetkilileri tarafından kendilerine belirlenmiş bir gün ve saatte cemiyete gelmelerini içeren bir mektup gönderilmiştir (“Üç”, 1964, s. 6). Oyunculardan ikisi mazeret bildirip (Leyla Sayar hiçbir mazeret göstermemiş) bu çağrıya olumsuz yanıt verdikten sonra, cemiyet ikinci bir çağrı yapmaya karar vermiştir. Hadise çıkaran o röportajda Sayar, “bir kadın artist için başarıya giden en kestirme yol prodüksiyonun veya rejisörün yatak odasından geçmiştir” (“Üç”, 1964, s. 6) gibi sözlerle yapımcı ve yönetmenleri protesto ederken Şoray da “Bu pis sinema muhitinden ayrılacağım. Evet bu muhiti hiç sevmedim” (“Prodüksiyonlar”, 1964, s. 4) demiştir. Oyuncuların bu açıklamaları, Yeşilçam'da kadınların yaşadığı bir başka önemli sorunun varlığını açığa çıkarmıştır. Sektörün kendi içinde yaşadığı, dışarı yansımayan ve yazıhanelerde sessizce ‘çözülen’ sorunların bir kısmı böyle öfke patlamalarıyla açığa çıkmıştır. Kadın sinema emekçilerinin, çeşitli cinsel yaklaşım ve baskıları yoğun şekilde yaşadıkları basına açıklama yapma noktasına gelmelerinden anlaşılmaktadır. Fakat, *Milliyet* gazetesindeki bir yazıya göre oyuncular, cemiyetin tepkisinden sonra “yanlış anlaşıldıkları”, “öyle söylemek istemedikleri” gibi açıklamalar yaparak geri adım atmak durumunda kalmıştır (“Üç”, 1964, s. 6). Yapımcılar, oyuncuların bu açıklamaları nedeniyle, “Bundan sonra yerli filmde oynamak üzere hangi ana, baba kızını filmcilere teslim eder?” şeklinde tepkiler göstermiş ve Yeşilçam için “pis muhit” diyen Şoray'ın, “kazancını, şöhretini ve saadetini” kendilerine borçlu olduğunu iddia etmiştir (“Prodüksiyonlar”, 1964, s. 4). İşverenlerin klasik tavrı

olan “*ekmeğinizi ben veriyorum*”, “*sayemde yaşıyorsunuz*” söylemlerinin bir benzerini de yapımcıların sıklıkla kullandığını hem Sayar’a hem de Şoray’a yönelik sergiledikleri bu tepkilerden görmek mümkündür.

Bazı oyuncu firmalarının, oyuncu adaylarını ve onların hayallerini sömürmesinin en büyük zararını görenler yine kadın oyuncu adayları olmuştur.¹⁰⁰ *Akis* dergisinde, bu firmaların kadınlara kurduğu tuzak çok net olarak yazılmıştır:

Artist ajanlığı büroları artist olmak amacıyla saf saf, kendi ayaklarıyla gelip ağlarına düşen genç kızları prova filmi çekimi diye kandırıp müstehcen sahneler çekmeye zorlamakta ve işi daha da ileri götürerek, elde mevcut bu sahnelerin fotoğraflarıyla adayları tehdit edip, onları randevu evlerine sermaye olarak da satmakta ve bir başka ticaret kaynağına sahip olmaktadır (“Artist”, 1965, s. 15).

Aynı zamanda Safa Önal’ın yazıp Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Ahh Güzel İstanbul* (1966) filminde de Ayşe karakterinin başına aynen burada tarif edilen durum gelir ve Haşmet (Sadri Alışık) Ayşe’yi (Ayla Algan) bu durumdan kurtamak ister.

Karakter oyuncusu, yardımcı oyuncu ve figüran oyuncuların isimlerine film afişlerinde ya küçük puntolarla yer verilir ya da hiç yer verilmez. Fakat alt kategoride değerdendirilen oyuncuların sinemaya girme motivasyon ve hedeflerinden biri, bir gün o afişlerde yer alan yıldızlarla adlarının yan yana gelmesini sağlamak ve o setlerde birlikte çalışabilmektir. Gerçekte birçoğu bu hayallerinin hepsini gerçekleştiremez ve tamamına yakını sektörün en çok sömürülen emekçilerine dönüşür. Hatta bir süre sonra, yakın olmak istedikleri başrol oyuncularının “baskı ve kaprisleri” altında ezilebilir (Volkan, 1980, s. 6). Dört yıldır figüranlık yapan Sebahat İzgü, *Yedinci Sanat* dergisinin bir “soruşturma”sında, “anne, hala, hemşire, kadın gardiyan, hizmetçi” rollerini oynadığı setlerde, “yemek temini, fazla mesai, sigortasız çalıştırılma” gibi sorunlar yaşadıklarını

¹⁰⁰ Yeşilçam’da oyuncu olmak isteyen bir kadın, pişmanlığını bir şiir ile şöyle anlatmıştır: “Yeşilçam’ın her şeyini öğrendim / Başıma gelenlerden pek iğrendim / Mektup yazdım, dertlerimi söyledim / Ana evi cennet imiş, kardeşler... / Yeşilçam’da dönen dolaplar, işler... / Kem göz, yan bakış ve çürük dişler / Her yıldıza ayrı tuzaklar, şişler / Ana evi cennet imiş, kardeşler...” (“Bir”, 1966, s. 12).

ve Türkiye Film İşçileri Sendikası'nın çabalarına rağmen bu sorunların tam çözülemediğini söylemiştir ("Figüranlara", 1974, s. 18). Aynı soruşturmada konuşan figüranlardan Erol Erbil, sakatlandığında kendisine sendikanın baktığını; Ayşe Çınar, ölseler kimsenin haberi olmayacağını dile getirmiştir ("Figüranlara", 1974, s. 19).

3.2.1.8. Star Sistemi ve Oyuncunun Omuzlarındaki Ağırlığı

Yapımcıların halkı sinema salonlarına çekmek için başlattığı star sistemi, 1960'lı yıllarda en üst düzeye çıkarak aleyhlerine işlemiş ve kazançlarını düşüren bir tehdide dönüşmüştür. Star oyuncular, filmlerin iş yapmasındaki kilit rollerini fark ettikten sonra yapımcılara karşı kendi istek ve koşullarını ısrarla savunmaya başlamıştır. Yapımcılar bunun önüne geçmek için yeni starlar yaratma ve "eski starların yıldızını düşürme" yoluna gitmiştir ("Tahtlar", 1964, s. 32). Türkân Şoray, yapım şirketleriyle anlaşma imzalarken kendi şartlarını koyabilen az sayıdaki oyuncudan biridir. Sektörde "Şoray kanunları" olarak adlandırılan kuralları Türkân Şoray, *Sinemam ve Ben* adlı anı kitabında şöyle sıralamıştır:

- 1- Türkân Şoray film senaryolarını film çekim tarihinden en az bir ay önce beğenir.
- 2- Türkan Şoray senaryoyu film çekim tarihinden en az bir ay önce beğenir.
- 3- Her senaryoda beğendi mutabakatı şarttır.
- 4- Çekilecek filmin rejisörü ve baş erkek oyuncusu için Türkân Şoray'ın mutabakatı şarttır.
- 5- Türkân Şoray adı, jenerik, afiş, ilan ve sinema fenerlerinde başta ve tek olarak yazılacaktır.
- 6- Filmde öpüşme ve açık sahne olmayacaktır.
- 7- Filmdeki modern giysiler Türkân Şoray'a, tarihsel olanlar ise şirkete aittir.
- 8- Film çekimi İstanbul dahili olup Türkân Şoray İstanbul dışına çıkamaz.
- 9- Çalışma saatleri sabah 8 ile 19 arasındadır.
- 10- Pazar günleri Türkân Şoray çalışmaz.
- 11- Filmin her oynadığı yerde dokuzuncu madde uygulanacaktır.
- 12- Filmlerin seslendirmesinde Türkan Şoray'ın sesi için kendi mutabakatı şarttır.
- 13- Şirket filmi kendi hesabına çeker. Eğer başka şirketle ortak yapıma gidilirse Türkân Şoray'ın mutabakatı şarttır.
- 14- Film renkli ise Türkân Şoray'ın mutabakatı ile çekim günleri uzayabilir.
- 15 – Bu şartlara riayet etmeyen film şirketi 100 bin lira ödemeyi taahhüt eder.
- 16 – İhtilaf vukuunda merci mahkemeler İstanbul mahkemeleridir.
- 17- Türkan Şoray şirketlerden film başına (...) lira alır.
- 18 – Türkan Şoray mecburi gecikmeleri on günden fazla beklemez (2012, s. 57).

On sekiz maddelik “Şoray kanunları”nın çoğu, bir oyuncuyu, yapımcı veya yönetmenler tarafından sürüklenen, yaratıcılığı engellenen pasif bir varlık olmaktan çıkarıp, oynayacağı senaryoyu seçme hakkına sahip olan, rolüne bir ay öncesinden hazırlanıp yaratıcı bir oyunculuk ortaya koyma imkânı kazanan ve çalışma koşullarının belirlenmesinde etkili kılan aktif bir varlığa çevirme niteliğindedir. Bu durum, hoyratça ve buyurgan yönetmeye alışmış olan bazı yapımcıların tepkisini çekmiştir. Yapımcı Ümit Utku’nun, oyuncu kanunlarını kabul etmediği ve “Şart da benim, kanun da, her şey de... İsteyen gelir oynar, istemeyen oynamaz” şeklindeki tavrı, yapımcıların genel olarak paylaştığı bir düşünce biçimidir (“Yeşilçam’ın”, 1973, s. 3).

Türkiye Filmciler ve Bölge İşletmecileri Federasyonu’nun bir toplantısında genel sekreter Ümit Utku yıldız oyuncularının artık yılda on iki filmde fazla film çeviremeyeceğini, on üçüncü filmi çevirdiği takdirde hiçbir sinemacının o filmleri satın almayacağını söylemiştir:

Bir filmin başlamasından bitimine kadar, büyük emek ve hizmetleri geçen bütün elemanlar, artık, şöhret olmaları için uğraştığımız ve şöhret yaptığımız baş artistlere esir olmayacaklardır. Baş artist kaptisleri, baş artist kanunları ve baş artist baskılarına paydos denecektir. [...] Film boyunca bütün yükü üzerinde tutan, filmin en önemli elemanlarından karakter artistleri, yıllarca emek verdikleri bu sahada film boyunca bin lira alırken yeni çıkardığımız, meşhur etmek için milyonlar harcadığımız baş artistlerin 60-70 bin lira almaya hakkı var mıdır? (Demirkol, 1968a, s. 6).

Basın toplantısında yer alan federasyon başkanı Hürrem Erman, Hint ve İtalyan sinemasının Raj Kooper, Sophia Loren, Gina Lollobrizida gibi büyük ücretler talep eden sanatçılar tarafından yıkıldığını öne sürerek Türkiye’de de aynı durumun olmaması için oyuncuların “boykot” gibi yöntemlerle “hizaya” getirileceğini açıklamıştır (“Çok”, 1968, s. 5). Erman’ın “hizaya” getireceklerini açıkladığı oyuncuların çok para kazanabildiği sistemi aslında kimlerin kurduğunu, Ümit Utku, üstteki alıntı paragrafta yer alan, “meşhur etmek için milyonlar harcadığımız baş artistleri” sözleriyle itiraf etmiştir. Yapımcılar, kendi yarattıkları star sistemiyle mücadele ederken gerçek bir özeleştirici vermekten kaçınmakta ve yarattıkları kötü sonucun esas sorumluluğunu oyunculara yüklemeyi tercih etmektedir. Türkan Şoray, Türkiye Filmciler ve

Bölge İşletmecileri Federasyonu'nun bu açıklamalarına tepki göstermiş ve “Film başına bin lira olarak bu işe başladım. İlk fiyatımı prodüktörler, sonuncusunu da yine onlar tespit ettiler ve veriyorlar” diyerek işin ana sorumlusu olarak film yapımcılarını işaret etmiştir (Demirkol, 1968b, s. 6). Şoray ayrıca Türkiye’de kostüm paralarının oyuncuya ödetildiğini hatta son filmde kostüme 34 bin lira verdiğini ve yapımcının bono olarak ödediği 60 bin liranın 20 bin lirası vergiye gidince ellerinde az para kaldığını, set işçilerinin düşük ücretlerini kendisinin değil yapımcıların belirlediğini ve yapımcıların film tekliflerine olumsuz cevap verdiklerinde kendilerine kızıp, kırıldıklarını açıklamıştır (Demirkol, 1968b, s. 6).

Starlar, içinde oldukları şöhret ve alkış dünyasının tesiriyle birtakım kişiliksel özellikler değişimi ile yüz yüzedir. Star sistemi onları, sayıca az olan diğer starlarla rekabet etmeye yönelterek “ego”larının yükselmesine ortam sağlamıştır. Şoray’ın kanunları içinde yer alan, “Türkân Şoray adı jenerik, afiş, ilan ve sinema fenerlerinde başta ve tek olarak yazılacaktır” talebi hem böyle bir rekabetin gereği hem de oyuncunun esiri olduğu “ego”nun dışavurumu olarak okunabilir. Ayrıca afişlerde ilk sırada olmak, o oyuncular için “en iyisi” olma imajının bir ilanıdır. Eğer o afişlerde ikinci veya alt sıralara inme durumları olursa hem kendilerine teklif edilen para miktarı hem de filmlerde kendi kurallarıyla yer alma güçleri azalmaktadır.

1960’lı yıllarda, oyuncuların film afişlerinde isimlerinin üst sıralara çıkabilmesinin iyi paralar teklif edildiğinde kabul etmesi ve çok filmde yer almasıyla mümkün olduğuna inanılmıştır (“Hedef”, 1964, s. 13). Bu inanış, Şoray’ın kanunları arasında yazdığı, önceden senaryoyu okumak, beğendiği senaryoda oynamak gibi isteklere zaman ve imkân tanımayan ve star oyuncusunun zirveden düşmemek için her filmde oynamasına sebep olan bir durum yaratmıştır. Şoray, anılarında, bir iki film çevirerek star olmadığını, çok çalışmak zorunda kaldığını yazmış ve bu nedenle kendisini bir “emekçi” olarak tanımlamıştır (2012, s. 369). Çok filmde oynadıktan

sonra popülerleştğini anlatan Hülya Koçyiğit, kendisine eğer bu şekilde çok filmde rol almaya devam etmezse popülerliğini kaybedeceğinin söylendiğini açıklamıştır (2004, s. 112). Bir başka yıldız olan Fatma Girik, bir söyleşisinde, içinde olduğu yoğun çalışma koşulları nedeniyle, bir gün bile kendisi için bir şey yapmadığını, 22 yaşında olmasına rağmen kendisini 52 yaşında hissettiğini ve sinirleri bozulduğu için insanlarla çok tartıştığını belirtmiştir (1964, s. 13). Ediz Hun’a göre, dünyada bir sinema yıldızı, yaşlandıkça değer kazanmakta ancak Türkiye’de çok filmde oynamak zorunda kaldıkları için erken yıpranmakta (1974, s. 3) ve değerini kaybetmektedir. Şoray, bir star oyuncu için yaştan çok önemli olduğuna ve fiziksel görüntünün yıpranmasıyla o kişinin starlığının da biteceğine inanmaktadır (“Sinemada”, 1973, s. 5). Ağâh Özgüç işlerin yoğun olduğu bir dönemde yaptığı set ziyaretlerinde gördüğü manzarayı şöyle yazmıştır:

Setlere gitseniz, figüranından baş oyuncusuna kadar ayakta sallanıp, dökülen bir sürü insan görürsünüz ortalıkta. Hepsi yorgundur, hepsi uykusuzdur. Bilmem kaçınıcı filmde dönmüşlerdir. Ve buradan bilmem kaçınıcı filme gideceklerdir. Hele iş davetiyesi gönderdikleri oyuncu gelmemişse, asıl o zaman felakettir. [...] Film yapımcısı bu durumda ateş püskürür (1962, s. 26).

1970’ler, Türk sinemasında “altın çağ”ın bittiği ve sektörün büyük bir krize girdiği bir dönem olmuştur. Dünyada yaşanan savaşlar ve kapitalist krizden de etkilenen, ekonomisi zayıf olan Türkiye’de yoksulluğun daha çok artması, 12 Mart 1971 Askeri Muhtırasıyla sertleşmeye başlayan siyasal şiddet atmosferi, ham film sıkıntısı, sansür uygulamasının ağırlaşması ve seks filmlerinin salonları işgal etmesi gibi etkenler Türk sinemasını film üretemez ve gösteremez bir noktaya getirmiştir. Sinema emekçilerinin 1960’larda yaşadığı yoğun çalışma temposu, 1970’li yılların bu koşulları nedeniyle, özellikle ikinci yarısından sonra, son bulmaya başlamıştır. 312 filmin gösterime girdiği 1972 yılından sonra bu sayı düşme eğilimine girerek 1974’te 190’a, 1977’de 126’ya ve 1980’de 65’e inmiştir (Özgüç, 2012). Ayrıca 1970’lerin ilk yıllarından itibaren Türkiye genelinde seyirci sayısı, sinema salonu sayısı ve yerli film gösterimi sayısı düşüşe geçmiştir. 1972 yılında Türkiye genelinde 54 milyon 61 kişi film izlemişken 1974’te bu rakam 42

milyon 475 olmuştur (“İstanbul’da”, 1976, s. 7). 1972’de İstanbul’da açık ve kapalı sinema salonlarının toplam sayısı 354 iken, 1974’te bu sayı 322’ye düşmüştür (“İstanbul’da”, 1976, s. 7). Bu koşullar içinde bir filmde star oyuncusunun yer alması, o filmin iş yapmasını sağlamak için bir güvence olmaktan uzaklaşmıştır. İnci Sineması’nın sahibi ve yapımcı olan Kaçuni Haki, basına verdiği bir demeçte, işlettiği sinemanın yedi aydır kâr yapamadığını, işlerin 1972’ye oranla yarı yarıya düştüğünü, bu kaybı yirmi sekiz yıldır ilk defa yaşadıklarını ve böyle giderse starların bile kendilerini kurtaramayacağını açıklamıştır (Turgul, 1973c, s. 4). İçinde starların yer aldığı pek çok film dahi seyirciyi sinema salonlarına getirmeyi başaramamıştır. Bu durum star sisteminin Türkiye’de artık bittiği tartışmalarına sebep olmuştur. Oyuncuların çoğu, star sisteminin bitmediğini ancak yaygınlaşan televizyon kullanımı, seks filmlerinin hakimiyeti ve ülkede artan politik şiddet nedeniyle insanların sinemaya gelmediğini savunmuştur.¹⁰¹ Fakat Tarık Akan, star sisteminin çöktüğüne inanmaktadır (Akan, 1974, s. 3). Çünkü aynı yılda oynadığı iki filmden birinin çok iş yaparken diğerinin ilgi görmediğini, bunun da artık seyircinin Tarık Akan’ı perdede görmek için değil, Tarık Akan’ın oynadığı iyi filmi seyretmek için sinemaya geldiğinin göstergesi olduğunu savunmuştur (Akan, 1974, s. 3). Ona göre, seyirci artık iyi film ile kötü filmi ayırt edebildiği ve tercihlerinin merkezine iyi filmi koyduğu için star sistemi çökmüştür. Seyircinin dönüştüğü savına Lütfi Akad da katılmakta ve seyircilerin artık yönetmeni de seçmeye başladığını belirtmektedir (1977, s. 8). Sinema salonu işletmecisi olan Berç Kürkçüyan ve Seyfi Öztürk de 1974 yılında yaptıkları bir açıklamayla, seyircinin starlara doyduğunu, artık sürekli aynı yüzleri görmekten bıktığını ve starların bir iş garantisi olmaktan çıktığını belirtmiştir (Ener, 1974, s. 7). 1960’larda bir oyuncu için starlığın ölçüsü çok film projesinde yer almaktı. 1970’lerde bu ölçünün starlığın bitmesine ve star oyuncusunun yıpranmasına dönüştüğü anlaşıyor. Aytaç Arman, 1976

¹⁰¹ Özellikle şiddet ortamı nedeniyle halkın akşam sokağa çıkmamaya başlaması, sinema salonlarının akşam seanslarını olumsuz etkilemiştir.

yılında, peşi sıra filmler çekerek “şöhrete ulaştığını” fakat bir anda “sabun köpüğü gibi yok olup gittiğini” ve insanların sömürüldüğüne inandığı bu sinema ortamında kendini tükettiğini açıklamıştır (1976, s. 14).

3.2.1.9. Yeşilçamda Yaprak Dökümü ve Gazinolarda, Mağazalarda Gelecek

Arayanlar

Fatma Girik, 1979’da yaptığı bir söyleşide, sadece beğendiği senaryolara sahip az sayıda filmde oynamak, geleceğini güvence altına almak ve sanatçı kişiliğini korumak için dokuz yıldır sahnelerde şarkı söylemeye başladığını söylemiştir (Aksoy, 1979, s. 30). 1970’lerin ikinci yarısı aynı zamanda sinema emekçilerinin ek işlere yönelmek zorunda kaldığı yıllar olmuştur. Giyim mağazası işletmekten balık teknesinde çalışmaya kadar sektör dışı çok çeşitli işler yapmışlardır. Yıldız oyuncular ise büyük oranda gazinolarda yüksek ücretler karşılığında şarkı söylemeye başlamıştır.¹⁰² Bir kısmı da sadece sinemada kalmak için gazino sahiplerinin büyük para tekliflerine karşı direnmeyi tercih etmiştir. Çünkü gazinolarda şarkı söylemeye başlamak, onlar için bir düşüş ve yenilginin kabulü anlamını taşımıştır. Basında da bu durum bir “yaprak dökümü” olarak öne çıkmıştır. 1962’de başladığı sinema oyunculuğunu aralıksız sürdüren Filiz Akın, yıllarca sahnede şarkı söyleme işine girmemek için direnmesine rağmen 1975’te sahnede çalışmaya başlamak zorunda kalmıştır (Bozkurt, 1979, s. 32). Akın, sahneye dönme nedenlerini,

¹⁰² Gazino sahipleri oyuncuların tanınırlığından yararlanıp zengin müşteriler kapmak için 1960’lardan itibaren bu yola girmiştir. Onlar için sinema oyuncusunun ses kalitesi ve müzikal yeteneği birincil önem arz etmemiştir. Bunun en belirgin örneklerinden birini bir gazinocu ile Selda Alkor arasındaki diyalogu içeren şu alıntıda görmek mümkündür: “Geçenlerde bir gazinocu Selda Alkor’a sahneye çıkması için gecede 3000 lira teklif etmiş. Bu teklif karşısında şaşırarak Seldacık, ‘Benim ne sesim var ne de dans etmesini bilirim’ demiş. Demiştir ama gazinocu dinler mi? ‘Olsun’ diye cevap vermiş. ‘Sen iki şarkı öğren, gerisine karışma... Biraz gerdan kırar, biraz bel kıvrır, biraz da kalça sallarsın olur biter... Seyirci memnun, sen memnun!’” (Ali, 1967, s. 4). Gazino sahipleri de yapımcıların yıldız oyunculara yüksek para talebi üzerinden yaptıkları şikâyetlere benzer şikâyetler etmeye başlamıştır. 1970’lerin sonlarına doğru sahnelere akın eden sinema oyuncularının talep ettikleri yüksek ücretleri karşılamakta zorlandıkları ve artık işletmelerini kapanmaya doğru götürdükleri yönündeki açıklamalara basında sıkça rastlanmıştır.

“Seks filmleri modası iyice yerleşmişti. Öte yandan ise, daha çok denenmiş konular tekrarlanıyordu. Bu durumda iyi film yapma, iyi filmde oynama olanağı yoktu” şeklinde açıklamıştır (Bozkurt, 1979, s. 32). Bilge Olgaç, seks filmleri çekerek sektörde tutunmaya çalışan bir kısım yönetmenlerin aksine televizyon için reklam filmi çekimine yönelmiş ve 1975-84 yılları arasında kurmaca film çekmemiştir (Öztürk, 2004, s. 80). 1972 yılında sahnelerde şarkı söylemeye mecbur kaldığını ifade eden Fikret Hakan da böyle bir adımı atmanın nedeni olarak, “sahnedan kazandığını sinemaya vermeyi” göstermiştir (“Fikret”, 1972, s. 3). Pek çok müzisyen de sinema sanatçılarının sahnelere çıkmasına tepki göstermiştir. Müzisyen Barış Manço, Fikret Hakan ve Ayhan Işık gibi saygı duyduğu sinema oyuncularının da bilmedikleri ve anlamadıkları müzisyenliğe kalkışmalarına üzüldüğünü ve onlar yüzünden “sahnelerin asıl sahipleri olan kişiler”in işsiz kaldığını söylemiştir (“Baykara”, 1973, s. 6).

3.2.1.10. Sinemanın Dublaj ve Müzik Emekçileri

Ayhan Işık, bir söyleşide, uzun provalar yaparak iyi bir oyunculuk ortaya çıkarmaya çalıştıklarını ancak setlerde sesli çekime henüz geçilmediği için, oynarken taşıdıkları hisler hakkında hiçbir fikri olmayan bir dublajcı tarafından seslendirildiklerini ve bunun oyunculuklarına zarar verdiğini açıklamıştır (1962, s. 13). 1968 yılında kaleme aldığı bir yazısında, dünyanın her yerinde oyuncu sesinin sette alındığını vurgulayan sinema oyuncusu Ziya Metin, Türkiye’de sesin laboratuvarı eklenmesinin en çok oyuncunun yaratıcılığına zarar verdiğini ve Türkiye’deki sinema endüstrisinin bu bakımdan da “gecekondu endüstrisi” gibi olduğunu belirtmiştir:

Filmlerin sonradan seslendirilmesi, yaratıcı bir katkı olan “ses”in etki gücünü azaltırken, en büyük zararı da oyuncuya vermektedir. Bir oyuncu, çekim sırasında yaptığı vücut hareketleriyle birlikte söylediği sözleri, çıkardığı sesleri, sonradan mikrofon önünde aynı doğallıkla tekrarlayamaz. [...] Kaldı ki, on oyuncudan sekizi kendi rollerini konuşmamakta, yerlerine başkaları konuşmaktadır. Senaryoda çizilmiş olan bir tipin perdede canlandırılmasında iki kişinin çalışması, çehreyle sesin uyumsuzluğu, sanat eserinin “kişiselliğini” gölgeleyen nedenlerdir (1968, s. 43).

Türkiye’deki film sayısının arttığı ve halkın sinemaya ilgisinin geliştiği 1960’lı yıllarda, üretim koşullarının bu gelişimle paralel şekilde teknik ve sanatsal olarak gelişmemiş olması, bu endüstrinin, Ziya Metin ve pek çok sinema emekçisi tarafından “gecekondu endüstrisi” olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Metin’in, yerli filmlerde dublaj yapılması nedeniyle, sanat eserinin “kişiselliğinin gölgelenmesi” eleştirisi, oyuncunun ses ve yorumundaki kişiselliğinin gölgelenmesiyle, başka deyişle onun yaratıcı olma istencinin anlamsızlaştırılmasıyla eş değerdir. Kendi sesinin alınmadığını bilen oyuncu, sette sesini en iyi şekilde kullanma pratiğini gereksiz bulmaktadır.

Dublaj işinin emekçileri de farklı yaratıcılık problemleri yaşar. Seslendirme sanatçısı Adalet Cimcoz, kaleme aldığı bir metinde, film sayısının artması ile önlerine gelen diyalogların, değil iyi şekilde ön provasını yapmak, çoğunun konularına bile bakma imkânı bulamadıklarını yazmıştır (1968, s. 42). Çünkü yapımcı, filmi, dağıtımına girmesine bir ya da iki gün önce getirip dublaja sokmak istemektedir. Yabancı filmler, halkın o dili bilmemesi nedeniyle zorunlu olarak dublaja girecektir ancak yerli filmlerde bu geleneğin sürmesi bir zorunluluk değil, sektörün dağınıklığı, yenilikçi olmaması, dünyaya açılma refleksi taşınamaması ve günü kurtarmak istemesi gibi ilkel eğilimlerinin sonucudur.¹⁰³

Gerçek anlamda bir sinema endüstrisinin gelişmesinden anlaşılabilecek olan ilk şey, tecimsel döngü ile birlikte teknik olanakların ve görsel-işitsel kalitenin yükselmesiyle, Türkiye’deki film üretiminin artması ile karşılaşılan şey, pek çok noktada yaratıcılık ve niteliğin azalması olmuştur.

¹⁰³ Türkiye’de yerli ve yabancı filmlere yapılan seslendirme ücretleri birbirinden farklıdır ve her üç saatlik seslendirme çalışmasının ücreti, “kaşe” olarak tanımlanır. Erman Şener, yerli filmlerden alınan kaşe ücretinin yabancı filmlerden daha çok olduğunu yazmıştır: “Türkiye’de kaşeler Türkçeleştirilecek filmin yerli ve yabancı olmasına göre değişmektedir. Yerli filmlerde alınan kaşe 100-250 lira arasındadır. Yabancı filmlerde ise bu 25 ilâ 100 arasında değişir. Tabii, başrol ücretleri bu sınıflandırmanın dışında kalır. Bir filmin başrolünü oynayan artisti seslendirecek olan konuşucu ‘kaşe’ hesabına göre değil, ‘kesim’ hesabına göre ücret alır. Türkiye’de başrol konuşan ‘Dublaj starları’nın ücretleri 500-1500 lira arasında değişmektedir” (1968, s. 39).

Yaratıcılık ve niteliğin düştüğü konulardan biri de film müziklerinin hazırlanma biçimidir. Film müziklerinden, filmin türüyle uyumlu olması ve yönetmenin çektiği sahnenin dramatik anlatısına katkı sunması beklenir. Aksi durumda, onlarca sinema emekçisinin emeğiyle elde edilmiş sahneler, etkisini yitirme veya görevini yapamama tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Bu nedenle müzik yapımı, film çekimi kadar önemli bir aşamadır. Yeşilçam'da, filmlere müzik yapan sanatçılar, bir film yapılırken müziğin en son düşünülmesi, en önemsiz halka gibi davranılması ve az para verilmesi gibi sorunlar yaşamıştır. Müzisyen Selmi Andak, yapımcıların kendilerinden müzik istenirken 24 saat süre tanındığını, oysa en azından filmin daha kaba kurgusundayken kendilerine gösterilmesi gerektiğini savunmuştur (2002, s. 57). Yalçın Tura, Yeşilçam'da, müziklere ayrılan bütçenin çok az olması nedeniyle, genellikle ses efektleri kullanıldığını belirtmiştir (2002, s. 46).

3.2.2. Sinema Emekçilerinin Çalışma ve Yaşam Koşulları

1960 öncesinde çok az dikkat çekilen ancak sonrasında rekabet ortamının artmasıyla tartışılmaya başlanan ve sinema emekçilerinin çalışma koşullarını ve yaratıcılık imkânlarını olumsuz etkileyen konulardan biri de “tekelleşme”dir. Türk sinemasında tekelleşme olup olmadığı konusu, 1950’li yıllarda, bir şirketin yapım, dağıtım gösterim ayaklarının ikisine ya da üçüne birden sahip olup olmaması tartışılmış ve bu konuda farklı görüşler ortaya çıkmıştır. 1960’lı yıllarda film yapım şirketi sayısındaki büyük artıştan sonra bu tartışmalar, “üç ayak” üzerinden değil, sinema salonlarını haftalarca kendi yapımları olan filmler ile kapatan az sayıda büyük şirket ile salon bulmakta zorlanan çok sayıda küçük şirket üzerinden sürmüştür.¹⁰⁴ 1962 yılında *Akis*

¹⁰⁴ 1963 yılı verilerine göre, Türkiye’de film yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında çalışan şirketlerden, büyüklerin sayısı 51 iken küçüklerin sayısı 1188’dir (Bozis, 1970, s. 4). Büyükler toplam iş yerleri içinde %4.1 gibi sayıca küçük dilime denk gelmelerine karşın piyasadaki işlerin yüzde 29’unu elinde tutmaktadır (Bozis, 1970, s. 4). Büyük iş yerlerinde 823, küçük iş yerlerinde 2695 sinema emekçisi çalışmaktadır (Bozis, 1970, s. 4).

dergisinde yer alan bir yazıda, büyük firmaların “alan daraltma yoluna giderek sekiz, on sinema salonunu aynı anda haftalarca kapatması” nedeniyle küçük firmaların vizyona film sokmakta zorlandığı ve böylece tekelleşmenin geliştiği belirtilmiştir (“Tekelciliğe”, 1962, s. 33). 1970’li yıllarda Türk sinema sektöründe yaşanan kriz nedeniyle şirketler en az dörder, beşer gruplar halinde birleşerek her semtten belirli (özelliklerine göre çeşitli “ayaklara” böldükleri) sinema salonlarıyla anlaşıp oraları sinema mevsimi boyunca kapatmaya çalışmıştır.

Büyük şirketler ve küçük şirketler arasındaki bu tekelleşme ve rekabet ortamı, sinema emekçilerinin çalışma koşullarını da etkilemiştir. Bülent Oran, bir söyleşisinde, büyük yapım şirketlerindense küçük şirketlerle daha rahat ve daha özgür çalıştığını çünkü küçüklerin hangi senaryoyu verirse kabul ettiğini ve kendisini yormadığını, büyüklerden biriyle çalıştığında ise diğer büyüklerin iş vermeme tavrı ile karşılaştığını anlatmıştır (Türk, 2004, s. 175). Ayrıca küçüklerden çok iş alması nedeniyle büyüklere muhtaç görüntüsü vermediğini, böylece üzerlerinde baskı kuramadıklarını açıklamıştır (Türk, 2004, s. 175). Oran, her ne kadar küçük şirketler sayesinde bir denge kurarak, büyüklerin baskısını bertaraf edebilmişse de engel olamadığı pek çok sıkıntı da yaşamıştır. Senaryoyu işletmeye yetiştirmek için bir otele ya da eve hapsedilmek de bu sıkıntılar arasındaki en uç örneklerden biridir. Filiz Akın, Oran’ı eve nasıl hapsettiğini şöyle anlatmıştır:

Bülent Oran üç dört senaryoyu bir arada yazardı. Taksim Meydanı’na bakan eski Eftalipos Kahvesi’ni mekân tutmuştur; iki ayrı masada, iki ayrı senaryo çalışır. Bana *Vur Emri* [Türker İnanoğlu, 1966] filminin senaryosunu yazıyordu. Söz verdiği halde senaryoyu bir türlü bitiremiyordu. Filmde oynayan Ayhan Işık’ın sözleşmesinin süresi de gelmiş geçiyordu. Bir gün ona kahveye baskına gittim. Beni görünce rengi attı. Masada üç ayrı senaryo vardı, biri bana yazdığı *Vur Emri*’ydi, diğerleriye Mehmet Aslan’a ve Melek Film’e yazdığı senaryolar. Üç ayrı renkte kalemle üç senaryoyu birden idare ediyordu. Ne yaptığını sordum. Kekelemeye başladı; birini yazıyormuş, konsantrasyonu tükenince de diğerine geçiyormuş. Kalk gidiyoruz, dedim. Suçüstü yakalandığı için gık diyemedi. Hemen Kanlıca’ya eve getirdim. Senaryo bitinceye kadar orada kalacağını tahmin etti ama ertesi gün, ben işe gidince, kaytarmayı hesap ediyordu. Ancak iki azgın kurt köpeğimi ve Kürt bekçiyi dikkate almamıştı. Gündüzleri ben işe giderken köpekleri bahçeye salıyordum ve köpeklerden çok korkan Bülent dışarıya adım bile atamıyordu. Beş günde senaryonun kalan bölümlerini bitirdi ve özgürlüğüne kavuştu (aktaran Evren, 2010, s. 50).

Filiz Akın için, “özgürlüğüne kavuştu” ifadesi, Bülent Oran için muhtemelen teslim edilmek üzere sırada bekleyen diğer senaryoların yazımına devam edilmesi anlamına geliyordu.

3.2.2.1. Ücretler ve Karşılıksız Bonolar

Sinema yazarı Cüneyt Şeref Abustay, yılda 100’e yakın film senaryosu yazan bir senaristin, bir senaryoyu üç günde hazırlamak zorunda bırakılmasına ve çok çalıştırılmasına rağmen az kazanıyor olmasına dikkat çeker (1969, s. 5). İşin ağırlığına rağmen az ücret alma meselesi diğer sinema emekçileri için de geçerlidir. 1972 yılında yayımlanan bir sinema dergisinde, başrol oyuncusunun 250 bin lira aldığı bir filmde senaryo yazarının 5-10 bin lira aldığı yazılıdır (“Senaryo”, 1972, s. 7). Bülent Oran da bir röportajında, senaryo başına beş on bin lira aldığını ve film bütçesinin her geçen yıl artmasına karşın aldıkları bu ücretin yıllardır artırılmadığını söylemiştir (1973, s. 21).

Yeşilçam’da bir filmin maliyetinin üçte birini başrol oyuncular alır. Alt rollerdeki oyuncular ise sadece geçinecek kadar parayı alır. Yevmiye ile oynarlar. Bir ay içinde kaç kez iş gelir adama? Bugün çalışır parasını alır hem karnını doyurur hem de kaldığı otelin parasını öder. Onlar sürünen insanlardır. Ne zaman iş gelecek diye kahve köşelerinde bekleyen insanlardır (Abdurrahman Keskiner, kişisel görüşme, 13 Şubat 2014).

Lütfi Akad’a göre 15-20 yıl içinde başrol oyuncularının ve yönetmenlerin koşullarında bazı iyileşmeler olmuştur ancak diğer sinema emekçileri bu süre boyunca iş ve yaşam koşullarında olumlu yönde önemli değişiklikler yaşamamış hatta yaşamlarından onca yılı “boşuna” kaybetmişlerdir (1976, s. 8). Yeşilçam’da uzun yıllar set işçiliği yapmış olan Halil Dede, normalde ücretlerini haftalık aldıklarını ancak Anadolu’ya çekime gittikleri zaman ödemelerinin film bitiminde yapıldığını ve arada kendilerine harçlık verildiğini anlatmıştır (kişisel görüşme, 28 Ekim 2019). Yavuz Özkan, 1977 yılında, bir film bütçesi içinde bir görüntü yönetmenine ve ışık grubuna çok düşük paylar ayrıldığını sayısal hesaplamalarla ayrıntılı olarak yazmış ve sinema sektöründe “insan emeğinin ucuz olduğu”na dikkat çekmiştir (1977, s. 5). O hesaplamanın özeti olarak,

Özkan’a göre bir görüntü yönetmeni; bir asistanı ve kamera ekipmanıyla 15-30 günlük bir çalışmanın karşılığında film bütçesinin sadece yüzde ikisini alabilmekte¹⁰⁵ aynı şekilde, dört kişiden oluşan bir ışık grubu da kendi ışık ekipmanlarıyla ortalama on günlük set çalışması neticesinde film bütçesinin yüzde ikisini alabilmektedir (Özkan, 1977, s. 5).¹⁰⁶

Yeşilçam’da düşük ücretlerle oynamayı kabul eden oyuncular, kendilerinden daha yüksek ücret alan oyuncular nezdinde, ücret oranlarını düşüren birer tehdittir. Yapımcılar, sinema emekçilerine düşük ücretler teklif etmekte ve eğer kabul etmezlerse daha düşüğe çalıştırabilecekleri rakipleri olduğunu hatırlatmaktadır. Yapımcıların bu tehditkâr tutumu, yıldız oyuncuların ziyade diğer önemli oyuncular için uygulanmıştır. Karakter oyuncular ve diğer sinema emekçileri de kendi kulvarlarında benzer durumlar yaşamıştır. Yılda 20-30 filmin çekildiği dönemlerde daha çok filmde oynayabildiğini ancak yılda yaklaşık 250 filmin çevrildiği zamanda daha az oynadığını söyleyen Atıf Kaptan (Atıf Terzioğlu), bunun nedeni olarak, yapımcıların yıllarca sinemaya emek vermiş oyunculara yüksek ücretler vermektense, piyasaya yeni giren oyuncuları düşük ücretlerle çalıştırmayı tercih etmesini gösterir (“Kırk”, 1966, s. 13).

Ayhan Işık, oyuncu ücretlerindeki artışın yapımcılara karşı uzun süredir yaptığı “direnişler” neticesinde gerçekleştiğini, kendisinin (1964’te) 60 bin lira alarak “bir ölçü oluşturduğu”nu ve bu sayede diğer oyuncu ücretlerinin de 30 bin liraya yükseldiğini öne sürmüştür

¹⁰⁵ Yavuz Özkan’ın görüntü yönetmenine ayrılan paya dair hesabı şöyledir: “Bir görüntü yönetmenini ele alalım. Kendisi, asistanı ve 80-100 bin liralık kamera ve donanımıyla birlikte bir filmde 15-30 gün çalışıyor. Buna karşılık aldığı para 10-15 bin lira (20 bin TL alanlar da var ancak sayıları çok az). Büyük firmalardan birisinin yaptığı bir filmin maliyetinin 600 bin lira olduğunu varsayarsak, 15.000: 600.000 (onbeş bin bölü altıyüz bin) eşittir %2” (1977, s. 5).

¹⁰⁶ Yavuz Özkan’ın ışık grubuna ayrılan paya dair hesabı şöyledir: “Bir ışık grubu (bir şef ışıkçı, en az üç teknisyen) bir film için gereken tüm ışık donanımı ile üretime katılıyor. Onlar da yine uzmanlıklarını, yeteneklerini, emeklerini ve ortalama 40-70 bin liralık malzemelerini ortaya koyuyorlar. Diyelim ki aynı 600 bin TL maliyeti filmde çalışıyorlar ve diyelim ki o filmde ışıklı çalışma sekiz gün ya da on gün. Bu ekip on günlük çalışma karşılığı ortalama 12.500 TL’si alıyor, sayıyoruz (Ortalama diyorum çünkü bu rakamlar üç aşağı beş yukarı değişebilir). Şimdi bakalım bu ekip maliyette yüzde kaçta geliyor. 12.500: 600.000 eşittir %2. Evet bu da insan emeğinin ne kadar ucuza satıldığının ikinci kanıtı” (1977, s. 5).

(1964, s. 5).¹⁰⁷ Ayhan Işık'ın sözünü ettiği direnişler, hem kendisi hem de diğer oyuncuların (Göksel Arsoy, Orhan Günşiray, Eşref Kolçak gibi) 1963'te ücretlerini birden 50-60 bin liraya yükseltmesi karşısında yapımcıların bu gidişatı durdurmak için onlara yönelik boykot kararı almaları ancak bu kararı uygulayamayarak oyuncuların taleplerini kabullenmek durumunda kalmaları (Poyraz, 1969a, s. 2) ile sonuçlanır. Türkân Şoray da yapımcıların boykot tehlikesine rağmen, çalışma ücretini 100 bin liraya çıkaracağını duyurmuş çünkü her film için 20-25 bin liralık elbise yaptırdığını, vergi ve bono kesintisi de eklendiğinde 100 bin liradan bile kendisine sadece 30 bin lira kalacağını açıklamıştır (Poyraz, 1969a, s. 2-3). Fakat Şoray, o yıllarda sektörde yaşanan kriz ve bazı yapımcı, işletmeci şirketlerin iflasını dikkate alarak oyunculuk fiyatını durum düzelinceye kadar yükseltmemeye karar vermiştir (Poyraz, 1969b, s. 2).

1964 yılında İstanbul Defterdarlığı Maliye Teftiş Kurulu, sinema emekçilerinden 1961-1963 yılları arasındaki kazançlarını bildirmelerini istemiştir ("Vergi", 1964, s. 3). Daha önceki zamanlarda sinema emekçilerinin kazanç vergileri yapımcı firmalar üzerinden ödenmektedir ("Vergi", 1964, s. 3). 1961-1963 yılları arasında yüksek ücretler almış olan starların çoğu, yapılacak tahkikatların sonucunda yüklü vergi borçları ile karşılaşacakları endişesine kapılmıştır. Maliye Müfettişi Hayri Öcel'in düzenlediği 26 Ekim 1964 tarihli rapor ve yapılan diğer soruşturmalar neticesinde, çok kazananlara çok vergi borcu çıkarılmış, sinema emekçileri artık "serbest meslek erbabı" olarak sayılmak istenmiş ve kazançlarını belgeleyen defter tutma zorunluluğu getirilmiştir ("Artistler", 1965, s. 4). Geriye dönük vergi borçlarının çıkarılmasına tepki göstermek için oyuncuların öncülüğünde bir basın toplantısı düzenlenmiş ve dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in yanına gidip çözüm arayacakları duyurulmuştur ("Artistler",

¹⁰⁷ 1964'te oyunculardan bir kısmının aldıkları ücretler böyle sıralanmış: "Türkân Şoray, 40 bin; Fikret Hakan, 30 bin; Orhan Günşiray, 25-30 bin; Hülya Koçyiğit, 25 bin; Ediz Hun ve Sadri Alışık 15 bin; Erol Taş, 15 bin lira" ("Artistlerimiz", 1964, s. 19).

1965, s. 4). Bu toplantıda Ayhan Işık, ücretli oldukları zamanlarda kendilerinin vergi vermek istemelerine rağmen sistemsizlik nedeniyle bunu kabul etmeyenlerin şimdi sinemada çalışanları meslek erbabı olarak tanımlayıp geçmişe dönük yüksek vergi borçları çıkarmalarının bir yıkıma sebep olacağını söylemiştir (“Artistler”, 1965, s. 4). Oyuncu ve yönetmenler, kararın kendisinden çok geriye doğru işletilmesinin hukuksuz olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Oyuncuların, Cumhurbaşkanı Gürsel ile görüşmesi sonucunda, ödemelerin kolaylaştırılması talimatı verilmiş, itiraz edilen bir kısım vergi borçları “götürü usulü” adı altında yeniden hesaplanmış ve çıkan miktar üzerinden yüzde yirmi indirim yapılmıştır (“Gürsel”, 1965, s. 2). Yapımcı, oyuncu ve yönetmenler daha düşük vergi ödemek için yasal olmayan ‘çözüm’ler bulmakta gecikmemiştir. *Sinema Postası* gazetesinde yapılan bir değerlendirmeye göre, bazı yapımcı firmalar oyuncuya ödediği miktarı daha düşük göstererek hem kendisi vergi kaçırmış hem de oyuncunun vergi kaçırmasını sağlamış, bazı firmalar da bu yöntemin yanı sıra iflas göstererek vergiden kaçmaya çalışmıştır (“Kemal”, 1967, s. 8).

1960-80 yılları aralığında sinema emekçilerinin tamamına yakını, ücretlerini nakit para ile alamaz, onlara emekleri karşılığında uzun vadeli bono, senet veya çek verilirdi. Bono ile çalışma yöntemini Yeşilçam’da ilk olarak 1960’ların başında yapımcı Nusret İkbâl’in başlattığı söylenmekte ve bonolar için “Yeşilçam Doları” ifadesi kullanılmaktadır (“Bono”, 1967, s. 27). Çalıştırdığı sinema emekçilerine bono veren yapımcıların kendileri de filmini çekmek için bölge işletmecilerinden çoğunlukla bono almaktadır. Herhangi bir finans kaynağı ve yeni bir film yapmak için gerekli mali sermayesi olmayan, bir sermayesi olsa bile filme yatırmaktan çekinen yapımcılara, filmini çekebilmesi için, bölge işletmecileri tarafından genellikle avans olarak bono verilir.¹⁰⁸ İşletmeci, bu rolü sayesinde sektörün en güçlü ve karar verici unsuru olur. Yapımcı, bu

¹⁰⁸ Memduh Ün, bölge işletmecileri ile çalışma yöntemlerini şöyle özetlemiştir: “İki türlü işlem yapılıyordu. Filmi ya satıyorduk onlara, üç senelik hakkını tamamen veriyorduk, karşılığında bir para alıyorduk. Üç sene oynatıyordu o,

bonoların bir kısmını çalışanlara vermekte, kalan kısmını da yol, konaklama, yemek, kira gibi kalemlere harcamak için yüzde 30-50 oranında kayıpla tefecilere kıldırmaktadır.

Yapımcı elindeki işletmeci bonolarını paraya çevirebilmek için bankalara başvurmaz. Ticari sorumlulukları bankalarca garanti edilen yapımcıların sayısı parmakla gösterilecek kadar az olduğu için, yapımcıların genellikle bonolarını tefeciler aracılığı ile iskonto ettikleri dikkat çekmektedir. Bono iskonto edenlerin uyguladıkları faiz oranı yüzde 30 ile yüzde 50 arasında değişmektedir. Paraya muhtaç olanın gücüyle ters orantılıdır bu... İskontocu, karşısındaki ne kadar cılızsa o kadar yüksek faiz oranı uygular. Film piyasasında dönen paranın yüzde ellisinden fazlası bono iskontocularının elindedir. Üstelik bu kişilerin sayısı parmakla gösterilecek kadar azdır. Adam sabah bürosunu kuyruk halinde kapısının önünde bekleyenlerle açar ve akşama kadar sinema gişesi gibi bürosunu dolduranlara cevap verir (Okan, 1966, s. 27).

Yapımcıların sinema emekçilerine verdiği bonolar, genellikle en az üç ay olmak üzere altı ay ve daha uzun vadelidir. Figüranların ve teknisyenlerin anlaşmaları günlük ya da haftalık kaşe şeklinde olduğu için onlara ücretleri çoğu zaman bono yerine nakit olarak ödenmiştir. Sinema emekçilerine bonolar çoğu zaman parça parça verilerek yapımcıya bağlı kılınmaları sağlanmıştır. Acil paraya ihtiyacı olanlar bonoların vadesinin dolmasını bekleyemeden tefecilere giderek yüksek kesintilerle kıldırmak zorunda kalmış ve büyük kayıplar yaşamıştır. Üstelik karşılıksız çıkan bonoların sayısı arttıkça bonolarını kıldırabilenler kendilerini şanslı sayacak kadar durum vahim noktalara ulaşmıştır. Oyuncu Suzan Avcı'nın, 1964 yılında, elindeki ödenmeyen bonolardan kendisine bikini yapıp basın ile paylaştığı fotoğrafı adeta dönemin bono krizini simgeler niteliktedir ("Ödenmeyen", 1964, s. 12). Avcı, böyle giderse değil bikini yapmak bonolardan elbise bile diktirebileceğini söyleyerek durumun yakıcılığını açığa vurmuştur ("Ödenmeyen", 1964, s. 12). Senarist Ali Fuat Kalkan, Senarist Bir'in sözlü tarih projesi için verdiği bir röportajda, sipariş ile yazdıkları senaryolar karşılığında kendilerine senetler verildiğini, bu senetleri %35-40'a tefecilere bozdurduklarını, çoğu senedin geri döndüğünü ve elindeki karşılıksız çıkan senetleri

artık bizi ilgilendirmez. Üç sene sonra filmin kopyasını alıyorduk. Veyahut da filmi veriyorduk. O sinemalara koyuyordu, gelen hasılatın yüzde 25'ini alıyordu, yüzde 75'ini ay başında bordro yapıp bize gönderiyordu. Veyahut da o parayı verdiği paralardan düşüyordu" (kişisel görüşme, 28 Şubat 2014).

ödeyebilmek için sokakta ciğer ekmek satmak zorunda kaldığını anlatır.¹⁰⁹ Eşref Kolçak’a göre, karşılığı olmayan bonoları veren yapımcılar farklı ticari kazançlar da elde etmektedir: “Hepsi [sinema emekçileri] açlık ve sefalet içinde ölüp gittiler. O büyük yapımcıların sayesinde... Adamlar, değil bize para ödemek, ödememek için ne mümkünse yaptılar. Ama bana ödemediği senetleri dahi devlete üç misli, beş misli fazlasını gösterip vergiden düştüler” (kişisel görüşme, 4 Mart 2014).

Kamudan destek görmeyen ve sektörü düzene çekecek bir sinema kanununa sahip olmayan Türk sineması, bono sisteminin en kazançlıları olan bölge işletmecileri ve tefecilerin elinde büyük bir çaresizlik içindedir. Öte yandan bonoların karşılıksız çıkma oranı yükseldikçe tefecilerin kazancı düşmüştür. 1967’de Yeşilçam’ın bonolarını en çok kıran, banker ya da tefeci olarak adlandırılan Ferdinand Manukyan, Adnan Karadayı, Metin Alper ve Necdet Barlık gibi isimler, bonoları iskonto edip para vermemeleri durumunda senede sadece 25 filmin çekilebileceğini söylemiş ve kırdıkları bonoların beşte birinin karşılıksız çıkması nedeniyle artık herkesin bonosunu kırmayacaklarını ilan etmiştir (“Sinemanın”, 1967, s. 10). 1960’ların son yıllarında tefecilerin, pek çok bonoyu kırmaktan uzak durması, çoğu firmanın iş yapamamasına, işsizliğin başlamasına ve sektördeki krizin büyümesine neden olmuştur.

3.2.2.2. İşsizlik Korkusu ve Geleceksizlik Kaygısı

Sinema emekçilerinin işsiz kalma korkusu, ücretlerini düzenli alma telaşı ve bono ya da nakit olmak üzere bir şekilde ücretini alabilenin de sosyal güvence ve gelecek endişesi çeşitli düzeylerde olsa da her dönem yaşanmıştır. Atıf Yılmaz’ın, yaşamını ve kırk yıllık sinema geçmişini kaleme aldığı *Hayallerim, Aşkım ve Ben* adlı kitabında yazdığı, “Sinema geleceğim

¹⁰⁹ Video için bkz. (https://www.youtube.com/watch?v=w_U4SuAS48I erişim tarihi: 20 Mart 2019)

konusunda hiçbir gün güven vermedi bana. İşsiz, parasız kalma korkusu hâlâ bütün şiddetiyle yaşamımı belirleyebiliyor” cümleleri, bu tür endişelerin sinema emekçilerinin yaşamında ne denli etkin yer aldığı bir örneğidir (Yılmaz, 1991, s. 89). Yılmaz, bu kitabında ayrıca normalde desteklemediği Kore savaşını konu edinen *Şimal Yıldızı* (1954) adlı bir filmi işsiz kalma kaygısı taşıdığı için çekmek zorunda kaldığını ve filmin içine savaş karşıtı sahneler ve diyaloglar yerleştirmeye çalışarak kendini de aldattığını itiraf etmiştir (1991, s. 89). Tamer Yiğit, aylarca işsiz dolaştığını ve ailesini geçindirebilmek için seks filmleri dahil her türlü filmde çalışmak zorunda kaldığını ve yaşananlar nedeniyle “Suçlu ayağa kalk!” denildiğinde Yeşilçam’da kimsenin oturmaması gerektiğini söylemiştir (“B”, 1978, s. 21). Süheyl Eğriboz, oyunculuk ödülü aldıklarında dahi işsizlik korkusu yaşadıklarını şöyle dile getirmiştir:

Bir gün Adana’da bir festivalde, Bilal İnci ile birlikte en iyi yardımcı oyuncu ödülü aldık. Bilal başladı sızlanmaya “İşsiz kaldık” diye. “Niye öyle diyorsun?” dedim. “Bunlar şimdi ödül aldı ya, çok para isterler” diye düşünürler dedi. Nitekim öyle de oldu. İşsiz kaldık. Başladık kapı kapı dolaşmaya, “çok para istemeyiz, bize iş verin” diye (2018, s. 108).

1968 yılında *Ses* dergisinde imzasız olarak yer alan bir değerlendirmede, “Yeşilçam üç beş büyük artistin dışında tam bir çilekeşler yatağıdır” cümlesinin Yeşilçam’da yaygın olarak kullanıldığı yazılıdır (“Rejisör”, 1968, s. 27).¹¹⁰ Sinema eleştirmeni Erman Şener, emekçilerin meselelerine büyük ilgi göstermiş, özellikle yaşlı ve hasta olan karakter oyuncularının yalnızlığına ve güvencesizliğine pek çok yazısında yer vermiştir. Şener, Muazzez Arçay’ın (300 filmde rol almış) koltuk değneğiyle gezmesini ve bir yardımsever sayesinde otel odasında kalışını; “Baran Memduh” olarak bilinen Memduh Alpar’ın (400 filmde rol almış) kısmi felç geçirmesine rağmen

¹¹⁰ Bu “çilekeşler yatağında”kilerin birkaçı, *Sinema Postası* adlı haftalık gazetenin 1973 tarihli bir sayısında, Vecihi Akgün imzası ve “Yeşilçam’ın Sonu” başlığıyla, sinema emekçilerinin mağduriyetini içeren bir “taşlama”da şöyle yer almıştır: “Düşenin dostu olmazmış / Nevzat Vargın hapishanede, kimse aramazmış / Darülacezede yatanlar zaten işe yaramazmış / Kuzey Vargın hapishanede, kimse aramazmış / Feraye’si hakikaten en vefalısıymış / Kadir Savun hastahanede, kimin umrundaymış / Kaner Tozan, Tekçe gibi ölenlerin sayıları çok varmış / Ye, iç, keyfine bak / Ödenmeyen bonolar varmış / Tefecilerin elinde zavallılar bir oyuncakmış / Düşenin dostu olmazmış” (“Vecihi”, 1973, s. 14).

setlerde çalışmaya devam etmek zorunda oluşunu ve emektar oyuncu Hakkı Aktan'ın hasta haliyle çalışmaya devam etmesi sonucunda vücudunun bir süre sonra çalışmaya yenik düşüp Heybeliada Senatoryumu'na yatırılışını kaleme aldığı bir yazısında Faik Coşkun'a da şöyle yer vermiştir:

Beş yüzü mütecaviz filmde oynayan Faik Coşkun'un ayağı kırılmıştı. Eşi, dostu mahalleden fakir ilmühaberi alıp Faik Baba'yı devlet hastanesine yatırmışlardı. İki ay hastanede kaldı Faik baba, sonra iki ay bastonla sokaklarda gezindi durdu. Bu dört ay boyunca kimse elinden tutmadı onun, kimse, "Aç mısın, açıkta mısın, bir şeye ihtiyacın var mı?" diye sormadı. Faik baba da kimseye şikâyet etmedi, dert yanmadı. Eski "Mevlevi dervişlerinin" tevekkülüne, sanatçı ruhunun cömertliğini katık etti, halini hatırını soranlara, 'iyiyim' demekle yetindi, "Buna da şükür" dedi (Şener, 1969, s. 10).

Adile Naşit, kendisi için çok yorucu olan yoğun çalışma temposuna katlanmak zorunda oluşunu, sosyal güvencesinin olmamasına ve yarınını düşünmek zorunda oluşuna bağlamıştır ("Adile", 1978, s. 36). Erol Taş, sette olmadığı zamanlar kendi kahvehanesinde çalışmış, ancak orada bile onurunu incitici durumlarla karşılaşmıştır. Bir oyuncunun kendilerine hizmet etmesi 'hazzını' yaşamak isteyen bazı insanlar kahvehaneye müşteri gibi gelerek Taş'ın durumunu istismar etmiş ve buna üzülen, sinirlenen oyuncu, bazen bu tip müşterilere tepki göstermiş hatta kahvehanede çeşitli hadiseler de yaşanmıştır ("Erol", 1960, s. 33). Adı, "Kahveci güzeli"ne çıkan Taş, yine de "Yeşilçam'a fazla güven olmaz. İnsan bir gün işsiz güçsüz kalabilir" diyerek kahvehane işletmeye devam etmiştir ("Kahveci", 1969, s. 29). Çünkü çay, kahve satıp parayı peşin almanın, bono almaktan ve yıllarını sinemaya vermiş çoğu arkadaşı gibi "işsiz güçsüz kıvranmaktan" daha güvenli olduğunu deneyimlemiştir ("Kahveci", 1969, s. 29).

Yapımcı, işletmeci ve sinemacılar, filmin reklamı için oyuncuyu zor durumda bırakan çeşitli reklam biçimleri denemiştir. Müjde Ar, *Vahşi Sevgili* (Tolgay Ziyal, 1978) filminin çekimi için kamyonetin üzerindeki bir kafesin içine filmdeki dağ kıyafetleri ile yarı çıplak vaziyette kapatılarak, Taksim'deki İstiklal Caddesi'nde dolaştırılmıştır ("Hanzo'dan", 1977, s. 14). Bu olay basında, oyuncuyu bu halde gören halkın bir kısmının, "Off ne güzel vücut ağabey", "Bu güzel kadın kafese sokulur mu?" gibi sözler sarf ettiği ve kamyonetin yanına kadar gelmeye çalışan

insanların da film ekibi tarafından engellendiği şeklinde yer bulmuştur (“Hanzo’dan”, 1977, s. 14). Durumun sadece bir film çekimi olmadığı, sahnenin Türkiye’nin en işlek caddesine taşınarak bir reklam amacı da taşıdığı açıktır. Bu örneklerin yanı sıra, bölge işletmecileri, sinema işletmecileri ve yapımcılar filmin tanıtımını yapmak ve gişesini arttırmak amacıyla çeşitli şehir ve semtlerde oyuncu katılımlı galalar düzenlemiştir. Sayısı birkaçı geçmediği sürece oyuncunun, bu galalar vesilesiyle sevenleriyle buluşması iyi bir şey olarak tanımlanabilir ancak sayısı onu aştığında ve zorunlu kılındığında oyuncu için oldukça yıpratıcı bir iştir. *Lamek Film Sinema Postası* adlı aylık sinema dergisinde, 1961-1964 yılları arasında İzmir’de 20’den fazla salonda yapılan galalarda, her salondaki açılışa yetişmek zorunda bırakılan oyuncuların “bıkkınlık ve yorgunluk” içinde olduğu, seyircilerin de filmleriyle görüp beğendiği sanatçıların, tanıdıkları boy ve sese sahip olmadığı gerçeği ile karşılaştıklarında hayal kırıklığı yaşadıkları yazılmıştır (“Galalar”, 1964, s. 1, 3). Bu tablo içinde yer alan oyuncular, normalde kendisi için kullanacağı zamanı kaybetmekte ve yorulmaktadır. Ayrıca kimi zaman seyirciden olumsuz tepkiler de alma riski yaşayarak kötü etkilenmektedir.

3.2.2.3. Sigortasız Setler ve 77 Yürüyüşüyle Kazanılan Emeklilik Hakkı

Ahmet Tarık Tekçe 1964 yılında 22 filmde oyunculuk yapmasına rağmen galalara da gitmek durumunda kalmış ve aynı yıl *Yankesici Kız* (Türker İnanoğlu, 1964) adlı filmin galasına gitmek üzere çıktığı yolda geçirdiği trafik kazası nedeniyle yaşamını yitirmiştir (“Ahmet”, 1964, s. 3). Tekçe, 16 yıllık sinema oyunculuğuna, yaklaşık 300 film sığdırmış emektar bir sanatçıydı.

Siyah Melek (1961) adlı filmin çekimleri sırasında yönetmen Sami Ayanoglu, oyuncularından Türkân Şoray, Orhan Günşiray, Öztürk Serengil ve Eşref Vural çeşitli kazalar geçirip yaralanmıştır (“Bizden”, 1961a, s. 4). Tunç Başaran’ın yönettiği *Vatan Kurtaran Arslan*

(1966) adlı filmin çekimleri sırasında toplamda 46 kaza yaşanmıştır; oyuncu Tunç Okan, bir dövüş sahnesinde aldığı sopa darbesiyle burnundan yaralanarak çok kan kaybetmiş, bir atlama sahnesinde ayak tabanlarını “yarmış” ve bir başka sahnede kılıç ile yanağını kesmiştir (Olcayto, 1966, 11). Bu filmde ayrıca, Rumeli Hisarı’ndan atlayan iki figüran hastaneye kaldırılmış, Yılmaz Özkan at üzerindeyken kolunu ağaca çarparak kırmış ve Selda Alkor attan düşmüştür (Olcayto, 1966, 11). Her sette aynı anda bu kadar çok ünlü oyuncunun kaza geçirdiğini söylemek mümkün olmamakla birlikte *Siyah Melek* ve *Vatan Kurtaran Arslan* örnekleri, setlerde kazaların az rastlanılan bir talihsizlik değil sıklıkla yaşanan bir vaka olduğunu gösterir. Ayhan Işık, Türker İnanoğlu’nun yönettiği *Vur Emri* (1966) adlı filmin bir sahnesinde rol gereği köprüden atlayınca topuk kemiği dört yerinden kırılmıştır (“İki Ay”, 1966, 4). Bu kazadan sonra doktorlardan ömrünün sonuna kadar sakat kalacağını öğrenen oyuncu, “Kurtulduğum ve kurtulamadığım kazaların her birinde Türk sinemasının imkânsızlıklarını, cehaletini, insan kıymeti bilmezliğini görmek mümkün. Yıllardır hiçbir şey değişmiyor” demiştir (“İki Ay”, 1966, 4). İki yıllık sinema oyuncusu Figen Say sinema oyunculuğunun ilk iki yıllık sürecinde toplam altı set kazası yaşamıştır. Cavit Yörüklü’ye ait *Bozkurtlar Geliyor* (1967) adlı filmin çekiminde yaşadığı kazada kolu kötü derecede kırılmış ve kemiklerinin birbirine çivilendiği önemli bir ameliyat geçirmiştir (“Figen”, 1967, s. 29). Ameliyat sonrası doktorun, “İki ay çalışma yok. Kemiği parça parça olan kolun tamamen iyileşip iyileşmeyeceği ileride belli olacak” deyişi üzerine filmin yapımcısı ve yönetmeni olan Yörüklü’nün ilk tepkisi “iflas ettim” diye bağırarak olmuştur (“Figen”, 1967, s. 29). Sinema ve tiyatro oyuncusu Ayfer Feray’ın, Nuri Akıncı’nın yönettiği *Çingene* (1966) adlı filmin son sahnelerinden biri çekilmek üzereyken geçirdiği kaza nedeniyle yüzü üçüncü derece, vücudunun önemli bir bölümü de ikinci derece yanmıştır (“Son”, 1966, s. 3). Yüzünü iyileştiremediği sürece oyunculuğa devam edemeyeceğini bilen Feray, yanık tedavisi alanında

başarılarıyla bilinen Londra'daki bir hastaneye yatmak istemiş ancak kazaya uğradığı filmin yapımcısı Kadir Kesemen, oyuncunun Türkiye'de tedavi olmasını istemiş, Londra'daki masraflara karışmayacaklarını söylemiştir ("Son", 1966, s. 3). Talihsiz oyuncu, masrafları Haldun Dormen, Fikret Hakan, futbol oyuncusu Metin Oktay gibi arkadaşlarının üstlenmesi sayesinde Londra'daki hastanede tedavi olabilmıştır ("Son", 1966, s. 4). Sami Hazinses'in, Uğur Duru'ya ait *Avanta Kemal Torpido Yılmaz'a Karşı* (1968) ve İzmir'de, Suat Yalaz'a ait *Karaoğlan'ın Kardeşi Sargan* (1969) adlı iki filmde aynı anda oynarken yaşadığı bir olay *Ses* dergisinde şöyle yer bulmuştur:

Karaoğlan'ı oynarken attan düşmüş. Düşmekle de kalmamış, at onu bir güzel çiğnemiş. Neyse ki o sahneyle o günkü çalışma bitmiş. Aynı filmde oynayan Enver Dönmez arkadaşını sırtlayıp hastaneye götürmüş. Hemen röntgenini çekmişler ve "iki gün yatmasını" tavsiye etmişler. Etmişler ama öteki setin de vakti gelmiş çatmış. Samicik ne yapsın, acısını içine gömmüş, arkadaşının yardımıyla diğer sete gitmiş. Orada kimseye bir şeycikler dememiş, rolünü oynamış ve rejisör "stop" deyince de olduğu yere yığılıp kalmış ("Yerli", 1969, s. 13).

Natuk Baytan'ın yönettiği *Önce Sev, Sonra Vur* (1971) adlı filmin setinde Suphi Özkaya adlı genç bir figüran oyuncu elektrik akımına kapılarak hayatını kaybetmiştir ("Bir", 1971, s. 7). Cüneyt Arkın, tehlikeli sahnelerin çoğunda dublör yerine kendisi oynadığı için çok sayıda kaza geçirmiş, yaşadıklarının daha fazlasından şans eseri kurtulmuş ve ölüm tehlikesi dahi atlatmıştır. *Hey* dergisi yazarı Yüksel Şengül, oyunculuk hayatının on üçüncü yılına giren Arkın'ın bu süre içinde geçirdiği kazaların bir kısmını şöyle sıralar:

Cici Gelin (O. Nuri Ergün, 1967) adlı filmde yüksek yerden düştü. [...] Sol kaşının üst kemiği çatladı.
Çöl Kartalı (Halit Refiğ, 1972) adlı filmde attan düştü, başını yere çarptı. Beyin sarsıntısı geçirdi.
Yüzbaşı Tahsin (Orhon Murat Arıburnu, 1950) adlı filmde sol eli eklem yerinden çıktı.
Baba Kartal (Cüneyt Arkın, 1978) adlı filmde iki atın arasında kaldığı için köprücük kemiği kırıldı.
Malkoçoğlu ve *Battal Gazi* adlı filmlerde yedi kaburga kemiği kırıldı.
Kara Murat'ta atların altında kadı. Bir atın karın boşluğuna basmasıyla iç kanama geçirdi.
Adsız Cengaver (Halit Refiğ, 1970) filminde sağ bileği kesildi, bilek kemikleri parçalandı. Birçok doktor, "Bu elden hayır gelmez. Keselim" demişti...
İki dirseğinin eklem yerlerinde hareketi sağlayan ve "poş" denilen dirsek cepleri, sayısız çarpma ve sürtünmelerle özelliğini kaybetti.
Vatan ve Namık Kemal (Duygu Sağıroğlu, 1969) adlı filmde, sağ ayağı at üzengisine takıldı. Üzengi, sağ ayak bileğinde atar damarı kesti.
Kara Murat'ta yine ayağı üzengiye takılıp sürüklendi. Sırt derisi tamamen soyuldu, sağ kürek kemiği çatladı (1979, s. 34-35).

Arkın'ın geçirdiği bu kazalar için dublör kullanmamak onun tercihiydi demek mümkün ancak aksi durumda o kazaların yaşanmayacağını söylemek mümkün değildir. O tehlikeli sahneleri aynı şartlarda (belki de bir stara sunulan şartların daha gerisinde) bir dublör oynadığında benzer kazalar yine yaşanacaktır. Ancak kavgacı rolündeki oyuncuların ve dublörlerin bu tür yaralanmaları bir yıldız oyuncunun başına gelenler kadar görünür, bilinir olmayacaktır. Arkın, kendisine yöneltilen, bu kazalardan sonra tedavi masraflarını sigortanın mı yoksa yapımcı firmaların mı karşıladığı yönündeki soruyu şöyle yanıtlamıştır: “Hayır, ne sigorta ödüyor, ne de yapımcı. Tedavi masraflarımı kendim ödüyorum. Ayrıca bunlar tipik bir iş kazası olmasına rağmen bırakın ödeme yapmayı, tedavim için yapılan ödemeler masraf bile sayılmıyor” (Şengül, 1979, s. 35).

Sinemada 55 yıldır oyunculuk yapan Faik Coşkun (Faik Baba), en önemli anısını anlatmasını isteyen Semra Özdamar’a, rol aldığı yüzlerce filmde anlatabileceği ‘renkli’ hatıralar dururken kendisini en derinden etkileyen bir anısını şöyle anlatır:

En önemli değil ama, en acılarından birini nakledeyim: Bundan birkaç sene önce bir minibüs dolusu adamla çalışmaya gittiğimiz bir gün, kaza oluyor, araba devriliyor. Ben en altta kalıyorum. Sonra millet arabadan çıkıp beni seyrediyor kurtaracakları yerde... “Faik baba nasıl ölecek?” diye herhalde... Sekiz tane kaburgam kırılıyor. Aylarca hastanede yatıyorum. Kaza esnasında filmde oynadığımız filmci ise bir kuruşluk yardım etmediği gibi semtime bile uğramıyor. İşte bu arada Türkânla (Şoray), Türker’in (İnanoğlu) yardımları imdadıma koşuyor. [...] Hayır! ne emekliliğim var ne de sigortam. Erman Film bizi sigorta yapmıştı. Elimize de bir sigorta kartı vermişti. Ama arkası gelmedi (1977, s. 7).

Setlerde yaşanan kazaların arttığı bir dönem olan 1966 yılında Hülya Koçyiğit, Sevda Ferdağ, Ajda Pekkan ve Esen Püsküllü adlı ünlü oyuncular çözümü, Eyüp Camisi’ne gidip dua etmek ve kurban keserek Yeşilçam’da kazaların son bulmasını dilemekte bulmuştur (“Eyüp”, 1966, s. 4-6). Oyuncuların güvence istemek için gerçekleştirdikleri bu yöntem, çözüm için yapımcılardan talepte bulunmaktan veya etkin örgütlü adımlar atmaktan daha kolay olan bir soruna dikkat çekme biçimidir.

Zafer Par, sendika kurana kadar, sosyal güvencelerinin sağlanmasını yapımcılardan hiç isteyemediklerini çünkü böyle bir şey yapmanın işvereni karşlarına almak ve işsiz kalmak anlamına geldiğini belirtmiştir (kişisel görüşme, 28 Ekim 2019). Par, 1981 yılında set sonrası Türkân Şoray'ı araba ile otele taşıırken yolda trafik kazası geçirir ve kaldırıldığı Adana'daki bir hastanede yapılan müdahale ile hayata güçlükle tutunur ancak kolu sakat kalır: “Hastaneden çıkmam lazım, sigortam yok. Bu çok acı bir şey tabi. Şimdi duyulanıyorum... Primlerimi yatırmamışlar. Dört ay yattıktan sonra, tekerlekli sandalyeyle, ilgili yazıhanelere gittim. Bunun en kısa zamanda ödenmesi gerektiğini söyledim. Böylece tamamlayabildik ve hastaneye parayı yatırdık” (Zafer Par, kişisel görüşme, 28 Ekim 2019).

Setlerde çalışan sinema emekçilerinin sigortalanması ilk olarak, Baha Gelenbevi'nin yönettiği *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951) filminde sadece yönetmen için ve kaza riski yüksek olan sahnelerde oynayan oyuncular için yapılmıştır (“Artistler”, 1951, s. 19, 22). Sinema emekçilerinin, diğer sektörlerde çalışan işçiler gibi, yasal hakkı olan sigorta girişlerinin yapılması, 1967’de Sine-İş sendikasının sigortasız işçi çalıştıran veya sigorta primlerini ödemeyen şirketleri tespit etmesi ve Sosyal Sigortalar Kurumu müfettişlerinin ani baskınlar düzenlemesini sağlaması sayesinde bir ivme kazanmıştır (Uğursoy, 1967, s. 11). Bu baskınlar neticesinde cezalı duruma düşmekten korkan bazı yapımcılar, kendiliğinden çalışanların bir kısmını sigortalı yapmışsa da sinema örgütlerinin varlığı ve çalışmaları uzun soluklu olmadığı için emekçilerin sigortasızlığı veya eksik prim ödenmesi sorunu her dönem devam etmiştir. Yeşilçam’da faaliyet yürüten şirketlerin büyük çoğunluğu küçük sermayeli şirketlerdir ve işçilerin sigortalarını yatırmama eğilimini en çok onlar taşımıştır. Küçük şirketlerin kazançları büyüklere göre daha az olduğu için film maliyetini sürekli azaltmak istemiş ve genellikle sinema emekçilerinin haklarının gasp edilmesi maliyet azaltmanın ilk eylemlerinden olmuştur.

Sinema emekçileri arasında, sigortalı olmayı başarmış olan azınlığın bir kısmı SSK'ya (Sosyal Sigortala Kurumu) bir kısmı da Bağ-Kur'a (Esnaf ve Sanatkarlar ve Diğer Bağımsız Çalışanlar Sosyal Sigortalar Kurumu) kayıtlı olmuştur. Yapımcı firma tarafından işçi statüsünde sigortası ödenenler SSK kapsamındadır. Kendisini işçi statüsünde değil de “serbest meslek erbabı” statüsünde tanımlayanlar, 1970'li yıllarda Bağ-Kur kapsamına girmeye ve bir kazanç defteri tutarak kendi primlerini kendisi ödemeye başlamıştır.¹¹¹ Bağ-Kur'u daha çok yüksek ücretlerle çalışan oyuncular tercih etmiştir. Yapımcıların sigorta yapmama tavrını bilen çoğu sinema emekçisi, eğer örgütsüzse, sigortasının yapılması konusunda ısrarcı olmamış, örgütlüyse de yeni işi kaçırmamak için gerekirse sendikasıdan gizleyerek sigortasız çalışma koşulunu kabul etmiştir. Bütün sektörlerde geçerli olan bu sigorta sistemine göre, sigortalının emekli olması için 5000 iş günü priminin yatmış olması gerekir. Bu prim sistemi, düzenli iş yeri, sabit bir işvereni ve her hafta çalışma ihtimali olmayan ve denetlenmesi zor olduğu için sigortasız çalıştırılmayı diğer sektörlerde göre daha çok yaşayan sinema emekçilerinin özgün durumuna uygun değildir. Muzaffer Hiçdurmaz, 2003 yılında düzenlenen bir sinema kurultayında yaptığı konuşmada, tüm iş kollarında bir “kol emekçisinin” 5000 iş günü SSK primini yatırdığında kıdem tazminatı alabildiğini ancak bütün yaşamı boyunca sinema alanında çalışmış emekçilerin “beş kuruş” dahi kıdem tazminatı alamadığını açıklamıştır (2003, s. 239). Sigorta sisteminin sinema sektörünün özgün yapısına uygun şekilde düzenlenmediği bir ortamda sinema emekçilerinin emekli olacaklarına dair inançları da yoktur. Görüntü yönetmeni Paşa Gündoğdu, 1973'te, emekli olma ihtimalini şöyle hesaplamıştır: “Galiba sigortalıyım... Gelin, hesaplayalım: Emekli olmak için 5000 iş günü prim yatması gerekiyor. Ben her yıl üç film çeksem 45 gün eder. Hepsinin primi yatırılırsa benim emekli

¹¹¹ Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'na bağlı bir özerk kuruluş olan Bağ-Kur, 2 Eylül 1971'de 1479 sayılı kanuna bağlı olarak kurulmuştur (Laçiner, 1998, s. 83). Başlangıç olarak tarımda çalışanların sosyal güvenliğini sağlamak için varlık göstermişse de sonraki yıllarda kapsamı genişletilmiştir (Laçiner, 1998, s. 83).

olmam için tam 111 yıl kameramanlık yapmam gerekecek. Yapılırsa bu, biz de emekli oluruz inşallah” (“Sinemada”, 1973, s. 5). Gündoğdu’nun bu hesabında görüleceği üzere bu sistem, yılın küçük bir kısmında çalışan bir sinema emekçisi için, çalıştığı günlerin primleri yatırılmış olsa dahi bir gelecek güvencesi ve emekli olma umudu yaratmamaktadır. Aytaç Arman, sinema hayatının 15. yılında sigorta durumunu kontrol ettiğinde, bu süre boyunca sadece dört gün priminin yatırıldığını ve ek olarak 16 yaşında bir boya fabrikasında çalıştığı 52 günlük sigortası olduğunu öğrenmiştir (kişisel görüşme, 25 Şubat 2014). Bu sayılar ne yazık ki Arman’ın çocuk bir boya işçisiyken daha güvenceli bir yaşama sahip olduğu sonucunu ortaya çıkarır. Arman, sigortasız işçi çalıştırmanın cezai bir suç kapsamında olmasına rağmen yapımcılara devletin herhangi bir denetim ve müdahalede bulunmamasının onlara “bir sus payı vermek” anlamına geldiğini savunmaktadır (kişisel görüşme, 25 Şubat 2014). Buradaki “sus payı vermek” tanımı, toplumsal meselelere dikkat çeken ve eleştirel nitelik taşıyan filmler yapılmaması, aksi durumda denetimlerin başlayacağı anlamında kullanılmıştır.

Senaryo yazarlığı, sigorta primlerinin ödenmesi konusunda en sorunlu iş kollarından biridir. Örneğin, Safa Önal, hâlâ emekli olamamış sinema emekçilerindendir: “58 senelik sinemacıyım, 400’den fazla senaryom filme alınmış. Bugün emekli maaşım yok. Çalışmadığım firma kalmamıştır. Bir tek yapımcı firma, Safa için bir tek prim yatırmamıştır. O yüzden bir türlü Safa Önal’a maaş bağlama imkânı yoktur” (kişisel görüşme, 18 Kasım 2012).

1977 yılında sinema emekçileri tarafından İstanbul’dan Ankara’ya gerçekleştirilen ve üç gün süren “Sansüre Hayır ve Sosyal Haklar” yürüyüşünün yarattığı büyük etki ve bu eylemin ardından sinema emekçilerinin kurduğu Sine-Sen’in çalışmaları olmak üzere diğer sendika, dernek ve vakıfların da katkısıyla, 1978’de kültür, sanat ve düşün insanlarını kapsayan bir sosyal güvence ek yasası çıkarılmıştır. 506 sayılı Sosyal Sigortalar Yasası’na ek olarak Resmi Gazete’de

yayımlanan bir madde ile yasadan yararlanacak meslek grupları şöyle tanımlanmıştır: “Bir veya birkaç işveren tarafından çalıştırılan film, tiyatro, sahne, gösteri, ses ve saz sanatçıları, müzik, resim, heykel, dekoratif ve benzeri diğer uğraşları içine alan bütün güzel sanat kollarında çalışanlar, düşünür ve yazarlar bu kanun hükümlerine tabidir” (11 Temmuz 1978 tarihli ve 16343 sayılı Resmi Gazete).

Sanat ve kültür dünyasına özel bir yasanın çıkarılması, devletin bu alana ilgi göstermesi bakımından pek rastlanılmayan bir adımdır ancak bu yasanın yaşa bağlı olarak 3000 veya 5000 iş günü primi ödenmesini şart koşması, pek çok sinema emekçisinin emekliliği için bir engel oluşturmıştır. Ayrıca yasa, belli bir yaştan üzerinde ve on yıldır sektörde çalışmış olan sinema emekçilerinin, “geriye dönük borçlanma” ile eksik primlerini kendisinin ödemesi şartı da içermiştir. Erman Şener, üç yıllık bir sinema oyuncusunun en iyi halde ödenen primlerini esas alarak bu yasadan yararlanma ihtimalini şöyle sorgulamıştır:

Şu anda üç yıllık olan bir sinema oyuncusunu alalım. Bu 216 gün prim ödemiş durumdadır. Öyleyse “25 yılda iş günü prim ödeme” koşulunu yerine getirmesi için 22 yıl daha çalışacaktır. Tamam çalışsın, yine her ay filmde iş bulabilsin ama 22 yılda (22x72) 1584 iş günü prim ödenmiş olacaktır. Buna ilk üç yılın 216 gününü de ekleyelim 1800 gün eder. Bu durumda bazılarının emekli olabildikleri doğrudur ama bu hesap bile, her ay bir filmde iş bulabilme olasılığına bağlanmıştır. Yılda on iki film yerine yılda dokuz filmde iş bulabilen bir oyuncu ya da teknisyen “mesleğinin özellikleri nedeniyle” emekli olma olanağına kavuşamayacaktır (1978, s. 46).

Yasanın çıkmasında büyük mücadeleler vermiş olan sendika ve dernekler, çok yetersiz buldukları bu yasa karşısında hayal kırıklığına uğramış ve yasadan daha fazla sinema emekçisinin yararlanabilmesi için yeni düzenlemeler yapılmasını istemiştir. Sendikal faaliyetler içinde aktif yer alan set amiri olan Semih Servidal, yasanın kapsamı nedeniyle emekli olamamıştır: “Yaş haddi konuldu. 30 yaş barajı... Ben de 26 yaşındaydım. Sendikacılık yapıyoruz, Natuk Baytan, Baki Tamer gibi ağabeylerimizi, 54 kişiyi emekli yaptık. Onları emekli yaptık tabi biz emekli olmadık” (kişisel görüşme, 19 Şubat 2014). Her şeye rağmen sendikalar, yasanın bu haliyle dahi emekli olma hakkı doğan ileri yaşlardaki yoksul sinema emekçilerinin, geriye dönük primlerinin

ödenmesi için kampanyalar başlatmış ve onlarca emekçinin emekli olmasını sağlamıştır. (Emeklilik yasasından yararlandırma kampanyaları daha ayrıntılı şekilde aşağıda “Sine-Sen” başlığı altında yer almaktadır.)

Son olarak, çocuk oyuncuların çalışma ve yaşam koşullarına da değinmek yerinde olacaktır. Çocuk oyuncuların yetişkinler için dahi zorluklarla dolu olan bu çalışma ortamında çoğunlukla ebeveynlerinin izni, isteği veya ısrarı ile yer aldıkları söylenebilir. Ebeveynler, evlatlarının ünlü olması, yeteneklerini kanıtlaması ve aile bütçesine katkı sağlaması gibi emel ve kaygılar taşımıştır. Setlerde yer alan çocuk oyuncular, eğitimlerini yaşıtları gibi sürdürme imkânını yitirmiştir. Ailesi tarafından sinemada oyunculuğa başlatılmış olan ve Ayşecik adıyla bilinen Zeynep Değirmencioğlu, sekizinci sınıftayken dört film projesinde yer alması (her bir film yaklaşık bir ayını almıştır) nedeniyle sınavlarında başarısız olmuş ve bir öğretim yılını kaybetmiştir (“Ayşecik”, 1969, s. 5). Çocukların setlerde ne koşullarda çalıştırıldıklarına dair yeterli veriye ulaşmak zordur. Bu çerçevede maalesef en bilinen örneklerden biri, Yılmaz Güney’in, Fransa’da çekmekte olduğu *Duvar* (1983) filminde ağlama ve korkma sahneleri gerçekçi görünsün diye öncesinde çocuk oyunculara sertçe bağırması ve onları tokatlamasıdır. Bu durum Fransız basınında yer alınca Güney, pek çok eleştiri almıştır. Yılmaz Güney’i yakından tanıyan dostları ise duruma bu tepkilerden farklı bir yaklaşım göstermiştir. Güney’in sahne çekiminden sonra çocukları öpüp, onlardan özür dilemiş olmasını dikkate alan Atıf Yılmaz, atılan dayığın sevgisizlikten değil “iş icabı” olduğunu savunmuş ve durumun oyuncu hakları ve istismar üzerinden değerlendirilmesine katılmamıştır (1991, s. 182). Fakat, yönetmenin ya da yapımcının iyiliği, kötülüğü, niyeti ve politik eğilimlerinden bağımsız şekilde, bir muamelenin çalışma yasası ve çalışan haklarına aykırı olarak yapılmış olmasının, onu sinema emekçilerinin yaşadığı genel sorunların bir parçası yaptığını belirtmek gerekir.

3.2.3. Sinema Sektöründe Örgütlenmeler

Sinema emekçileri, kahvelerin dumanlı masalarından örgütlenmeye doğru adım atmaya başladılar. Artık Yeşilçam yalnız yapımcıların kirli oyunlar düzenlediği odalardan, kahve dedikodularından, emekçilerin üstüne kurulu balo maskaralıklarından, Türk sinemasını temsil ettiğini söyleyen sözüm ona dernekler ve kuruluşlardan yönetilmeyecek. Bütün bu yapının üzerine emekçiler de ağırlığını koyacaklar (Özgentürk, 1976, s. 6).

Sinema emekçilerinin kurduğu ilk örgütlenmelerde öncülüğü veya sözcülüğü genellikle yönetmenler ve ikincil olarak da oyuncular yapmıştır. Ayhan Işık, kendisine yöneltilen, “Türk sineması çağdaş sinema seviyesine nasıl çıkabilir?” sorusuna cevaben sinema kanununun çıkarılması, sigorta sorununun çözülmesi ve bir sendikanın kurulması ile ancak o seviyeye erişilebileceğini söylemiş ve sendikanın hem denetleyici hem de kanunsuz işleri önleyici bir yönü olduğuna vurgu yapmıştır (“Türk”, 1972, s. 4). Örgütlenmenin bir diğer önemine, Sine-Sen’in düzenlediği bir panelde sendika sözcülerinin, festivallerde ödül verme sistemini eleştirdikleri bir konuşmada dikkat çekilmiştir (“Büyük”, 1980, s. 6). Onlara göre, ödüllendirme sistemi, sinemacıları, “salt ödül kazanmaya yönelik filmler yapmaya yöneltmekte” ve böyle eğilimlerin önlenmesi de ancak güçlü örgütlenmeler kurmaktan geçmektedir (“Büyük”, 1980, s. 6). Bu tartışma, festivallere göre film yapma meselesinin ve iyi örgütlenmelerle alternatif film gösterim platformlarının yaratılması arayışının oldukça eskilere dayandığını da gösterir.

3.2.3.1. 1961 Anayasası ile Örgütlerin Güçlenişi

Türkiye’de, 27 Mayıs 1960’ta bir askeri darbenin gerçekleşmesi ile ekonomik, kültürel, siyasal alanda yeni bir dönem başlamış ve 1961’de belli düzeylerde özgürlüklerin tanındığı yeni bir anayasa yürürlüğe girmiştir. Bu anayasa kapsamında Türkiye’de ilk kez işçi sendikalarına grev ve toplu sözleşme hakkı tanınmıştır.¹¹² Bu haklar sendikaların temsil hakkı kazanmasına ve güçlü

¹¹² Bu hak, 1961 Anayasası’na bağlı olarak çıkarılan 275 Sayılı Toplu İş Sözleşmesi, Grev ve Lokavt Kanunu çerçevesinde kullanılmaktadır (Balcı, 1998, s. 490). Grev hakkının yasalaştırılmasını sadece yeni anayasa ile

pazarlıklar yaparak mücadele etmesine olanak sağlamıştır. Pek çok alanda olduğu gibi sinema sektöründe de bu hakları kullanmak için sendikal arayışlar başlamıştır. 1960 öncesinde çoğunlukla dernek örgütlenmeleri vardır. Artık dernekleşmenin sorunları çözmekteki güçsüzlüğü ve sınırlı olanaklarıyla yetinmek istemeyen sinema emekçileri kendi sendikalarını kurup çalışma koşulları ve sosyal güvenceleri için toplu sözleşmeler ve gerektiğinde grev benzeri direnişler yapma olanağından yararlanmak istemiştir. Sinema emekçilerinin bu haklara sahip olarak kurduğu ilk sendika, Sine-İş (1962) olmuştur. 1960'dan önce Türkiye'deki sinema emekçilerinin kurduğu "Sinema Makinistleri Sendikası" (1952), "Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası" (1952) ve "Film Teknisyenleri ve İşçileri Sendikası" (1954) işçiler lehine büyük kazanımlar sağlayamamıştı. Bunun en önemli nedeni, toplu sözleşme ve grev hakkına sahip olmamaları dolayısıyla pazarlık güçlerinin yokluğudur. Sine-İş, bu hakkını kullanıp film stüdyolarını toplu sözleşme masasına çekerek, tamamına yakınında önemli kazanımları imza altına aldırması ve emekçilerin taleplerini kabul etmeyen Ar Film Stüdyosu'nda grev kararı alarak emekçiler için sendikayı, bir çözüm adresi ve bir güç olarak önemli kılmıştır. Fakat bu sendika, stüdyolarda başarıyla gerçekleştirilen bu örgütlenmeyi, kamera önü ve kamera arkasında yer alan sinema emekçileri için (birkaç dış yapım filmi hariç) sağlayamamıştır. Çünkü diğer sinema emekçileri esnek, güvencesiz, mevsimsel, film projesi bazlı çalışma koşullarına sahip olduğu için onların hem sendikalar yasasına göre tanımlanmaları hem de örgütlenmeleri çok zor olmuştur. Sinemadaki sermaye sahipliğinin, işverenden ziyade bölge işletmecileri ve tefecilerde olması, onu diğer sektörlerdeki işveren

ilişkilendirmenin eksik bir yaklaşım olacağına ve 1960 öncesi verilen sendikal mücadelelerin görünmez kılındığına yönelik tartışmalar da vardır. Hakan Koçak'a göre, "Salon toplantıları, sendika kongreleri, gazete beyanatları, partiler içinde yapılan lobi faaliyetleri ve sınırlı düzeyde de olsa fiili grevler" in etkisiyle grev hakkı, yeni anayasa kapsamına ve ülkenin önemli gündemleri arasına girmiştir (2015, s. 354). 27 Mayıs'tan sonra "tuhaf bir özgürlük soluduk"larını söyleyen Duygu Sağıroğlu da dönüşümlerin sadece 1961 Anayasası'na bağlanamayacağına inanmaktadır: "Ama daha bu özgürlük hayatı doğmadan da bu hazırlıklar olmamış olsaydı, radyonun düşmesiyle istasyon değiştirir gibi birdenbire kapalı bir düşünceden sosyal gerçekçi bir düşünceye hangi toplum çevirebilir ki? Bunu, temelden gelen, hazırlanan, belki o ihtilalin olmasına da sebep olan genel bir dünya görüşünü kavramanın getirdiği toplum olarak, toplumun biraz daha aydınlanmış kesimlerinin getirdiği bir şey olarak görüyorum" (kişisel görüşme, 15 Ocak 2012).

merkezli sermaye sahipliğinden farklı kılmış, dolayısıyla üretim ilişkileri ve örgütlenme şeması da genel işçi sınıfından kopuk olmuştur.

Arif Keskiner, film üretiminde çalışan sinema emekçilerinin sadece film sürecinde işçi olması ve yeni filmin ne zaman başlayacağı belli olmadığı için o sürede de işsiz olması bakımından diğer iş kollarından farklı bir karakter taşıdığına dikkat çekmiştir (kişisel görüşme, 5 Ocak 2012). Kaya Ererez, “sendikaların menfaat birliği olan insanlar arasında iyi işleyeceğine” ve “sinemada, patronun, yönetmenin, kameramanın, artistin, hepsinin menfaatleri ayrı, ücret yapıları çok farklı” olduğu için “sendika çalışmalarının sinemada hiçbir zaman tutmadığına” inanır (kişisel görüşme, 22 Mart 2014). Sinemada birlik olmanın zor iş olduğunu ve “as oyuncu” ile diğerlerinin bir araya getirilemeyeceğini söyleyen Abdurrahman Keskiner, 1977 Ankara Yürüyüşü’nü “milyonda bir olacak bir iş” olarak değerlendirmiş ve “şimdi yürüyelim desen beş tane oyuncu bulamazsın” iddiasında bulunmuştur (kişisel görüşme, 13 Şubat 2014). Yusuf Çetin’e göre, sinema emekçileri emeğinin farkında değildir ve “star olanlar aşağıdakileri küçümsemekte”dir (kişisel görüşme, 11 Şubat 2014).¹¹³ Aytaç Arman, sinemada örgütlenmeyi zorlaştıran öğelerden biri olarak “şöhret” olgusunun altını çizer ve bütün bu zorluğa rağmen örgütlenebilmiş sinema sanatçılarının toplumu etkileme potansiyelinin çok yüksek olduğuna vurgu yapar:

Diğer üretim alanlarında üretime katılanlara şöhret sunulmuyor. Hiçbir alan insanlara sinemanın sunduğu şöhreti ve yüksek alanı sunmuyor. Bunlar hep [örgütlenme konusunda] caydırıcı şeyler. “X” sanayi dalındaki örgütlenmeler de bu düzeni savunanları ürkütebilir. Çünkü çok geniş kitlelerdir onlar. Ama sinemadaki 200 şöhretli insanın milyonları yönlendirecek gücü vardır. [...] Sinema çok etkili bir sanat dalıdır. Doğru kullanılırsa kitleleri hızla bilinçlendirir. Her bir bireyin hayata bakışına yön verebilir. O yüzden tehlikeli görünmektedir (kişisel görüşme, 25 Şubat 2014).

¹¹³Küçümsemenin bir başka türüsünü de örgütlenme pratiği ve bilinci olmayan bazı sinema emekçilerinin örgütlenme çalışması yürütenlere yönelik zaman zaman takındıkları olumsuz tutumlardan görmek mümkündür. Semih Servidal, bu tür emekçilerin sendikalara karşı karalayıcı söylem ve tutumlarda bulunmalarına şöyle değinmiştir: “Bir de sendikada yönetim kuruluna hangi arkadaşımız gelirse gelsin. Aidat da verilse, yüz milyon da toplansa, beş yüz milyon da toplansa, bizim arkadaşlarımızın kafasında bir düşünce var, ‘Para toplandı, para yendi.’ Halbuki o arkadaşların sendikada para falan yediği yok. Kira gelirse kirayı, elektrik gelirse elektriği ödüyorlar. Arkadaşlar sendikadan maaş da almıyordu. Kanunlar maaş diyorsa, sembolik bir şey alıyorlardır. Para da yok, hangi parayı alacaklar?” (kişisel görüşme, 19 Şubat 2014).

1960-1980 yılları arası gerçekleşen örgütlenmelerde, özellikle 1974'ten itibaren, öne çıkan en önemli tartışmalardan birisi, “yönetmen, yapımcı, star oyuncu gibi görece daha yüksek kazançlı ve daha şöhretli kesimler” ile “karakter oyuncusu, figüran, teknisyen gibi daha az ücret, daha yoğun çalışma, daha güvencesiz koşullarda çalışanların” aynı dernek ya da sendikada olup olamayacağıdır. Söz konusu tartışmalarda bu kesimler, “taban ve tavan”, “alt taban ve üst taban”, “yaratıcı kadro ve teknik kadro”, “kafa ve kol emekçileri”, “küçük burjuvalar ve gerçek sinema emekçileri” gibi sözcüklerle birbirinden ayrı konumlandırılmıştır. Bu tartışmalar 1962-1964 yılları arasında önemli sendikal adımlar atmış olan Sine-İş’in çalışmaları sırasında ünlü sinema oyuncularının kendilerini “işçi” olarak görmemekte direnmesi ile belirgin şekilde açığa çıkmış ve 1970’lerde, bazı karakter oyuncusu, figüran, teknisyen konumundaki emekçilerin, ünlü oyuncu ve yönetmenler ile aynı örgüt altında bulunamayacaklarına dair itirazları ile derinleşmiştir. Sinema emekçileri arasında, çeşitli dönemlerde, yapım şirketi kurmaya en çok yönelen iş kolları olarak yönetmenler ve oyuncular belirgin şekilde öne çıkar. Bu durum onları üretim ilişkilerindeki konumları açısından “sinema emekçisi olmak” ile “işveren olmak” arasında gidip gelmelerine neden olarak kimin gerçekte sinema emekçisi kimin patron (veya patron çerperinde) olduğu tartışmasını iyice karmaşık bir hale taşımıştır. Bu temeldeki tartışmalar çeşitli zamanlarda dernek veya sendikalarda ayrılmalara ve örgütlerin feshine sebep olacak kadar büyümüştür. Bu tartışmaların bütün tarafları, çalışma koşullarının düzenlenmesi ve sosyal güvencelerin kazanılması gibi ortak amaçlar taşımakla beraber ticari sinemanın karşısında iyi filmlerin yaratılması gibi sorumluluğun da sözcülüğünü yapmıştır. Akad’ın bir toplantıdaki konuşması buna örnek olarak verilebilir:

İşçiler kendi sorunlarına kendileri el koymalıdır. Bir işin sahibi o işi yapanlardır. Sahip çıkmak için örgütlenmeliyiz. Eğer yaptığım filmler başarılı olmuşsa işçiler yüzünden olmuştur. Yıllardır örgütlenmeyişimizin kusurları hepimizdedir. Örgütlenirsek yalnız ekonomik sorunlar için örgütlenmeyeceğiz. İyi bir sinema yapmak için de örgütleneceğiz. [...] Örgütlenmezsek, açlıktan ölelim. Layığımız budur (aktaran Özgentürk, 1976, s. 6).

Akad'ın, kendisini bir sinema işçisi olarak tanımlama ısrarını Sine-İş deneyiminden beri sürdürdüğü görülür. Vedat Türkali de Akad'ın üstteki konuşmayı yaptığı toplantıda örgütlenmenin sinemayı pek çok önemli sorunun çözümünün yanı sıra bir endüstrileşmeye götüreceğini belirtmiştir (Özgentürk, 1976, s. 6). Sinemanın 1970'lerde kültür endüstrileri alanında önemli bir ekonomik paya sahip olması, onu, bir endüstri olarak tanımlamak için yeterli olsa da sektörün düzensizliği ve başıboşluğu nedeniyle tutarlı ve kontrol edilebilir bir ekonomik gelişimi ifade etmemesi bakımından tam bir endüstri olduğunu söylemek mümkün değildir. Endüstrinin asıl gücünü sermaye gruplarının teşkil etmesine rağmen, Vedat Türkali'nin planlı bir endüstrinin oluşmasını istemesi ve bunun da sinema emekçilerinin örgütlenmelerinden geçeceğini söylemesi, işçi ve işverenin çıkarlarının bazı konularda çakıştığını gösterir. Sinemanın pek çok emekçisi ve yapımcısı, sinema bileşenlerinin de yer aldığı özerk bir sinema kurumunun kontrol ettiği ve düzgün işleyen bir endüstrinin oluşmasının, sinema emekçisinin haklarını alması, talepleri için bir muhatap bulması ve iyi filmlerin yapılabilmesi için gerekli görmüştür. Yine de Türkali, sinemanın salt bir endüstri olarak değerlendirilmesinin onu herhangi bir endüstri alanı ile eşitlemek anlamına geleceğine inandığı için bu tür değerlendirmeye karşı çıkar (1976, s. 3). Ayrıca teknik kadroda yer alan bazı sinema emekçilerinin “güzel filmden bana ne” deyip sadece ekonomik çıkarlarıyla ilgilenme durumunun sinemayı salt bir endüstri olarak kabul eden anlayışın sonucu olduğuna inanır (Türkali, 1976, s. 3). Kültürel endüstrilerin bütün alanlarında, yaratının kültür ve sanat kimliğinin yok edilmesi konusu hep bir sorun olarak kendini var etmiştir. Sendika ve dernekler, en azından bu sorunu tespit edip, çözümün kendi çalışmalarında olduğunu dillendirmiştir.

3.2.3.2. Yeni Sinemanın Öncüleri Örgütlenmeye de Önderlik Yapıyor

1961 Anayasasının etkisi ile ülkede sadece dernek ve sendika gibi kolektif hareketlerin sayısı artmamış, kısa süreli ve sınırlı bir düzeyde de olsa ortaya çıkan özgürlük havası içinde pek çok politik görüş kendini ifade edebilme araçlarını geliştirmiş ve çok sayıda yeni dergi de yayımlanmıştır. Sinema alanında da yeni yayınlar çıkmaya başlamış ve 1965'lere kadar süren “toplumsal gerçekçi” olarak adlandırılmış filmler yapılmıştır.¹¹⁴ Özön (“toplumsal gerçekçi” adlandırmasına katılmamakla birlikte), bu anayasa sayesinde toplumsal meseleleri işlemek isteyen sinemacılar için “paha biçilmez” bir fırsat doğduğunu ancak onların bunu hem layıkıyla değerlendiremediğini hem de sansürün bütünüyle kalkmamış olması nedeniyle kendilerini sınırlamak zorunda kaldığını savunmuştur (1985, s. 363). Atilla Dorsay’a göre, bu anayasa sayesinde, “sol fikirlerin ilk defa belli ölçüde ifade edilmesi imkânı” doğmuş ve Türkiye’nin “en politize filmleri” yapılabilmektedir (kişisel görüşme, 10 Haziran 2013). 1960’ların ilk yarısında ortaya çıkan ve 1960’ların ortasına doğru sönümlenen bu tür filmlerin yapım deneyiminden sonra, 1970’te, Yılmaz Güney’in yönettiği *Umut* filmi ile yeniden toplumsal meseleleri odağına almış filmler yapmak isteyen genç bir kuşak oluşmuştur.¹¹⁵ Daha sonra Lütfi Akad’ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) ve Süreyya Duru’nun *Kara Çarşafli Gelin* (1975) gibi filmleri bütün sorunlara ve engellemelere rağmen yapılabilmektedir. Yeşilçam ticari sinemasının yapısını belli

¹¹⁴ Aslı Daldal, 1960-1965 arası dönemde toplumsal meselelere yönelmiş filmlerin yoğun olarak üretilmesini bir “akım” olarak tanımlamış ve o filmleri “toplumsal gerçekçi akım”ın örnekleri olarak değerlendirmiştir. Daldal, bu akımın en önemli örnekleri olarak şu filmleri gösterir: *Gecelerin Ötesi* (Erksan, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Göreç, 1961), *Yılanların Öcü* (Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Erksan, 1963), *Şehirdeki Yabancı* (Refiğ, 1963), *Suçlular Aramızda* (Erksan, 1964), *Gurbet Kuşları* (Refiğ, 1964), *Haremde Dört Kadın* (Refiğ, 1965), *Bitmeyen Yol* (Sağıroğlu, 1965) ve *Karanlıkta Uyananlar* (Göreç, 1964). Aslı Daldal, bu filmlerin dışında, akıma yakın özellikler taşıyan filmlerin de yapıldığını belirtmiştir (2005, s. 60).

¹¹⁵ Ali Özgentürk, *Umut* filminin “manifest” bir çıkış yapmasıyla diğer “toplumsal gerçekçi” nitelikteki filmlerden farklı bir anlam taşıdığına inanır: “Yeşilçam’da kırılma Yılmaz abinin (Güney) *Umut* filmiyle başladı diyebilirim. Yeşilçam koşullarıyla *Umut* filmini yaptı. Bu bir milat denebilir. Yeşilçam’dan önce iyi film yok muydu diyebilirsiniz. Bence çok vardı. Ama bu toplumsal gerçekçi bağlantılı filmler işte, Ertem Göreç’in ve Yılmaz abinin olaya daha çok manifest tarzda girişi ve Türk aydınlarının, solunun onu kucaklayışı bir hareketin başı gibi oldu” (kişisel görüşme, 17 Ocak 2012).

oranlarda kıran ve toplumsal meselelere eğilen filmlerin en çok üretildiği dönem 1977-1980 arası olmuştur.¹¹⁶ Televizyonun yaygınlaşması, seks filmlerinin salonları ele geçirmesi, ülkedeki siyasi şiddet ortamı, star sisteminin çökmesi, halkın sinema salonlarından uzaklaşması, sansürün ağırlaşması, ham madde kıtlığı, devalüasyon gibi sektör krizini oluşturan sorunlar ticari filmlerin yapımını da büyük oranda düşürmüştür. Öte yandan sendikal ve muhalif politik örgütlenmeler en kitlesel ve en etkin dönemindedir. Bu koşullarda yeni sinema arayışında olanlar az parayla ve dayanışmayla iyi filmler yapmaya başlamıştır.¹¹⁷ Fakat onlar da ürettikleri filmleri siyasi baskılar ve dağıtım sorunları nedeniyle seyirciyle buluşturma sorunuyla boğuşmuştur. Bu filmlerin gösterildiği salonlar bombalanmış ya da fiziki saldırılara uğramış ve gittikleri yerlerde Valilikler, Kaymakamlıklar tarafından keyfi olarak gösterimleri engellenmiştir. Hem sinema emekçilerinin örgütleri hem de diğer sektörlerin örgütleri bu filmleri alternatif gösterimler örgütleyerek insanlarla buluşturma işlevi de görmüştür. Bu girişimler, örgütlü olmanın film üretimi ve gösterimine sunduğu katkılardan biri olarak değerlendirilmelidir. Bunun karşılıklı birbirini besleyen bir ilişki olduğunun altını çizmek gerekir.

¹¹⁶ 1977-1980 arasında öne çıkan bazı filmler şunlardır: *Güneşli Bataklık* (Duru, 1977), *Fırat'ın Cinleri* (Yurtsever, 1977), *Sürü* (Ökten, 1978), *Kanal* (Kıral, 1978), *Maden* (Özkan, 1978), *Demiryol* (Özkan, 1979), *Adak* (Yılmaz, 1979), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Kıral, 1979), *Yusuf ile Kenan* (Kavur, 1979), *Hazal* (Özgentürk, 1979), *Karakafa* (Yurtsever, 1979) ve *Düşman* (Ökten, 1980).

¹¹⁷ Pek çok aşamasında dayanışmanın sağlandığı ve emekçi halkın sorunlarını perdeye aktarmanın amaçlandığı bu filmlerin yapımında çalışan sinema emekçilerinin, ücret, çalışma saati, güvence gibi sorunlarının yaşanmadığını söylemek güçtür. Sinema emekçilerinin, yaptıkları işe ne kadar inanmış olsalar dahi, çok ağır şartlarda çalışma gerçeklerinin bu filmlerde dahi değişmediği anlaşıyor. Bağımsız filmlerin, o işe inanmış emekçileri, duygusal, sanatsal ve politik olarak tatmin ettiği kabul edilse bile bu tür üretimlerde dahi fiziksel ve ekonomik koşullarında belirgin bir iyileşmenin gerçekleşmemiş olması önemli bir çelişkidir. Sinema emekçilerinin temsiliyetini ve kurtuluşunu misyon edinmiş grupların film yapımları ile ticari merkezli yapımların arasında çalışma koşulları bakımından önemli farklılıkların olması beklenir. Ayrıca toplumsal, politik, sanatsal gibi birtakım misyonların öne çıktığı, ortak emek ile çekilmiş olan bu tür filmler tamamlandığında basında görünür olan ve seyircisinden övgülerin büyük kısmını alan yine sadece yönetmen ve oyuncular olmakta, diğer sinema emekçilerinin yaşamında değişen pek bir şey olmamaktadır. Bu eşitsiz ve problemlili durum, ayrıca üzerinde çalışılması ve alternatif sanat/kültür/düşün/basın örgütlenmelerinin geçmişten bugüne özeleştirel bir değerlendirme yürütmesi gereken önemli bir sorunsaldır.

Sanat kaygısı olan ve halkın sorunlarından yana olan eserlerin yapımının heyecanı ve arayışında olan sinemacıların bu filmlerin etrafında buluşması, aynı kadroların sektördeki emek örgütlenmelerini de geliştirmesi iç içe bir hareketlenme oluşturmuştur. Örneğin, Süreyya Duru'nun *Kara Çarşafli Gelin* filminde (1975) yönetmen, oyuncu ve set işçisi olarak yer almış kadronun önemli bir kısmı hem örgütlenmelerde aktif olarak yer almış hem de aynı yönetimin *Güneşli Bataklık* (1977) film projesi ile setlerde yeni bir sinema için dayanışmayı örmüştür. Bu kadroda yer alan oyuncuların Hakan Balamir, Semra Özdamar ve yazar-senarist Vedat Türkali; 1976'da somutlaşan dernekleşme sürecinin yürütülmesi, *Yeni Türk Sineması* gazetesinin çıkarılması, 1977 Ankara Yürüyüşünün yürütücü kadrosunda yer alınması ve Sine-Sen'in kurulmasına kadar sinema emekçilerinin örgütlenmesinde öncü rol oynamıştır. Yapımcı yönetmen Süreyya Duru'nun yanı sıra filmin diğer oyuncularından Aytaç Arman ve Menderes Samancılar da hem örgütlenme toplantılarına hem de Ankara yürüyüşüne katılmış ve sürece aktif destek vermiştir. Sine-Sen'in kurulmasına kadar giden bütün bu süreçlerde çok büyük emeği olan Yavuz Özkan da büyük Ankara yürüyüşünden hemen sonra *Maden* (1978) filmini çekmiş ve yürüyüşte yer alan Tarık Akan, Cüneyt Arkın, Meral Orhansoy, Hale Soygazi gibi dönemin starları da (her ne kadar star sistemi büyük oranda çökmüş ise de) bir dayanışma ruhu içinde bu filmde rol almıştır. Örgütlenme çabaları ve Yeşilçam'da yerleşik olan kalıp veya anlatılara karşı yeni bir sinemayı kurma arayışlarının iç içeliğini Sine-İş'i kuran kadroya ve onların yaptığı işlere bakarak da görmek mümkündür. Sendikayı kuranlar arasında yer alan Lütfi Akad, Türk sinema tarihinde sinemacılar dönemini başlatmış bir yönetmen olarak anılmaktadır; sendikanın ilk yönetim kurulunda yer alan Ertem Göreç'in yönettiği ve Türkiye'nin ilk işçi sınıfı anlatısı ile sendikal örgütlenmeyi içeren *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi, toplumsal gerçekçi filmler döneminin önemli işlerinden biri olarak değerlendirilmiştir; sendikanın ilk başkanı olan Metin Erksan'ın yönettiği *Susuz Yaz* (1963)

filmi, hem toplumsal gerçekçi filmler arasında yer almış hem de Berlin Film Festivali'nden 1964'te aldığı Altın Ayı Ödülü ile Türk sinemasının uluslararası alanda fark edilmesini sağlamıştır. Bu isimler, Sine-İş'in kuruluşundan önce varlık gösteren dernek örgütlenmelerinde de yer almıştır. Özetle Türk sinemasında yeni bir dil arayışında olan ve önemli filmlere imza atan öncü yönetmenler aslında örgütlenme yolculuğunda da başrollerdedir.

3.2.3.3. “Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği” ve “Yerli Film Sanayii Sanatkârı, Teknisyen ve Figüran İşçileri Sendikası” (TYFS)

Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği, 5 Eylül 1960'da kurulmuş ve üç ay içerisinde üye sayısını 150'ye çıkarmıştır (“Haberler”, 1960, s. 28-29).¹¹⁸ 1962 yılında kurulmuş olan TYFS'nin (Yerli Film Sanayii Sanatkârı, Teknisyen ve Figüran İşçileri Sendikası) kurucuları arasında Baki Tamer, Atıf Kaptan, Eşref Vural, Lütfü Aksal, Mehmet Bozkuş ve Tekin Akpolat yer alır (Tilgen, 1962, s. 4).¹¹⁹ Bu kişilerin, “Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği”nin de kurucuları olma ihtimali yüksektir. Çünkü “Yerli Film Sanayii Sanatkârı, Teknisyen ve Figüran İşçileri Sendikası”nın (TYFS) süreli yayınlara yansıyan bildirisi ve duyurularının pek çoğunda, “TYFS ve TD İdare Heyeti” şeklinde ortak imza atıldığı görülmektedir. “TD”, “Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği”ndeki son iki sözcüğün kısaltması olabilir. Atılan ortak imzaya bakıldığında sendika ve derneğin organik bir ilişki içinde olduğu iddia edilebilir.

¹¹⁸ Derneğin 21 Haziran 1962'de yapılan kongresinde idare heyetine şu isimler seçilmiştir: “Baki Tamer, Şuayip Şenman, Hüseyin Kâşif, Asım Neptun, İhsan Tomaç, Fethi Mürenler” (“Türkiye Yerli”, 1962, s. 6).

¹¹⁹ Derneğin kuruluş amaçları şunlardır: “a) Filmciler arasında tesanüt duygularını takviye etmek, b) Türk filmciliğinin islâh ve inkişafı için gayret sarf etmek, c) İthal edilen ham filmlerin piyasada anormal fiyat yükselmelerine mâni olmak, d) Madur olan filmci ile sanatkar ve teknisyenlere imkân nispetinde yardım sağlamak, e) Sinemada kaçak film işlerinin önlenmesi, f) Kolay ve ucuz ham madde temin eylemek, g) Tevzie tabii ham filmi ve filmcilik malzemesini dernek vasıtasıyla adil bir şekilde dağıtmak, h) Mesleki disiplini tesis ve muhafaza etmek, ı) Sinemacılar ile filmciler arasındaki ahengi ve filmciler ile sanatkar ve teknisyenler arasındaki ahengi geliştirmek ve ihtilâflar halinde hakem olmak” (“Haberler”, 1960, s. 28-29).

Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği, 1963 yılında, *Sanat Dünyasında Filmcinin Sesi* adlı bir bülten çıkarmaya başlamış ve bu iş için dernek başkanı İhsan Tomaç görevlendirilmiştir (“Derneğin”, 1963, s. 2). *Sanat Dünyası* dergisi, 15 Ocak 1963 tarihli 166. sayısından itibaren bu bültene kendi sayfaları içinde bir ek olarak yer vermiştir. Bülten, *Sanat Dünyası*’nın 1 Nisan 1963 tarihli 171. Sayısına kadar, dergi kapsamında toplam altı sayı çıkmıştır.¹²⁰

3.2.3.3.1. Yardıma Muhtaç Sinema Emekçileri ve Aileleriyle İlgilenme

Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği’nin hasta olan veya hayatını kaybeden sinema emekçileriyle veya aileleriyle ilgilendiği görülmüştür. İdare heyeti, derneğin yeni kurulduğu günlerde ilk olarak, hasta yatağında olan kadın oyuncu Hikmet Serçe’ye bir ziyarette bulunmuştur (Akpolat, 1960b, s. 10).¹²¹ Heyet, derneğin kuruluşundan yaklaşık üç ay sonra, 20 yıllık oyunculuk hayatında 39 filmde rol almış olan İhsan Aşkın’ın yaşamını yitirmesi üzerine cenazesine sahip çıkmış ve henüz derneğin birikmiş bir bütçesi olmadığından film firmalarını dolaşarak oyuncunun cenaze işleri için para toplamıştır (Akpolat, 1960b, s. 10). Dernek yöneticileri, bir çelenk yaptırmış, gazeteye ölüm ilanı vermiş ve paranın kalan kısmını da sanatçının ailesine iletmiştir (“Türkiye’de”, 1963, s. 1). Akpolat’ın ifadesiyle, pek çok sinema emekçisinde olduğu gibi İhsan Aşkın da “borç harç içinde” vefat etmiştir:

Uzun müddet iş alamayan sanatçılarımızın nasıl geçindiklerini burada yazmak yürekler acısı olur. Daha dün acısını henüz unutamadığımız kıymetli sanâtkar İhsan Aşkın’ı ele alalım. Bütün varlığını ömrünün sonuna kadar hasretmiş olan bu kıymetimiz, fani dünyaya gözlerini borç harç içinde kapamıştı (1960b, s. 10).

¹²⁰ Bu çalışma kapsamında, derneğin yayın organı olan *Sanat Dünyasında Filmcinin Sesi*’nin *Sanat Dünyası* dergisi dışında yayımlanmaya devam edip etmediğine dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.

¹²¹ Serçe, bu ziyaretten kısa bir süre sonra (22 Kasım 1960’da) hayatını kaybetmiştir.

Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği, üyelerinin sağlık hizmetlerinden faydalanabilmesi için Beyoğlu’nda yer alan Jeremiye Hastanesi ile bir anlaşma yapmıştır (“Türkiye’de”, 1963, s. 1).

3.2.3.3.2. Sektörel Düzeni Bozan Üyelere Yaptırım

Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği, üyeleri için “hukuksal destek” imkânı sağlamıştır. Kurumsal anlaşma sağlanmış üç avukat, üyelerin ticari ve hukuki davalarıyla ilgilenmiştir (Akpolat, 1960b, s. 10). Derneğin demirbaşları arasında, dönem filmlerinde kullanılabilecek kostüm ve silah gibi araçlar vardır ve bunlar dileyen üyelerin kullanımına açıktır (“Türkiye”, 1960, s. 14). 1961 yılında Sanayi Vekâleti’ne yaptığı başvuruda bütün sinema sanatçılarının ve teknisyenlerin sınıflandırılmasını ve buna göre ücretlerinin belirlenmesini talep etmiştir (“Bizden”, 1961b, s. 4). Üyeler için pozitif film temini ve dağıtımı yapılmıştır (“Türkiye”, 1960, s. 14).¹²² Üyelerinin yapımcı ya da sinemacılarla yaşadığı sorunlarda arabuluculuk işlevi görmüştür. Örneğin, Vatan Film sahibi Akil Yılmaz, Baki Tamer’e olan borcunu ödemediği için derneğe davet edilmiş ve yapılan görüşmede borcun taksitlere bölünerek ödenmesine karar kılınmıştır (“Derneğin”, 1963, s. 2).

Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği, piyasadaki usulsüzlükleri önlemek, emekçilerin hakkını korumak ve sektörel dayanışmayı sürdürmek için üyelerine bazı firmaları “boykot’a varan çağrılarda bulunmuştur. Örneğin, Fatsa Lale Sineması’na hiçbir üyesinin film göndermemesini rica etmiştir. Çünkü, “Samsun Filmciler Derneği”nin bir ihbarına

¹²² Kuruluşundan birkaç ay sonra derneğe üyelik için başvurmuş ve başvuruları kabul edilmiş kişilerden bir kısmının isimleri şöyledir: “Niyazi Er, Kemal Kurt, Ekrem Bora, Turko Franko, Diclehan Baban, Leon Jakes, Hayati Hamzaoglu, Kadir Savun, Hulusi Kentmen, Suphi Kaner, Fatma Girik, Turgut Özatay, Seyfi Havaeri, Turgut Demirağ, Tito Avangelo, Ümit Utku, Sami Hazinses” (“Türkiye”, 1960, s. 14).

göre, Lale Sineması, Lale Film’e olan borcunu (494 lira) ödememiştir (“Türkiye”, 1960, s. 14). Samsun Filmciler Derneği ile olan bu ilişki, Türkiye çapında dernekler arasında bir diyalog ve ortak hareket etme imkânının yakalanmış olduğu örneklerin varlığını gösterir. Derneğin, üyelerine yaptığı bir başka boykot çağrısı da oyuncuların ücretini ödemeyen bir yapım şirketine dairdir. Dernek tarafından yapılan açıklamaya göre, Gonk Film sahibi Emin Demirtayla, “filmciler arasında tesanütü ve mesleki disiplini bozmakta” ve çevirdiği bir filmde rol alan oyuncuların ücretini vermemiştir (“Türkiye”, 1960, s. 14). Dernek, durum değişinceye kadar oyuncusundan, teknisyenine bütün üyelerinden bu firma ile kesinlikle iş yapmamaları isteğinde bulunmuştur. Tiyatroda ve sinemada oyunculuk yapan Saadettin Erbil, bir firmanın filminde oynamasına ve dublajında görev almasına karşın bir yıl boyunca firmadan parasını alamadığı için derneğe başvurmuş ve dernek, ilgili firma ile görüşerek durumu çözüme kavuşturmuştur (“Türkiye’de”, 1963, s. 1).

Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği, “Perde ve Sahne Cemiyeti” adıyla yeni kurulan bir derneğin sinema sektörüyle hiçbir ilgisinin olmadığını ve sadece konser organizasyonlarında az vergi ödemek için cemiyet adını kullandığını iddia etmiştir. Ayrıca, 1963 yılında aktif olan Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti’ni, Sine-İş’i ve TOĞİŞ Türkiye Turizm Gıda Otel ve Eğlence Yerleri İşçileri Sendikası Birleşik Sendikaları Türk Film Sanayii Şubesi’ni bu cemiyet hakkında yazılı olarak bilgilendirmiş ve mesleği istismar etmekle suçladığı bu tür örgütlerle birlikte çalışmamalarını rica etmiştir (“Derneğin”, 1963, s. 2).

3.2.3.4. Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti

Cemiyet, 1962 yılı Mayıs ya da Haziran ayında on altı film yapımcısı tarafından kurulmuştur (“Filmciliğimizin”, 1962, s. 5). *Ses* dergisinde yayımlanan bir yazıda, cemiyetin

tüzüğünde yer alan amaçlar ile kurucuların yaptıkları filmler arasındaki çelişkilere dikkat çekilmiştir:

Mesela, (a) fıkrasında, “Türk filmciliğinin çağdaş seviyeye ulaşması, gelişmesi yolunda çalışmak” deniliyordu. Bunu diyenlerden, Murat Köseoğlu hâlâ “Fosforlu” / *Fosforlu Oyuna Gelmez* (Aydın Arakon, 1962) film çeviriyor, Hürrem Erman ise “Gol Kralı Cafer” / *Gol Kralı Cafer* (Hulki Saner, 1962) ölçüsünü aşamıyordu... (g) fıkrası ise, mesleki bir dergi çıkarmakla ilgiliydi. Ama dergide, film reklâmlarından yazıya yer kalmazdı ki... (h) fıkrasında ise, hükümetin “sinema artisti” okulu açması isteniyordu... Okulda okutulacak derslerin başına her halde “melodram”ı koymak gerekecekti. Ancak bu iyi 16 kişi arasında, “iyi niyet”lerini göstermiş prodüktör sayısı az değildi (“Filmciliğimizin”, 1962, s. 5).

Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere *Ses* dergisi, Türk sinemasının nitelikli ürünler verememesi ve gelişmemesinde yapımcıların büyük payı olduğuna işaret etmiştir. Dergi bir yandan böyle eleştirel tutum gösterirken diğer yandan cemiyet ile ortak işler de yapmıştır. Derginin cemiyet ile yaptığı bir anlaşmaya göre; firma sahipleri (taahhütnamede imzaları olan), 1963’te düzenlenecek artist yarışmasında kazanacak kadın ve erkek yarışmacıları 1964 sonuna kadar yapacakları en az üç filmde oynatacaktır (“Taahhütname”, 1963, s. 3).

Ağustos 1967 tarihli kongresinde çıkan tartışmalara bakıldığında cemiyetin iyi çalışmadığı ve yapısal sorunları olduğu anlaşılıyor. Kongrede konuşan eski başkan Turgut Demirağ, yönetim kurulunun pasif tutumunu eleştirirken, yönetim kurulu üyesi Ümit Utku da kurulun çalışmamasında başkanın sorumsuz ve fevri davrandığı, Varto depremzedeleri için makbuzsuz para toplandığı ve bu paranın Varto’ya gönderilmediği gibi ithamlarda bulunmuştur (“Türk”, 1967, s. 3). Bu kongre ile Turgut Demirağ’ın yıllarca süren başkanlığı sona ermiştir.¹²³ Hürrem Erman, *Yedinci Sanat* dergisinin kendisi ile yaptığı bir röportajda, cemiyetin 1967’deki kongreden sonra 1973’e kadar kongre yapamadığını, üyelerin çoğunluğunun istifa ettiğini ve yapımcılar arasında yeni bir dernek kurulmaya çalışıldığını söylemiştir (1973, s. 36).

¹²³ 1967’de yapılan kongrede oluşan yeni yönetim şu isimlerden oluşur: “Hürrem Erman, Hulki Saner, Nevzat Pesen, Dr. Alyanak, Memduh Ün, Ümit Utku, Hüsnü Cantürk” (“Türk”, 1967, s. 3).

Cemiyet, gazete ve dergilerde çoğunlukla sinemanın sorunlarını çözüme çabalarından ziyade düzenlediği balo (1968’de başlamış), yarışma (*Ses* dergisi artist yarışmaları), festivaller (Antalya’da düzenlenen film festivallerinde belediyenin partneri), Türkiye’ye gelen yabancı sinemacılara akşam yemeği buluşması düzenleme ve acı sonuçlara varan “sanatçı yargılamaları” ile yer almış ve sinema yazarlarının eleştirilerine konu olmuştur.

Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti, oyuncuları kontrol altında tutmak ve gerektiğinde onları sektörün dışına itmek gibi tehditkâr tutumlar almıştır. Pek çok oyuncuyu, çalışma kurallarına uymadığı veya ‘yanlış’ demeç verdiği gibi gerekçelerle ‘görüşmeye’ çağırmış, onları bir nevi sorguya çekmiş, bazılarının haklarında dışlayıcı kararlar vermiş ve üye yapımçı firmalara bu kararlara uymaları için çağrıda bulunmuştur. Bu işleyişi, cemiyetin tüzüğündeki (f) maddesinde yer alan “prodüktörleri ızzar eden hallere sebebiyet veren sinemacılar, işletmeciler ve yerli film endüstrisinde çalışan operatör, rejisör, teknisyen ve sinema sanatkarı gibi kimselerin bu hâl ve hareketlerine karşı müşterek tedbirler ve müeyyideler tespit etmek ve bunları tatbik etmek” ifadelerine dayanarak sağlamaktadır ("Kaner'in", 1963, s. 29). Tanju Gürsu, Göksel Arsoy, Türkan Şoray, Leyla Sayar, Nuray Uslu, Suphi Kaner ve Ayhan Işık, cemiyet tarafından bu madde kapsamında “yargılanan” isimlerdendir.

Gürsu, Kemal Film ile Zafer Davutoğlu’nun *Akşam Güneşi* (1966) adlı filmde oynamak için sözleşme imzaladıktan kısa bir süre sonra bu filmdeki rolün kendisine uygun olmadığına karar vererek firmaya vazgeçtiğini söyler (Yurdatap, 1962, s. 3). Bu nedenle Kemal Film tarafından Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti’ne şikâyet edilir ve cemiyet hemen oyuncuyu ifade vermeye çağırır. Kemal Film’in temsilcisi Şakir Seden, Tanju Gürsu’nun bu sorgulama sırasında kendisinden özür dilemesi ve başka bir projesinde oynayabileceğini söylemesi üzerine şikâyetini geri çekmiştir. Yapımcılığa adım atmakta olan Göksel Arsoy da *Ses* dergisine verdiği bir

röportajda, “Ben çalıştığım elemanlarıma yırtık iki buçuk lira değil çek veriyorum” ve “Artık kimse benim sırtımdan para kazanamayacak” gibi sözler sarf ederek yapımcıları eleştirdiği için cemiyete ifade vermek durumunda kalmıştır (Yurdatap, 1962, s. 3). Cemiyet, *Ses* dergisinde yayımlanmak üzere bir bildiri yayınlamıştır. Bildiride, Arsoy’un “bugünkü durumunu Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti’ne borçlu” olduğu, “prodüksörleri küçük gören beyanatını esefle” okudukları ve bu nedenle konuşması hakkında bilgi almak için derneğin merkezine davet ettikleri, onun da kendilerine yaptıkları açıklamada, “*Ses* mecmuasındaki beyanatının gerçeğe uymadığını, özel maksatlarla değiştirildiğini, bilâkis prodüksörlere karşı büyük bir sevgi ve saygı duyduğunu” söylediği, ancak sonrasında yaptıkları incelemede demecin Arsoy’a ait olduğu sonucuna vardıkları ve bu nedenle Arsoy’a “ölçü ile konuşmasını tavsiye edip” “teessüfleri”ni ilettikleri yazılıdır (“Türk”, 1962, s. 5).

Türkan Şoray, Leyla Sayar ve Nuray Uslu, bir gazeteye yaptıkları demeçlerle özellikle yapımcıları eleştirmeleri nedeniyle cemiyet yetkilileri tarafından yargılanmış ve iş verilmeme korkusuyla geri adım atmaları sağlanmıştır (“Üç”, 1964, s. 6).

Cemiyetin bir başka hedefi de Ayhan Işık olmuştur. Işık, 5 Aralık 1968 tarihli *Hafta Sonu* gazetesinde çıkan bir habere göre, İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonu’nda şu sözlerle halkı yerli filmleri boykot etmeye çağırmıştır:

Filmciler halkı istismar ediyorlar. Kalitesiz, kötü senaryoları ucuza çevirip para kazanmak istiyorlar. Bu durum gün geçtikçe daha da kötüye gitmektedir. Benim sizden bir ricam var. Yerli filmlere gitmeyin. Ve tanıdıklarınıza da gitmemelerini söyleyin. Sinemalar, müşteri bulamayınca filmciler doğru yola gelecek, ehil ellere film çevirtmek zorunda kalacaklardır (“Ayhan”, 1968, s. 13).

Bu sözlerden çok rahatsız olan yapımcıların ilk tepkisi yine Işık’ın “sahibi olduğu her şeyi Türk sinemasına borçlu” olduğu şeklinde olmuştur. Türkiye Yerli Film Prodüksörleri İşverenler Sendikası bir bildiri ile Ayhan Işık’ı protesto etmiş ve Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti oyuncuyu

cemiyet merkezine ‘davet’ etmiştir (“Prodüktörler”, 1968, s. 13).¹²⁴ Çağırıldığı tarihte cemiyet merkezinde yer alan Işık, “Ben halkı yerli filme boykota değil, kötü filmi boykota çağırdım” şeklinde ‘ifade vererek’ herhangi bir ‘ceza’ almaktan kurtulmuştur (“Prodüktörler”, 1968, s. 13). Ancak cemiyetin yargılaması ve hakkında dışlayıcı hüküm vermesinden bu şekilde kurtulamayıp ağır bedeller ödemek durumunda kalan oyuncular da olmuştur. Suphi Kaner, Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti’nin verdiği bir hüküm nedeniyle girdiği bunalım sonucu yaşamına son vermiştir.

25 Ağustos 1963’te intihar eden Kaner, 30 yaşında, evli ve iki çocuk babasıdır. Pesen Film sahibi Nevzat Pesen, Kaner’i bir film çalışmasında işi yarıda bıraktığı gerekçesiyle cemiyete şikâyet etmiştir (Kara, 2017). Cemiyet de film çalışmasını yarıda bıraktığı, çok alkol aldığı ve çalışma düzenine uymadığı gibi gerekçelerle üyesi olduğu yapımcılardan, filmlerinde Kaner’e rol vermemeleri ‘rica’sında bulunmuş ve bu kararı bir bildiri ile duyurmuştur (“Kaner’in”, 1963, s. 29). Kaner’in, basına yansıdığı kadarıyla, hakkındaki boykot niteliğinde olan bu karara verdiği ilk tepki, “Sinemalarda fıstık, sokaklarda gazete satarak bu işe başladım. Yükseldim. Şöhret insanın başını döndürüyor nedense. Fakat yeniden mücadele edeceğim” olmuştur (Çapın, 1963b, s. 6). Ardından *Ses* dergisi ziyaretinde de, “İfademi savunmamı almadan beni mahkûm ediyorlar, itibarımı kaybettim. Türkiye’deki bütün kameraları sırtımda taşıdım. 18 yılda bu hale geldim. Hamalı, aktör diye karşılarında görmek ağır geliyor” gibi sözlerle cemiyete daha net tepki göstermiştir (“Suphi”, 1963a, s. 4).

Kaner’in içine düştüğü çıkmaz ile sürüklendiği intiharın ardından cemiyetin kararına yönelik tepkiler büyümüştür. Başlıca tepki gösterenler, Film-İş, sinema emekçisi arkadaşları, bazı

¹²⁴ 10 Aralık 1968’de cemiyete giden Ayhan Işık’ın ‘ifadesini almak’ üzere bekleyen kişiler, Nevzat Pesen, Murat Köseoğlu, Ümit Utku, Demir Öztürk, Şahan Haki, Mengü Yeğin ve Arşevir Alyanak’tır (“Prodüktörler”, 1968, s. 13).

yapımcılar ve gazetecilerdir.¹²⁵ Konu ile ilgili yayınladığı bir bildiride Film-İş, “İddia edildiği gibi Suphi Kaner’in, çevirdiği filmi yarıda bırakmadığı”nı vurgulamış ve şunları söylemiştir:

Film prodüktörlerinin (işverenlerin) menfaatleri uğruna bir hayatı hiçe sayarak emeği tahkir etmeye, sanatkârın senelerce çalışarak edindiği şöhreti bir anda silmeye, bir aile yuvasını yıkmaya ve hayatını sanatına bağlamış aktörlerimizi yıldırmaya, memleketimizde gelişme çağında olan beyaz perdemizi kara perde yapmaya hakları yoktur (“Suphi”, 1963b, s. 5).

Kaner’in ölümünden üç gün sonra, aralarında cemiyetten istifa eden Birsal Film sahibi Özdemir Birsal’in de bulunduğu bir kalabalık tarafından “Kaner Sevenler” adıyla bir basın toplantısı düzenlenmiş ve Kaner’in ölümünün “sosyal bir cinayet” olduğu vurgulanmıştır (“Kaner”, 1963, s. 5). Toplantıda söz alan oyuncu Feridun Çölgeçen, “Mücadele etmek ve bu tip adamlara karşı cephe almak zorundayız” diyerek örgütlenme çağrısı yapmıştır (“Kaner”, 1963, s. 5). Kaner’in intiharı, oyuncuların örgütsüzlüğünü yeniden gündeme getirmiş ve örgütlenme arayışlarını hızlandırmıştır. Suphi Kaner’in intiharına giden süreci, işi yarıda bıraktığı gerekçesiyle oyuncuyu cemiyete şikâyet ederek başlatmış olan Nevzat Pesen de olaydan on yıl sonra yaşadığı ticari problemler nedeniyle bunalıma girerek intihar etmiştir (Turgul, 1973a, s. 3).¹²⁶ Pesen, intihar ettiği yıl Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti’nin başkanlığını yapmaktadır. Hayri Kaner, her iki olayın da intihar olmadığına ve onların “Yeşilçam denen başıbozuk çevrenin şehitleri” olduğuna dair bir yazı kaleme almıştır (1973, s. 7).

¹²⁵ Gazeteci, yazar İlhan Selçuk’un kaleme aldığı yazı en sert tepkilerden biri olmuştur: “Niçin? Bir iki mezarlık sahnesi... Beş on göbek havası... Birkaç dövüş... Birkaç vamp mukallidi... Tabanca sesleri... Gözyaşı... Rezalet... Şu ve bu için mi? [...] Şimdi bu türlü düzen içine getirin bir Suphi Kaner’i yerleştirin... Ve bu Suphi Kaner’i iş disiplini yüzünden aforoz eden Prodüktörler Cemiyeti’ni... Hangi iş disiplini? Eğer bunu yapanların bir parçacık disiplin fiokrinden nasipleri olsa, önce şu memleketin okuması yazması olmayan halkının duygularını sömürüp, ceplerinden paracıklarını çekmek için kırk takla atanların ihtiraslarına gem vurmaya çalışır. Bunca dövizle ithal edilen beyaz filmleri utarılacak sahnelerle doldurup halkın parasını heba etmekten kaçınır. Ama belki de Suphi Kaner’e karşı aldıkları tavırla eninde sonunda bir fayda da yarattılar bizim prodüktörler... Böylece kırk yılda bir de olsa piyasaya doğru-dürüst bir dram sürmüş oldular” (1963, s. 2).

¹²⁶ Nevzat Pesen’in intiharından sonra cemiyetin başkanlığına genel sekreter olan Ümit Utku getirilmiştir (“Yeni”, 1973, s. 6). Utku, o sırada “Yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası” ve “İstanbul Ticaret Odası Filmcilik Meslek Komitesi”nin başkanlığını da yürütmektedir.

3.2.3.5. Türkiye Sinema İşçileri Sendikası (Sine-İş)

Biz, Türkiye Sinema İşçileri Sendikası'nda örgütlenmiş bulunan sinema sanatçıları ve emekçileri, tek güvencemiz olan emeği, toplumun en yüce değeri olarak kabul ediyoruz. Bunun içindir ki çalışma yaşamını çalışanların yararına ve çıkarları doğrultusunda yeniden düzenlemeyi, emek sömürüsüne kesinlikle son vermeyi kaçınılmaz bir sorumluluk sayıyoruz. Film ve sinema alanında çalışan kadın ve erkeklerin din, ırk ve her türlü inançları bakımından hiçbir ayırım gözetmeksizin, uygarca yaşayacak ücretlerini ve insanca çalışma koşullarını gerçekleştirmek için çalışmayı görev biliyoruz (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

Sine-İş, aralarında yönetmen, kurgucu ve laborantların olduğu on üç sinema emekçisinin girişimiyle 2 Kasım 1962'de kurulmuştur (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).¹²⁷ 6 Ocak 1963'te 235 kayıtlı üyesiyle gittiği ilk kongre toplantısında yönetim kuruluna, Metin Erksan, Ertem Göreç, Turgut İnangirey, Lütfi Akad, Yavuz Yalınkılıç ve Ziya İnsel seçilmiştir ("T.T.B.S.", 1963, s. 2)¹²⁸. Sendikanın ilk başkanı Metin Erksan'dır.¹²⁹ Tüzüğün 5. maddesinde yer verilen yetkiler arasında, "Tek başlı veya toplulukla iş uyuşmazlığı çıkarmak, toplu iş sözleşmesi ve genel sözleşmeler yapmak, greve karar vermek ve grevi idare etmek, kooperatifler kurmak" gibi önemli başlıklar yer almıştır.¹³⁰ Sendikanın kuruluş motivasyonlarından birisi, 1961 Anayasası'nın tanıdığı hakları değerlendirmektir. Sine-İş,

¹²⁷ Necip Sarıcı, Ertem Göreç'in bir gün gelip kendilerine "sendika kuruyoruz, isterseniz toplantıya gelin" demesi üzerine toplantıya katıldığını ve sigorta yapılması gibi hakların alınmasına dair konuşmaların yapıldığı o toplantıda, "Metin Erksan, Ali Dilber, Ayşe Şasa, Ertem Göreç, Davut Ergün" gibi isimleri gördüğünü anlatır (kişisel görüşme, 10 Nisan 2014). Sendika toplantıları Cağaloğlu'nda yer alan Kauçuk İş sendikası binasında yapılmakta ve orada Kemal Türkler, Avni Erakalın gibi sendikacıların deneyimlerinden faydalanma imkânı bulunmaktadır (Necip Sarıcı, kişisel görüşme, 10 Nisan 2014).

¹²⁸ 274 sayılı Sendikalar Kanunu'na bağlı olan Sine-İş, Çalışma Bakanlığı tarafından 22 Ağustos 1963 tarihinde çıkarılmış Sendikaların İş Kolları Yönetmeliği'nde 32. iş kolu olarak yer almıştır (Tüzük, madde 4). 3 Temmuz 1966'da düzenlenen kongrede 34. İşkoluna girebilmek için tüzükte değişiklikler yapılma kararı alınmıştır ve bu kongrede Sezer Sezin yönetim kurulu üyeliğine seçilmiştir (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹²⁹ İkinci Genel Kurul Toplantısı'nda seçilen yeni yönetim kurulu üyeleri şu isimlerden oluşmuştur: "Davut Ergün (Başkan), Semih Pekgöz (Başkan Vekili), Zekeriye Erdoğan (Genel Sekreter), Ali Özügül (Üye), Ali Berkan (Üye), Kemal İnceci (Üye), Yılmaz Erman (Üye), Zeki Ökten (Üye), Bilge Benderli (Üye)" (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹³⁰ Sine-İş kurucularının isim ve iş kolları 17 Şubat 1964 tarihinde yapılan ikinci genel kurul toplantısında kabul edilmiş ana tüzüğün 61. maddesinde sırasıyla şöyle yer almıştır: "1- Metin Erksan (Rejisör), 2- Ertem Göreç (Rejisör), 3- Yılmaz Atadeniz (Film Montörü), 4- Turgut İnangiray (Film Montörü), 5- Yavuz Yalınkılıç (Yönetmen), 6- Ziya İnsel (Laborant), 7- Danyal Topatan (Set Direktörü), 8- Mehmet Arslan (Asistan Rejisör), 9- Mehmet Bozkuş (Film Montörü), 10- İhsan Yanık (Film Montörü), 11- Kemal İnceci (Asistan Rejisör), 12- Ali Berkan (Negatif Montajcı), 13- Hayati Akbulut (Laborant)" (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

kuruluşundan sonraki iki yıl içinde, Uluslararası Sanayi Teşkilatları ve Genel İşçi Sendikaları Federasyonu'nun (International Federation of Industrial Organisations and General Workers Unions) üyesi olarak uluslararası ağlarda varlık gösterme arayışı içinde olmuştur (Tüzük, madde 54). Sine-İş, 1963'te greve çıkmış olan Kavel işçileriyle dayanışmak amacıyla mücadelelerini filme almaya karar vermiş ve bu kararıyla işçilerin moralini arttırmıştır (Aydın, 2010, s. 49-50).

3.2.3.5.1. Sendikanın Türkiye'de Çekilen Yabancı Yapımlara Emek Eksenli

Müdahalesi

1960'lı yıllarda çok sayıda yabancı yapımcı Türkiye'de film çevirmeye başlamıştır. Bu durum genelde olumlu karşılanmakla birlikte problemleri yanı sıra tartışılmıştır. *Cumhuriyet* gazetesi yazarı Turhan Gürkan, o yıllarda İstanbul'un yabancı filmlerin adeta platosu haline geldiğini ve resmi makamların yerli filmlerden esirgediği her türlü kolaylığı yabancı yapımcılara sunduğunu yazmıştır (1966a, s. 6). Örneğin, Sine-İş ve birkaç sinema yazarı, *Gece ve Sis (Nuit Et Brouillard)*, Resnais, 1955) ve *Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour)*, Resnais, 1959) filmlerinin yapımcısı olan Sammy Halfon'ın İstanbul'da 1962'de çekimlerine başladığı *Ölümsüz Kadın (L'immortelle)*, Robbe-Grillet, 1963) adlı filme dair bazı itirazlarda bulunmuştur. *Milliyet* gazetesi yazarı Tarık Kakinç'in aktardığına göre, Halfon, Fransa sinema sektöründe "az parayla çok kazanç sağlama rekorunu" elinde tutan yapımcı olarak tanınmakta ve Türkiye'ye gelen diğer prodüktörlerin yaptığı gibi yabancı ülkelerde film çekimlerinde belli oranda yerli sinema emekçisi çalıştırma gibi şartlara uymamaktadır:

Üstelik, yapılacak ödemeler ve emek değerlendirmesinde yabancı ülkenin asgari ücretleri esas tutulmakta ve birim olarak onlar kullanılmaktadır. Halbuki yurdumuza bu mevsim ilk gelen ve ilk çevrime girişen İngiliz şirketi Eon Productions, işin başına getirilen Türk prodüktörünün birlikteliğinde bu şartları Türkiye'de uygulamaktan kaçınmıştır. Henüz bu çeşit bir zorlamayı şart koşan mevzuatın olmadığı göz önünde bulundurulmuş ve şirket kendi bildiğini okumaya devam etmiştir. Yani ne yerli işçi ne oyuncu ve ne de tekniker kullanma lüzumunu duymuştur. Yalnız taşıyıcı ve yükleyici olarak Türk işçisinden o da sendikalı olmayan işçilerden yararlanmışlar ve

kendi ölçülerine göre değil de Türkiye ölçülerine göre ücret ödemişlerdir. İşçi ve figürasyon gündeliği 30 lirayı geçmemektedir. Bu ise normal olarak üç dolara gelmekte, filmi yapan yabancı şirketin o iş için kullandığı kendi işçisine ya bir ya da iki saat için ödediği ücrete tekabül etmektedir (Kakıncı, 1963, s. 30-32).

Halfon, *L'immortelle* filmini Cannes Film Festivalinde Türk sinemasının bir örneği olarak göstermek ister. Sine-İş, filmin Fransız sermayesi ve çoğunlukla Fransız ekibiyle yapıldığı için uluslararası bir yarışmada Türk sinemasını kesinlikle temsil edemeyeceği itirazında bulunur (Okan, 1963, s. 6). Bu şekilde tepki gösteren sendikacılar ve sinema yazarları, benzer düşünmeyen bazı kesimler tarafından sinema sektörüne gelecek yabancı sermayeyi korkutmakla eleştirilir (Kakıncı, 1963, s. 32). Halfon, protestolar nedeniyle Cannes'daki planlarını gerçekleştiremez ve bir ay sonra düzenlenen Berlin Film Festivali'ne *L'immortelle* filmi ile Fransız sinemasının temsilcisi olarak katılmak durumunda kalır (Okan, 1963, s. 6).

Kakıncı'nın, yukarıdaki alıntıda, sadece Eon Productions olarak adını yazmakla yetindiği şirketin yaptığı çalışma, büyük ihtimalle aynı şirket tarafından 1963'te İstanbul'da çekilen *From Russia With Love / Rusya'dan Sevgilerle* (Terence Young) filmidir. IMDB sitesinde ekli olan filmin künyesine bakıldığında, 80 kişilik oyuncu kadrosu içinde Türkiye'den sadece beş kişinin yer aldığı, İlhan Filmer'in "yapımcı asistan" görülmekle birlikte teknik kadroda yerli tek bir işçiye yer verilmediği dikkat çekmektedir.¹³¹ *Milliyet* gazetesi yazarı Halit Çapın, bu filmin figüran seçimiyle ilgili duyumlarını şöyle kaleme almıştır:

Efendim, bu İngilizler gelince birtakım adamlar bulup kendilerine figüran temin etmelerini istemişler... "Adam başına da günde elli lira verimiz" demişler... İlk teklifi alan adam bir ikincisini bulmuş, "Bana figüran bul adam başına 40 lira vereceğim" demiş... İkinci adam, üçüncü adamı bulmuş, "Figüran bul, adam başına 25 lira var" demiş... Dördüncü, beşinci adam derken, sıra figüranlara gelinceye kadar fiyat beş liraya kadar inmiş (1963a, s. 6).

Çapın'ın bir İngiliz filmi üzerinden yazdıkları, figüran oyuncu temini meselesinin Türkiye'de ne denli dağınık ve sömürüye açık bir alan olduğunu gösterir. Sinema endüstrisi

¹³¹ https://www.imdb.com/title/tt0057076/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast

gelişmiş ve sinema emekçilerinin örgütlü olduğu çoğu ülkede gerçekleşen dış yapımlarda, oyuncu, figüran, set işçisi gibi sinema emekçilerinin istihdamları yerel sendikalar üzerinden, yasal güvence altındaki belirli standartlara göre sağlanır. Türkiye’de böyle yasalar henüz olmadığından Sine-İş’in bu konuda müdahil olma imkânları çok sınırlıdır. Sendikanın, dış yapım film setlerine temsilci gönderme, gözlem yapma ve müdahale etme hakkı kanunen yoktur. Sine-İş başkanı Davut Ergün, oyuncu emeğini sömüren aracı şirketlere karşı artık sabır gösteremeyeceklerini açıkladığı bir konuşmasında, bunlar nedeniyle sadece oyuncuların değil yabancı firmaların da zarar gördüğünü belirtmiş ve onlara sendikayla çalışmaları çağrısında bulunmuştur:

Yabancılar Türkiye’de yaptıkları filmleri yarı yarıya ucuza mal ediyor. Sansüre yollamıyor. Maliyeye vergi vermiyor. Daha kötüsü aracı yerli şirketlerle birlik olup, Türk işçisinin emeğini alıyor. Bunlarla toplu sözleşme yapalım. Aradıkları her şeyi, teknik elemanları biz sağlayalım. Aracılar yüzünden büyük zarara giriyorlar. Onların bu zararlarını önleyelim. Şirketler aradan çekilsin. Adam satışı önlensin. O kadar çok işsiz arkadaşımız var ki... Bu herhangi bir çatışmaya gidebilir. Sabrımız kalmadı. Göz göre göre benim ekmeğimi yabancı yiyemez (Gürkan, 1966a, s. 6).

Sendikanın söylemlerinin içinde, yabancı firmaların aracı şirketler yüzünden gördüğü zararın önüne geçme tutumunun da yer alması dikkat çekicidir. Türkiye Sinema İşçileri Sendikası, İş ve İşçi Bulma Kurumu’na başvurarak, “Yabancı filmciler kendilerine gerekli elemanları sizden istesinler, biz sağlayalım” teklifinde bulunmuştur (Gürkan, 1966a, s. 6). Sendikanın bu konuda ayrıca “Turizm ve Tanıtma Bakanlığı”na yaptığı uyarılar herhangi bir netice vermemiştir. Sine-İş, üyesi olduğu ICEF (International Federation of Chemical, Energy and General Workers’ Unions) aracılığıyla Fransa, İtalya, Avusturya, Hollanda, Yunanistan ve İsviçre’deki sendikalarla iletişime geçerek, onlardan Türkiye’ye gelecek yapımcıların sadece Türkiye Sinema İşçileri Sendikası’ndan işçi talep etmesini istemiştir (Gürkan, 1966a, s. 6). Sendika, zayıf etki alanına rağmen, gösterdiği çabalar neticesinde Türkiye’ye gelen bir Fransız yapım şirketiyle bir sözleşme yapmayı başaramış ve yerli işçilerin günlük ücret tarifesini şöyle belirlemiştir:

Hamal 50, set işçisi 75, set amiri 125, şef elektrikçi 250, yardımcısı 75, figüran erkek 75, kadın 100, oyuncu 500 – 1000 lira. Fazla mesai gece saat 24:00’a kadar yüzde 150, saat 24:00’dan sonra yüzde 200. Bütün çalışanlara öğle yemeği, ya da yerine 15 lira. İşe başlama saati, toplantı yerinden hareketten itibaren 8 saat mesai (Gürkan, 1966a, s. 6).

Görüldüğü üzere sendika, Türkiye’de yabancı firmaların film çekmesine karşı değildir ve uygulanma imkânı yakalamış örnek bir ücret tarifesini de oluşturmuştur. İtiraz ettiği konu, emeğin sömürülmesi, devletin yerli ve yabancı filmler arasında eşit, adaletli bir ilişki kurmaması ve bu firmaların sendika ile iletişim kurmaktan kaçınıyor olmasıdır.

3.2.3.5.2. Stüdyolarda Toplu İş Sözleşmeleri ve İlk Grev

1961 Anayasası sonrasında gelmiş olan sözleşme ve grev hakkına sahip ilk sinema örgütlenmesi Sine-İş olmuştur. Sendika, toplu iş sözleşmesi görüşmelerini film stüdyolarından başlatmıştır. Ertem Göreç bu başlangıcı, bir tercihten ziyade stüdyo dışındaki sinema emekçilerinin örgütlenme zorlukları ile açıklamıştır: “Ancak stüdyolardaki işçilerle grev yapılabilir. Sabit iş yerleri olduğu için onlarla diyalog kurulabilir. Ötekiler en fazla üç hafta, bir ay sürdüğü için film çekimi, ondan sonra dağılıp gidiyorlar. Devamlı bir iş olmadığı için onlarla toplu sözleşme yapmak çok zordu” (kişisel görüşme, 23 Ekim 2012).

O dönem İstanbul’da aktif durumda olan altı, yedi stüdyo vardır ve bu stüdyolarda çalışan işçilerin ücretleri, mesai saatleri ve çalışma şartları birbirinden farklıdır (“İşçiler”, 1964, s. 33).

Gün oluyor, işçi haftalarca geceli gündüzlü olarak iş yerini terk edemiyor, sınırlanmış çalışma saatinin çok ötesinde çalışıyor ve fazla çalışma ücretini, işveren dilerse ödüyor, dilemezse ödemiyordu. Çalışma dengesizliği içinde işçi, herhangi bir dayanağı olmadığı için hiç ses çıkaramıyordu (“İşçiler”, 1964, s. 33).

Sine-İş’in kurucularından olan Lütfi Akad, anılarında, Lale, Acar ve Erman stüdyolarında çalışan işçilerin tamamına üye kaydı yaptıklarını, İpek Stüdyosu’nda çalışan işçilerin çok azının üye yapılabildiğini, Ar Stüdyosu’nda ise başlangıçta hiç üye kaydı yapılamadığını yazmıştır (2016,

s. 280). Sendika yöneticileri, Erman, Lale, Yıldız, Acar, Milli ve Ar Stüdyo sahiplerine çağrıda bulunup işçilerin çalışma, sosyal ve ekonomik hakları ile ilgili görüşmek istemiştir. Bu toplantıdan önce her bir işveren ile yüz yüze ön görüşme yapma kararı alınmıştır. Ertem Göreç, Yıldız Film Stüdyosu'na gittikleri zaman yaşananları şöyle anlatmıştır:

Mesela Turgut Ören hem bizim filmin (*Karanlıkta Uyananlar*) kameramanı hem de stüdyo sahibi. Biz o stüdyodaki çocukları sendikaya üye kaydetmek için gittiğimiz zaman Turgut bozuldu. Turgut hem kendisi işçi hem bu filmin de kameramanı – *Otobüs Yolcuları*'nı da çekti – fakat dedi ki, “Ertem, dostluk başka iş başka. Buraya gelip, böyle sendika falan bizim çocukların kafasını karıştırıyorsunuz bir de randımandan düşüyorlar.” E peki ne yapacağız dedim. Burada yapmayın kayıt işini dedi. Çocuklarda böyle ateş gibi bakıyor, herkes cin gibi. Sendika böyle yeni yeni filizleniyor onlar da heyecanlanıyorlar. “Abi” dediler, “Siz gidin biz dışarı geliriz orada hallederiz.” Sonra çocuklar anlatıyor; bunlar çıkarken demiş ki Turgut, “Ya nereye gidiyorsunuz? Daha iş var.” Birisi benim çocuğum hasta demiş ötekisi başka bir şey demiş. Turgut anlamış ki tamam bunlar çalışmayacaklar. Çıktılar, geldiler hepsini kaydettik. Ama bu insanın içinde bulunduğu şartlara göre değişiyor yani işçiysen farklı işverensen başka bakıyorsun dünyaya. Gayet normal (kişisel görüşme, 23 Ekim 2012).

Necip Sarıcı, Turgut Ören'in bu tutumunu “karşı hareketin başlangıcı” olarak tanımlamıştır (kişisel görüşme, 10 Nisan 2014).¹³² Turgut Ören'in, Türkiye sinema tarihinde çekilmiş ilk işçi sınıfı filminde görüntü yönetmeni olarak yer almasından kısa süre sonra işçilerin çıkarına olacak bir sendikal çalışmaya bir patron sıfatıyla karşı çıkmış olması sinema emek dünyasının bir başka gerçeğidir. Turgut Ören, sinema emekçisi konumundayken sınıfsal bir bilince sahip değildir, işveren konumuna geçme imkânı bulduğu anda da çalışanlarının sınıfsal girişimlerine izin vermemiştir. Bu davranış biçiminin bütün içinde ne kadar yaygın olduğunu gösterecek verilere ulaşılamamakla birlikte istisna bir durum olmadığı iddia edilebilir.

Akad, anılarında Ar, Erman, Acar ve Lale stüdyolarına gittiğinde yaşadıklarını şöyle yazmıştır:

Ne olsa bu film işi hep birlikte yaptığımız bir olay, danıştığımız, kimi zaman tartışıp yüz göz olduğumuz, birlikte yiyip içtiğimiz, işten aldığımız sonuca göre birlikte sevinip üzüldüğümüz kimseler, çünkü Ar Film sahibi Nurettin Ada'dan başka hepsi aynı zamanda yapımcı, yani

¹³² Necip Sarıcı, sözleşmeler sırasında stüdyo sahiplerinin avukatının müvekkillerine bir işverenler sendikası kurmaları teklifinde bulunduğunu ve onların da “Stüdyo İşverenleri Sendikası”nı kurarak “karşı direnişte güçlenme” adımı attığını anlatır (kişisel görüşme, 10 Nisan 2014).

meslektaş. Üçünden, yapılarına göre değişik tepkiler alıyoruz. Acar Film Murat Köseoğlu, “Yani işçilerle birlikte masada pazarlığa mı oturacağız? Olacak şey değil” gibilerden başını sallıyor. Lale Film Sabahat Filmer, “Yaramazlar! Demek haber vermeden hepsi sendikalı olmuşlar. Ne yapalım kanuna uyarız” diyerek kibar bir teslimiyet gösteriyor. Erman Film Hürrem Erman, “İşsiz kalacakların ailelerine kim bakacak?” diyor sinsi bir gülüşle. “Gene siz bakacaksınız Hürrem Bey” diyoruz. “Bakarız ama Dimyat’taki pirince giderken evdeki bulgurdan olmak var.” Konuşmaların çetin geçeceği belli oluyor (Akad, 2016, s. 280).

Toplu iş sözleşmesi toplantısına gelen sendika temsilcisi işçiler çok çekingen ve tedirgindir (Akad, 2016, s. 280-281). Çünkü sinema sektöründe ilk kez işçiler sendika temsilcisi kimliğiyle işverenin karşısına çıkarak bir toplu iş sözleşmesi pazarlığına girişmiştir.¹³³ Sendika yöneticisi Davut Ergün, işçilere, “Geçin şuraya oturun, burada sizin işlerin pazarlığı yapılacak, siz de olayın tanığı olacaksınız” demiş ve onlara güç vermeye çalışmıştır. Fakat Acar Film Stüdyosu’nun sendika temsilcisi o işçilerin arasında yoktur. Murat Köseoğlu, “İşçimle pazarlık etmeyi düşünmüyorum” diyerek işçisinin gelmesini engellemek ister ve işverenlerin avukatı olan Kemal Elbir’in, bunun yasal bir zorunluluk olduğunu hatırlatması üzerine eksik işçinin de çağrılarak gelmesi sağlanır (Akad, 2016, s. 281).¹³⁴ Sözleşme toplantıları birkaç kez yapılmış ve sendikanın bazı maddelerde çıkmaza düştüğü bir zamanda deneyimli bir avukat olan Sedat Toydemir gönüllü olarak bu görüşmelere katılarak sendikanın avukatlığını üstlenmiş ve çıkmaza giren sorunları işçilerin lehine çözmüştür. Sendika, Acar, Lale, Erman ve Yıldız film stüdyoları ile, işçilerin maaşlarına zam yapılması ve çeşitli hakların elde edilmesi konusunda anlaşmaya vararak 21 Aralık 1964 tarihinde toplu iş sözleşmesini imzalamayı başarmıştır (“Film”, 1964, s. 2).¹³⁵ Sözleşmede

¹³³ Acar Film’in sendika temsilcisi, Ali Siyavuş Berkan; Lale Film’in Necip Sarıcıoğlu ve Erman Film’in Hayati Akbulut’tur (Sekmeç, 2010, s. 75).

¹³⁴ Göreç’in anlatımına göre, bu toplantıda Akad, %300 zam talebini stüdyo sahiplerine şöyle izah etmiştir: “Bir filmin maliyetinin %40’ını bir oyuncu alıyor. Yani Ayhan Işık 40.000 lira alıyor. Film zaten en çok 100.000-120.000 liraya mal oluyor. [...] Yönetmen, senaryo, teknik ekip derken stüdyoya %3-4 gibi bir para kalıyordu. [...] Sizin makineleriniz var, işçileriniz var, ilaçlarınız var... Bütün bunlar %3-4 ile olur mu? Siz kendi aranızdaki rekabet yüzünden fiyatları indirebiliyorsunuz. Hem siz kazanamıyorsunuz hem de çalıştığınız insanlara para veremiyorsunuz. Bu pastadan daha büyük pay almalısınız ve daha fazla dağıtmalısınız” (Sekmeç, 2010, s. 75-76).

¹³⁵ O tarihlerde Lale Film Stüdyosu’nda çalışan Necip Sarıcı, bu sözleşme sayesinde elde ettiği kazanımları şöyle açıklamıştır: “Benim 600 liralık maaşım 1600 lira oldu. Zengin oldum sandım. Sendika mesailerimizi de bu ölçüde arttırdı. Yani ben 1600 lira maaş alıyorum, 2000 lira da mesai alıyorum” (kişisel görüşme, 10 Nisan 2014). Bu toplu

stüdyo işçilerinin iş tanımı, ihtisas kollarına göre tek tek yapılarak ayrıntılı şekilde tanımlanmış ve bu işler dışında herhangi bir işte çalıştırılmayacakları güvence altına alınmıştır (Toplu sözleşme, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Sedat Toydemir Arşivi).¹³⁶ Ayrıca, günlük sekiz saat mesai, haftada beş buçuk iş günü, fazla mesai, taban ücretleri, yıllık izin, öğle arasında çalışmama hakkı gibi pek çok hak sözleşme kapsamında bir kazanım olarak yer almıştır.

Ar Film Stüdyosu'nun sahibi Nurettin Ada, pek çok isteğe olumlu yaklaşır ancak taban ücretlerinin arttırılmasına itiraz eder ve bu konuda uzlaşa sağlanamaz ("İşçiler", 1964, s. 34).¹³⁷ Ar Film Stüdyosu ile bir anlaşmaya varılamayınca işçiler yasadan aldıkları hak ile 29 Eylül 1964'te greve gider. Bu grev, sinema emekçilerinin ilk grevi olması bakımından önemlidir. Grev kararından sonraki sabah stüdyo önüne çadır kurup "Bu iş yerinde grev var" pankartı asan işçilerin yanında Akad ve Göreç de vardır.¹³⁸ Metin Erksan, farklı iş yerlerinde çalışan sinema işçileri ve oyuncular da destekleyenler arasında yer alır ("Sine-İş", 1964, s. 3).

iş sözleşmesi, 1 Kasım 1964'ten 30 Eylül 1966 tarihine kadar geçerlidir (Toplu Sözleşme, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Sedat Toydemir Arşivi).

¹³⁶ Akad, bir söyleşisinde, sözleşmenin içeriğine dair şunları söylemiştir: "Biz aşağı yukarı stüdyocu bölümüne bir düzen getiren bir toplu sözleşme yaptık. Sonra, işe göre bir para tayin ettik, adama değil. Yani matiponun başına, baskı makinasının başına kimi getirirse 1500 lira verecekti. Montaj masasının başına, montör diye tuttuğu adama 1500-1750 lira para verecekti. O zaman ustaları korur olduk. Çünkü işi iyi bilen biri ücretinin artmasını talep edince, onu kovup yerine acemi birini alıyorlardı. Tabi ona da mesleği yine bizler öğretiyorduk. Böyle yapmakla, nasıl olsa oraya çocuk da oturtsa aynı parayı vereceklerinden, işi bilen kimseleri kullanmaya başladılar. Sonra bir randıman hesabı yapmaya kalktık. Yani bir işçi günde ne kadar iş çıkarabilir? Bu tabi stüdyonun da işine gelmesi gereken bir şeydi. Bir heyet teşkil edip stüdyolara giderek normal şartlarda bir işçinin ne kadar üretim yapabileceğini tespit ettik. Bunun altında olursa olmaz. Bunun üstünde olursa prim verilmesi gerekir gibi düzenler getirdik. Sonra her stüdyo işçisinin yapacağı işin tanımlamasını yaptık. Neden, nereye kadar sorumludur tayin ettik. %150'ye varan fazla mesai zammı aldık ki, bu ölçüye Türkiye'de daha varılmamıştır" (1976, s. 8).

¹³⁷ Necip Sarıcı, Nuri Ada'nın diğer yapımcılar tarafından işçilerle uzlaşmaması yönünde teşvik edildiğini iddia eder: "Orası (Ar Film) biraz deneme tahtası yapıldı. Ona (Nuri Ada'ya) gerek Lale Film, gerek Acar Film, "Sen diren, arkandayız" dediler. Ama onun arkasında meğerse itmek için durmuşlar. O itildi, atıldı ama kurban edildi. Denediler, gördüler ama bir korku geldi bu sefer" (kişisel görüşme, 10 Nisan 2014).

¹³⁸ Akad, stüdyo çalışanı altı işçinin hepsini sendikali yapamadıklarını ve bazılarının greve katılmakta tereddüt yaşadığını aktararak bir işçinin kararsızlığını şöyle betimlemiştir: "Çocukluğumuzdan bu yana yaşamımız kahramanlar arasında geçti. Masallarda, kitaplarda, tiyatrolarda, filmlerde sanal kahramanlarla sonsuz serüvenler yaşadık. Her sabah olduğu gibi işe gitmek üzere evden çıkıyor, yol boyunca sağa sola dönüp durduğu, bir türlü uyuyamadığı geceyi düşünüyor, eşiyle tartışıklarını, bir türlü karar veremediklerini... Şu anda gevşek adımlarla hizamıza doğru yaklaşıırken, yüzünde neye yaradığı bilinmeyen bir gülümseme donup kalmış, çadırın hizasına birkaç adım kala duraksıyor, kimseyle göz göze gelmemeye çalışıyor, hepimiz sessiz bekliyoruz, sonra kararlı iki üç adımla arkadaşlarının arasına giriyor İhsan Aşkın" (2016, s. 283-284).

Behlül Dal, grevci işçilere ve sendikaya karşı Nurettin Ada ile birlikte cephe almıştır (“İşçiler”, 1964, s. 34). Çünkü Dal’ın, Spor Toto için hazırlamakta olduğu reklam filmleri bu grev nedeniyle yarım kalmıştır.¹³⁹ Dal, sendikanın girişimlerini baltalamak için, İstanbul Bölge Çalışma Müdürlüğü’ne gitmiş ve sendika yönetiminin “yönetmenlerden oluştuğu” dolayısıyla “işçi olmadıkları”na dair bir belge alarak işçiler adına bu tür çalışmalar yapamayacaklarını iddia etmiştir (“İşçiler”, 1964, s. 34). Lüfi Akad, anılarında, “grev kırıcı” olarak tanımladığı Behlül Dal’ın bakanlıktan aldığı belgeler ile işçileri korkutmaya çalıştığına yer vermiştir:

Sonradan adının Behlül Dal olduğunu öğrendiğimiz biri Antalya Film Festivali temsilcisi olduğunu söyleyerek işçilerimizin arasına girip grev kırıcılığına girişiyor. Yaptıkları işin kötü olduğunu, patronları Nuri Ada’nın dostu olduğunu, geri dönerlerse onları bağışlatacağına söz veriyor, çocuklar onu kovuyorlar. Ertesi gün, sabah erkenden yanında ellerinde çanta iki adamla geliyor, bu sefer onları yasayla korkutuyor, bu sefer haberli olan sendika temsilcileri karışıyor araya, kovuyorlar ama o yılmıyor ille bir sonuç alma derdinde (Akad, 2016, s. 284).

Grev başladığı sıralarda 1-10 Ekim 1964 tarihleri arasında ilki düzenlenecek olan Antalya Film Festivali’ne çok az bir zaman kalmıştır. Bu festivalin jürisinde hem Sine-İş hem de Türk Film Rejisörleri Birliği’nin birer temsilcisi vardır. Ancak festivalin temsilciliğini ve jüri üyeliğini yapan Behlül Dal’ın grevde olan Ar Film Stüdyosu işçilerine karşı tehditkâr tavırlarda bulunması ve İstanbul Valiliği’ne işçileri şikâyet etmesi gibi nedenler dolayısıyla her iki örgüt de festivalden temsilcilerini çekmeye karar vermiştir (“Antalya”, 1964, s. 1). Burhan Arpad ve Baha Gelenbevi de örgütlerin protestosuna destek sunup jüri üyeliğinden istifa eden yönetmenler arasındadır (“Antalya”, 1964, s. 7).

Mahkemelik olan grevin aynı yılın Mart ayında yapılan duruşmasında, sendika başkanı Davut Ergün’ün, “Nurettin Ada’nın dışarıdan işçi çalıştırdığı ve böylece Grev ve Lokavt Kanunu’na aykırı davrandığı” yönündeki suçlamaları dikkate alınmaz (“Grev”, 1964, s. 6).

¹³⁹ Spor Toto idaresi, reklam filmlerini zamanında piyasaya süremediği için Ar Film’e tazminat davası açmaya karar vermiştir (“Yüz”, 1964, s. 6).

Mahkeme heyeti, Ergün'ün davaya karışamayacağına ve duruşma salonundan dışarı çıkarılmasına karar verir. Akad, Ar Film Stüdyosu grevinin karşılıklı inatlaşma nedeniyle bir süre devam ettiğini ve sonunda Nurettin Ada'nın “dayanamayarak” stüdyoyu kapattığını yazmıştır (2016, s. 284). Muzaffer Hiçdurmaz, *Politika* gazetesine yaptığı bir değerlendirmede, stüdyo işçilerinin bu ilk grevinin işverenin lokavt yapması nedeniyle başarısızlıkla sonuçlandığını ve stüdyo işçilerinin bu durumdan olumsuz etkilendiği için ileriki zamanlarda sendikalaşma konusunda “çekingen” tutuma girdiklerini söylemiştir (1976, s. 6).

Türk sinema tarihinin işçi sınıfı ve grev konulu ilk filmi olarak bilinen 1964'te Ertem Göreç'in yönettiği *Karanlıkta Uyananlar*'ın senaryo yazarı olan Vedat Türkali, bir söyleşide, Göreç'in bu filmin yönetimini kabul etmesini Sine-İş'in kuruluşunda yer almasına ve böylece işçi sorunlarına karşı duyarlılık kazanmış olmasına bağlamıştır (1974, s. 28). Göreç'e *Karanlıkta Uyananlar* filmi çekimleri için bir fabrika ve çok sayıda işçiye olan gereksiniminde, Sine-İş'teki faaliyetleri sırasında ilişki kurduğu DİSK ve Kemal Türkler'in çok yararı olmuştur (Akad, 2016, s. 285). Göreç'in, emekçileri konu edinen filmleri çekmesi için önemli motivasyon kaynaklarından birinin örgütlenme deneyimi olması önemlidir. Çünkü bu durum, sanatçı ve örgüt arasındaki ilişkinin, yapılacak eserlerin niteliğine etki etme potansiyeli taşıdığını göstermiştir.

Sine-İş'in Antalya Film Festivali ile yaşadığı kriz, bir sonraki yıl da *Karanlıkta Uyananlar* filmi üzerinden çıkan tartışmalarla devam etmiştir. Festival jürisi, aralarında jüri üyesi olarak Sine-İş başkanı Davut Ergün olsa bile, çoğunluğu AP'ye yakın isimlerden oluşmuştur.¹⁴⁰ Üyelerden biri olan Burhanettin Onat'ın, sendika başkanı Ergün'ün yanına gelerek “Bu filmin yarısı Moskova'da

¹⁴⁰ Erol Taş'ın Cankurtaran'daki kahvehanesinde yapılan basın toplantısında konuşan Halit Refiğ, politik eğilimleri anlaşılacak şekilde jüri üyelerinin isimlerini şöyle açıklamıştır: “Eski D.P. Grup Başkanı Burhanettin Onat, Antalya A.P. Başkanı Ahmet Torgay'ın eşi, A.P.'li Belediye Başkanı Avni Tolunay'ın eşi, eski D.P. Milletvekili Mehmet Ak'ın eşi ve İstanbul'dan katılan Sine-İş Başkanı Davut Ergün, rejisör Mehmet Dinler, oyuncu Nurhan Nur, sinema sahibi Sabahattin Ataker, prodüktör Nejat Duru” (Eroğlu, 1965, s. 4).

mı çekildi?” demesi ve diğer üyelerin de benzer sözlerle sanatsal değerlendirmeden uzak tavırlar göstermesi üzerine çıkan tartışmalar neticesinde pek çok sanatçı böyle bir jürinin kendilerine verdiği ödülleri almayacaklarını açıklamıştır.¹⁴¹

3.2.3.5.3. İşveren Sendikalarıyla Hem Mücadele Hem Dayanışma

Metin Erksan'ın yönettiği ve senaryo yazımında yer aldığı *Susuz Yaz* (1963) filmi, Berlin'de aldığı Altın Ayı Ödülü ile Türk sinemasının uluslararası alanda tanınmasına yol açmış ve yerli sinemaya kayıtsızlığıyla bilinen Türkiye devletinin ilgisini kazanarak bakanlık düzeyinde harekete geçmesini sağlamıştır. Devlet, “Turizm ve Tanıtma Bakanlığı” aracılığıyla, ilk kez Türk sinemasının sorunlarını tartışmak ve çözüm yollarını geliştirmek amacıyla 9 Kasım 1964'te “Türk Film Şûrası” adıyla toplantı düzenlemiştir. Toplantıya, Sine-İş, Türk Film Prodüksiyonlar Cemiyeti ve Türk Film Rejisörler Birliği temsilcileri katılmıştır (“Sinema”, 1964, s. 3).

Susuz Yaz hem aldığı uluslararası ödül ile hem de filmin yapımcısı Ulvi Doğan ve Erksan arasındaki anlaşmazlığın ortaya çıkmasıyla basın da ilgisini çekmiştir. Sine-İş bu anlaşmazlık tartışmasına, bir sinema emekçisi olan Erksan'ın haklarının yapımcı tarafından verilmemesi kısmıyla aktif olarak katılmıştır. Çünkü Erksan, ücret ve primlerini alamadığı, haberi olmadan filmde bazı sahnelerin çıkarıldığı gibi nedenlerle Ulvi Doğan'ı dava etmiştir. Sine-İş'in basında geniş şekilde yer alan bu konuyla ilgili yaptığı açıklamanın bir bölümü şöyledir:

Ulvi Doğan, emekçinin ücretini ödememekle kalmayıp, şöhret yağmacılığına girmiştir. [...] Filmin yaratıcısı Metin Erksan'ın ismini değiştirerek, Festivalin resmi kayıtlarına İsmail Metin olarak geçirtmiştir. Bir mecmuada yayımlanan mektupta filmin bazı sahnelerinin ayıklandığı, hatalarının giderildiği, tekrarlardan ibaret pasajların çıkarıldığı beyan edilmektedir. Bay Ulvi Doğan'ın böyle rötuşlar için ne hakkının ne de ehliyetinin olmadığı bütün meslek adamları tarafından bilinmektedir (“Sine-İş”, 1964, s. 7).

¹⁴¹ Jüri tarafından verilen ödülleri kabul etmediğini açıklayan kişilerin isimleri şöyledir: “Beklan Algan, Nusret İkbal, Ertem Göreç, Ayla Algan, Tülin Elgin, Orhan Kazançel, Fatma Girik, Atıf Yılmaz Batıbeki, Nedim Otyam, Memduh Ün, Turgut Ören, Vedat Türkali, Orhan Alkan, Fikret Hakan, Erol Taş, Lütfi Akad, Halit Refiğ” (Eroğlu, 1965, s. 4).

Sine-İş, Erksan'ın ekonomik haklarını dile getirmekle birlikte, yönetmenin yaratıcılığını taşıyan bir filme, eser üzerinde ticari hakları olsa bile bir yapımcı tarafından müdahale edilemeyeceğini savunmuştur. Yaratıcının özgürlüğünü film üretim süreciyle sınırlamayan, film bittikten sonra da bu özgürlüğün korunması gerektiğine inanan önemli bir sendikal anlayışın varlığı dikkat çekicidir. Sine-İş'in, sinema emekçilerinin sosyal ve ekonomik haklarını savunmakla yetinmediği ve sanatsal gücü olan filmleri de sembolik olarak ödüllendirerek bu tür film üretimlerini teşvik etme çabasında olduğu anlaşılmaktadır. Sendika, *Yılanların Öcü* (Erksan, 1962) filminin 1966 yılında Kartaca Film Şenliği'nde en iyi film ödülünü alması dolayısıyla Metin Erksan'a bir altın plak vermiştir ("Sinema", 1967, s. 6).

Sendikanın yapımcı örgütlerine karşı dışlayıcı bir tutum almayıp, sinemanın genel sorunlarının birlikte çözüleceğine inanarak onlarla ortak çalışmalar gerçekleştirdiği dönemleri olmuştur. Sine-İş ve Film Prodüktörleri Cemiyeti, sinemanın hem işçiyi hem de işvereni etkileyen birikmiş sorunlarını çözmek için güç birliği yapmaya karar vermiş ve 1966 yılının Aralık ayında ortak bir basın toplantısı düzenlemiştir (Gürkan, 1966b, s. 6). Çeşitli iş kollarında çalışan yaklaşık 100 sinemacının bir araya geldiği bu toplantıda, sinemanın Türkiye'deki ekonomik ve örgütsel durumunu incelemek, sinema kanunu için ön çalışmalar yapmak ve ana hedeflerde beraber hareket etmek gibi kararlar alınmıştır. Sine-İş başkanı Davut Ergün, içinde araştırma, arşiv, istatistik, planlama komisyonlarının yer aldığı bir "Araştırma ve Planlama Bürosu" kurulduğunu ilan etmiştir (Gürkan, 1966b, s. 6). Ayrıca Ergün, sinema işçilerinin sosyal hakları ve film şirketleri ile sözleşme yapmaları konusunda çalışmalara devam edeceklerini açıklamıştır ("Sinema", 1966, s. 6). Bu toplantının öncesinde Sine-İş, yönetmen ve teknisyenlerle sık sık bir araya gelmiş ve "beyaz perdenin 'as'larının da sendikaya girmesi, sendikasız artistlerin çalıştırılmaması" yönünde çalışmalar yapmıştır ("Sinema", 1966, s. 6). Her iki örgütü bir araya getiren gelişmelerden biri de

hükümetin yerli filmlerde uygulanan vergi indirimini kaldırma yönünde bir kanun tasarısını meclis gündemine sunmuş olmasıdır (Gürkan, 1966c, s. 6). Bu yan yana gelmeye karşın işçi ve işveren arasındaki emek sorunları ve çatışmalar devam etmiştir. Sendika, oyuncu ve teknisyenleri sigortasız çalıştıran firmaları tespit edip, sigorta müdürlüklerine bildirmiş ve sigorta müfettişlerinin film setlerine baskınlar düzenlemesini sağlamıştır (Uğursoy, 1967, s. 11). *Sinema Postası* gazetesi yazarı Sacit Uğursoy'un aktardığına göre bu ani baskınlar nedeniyle bazı şirket sahipleri film çekimlerine başlamadan önce oyuncu ve teknisyenlerin sigortasını yapmaya başlamıştır (Uğursoy, 1967, s. 11). Uğursoy'un paylaştığı bu bilginin kaç film şirketi için geçerli olduğu ve ne kadar sürdüğünü söyleyebilmek için yeterli veriye ulaşılamamıştır.

Sine-İş'in kurucuları arasında yer alan Yılmaz Atadeniz, belli konularda sendika yönetimiyle ayrılmıştır. Bunlardan biri, kendi aktarımıyla, hafta sonları çalışmama kararıdır:

[Sine-İş'te] Cumartesi, pazar günleri çalışmama kararı aldılar. Bu karara karşı çıkan üyelere bir bendim. Sebep şu. Bizim sinemadaki çekeceğimiz bazı sahneler, yazıhanelerde ve adliye sarayının içinde, mesai saatlerinin dışında çalışmamız lazım. Cumartesi, pazar günleri çalışmayacaksak nasıl olacak bu iş? İmkânsız. Ben buna karşı durmuştum. Başımdan da öyle bir olay geçti ki, Yılmaz Güney ile Bolu'da *Kovboy Ali* (1966) filmini çekiyoruz. Bütün ekip oraya gitmişiz, Cahide Sonku da var, Hüseyin Peyda da var. Cumartesi oldu, hava pırıl pırıl ve ekip paydos etti. "Ya" dedim, "Bakın, hava açık, bunu çalışacağız. Bolu'dayız, her an yağmur başlayabilir" dedim. "Şimdi güneş açıken bundan istifade etmemiz lazım çocuklar." Yıldırım Gencer'in lafını unutmuyorum, "Yılmaz abi, sen (Sine-İş'in) yönetim kurulunda bulunuyorsun, senin bu işin arkasında durman lazım gelirken aleyhte konuşuyorsun" dedi. "Çocuklar, İstanbul'un dışındayız. Buradaki şartlar başka, İstanbul'daki şartlar başka... Herkes bir an evvel buradaki işleri bitirip evine dönmek ister. Ben o nedenle söylüyorum. Ayrıca, yönetim kurulunun bu kararına karşı çıkanlardan biri de benim" dedim (Yılmaz Atadeniz, kişisel görüşme, 25 Mart 2014).

Sendika üyesi olan Yılmaz Atadeniz'in kendi örgütü ile hemfikir olmadığı bu durum örgütlenmenin herkes için yeni bir tecrübe oluşuna ve küçük uyuşmazlıklara bir örnek olarak değerlendirilebilir.

3.2.3.5.4. Sendikanın Bütün Sinema Emekçileri İşçi Olsun Girişimi ve Gerilemenin

Başlangıcı

Akad, toplu sözleşmeden iki yıl sonra sendikanın, stüdyo işçilerinde olduğu gibi bir filmin yapım ve çekim aşamalarındaki çalışanlarının da işçi kapsamına alınması için süreç başlattığını ancak 1 Ekim 1967’de yapılan çekişmeli kongrede Ayhan Işık ve Sadri Alışık tarafından yazılmış bir telgrafın olumsuz gelişmelere neden olduğunu yazmıştır (2016, s. 330). Oyuncular, telgraf ile kendilerinin birer “sanatçı” olduğunu ve “işçi” olarak tanımlanamayacağını duyurmuştur. Bu metnin, kongrede okunduğunda büyük alkış alması üzerine Akad ve bir grup sendikacı genel kurulu terk etmiş ve Akad’ın deyimiyle “sendikayı tarihe gömecek olan” yeni yönetim görevi devralmıştır (2016, s. 330).¹⁴² Muzaffer Hiçdurmaz’a göre, kendilerinin işçi olmadığını söyleyen bir kısım sanatçılar yüzünden sinema emekçileri, “emekçi-üretici vasfından soyutlanarak serbest meslek erbabı adı altında defter tutmaya zorlanmış ve sosyal sigortalarla olması gereken bağları burada sekteye uğramıştır” (2003, s. 238). Sendika, son kongresini 30 Mart 1974’te yapmış ve sonrasında olağan genel kurullarını yapmamak gibi resmi yükümlülüklerini yerine getirmediği için 5 Mayıs 1983’te kabul edilen 2821 sayılı Sendikalar Kanunu’na göre 1984’te feshedildiği emniyet müdürlüğünce kaydedilmiştir (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).¹⁴³ Akad, 1967’de Mengü Yeğin’in başkanlığı ile başlayan süreci sendikanın tarihe gömülmesi şeklinde tanımlayarak muhtemelen sendikanın hemen kapandığı değil, sonraki yıllarda sektör içinde etkisiz

¹⁴² 1 Ekim 1967’de yapılan kongrede seçilen yönetim kurulu şu isimlerden oluşmuştur: “Semih Tamerler (G. Başkan), Kemal Bilici (2. Başkan), Mengü Yeğin (G. Sekreter), Gültekin Karakaya (Muh. Vezne), Haydar Karaer (Üye), Erol Batubeki (Üye), Atalay Saraç (Üye)” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹⁴³ Sine-İş’in 16 Mart 1970’de gerçekleştirdiği 7. dönem kongresindeki idare heyeti şu isimlerden oluşmuştur: “Mengü Yeğin (Başkan), Avni Dilligil, Atıf Kaptan Terzioğlu, Turgut Özatay, Doğan Tamer, Cevat Alkan, Süheyl Eğriboz, Mustafa Yılmaz, Recep Köseoğlu, Rıdvan Varol, Hakkı Kıvanç, Zeki Sezer, Ender Teker, Erdoğan Esenboğa, Saadettin Erbil” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Bu kongrede Hülya Koçyiğit, yönetim kurulunun yedek üyeleri arasına girmiştir. 30 Mart 1974 tarihli kongrede ise Bilge Olgaç yönetim kuruluna giren tek kadın üye olmuştur. Bu tarihte seçilen yönetimin tüm üyelerinin adları şöyledir: “Mengü Yeğin (Başkan), İsmet Soydan (İkinci Başkan), Bilge Olgaç, Ahmet Ündağ, Fikret Hakan, İhsan Yüce, Kahraman Kongur, Mazhar Eröz” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

olarak varlığını sürdürdüğü mesajını vermiştir. Sine-İş Genel Sekreteri Bilge Olgaç'ın Çalışma Bakanlığı'na gönderdiği 7 Mayıs 1974 tarihli belgede, sendika üye sayısının istifalardan sonra 765'e gerilediği yazılıdır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Bu sayı az olmamasına rağmen Sine-İş'in 1974'e kadar sektörde önemli bir karşılığının olduğunu ispatlamaz. Bu tez çalışması kapsamında, Sine-İş'in 1967 ile 1974 aralığında sendikanın yeni toplu sözleşmeler yaptığı, film yaratıcılarının hakları için etkin çalışmalar yaptığı bilgisine rastlanmamıştır.

Yedinci Sanat dergisinin 1974 yılında Bilge Olgaç ile yaptığı bir söyleşide, “1300 gibi büyük bir üye sayısına ulaşan Sine-İş son 4-5 yıldır çalışamaz duruma düşmüştür. Bunun nedenleri sizce nelerdir?” şeklindeki sorusuna Olgaç'ın cevabı şöyle olur:

Sine-İş'in çalışamaz duruma gelmesinin bence iki nedeni vardır. Bunlardan biri, sendika yöneticilerinin hatalı tutumları, bir diğeri de tabanı meydana getiren biz çalışanların bilinçsiz davranışlarımızla sendikamıza sahip çıkmayışımızdır. Bunun da nedeni, tutucu A.P. iktidarının ülke çapında uyguladığı büyük enflasyonist politikanın doğal olarak sinemamıza yansmasıdır. Enflasyonist gelişme ülkemize paralel olarak sinemamızda yoğun film üretim ortamı geliştirmiştir. Bu ortamın gereği büyük bir iş gücüydü. Bu iş gücü de bizlerdik. Enflasyon dönemi boyunca (ki bu dönem şimdi sona ermiştir) hepimiz sürekli çalıştık. İş bulduğumuz sürece işsizlik korkusu duymadığımız için hiçbirimiz mevcut sendikamıza (Sine-İş) gereksinme duymadık. Bu acı gerçek içinde köklü bir bilinçsizlik yatmaktadır. Netice olarak: kurucularından en son üyesine kadar hepimizin sendikamızın (Sine-İş) çalışamaz duruma gelmesinin suçlusu ve sorumlusu olduğuna inanıyorum (“Bilge”, 1974, s. 17-18).

Olgaç'ın söylediklerinden, sinema emekçilerinin örgütlenme ihtiyacının, ancak işini yapamaz noktaya geldiği dönemde bir başka deyişle örgütlenmekten başka çaresinin kalmadığı zamanda geliştiği sonucu çıkmaktadır. Bu diğer işkollarındaki emek çevresi için de söylenebilecek bir olgudur. Emek grupları içindeki politik veya entelektüel unsurlar sendikalaşmaya veya dernekleşmeye zor veya elverişsiz zamanlarda bile yönelmektedir ancak onların başlattığı bu hareketlerin güçlü olması için başka deyişle üye sayılarının artması için koşulların uygun olması gerekir. Olgaç'ın “enflasyonist politika” sonrası dönem olarak işaret ettiği 1970'lerde işsizliğin artması ve işsizlik tehlikesinin büyük kaygı yaratması nedeniyle sinema emek örgütleri de

güçlenme olanağı bulmuştur. Bu güçlenmede, genel olarak dünyada ve Türkiye’de sendikal hareketlerin ve toplumcu düşüncelerin gelişmesinin de önemli bir yeri vardır.

3.2.3.6. İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenler Sendikası

İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenler Sendikası, 1963’te kurulmuştur.¹⁴⁴ Sendikanın yaptığı çalışmaların büyük bir kısmı sinema bilet fiyatlarının arttırılmasına yönelik olmuştur.

1969’da bilet fiyatlarında düzenlemeye gidilmesi taleplerine İstanbul Belediyesi’nin olumlu cevap vermemesi üzerine yabancı film gösterimi yapmakta olan 44 sinema işletmecisi, salonlarını kapatarak süresiz boykota başlamıştır (“Belediye”, 1969, s. 1). Boykotu örgütleyen “İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenler Sendikası” ve “Film İthalat ve İşletmecileri Cemiyeti” örgütleri ortak düzenledikleri basın toplantısında şu açıklamayı yapmıştır:

Biz esas olarak sinema fiyatlarının beş lira olmasında ısrar etmiyoruz. Biletlerden hissemize düşen payın arttırılmasını istiyoruz. Belediye, aldığı hissesinden bir indirim yapar, hatta hiç hisse almazsa, o zaman biz bilet fiyatlarını daha da indirebiliriz. [...] Sonuna kadar mücadelemize devam edeceğiz (“Belediye”, 1969, s. 1, 7).

Basın toplantısında İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenler Sendikası Başkanı Metin Filmer, sinema salonu işletmesi açanların önce sinemacılığın cazibesine kapılarak bu işe girdiğini fakat sonradan pişman olduğunu söylemiştir (“Belediye”, 1969, s. 7). “İşin cazibesi” ifadesi normalde, sinema emekçilerinin sinema dünyasına yönelmesindeki temel etkenlerden biridir. Filmer’in sözlerinden bu ifadenin sinema işletmecileri için de çekici bir etken olduğunu gösterir.

Belediyeleri boykot eden sinema işletmecilerinin aksine Türkiye Yerli Film Prodüksörleri Sendikası bir bildiri ile bu tartışmada belediyeyi desteklediğini açıklamıştır. Söz konusu bildiride şu cümleler yer alır:

¹⁴⁴ Sendikanın kurucuları ve ilk geçici yönetim kurulu üyeleri şu isimlerden oluşur: “Aziz Borovalı (Başkan), Fernando Franco (Başkan V.), Fikret Bulat (Kâtip), Günen İpekçi (Üye), Mahmut Saraçer (Üye)” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

Yerli Sanayii Kalkındırma Kanunu’nu hiçe sayarak milyonlarca dövizimizin yurt dışına akmasına göz yumanların daima karşısındayız. Hepsinin köşkleri, apartmanları, bir şeyleri var ama, muayyen geliri olan vatandaşların zamlı tarife ödeyecek halleri yok. Eğer, zam düşünülürse bu sadece suarelere, o da en fazla bir lira olmalıdır. Biz, halktan geldik, halkın malı olmalıyız (“Belediye”, 1969, s. 7).

Yabancı film ithal edenlerin belediyeye karşı bir mücadele verirken, yerli film yapan ve gösterenlerin de ithalatçılara karşı mücadele verdiği ve çıkarların çatıştığı görülür. İstanbul Belediyesi Başkanı Fahri Atabey, halkın yoğun şekilde kendilerini desteklediğini belirterek boykot eyleminde olan sinemacılar kapılarını açmamakta ısrar ederse mahkemeye başvurup ruhsatlarını iptal edebileceğini duyurur (“Sinema”, 1969, s. 1). Bu tartışmaya halkın diğer unsurları da katılır. Şehrin muhtelif yerlerinde dağıtılan “Genç Sinema” imzalı bir bildiride, halkın gündelik kazancının çok yetersiz olduğu bir ortamda sinemacıların zam talebinin sosyal adalete aykırı olduğu vurgulanmış ve halkın yabancı film oynatan sinemalara gitmemesi istenmiştir (“Sinemalar”, 1969, s. 7). Sinema işletmecileri, boykotu dört gün sürdürdükten sonra belediye başkanının kendilerine bu konuyu çözme sözü verdiği gerekçesiyle film gösterimlerine yeniden başlamıştır. Bu gelişmelerden altı ay sonra İstanbul Belediyesi, lokanta ve kebabçılara %40’a varan zam imkânı verirken, sinemacıların zam talebini reddetmiş ve bunun üzerine sinemacılar konuyu Danıştay’a götürmeye karar vermiştir (“Lokanta”, 1969, s. 1).

Bu çatışmalara karşın, İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenler Sendikası ve belediye arasında zaman zaman yakın ilişkiler kurulmuş, hatta sendika belediyenin talebi üzerine “ekmek israfını önleyici kampanyaya iştirak” içerikli bir filmi hazırlamış ve maddi bir karşılık talep etmemiştir (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Sedat Toydemir Arşivi, 1981-1982 dönemi faaliyet raporundan).

Sendikanın 20 Ekim 1976 tarihli kongresinde gündeme getirilen konulardan biri işçilerin talepleri ve şartları ile ilgilidir. Sendika üyesi Ömer Bornovalı, kongrede söz alarak, işçi sendikalarının makul olmayan, çok yüksek ve işverenlerin iflasına kadar varabilecek taleplerini

kabul etmek zorunda kalmamak için işverenler konfederasyonuna dahil olarak güçlenmeleri gerektiğini söylemiştir (Kongre Zaptı, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Bu tez çalışması kapsamında sendikanın ne zamana kadar varlık gösterdiği bilgisine ulaşılamamıştır ancak 7 Aralık 1982’de bir kongre yaptığına rastlanmıştır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).¹⁴⁵

3.2.3.7. Türk Film Rejisörleri Birliği

Türk Film Rejisörleri Birliği, Lütfi Akad, Aydın Arakon, Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Ertem Göreç, Nevzat Pesen, Halit Refiğ, Osman Seden ve Memduh Ün gibi önemli yönetmenler tarafından 1964 yılının sonlarına doğru kurulmuştur (“Erksan”, 1964, s. 11).¹⁴⁶ Kurucu başkanlığını Akad’ın yaptığı birliğin hedefleri arasında “meslek haysiyetini korumak” ve “En Başarılı Rejisör Armağanı Yarışması”nı düzenlemek yer alır (“Erksan”, 1964, s. 11).

Türk Film Rejisörleri Birliği’nin kuruluşundan sadece aylar sonra, 1. Antalya Film Festivali’nde Behlül Dal’ın Acar Film Stüdyosu grevini örgütleyenlere yönelik olumsuz tutumları nedeniyle protestolar gerçekleşmiş ve birlik de bu tepkilere destek vererek festivalden çekilme kararı alanlar ile ortak tutum sergilemiştir (“Antalya”, 1964, s. 7). Türk Film Rejisörleri Birliği, yarışan altı filmin yönetmeninin imzasını içeren bir telgrafla dönemin Antalya Belediye Başkanı Avni Tolunay’dan Behlül Dal’ı jüri üyeliğinden çıkarmasını, yerine Hadi Yaman’ı koymasını istemiştir (“Antalya”, 1964, s. 7). Aksi taktirde prodüktörler festivalde filmlerini gösterecekleri dahi kendilerinin çekileceklerini açıklamıştır. *Cumhuriyet* gazetesi, yönetmenlerin bu tutumuna sayfalarında, “Türkiye’de, özellikle, rejisörlerin bir festival için kendi filmlerinin prodüktörleri

¹⁴⁵ Bu kongrede seçilen yönetim kurulu üyelerinin isimleri şöyledir: “Mehmet Soyarslan, Haluk Ünsal, Mahmut Saraçer, Hasan Tual, Halid Alparslan” (Kongre Zaptı, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹⁴⁶ Türk Film Rejisörleri Birliği’nin ilk kongresi 28 Mart 1964’te yapılmıştır (“Kurucuları”, 1965, s. 6).

aksi tutumda olsa bile, prensipten ayrılımlarına bu olay ilk örnektir” şeklinde yer vermiştir (“Antalya”, 1964, s. 7).

3.2.3.8. Türkiye Sinema Film İşletme İşçileri Sendikası (Si-Fi-İş)

21 Şubat 1966’da güzel sanatlar iş koluna bağlı olarak İzmir’de kurulmuştur (Sendika Sicil Fişi, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).¹⁴⁷ Önce “Ege Bölgesi Sinema Film İşletme İşçileri Sendikası” adıyla kurulmuş ve hazırlanan ilk tüzükte bu adla yer almış, 30 Mart 1967 tarihli ikinci genel kurulda isim değişikliğine gidilerek “Türkiye Sinema Film İşletme İşçileri Sendikası” adını almıştır.¹⁴⁸ Bu kongrede Türk-İş’e katılma kararı alınmıştır (Kongre Zaptı, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Sendika, Ege Bölgesi’nde yer alan açık ve kapalı sinema salonlarında, film çekim ve yapımında, film stüdyolarında ve film işletmelerinde çalışan işçileri kapsamaktadır.

Si-Fi-İş, kurulduktan bir iki ay sonra toplu iş sözleşmesi çalışmalarına başlamış ve İzmir’de kurulu olan Albayrak Sineması, Kulüp Sineması, Yeni Sinema ve Elhamra Sineması işverenleriyle iki hafta süren toplantılar sonucunda sözleşme yapmayı başarmıştır (“Si-Fi-İş”, 1966, s. 2). Bu sözleşme kapsamında işçiler ücret artımı, ikramiye ve çeşitli sosyal haklar kazanmıştır.¹⁴⁹ Sendikanın ilk başkanı olan Nazım Oymakbaşı ve ilk genel sekreteri Abdurrahim Şekeroğlu, *Beyaz*

¹⁴⁷ Si-Fi-İş’in kuruluşunda yer alan isimler şöyledir: “Nazım Oymakbaşı, Abdurrahman Şekeroğlu, Berkhan İnal, Abdülvahit Kalkan, Cemil Ak, Erdiç Yaşa, Ayhan Yalçın, Ahmet Kolacak, Remzi Demirkol, İbrahim Tosun” (30 Mart 1967 tarihli Nizamname).

¹⁴⁸ İlk tüzüğün dördüncü maddesinde sendikanın, Afyon, Antalya, Aydın, Balıkesir, Burdur, Denizli, Isparta, İzmir, Kütahya, Manisa, Muğla ve Uşak illerinde temsilcilik açabileceği yazılıdır (Tüzük).

¹⁴⁹ Sözleşme ile sendikaya üye olan işçiler şu hakları kazanmıştır: “[...] Fazla mesailerin %50 zamlı olarak ödenmesi, asgari ücretin 11 liradan 12,50 liraya çıkarılması, 01.03.1966 tarihinden itibaren %10 zam ve 28.02.1968 tarihinden itibaren mevcut zamma ilâveten %5 daha zam yapılması teşrifatçıların müşterilerden bahşiş olarak topladıkları paraların tamamen kendilerine bırakılması, dini bayramlarda ikramiye; evlenme, doğum, ölüm gibi hallerde ücretli izin; evlenmelerde 250, doğumda 100, ölüme 250 lira yardım ve işçinin ölümü halinde üç yıllık kıdeme kadar 250 lira, üç yıldan fazla kıdemi olması halinde her sene için 15 günlük ücreti tutarında ailesine yardım; günde 100 kuruş yemek yardımı, her yıl ekim ayı başında yakacak yardımı, iş elbisesi, makinistlere süt veya yoğurt verilmesi hakları temin edilmiştir” (“Si-Fi-İş”, 1966, s. 2).

Perde dergisine ortak imza ile gönderdikleri bir yazıda toplu iş sözleşmelerinden sonra yaptıkları diğer işleri şöyle açıklamıştır:

Sendika tarafından tertip edilen dört konser ile elde edilen gelirler ile sendikalı işçilerin çocukları ve birinci derecede yakınları için Göl Gazinosu'nda bir sünnet düğünü tertip edilmiştir. Ayrıca Güzelbahçe Belediyesi'nden satın alınan 23.630 metrekare arsanın mühim bir kısmı evsiz işçilere dağıtılmış olup, halen arsa dağıtımına devam edilmektedir. Sinemalarda ehliyetsiz makinist çalıştırılmaması için çaba gösterilmiş, uzun zamandır çalışıp da ehliyeti olmayanların imtihanlara girmesi sağlanmıştır. Birçok işyerlerinde üyelerimizin uğradıkları haksızlıklar işverenlerle şahsi temaslarımız sonunda sulh yolu ile, mümkün olmayanlar da kanuni mercilere müracaatımız sonunda halledilmiştir (Oymakbaşı & Şekeroğlu, 1967, s. 2).

Sendika, İzmir'de (Karşıyaka) yer alan Elif Sineması ile de toplu iş sözleşmesi imzalamıştır ("Toplu", 1967, s. 2). Si-Fi-İş'in örgütlenmesi ve bütün bu işleri yapması kolay olmamıştır. İşverenlerin kendi dernek ve sendikaları aracılığıyla işçilere baskı yaparak Si-Fi-İş'e üye olmalarını engellemeye çalışması üzerine, sendika, işverenleri bu sebeple işten çıkarmalar yaptıkları taktirde sendikalar kanununa göre işçiye en az bir yıllık ücret tutarını ödemekle cezalandırılacakları yönünde uyarılarda bulunmuş ve mücadele etmiştir (Oymakbaşı & Şekeroğlu, 1967, s. 2).

Si-Fi-İş'in 22-23 Eylül 1968 tarihli genel kurulunda genel başkanlığa Yeni Sinema işletmesinde makinist olan Cemil Ak seçilmiştir.¹⁵⁰ Bir yıl sonra düzenlenen olağanüstü genel kurulda, sendikaya kimsenin gelmediği, üyelerin aidatlarını ödemediği ve sendikanın kirasını dahi ödeyemez hale geldiği gibi nedenlerle oybirliği ile sendikanın feshedilmesine karar verilmiştir (21.09.1969 tarihli kongre zaptı).

¹⁵⁰ Si-Fi-İş'in 22-23 Eylül 1968 tarihli genel kurulu sonucunda yönetim kuruluna seçilenlerin tam listesi şöyledir: "Cemil Ak (Başkan- Yeni Sinema'da sinema makinisti), A. Rahim Şekeroğlu (Genel Sekreter- Agora Sineması'nda sinema makinisti), Saadettin İncesoy (Agora Sineması'nda sinema makinisti), Kemal Belavi (Efe Sineması'nda sinema makinisti), Necdet Akkemik (İlk Adım Sineması'nda sinema makinisti), Erdinç Yaşa (Yeni Sinema'da sinema makinisti)" (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

3.2.3.9. Türkiye Perde ve Sahne İşçileri Sendikası (Sif-İş)

Sif-İş, 2 Eylül 1966'da "Türkiye Sinema Tiyatro Film ve Stüdyo İşçileri Sendikası" adıyla kurulmuş¹⁵¹, 6 Şubat 1972'de yapılan kongrede isim değişikliğine giderek "İstanbul Perde ve Sahne İşçileri Sendikası"na dönüşmüş ve 3 Aralık 1972'de yapılan tüzük değişikliği ile adını son kez değiştirip "Türkiye Perde ve Sahne İşçileri Sendikası"na dönüşmüştür (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Her üç isimde de sendika adının kısaltması olarak "Sif-İş" kullanılmaya devam edilmiştir. Sendika, sinema, tiyatro ve stüdyoda çalışan bütün emekçileri "işçi" olarak tanımlamış ve onları temsil etmeyi amaçlamıştır. Bu tez çalışması kapsamında yapılan araştırmalarda sendikanın kongreleri haricinde herhangi bir faaliyeti ile karşılaşılmamıştır.

Sif-İş'in 13 Eylül 1969 tarihinde yaptığı ilk genel kurul toplantısında, Türk-İş'e, Avrupa Film ve Televizyon İşçileri Sendikalar Birliği'ne, Dünya Güzel Sanatlar Sendikalar Birliği'ne üye olmasına karar verilmiş, tüzükteki bazı maddelerde değişikliğe gidilmiş ve tüzüğe yeni maddeler eklenmiştir (Kongre Zaptı, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).¹⁵² Örneğin, 25. maddede, "senelik aidat 30 liradan az olamaz" ifadesi, "üyelerin aylık brüt kazançlarından yüzde ikisini aidat olarak vermesi" şeklinde değiştirilmiştir. Tüzüğe yeni eklenen 35. madde, "üyeleri mekân sahibi yapmak ve dinlenme evleri inşa etmek", "yaz aylarında deniz kenarında kamplar kurmak" ve "artistler kabristanı yapmak için belediyeden boş arsa temin ederek, ölen üyelerimizi, aileleri tarafından muvafakat edildiği takdirde o kabristana defnetmek" gibi içerikler de taşır.

Sendikalar, (1317 No'lu Sendikalar Kanunu'nun 9. madde, 5. bendi gereğince) üye sayısını her yıl Çalışma Bakanlığı'na bildirmek zorundadır. Sine-İş'in bildirim tarihlerine göre 1972

¹⁵¹ Sif-İş'in kurucuları şu isimlerden oluşmuştur: "Nihat Nevzat Gökçen (Rejisör Asistanı), Yuda Yağbes (Ar Film Stüdyosu'nda işçi), İsmail Konca (Rejisör Asistanı), Hayrettin Gülnar (Opera Sineması'nda işçi), İbrahim Gözaydın (Film İşletmecisi)" (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹⁵² Sif-İş'in 13.09.1969 tarihli genel kurulu sonucu seçilen idare heyeti şu isimlerden oluşmuştur: "Nihat Nevzat Gökçen (Başkan), Faruk Kenç (Başkan V.), Yuda Yağbes (Sekreter), Muzaffer Tema (Sekreter Y.), Rauf Tözün (M. Veznedar), Hayrettin Esen, Seyfi Havaeri" (Kongre Zaptı, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

itibariyle üye sayısı; 31 Ocak 1972’de 96, 22 Ocak 1973’de 102, 6 Mayıs 1974’te 107, 22 Ocak 1975’te 110, 31 Ocak 1976’da 155, 27 Eylül 1977’de 224 ve 21 Nisan 1980’de 462’dir (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Üye sayılarının tarihsel değişimlerine bakıldığında Sif-İş’in, 1976’dan itibaren önemli bir yükselişte olduğu görülüyor. Ancak bu sayısal yükselişte olduğu yıllar içinde sinema emekçileri arasında güçsüz bir örgüt olduğu söylenebilir. 1976 itibariyle Türkiye sinema sektöründe yeni ve güçlü örgütlenmelerin ortaya çıktığı bir atmosferde Sif-İş’in de üye sayısını arttırması anlaşılabilir bir durumdur.

Sif-İş’in, Bakanlığa gönderdiği raporların 1973’ten sonraki nüshalarında, Dünya Perde ve Sahne İşçileri Federasyonu (ICFTU) üyesi olduğu ibaresi vardır. Sendika, 18 Mart 1979’da düzenlediği kongreden sonra yeniden kongreye gitmediği ve yasal yükümlülüklerini yerine getirmediği nedeniyle 1984’te 2821 sayılı Sendikalar Kanunu gereğince feshedilmiştir. Ulaşılan kongre zabıtlarına göre, sendikanın kuruluşundan itibaren 1979’daki son kongresine kadar başkan koltuğunda hep Nihat Nevzat Gökçen oturmuştur. Bu kongrede oyuncu Aysun Akyol) Sif-İş’in yönetim kurulu üyesi olmuştur (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

3.2.3.10. Türkiye Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası (FPS)

1 Aralık 1966 tarihinde film yapımcıları tarafından kurulmuştur.¹⁵³ 1973’te sendika ile TRT arasında televizyonda gösterilecek filmler ile ilgili bir anlaşma yapılmıştır. Ancak TRT, “TV’de Sinema” programında göstermek üzere aldığı altı filmin parasını ödemediği için sendika tarafından mahkemeye verilmek ile uyarılmıştır (“TV’de”, 1974, s. 49). Yaklaşık bir yıl süren bu kriz, TRT’nin, alacağı filmlere yüzde yüzden fazla zam yapmasıyla çözülmüştür (“TV’de”, 1974,

¹⁵³ Sendikanın kurucuları, Göksel Arsoy, Murat Köseoğlu, Ümit Arslan Utku, Nüzhet Birsell, Naci Duru, Hüsnü Cantürk, Faruk Güzelay, Tanju Gürsu, Berker İnanoğlu ve Yücel Hekimoğlu’dur (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

s. 49). Dönemin FPS Genel Başkanı Ümit Utku, yaptığı bir açıklamada, televizyona sendika dışında film veren şirketleri aralarında barındırmayacaklarını söylemiştir (“Yabancı”, 1973, s. 8). Yeşilçam’da iflas eden şirketlerin sayısının artması üzerine Ümit Utku, önlenmesi gereken sorunları beş maddede şöyle sıralamıştır:

- 1- Artist ücretlerinin 250 bin liraya yükselmesi.
- 2- Yüzde yüz faiz alan tefecilerin durumu.
- 3- Devlet himayesizliği ve her cebine para koyanın prodüktörlük yapması.
- 4- Bölge işletmecilerinin sık sık değişen tutumu.
- 5- Dış pazarın olmayışı (“Prodüktör”, 1973, s. 12).

FPS ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti, bu sorunları birlikte tartışmak ve çözmek için bir araya gelerek özellikle oyuncu ücretleriyle ilgili herkesi bağlayan şu kararları almıştır:

- 1- 100 bin liradan fazla artist ücreti ödenmeyecektir.
- 2- Alınan karara rağmen bu paraları ödemekte devam eden firmaların filmleri sinemalarda oynatılmayacaktır.
- 3- Yasaklanan bu filmleri gösteren sinemacılar Maliye Bakanlığı tarafından gerekli işleme tabi tutulacaktır (“Artistlerin”, 1973, s. 7).

Sendikanın, Çalışma Bakanlığı’na bağlı olan Çalışma Genel Müdürlüğü’ne gönderdiği üye sayıları yıllara göre şöyledir: 1975’te 47, 1976’da 40, 1977’de 40, 1979’da 90 ve 1980’de 100’dür (Tarih Vakfı). Rakamlara göre, üye sayısı az olan sendika, 1979 itibariyle bu sayıyı arttırmıştır. FPS’nin 1 Kasım 1978 tarihli faaliyet raporu içinde, sendikanın sinema emekçileri için hazırlanan sosyal güvenlik yasasının gerçekleştirilmesinde çalışmalar yaptığı ve yürürlüğe sokulmasını sağladığı yönünde bilgiler yer almıştır (Tarih Vakfı, Faaliyet Raporu).

Ümit Utku’nun başkanlığındaki FPS ve Berker İnanoğlu’nun başkanlığındaki Yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası, 19 Mart 1974’te birleşerek Türkiye Ulusal Film Prodüktörleri İşverenler Sendikaları Federasyonu’nu kurmuştur (Tarih Vakfı, Çalışma Bakanlığı).¹⁵⁴ Federasyona daha sonra Sine İşverenler Sendikası ile Tiyatro İşverenler Sendikası da üye olmuştur

¹⁵⁴ Türkiye Ulusal Film Prodüktörleri İşverenler Sendikaları Federasyonu’nun kurucuları şu isimlerden oluşmuştur: “Ümit Arslan Utku, İ. Necil Ozon, Esat Özveren, Mahmut Coşkun Üçüncüoğlu, Berker İnanoğlu, Nejat Okçugil, Enver Burçkin” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). İlk genel kurulunu 7 Temmuz 1976’da yapan federasyon, 1984’te yasal yükümlülüklerini yerine getirmediği için münfesiş sayılmıştır (Talas, 1996b, s. 426).

(Tarih Vakfı, Çalışma Bakanlığı). FPS, 1983'ten sonra yasal yükümlülüklerini yerine getirmediği için 2821 sayılı yasa gereği münfesiş sayılmıştır (Talas, 1996a, s. 426).

1966'nın Aralık ayında TBMM'de Adalet Partisi Grubu'nun, gündemine aldığı genel iktisadi konular içinde “Belediye Gelirleri Kanun Tasarısı” da vardır (“AP”, 1966, s. 1). Tasarıya göre 1948'de %20'ye indirilen yerli filmlerden alınan belediye eğlence vergisi %40'lara çıkarılacaktır. Vergideki yüksek artış, sinema emekçileri ve yerli film yapımcısı/göstericisi işveren örgütlerinin bir araya gelmesini sağlamıştır. FPS, Sine-İş ve Türkiye Filmciler Derneği bir heyet oluşturarak Ankara'ya gitmeyi ve “Eğer bu madde uygulanırsa yerli film diye bir şey kalmaz” diyerek vergi zammının yasallaşmasını engellemeyi kararlaştırmıştır (“Yerli”, 1967, s. 5).¹⁵⁵ Bu tasarıya karşı en dikkat çeken eylem, yönetmen ve yapımcı olan (henüz o tarihte oyuncu değildir) Muhteşem Durukan'dan gelmiştir. Durukan, tasarı nedeniyle çeşitli kuruluşlara protesto telgrafları göndermiş, *Bir Kız Kaçınca* (1964) isimli filminin bir kopyasını İstanbul Valiliği'nin önünde yakacağını duyurmuştur. 3 Ocak 1967 tarihinde elinde benzin şişeleri ile vilayetin önüne gelen Durukan'ın film yakma eylemi dönemin İstanbul Valisi Vefa Poyraz ve görevlileri tarafından engellenmiştir (“Protesto”, 1967, s. 1). Bu eylem, sinemacıların sorunlarının dayanılması zor duruma geldiğinin bir simgesi olarak hafızalarda yer etmiştir.

3.2.3.11. Türkiye Filmciler ve Bölge İşletmecileri Federasyonu

Kuruluş zamanını, 1968 yılının Ocak ayında çıkan yeni kurulduğuna dair haberlerden anlamak mümkündür (Demirkol, 1968a, s. 6).

¹⁵⁵ Heyetin hükümet ile görüşmesinde vergi meselesinin yanı sıra, yerli film sansürünün Ankara yerine İstanbul'da yapılmasını talep etmek gibi konuların da konuşulması amaçlanmıştır (“Yerli Film Sansürü”, 1967, s. 5).

Federasyon, Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti lokalinde düzenlediği bir basın toplantısında yıldız oyuncuların bir yılda çalışacakları film sayısında sınırlama getirmek gibi birtakım önlemler alacağını duyurmuştur. Türk sinemasını kalkındırmak iddiasıyla alınan kararların açıklandığı toplantıya federasyon başkanı Hürrem Erman, başkan vekili Refia Başar ve genel sekreter Ümit Utku katılmıştır (Demirkol, 1968a, s. 6).

Federasyonun bir başka uğraş alanı da televizyondur. Türk sinemasının sorunlarını derinleştiren öğelerden biri de halkın yeni ve daha ucuz bir eğlence alanı olarak televizyon kullanımına yönelmesidir. Çeşitli ekonomik ve sosyal nedenlerle sinema salonlarından uzaklaşan halkın tercihi gittikçe televizyona kaymıştır. Adana ve Samsun bölgelerinin 1974 yılı sonuna kadar televizyon yayın alanına gireceğinin duyurulması üzerine Türkiye Filmciler ve Bölge İşletmecileri Federasyonu, yerli film takipçisinin en çok olduğu ve sinemadaki bunalımın en çok hissedileceği yerlerden biri olan Adana ilinde bir toplantı düzenlemiş ve burada yerli filmlerin sansür tarihinden başlamak kaydıyla beş yıl, yabancı filmlerin de aynı şart ile üç yıl televizyonda gösterilemeyeceği gibi kararlar almıştır (Gürkan, 1974, s. 6).

3.2.3.12. Türkiye Yerli Film Prodüksörleri İşverenler Sendikası (YFPS)

16 Ağustos 1968 tarihinde kurulmuştur (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).¹⁵⁶ Sendikanın Çalışma Bakanlığı'na bildirim tarihlerine göre üye sayısı; 3 Eylül 1971'de 38, 9 Mart 1973'te 110, 11 Haziran 1979'da 110 ve 7 Nisan 1980'de 115'tir (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹⁵⁶ 18 Ağustos 1969 tarihinde yapılan genel kurul toplantısında seçilen yönetim kurulu üyeleri şu isimlerden oluşmuştur: "Demir Öztürk, Ümit Utku, Esat Özveren, Enver Burçkin, İlhan Filmer, Harık Şahinbaş, Selaattin Burçkin, Sabahat Filmer, Kerim İpek, Sedat Erbatı" (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

YFPS devlet kurumları ile yakın ilişkiler içindedir ve çeşitli vesilelerle bir araya gelmeye çaba göstermiştir. YFPS ve “Basın Yayın Genel Müdürlüğü ve Dışişleri Bakanlığı Enformasyon Dairesi Başkanlığı” 1973 yılında ortak bir basın toplantısı yapmış ve “bir sinema federasyonunun kurulması, sinema kanunu taslağının en kısa zamanda meclisten geçirilmesi, sansür yönetmeliğinde değişiklik yapılması, sinema sanatçılarının Bağ-Kur kapsamına alınması ve Uluslararası İstanbul Film Festivali hazırlıkları” gibi sinema bileşenlerinin ısrarcısı olduğu pek çok konuyu ele almıştır (Gürkan, 1973, s. 5). YFPS ayrıca, 1975 yılında, şirketlerin iflasının önüne geçmek ve sinema sektöründeki sorunları çözmek için hükümetten beklentilerini şöyle sıralamıştır: “Tefecilerle savaş için kredi sağlanması, star sisteminin normal hale getirilmesi ve daha adil bir düzen yaratılması, ihracata önem verilerek dış pazarın yaratılması” (Gürkan, 1975, s. 6).

Türkiye Yerli Film Prodüksörleri İşverenler Sendikası, 23 Şubat 1974 tarihli genel kurul toplantısında Ulusal Film Prodüksörleri İşverenler Sendikaları Federasyonu’na katılma kararı almıştır.¹⁵⁷ Sendikanın 1 Kasım 1978 tarihli faaliyet raporunda, sanatçılara yardım etmek için Film-San vakfının kurulduğu, ham film ve yabancı sinema filmi ithalatının sağlanarak üyelerinin film sıkıntılarının giderildiği ve “film sanatçıları ve emekçileri için hazırlanan Sosyal Güvence Kanun Yasası’nın gerçekleşmesinde” çalışmaların sürdürülerek yasallaşmasının sağlandığı yazılıdır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

Sendika, son kongre tarihi olan 21 Ekim 1978’den 1984’e kadar yeni kongre yapmadığı ve 2821 sayılı Sendikalar Kanunu hükümlerine uymadığı gerekçesiyle 1984’te feshedilmiştir (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹⁵⁷ Sendikanın bu genel kurul toplantısında yönetime seçilenlerin isimleri şöyledir: “Ümit Utku, Berker İnanoğlu, Enver Burçkin, Esat Özveren, İ. Necil Ozon, Turan Tung, Arşavir Alyanak” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

3.2.3.13. Kulüpler ve Film Arşivleri

1960'lı yıllar sinemadaki emek ve işveren örgütlenmelerinin yanı sıra yeni kulüplerin açılışına ve film arşivleme çalışmalarına da sahne olmuştur. Kulüp ve sinematekler, sinemayı endüstrinin sınırlayıcı etkilerinden, ana akım sinemanın eğlence merkezli işlerinden uzak tutmaya çalışan, bu doğrultuda yayınlar çıkaran, konferanslar düzenleyen, film arşivi kurmak isteyen, ülkede sinema kültürünü arttırmayı amaçlayan ve onu yaratıcı bir sanat alanı olarak değerlendiren yaklaşımların örgütlendiği kurumlardır. Ayrıca yeni bir sinema dili geliştirmek isteyen gençlerin iyi filmlerle buluştuğu ve entelektüel olarak beslendiği yerlerdir. Sinema sektöründe iş yapanların ya da yapmak isteyenlerin yeni film projelerine yaratıcı öğeler katma motivasyonları kazandığı entelektüel ortamlar olmuştur. İstanbul merkezli dernek ve sendikalar zaman zaman film gösterimleri örgütleseler de bir sinema kulübü işlevini tam olarak gösterememiştir. Fakat sinemayı salt ticari bir araç olarak görüp niteliksiz işler çıkaranlara karşı seslerini yükseltmiş ve yeni sinema arayışlarının gelişmesinde itici bir rol oynamıştır.

1957'de Galatasaray Lisesi öğrencileri tarafından açılan ilk sinema kulübü olan “Galatasaray Sinema Kulübü”nden sonra bir başka öğrenci merkezli kulüp, 1961'de Yıldız Teknik Okulu öğrencileri tarafından kurulmuş olan “Sinema Sanatı Kulübü”dür (Caner, 1961, s. 4). Her ay üç, dört film göstermeyi amaçlayan Sinema Sanatı Kulübü, ilk olarak *Hamlet* (Olivier, 1948) filmini göstermiş ve bazı yapımcılarla anlaşarak filmleri, karşılığında bir para ödemeksizin alabilmiştir (Caner, 1961, s. 4). 1962 yılında kurulan Robert Koleji Sinema Kulübü, film gösterimleri, açık oturum ve konferans düzenlemeleri yapmakla birlikte genç sinemacıların üretimlerini desteklemek amacıyla 1967'de Hisar Kısa Film Festivali'ni başlatmıştır.¹⁵⁸ Kolej,

¹⁵⁸ Robert Koleji'nin 1967'de ilkini gerçekleştirdiği ve uzun yıllar sürdürdüğü Hisar Kısa Film Festivali, 2005 yılında Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi tarafından yeniden başlatılmış ve hâlen devam etmektedir.

1966'da *Görüntü* isimli bir dergi çıkarmaya başlamıştır. Türkiye'de Uluslararası Belgesel Film Şenliği ilk kez Darüşşafaka Sinema Kulübü'nün organizasyonu ile yapılmıştır ("Sinema Kulüpleri", 1968, s. 25). İstanbul Üniversitesi Film Kulübü, ODTÜ Öğrenci Birliği Sinema Kulübü, Kabataş Lisesi Sinema Kulübü, İTÜ Mimarlık Fakültesi Sinema Kulübü ve K.T.Ü. Sinema Kulübü de 1960'lı yıllarda açılmış öğrenci merkezli diğer kulüplerdir. Gen-Ar Kulüp adıyla, öğrenci merkezli olmayan ve ekonomik imkânları sayesinde dönemine göre modern yapıda olan bir kulüp de varlık göstermiştir ("Gen-Ar", 1962, s. 5). Türkiye'de 1960'ın ilk yarısında, İtalya ve Fransa başta olmak üzere yabancı konsoloslukların sinema kulüpleri açılmıştır.

Sinema kulübü işlevi gören dernekler, İstanbul dışındaki diğer şehirlerde ise daha çok 1966'dan sonra açılmış ve hızla çoğalmıştır. 1966'da İzmit Sinema Derneği, 1967'de Bursa Sinema Derneği ve 1968'de İzmir Sinema Derneği gibi adlarla kurulan bu örgütler, sinema salonlarının yerli ve yabancı niteliksiz filmler ile kuşatılmış olması nedeniyle iyi film izleme arayışında olan ve bu filmlerin yaratıcılarıyla da buluşmayı isteyen insanlar tarafından kurulmuştur. Türkiye genelinde bu amaçla sinema kulübü veya dernek adıyla kurulmuş örgütlenmeler, Türk Sinematek Derneği ve Robert Koleji Sinema Kulübü öncülüğünde, 1968'de bir araya gelerek "Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu"nu kurmuştur ("Türkiye Sinema", 1968, s. 29).¹⁵⁹ İstanbul dışında olan kulüplerin en büyük sıkıntısı filmlerin temini konusu olmuştur. Çünkü film sahipleri kulüplere gönderilecek film kopyalarının hem ulaşım sırasında hem de dikkatsiz kullanımlar nedeniyle yıpranacağı veya yok olacağı endişesini taşımaktadır. Federasyon girişimi, kulüpler ve dernekler arası iletişimin güçlendirilerek film temini gibi

¹⁵⁹ Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu'nun kurucu örgütleri şunlardır: "Bursa Sinema Derneği (Kuruluş: 1967), Darüşşafaka Sinema Kulübü (Kuruluş: 1966), Eskişehir Sinema Derneği (Kuruluş: 1967), Gaziantep Sinema Derneği (Kuruluş: 1968), İktisat Fakültesi Sinema Kulübü (Kuruluş: 1968), İTÜ Mak. Fak. Sinema Kulübü (Kuruluş: 1968), İzmit Sinema Derneği (Kuruluş: 1966), Karadeniz T.Ü.S.K. (Kuruluş: 1967), Robert Koleji Sinema Kulübü, Türk Film Arşivi, Türk Sinematek Derneği" ("Türkiye", 1968, s. 27-29).

konulardaki zorlukları ve belediyelerle yaşanan olumsuzlukları birlikte aşmak için önemli bir adım olmuştur.

Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu kuruluş sürecindeyken, Bursa Sinema Derneği'nin film gösterimlerinin Bursa Belediyesi tarafından engellenmesi üzerine, beş sinema derneği ve iki kulüp ortak bir bildiri ile belediyeyi protesto ederek birlikte hareket etmenin iyi bir örneğini vermiştir ("Türkiye", 1968, s. 29). Türk Sinematek Derneği, Türk Film Arşivi, Hisar Sinema Kulübü, İzmit Sinema Derneği, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü, Eskişehir Sinema Derneği ve Bursa Sinema Derneği imzalı bildirinin bir bölümü şöyledir:

230 Bursalı aydın sinemaseveri çevresinde toplayan Bursa Sinema Derneği'nin çalışmaları, gerekli formaliteler bütünüyle yerine getirildiği ve başarı ile film gösterimleri yaptığı halde belediyenin kanuna aykırı istek ve baskıları sonucunda engellenmiş ve dernek film gösteremez duruma getirilmiştir. Bursalıların sanat değeri taşıyan filmleri görebilecekleri tek kurum olan Bursa Sinema Derneği'nin resmi makamlarca desteklenmesi gerekirken çalışmalarına karşı çıkılması anlaşılabilir bir durumdur. Ülkede sinema sanatına yakışır bir ortam hazırlamak amacıyla kurulmuş kurumların temsilcileri olarak bu üzücü duruma bir an önce son verilmesini istiyoruz ("Türkiye Sinema", 1968, s. 29).

Bildirinin son cümlesinde yer alan "ülkede sinema sanatına yakışır bir ortam hazırlamak amacıyla kurulmuş kurumlar" ifadesi önemlidir. Bir yandan örgütlerin sinema sanatına yakışır bir ortam yaratma misyonunu üstlenmeleri, öte yandan niteliksiz filmler yapan ve dağıtan firma sahiplerinin eleştiriler karşısında kendilerini savunmak için sıklıkla kullandığı "halk bunu istiyor" söylemi bir arada tartışılabilir niteliktedir. Dernek ve kulüplerin, "halk bunu istiyor" görüşünün dayandığı zemini, halka iyi örnekleri götürerek ve bu iyi örneklerin takipçi kitlesini yaratıp çoğaltarak ortadan kaldırmayı hedeflediği söylenebilir. Bu çabaların yaygınlaşıp güçlenmesinin, halkın önemli bir kısmının sinema izleme deneyimlerini ve eğilimlerini değiştireceğini söylemek fazla iddialı olabilir ancak sanatsal yaratı kaygısı taşıyan işlerin takipçi sayısını artıracak ve bu sayede nitelikli iş üretimlerinin de artacağını söylemek mümkündür. Sinema alanındaki

örgütlenmelerin -sınıfsal eksenli olmasa bile- böylesi bir dönüşüme hizmet etme potansiyeli taşıması örgütlenme çalışmalarında göz ardı edilemeyecek bir ögedir.

Türkiye’de kurulan kulüp ve sinematekler arasında en etkili olan iki kurum, daha sonra Türk Film Arşivi’ne dönüşecek olan Kulüp Sinema 7 ve Türk Sinematek Derneği’dir. 1962 yılında Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde kurulan Kulüp Sinema 7, ilk yönetmeliğinde amacını, “Sinemayla ilgili kimselerin bilgilerini arttırmak, amatörleri desteklemek, dergi çıkarmak” olarak tanımlamıştır (“Kulüp”, 1963, s. 11). Kulüp, ilk sayısını 1 Aralık 1964’te yayınladığı *Film* adlı aylık bir sinema dergisi çıkarmış, film (ve fotoğraf, afiş) arşivi yapmış, Güzel Sanatlar Akademisi’nin salonunda film gösterimleri düzenlemiş, konferans ve açık oturumlar organize etmiştir.

3.2.3.13.1. Türk Sinematek Derneği

1960’lara kadar Türk sinemasında filmlerin korunması, saklanması ve bir sistem dahilinde arşivlenmesi gibi bir bilinç oluşmadığı için çok sayıda film ya kaybedilmiş ya da bakımsızlıktan kullanım özelliğini yitirmiş hatta imha edilmiştir. *Akis* dergisinde çıkan bir yazıda, bölge işletmecilerinin filmleri yapımcıdan ortalama beş, altı veya yedi yıllığına kiraladığı ve bu sürenin sonunda filmleri ya iade etmek ya da imha etmek zorunda oldukları yazılıdır (“Faydalı”, 1965, s. 33). Ayrıca bu yılların sonunda sinema alanında yeni oyuncuların çıkması, yeni moda ve zevklerin doğması gibi nedenlerle bir filmin ticari ömrünün zaten tükendiği, dolayısıyla artık seyirlik nitelikteki ekonomik değeri kalmayan ve depolanması da çok güç olan filmlerin ham maddesinde yer alan selüloit ve gümüşten yararlanmak için yapımcıların o filmleri kazanlarda eriterek değerlendirdiği bilgisi vardır (“Faydalı”, 1965, s. 33). Büyük yapımcı firmaları, en azından filmlerin negatiflerini, uygunsuz depolama koşullarında da olsa, saklama gayreti göstermiştir. Bu

şekilde filmlerin hem sistematik hem de bilinçsizce yok edildiği ya da korunamadığı bir ortamda bunları korumaya, en iyi örneklerini dolaştırmaya çalışan derneklerin var edilmesi önemlidir. Ayrıca geçmiş sinema birikimini film deposu yangınları nedeniyle koruyamamış olan Türkiye için geç kalınmış bir adımdır.

Bu arayışların adreslerinden biri olan sinematek, Türkiye’de, önce 1965 yılında “Sinematek Derneği” adıyla kurulmuş ve 19 Mart 1967 tarihinde yapılan birinci genel kurul toplantısında isim değişikliğine giderek “Türk Sinematek Derneği”ne dönüşmüştür (“Bir”, 1967, s. 20). Resmi veya özel kuruluşların desteği olmaksızın sadece üyelerinin katkılarıyla ve gösterim gelirleriyle varlığını sürdürmüştür. Dünya ve Türkiye sinemasına ait film, dergi, afiş, fotoğraf, kitap ve senaryo gibi bütün malzemeleri toplamak, bunları uygun koşullarda saklamak, yayın çıkarmak, sinema kulüplerinin çoğalmasını sağlamak, yurt içinde film gösterimleri düzenlemek, Türk sinemasının iyi örneklerini yurt dışında göstermek, konferans ve açık oturumlar gerçekleştirmek gibi amaç ve çabaları olmuştur. Hakkı Başgüney, sıkıntılı durumda olan Türk sinemasının kurtuluşu için önerdiği formülün sinema endüstrisini bütünüyle reddetmek olduğunu yazar (2009, s. 141).

1966 yılında Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’na (FIAF) üye olmuştur (“Bir”, 1967, s. 20). Dernek, Sinematek Yayınları adı altında kitaplar yayımlamış, 1966’dan 1969’a kadar 29 sayı yayımlanan *Yeni Sinema* dergisini ve 1970 itibarıyla de *Filim* dergisini çıkarmıştır. Kuruluşundan sonraki on yıl içinde Türkiye ve 29 ülkeye ait beş bin film (üç bini uzun kurmaca iki bini kısa) gösterimi gerçekleştirmiş, Pier Paolo Pasolini, Krzysztof Zanussi, Henri Langlois, Agnès Varda, Albert Johnson, Alberto Lattuada, Alain Robbe-Grillet gibi sanatçıların da konuk olduğu 80 açık oturum ve 20 konferans düzenlemiştir (Oral, 1975, s. 13-15). Ancak Türkiye’de

sinematekler, sansür ve gümrük işleri gibi ülkeye özgü birtakım sorunlar nedeniyle işlevini tam olarak gerçekleştirmekte güçlükler yaşamıştır.

Her ülkede sinematek, sinema derneği gibi kuruluşlar sansür mevzuatının dışında bırakılır. Oysa yurdumuzda çevrilen veya dışarıdan getirilen bütün filmler bugünkü mevzuata göre hangi amaçla gösterilirse gösterilsin mutlaka sansürden geçmektedir. Bu durumda bugünkü mevzuat karşısında birçok sinema klasiğinin yurdumuzda seyredilmesi imkânsızdır. Gümrük ve mali mevzuat da bir başka engeldir (“Faydalı”, 1965, s. 34).

Derneğin kuruculuğunu ve uzun dönem başkanlığını yapmış olan Onat Kutlar, dernek çalışmasının yeni başladığı dönemde kaleme aldığı bir yazısında, Sinematek’in, “içi geçmiş arşivcilerin kilitli kapılar ardında sakladıkları raf raf filmler yığını” olmayacağını savunmuş ve asıl hedef kitlelerinin, “Türkiye’de görülemeyen filmleri sadece seyretmek isteyen özentili çevrelerden çok, sinema yönetmenleri ve genç seyirciler” olduğunu belirtmiştir (1965, s. 15). Ayrıca, filmlerin yerinin, sadece arşiv depoları olmadığını, “Harıl harıl kitapların okunduğu kıyı kahveleri, üniversite koridorları, genç yayınevlerinin durmadan işleyen küçük odaları, öncü tiyatroların sahne arkaları” olduğunu savunarak, o filmleri, idealistlerin, ilerleme mücadelesinin verildiği ve sanat kaygısı taşıyan dinamiklerin mekânlarında görmek istediğini yazmıştır (Kutlar, 1965, s. 15). Ancak, sol politik duruşuyla bilinen “Genç Sinema” adlı grubun bir üyesi olan Yakup Barokas, *Genç Sinema* adıyla çıkardıkları dergide, Sinematek’in, paraya olan gereksinimleri öne çıkarıp film gösterimlerini üyelerle sınırlı tuttuğu, üye eşleri ve öğrencilere tanınan indirimli bilet hakkından emekçileri faydalandırmadığı ve dolayısıyla dar bir gruba hizmet eden arşivci bir kuruma dönüştüğü eleştirisinde bulunmuştur (Barokas, 1969, s. 10-12).

Onat Kutlar’ın savunduklarının ve “Genç Sinemacı”ların eleştirilerinin ne kadar gerçeğe uygun olduğunu değerlendirmek eldeki verilerin yetersizliği nedeniyle güç olmakla birlikte, Sinematek’in özellikle 1970’lerin politik ortamında sendikalarla ve muhalif sanat kurumlarıyla yakın ilişkiler kurduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Dernek ve sendikaların gözlemlenebilen bir gerçeği, bu örgütlerin yönetim kurullarında yer alan bireylerin ve içinde

bulundukları dönemin sosyal politik yapısı nedeniyle pratiklerinin de değişken olabileceğidir. Türkiye OLEYİS Sendikası'nın 4. Genel Kurul Çalışma Raporu'nda yer alan, "Sinematek ve film işleri ile uğraşan diğer örgütlerle yapılan iş birliği sonucu çok sayıda üyemiz, işçi ve emekçilerin mücadelesini konu alan eğitici ve belgesel filmler izleme olanağına kavuşmuştur" ("Türkiye", 1979a, s. 140) cümlesinden Sinematek'in 1970'lerin ikinci yarısında sendikalarla bir iş birliğinin söz konusu olduğu anlaşılıyor. Sinematek'in 1980 yılında genel sekreterliğini yapmakta olan Servet Ziya Çoraklı, *Demokrat* gazetesine verdiği bir söyleşide, derneğin ilk yıllarda altyazısız yabancı filmleri izleyebilen elit bir kesime hitap ettiğini ancak şimdiki durumda sanatı emekçi kitlelere taşıyabildiğini, bunun bedeli olarak da polis baskını gibi iktidarın çeşitli baskılarına maruz kaldıklarını açıklamıştır (1980, s. 6). Çoraklı, Sinematek'e içeriden yönelttiği bu eleştiri ile bir yönüyle Genç Sinema topluluğunun yukarıda sözü edilen tepkilerine ortak olmuştur.¹⁶⁰

Türk Sinematek Derneği, "Ulusal sinema"yı savunan kesimler tarafından Yeşilçam'a sırtını dönmek, özellikle batı sineması olmak üzere yabancı sinemaya daha çok önem vermekle eleştirilmiştir. Türk Film Arşivi grubu ile birlikte bu eleştirilerin sözcülüğünü yapan Halit Refiğ,

¹⁶⁰ Genç Sinema topluluğu, toplumsal hareketlerin etkin olduğu 1968 yılı ile, 12 Mart Askeri Muhtırası'nın gerçekleştiği 1971 yılları arasında 16 sayı yayımlanmış olan *Genç Sinema* dergisi çevresinde örgütlenen ve devrimci sanatı savunan politik bir sinema harekettir. Derginin çalışma merkezi 12 Mart'ta baskına uğrar, çalışanları gözaltına alınır ve ardından Genç Sinema kapatılır (Ahmet Soner, kişisel görüşme, 2 Aralık 2012). Bu muhtıraya rağmen 1970'li yıllar, devrimci sinemayı ve milliyetçi sinemayı savunan karşıt grupların örgütlendiği, dergiler çıkardığı, çeşitli açık oturumlar düzenlediği, film yapımı ve gösterimlerinde bulunduğu bir dönem olmuştur. *Yedinci Sanat* dergisi 1973-1974 yılları arasında 12 sayı yayımlanmıştır. İlk sayılarında kendilerini, "Sanatın, toplumun gerçek gereksinimlerini yansıtan somut bir olay olduğuna inananların çıkardıkları bir dergi" olarak tanımlayan *Yedinci Sanat*, devrimci sanat anlayışına sahiptir ("Başlarken", 1973, s. 3). *Gerçek Sinema* dergisi, 1973-1974 yılları arasında 14 sayı yayımlanmıştır. Bu dergi çevresi, 1975 yılında Gerçek Sinema Toplu Film Çalışma Grubu adıyla devrimci nitelikteki filmler yapmayı ve göstermeyi hedefleyen bir yapı kurmuştur. İlerici Devrimci Sinema Platformu, 1974 yılında, İzmir Sinema ve Kültür Derneği, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü, Taşkesti Köyü Sinemacıları, Fatih Halkevi Sinema Kolu, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Öğrenci Derneği Sinema Grubu, İstanbul Yüksek Öğrenim Kültür Derneği (İYÖKD) Sinema Kolu, *Yedinci Sanat* ve *Gerçek Sinema* dergileri ve bağımsız sinemacılardan oluşmuştur ("Devrimci", 1974, s. 29). 1974-1975 yıllarında sekiz sayı çıkan *Çağdaş Sinema* dergisi devrimci sinemayı savunmuştur. *Güney* dergisi 1978-1979 yılları arasında 14 sayı olarak yayımlanmıştır. Yılmaz Güney'in kurucusu olduğu bu dergi, Güney'in devrimci sanat ve siyaset anlayışı çerçevesinde yayın yapmıştır. 1972 yılında Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü kurulmuştur ("MTTB", 1972, s. 29). Milliyetçi çevrenin temsilcisi olarak 1970'lerin sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür. Bu gruplar, devrimci sinema, halk sineması, ulusal sinema ve milli sinema tartışmalarının odağı olmuştur.

önce “halk sineması” olarak ortaya attığı tezini, daha sonra Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) teorisinden ve Kemal Tahir’in düşüncelerinden sentezleyerek bir sinema kuramı yaratma çabasıyla “ulusal sinema” kavramına dönüştürmüştür. İlk zamanlarda Metin Erksan, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu ve Atıf Yılmaz gibi önemli yönetmenleri, Türk sinemasını korumak adına, yanına çekmişse de sonraki yıllarda bu isimlerin çoğu “ulusal sinema” tezini savunmayı bırakmıştır. Hem Türk Sinematek Derneği hem de devrimci sinema çevrelerinin eleştirdiği Refiğ’in söylemleri, en çok milliyetçi ve İslamcı sinema çevresi tarafından 1970’li yıllar boyunca ilgi görmeye devam etmiştir.

Onat Kutlar, 1976’da bir dergiye verdiği söyleşisinde Türk sinemasına karşı olmadıklarını şöyle açıklamıştır:

Sinematek on bir yıllık geçmişinde olduğu gibi bundan böyle de sinemamızda tomurcuklanan tüm ilerici atılımlara destek olmayı görev bilecektir. Sinematek, her zaman için halkımızın içinde bulunduğu somut koşulları ve bunun bir yardımcısı olan kültür düzeyini değiştiremez bir yazgı olarak gören ve göstermek isteyen bakış açısını eleştirmiş, bugün sinemamızda dinamik ve etkin bir güç olma yolundaki ilerici hareketin her zaman yanında yer almıştır. Sinematek, bu olumlu ürünleri basında, kamuoyunda her zaman desteklemiştir. Sinematek’i Türk sinemasının karşısında gibi göstermek için çok uğraşlara tanık olduk (Kutlar, 1976, s. 11).

Sinematek’in on beş yıllık faaliyet dönemine bakıldığında, Türk sinemasının yaratıcı yönetmenleri ve filmlerine programlarında yer verdiği ve yabancı film gösterimlerini batı ülkelerinin eserleriyle sınırlı tutmadığı, sosyalist blok ve doğu bloku gibi ülkelerin filmlerini de gösterdiği görülür. Sinemaseverler ve sinemaya kafa yoranlar bu filmlerle sanatsal, politik ve kültürel olarak beslenmiştir ancak Başgüneş’e göre bu beslenme karşılıklıdır;

Bu dönemde Sinematek çevresinde oluşan alan, sinema ve toplum arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğini ve sinemanın ülkenin sorunlarının yansıtılması konusundaki rolünü sorgulaması açısından son derece verimli bir zemin sunmuştur. Dernek, sinemaseverlerin, entelektüellerin ve üniversite öğrencilerinin sinema aşkı sayesinde ayakta kalabilmiştir. Bu derneğin çevresinde bir ortaklaşma duygusunun ve samimiyetin yaşandığını inkâr etmek mümkün değildir. Çeşitli politik ve ideolojik pozisyonlara sahip insanlar, bugün dahi bu derneğin sunduğu zengin sinema ve arkadaşlık ortamını hasretle hatırlamaktadır (2009, s. 167).

Ayrıca 12 Eylül askeri darbesine kadar, ülkede sinema kültürünün gelişmesi ve Türk sinemasında yaşanan sansür, sosyal güvencesizlik gibi sorunların çözülmesi için önemli katkılarda bulunmuştur. Fakat iyi bir film arşivi yapılması konusunda başarılı olamamıştır. O boşluğu Türk Film Arşivi doldurmuştur.

3.2.3.13.2. Türk Film Arşivi

Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde 1962’de kurulan “Kulüp Sinema 7”, 1967 yılında bir öğrenci kulübü olmanın sınırlarından kurtulmak ve daha etkili bir arşivcilik yapmak için hem kurumsal yapı hem de isim değişikliğine giderek “Türk Film Arşivi”ne dönüşmüştür (Evren, 1977, s. 4-5). Kurumun Kulüp Sinema 7’den beri kurucularından biri ve en önemli temsilcisi Sami Şekeroğlu’dur.

Türk Film Arşivi, 1973’te FIAF üyesi olmuştur. 1968’de *Türk Film Arşivi* ve 1972’de *Türk Film* adlı dergileri çıkarmıştır. Türkiye’de bilimsel standartlara uygun ilk film koruma odasını 1968’de Türk Film Arşivi açmıştır. Sinematek’i Türk sinemasını dışlamakla eleştirenlerin ana merkezi bu kurum olmuştur. Şekeroğlu, Türk Film Arşivi ve Sinematek tartışmasında kendi durdukları yeri şöyle tarif etmiştir: “Türk sineması iyi ya da kötü bizim sinemamızdır, ona bakmasını ona eğilmesini, onun ürünlerini toplayıp korumasını öğrenmeliyiz fikrini savunduk” (1968, s. 4).

Türk Film Arşivi, 1969’da kamusal bir eğitim kurumu olan Güzel Sanatlar Akademisi’nin bir birimi olarak kabul edilir ve böylece kamusal bir kimlik kazanarak Devlet Film Arşivi’ne dönüşür. Bu durum devletin sinemaya ilk desteklerinden biridir. 1975’te adı ve kurumsal yapısı yine değişerek, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlı olarak, Sinema Televizyon

Enstitüsü'ne dönüşür ("TFA", 1975, s. 47).¹⁶¹ Bilimsel özerkliği olan enstitü, ilk öğrencilerini 1976 yılında almaya başlamıştır (Şekeroğlu, 1976, s. 6). Daha sonra Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne (MSGSÜ) bağlanarak "Prof. Sami Şekeroğlu Sinema TV Merkezi" ve "Sinema TV Bölümü" adlarıyla bugüne kadar devam etmiştir. Ancak 2019'da MSGSÜ rektörünün "Prof. Sami Şekeroğlu Sinema TV Merkezi"ni rektörlüğe bağlaması ve yeni atamalar yapması ile sinema çevrelerinde kurumun özerkliğini yitireceği ve arşivdeki filmlerin zarar görebileceği endişeleri doğmuştur.

3.2.3.14. "Türkiye TOĞİŞ Birleşik Sendikaları Film Sanayi Kolu" ve "Otel, Lokanta ve Eğlence Yerleri İşçileri Sendikası"

TOĞİŞ, Türkiye Turizm Gıda Otel ve Eğlence Yerleri İşçileri Sendikası'nın kısa adıdır.¹⁶² Bu sendika, 1962 yılında film sektöründe çalışan sanatçı, teknisyen ve işçileri de örgütleyebilmek için "TOĞİŞ Birleşik Sendikaları Film Sanayii Kolu"nu kurmuştur ("Togiş", 1963, s. 2). İlk Şube Başkanlığını Baki Tamer ve Genel Sekreterliğini Zeki Sezer üstlenmiştir ("T.T.B.S.", 1963, s. 2).¹⁶³

TOĞİŞ Birleşik Sendikaları Film Sanayii Kolu, kuruluşundan altı ay sonra sendika lokalinde bir basın toplantısı düzenleyerek, sanatçıların ve teknisyenlerin sendikaya ilgisiz olduklarından yakınmış ve sendikaya en çok ilgi duyanların "en fazla istismar edilenler, film işçisi

¹⁶¹ Türk Film Arşivi'nin Sinema Televizyon Enstitüsü'ne dönüşmesiyle yenilenen amaç ve görevleri şöyle olmuştur: "[...] Sinema ve televizyon dallarında çalışan sanatçılara olanaklar sağlamak; sinema ürünleri üzerinde bilimsel çalışmalarda bulunup sergiler açmak, konuşma ve açık oturumlar düzenlemek; sanat ve kültür değerleriyle ilgili eğitici ve öğretici filmler yapmak; TV ve sinema alanında yetkili kişilerin yaptıkları çalışmaları derlemek, çevirmek, basmak ve yaymak; sinema sanatı ile ilgili yayınları toplamak, bu konuda çalışanların yararına sunmak; sanat ve kültür değeri olan yerli ve yabancı sinema ürünlerini göstermek, yurt içinde ve dışında Türk sinemasını tanıtmak; Türk sinema sanatını geliştirmek amacıyla yarışmalar düzenlemek ya da düzenlenmesine yardım etmek; arşivlenen sinema ürünlerinden toplumun yararlanabilmesi için ödünç film vererek dağıtım hizmeti görmek" ("TFA", 1975, s. 47).

¹⁶² Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi'nde kısa adı, "TOĞİŞ" değil, "TOĞİS" olarak kullanılmıştır (Talas, 1998a, s. 446).

¹⁶³ Baki Tamer, fikir ayrılıkları nedeniyle kurulduğu yıl sendikadan istifa etmiştir ("TOĞİŞ Birleşik", 1963, s. 1).

saydığımız figüranlar” olduğunu açıklamıştır. Bu nedenle öncelikle figüranların haklarını aradıklarını ve onların bir arada olmaları için sendika lokali açtıklarını duyurmuş, figüranları sömüren aracı şirketleri devre dışı bırakmak için şöyle bir çağrıda bulunmuştur:

Ayrıca film sanayisinde çalışan, çalışacak olanların, figüran acentalarının ellerinde oyuncu olmamak, maddi ve manevi bakımdan istismar edilmemek istiyorlarsa keza sendikamız etrafında toplanmalıdırlar, filmciliğimizi küçük vazifeleri ile temsil eden figüranların Yeşilçam’daki kaldırım köşelerinde bekleyip oturmalarını, basit kahve köşelerinde pineklemelerini istemiyoruz. Anne ve babaların filmlere hevesli çocuklarını gönderirken endişe içinde olmamalarını gençlerin istikballerini mahvetmeden sinema mesleğinde çalışmalarını sağlamak istiyoruz (“Togış”, 1963, s. 2).

Sendikanın, figüranları, sömürücü firmaların elinden, ailelerini de Türk sinemasının ‘tekinsiz’ ortamından duydukları “endişe”den kurtarmak istemesi sinema emekçilerinin çalışma hayatı hakkında bir başka gerçeği de göstermektedir. Hem TOGİŞ’in bu açıklamasında hem de başka kaynaklarda karşılaşılan “endişeli aileler” ifadesi, Türk sinemasının çalışma ortamında karşılaşılan olgulardan biridir. Bu sektöre girmek isteyen veya henüz girmiş olan başta kadınlar olmak üzere genç sinemacı adaylarının ailelerini ikna etmek gibi de bir zorluk yaşadıkları görülür. Hatta, Türkan Şoray ve Fatma Girik örneklerinde olduğu gibi, yanlarında aile üyelerinden biriyle sete gelenler, sektörde ilerledikçe aileleriyle ilişkileri gerilenler veya bağlantılarını koparanlar da olmuştur.

TOGİŞ Birleşik Sendikaları Film Sanayii Kolu, sinema oyuncularına sendikayla ilişkiye geçilerek iş verilmesi ile ilgili olarak Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti ile bir protokol yapmıştır (“T.T.B.S.”, 1963, s. 2). Cemiyet de bu protokole uyulması için üyesi olan bütün yapımcılara bilgi notu göndermiştir. Sendika, kendi üyesi sinema emekçilerine sendika kartı dağıtmış ve film şirketlerine de bu kartı taşımayan hiç kimseye iş vermemeleri çağrısında bulunmuştur (“TOGİŞ”, 1963, s. 2).

TOGİŞ, 14 Ocak 1963’te İstanbul’da OLEYİS’e (Otel, Lokanta ve Eğlence Yerleri İşçileri Sendikası) katılmıştır (Talas, 1998a, s. 446). OLEYİS, önce Türk-İş’e ardından 1977’de DİSK’e

katılmıştır. Çoğunlukla bölgesel bazda örgütlenen OLEYİS, Ankara’da SİTAŞ (Sinema İşleri Türk Limited Şirketi) ile bu şirkete ait olan Ankara Sineması ve Sus Sineması’nın işçilerini kapsayan ve onların mesai, ücret, izin ve çeşitli sosyal haklarını belirleyen 23 Kasım 1965 tarihli bir toplu iş sözleşmesi yapmıştır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Sedat Toydemir Arşivi).¹⁶⁴

Sinema şirketlerinde çalışan işçiler aynı iş kolunda oldukları için Turizm-İş ile de örgütlenebilmiştir. Turizm-İş, Yeni Melek Sineması ile 1 Eylül 1976’da bir toplu sözleşme imzalamıştır (“Türkiye”, 1979a, s. 129-130). Bu sendika, otel, turistik tesis gibi örgütlü olduğu pek çok iş yerinden birkaçı olan İpek Sineması, Şafak Sineması ve Yeni Melek Sineması’nda çalışan üyeleriyle beraber 6 Mart 1978’de DİSK’e bağlı olan OLEYİS ile birleşme kararı almıştır (“Türkiye”, 1979a, s. 93). Marmara Bölgesi OLEYİS sendikası, yayımladığı bir bildiride sinema işçilerine örgütlenmeleri için şöyle çağrıda bulunmuştur:

Sayın Sinema İşçisi... İşverenler, artan hayat pahalılığını öne sürmek suretiyle bilet ücretlerine sık sık zam yapmayı başarırlarken, çalışanların ücretlerine zam yapmayı akıllarının köşesinden dahi geçirmedikleri bilinen gerçeklerdendir. Bu nedenle HAK VERİLMEZ ALINIR düşüncesinden hareketle, verilmeyen haklarınızın alınması için birleşmek ve sendikalaşmak zorundasınız. [...] Sendika güvencesinden yoksun, kaderlerini işverenlerin atıfetine bağlamış insanlar yerine, sendika kanalıyla haklarını alabilen, bilinçli kişiler olarak sendikamız çatısı altında toplanmaya sizleri davet ediyoruz (“Marmara”, 1975, s. 14).

Marmara OLEYİS, 1973-1975 yılları arasında Saray Sineması (Beyoğlu), İnci Sineması (Pangaltı), Süreyya Sineması (Kadıköy), Kent Sineması (Kadıköy), Opera Sineması (Kadıköy) ve Rex Sineması (Kadıköy) ile toplu sözleşme imzalayarak işçilerin ekonomik ve sosyal kazanımlar elde etmesini sağlamıştır (“Marmara”, 1975, s. 14).

İstanbul’da bulunan Acar Film Stüdyosu ile de toplu sözleşme yapılmak istenir ancak stüdyo sahibi Murat Köseoğlu’nun bunu reddetmesi üzerine Türk sinema tarihinin ikinci grevi 1976 yılında başlamış olur (Hiçdurmaz, 1976, s. 6). Acar Film Stüdyosu’nda Yüksek Kimya

¹⁶⁴ Sözleşmede sendika başkanı olarak Nusret Aydın’ın ve Genel Sekreter olarak Mustafa Odabaşı’nın imzaları vardır (“Türkiye”, 1979a, s. 129-130).

Mühendisi olarak çalışmakta olan Tefik Akpınar, *Ses* dergisine grevin başlama sürecini şöyle anlatmıştır:

Patron, örgütlenmemize mâni olmak istedi. Bizleri tehdit etti. “Eğer seni buradan çıkartırsam başka hiçbir yerde iş bulamazsın” ve “Sendikadan çık sana istediğin ücreti vereyim” şeklinde baskıda bulundu. Oylamada Murat Köseoğlu aramıza yabancı adamlar soktu. Ancak buna rağmen 25 “Hayır” a karşılık 32 “Evet” le kesin grev kararı aldık. İşveren tarafından saptanmış hiçbir sosyal güvencemiz yok. Oysa işimiz kimyasal maddelerle olduğu için her an hayatımız tehlikede. Aramızda 250 lira haftalık alan arkadaşlar var (1976, s. 13).

Politika gazetesi yazarı Aysel Özakin, kendilerini “canlı olarak mezara girmiş gibi” hisseden stüdyo işçilerinin çalışma ortamını şöyle tanımlamıştır:

Stüdyo işçiliği ağır bir iş. Karanlık, soğuk, nemli laboratuvarlarda, hücrelerde, makinaların sürekli uğultusunda ve zehirli gazların çıkardığı havayı soluyarak çalışıyorlar. [...] Baskı odalarını bize gösterdiler. Karanlık öylesine koyu ki, karanlığın ötesinde, karanlıktan başka bir şeymiş gibi geliyor insana (Özakin, 1976, s. 8).

Grev çadırının etrafında, “Bu İş Yerinde Grev Var”, “Örgütsüz Emekçi Köledir” ve “Kemer Sıkılmaktan Delik Kalmadı, İşveren Murat’a Lüzum Kalmadı” gibi pankart ve dövizlerin yanı sıra o sırada cezaevinde olan Yılmaz Güney’e ait Güney Filmcilik adlı şirketin grev yapan sinema emekçilerinin yanında olduklarına dair bir afiş vardır (Özakin, 1976, s. 8; “Acar”, 1976b, s. 8). Fikret Hakan, Ayhan Işık gibi pek çok sanatçı, grevci işçileri ziyaret ederek desteklerini sunmuştur (“Acar”, 1976b, s. 8). Arzu Film şirketinin sahibi Ertem Eğilmez, Türk Filmciler Derneği’nin 9 Nisan 1976 tarihinde yaptığı geniş katılımlı “Büyük Güçbirliği” toplantısında söz almış ve Murat Köseoğlu’na seslenerek, “Yeter artık şu greve bir son verin, gençlerin hakkını teslim edin” demiştir. Eğilmez, bu sözleri nedeniyle katılımcılardan büyük alkış almıştır (Ener & Olcay, 1976, s. 5). Bu alkış, grevin sinema emekçilerinden büyük destek aldığı bir göstergesidir. Acar Film Stüdyosu’nda grev yapan işçiler de toplantıya katılmış ve sinema emekçilerinin haklarıyla ilgili konuşanları güçlü şekilde alkışlamıştır (Ener & Olcay, 1976, s. 5). Grev yapmakta olan işçilere, Türk Filmciler Derneği, 13.500 lira, Yapı-San Sendikası 70 bin lira mali yardımda bulunmuştur (Ener, 1976, s. 12).

Uzun süren grevin 100. gününde sinema meslek grupları bir toplantı yapmış ve Köseoğlu işçilerin talebini kabul edene kadar kimsenin Acar Film Stüdyosu ile çalışmaması kararına varmıştır (“Grevde”, 1976, s. 5). Bazı ışıkçılar, “Acar Film’deki işçi arkadaşlarımızın haklı grevi bitene kadar Acar’ın yapacağı filmlerde ışık yapmamayı bir görev sayıyoruz” cümlesi altına imzalarını atıp duyurmuş ve benzer metni sinema oyuncular, teknisyenler gibi diğer sinema emek grupları da imzalayıp bütün sektöre duyurmuştur (“Acar”, 1976c, s. 7). Acar boykotuna sektörün büyük bir bölümü katılmış olsa da şirketle çalışmaya devam eden sinemacılar da olmuştur (“Acar”, 1976a, s. 6).

Murat Köseoğlu, stüdyonun güzel sanatlar iş kolunda olduğunu savunarak sendikaya karşı yetkisizlik davası açmış, 9. İş Mahkemesi’nin bu davayı reddetmesi üzerine Yargıtay’a başvurmuş ve mahkemenin aleyhine verdiği kararı burada bozdurmayı başararak dava sürecini devam ettirmiştir (“Acar”, 1976a, s. 6). Köseoğlu, 2 Mayıs 1977’de geçirdiği kalp krizi nedeniyle yaşamını yitirmiştir.

3.2.3.15. Türkiye Film İşçileri Sendikası (Film-İş)

Türkiye Film İşçileri Sendikası, 12 Şubat 1970’de figüran oyuncular tarafından İstanbul’da kurulmuştur.¹⁶⁵ Sendikanın kısa adı Film-İş’tir. Bu “Film-İş” kısaltması, 1966’da kendisini feshederek OLEYİS’e katılan “Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası” tarafından da kullanılmıştır.

15 Nisan 1970’de yapılan genel kurul toplantısında sendika başkanlığına Sudi Özkan seçilmiştir. Aynı yıl içinde 25 Aralık’ta yapılan ikinci kongrede sendika başkanlığı görevini Nazif

¹⁶⁵ Türkiye Film İşçileri Sendikası kurucularının isimleri şöyledir: “H. Ali Kaba (F. Oyuncu), Şahabettin Işık (F. Oyuncu), Nazif Taştepe (F. Oyuncu), Nevzat Ölçer (F. Oyuncu), Nurcan Erkmen (F. Oyuncu), Necla Akbaş (F. Oyuncu), Yalar Aslan Koçer (F. Oyuncu), Hayrettin Hiçyorulmazlar (F. Oyuncu), Talia Saltı (F. Oyuncu), Nermin Özses (F. Oyuncu)” (Film-İş Tüzük).

Taştepe üstlenmiştir (aynı tarihli Kongre Zaptı, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). On kişilik kurucu kadrodan dördü ve ilk yönetim kurulunda yer alan on üç üyeden dördü kadınlardan oluşur.¹⁶⁶ Bu oran kadınların Türkiye’de sinema örgütlenmelerinin yönetiminde yakaladığı ağırlık bakımından bir ilktir.

Sendika tüzüğünün temel amaç ve ilkelerini belirleyen üçüncü maddesinde, sinemanın özgürleşmesi, sinema sanatının çağdaş düzeye yükseltilmesi, tüm güzel sanat dallarında yaşanan sansür gibi anti demokratik uygulamaların kaldırılması, sinema sanatının saygınlığının arttırılması, emekten yana olan örgütlerle iş birliği yapılması ve insanların sömürülmesinin önlenmesi gibi cümleler yer alır (Film-İş Tüzüğü). Film-İş’in 7 Mayıs 1972 tarihli genel kurul toplantısında, üyeler, çalışma yaşamında yaşadıkları sorunları anlatmış ve o anlatımlar kongre raporunda şöyle yer almıştır:

Bahattin Güç, üyelerin sekiz saat çalıştırılması ve ücretlerin de hemen verilmesi hakkında konuştu. Münevver Çelikkol, “iş yerine gidip de çalışmadığımız taktirde yevmiyemiz verilmemektedir, esasında verilmesi lâzım değil midir?” dedi. Bahattin Güç tekrar söz aldı, “iş yerine giden arkadaşlardan mutlaka bir yetkili seçilmesini ve sette konuşma selahiyeti olmalı” dedi. Münevver Çelikkol tekrar söz aldı, “Çeşitli işyerlerinde çeşitli işler gördüğümüzde bize daima aynı ücretler verilmektedir. Acaba figüranlarda diyaloglar arasında fark yok mudur?” dedi. [...] Perihan Parlak: İş yerine telefon ediyorum, “Derhal gelin” diyorlar, iş yerine geliyorum fakat iş yok ve “Şimdi telefon bekliyoruz, gelince göndereceğiz” diyorlar. İş yerinde bizi akşama kadar bekletiyorlar. Sonra da “İş yok” diye geri gönderiyorlar. Lütfü Talay: Gazete ilanıyla ben de Bosfor Film’e müracaat ettim. 25 lira kayıt ücreti ödedim. Üç aydan beri gidip geldiğim halde hiç iş vermediler. Dolayısıyla madden mutazarrır [zarara uğramış] oldum (Kongre Raporu).

Rapordan da anlaşılacağı üzere, figüranların, iş bekleme süreleri uzun olabilmekte, bu süreler boyunca geçirdikleri zaman için kendilerine herhangi bir ödeme yapılmamakta, uzun beklemelere rağmen iş alamadan eve gönderilmekte, kayıt ücretleri istenmekte ve setlerde aldıkları görevler farklı olmasına rağmen sabit ücret sistemi uygulanmaktadır.

¹⁶⁶ Film-İş’in 15 Nisan 1970 tarihli genel kurul toplantısı sonucunda yönetim kurulunda şu isimler yer almıştır: “Sudi Özkan (Başkan), Kemal Dikmen (Genel Sekreter), Nazif Taştepe (Muhasip Veznedar), Serap Olguner, Şadi Aksak, Rafet Ayaz, Necla Akbaş, Osman Gödel, N. Melike Cemali, Bahittin Güç, Ziya Onay, Taliha Saltı, H. Ali Kaba (Kongre Zabtı, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

Türkiye Film İşçileri Sendikası'nın Çalışma Bakanlığı'na yaptığı bildirim tarihlerine göre üye sayısı, 9 Şubat 1971'de 629, 23 Mart 1973'de 1035, 25 Ocak 1974'de 1509, 15 Ocak 1975'de 1568, 27 Temmuz 1976'da 1509'dur. Sendikanın üye sayısının her yıl hızla yükselmiş olması, figüranların sendikaya ilgisinin arttığını gösterir.

23 Mart 1974'de düzenlenen kongrede Türk-İş'e katılma kararı alınmıştır (Talas, 1998c, s. 379). Genel Sekreter Necdet Adalıoğlu imzasıyla Çalışma Bakanlığı'na gönderilen 27 Temmuz 1976 tarihli dilekçede, sendikanın 1973'ten itibaren borçlu olduğu ve işlevsiz kaldığı belirtilerek fesih noktasına gelindiği yazılıdır (Tarih Vakfı, Çalışma Bak.).¹⁶⁷ Film-İş, yasal feshi gerçekleşmeden, Sine-Sen'den (Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası) ayrılan bir grup tarafından 1978 yılında yeniden faaliyete sokulur. 6 Nisan 1978'de yapılan genel kurulda Semih Servidal başkan seçilir (Talas, 1998, s. 379). Sendikanın kısa adı TFİS olarak değiştirilir. Yeni bir kadro ile çalışmaya başlayan Türkiye Film Emekçileri Sendikası'nın (TFİS) bu ikinci dönemi, tezin Sine-Sen başlığı altında daha ayrıntılı yer almıştır.

3.2.3.16. Türk Film Endüstrisi Birliği (TFEB)

Birlik 24 Kasım 1971'de ağırlığını yapımcıların oluşturduğu ancak yönetmen ve oyuncuların da yer aldığı sayıca geniş bir ekip tarafından kurulmuştur.¹⁶⁸ Üyeleri arasında sinema sektörünün on yedi meslek kolu yer almıştır. TFEB kurucuları, uzun soluklu ve güçlü bir örgüt olabilmek için on yedi meslek kolundan sinema bileşenlerini üye olarak bünyesine katmak

¹⁶⁷ Söz konusu dilekçedeki ilgili bölüm şöyledir: "Sendikanın 1973 yılından beri mevcut üyelerinin gerek aidat ödememeleri gerekse üyelik vecibelerini yerine getirmediklerinden ve yapılan tüm çağrılara rağmen gelip sendikalarına sahip çıkmadıklarından, sendika gayri faal ve borçlu olarak tabeladan ibaret kalmış bulunmaktadır. Üyelerin toplanıp bir araya geldiğinde fesih konusunun görüşüleceğini ve yasa hükümlerinin uygulanacağını, ayrıca Bakanlığımıza da bilgi verileceğini saygı ile arz ederim" (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹⁶⁸ Birliğin 1972 yılında yaptığı genel kurul sonucunda seçilen idare heyeti üyelerinin isim ve görevleri şöyledir: "Turgut N. Demirağ (Genel Başkan), Filiz Akın (Genel Başkan Vekili), İlhan Engin (Genel Sekreter), Muzaffer Tema (Genel Sekreter Vekili), Baki Tamer (Genel Muhasip), Nazmi Diker (Veznedar)" ("Genel", 1972, s. 3).

istemıştır. Birliğin Genel Saymanı olarak faaliyet yürüten Baki Tamer'e göre, o ana kadar kurulmuş olan dernek ve sendikaların iki veya üç yıllık yoğun çalışmalardan sonra dağıldığını savunmuş ve bunun sebebi olarak da o örgütlerin sinema endüstrisinin bütün meslek kollarını kapsamamasını göstermiştir (1972, s. 6). Bu meslek kolları içinde “Türk Filmleri Oynatan Sinemacılar” yer alırken yabancı filmler oynatan sinema işletmesi sahipleri dahil edilmemiştir.¹⁶⁹ Çünkü birlik kurucusu yerli filmciler için yabancı film oynatan sinema salon sahipleri bir rakiptir. TFEB Genel Sekreteri İlhan Engin, bir yazısında, sinema meslek kollarının dağınık olmasının, sinemanın büyük gelir ve 60 bin kişilik istihdam içeren gerçek bir endüstri dalı olarak görülmesini zorlaştırdığını, halbuki sinemanın bir kimya, maden veya eşya sanayisi kadar önemli bir endüstri olduğunun devlet tarafından anlaşılması gerektiğini vurgulamıştır (1972, s. 4).

Birliğin kurucu genel başkanı olan Turgut Demirağ, “Birlikten Kuvvet Doğar” başlıklı bir yazısında amaçlarının, dayanışmak, yerli sinemada kaliteyi yükseltmek ve çalışanların yaşam şartlarını düzeltmek olduğunu belirtmiştir (1971, s. 8).¹⁷⁰ Ancak TFEB’in yayın organı olan *Türk-Film* dergisinin ilk sayısında yer alan bu yazıda en çok üzerinde durulan ve eleştirilen konu, “Türk sinemasını eleştiren aydınlar” olmuştur. Demirağ, “Hiç Türk filmi seyretmemiş aydın geçinenler” olarak tanıttığı bu kişilerin, ülkeyi kötülemek istediğini, her filmi kendi dar görüşlerine göre değerlendirdiğini, dünyada üretilenler içinde iyi film oranının ancak %25 olduğu bir zamanda

¹⁶⁹ TFEB’in meslek kolları şöyle sınıflandırmıştır: “(1) Prodüktörler, (2) Senarist ve Film Hikâyeciliği, (3) Rejisörler ve Reji 1. Asistanları, (4) Oyuncular, (5) Kameramanlar, (6) Prodüksiyon Amirleri – Reji 2. Asistanları, (7) Dekoratörler – Makyajcılar – Kostüm Aksesuarcılar, (8) Işıkcılar – Elektrikçiler, (9) Set Teknisyenleri, (10) Stüdyo İdarecileri – Sahipleri, (11) Stüdyo Teknik Ekibi, (12) Müzisyenler – Besteciler – Çalanlar – Plâktan Müzik Yapanlar, (13) Dublaj Yapanlar – Dublaj Reji ve Oyuncuları - Efektçiler, (14) Türk Filmleri Oynatan Sinemacılar – İşletenler – Sahipleri, (15) Sinema Personeli, (16) Film İşletmecileri, (17) Figüranlar” (“TFEB”, 1971, s. 1, 6).

¹⁷⁰ Türk Film Endüstrisi Birliği’nin kuruluş amacı, tüzüğündeki ikinci maddede şöyle yer almıştır: “Türk film ve sinemasının kalkınmasında öncülük etmek, meslek kolları arasında dayanışma ve dengeyi sağlayacak kuralları tesis etmek, bu sahada çalışanların hayat şartlarının yükselmesine çalışmak, resmi dairelerde Türk film ve sinemasını temsil etmek, haklarını korumak, film ve sinema kanununun bir an evvel en mükemmel şekilde çıkmasına çalışmak, üyelerinin problemlerine yardımcı olmak, mesleki haysiyet ve ve kârın koruyucusu olmak, yarışmalar tertip etmek ve kalifiye eleman yetiştirmek” (“Türk”, 1971, s. 4).

Türkiye’de çekilen 200 filmin tamamının kaliteli olmasını beklemenin de safdillik ya da körlük olduğunu savunmuştur (1971, s. 8). Demirağ’a göre, aydınlar ve film eleştirmenleri sinema endüstrisinin gelişmesinin önünde bir engeldir (1971, s. 8).

TFEB, negatif ve pozitif filmlerin ithal edilmesinde ve dağıtılmasında rol almış, film karaborsasının önüne geçmeye çalışmış, “Milli Filmcilik Kanun Tasarısı” hazırlamıştır (“Milli”, 1972, s. 5). Bu tasarının ilk maddesinde, bazı sinema meslek kollarından, Güzel Sanatlar Akademisi’nden, İstanbul Gazeteciler Cemiyeti’nden ve resmi kuruluşlardan birer üyenin yer aldığı bir “Milli Film Kurulu” oluşturulması yer almıştır (“Milli”, 1972, s. 5). Kameraman ve teknisyenlerin de birer üyesinin yer aldığı bu kurulun amacı tasarıda şöyle açıklanmıştır:

Türk filmciliğinin kalkınması için, bu branşta sanâtkar, teknisyen ve eleman yetişmesini sağlamak, festivaller tertip etmek, prim ve mükâfatlar dağıtmak, gerekli şartları olan film imâlcilerine kredi vermek, bir milli sanayi olan Türk filmciliğini yabancı filmlere karşı korumak ve diğer sinema ve filmcilik problemlerinin halline çalışmak, milli filmcilik kurulunun başlıca vazifeleri arasındadır (“Milli”, 1972, s. 5).

Kurul içinde sinema emekçilerinin de yer alması önerilmiş olsa da amaçlar içinde o emekçilerin özlük hakları ve çalışma koşullarına dair sorunlar net olarak belirtilmemiştir. Muhtemelen bu konu, üstteki alıntıda yer aldığı şekliyle, “diğer sinema ve filmcilik problemlerinin halline çalışmak” ifadesine havale edilmiştir. Tasarıda bu kurul haricinde, “Milli Filmcilik Fonu” ve “Film Kalite Tespiti Komisyonu” oluşturulması önerileri de yer almıştır (“Milli”, 1972, s. 5). Bu kanun tasarısı da öncekiler gibi yasalaşma imkânı bulamamıştır. Birliğin varlığını veya etkinliğini ne kadar sürdürebildiği, bu tez çalışması kapsamında netleştirilememiş ve 1972 sonrasına ait pek çok dergi, gazete, kitap taramasında TFEB’in varlığına rastlanmamıştır. Demirağ’ın 1971 yılına kadar kurulan sendika ve derneklerin herkesi kapsamadığı için dağıldığına dair görüşü, TFEB’in on yedi meslek kolunu içermesine rağmen iki üç yıl içinde etkinliğini yitirmiş olması karşısında geçersiz kalmıştır. İşveren ya da emekçi diye ayırmaksızın bütün meslek kollarının bir arada olmasının sinemanın genel problemlerinin çözülmesi bakımından önemli bir

güç oluşturduğu değerlendirilse bile başarının esas ölçüsü dönemin şartları ve örgütlenmenin yapısı, işleyişi ve yürütücü kadrolarının niteliğidir.

3.2.3.17. Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası (Kültür-İş)

Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası, kısa adıyla Kültür-İş, 1 Şubat 1974'te kurulmuştur ("Yeşilçam'da", 1974b, s. 20).¹⁷¹ Kurucu başkanı Talât Gözbak'tır. Kurucu üyelerinin tamamı yönetmen, oyuncu, görüntü yönetmeni, senarist gibi sinema iş kollarında çalışan emekçiler olmasına rağmen, Kültür-İş, sadece sinema emekçilerini değil, güzel sanatlar alanındaki bütün kültür ve sanat dallarında çalışanları örgütlemeye aday bir sendikadır.¹⁷²

Kültür-İş, "Sinema ve Kültür Emekçilerine" başlıklı bir bildiri yayımlayarak "beyin ve kol emeği" olarak adlandırdığı emekçileri sendikal örgütlenmede birleşmeye çağırmıştır:

İçinde bulunup çalıştığın toplumda, emeğinle yarattığın sanatın ne derece önemli olduğunu biliyor musun? Mesleğin olan sinemanın bir halk eğitim ve kültür aracı olduğunu biliyor musun? Kültür emekçisi olan arkadaş, en büyük oyuncusundan set işçisine kadar birlikte çalışarak meydana getirdiğiniz her filmin, yoksul halkımıza daha iyi günler için öğretici olması gerektiğini biliyor musun? En büyük görevi yüklenmiş arkadaş, beyin ve kol emeğinin gerçek karşılığını alabiliyor musun? [...] Emekçi arkadaş, sendikamızın temeli sensin, senin sanat kültürün ve emeğindir. [...] Gelin birlik olalım! ("Yeşilçam'da", 1974b, s. 20-21).

Bilge Olgaç, sendikanın ilk yönetim kurulunda yer alarak genel sekreter olmuş ancak iki ay gibi kısa sürede görüş ayrılıklarını gerekçe göstererek bu görevlerinden istifa etmiştir ("Bilge", 1974, s. 17). Kültür-İş, sinema emekçileri arasında etkin bir temsiliyet kazanamamıştır.

¹⁷¹ Kültür Emekçileri Sendikası'nın kurucu isimleri şöyledir: "Talât Gözbak, Bilge Olgaç, İhsan Yüce, Mükremin Şumlu, Tolgay Ziyal, Yunus Yılmaz, Metin Yılmazbaş" ("Yeşilçam'da", 1974b, s. 20).

¹⁷² Kültür İş'in ilk aşamada örgütlemeyi hedeflediği iş kolları şunlardır: "1- Oyuncular, 2- Yönetmenler, 3- Senaryo yazarları, 4- Kameramanlar, 5- Işık yönetmenleri, 6- Prodüksiyon amirleri, 7- Dublaj sanatçıları, 8- Stüdyo emekçileri, 9- Set işçileri, 10- Işık işçileri, 11- Yönetmen yardımcıları, 12- Kamera yardımcıları, 13- Figüranlar, 14- Kostüm aksesuarı, 15- Makyajcı, 16- Dekoratör, 17- Film müzikçileri, 18- Kavgacılar, 19- Sinema yer göstericileri, kasiyerler, makinistler" ("Yeşilçam'da", 1974b, s. 21).

3.2.3.18. Türkiye Film Emekçileri Sendikası (Film-Sen)

Kültür-İş'ten bir ay sonra Türkiye Film Emekçileri Sendikası (Film-Sen) 1 Mart 1974'te kurulmuştur ("Hayırlı", 1974, s. 29).¹⁷³ Sendikanın ilk Genel Sekreteri Muzaffer Hiçdurmaz ve ilk genel başkanı, o yıllarda reji asistanlığı yapmakta olan Şerif Gören'dir ("Film-Sen", 1974, s. 67). Gören, *Yedinci Sanat* dergisine verdiği söyleşide, Film-Sen'i kurarken, Sine-İş deneyiminde yaşanan iyi ve kötü tecrübeleri dikkate aldıklarını, tüzüğü bu doğrultuda hazırladıklarını ve örgütlenme kapsamına aralarında "menfaat birliği" olduğunu düşündükleri iş kollarını dahil ettiklerini anlatmıştır ("Şerif", 1974, 16). Gören'in "menfaat birliği" olarak tanımladığı sinema emekçileri arasında yönetmenler, ünlü oyuncular ve senaristler yoktur.¹⁷⁴ Aynı söyleşide emeklerinden başka satacak hiçbir şeyleri olmadığını da dile getiren Gören, amaçlarını, "İnsanca çalışmayı, insanca yaşamayı, sosyal güvenliğimizi ve haysiyetimizi tek bir vücut halinde, inançla, yürekle sağlamak" şeklinde özetlemiştir.

Film-Sen, kuruluşundan sonraki ilk üç ayda 500 üye sayısına ulaşmış ve aynı süre içinde Türkiye'de film çekmekte olan İngiliz ve İtalyan firmalarıyla ayrı ayrı takım sözleşmeleri imzalamıştır ("Hayırlı", 1974, s. 29). İtalyan yapımı *Le Orme* (Bazzoni ve Fanelli, 1975) filminin Türkiye çekimlerinde, oyuncu, prodüksiyon yardımcısı, set teknisyeni ve ışık teknisyeni olarak Türk vatandaşı sinema emekçileri de çalışmıştır.¹⁷⁵ İtalyan firmasının Türkiye temsilciliğini İlhan Filmer'in üstlenmesi nedeniyle, Film-Sen, sekiz üyesinin takım sözleşmesini Filmer ile yapmıştır

¹⁷³ Film Emekçileri Sendikası, şu isimler tarafından kurulmuştur: "Şerif Gören (Kurgucu), Muzaffer Hiçdurmaz (Reji Asistanı), İsmal Kalkan (Kurgucu), Taner Demir (Prodüksiyon Amiri), Erol Batıbeki (Işık Şefi), Necdet Buvan (Set Amiri), Rıdvan Varol (Işık Şefi), Halil Dede (Set İşçisi), Avni Turan (Prodüksiyon Amiri), Hakan Akyol (Set İşçisi)" ("Yeşilçam'da", 1974a, s. 14).

¹⁷⁴ Gören'in sözünü ettiği "menfaat birliği" olan iş kolları şunlardır: "1- Yevmiyeli oyuncular, 2- Set teknisyenleri, 3- Işık, şef ve yardımcıları, 4- Prodüksiyon amirleri, 5- Ar direktörler, 6. Dekor işçileri, 7- Makyörler, 8. Kostümcüler, 9- Asistanlar (Reji ve kamera), 10- Kameramanlar, 11- Film stüdyosu işçileri" ("Şerif", 1974, 16).

¹⁷⁵ *Le Orme* adlı filmde çalışan ve takım sözleşmesinde adı geçen sinema emekçilerinin isimleri şöyledir: "Yusuf Çağatay (Prodüksiyon Yardımcısı), Yaşar Seriner (Prodüksiyon Yardımcısı), Erol Kesler (Set Amiri Yardımcısı), Hacı Fidan (Set Teknisyeni), Mehmet Söğütoğlu (Set Teknisyeni), Mansur Kırık (Set Teknisyeni Yardımcısı), Yusuf Avcı (Işık Teknisyeni), İbrahim İmİK (Işık Teknisyeni)" ("Film-Sen", 1974, s. 65).

(“Film-Sen”, 1974, s. 65). Filmin künyesinde Türk oyuncu olarak sadece Feridun Çölgeçen’in adı vardır ancak takım sözleşmesinde Çölgeçen yoktur. Bunun nedeni olarak Film-Sen’in üyesi olmama ihtimali düşünülebilir. Takım sözleşmesinde, çalışma süresinin günde sekiz, haftada altı iş günü için toplam kırk beş saat olduğu, fazla mesai ücret oranlarının belirlendiği ve sigorta işlemlerinin yapılacağı gibi maddeler yer alır (“Film-Sen”, 1974, s. 65-67).

Yedinci Sanat Dergisi editoryal analizine göre hem Kültür-İş, hem de hızlı ve verimli bir başlangıç yapan Film-Sen, kuruldukları yıl sonuna doğru sönmüş ve dergide bunun nedenleri şöyle açıklanmıştır:

Bu durumun ortaya çıkışında, Yeşilçam’daki çalışan-işveren ilişkilerinin başka iş alanlarına göre çok özel nitelikler taşıması ve emekçilerin bir sınıf bilinci içinde kararlı bir mücadele verememiş bulunmaları genel neden olarak belirtilebilir. [...] Film-Sen’in Yeşilçam içindeki emekçilerden büyük ilgi görmesine karşın bir şey yapamamasının özel nedenleri de sendikanın başındaki yöneticileri, film çalışmalarıyla sendikal çalışmaları bir arada yürütmeyi yeterince başaramayıp üyelerine işveren karşısında yeterli bir güven verememeleridir (“Yeşilçam’da İlerici”, 1975, s. 3).

Sinema emekçilerinin sınıf bilinci taşımadıkları ve bu eksikliğin örgütlenme eğilimlerini olumsuz etkilediği çıkarımı sınıf hareketlerine yakın kesimlerce çeşitli zamanlarda dillendirilmiştir. *Yedinci Sanat* dergisi, üstteki alıntıda, kararlı mücadele vermenin yolu olarak sınıf bilincinin gerekliliğini göstermektedir. Çünkü, emek ve sermaye arasındaki çıkar uyumsuzluğunun farkında olan ve bu uyumsuzluğun evrensel bir gerçeklik taşıdığına inanan emekçilerin, bu bilinç ile sınıfsal bir tutum göstermesi ve işçi sınıfı ile dayanışma hattı kurması durumunda, sermayenin olumsuz uygulamaları karşısında daha kararlı bir duruş gösterebileceğine inanmaktadır. *Yedinci Sanat* dergisine göre, Film-Sen’in yöneticileri, sinema sektörünün örgütsel tutum almak konusunda özgün zorluklar içeren koşullarının da etkisiyle, emekçilerin ilgi göstermesine rağmen aynı anda hem sektörde çalışmayı hem de sektörün sahiplerine karşı örgütlenmeyi başaramamıştır.

3.2.3.19. Türk Filmciler Derneği (TFD)

17 Aralık 1973'te film yapımcıları tarafından kurulmuş ve ilk başkanı Memduh Ün olmuştur ("Derneğimizin", 1976, s. 4).¹⁷⁶ Sonraki yıllarda çok sayıda sinema emekçisinin de derneğe üye olması sağlanmıştır.

Türk Filmciler Derneği, 1975'te, maddi yardıma ve sağlık desteğine ihtiyaç duyan sinema oyuncularına yardımda bulunmak için Türker İnanoğlu başkanlığında bir "Yardım Komitesi" kurmuş ve yardım fonunu oluşturmak için ünlü oyuncuların katılacağı bir balo düzenlemiştir ("Olumlu", 1975, s. 45). Acar Film Stüdyosu sahibi Murat Köseoğlu'nun başkan olduğu bu dönemde dernek, geceye katılmayacak olan sanatçılar ile bir daha çalışmayacaklarını ilan etmiştir ("Olumlu", 1975, s. 45). Türkân Şoray, Ayhan Işık, Cüneyt Arkın, Tarık Akan ve Emel Sayın gibi oyuncular, çeşitli iş insanlarını dolaşarak davetiye satmıştır. *Ses* dergisi yazarı Ahmet Olcay, 20 Şubat 1975 tarihinde gerçekleşen ve sahnesinde, "Sinemaya Layık Olduğu Ehemmiyeti Vermeliyiz" sloganını içeren afişin yer aldığı bu baloya dair izlenimlerini ve duygularını şöyle yazmıştır:

Gecenin ilerleyen saatlerinde Türk sinemasına 25 yıl hizmet etmiş 47 film sanatçısına şeref belgeleri ve madalyaları verilirken salon alkıştan çınlıyordu. [...] Bu 47 kişinin aralarında öyleleri vardı ki, baston desteğiyle ayakta durabiliyor, arkadaşının kolunda sahneye gelebiliyordu. [...] Ama bir de diğerleri vardı... Orada bulunmayan, ama Türk beyaz perdesine nice hizmetlerde bulunmuş ve şimdi unutulmuş isimsiz kahramanlar. Diğer bir deyimle bir lokma ekmek parasını dahi bulamayacak durumda olan emekliye ayrılmış sinemanın gerçek emektarları... Onlar mı nerede? Kim bilir?... Birçoğu Darülaceze köşelerinde sürünerek aramızdan ayrıldı bile... Birçokları da ihmal edilmekten, yalnız bırakılmaktan yakılarak kendi kabuğuna, kendi dünyasına çekildi... Acaba bir Salih Tozan'ın, bir Suphi Kaner'in öldüğü zaman cebinde kaç paraları vardı? Onlar ki afişlerde adları dahi yazılmayan, yapımcılarca büyük paralar verilmeyen sanatçılardı (1975, s. 7-8).

¹⁷⁶ Türk Filmciler Derneği'ni kuran firma ve sahiplerinin isimleri şöyledir: "Nahit Ataman (Arzu Film), Ertem Eğilmez (Arzu Film), İrfan Ünal (Ak-Ün Film), Türker İnanoğlu (Erler Film), Hürrem Erman (Erman Film)" ("Derneğimizin", 1976, s. 4). Derneğin ilk yönetim kuruluna ise şu isimler seçilmiştir: "Memduh Ün (Başkan), Türker İnanoğlu (İkinci Başkan), Şerif Gören (Genel Sekreter), Recai Akçaoğlu (Muhasip Üye), Berker İnanoğlu (Üye), Vural Pakel (Üye), Mahmut Koramaz (Üye)" ("Derneğimizin", 1976, s. 4).

Olçay'ın, “yapımcılarca büyük paralar verilmeyen sanatçılardı” ifadesiyle emekçileri mağdur eden kesim olarak yapımcıları işaret etmesi ve bu söylemi bir yapımcı derneğinin geniş kesimlerce olumlu değerlendirilen bir etkinliği üzerinden kullanmış olması dikkat çekicidir. Pekâlâ TFD'nin “yardıma muhtaç” sinema oyuncularını için bu etkinliği yapmış olmasını, bir tür “kendilerini aklama”, “mesuliyeti üzerinden atma” veya “günah çıkarma” olarak değerlendirenler de olmuş olabilir. Yaşar Şener isimli bir yardımcı oyuncu, katıldığı toplantıda, sosyal haklarını vermeyenlerin, yine oyuncularını kullanarak yardım toplamasını eleştirmiştir (Özgentürk, 1976, s. 6).

Tiyatro ve sinemada toplam 45 yıl oyunculuk geçmişi olan Muazzez Arçay, yaşlılık döneminde hiçbir sosyal hakka sahip değildir ve yoksulluk içinde yaşamını sürdürmüştür. Arçay, bu balo sonrasında Türk Filmciler Derneği'nden bazı sanatçıların yararlanmasına rağmen kendisinin dernekten herhangi bir yardım alamadığını açıklamış ve bunun nedeni olarak da “televizyonda yaptığım bir konuşmada yoksulluğumu söylememe içerlemişler” şeklinde açıklayarak derneğe tepki göstermiştir (Aksoy, 1975, s. 3). Ayhan Işık, dernek adına para aldıkları kişilerin kendilerine bu paraların ne şekilde kullanıldığına dair sorular yönelttiğini, yaklaşık bir milyon lira toplanan bu para ile sadece birkaç kişinin maaşa bağlanmakla yetinilemeyeceğini ve para toplayan herkesin “töhmət” altında bırakıldığını açıklamıştır (Aksoy, 1975, s. 3). Yapılan yardımları yetersiz bulan Işık, ayrıca, Sami Hazinses'e de yardım edilmesi gerektiğini çünkü aylardır kirasını ödeyemediğini, üç gün film çeviriyorsa üç ay da işsiz kaldığını ve buna yapımcıların film maliyetini düşürmek için daha az ücretle çalışan oyuncularını tercih etmesinin neden olduğunu söylemiştir (Aksoy, 1975, s. 3). Hakan Balamir, starların davetiye satmasının ve baloya güçlü katılımının, derneğin kurucusu olan işverenlerin “reddedilemez bir talebi” olduğu için gerçekleştiğini savunmuştur (1976, s. 10). Balamir'in bu iddiası doğru kabul edilirse, yaratıcı

ve teknik kadrodaki diğer sinema emekçilerinin derneğe olan üyeliği de bir mecburiyet hali olarak değerlendirilebilir. Derneğin 1977 ve 1978’de düzenlediği balolara sanatçıların ilgisi çok az olmuştur.

TFD, 1976’da *Yerli Sinema* adıyla bir dergi çıkarmaya başlamıştır. Bu derginin ilk sayısında kuruluşundan itibaren olan süreci içeren gelir gider tablosu yayımlanmıştır. Bu tabloda, aralarında Cezmi Ar ve Muallâ Sürer’in yer aldığı yedi sinema emekçisine aylık para yardımında bulunulduğu, Necdet Tosun, Münevver Çelikkol gibi on üç emekçiye veya ailesine de hastane ve cenaze yardımında bulunulduğu yazılıdır (“Derneğimizin”, 1976, s. 4).

TFD, kendi üyelerinden, Film-San Vakfı’nın 26 Mart 1976 tarihinde düzenleyeceği baloya katılmamasını istemiştir (“Yeşilçam’ın”, 1976, s. 2). Baloda konuşan vakfın başkanı Ümit Utku, davetli olmasına rağmen geceye katılmayan sinemacılar için, “Bizim sırtımızdan para ve şöhret kazanan bu kişiler nankör insanlardır. Bunlar milliyetçi ve ülkücü olamazlar” demiştir (Pekşen, 1976, s. 9).¹⁷⁷ Dernek, yayınladığı bir bildiri ile Ümit Utku’yu baloya katılmayan sanatçılarla ilgili söylediği olumsuz sözler nedeniyle kınamıştır (“Yeşilçam’ın”, 1976, s. 2). Utku ile sinemanın büyük bir bölümü arasında bu yıllarda birikmiş bir öfke ve saflaşma oluşmuştur. Utku’ya yapılan eleştiriler genellikle, kendisini sinemanın tek temsilcisi olarak görmesi ve devletle çok yakın ilişkiler geliştirerek ‘temsilcilik vasfını’ bürokrasiye de kabul ettirmek suretiyle kişisel menfaatler elde etmesi yönündedir.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Geceye ünlü oyuncuların sadece Ayhan Işık, Meral Zeren, Ekrem Bora ve Tamer Yiğit katılmıştır (“Yeşilçam’ın”, 1976, s. 3).

¹⁷⁸ Atilla Dorsay, bir yazısında Utku’nun bürokrasiyle ve sinema emekçileri ile olan ilişkisini şöyle değerlendirmiştir: “[...] Bürokratlara ikramları dillerde dolaşan, basında bir hayli dostu bulunan Bay Utku, gelip geçen tüm hükümetler döneminde bürokrasiye, kendisini sinemamızın tek temsilcisi olarak kabul ettirmeyi başarmıştır. Bunun sonucunda Antalya Festivali’nden Ticaret Odası’na sinemayı temsil etmeye, balolar düzenlemekten dış şenliklere katılmaya dek, her yerde ve her şeyde karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu arada, sinemamızın en önemli sorunlarından biri olan, sinema sanatçıları ve emekçilerinin sosyal güvencelerini sağlamak işini de büyük bir akıllıkla yüklenen Utku, bu sayede, son günlerinde, bol bol hakketleri belli bir sosyal güvenceye kavuşma umudunu taşıyan birçok emektar sinema sanatçısını da (Aliye Rona’dan Atıf Kaptan’a, Eşref Kolçak’tan Muazzer Arçay’a) çevresinde toplamayı bilmiştir” (1976, s. 6). Kendisiyle ilgili yapılan eleştirilere tepki gösteren Utku, sanatçılar ve sinema için yaptıklarına dair şunları

Türk Filmciler Derneği, hem sinemadaki ekonomik kriz, sinemada kanunsuzluk, piyasadaki ham film karaborsası, işsizlik ve sansür gibi artık katlanılması zor hale gelen sorunları çözmek hem de Ümit Utku'ya ve devlet bürokrasisine sinemanın gerçek sahiplerinin kendileri olduğunu göstermek için bir toplantı kararı alır. Derneğin 9 Nisan 1976'ta yaptığı “Büyük Güçbirliği” toplantısında yapımcılardan sinema emekçilerine kadar büyük bir katılım gerçekleşmiş ve aralarında Hulusi Kentmen, Adile Naşit, Müjde Ar gibi oyuncuların olduğu bir topluluk, “Güç Dayanışmadan Doğar”, “Devletin Sahip Çıkmadığı Yerde Biz Varız”, “TFD Güçbirliğine Çağırıyor” gibi dövizler tutarak basına fotoğraf vermiştir (Ener & Olcay, 1976, s. 2). Bu buluşma için çoğu film stüdyosu toplantı saatleri süresince kapanmış ve film işleri durdurulmuştur. Atıf Yılmaz, toplantıda söz alarak, yıllarca güvencesizlik korkusu yaşadığını itiraf etmiş ve şimdiye kadar haklarını dilenerek istediklerine dair bir özeleştiriye bulunmuştur:

Mesleğimiz bugün her zamankinden daha fazla baskı altındadır. Hiçbirimizin gelecek güvencesi yok. Bunca yıllık meslektaşınız olarak yıllarca bu korkuyu, bu haysiyetsiz korkuyu çekmiş bir arkadaşınız olarak konuşuyorum. Toplanmak, örgütlenmek şarttır. Bugüne kadar tekrarladığımız en büyük yanlış haklarımızın alınması konusunda girişimde bulunmamız oldu. Haklarımızın verilmesini, sadaka bekler gibi hep başkalarından bekledik. Oysa hak verilmez, alınır arkadaşlar. Sosyal güvencemiz için, tehlikede olan mesleği korumak için birleşmemiz şarttır (“Birleşmemiz”, 1976, s. 32-33).

Toplantıda konuşan diğer katılımcılardan Hulusi Kentmen, “Ölüsü ortada kalmış arkadaşımızın cenazesini kaldırabilmek için iane toplardık arkadaşlar. Artık bunlara son vermenin birleşmenin zamanı gelmiştir” ve Türkân Şoray, “Soğuklarda donarak, sıcaklarda kavrularak yapıyoruz işimizi... Kendi meselelerimize, kendimiz sahip çıkalım” demiştir (“Birleşmemiz”, 1976, s. 34-35). Bu toplantıdan iki ay sonra TFD, Başkan Memduh Ün'ün de içinde olduğu sanatçı ve yapımcılardan oluşan bir heyeti, Bakanlar ve Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ile ayrı ayrı

söylemiştir: “Filmciler Federasyonu, Film-San Vakfı ve İstanbul Ticaret Odası Meslek Grubu’nu temsil eden bir kişi olarak sosyal güvencesini alamamış tüm sanatçı ve emekçilerimizin durumunu ve haklarını açıklığa kavuşturan bir tasarımı, TBMM Sosyal İşler Komisyonu’na getirmiş durumdayız. Umarım ki, pek yakında sosyal güvenceden yoksun sanatçı ve emekçi kalmayacaktır. Ayrıca Huzur Evi’nden 30 yataklı, on odalı bir yer satın alınmıştır” (“Ümit”, 1976, s. 35).

görüşmeleri için Ankara'ya göndermiştir. 1976'nın Nisan ayı içinde gerçekleşen bu görüşmelerde heyet, sinemanın sansür, ham film, sinema kanunu ve sosyal güvence gibi konulardaki taleplerini iletmiş ve yakında başlayacak olan 1. İstanbul Film ve Müzik Festivali için devletin sadece Film-San Vakfı ile ortaklık kurmuş olmasını eleştirmiştir. Turizm ve Tanıtma Bakanı Lütfü Tokoğlu, bu eleştirilere cevap olarak Yeşilçam'da dernek enflasyonu olduğunu ve bu nedenle sadece bir vakıfla (Film-San ile) çalışmak durumunda kaldıklarını söylemiştir (Öymen, 1976, s. 6). Dernek üyeleri de Tokoğlu'na cevap olarak, bir dernek enflasyonu olmadığını, enflasyon görüntüsüne, “Ümit Utku'nun kâğıt üzerinde kurduğu sarı sendikalar”ın neden olduğunu ve bakanlığın bu konuda taraf tuttuğunu açıklamıştır (Öymen, 1976, s. 6). Derneğin, bir sonraki Ankara ziyareti, film ham maddesi karaborsasını önlemek ve ham maddeleri temin etmek için dernek yönetim kurulunca kurulmasına karar verilen “kooperatif” konusunda olmuştur. Ticaret Bakanlığı yetkilisi ve Turizm Bankası Umum Müdürlüğü yetkilisi ile 29 Nisan 1976'da yaptıkları görüşmelerde Ümit Utku da yer almış ve film temini, döviz sağlanması gibi konularda anlaşmaya varılmıştır (“Kooperatif”, 1976, s. 2).¹⁷⁹ Derneğin Ankara ziyaretleri, sonraki aylarda da devam etmiş ancak olumlu sonuçlar elde edilmemiştir.

Türk Filmciler Derneği 18-26 Haziran 1976 tarihleri arasında yapılacak olan 13. Antalya Film Festivali için Antalya Belediye Başkanı Selâhattin Tonguç ile anlaşma sağlayarak festivalin organizatörlerinden biri olmuştur. Neredeyse her film festivali tartışmalı veya protestolarla geçen Antalya'da bu festival de protestolara sahne olmuştur. Daha önce üç kez sansürlenmiş olmasıyla gündemde yer almış olan Süreyya Duru'nun *Kara Çarşafılı Gelin* (1975) filmi, Danıştay'ın olumlu karar vermesine karşın festivalde gösterimi yönetimce engellenmiştir (“Bir”, 1976, s. 7). Başta bu

¹⁷⁹ Negatif film ve pozitif film ithali ve dağıtımı için bir başka kooperatif kuruluşu da bazı film yapımcıları tarafından 1979 yılında “Film-Ko” adıyla gerçekleştirilmiştir (“Ham”, 1979, s. 55). Derneğin 1976 yılı Haziran ayında gerçekleştirilen genel kurulunda yönetim kuruluna seçilen isimler şöyledir: “Memduh Ün (Başkan), Türker İnanoğlu, Berker İnanoğlu, Şeref Gür, Sadık Şendil, Osman Seden, Ertem Eğilmez” (“Filmciler”, 1976, s. 41).

engelleme olmak üzere, ayrıca duvar yazılarına ve heykellere yapılan saldırılar nedeniyle festivalde ödül alan sinema emekçileri, bir bildiriyle sansürü ve sanata yapılan diğer saldırıları protesto etmiş ve aldıkları ödülü *Kara Çarşafı Gelin*'e armağan etmiştir ("Bir", 1976a, s. 7).¹⁸⁰ Bildiride imzası bulunanlardan biri olan Atıf Yılmaz, bu tavrı ve açıklaması nedeniyle Türk Filmciler Derneği yönetim kurulu tarafından ihraç isteğiyle "Haysiyet Divanı"na verilmiştir ("Atıf", 1976a, s. 6). Yılmaz, bunun üzerine dernekten istifa etmiş ve bir bildiri ile bunu duyurmuştur. Bildirinin içeriğinde TFD'nin, sonraki zamanlarda, "Büyük Güçbirliği" toplantısında savunur görüldüğü, dayanışma, sansüre karşı örgütlenme gibi çoğu şey ile çelişen bir pratik gösterdiği mesajı vardır:

Filmciler Derneği, Gazeteciler Cemiyeti yapısında bir dernek olmak durumundadır. Yani, her meslek dalından, çeşitli görüşlerde sinemacıları en dar gelirli emekçisinden, en zengin yapımcısına kadar bir çatı altında toplamak amacını gütmektedir. Böyle bir dernek yapısının da belirlediği gibi, bir siyasi parti gibi davranamaz. Üyelerinin fikir özgürlüklerini kısıtlayıcı, fikirlerine yön verici tedbirler getiremez. Önerilerde bulunamaz. [...] Sansürün çağdışı baskısını kınamak için hazırlanmış bir bildirinin altına imza attı diye 26 yılını onurlu bir sinema yapabilmek için adanmış bir üyenize, bir meslektaşınıza, bir arkadaşınıza takındığınız tavır, ancak, iktidardaki hükümete ve onun sansür kuruluna yaranmak için, bir meslektaşınızı harcamak şeklinde değerlendirilebilir. Ortada kaynatılmak istenen tam bir 'Cadı Kazanı'dır. [...] Her gelen hükümetin nabzına göre şerbet verebileceğinizi zannetmek, çok yakın bir gelecekte ayağınıza dolaşacaktır ("Atıf", 1976a, s. 6).

TFD'nin, üyelerinin düşünce ve eylem özgürlüğünü kısıtlayan bu tutumu, sinema alanındaki örgütlenmelerin demokratik işleyişi içselleştirme konusundaki düzeyleri açısından olumsuz bir örnek oluşturur. Daha önce Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti'nin, yapımcıları eleştiren yıldız oyunculara yönelik sert çıkışları da benzer bir örnektir. Her iki örgütün de ortak yönü, yapımcı ya da yapımcı ağırlıklı dernekler olmalarıdır. Yapımcılar ve onların örgütleri, sinema sektöründe sermayeyi temsil eden veya sermaye ile ilişkisi en yoğun olan ve sansür engelini en hafif şekilde atlatabilmek için devlet ile uzlaşmazlıklara düşmek istemeyen güçlerdir.

¹⁸⁰ Festivalde ödül almaya hak kazanan ve bildiride imzası bulunan sinema emekçilerinin isimleri şöyledir: "Atıf Yılmaz, Cüneyt Arkın, Gani Turanlı, Umur Bugay, İhsan Yüce, Ali Habib Özgentürk" ("Bir", 1976, s. 7).

Bu nedenle sinema emekçileri üzerinde tam bir egemenlik kurmak ve bu hattı sarsanlara karşı sert önlemlere girişmek gibi tutumlar gösterdikleri düşünülebilir.

Atıf Yılmaz'ın, derneğin Haysiyet Divanı'na verilmesine pek çok sinema emekçisi tepki göstermiş ve Yılmaz'a destek olmuştur. Örneğin, görüntü yönetmeni Gani Turanlı, "Kimse Atıf Yılmaz'ı Haysiyet Divanına vererek haysiyet kazanamaz" ve yönetmen Feyzi Tuna, "Filmciler Derneği sansürün baskısına karşı onurlu bir savaşıma yerine kendi küçük ve bencil hesaplarının kaypak manevralarını yeğlemiştir" sözlerini sarf etmiştir ("Atıf", 1976b, s. 6). Yılmaz'ın ardından, Orhan Elmas da derneğin Türk sinemasının temel sorunlarına çözüm getiremeyeceği nedeniyle dernek üyeliğinden istifa etmiştir. Akad, bir söyleşisinde, Türk Filmciler Derneği'nin bir ticari teşebbüs olduğunu ve bu nedenle hem nihayetinde sansüre boyun eğecek hem de hükümet neye izin veriyorsa sadece onu yapacak bir yapıda olduğunu belirtmiştir (1976, s. 9).¹⁸¹

Türk Filmciler Derneği'nin, Ümit Utku'nun bürokrasideki yerini elde etmek, devletle ilişkileri geliştirmek uğruna sinemanın sorunları konusunda yeterince aktif olmamak ve üyelerinin düşünce, tavır ve konuşma özgürlüğünü engelleyici tutum almak hatta hangi etkinliğe katılıp katılmayacaklarına karar verip üyelerini işsiz bırakma tehdidiyle bunlara uymasını sağlamak gibi politikaları nedeniyle sinema emekçileri, hiç olmadığı kadar etkin ve motive şekilde, kendi öz örgütlerini kurmaya yönelmiştir. "Sinema Emekçileri Birliği" bu duygu ve tartışmalar sonucu ortaya çıkmıştır.

¹⁸¹ Lütfi Akad, sadece Nusret İkbâl ve Muhtar Kocabaş gibi yapımcıların dernekteki diğer yapımcıların aksine yanlış politikalarla karşı direnebilecek yapıda olduklarını ancak onların da sinemayı bıraktığını söylemekte ve onlar gibi beş altı yapımcının daha olması durumunda sinemada olumlu değişimlerin gerçekleşeceğine inanmaktadır (1976, s. 9).

3.2.3.20. Film Sanayii ve Tüm Sanatçıları Güçlendirme Vakfı (Film-San)

Film yapımcısı, oyuncu ve yönetmenlerin yanı sıra tiyatro ve müzik dünyasında yer alan bazı sanatçılar tarafından 1975 yılı Nisan ayında Hülya Koçyiğit'in başkanlığında kurulmuştur ("Hülya", 1975, s. 19).¹⁸² Film-San, yardıma ihtiyacı olan sanatçılar ile ilgilenmek ve tüm sanatçıların sosyal güvence haklarını kazandırmak gibi bir misyon ile yola çıkmıştır. Fakat vakfın yaptığı pek çok çalışma beraberinde tartışmalar doğurmuş ve sinema emekçilerinin örgütleri tarafından samimiyetleri sorgulanır olmuştur.

Oyuncu Danyal Topatan, ağır hasta ve parasızdır ("İşler", 1975, s. 4). Sigortasız, iyi tedavi imkânlarından mahrum şekilde evinde yatarken onunla ilgilenmek isteyenler arasında Türk Filmciler Derneği, Film-San Vakfı ve Türkân Şoray da yer alır. Türkân Şoray'ın Topatan'ı alıp özel bir hastaneye yatırmasına tepki gösteren Film-San Vakfı yönetimi, bir bildiri ile Topatan ile kendilerinin zaten ilgilendiğini iddia ederek Şoray'ın reklam yaptığını öne sürer ("İşler", 1975, s. 4-5). Danyal Topatan ise kendisini ziyaret eden *Ses* dergisi muhabirlerine, Türkân Şoray'a yardımları için minnettarlığını açıkladıktan sonra film yapımcılarına şöyle tepki göstermiştir: "Benim ve benim gibilere hastanelere düştükten sonra değil, düşmeden önce sahip çıkmalılar. Bizim muhtaç duruma düşmemize sebep kendileridir. Her prodüktör her filminde bize iş verse mesele hallolur. Ama onlar sokaktaki adamı çok ucuza oynatarak bizim istikbalimizle oynuyorlar" ("İşler", 1975, s. 5). Yaşamının yirmi iki yılında sinemaya emek vermiş olan Topatan, bu sözleri söyledikten bir ay sonra vefat etmiştir.

Film-San Vakfı, Türk sineması içinde sinema emekçilerinin yer aldığı dernek ve sendikalar tarafından çoğu zaman eleştiri konusu olmuş ve Ümit Utku ile özdeşleştirilmiştir. Örneğin, Set

¹⁸² Film-San Vakfı, şu isimler tarafından kurulmuştur: "Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Muazzez Arçay, Sırrı Gültekin, Mengü Yeğin, Enver Burçkin, Faruk Kenç, Ümit Utku, Emel Sayın, Ayla Algan, Şükran Özer Doruk, Nuri Sesigüzel, Erkan Özerman, Faruk Ilgaz" ("Film-San").

Teknisyenleri Derneği Başkanı Mevlüt Ekinci hem vakfı hem de Utku'yu sert şekilde şöyle eleştirmiştir:

Görünüşte Yeşilçam'da çalışanların yararı için kurulmuş bir vakıftır sözde. Bugüne kadar bu vakfın Yeşilçam'daki hiçbir derneğe bir yardımı olmamıştır. Bir arkadaşımız öldüğünde Film-San onun cenazesini kaldırmış, çiçek yaptırmıştır. Yalnız vakfın işi cenaze kaldırmak değil ki. Vakfın kurulmasında emeği geçen arkadaşlar, sonra da çalışanların sigorta gibi sorunlarıyla ilgilenmek istediklerinde ilişkilerine son verildi. Bence vakfın Yeşilçam ile hiçbir ilişkisi yoktur, yalnız Ümit Utku'nun emellerine araç olan bir şeydir (Ekinci, 1978a, s. 37).

Film-San Vakfı'nın, 29 Kasım-15 Aralık 1976 tarihleri arasında, hükümet ile yakın ilişkileri sayesinde devlet desteği alarak düzenlediği "1. İstanbul Uluslararası Film ve Müzik Festivali", *Ses* dergisinde "Ulusal Rezalet" başlığıyla haberleştirilmiş ve çoğu sinema emekçisi tarafından protesto edilmiştir (Olçay, 1976, s. 3-4). Festivalde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülü ve 60 bin lira para ödülü alan Meral Orhonsay, etkinlik sürecinde yaşananlara tepki olarak aldığı ödülü geri vermiş ve parayı da Acar Film Stüdyosu'nun grevci işçileri, Sinema Oyuncuları Derneği ve *Yeni Türk Sineması* gazetesi arasında bölüştürmüştür (Meral Orhonsay, kişisel görüşme, 5 Mart 2014).¹⁸³ Festivalden sonra düzenlenen bir protesto toplantısını, "Film Yönetmenleri, Senaryo Yazarları ve Yönetmen Yardımcıları Derneği", Set Teknisyenleri Derneği, Türk Filmciler Derneği, Sinema Oyuncuları Derneği, Film Işıklandırma Yönetmenleri Derneği, Türk Sinematek Derneği, Sinema TV Enstitüsü, *Yeni Türk Sineması* gazetesi, yabancı basın mensupları ve sanatçılar bir araya gelerek düzenlemiş ve bu örgütler festivali bir skandal olarak özetlemiştir ("Şok", 1976, s. 6). Festivalin dikkat çeken ve tartışılan bir başka yönü de yarışan filmlerden hiçbirinin birincilik ödülüne layık görülmemiş olmasıdır.

¹⁸³ Meral Orhonsay bu konuda bir basın toplantısı da düzenlemiştir. Toplantıda söylediklerinin bir bölümü şöyledir: "Festivale katılan filmlerin gerçek Türk sinemasını temsil ettiğine inanmadığımdan, Türk halkının sanat anlayışının otel lobilerinde eş dost arasında düzenlenen şenliklerle temsil edileceğine inanmadığımdan, bu festivalin Türk sinema sanatına hiçbir katkısı olmadığına ve olmayacağına inandığımdan, ödüllendirilmemin anlamını yitirdiğine inandığımdan, halktan kaynaklanmayan ve halka çıkamayan hiçbir organizasyon ve kuruluşun saygın olmadığına inandığımdan bu festivali protesto ediyorum" ("Şok", 1976, s. 4-5).

Film-San Vakfı, 1979’da, “Yoksul Sanatçılara Yardım Gecesi” adıyla bir etkinlik düzenlenmiş ve bu gecede 68 sahne ve perde sanatçısı maaş çeklerini Sosyal Güvenlik Bakanı Hilmi İşgüzar ile Gümrük ve Tekel Bakanı Tuncay Mataracı’nın elinden almıştır (Pekşen, 1979, s. 5). Çeki alanlar arasında koltuk değneğiyle gelen hasta ve yoksul sanatçıların yanı sıra Hamiyet Yüceses gibi varlıklı müzik sanatçılarının da olması nedeniyle, vakıf yine yoğun eleştirilere konu olmuştur.¹⁸⁴

Film-San Vakfı’ndan istifa eden 18 yapımcı 24 Kasım 1976 tarihinde Türkiye Film Sanayii İşverenler Sendikası’nı kurmuştur (“Film”, 1977, s. 47; Tarih Vakfı Arşiv, Çalışma Bakanlığı).¹⁸⁵ Sendikanın kısa adı “Türk Film”dir. Kuruluşundan kapanışına kadar geçen dönem içinde sendika başkanlığını Kadir Kesemen yapmıştır. 10 Mart 1979 tarihli genel kurulda, gelir sağlanamadığı ve hiçbir faaliyet gösteremediği gibi nedenlerle sendikanın feshine karar verilmiştir.

Film-San Vakfı’nın kuruluşundan önce Ümit Utku başkanlığında 16 Ocak 1976’da “Sine İşverenler Sendikası” kurulmuştur (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).¹⁸⁶ Bu sendikanın, son olarak 20 Şubat 1976’da genel kurul toplantısı yapılmış ve daha sonra yasal yükümlülüklerini yerine getirmediği için 1984’te Çalışma Bakanlığı’nca kendiliğinden feshedildiği kabul edilerek varlığı sonlanmıştır. Sendikanın, 1976’da 41 üyesi, 1979 ve 1980’de 45 üyesi vardır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Film-San Vakfı ise varlığını hâlen sürdürmektedir.

¹⁸⁴ Hamiyet Yüceses, aldığı çeki, Film-San Vakfı’na bağışlamıştır (Pekşen, 1979, s. 5).

¹⁸⁵ Türkiye Film Sanayii İşverenler Sendikası’nın ilk genel kuruluna kadar geçici görev alanların isimleri şöyledir: “Kadir Kesemen (Başkan), Necdet Barlak (Başkan Vekili), Işık Toraman (Genel Sekreter), Vural Pakel (Muhasib), İrfan Atasoy (Veznedar)” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹⁸⁶ Sine İşverenler Sendikası, şu isimler tarafından kurulmuştur: “Ümit Aslan Utku (Başkan), Demir Öztürk (2. Başkan), Turan Tung, Murat Soydan, Aziz Altınay, Enver Burçkin” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Ümit Utku, Turan Tung ve Enver Burçkin, Türkiye Yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası ile Ulusal Film Prodüktörleri İşverenler Sendikaları Federasyonu’nda aktif yer alan kişilerdir. Bu üç örgütün çoğunlukla aynı kadrolar tarafından kurulup, yönetildiği anlaşılmaktadır.

3.2.3.21. Film Seslendirme Sanatçıları Derneği (Film-Ses)

Film-Ses, film seslendirme sanatçılarının kendi iş kollarında kurduğu ilk örgütlenmedir. 1975 yılında kurulan derneğin Kurucu Başkanı Saadettin Erbil ve Genel Sekreteri Cüneyt Türel'dir.¹⁸⁷ *Yeni Türk Sineması* gazetesi, Film-Ses'e başarı dileklerini ilettiği bir haberinde, seslendirme sanatçılarının emeğini "Türkçe İşçiliği" olarak tanımlamıştır ("Filim", 1975, s. 3). Bu derneğin üyeleri, ağırlıklı olarak tiyatro kökenli olan ve hem tiyatrodan hem de sinemada çalışan oyuncularından oluşmuştur. Film-Ses'in 1978 yılında yapılan genel kurulunda, "Seslendirmede belli bir estetik düzeyin sağlanması, Türkçe'nin iyi kullanılması, ücretlerin belirlenmesi" gibi konular konuşulmuş ve ardından 150 üyesi bulunan derneğin başkanlığına Kâmrân Yüce seçilmiştir ("Film-Ses", 1978, s. 16).¹⁸⁸

Bu tez çalışması kapsamında Film-Ses'in herhangi bir iş sözleşmesi düzenlediği ya da seslendirme sanatçılarının sorunlarına dikkat çekmek için bir kampanya başlattığına dair bir bilgiye rastlanılmamıştır. Sadece diğer sanat örgütleriyle beraber yaptıkları girişimler ve basın toplantılarına dair birkaç habere ulaşılmıştır. Onlardan biri, 1976 yılında Film-Ses'in, sinemada sansürün kaldırılması için Türk Sinematek Derneği, *Yeni Türk Sineması* Gazetesi, Işık Yönetmenleri Derneği ve Ankara Sanat Tiyatrosu gibi pek çok sanat örgütüyle beraber bir basın toplantısı düzenlediğidir ("Sinemada", 1976, s. 1). Bir diğeri de 1978 yılında, Film-Ses, Devlet Tiyatroları Çalışanları Derneği (DETÇA) ve Tüm Tiyatro Sanatçıları Derneği'nin (Tİ-SAN) TRT ile olan iş ilişkilerinde ortak hazırladıkları bir protokol çerçevesinde birlikte hareket etme kararı aldığına dair haberdur ("Üç", 1978, s. 11).

¹⁸⁷ Film-Ses'in kurucu üyelerinin isimleri şöyledir: "Saadettin Erbil (Başkan), Cüneyt Türel (Sekreter), Levent Dönmez (Sayman), Kâmrân Yüce (Üye), Timuçin Caymaz (Üye), Esen Günay (Üye), Selâhattin Dursun (Üye)" ("Filim", 1975, s. 3).

¹⁸⁸ Film-Ses'in 1978 yılında yapılan genel kurulunda seçilen yönetim kurulu üyelerinin isimleri şöyledir: "Kâmrân Yüce (Başkan), Timuçin Caymaz, Nuri Ergün, Erhan Yazıcıoğlu, Turgut Savaş, Güler Ökten, Ahmet Yalçın" ("Film-Ses", 1978, s. 16).

3.2.3.22. Film Endüstrisi, Tiyatro, Sinema, Müzik Sanatçıları ve İşçileri Sendikası

(Fi-Ti-Si)

Film Endüstrisi, Tiyatro, Sinema, Müzik Sanatçıları ve İşçileri Sendikası, 1976 yılında kurulmuş ve varlığını 1979 yılına kadar sürdürmüştür.¹⁸⁹ Temsiliyet kapsamı içine sinemanın yanı sıra tiyatro ve müzik sanat dallarını alan sendikanın adı içinde “sanatçılar” ve “işçiler” olarak iki ayrı vurgu yapılması dikkat çekicidir. Bu ayrımı tercih etmiş olmaları, sanat emekçilerinin tümünü “işçi” olarak değerlendirmedikleri ihtimalini akla getirir. Sendikanın yönetim kurulu üyelerinin iş tanımları; isim ve adres bilgilerinin de yer aldığı bir listede, “prodüksiyon amiri”, “yönetmen”, “sanatçı” ve “fotoğraf teknisyeni” şeklinde yazılmıştır.¹⁹⁰ Asil üyelerin yer aldığı bu listedeki isimlerin tamamı sinema emekçisidir. Sinema oyuncularının 1960’lı yılların sonlarında gazinolarda şarkı söyleme işine başlaması ve 1970’lerin kriziyle bu işe iyice yönelmesi onları aynı zamanda sahne sanatçısı konumuna taşımıştır. Türkiye sinemasında başlangıcından itibaren tiyatro ile çeşitli düzeylerde geçişken ilişkiler kurmuş olan oyuncuların, müzik sektörü ile de bu şekilde iç içe geçmeye başlamasıyla böyle bir sendikanın kurulması bir zemin kazanmış olabilir.

Fi-Ti-Si, kuruluşundan itibaren “genel kurul toplantısı yapmadığı” gerekçesiyle feshedilmiştir (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Araştırma boyunca sendikanın herhangi bir çalışmasına rastlanılmamıştır.

¹⁸⁹ Sendika tüzüğüünün üçüncü maddesinde kuruluş amacı şöyle yazılmıştır: “Üyelerinin müşterek iktisadi, sosyal, kültürel yararlarını korumak ve geliştirmek, üyelerinin çalıştıkları iş yerlerindeki işveren teşekkülleri ile arasında iyi münasebetler ve karşılıklı iş birliğinin kurulmasını temin ve devamına zemin hazırlamak, üyelerini temsil etmek, çalışma şartlarını memleket ekonomisine, mevzuata ve ortak menfaatlere uygun bir şekilde geliştirici tedbirler almak sendikanın amacıdır” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

¹⁹⁰ Asil üyeler: “İsmail Konca (Prodüksiyon Amiri), Şinasi Özölük (Yönetmen), Adnan Kıran (Sanatçı), Seyfi Havaeri (Yönetmen), Muazzez Arçay (Sanatçı). Yedek üyeler: Reşit Cıldam (Sanatçı), Kudret Korudağ (Sanatçı), Yaşar (Soyadı anlaşılamadı, Sanatçı), Erol Taş (Sanatçı), Nazım Bora (Fotoğraf Teknisyeni), Handan Asiye Adalı (Sanatçı)” (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

3.2.3.23. Görüntü Yönetmenleri Derneği

1975 yılında kurulan derneğin ilk kurucu başkanı Orhan Kapk1, Genel Sekreteri de Mengü Yeğ1n'dir ("Görüntü", 1975, s. 3).¹⁹¹ 1978 yılında 54 üyesi olan dernek, film çalışmalarında uygulanmak üzere, "iş günü" kriterine ve "görüntü yönetmeni", "asistan" ayrımına göre bir taban fiyatı listesi hazırlamıştır ("Görüntü", 1978, s. 3). Dernek, sinemanın bütün iş kollarında dernekleşmeyi amaçlayan "Sinema Emekçileri Birliği"nin 1976'da yaptığı toplantılarda yer almıştır. Film-San Vakfı ile yakın ilişki kurması bakımından diğer derneklerden ayrı bir tutuma sahiptir.

3.2.3.24. Örgütlenmede Altın Çağın Başlangıç Hareketi: Sinema Emekçileri Birliği

1974 yılı, sektörde büyüyen kriz ve ülkedeki toplumsal koşulların da etkisiyle, örgütlenme tartışmalarının ve girişimlerinin hızlandığı bir yıl iken, 1976 yılı, bu adımların olgunlaştığı ve sonuç verdiği bir atılım dönemi olmuştur. 1976 için sinema emekçilerinin örgütlenme tarihindeki en yoğun, en verimli dönemi tanımlaması yapılabilir. Acar Film Stüdyosu'nda başlayan grev pek çok kişiye göre 1976 atılımını motive etmiş ve harekete geçirici bir heyecan yaratmıştır. Onat Kutlar'a göre, bu grev sayesinde sinema emekçileri, "lumpen yapıyı kırıp, sınıfsal bilinçlenmenin ve örgütlenmenin yolunu" açmıştır (1979, s. 16). Mevlüt Ekinci bu grevi, "Sinema Emekçileri Birliği"nin ve derneklerin kurulmasını sağlayan önemli etkenlerden biri olarak değerlendirmiştir (1979, s. 6). Film yapımcılarının etkin olduğu Türk Filmciler Derneği ve Film-San Vakfı arasında Türk Sinemasını temsil etme yarışı ve saflaşmasının yaşandığı bir ortamda, yaratıcı ve teknik alanda çalışan sinema emekçileri, içinde işverenlerin yer almadığı kendi örgütlenmelerini kurmak ve Türk sinemasının asıl sahibinin kendileri olduğunu göstermek için harekete geçmiştir. 1976'da

¹⁹¹ Derneğin kurucu isimleri şöyledir: "Orhan Kapk1, Gani Turanlı, Mustafa Yılmaz, Cahit Engin, Çetin Tunca, Hüseyin Özşahin" ("Görüntü", 1975, s. 3).

“Sinema Emekçileri Birliği” adı altında bir araya gelinmiş, yoğun toplantılar yapılmış ve örgütlenme aşamaları belirlenerek her iş kolunda hareketlenme sağlanmıştır. Bu aşamalara göre, önce her iş kolu kendi derneklerini kuracak, ardından bir federasyonlaşmaya gidilecek ve bütün sinema emekçilerini kapsayan güçlü bir sendika kurulacaktır (“Görüntü”, 1976, s. 45).

Sinema Emekçileri Birliği, Hakan Balamir, Semra Özdamar, Aytaç Arman, Fatma Belgen ve Aysun Güven gibi oyuncuların öncülüğünde örgütlenmiştir (“Sinema”, 1976a, s. 46). Birliğin toplantıları yapıldığı sırada oyuncular kendi aralarında dernekleşme sürecini başlatmıştır. Sinema Emekçileri Birliği, kendi başına bir dernek veya sendika gibi bir örgüt değil, düzenledikleri toplantılar ile yönetmenler, set teknisyenleri ve ışıkçılar gibi iş kollarının dernekleşmesini sağlayan ve nihayetinde sendikal birleşmeyi hedefleyen, öncü, motive edici bir buluşma, tartışma ve yeni örgütlenmeleri inşa etme aracıdır. Görüntü yönetmenleri, bu birliğin toparlanmasından kısa bir süre önce “Görüntü Yönetmenleri Derneği” adıyla örgütlenmiş ve birlik toplantılarına kurumsal kimlikleri ile katılmıştır. (“Görüntü”, 1976, s. 45). Sinema Emekçileri Birliği toplantılarının ardından, “Film Yönetmenleri, Senaryo yazarları ve Yönetmen Yardımcıları Derneği” (Yön-Sen), “Film Işıklandırma Yönetmenleri Derneği”, “Sinema Oyuncuları Derneği”, ve “Film-Set” gibi örgütler kurulmuştur.

Türk Filmciler Derneği ile sinema emekçilerinin yaşamakta olduğu huzursuzluklar sonucu Atıf Yılmaz ile beraber başlayan kopuş, Yeşilçam’daki yeni örgütlenme arayışları ve Acar grevinin de verdiği heyecan ile birleşince aralarında Atıf Yılmaz, Vedat Türkali, Yavuz Özkan, Lütfi Akad gibi isimlerin yer aldığı bir grup, *Yeni Türk Sineması* gazetesini çıkarmaya başlamıştır.¹⁹² Künyesinde “Türkiye Sinema Emekçilerinin Yayın Organı” olduğu yazılı olan gazetenin ilk sayısı

¹⁹² *Yeni Türk Sineması* gazetesinin 15 Haziran 1976 tarihli ilk sayısındaki künyede yer alan kurucular ve Yazı Kurulu’nun isimleri şöyledir: Sahibi: Vedat Türkali, Sorumlu Yazı İşleri Yönetmeni: Atıf Yılmaz, Yazı Kurulu: Muzaffer Hiçdurmaz, Umur Bugay, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Çetin Tunca, Aytaç Arman, Aydın Sayman, Lütfi Ö. Akad, Semra Özdamar, Zeki Ökten, Kenan Ormanlar.

15 Haziran 1976'da yayımlanmıştır. Yavuz Özkan, gazetenin (o, “dergi” diye adlandırmış) kuruluşunu ve yarattığı heyecanı şöyle anlatır:

Yapımcıların örgütlediği bir toplantı yapılmıştı. Herkes oradaydı. O toplantıda ne sansüre ne de sinemanın temel sorunlarına değinilmedi hiç. Oradan çıktıktan sonra biz Sinematek'e geldik. Vedat Türkali, Atıf Yılmaz, Umur Bugay, Süreyya Duru ve şimdi adını hatırlamadığım birkaç kişi daha vardı. Yapımcıların toplantısının bir değerlendirmesini yaptık ve bir dergi çıkarmaya karar verdik. Dergi çıktığında bizim beklentimizin çok üstünde ilgi gördü ve heyecan yarattı (kişisel görüşme, 6 Ağustos 2014).

Kendilerini gazetenin etrafında toplayan ismin Yavuz Özkan olduğunu söyleyen Ali Özgentürk, derginin önemini şöyle açıklamıştır: “İlk defa sinemanın içinde çalışan, ışıkçı, setçi, oyuncu, senaryo yazarı, yapımcı, yönetmen, herkese yönelen, sinema içindeki yaratıcılık özgürlüğünü savunan, emeğin haklarının alınması, örgütlenmesi ve bu ülkenin insanını ilgilendiren daha çok film yapılmasını savunan bir güç oluştu” (kişisel görüşme, 17 Ocak 2012).

Özkan'ın ve Özgentürk'ün açıklamaları, *Yeni Türk Sineması* gazetesinin sadece bir haber ve tartışma yayını sınırlı olmadığını, onun daha çok bir örgütlenmeye ve yeni sinemanın yaratılmasına yönelik yayın aracı olduğunu gösterir. Toplamda sekiz sayı çıkan gazetenin son sayısını çıkardığı 1977 yılında, Yeşilçam'da bütün iş kolları dernekleşmiş ve *Yeni Türk Sineması* yaptığı yayınlarla örgütlenme sürecine katkısını sunmuştur.

3.2.3.25. Sinema Oyuncuları Derneği

19 Mayıs 1976 tarihinde oyuncular dernek kurmak için bir toplantı yapmış ve o toplantıda “Sinema Oyuncuları Derneği”nin kuruluş işleriyle ilgilenmek için Hakan Balamir, Semra Özdamar, Yaşar Şener, Süheyl Eğriboz, Osman Çağlar ve Yalçın Gülhan görev almıştır ("Sinema", 1976c, s. 3). Derneğin resmi kuruluşu temmuz ayı içinde gerçekleşmiştir.¹⁹³ Örgütlenme heyecanı

¹⁹³ Sinema Oyuncuları Derneği'nin kuruluşunda resmi işlemleri yürüten kurucu heyet şu isimlerden oluşur: “Hakan Balamir, Semra Özdamar, Orçun Sonar, Süheyl Eğriboz, Hülya Koçyiğit, Orhan Gencebay, Yaşar Şener” (“Sinema”, 1977a, s. 46).

ve çabalarıyla basında sık sık öne çıkan Hakan Balamir, *Yeni Türk Sineması* gazetesinde yayımlanan bir yazısında neden örgütlendiklerini şöyle açıklar:

İşimizi insan onuruna yaraşır şartlarda yapmak istiyoruz. Senelerdir seyircimizi istismar edip küstüren, onları evlerine hapsedenlere yeter artık demek istiyoruz. “Türk filmine gidilir mi?” diyene değil, dedirtenlere, “Hakkın yok arkadaş!” demek istiyoruz. Vurgun ve talan anlayışının dışında kaliteli filmlerle karalarımızı silmek istiyoruz. Bu amaçla örgütlendik... Figüranından baş rol oyuncusuna, kavgacısına, karakter oyuncusuna kadar... Et-tırnak misali... Sırtımızda yıllardır oynanan “Sömürü” adlı oyuna son vermek için (1976, s. 10).

Balamir’in, o ana kadar kötü filmler ile üzerlerine bulaştırıldığına inandığı “kara”yı, iyi filmler ile silmenin yolunun “örgütlenme”den geçtiğine yönelik açıklaması önemlidir. Örgütlenmeye salt sosyal ve ekonomik haklar olarak değil, yaratıcılıklarını daha iyi ortaya koyabilecekleri nitelikli filmler üretilmenin de bir aracı olarak yaklaştıkları anlaşılmaktadır.

Sinema Oyuncuları Derneği’nin kurucu heyeti, bir toplantı düzenleyerek, “çalışamayacak durumda olan oyunculara geçimleri için gerekli paranın sağlanması ve “iş kazası geçiren üyelere yardımcı olunması” gibi amaçları olduğunu da açıklamıştır (“Sinema”, 1977a, s. 46). 1976’nın Mayıs ayı içinde düzenlenen genel kurul toplantısında geçici olarak bir yönetim kurulu oluşturulmuş ve başkan olarak Hakan Balamir seçilmiştir (“Sinema”, 1976b, s. 6).¹⁹⁴

Yücel Hekimoğlu, Türk milliyetçisi çizgisini sıklıkla vurgulayan bir yayın olan *Sinema 99* adlı dergide yayımladığı bir yazısında, bu derneğin ilk zamanlarda “tamamen sol tandanslı oyuncular”ın hakimiyetinde olduğunu fakat sonradan aralarına “sağda olduğu bilinen” Hülya Koçyiğit ve Orhan Gencebay’ı da katarak olumlu bir adım attığını belirtmiştir (1977, s. 20). Orhan Gencebay’ın, derneğin bir toplantısında söz alarak, “Bazı arkadaşlar benim niye yönetim kurulunda bulunduğumu sorabilirler. Bu derneği kurabilmek için yedi kişiyi güç bir araya getirdik.

¹⁹⁴ Sinema Oyuncuları Derneği’nin geçici ilk Yönetim Kurulu üyelerinin isimleri şöyledir: “Hakan Balamir (Başkan), Yaşar Şener (İkinci Başkan), Semra Özdamar (Sekreter), Renan Fosforluoğlu (Danışman), Yalçın Gülhan (I. Üye), Süheyl Eğriboz (II. Üye), Osman Çağlar (III. Üye) (“Sinema”, 1976b, s. 6).

Ben yedinci oluyorum” gibi bir açıklama yapmış olması, dernek içindeki politik ayrılıkların bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (“Altmış Üç”, 1977, s. 43).

Sinema Oyuncuları Derneği’ne üye olması için bir davet alan Türkân Şoray, örgütlenmenin önemi hakkında *Ses* dergisine şunları söylemiştir:

Dileğim tüm meslektaşlarımın aynı çatı altında toplanması ve bugüne kadar başaramadığımız örgütlenmeyi gerçekleştirerek daha etkin bir güç haline gelmemizdir. Çünkü yakın bir gelecekte Türk sineması, birçok önemli olayla karşılaşacak ve ciddi bir yaşama savaşı verecektir. Bunun belirtilerini şimdiden görüyoruz. Eğer kişisel hesap kaygılarıyla kenara çekilsek, zararlarını yine bizler yüklenmek zorunda kalacağız (1976, s. 3).

Dernek, 1977’de 250 üyeye ulaşır. Sinema TV Enstitüsü ile ilişki kurarak, enstitü hocalarının dernek lokalinde üyelere sinema ve İngilizce dersleri vermesini organize etmiştir (Şener, 1977a, s. 18).

1977’de yürürlüğe giren yeni sansür tüzüğüne yönelik Sinema Oyuncuları Derneği geniş katılımlı bir basın toplantısı düzenlemiştir.¹⁹⁵ Basın metnini okuyan Fatma Girik, sansürün düşünce ve yaratma özgürlüğüne karşı bir uygulama olduğunu ve sanatçılar için onur kırıcı olduğunu vurgulamıştır (Şener, 1977b, s. 18). Bu toplantıda sansür tüzüğü geri çekilmediği takdirde Ankara’ya kadar bir protesto yürüyüşü düzenleyecekleri de duyurulmuştur. Atilla Dorsay, hükümetin, politik filmlerin yapılmasının önüne geçebilmek için sansürü ağırlaştırdığını savunmuştur:

Koşullar çok ağırdı. Siyasete o dönemin ünlü Milliyetçi Cephe (MC) koalisyonları hakimdi. Aynı dönemde nasıl oluyordu da o seks filmleri denen oldukça rezil ticarete izin veriyordu da bu tutucu koalisyonlar, normal filmlerin üzerinde böyle Demokles’in Kılıcı’nı sürekli tutuyorlardı, bunu anlamak imkânsız. Benim naçizane kanaatim seks filmlerinin sokaktaki adamı en azından meşgul ettiği ve aklının başka türlü şeylere mesela siyasal etkinliklere, gösterilere, yürüyüşlere kaymasını engellediği için MC tarafından teşvik edildiği, korunduğu, gözetildiği, buna karşılık birtakım insanları sarsıcı, politik içerikli fikirler üreten filmlerin tam tersine koyu baskı altına alındığıydı (kişisel görüşme, 10 Haziran 2013).

¹⁹⁵ Yeni sansür tüzüğü, “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük” adı altında 23 Eylül 1977’de Resmî Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe girmiştir (16063 sayılı Resmî Gazete). Yeni tüzük, film üretimini hem yapımcı hem de yaratıcı emekçiler için daha da zorlaştırmakta hatta 28. maddede polisler setlere gelip denetleme yapması hakkı da vermektedir.

İkinci Milliyetçi Cephe hükümeti, Necmettin Erbakan ve Süleyman Demirel'in liderliğindeki koalisyondan oluşmaktadır. Sansürü her dönem yaşamış bir yönetmen ve yapımcı olan Memduh Ün, MC hükümeti dönemindeki sansürü diğerlerinden ayırmıştır: “Milliyetçi Cephe zamanında korkunçtu, korkunç. Hangi senaryoyu gönderirsek reddediyorlardı. Çok çektik sansürden... Hele o, Yaşar Kemal, Vedat Türkali, Orhan Kemal falan isimleri koyarsanız zaten imkân yoktu çıkmasına... Başka isimler koyuyorduk hep” (kişisel görüşme, 28 Şubat 2014).

Türkan Şoray, yapımcıların ticari kayba uğramamak için sansüre uygun, birbirine benzer işler yapmayı tercih ettiğini, kendilerinin de denetim ve baskıyı hep ruhlarında hissettikleri için otosansür uygulamak zorunda kalarak yaratıcılığın baştan önlendiğini belirtmiştir (kişisel görüşme, 8 Ağustos 2014). Umur Bugay, oyuncuların bir senaryoyu önden okuyup, beğenerek kabul ettiğini ancak daha senaryo aşamasındayken sansüre gönderilmek zorunda kalınan projenin oradan kırpmalarla kuşa dönerek gelmesinin oyuncuları olumsuz etkilediğini açıklamıştır (kişisel görüşme, 15 Ekim 2012).

3.2.3.26. Film Yönetmenleri, Senaryo Yazarları ve Yönetmen Yardımcıları Derneği (Yön-Sen)

Yön-Sen, 1976 yılının Ekim ayında, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten ve Erdoğan Tünaş gibi senaryo yazarı ve yönetmenler tarafından kurulmuştur (“Yön-Sen”, 1976a, s. 23).¹⁹⁶ Derneğin basın sözcüsü Feyzi Tuna ve örgütlenme işleri sorumlusu Muzaffer Hiçdurmaz olmuştur. 1978’de yapılan olağan genel kurulda genel başkanlığa Halit Refiğ ve 1979’daki olağan genel kurulda genel

¹⁹⁶ Yön-Sen’in kuruluşu sürecinde oluşturulan geçici yönetim kurulunda yer alan isimler şöyledir: “Orhan Aksoy (Başkan-Yönetmen), Erdoğan Tünaş (İkinci Başkan-Senaryo Yazarı), Aydın Sayman (Genel Sayman-Yönetmen Yardımcısı), Zeki Ökten (Sayman Kasacı, Yönetmen), Atıf Yılmaz (Üye-Yönetmen), Tarık Günlü (Üye-Yönetmen Yardımcısı)” (“Yön-Sen”, 1976a, s. 23).

başkanlığa Şerif Gören seçilmiştir (“Yön-Sen’in”, 1978, s. 10; “Yön-Sen”, 1979a, s. 30).¹⁹⁷ Burçak Evren’e göre 1975 sonrasında gelişen örgütlenmelerin ilk adımını Yön-Sen atmıştır (Evren, 1976, 24).

Yön-Sen’in kurulduktan sonraki ilk toplantısında konuşan Atıf Yılmaz, “sinemadaki çeşitli iş kollarında kuruluşu tamamlanmış derneklerin bir federasyon çatısı altında toplanması gerektiğini, ortak bir sinema dilinin yaratılması zorunluluğunu, büyük bir yerli sinema arşivi ile yabancı sinema eserlerinin tercüme edilerek bir kütüphane kurulmasının şart olduğunu” belirtmiştir (“Yön-Sen”, 1976b, s. 45). Yılmaz aynı toplantıda, yapımcıların, yönetmen, yönetmen yardımcısı veya senaristlerle değil de sadece oyuncularla sözleşme imzaladığı çünkü oyuncuları kaybetmenin seyirciyi kaybetmek dolayısıyla zarar etmek anlamına geldiği ve diğerlerinin yerine nasılsa birini bulabilecekleri şeklindeki tutumlarını eleştirmiştir (“Yön-Sen”, 1977, s.6). İşe başlamadan önce yapımcı ile anlaşma yapmanın önemini şöyle anlatmıştır:

Yapımcı, bir filmi, dört yönetmene birden teklif edemeyecek. İki senaryocudan fikri alıp, üçüncü senaryocuya yazdıramayacak. Yahut da herkesin, emeğinin, fikrinin bedelini ödeyecek. Bu işi meslek olarak yapan profesyonel sinemacı, emeğini, zamanını, fikrini satıyor demektir. Anlaşma imzaladığımız zaman, yapımcı, bizi üç ay bekletip, zamanımızın bedelini ödemedi, filmi yapmaktan vazgeçtim diyemeyecek. Senaryo ısmarlayıp günlerce çalıştırdıktan sonra ‘beğenmedim’ deyip işin içinden sıyrılamayacak (“Yön-Sen”, 1977, s.6).

Yapımcıları, en ucuza çalışacak yönetmen arayışında olan ve senaryocuların fikirlerini çalan kişiler olarak tanımlayan Atıf Yılmaz’ın, onların sinema emekçilerini bir anlaşma ile kendilerine bağlayıp aylarca beklettikten sonra projeyi iptal etme rahatlığında olmalarını deşifre ederek, bekleme sürelerinin de çalışmaya dahil edilmesi ve “iş” iptal edildiğinde bunun bedelinin kendilerine ödenmesi gerektiğini savunması pek dillendirilmeyen önemli bir hak talebidir. Yılmaz,

¹⁹⁷ Yön-Sen’in 1978’de yapılan genel kurulunda yönetim kuruluna seçilen isimler şöyledir: “Halit Refiğ (Başkan), Orhan Aksoy, Safa Önal, Orhan Elmas, Zafer Par, Engin Temizel ve Arif Erkuş” (“Yön-Sen’in”, 1978, s. 10). Derneğin 9 Temmuz 1979 tarihinde yapılan olağan genel kurulunda yönetim kuruluna seçilen isimler şöyledir: “Şerif Gören (Başkan), Tolgay Ziyal (İkinci Başkan), Muzaffer Hiçdurmaz (Genel Sekreter), Zafer Par (Genel Mali Sayman), Yaşar Seriner (Üye), Erdoğan Kar (Üye), İsmail Kalkan (Üye)” (“Yön-Sen”, 1979a, s. 30).

yapımcıların kriz dönemlerinde sinemayı bırakıp sermayeleriyle zaten yapmakta oldukları diğer ticari işlerine yönelebileceğini, ancak yönetmenlerin, “aç da kalsak, acı da çeksek bu işte kalmak zorundayız. Başka bir iş yapamayız” düşüncesinde olduğunu ve bu nedenle de sinemanın gerçek sahipleri olarak örgütlenmeleri gerektiğini vurgulamıştır (“Yön-Sen”, 1977, s.6). Ona göre, bir köylünün her işin çözümünü toprak ağasından beklemesiyle, sinemacıların, sorunlarının çözümünü yapımcı derneklerinden beklemesi aynı şeydir (“Yön-Sen”, 1977, s.6).

Yön-Sen, Türkiye’deki sinema ve emek örgütleriyle beraber hazırlanmış ülkenin genel meseleleri ve sanat dünyasındaki sorunları konu edinen ortak bildirilere imza atmış, sansür uygulamalarının kaldırılması ve sinema emekçilerinin sosyal güvenlik haklarını almasına dair çeşitli açıklamalarda bulunmuştur.

3.2.3.27. Film Set Teknisyenleri Derneği (Film-Set)

1976 yılında kurulan Film Set Teknisyenleri Derneği’nin kurucu başkanı Mevlüt Ekinci olmuştur. Derneğin kurulduğu koşullarda, set işçileri, görev tanımlarının net olmaması, yapımcının ve yönetmenin istediği her işe koşturulmaları, setin en çok çalışan ve yorulan emek grubunu oluşturmaları, set kazaları nedeniyle sıklıkla yaralanmaları hatta hayatlarını kaybetmeleri gibi sorunlar yaşamaktadır. Film Set Teknisyenleri Derneği, onların sorunlarıyla ilgilenmek ve iş tanımlarını yaparak setlere bir düzen getirmek amacını taşımıştır. Ekinci, set işçilerinin her işe koşturulmasını ve Yeşilçam’daki düzensiz çalışma ortamını şöyle anlamıştır:

Set işçisinden ne istenildiği tam belli değildir ne yapacağı tam belirlenmemiştir. Makyajla mı ilgilenecek, dekorla mı, kostümle mi ilgilenecek ya da tehlikeli sahnelerde special effect dediğimiz işi mi yapacak, tam belli değildir, hepsini gerektiğinde yapma durumunda kalır. Yönetmen o an önüne hangimiz gelmişsek ona talimatını verir. [...] Set işçilerine çalışma süresince bütün hamallık işleri de yüklenir. Örneğin *Battal Gazi* gibi tarihi kostümlü filmlerde biz bütün aksesuarı kamyonlara yükleriz sabahleyin, sonra terli terli kamyonun üstünde yol alırız, sete gelindiğinde her şeyi aşağı indiririz, biz artık kendimizden geçmiştizdir yorgunluktan (1978a, s. 35).

Set işçileri, bir “hamal” gibi her işe koşturuldukları bu düzensiz ve belirsiz çalışma ortamı içinde kendilerinden istenen pek çok şeyi yaparken, hızlı, yaratıcı, her işten anlayan ve “yoktan var eden” kişiler olmalıdır. Set işçisi Halil Dede, seti kurmaktan yemek masasını hazırlamaya ve oyuncuların çantasını taşımaktan onları uğurlamaya kadar çok şey yaptıklarını ve onlar için dinlenmenin “kovulmak” anlamına geldiğini söylemiştir (kişisel görüşme, 28 Ekim 2019). Oyuncular olarak, kötü koşullarda sabahlara kadar çok çalıştıklarını açıklayan Türkân Şoray, nihayetinde kendilerinin dinlenmek için evlerine giderken set işçilerinin lambaları ve ortalığı toplamaya devam ettiğini ve seti kurmak için sabah erkenden gelmek zorunda olduğunu vurgulamıştır (kişisel görüşme, 8 Ağustos 2014). Umur Bugay, çok az filmde sanat yönetmeni olduğunu ve hem o işin hem de diğer pek çok işin set işçilerine yaptırıldığını şöyle anlatır:

Zaten sanat yönetmeni diye bir şey yok. Çok ender filmlerde sanat yönetmeni var. Makyözü o işçi yapar. Sanat yönetmenliğini o işçiye yaptırırlar. Git derler kurt bul getir bize derler. Yok efendim bilmem ne balığı bul getir derler. Adam yunus balığı nereden bulacak getirecek de sen filmini çekeceksin. Ya böyle bir şey olur mu? Canına okuduk onların (kişisel görüşme, 15 Ekim 2012).

Bugay ile benzer vurgularda bulunan Zafer Par da set işçilerinin “zorunlu yaratıcılık” hallerine şöyle dikkat çeker:

Yeşilçam çok vefakâr ve cefakâr, çok da özverili, emekçilerden kurulu bir... Bunların hepsi sanat yönetmeni gibiydiler. Erdil Demirbağ... Yap dersin, sur yapar... Yap dersin, ok yapar... Necip Koçak, Bedri Uğur, Erdil Demirbağ, hepsi rahmetli oldu. En son Godzilla (Selahattin Geçgel), efsanedir... Ufacık dükkanından ne istersen bulur getirir. Bunu Avrupa’da 40 kişi yapıyor, bizde dört kişi yapıyordu. Sinema emekçisinin değeri buradan anlaşılır (kişisel görüşme, 28 Ekim 2019).

Par, “sinema emekçisinin değeri” ile onun “cevakâr” halini eşitlemiştir. Kuşkusuz burada, o emekçilerin bütün kötü çalışma koşullarına rağmen yaratıcılıklarını zorlayarak Türk sinemasını ayakta tutmuş olmasına bir değer vermiştir. Zafer Par sendikacı kimliği ile set işçilerinin kötü çalışma koşullarının rutin bir hal almaması için faaliyetlerde bulunmuştur. Mevlüt Ekinci’ye göre, bütün bu işler yedi, sekiz teknisyene yaptırılması gerekirken sadece üç, dört kişinin omuzlarına yıkılmaktadır (1976, s. 2). 1978 yılında, Yeşilçam’da, on beş veya yirmisi sağlam (iş devamlılığı

olan) olmak üzere, 37 firma faaliyettedir ve sayıları 50 civarında olan set işçilerinden her filmde sadece ortalama üçü çalıştırılmaktadır (Ekinci, 1978a, s. 35). Set işçileri, yetersiz beslenme ve 24 saate varan ağır işçilikleri nedeniyle sıklıkla hastalanmaktadır (Ekinci, 1978a, s. 35-36). Film Set Teknisyenleri Derneği, sigortasızlık nedeniyle sağlık hizmeti alamayan ve hastalığa yakalanmış olan set işçileri ile dayanışma çabasında olmuştur (Ekinci, 1978a, s. 35).

Bizde haftalık sekiz gün üstünden hesap edilir. Salı günü işe başlamışsak bir dahaki salı akşamı ancak haftalığı hak ederiz. Film haftayı doldurmadan biterse gün hesabı para verirler, çalışılmayan hafta arası günler için para vermezler. Hiçbir firma sigorta ödemez genellikle. Şu sıra hastanede olan arkadaşımız sigortalıdır ve 20 yıldır set teknisyenidir. Araştırdık ancak iki yıllık sigortası çıktı. En son Akün Film Şirketi'nde Ali Rıza Binboğa'lı filmde 27 gün çalışmış ama on üç gün sigortalı gösterilmiş. Ben çalıştığım yere sigortamı yatır diye zorlayamıyorum, çünkü adam beni işten atar sonra. Ben bu işe 1962 yılında başladım; sigortalıyım, yani on yedi yıldır çalışıyorum, üç yıllık sigortam ya var ya yoktur (Ekinci, 1978a, s. 36).

Set işçileri arasında örgütlenme bilinci ve pratiği açısından öne çıkan ve derneğin başkanlığını yapan Mevlüt Ekinci'nin bile işini kaybetmemek için sigorta talebinde bulunamaması, sinema emekçilerinin işveren karşısındaki güçsüzlük algısının ve işsiz kalma korkusunun boyutunu gösteren çarpıcı bir örnektir.

Sinema emekçilerinin “Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası” gibi bazı sendikal deneyimlerinde, kendi üyesi olmayan işçilerin setlerde çalıştırılmaması ve böylece setlerde etkin bir temsiliyet yakalayıp işverene karşı güçlü olma pratiği vardır. Bunun bir benzerini Film Set Teknisyenleri Derneği de uygulamaya çalışmıştır. Her iki örgütte de ortak isimlerin yer almış olması bu benzerliğin bir sebebi olabilir.

Derneğe üye olmayanlar set işçiliği yapamasın dedik. Bunda bir dereceye kadar başarılı olduk ama kimi yapımcıların bizim dışımızda insan çalıştırmasını önleyemedik. Ekim'in başlarında Erler Film hesabına işe başladık. Yapımcı Türker İnanoğlu dernek dışı birini çalıştırmaya başladı, gidip kendisiyle konuyu görüştük, yabancıların çalıştırılmamasını istedik. Türker İnanoğlu da o kimseyi kendi sinemasında sürekli çalıştırdığını, bu filmde de çalıştıracağını, onu çıkarıp yerine bizden birini alamayacağını söyledi (Ekinci, 1978a, s. 36).

1977'de yayımlanan yeni sansür tüzüğüne sinemaya zarar vereceğine inanan Ekinci, yapımcıların sansür konusunda işin sinema yönü ile ilgilenmeyeceklerini ve sadece “kazançlarını

etkileyen yönleriyle ilgileneceklerini ve sansürle anlaşıacaklarını” iddia etmiştir (Ekinci, 1978a, s. 37). Sansür, yaratıcılığa ket vurmakla birlikte, yıllık film üretiminin çok azalmasına sebep olarak set işçilerinin çalışma imkânını büyük oranda ortadan kaldırmaktadır. Bu azalma nedeniyle set işçileri, reklam ve TV sektöründe iş arayışına yönelmek durumunda kalmıştır. Ekinci, reklam sektöründe çalışma şartlarının daha iyi olduğunu savunur:

Bazı arkadaşlarımız reklam firmalarında aylıklı olarak çalışmaya başladılar. Bu arada piyasa ile de temelli bağlarını koparmıyorlar. Ben de şimdilerde bir reklam şirketinde çalışıyorum. Çoluğum çocuğum var, hayatımı bir düzene sokmak zorundayım, şimdi sürekli alacağım parayı biliyorum, belirli bir iş garantim var, sigortam, vergim yatırılıyor. Son yıllarda yalnız set işçisi değil yönetmenler, kameramanlar falan da reklam şirketlerine girdiler (Ekinci, 1978a, s. 36-37).

Ekinci’nin olumladığı reklam ve TV sektörünün çalışma şartlarının sürekliliğinin ne oranda devam edip etmediği ve o sektörlerde çalışanların örgütlenme eğilimlerinin ne olduğu konusu başka bir çalışmanın konusu olduğu için, bu tez çalışmasında üzerinde durulmamıştır.

3.2.3.28. Sinema Yazarları Derneği (SİYAD)

Çeşitli dergi ve gazetelerde sinema yazarlığı yapmakta olan Erman Şener, Turan Aksoy, Atilla Dorsay, Turhan Gürkan, Onat Kutlar ve Kami Suveren tarafından 1977’de kurulmuştur (“Sinema”, 1977b, s. 46). SİYAD, sinema yazarlarının yanı sıra sinema arşivciliği, sinema araştırmacılığı ve sinema yayınlarında foto muhabirliği yapanları da kapsamıştır.

Dernek, 1978 yılından itibaren belirlediği değişik kategorilerde yılın en iyi filmlerini, oyuncularını ve yönetmenini seçmiş ve onlara ödüller dağıtmıştır. 1979 yılında yapılan olağan genel kurulda dernek başkanlığına Atilla Dorsay seçilmiştir (“Sinema”, 1979b, s. 55).¹⁹⁸ Ahmet Sezerel, Deniz Türkali, Ağâh Özgüç, Nezih Coş ve Engin Ayça gibi isimler de derneğin diğer

¹⁹⁸ SİYAD’ın 1979’ta yaptığı olağan genel kurulda yönetime seçilenlerin isimleri şöyledir: “Atilla Dorsay (Başkan), Turan Aksoy (2. Başkan), Kami Suveren (Genel Sekreter), Münir Emre (Sayman), Turhan Gürkan” (“Sinema”, 1979b, s. 55).

organlarında çeşitli görevlerde yer almıştır. SİYAD'ın öne çıkan faaliyetleri, sansür tüzüğüne karşı eleştirel görüş açıklamak, sinema emekçilerine yönelik ödüllü yarışmalar düzenlemek ve sinema yazarlarına onur belgesi vermek olmuştur. SİYAD kurumsal varlığını halen sürdürmektedir.

3.2.3.29. Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen)

Tekin Akpolat, 1962 yılında, sendikası olmayan bir sinemanın yıkılmaya mahkûm olduğu ve emekçilerin de her an harcanacağı uyarısında bulunmuştur (1962, s. 10). Akpolat'ın bu öngörü ve uyarısının Türkiye sinema tarihinin her döneminde doğrulandığını görmek mümkündür. Ayrıca bu söylemi, 1970'lerin ikinci yarısı için tersinden yapılacak bir okuması da doğruluk içerir; sinemanın yıkılmaya yüz tuttuğu bir anda sinema tarihi boyunca sinema emekçilerinin en güçlü dernek ve sendikaları kurulabilmiştir. Sine-Sen, Türk sinemasında filmlerin çekilemez olduğu, işsizliğin arttığı bir dönemin ürünüdür ve sinema emekçilerinin ayakta kalabilmek için en etkili hamle arayışının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. 1978'de kurulan Sine-Sen'in kuruluşu ve kurucu üyelerinin kimler olduğu konusuna girmeden önce kuruluşuna doğru evrilen süreçte bakmak sendikanın önemini anlamak açısından yararlı olacaktır.

3.2.3.29.1. Sinema Emekçilerinin Büyük Kenetlenişi: Sosyal Haklar ve Sansüre Hayır Yürüyüşü

Sinema emekçileri özellikle 1976'da TFD ile yaşanan kopuş ve Acar Stüdyosu işçilerinin başlattığı grevin verdiği heyecan ile emek eksenli örgütlenme hareketliliğini arttırmıştı. Bu hareketlilik ile meslek grupları bazında dernekleşmeler yaratan ve 1977'nin 5 Kasım'ında başlatılan üç günlük Ankara yürüyüşü eylemi ile örgütlü hareket etmeye yönelik inançları artan sinema emekçileri, yürüyüşten hemen sonra derneklerin bir ortak örgütü olarak güçlü bir sendika

kurma sürecini başlatmıştır. Yürüyüş sırasında Vedat Türkali, daha etkili bir örgütlenme modeli olarak sendika kurmaları gerektiğine yönelik bir konuşma yapmıştır (Yavuz Özkan, kişisel görüşme, 6 Ağustos 2014). Sine-Sen'in kuruluşu ve örgütlenme deneyimlerini yazmadan önce bu büyük yürüyüşün başlangıcından, sinema tarihindeki yerinden ve kazanımlarından kısaca söz etmek yararlı olacaktır.

Sinema emekçilerinin örgütlenmesi ve sesini duyurması için 1976'da yayınlanmaya başlayan *Yeni Türk Sineması* gazetesinin bir toplantısında sektörün yaşadığı kriz, işsizliğin artması, sinema üzerindeki baskıların yoğunlaşması ve sansürün sektörü kilitlemiş olması gibi konulara karşı bir şeyler yapılması gerektiği üzerine konuşulur. Vedat Türkali, bu toplantıda, Yavuz Özkan'ın yürüyüş yapma fikrini ortaya attığını, herkesin önce Taksim'de olup bitecek bir yürüyüş fikri sandığını ancak Özkan'ın İstanbul'dan Ankara'ya üç günlük yürüyüş ısrarında olduğunu görünce bu fikri gerçekçi bulmadıklarını anlatmıştır (kişisel görüşme, 26 Mart 2014). Sonraki günlerde Hakan Balamir, Semra Özdamar ve Tarık Akan gibi isimlerin de Ankara'ya yürüme fikrinde ısrarcı olması üzerine yürüyüş kararı alınır. Sinema dernekleri yürüyüş için yoğun hazırlıklara girerken az sayıda yapımcının da yürüyüş kararını desteklediği görülmüştür. Fikret Hakan, bazı yapımcıların yürüyüşü desteklemesi ile ilgili şunları söylemiştir:

Yapımcıların bile yürüyüşe katılması Türk sinemasının gerçek anlamda artık batmakta olduğunu gösteren bir sinyaldi. Onlar da Türk sinemasının belli bir düzene girmesini istiyorlardı. Onun için onlar da yanımızdaydı. Zaten 1977'li yıllara baktığımızda Türk sinema tüccarlığı battı batacak duruma gelmişti (kişisel görüşme, 3 Ekim 2012).

Yürüyüş hazırlığında ve sonrasında yer almasıyla dikkat çeken Arif Keskiner, yapı olarak bir 'tüccar yapımcı karakteri' taşımamakta, sanatsal ve toplumsal kaygılar taşıyan filmler de yapmak istemektedir. Yürüyüşü desteklemeyen ve sinema emekçilerinin sendika kurmasına karşı

olan bazı yapımcılar da yürüyüşe katılanlara bir daha iş vermemiştir (Semih Servidal, kişisel görüşme, 19 Şubat 2014).¹⁹⁹

400'ü aşkın sinema emekçisinin 5 Kasım 1977'de İstanbul'dan başlattığı yürüyüş, 7 Kasım 1977'de Ankara'da son bulmuş ve basında yürüyüşle ilgili “Tek Bir Soluk Tek Bir Yürek” gibi çoğunlukla destekleyici başlıklar atılmıştır (Mantık & Türkçü, 1977, s. 2).

Hep Yeşilçam efsanesi denir ama en parlak yıllarında bile Yeşilçam o kadar birbirine dost insanlardan oluşmuyordu. Mesleki rekabet, kıskançlıklar gibi şeyler insanları ayrı kutuplara çekmişti. Sonra belki de tarihinde ilk kez Yeşilçam, böylesine bir araya geldi. Hem de politik sayılabilecek bir konuda, film özgürlüğünü sağlamak, filmlerin serbestçe yapılmasını sağlamak için bütün Yeşilçam değil ama her kesimi yeterince temsil eden önemli miktarda insanın katılmasıyla Yeşilçam, tarihinde ilk kez ve en görkemli gösterisini yaptı (Atilla Dorsay, kişisel görüşme, 10 Haziran 2013).

Dorsay, “birbirine dost insanlardan oluşmuyordu” ifadesiyle, sinema sektörünün, rekabet, ün ve para kazanma olguları arasında “kıskançlık”, “ayrı kutuplara çekilmek” gibi yozlaşmış yüzüne dikkat çekerek bu yürüyüşün ilk kez güçlü şekilde bunları yıktığını savunmuştur.²⁰⁰ Arif Keskiner de benzer şekilde, sinema emekçilerinin yürüyüş ile, “Lümpen bir işsiz güçsüz adam formatından çıkıp, ekonomik siyasi bir formatın içine girdiler. Emekçi olduklarının farkına vardılar” diyerek “lümpen”likten sınıfsal farkındalığa doğru geçiş yaptıklarına vurgu yapmıştır (kişisel görüşme, 5 Ocak 2012). Vecdi Sayar’a göre, sinema sektörü içinde politik tavırlara sahip olmayanlar bile yürüyüş ile birlikte politikleşmeye başlamıştır (kişisel görüşme, 9 Şubat 2014). Ahmet Keskin, sinema emekçilerinin yürüyüş sırasında hiç yaşamadıkları paylaşımları deneyimlediğine ve bu deneyimin sonraki sendikalaşma sürecine büyük katkılar sunduğuna vurgu

¹⁹⁹ Yapımcıların (ve yönetmenlerin) işe alımlardaki bir başka kriteri işçinin sendikalı olup olmadığıdır. Memduh Ün, yapımcıların, sendikasıızlar varken sendikalı olan kişilere iş vermeme eğiliminde olduğunu söylemiştir: “Sendika, sinemada olmaz kolay kolay. Yapımcı, sendikaya uymayan kişiler de olduğu için sendikalıları işe almıyor. Çalışanlar, yaşamlarını bu işe bağlamışlar. Günlük yaşıyorlar. Çalışmadığı zaman aç kalacak. Mecbur kalıyor o zaman, sendikayı kırıyor. Hepsi sendikaya girmiyor çünkü” (kişisel görüşme, 28 Şubat 2014).

²⁰⁰ Yeşilçam içinde aralarında rekabetin en az olduğu emekçi grubu olarak, şöhret peşinde olmayan ve gelir seviyesi en altlarda olan “set işçileri” gösterilebilir.

yapmıştır (kişisel görüşme, 27 Haziran 2014). Vecdi Sayar, yürüyüşün ardından yaşanan gelişmeleri ve kazanımları şöyle özetlemiştir:

Sinema yürüyüşünün pek çok artçı oluşumu var. Bunların içinde sinema dairesinin Kültür Bakanlığı bünyesinde kurulması, sinemaya devlet desteğinin ilk kez başlaması, yine Kültür Bakanlığı'nın bir desteğiyle Balkan Film Festivali'nin oluşumu, bu oluşumun giderek bir yıl sonra İstanbul Film Festivali'nin ilk nüvesi olan sinema günlerini doğurması, sinema günlerinin İstanbul Film Festivali'ne dönüşmesi gibi Türkiye'de sinema kültürünün gelişmesi doğrultusunda çok ciddi katkıları oldu (kişisel görüşme, 9 Şubat 2014).

Yürüyüşte aktif şekilde yer alan derneklerin kendilerine güveni artmış ve örgütlenme konusunda büyük bir motivasyon kazanılmıştır (Arif Keskiner, kişisel görüşme, 5 Ocak 2012).²⁰¹

Yürüyüşten sonra hiç vakit kaybedilmeden değerlendirme ve sendikalaşma toplantıları yapılmış ve yaklaşık üç ay sonra 5 Ocak 1978'de Sine-Sen (Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası) kurulmuştur.²⁰² Sine-Sen, 31. İşkolu'na bağlıdır.²⁰³ Sendikanın kuruluşunda Sinema Oyuncuları Derneği, Film-Set, Yön-Sen, Film-Ses, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, SIYAD, Türkiye Yazarlar Sendikası ve Sinematek gibi pek çok dernek rol almıştır. Sine-Sen, çoğu sinema örgütünün sendikal birleşme noktası olmuştur. Tarık Akan'a göre, Sine-Sen'in kuruluşu ile Yeşilçam çok daha güçlü bir hale gelmiştir (kişisel görüşme, 21 Şubat 2014).

Sendikanın ilk genel başkanlığını set işçisi olan Mevlüt Ekinci, başkan yardımcılığını Cüneyt Arkın ve genel sekreterliğini Semra Özdamar üstlenmiştir. Sine-Sen'in temel mücadele konuları, sansür, sosyal güvence ve setlerde çalışma koşulları olmuştur. Bu koşulları düzeltmeye

²⁰¹ Görüntü Yönetmenleri Derneği yürüyüşe katılmama kararı almış fakat bazı üyeleri bu karara uymayı kabul etmeyerek yürüyüşte yer almıştır (Yavuz Özkan, kişisel görüşme, 6 Ağustos 2014).

²⁰² Sine-Sen'in kurucu üyeleri şu isimlerden oluşmuştur: "Necati Buvar, Cumali Cimgü, Ekrem Ülgey, Şeref Yılmaz, Mevlüt Ekinci, Seyfettin Yılmaz, Halil Dede, Aydın Sayman, Semra Özdamar, Cüneyt Arkın, İhsan Bayraktaroğlu, Zafer Par" (Sine Sen Ana Tüzüğü).

²⁰³ Sine-Sen Ana Tüzüğü'nün (1980'den önce hazırlanmış olan) dördüncü maddesinde 31. İşkolunun kapsamı şöyle açıklanmıştır: "Türkiye sınırları içinde 29/7/1970 tarih ve 1317 sayılı kanun ile değiştirilen 15/7/1963 tarihli ve 274 sayılı Sendikalar Kanunu dokuzuncu maddesi dördüncü bendi uyarınca Çalışma Bakanlığı'nda yayımlanan Sendikalar İş Kolları Yönetmeliği'nin 31. Sırasında yer alan sahne, perde (Sinema oyuncular, yönetmenleri, senaristleri, görüntü yönetmenleri, set teknisyenleri, prodüksiyon müdürleri, stüdyo teknisyenleri ve ışık teknisyenleri, stüdyo teknisyen yardımcıları) ve benzeri gösteri sanatları, müzik, resim, heykel, dekorasyon, edebiyat ve benzeri güzel sanatlarla ilgili işler ve bu iş kolu ile ilgili kurulacak diğer iş kollarındaki işlerdir" (Sine-Sen Ana Tüzüğü).

yönelik sözleşmeler yapma mücadelesi verilmiştir. Sine-Sen, Türkiye’de anti demokratik uygulamalara karşı sinema dışındaki diğer kültür sanat örgütlenmeleri ile ortak bildirimlere imza atan ve 1978’deki 1 Mayıs kutlamalarına gazete ilanı vererek katılım çağrısı yapan ilk sinema örgütü olmuştur. “Sinema Emekçilerine Duyuru” başlıklı ilanda 1 Mayıs eylemine katılma amaçları şöyle yer almıştır: “Demokratik sinema yasasının çıkartılması için, sinema emekçilerinin gerçek anlamda bir sosyal güvenceye kavuşturulması için, sansür denen çağ dışı belayı kaldırıp atmak için işçi sınıfının bayramında, kendi bayramımızda tek bir yürek olarak yürüyoruz” (“Sinema”, 1978b, s. 2).

Bildiriden de anlaşılacağı üzere sendika, kendisini işçi sınıfının bir üyesi olarak tanımlamıştır. Sine-Sen, Türkiye sinema tarihinde kurulmuş sinema emekçilerini kapsayan örgütlenmeler arasında, temsiliyet bakımından en güçlü ve sınıfsal mücadeleyi esas alarak en politik çizgide yer almış sendikal harekettir.

3.2.3.29.2. Örgütlenmede Taban ve Tavan Tartışmaları

Sine-Sen kurulduktan bir ay sonra, şubat ayının sonlarına doğru, bir ayrılık yaşamıştır. Bir grup set emekçisi ve karakter oyuncusu, Sine-Sen’in kendilerini temsil etmekten uzak olduğu, emekçilerin haklarını aramaktan daha çok Yavuz Özkan’ın yönetmenliğindeki *Maden* (1978) filmi için çalışıldığı gibi eleştiriler yöneltip istifa etmiş ve içinde star oyuncular ile yönetmenlerin yer almayacağı yeni bir sendika kurma çalışmalarına girişmiştir. Semih Servidal ve İhsan Bayraktar’ın başını çektiği bir grup sinema emekçisi, sendika kurmakla görevli bir “Tertip Komitesi” oluşturmuş ve bu komite ile başvurdukları Beyoğlu Kaymakamlığı’na yeni sendikanın kuruluş çalışmalarını şu sözlerle bildirmiştir.²⁰⁴

²⁰⁴ Tertip komitesinde yer alan sinema emekçilerinin isimleri şöyledir: “Semih Servidal, Nejat Buhan, İhsan Bayraktar, Cumali Cimgü, Niyazi Vanlı, Ekrem Ülgey” (Olcay, 1978, s. 3).

Kurulmakta olan Sine-Sen sendikasının tüzük hazırlayışında emekçiye ve topluma dayalı olmadığı, demokratik anlayışlara aykırı hareket edildiği ve sendika yönteminde sendikal bilgilerden yoksun bulunan icra kurullarının muameleleri eksik, hatalı yaptıkları ve tüzüğün tasdik edildiği, tüzükteki birçok maddenin sinema sahasında hakiki emekçilerin sendikal haklarına ters düştüğü ve tavsiyelere rağmen düzeltme cihetine gidilmediğinden tabana ve hakiki sinema emekçilerinin tümünün fikir ve oy birliği ile nizami, bilimsel ve iyi niyetlere dayalı olarak, yeniden sendika kurulmasına karar vermiş bulunmaktayız (Olca, 1978, s. 3).

Tertip Komitesi'nin bu bildiriminde, sinema emekçileri, “hakiki” olan ile olmayan veya “taban” olan ile olmayan şeklinde ikiye ayrılmıştır. Bu ayrım, star oyuncular ve yönetmenlerin genel örgütsel söylemler içinde “sinema emekçisi” olarak tanımlanışına da bir tür itiraz içerir. Bu tez çalışması kapsamında geniş şekilde yapılan süreli yayın, kitap ve literatür araştırmasında söz konusu ayrımın bu netlikte dillendirilişi ile ilk kez karşılaşmıştır. Önceki dernek veya sendika gibi örgütlenme deneyimlerinde, emeğini bir ücret karşılığında satarak film yaratısında yer alan yönetmen veya ışıkçı gibi emekçilerin söylemsel olarak “sinema emekçisi” olarak eşitlenişinin, sahada yeterince karşılık bulmadığı ve kabul görmediği anlaşılmaktadır. Kendilerini ‘taban’ olarak değerlendiren Tertip Komitesi, “şöhret, yüksek para ve karar vericilik” gibi konularda daha avantajlı olan yönetmen, senarist ve star oyuncular ayrı bir zeminde görmektedir. Ayrıca aralarındaki sınıfsal farkın büyük olduğunu düşünüyor olmalı ki aynı örgütte eşit temsil edileceklerine dair umutsuzluk taşımaktalar. Komite üyeleri, tüzük hazırlığında, oyuncu ve yönetmenlerin ağırlıkla yer aldığı Sine-Sen yönetiminin, kendi önerilerini dikkate almadıkları, emekçi odaklı olmadığı, ideolojik davrandıkları ve sendikal deneyimlerinin yetersiz olduğu gibi söylemlerle yeni örgüt içinde bir nevi küçümsendiklerini öne sürmüştür.

Taban ve tavanın birlikte hareket etmesi tartışması, Sine-Sen henüz kurulmadan önce, değişik zamanlarda emekçiler arasında yapılmıştır. Bu tartışma, Yeşilçam'daki krizin derinleştiği 1976 yılında gerçekleşen Acar Film Stüdyosu Grevi ve Türk Filmciler Derneği ile sinema

emekçileri arasındaki kopuşun ardından başlayan örgütlenme toplantılarında da yaşanmıştır. 8 Mayıs 1976'da Dünya Sineması'nda, sahnede yer alan “Yaşasın İşçi Sınıfı Mücadelesinin Yanındaki Sinema” pankartı altında, yüzlerce sinema emekçisinin katılımıyla gerçekleşen büyük bir örgütlenme toplantısında, görüntü yönetmeni Paşa Gündoğdu'nun şu sözleri tartışma yaratmıştır: “Yönetmenler, senaristler, starlar küçük burjuvadır. Aranıza almayın. Asıl emekçiler sizlersiniz. Küçük burjuvaları içinizden atın. Feyzi Tuna'nın söylediği gibi yönetmenler yapımcının maşasıdır. Maşalardan hayır yok. Çünkü küçük burjuvalar işçi hareketini satarlar” (Özgentürk, 1976, s. 7). Gündoğdu'nun, yönetmenleri küçük burjuva ve “yapımcının maşası” olarak değerlendirmiş olması dikkat çekicidir. Sinema emekçilerinin, “yönetmenler”i, “yarı patron” olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Yeşilçam'da uzun yıllar set işçiliği yapmış olan Halil Dede, bir sorunları olduğunda kendi aralarında dayanıştıklarını fakat yönetmenlerle paylaşmadıklarını çünkü onların “patroncu” olduğunu ve kendilerini dinlemediklerini söylemiştir (kişisel görüşme, 28 Ekim 2019). Yönetmenlerin (ve ünlü oyuncuların) bir kısmının çeşitli zamanlarda yapımevi kurmuş olması bu eleştirileri bir algı olmaktan çıkarmış ve eleştirel argümanlara somut bir gerçeklik kazandırmıştır. Aslında, yapımcı olmanın herhangi bir ehliyet ve sermaye gerektirmediği, az parası ve film dağıtımcılarıyla ilişkisi olan her sinema emekçisinin de kolaylıkla yapımcı olabildiği bilinmektedir. Ancak sinema emekçileri arasında yapımcılığa en yakın duran iş kolunun yönetmen ve oyuncular olduğunu söylemek de mümkündür. “Yapımcı maşası” ve “yarı patron” olarak değerlendirilenler ile kendilerini “alt taban”da görenlerin aynı sendikada olamayacağına yönelik söylemlerin tartışma yarattığı Dünya Sineması'ndaki toplantıdan sonra, Vedat Türkali, kaleme aldığı bir yazısında, Gündoğdu'nun sözlerine ve kafa-kol ayırımına itiraz ederek, “yaratıcılık”ta birleşmeye vurgu yapmıştır:

Öteki sanat kollarından ayırıcı yanı da, filmin yaratıcılık sürecinde, yani çekimde, stüdyoda, çekim tamamlama süresinde fikir ve kol emekçilerinin ortak, dayanışmalı bir uğraş içinde olmalarıdır. Başka hiçbir sanat kolunda böylesine ortak, birbiri içine girmiş bir yaratıcılık uğraşı düşünülemez.

Öyleyse birinci yanlış, hatta yalan, sette, stüdyoda çalışanların sadece kol emekçisi olarak tanıtılmalarıdır. Aslında bu yalan bir işveren yutturmacasıdır. Setlerde, stüdyolarda çalışanların asıl özelliklerini örtbas edip onları sıradan kol emekçileriymiş gibi göstermeye çalışarak, hakkını istemeye kalkanları kapı dışarı ederler; yerlerini yeteneksiz ‘kol emekçileri’ ile doldurmaya bakarlar. [...] Ücretleri yüksek, işverene yakın görünen fikir emekçilerinin sendikaya zararlı olacakları kaygısı da her vakit geçerli sayılamaz. Sendikaya yaklaşım gösterecek olanlar, zaten belli bir bilinç düzeyine yükselmiş, kendini emekçi arkadaşlarına yakın gören kişiler olacaktır. İlle de kuşkuyla karşılanmalarının anlamı yoktur. Birçoğunun geçmişte işverenlere yakın davranışları, örgütlenmiş sinema emekçileri desteğinden yoksun, işveren karşısında yalnız kalışlarıyla da açıklanabilir (1976, s. 3).

Paşa Gündoğdu’nun “küçük burjuva” olarak tanımladığı gruba, bir senarist olmakla girmiş bulunan Türkali, yazısının bütününde, yönetmenlerin geçmiş zamanlarda emekçilerden ziyade işverene yakın durduğunu kabul etmekle birlikte, bu durumu güçlü sinema örgütlenmelerinin olmamasına bağlamış ve aslında yerini sinema emekçileri arasında görenlere güvenilmesini istemiştir. Ayrıca, fikir ve kol emekçileri ayrımının bir işveren yutturması olduğuna dikkat çekerek yaratıcı bir iş olan film üretiminin her aşamasında yer alan bütün sinema çalışanlarını “yaratıcı emekçiler” olarak tanımlamış ve her fırsatta bu tanıma vurgu yapmıştır. DİSK Genel Sekreteri Kemal Sülker, bir söyleşisinde, oyuncu, yönetmen ve senaryo yazarlarının sendika örgütlenmesinin dışında bırakılmaması gerektiğini çünkü onların sinemadaki on dokuz iş kolundan sadece üçünü oluşturarak azınlık olmaları nedeniyle sendikayı zayıflatamayacaklarını, aksine “en çok sömürülen” on altı iş kolunun kuracağı örgütü güçlendireceklerini söylemiştir (1974, s. 23).

Sine-Sen’den ayrılan grup, 1978’in Şubat ayı içinde, “set teknisyenleri, ışık yönetmenleri, prodüksiyon müdürleri, kameramanlar, ışık teknisyenleri ve yardımcı oyuncular”dan oluşan Türkiye Film İşçileri Sendikası (TFİS) ile sendikal çalışmalarına devam etmiştir (Olçay, 1978, s. 3).²⁰⁵ Bu sendika da 31 sayılı iş kolu kapsamındadır. Aslında TFİS, 1970’te kurulmuş ve sonraki

²⁰⁵ TFİS’in, 6 Nisan 1978’de gerçekleşen ilk Olağan Genel Kurulu’nda yönetim kuruluna şu isimler seçilmiştir: “Semih Servidal (Genel Başkan), Hakkı Güvenç (Genel Başkan Yardımcısı), Zafer Par (Genel Sekreter), Günay Göner (Genel Sekreter Yardımcısı), Engin Temizer (Mali Sekreter), Şahin Gök (Genel Teşkilatlanma Sekreteri), Necdet Allıoğlu (Üye), Taci Ersan (Üye), Ali Güvence (Üye), İbrahim Sabuncu (Üye), İhsan Baytaroglu (Üye)” (Çalışma Bakanlığı Arşivi; “Türkiye’de”, 1978, s. 3). Sendika, 1 Ağustos 1978’de, Divan Başkanlığını Zeki Sezer’in ve Başkan Vekilliğini Erol Taş’ın yaptığı Olağanüstü Genel Kurul’a gitmiş, bu kurulda sinema yasası için girişimlerde bulundukları, sosyal güvence yasasının çıkması için yoğun çaba gösterdikleri ve yapım şirketleriyle anlaşmalar

yıllarda fiili olarak kapanmış ancak yasal olarak feshi gerçekleşmemiş olan Film-İş'in (Türkiye Film İşçileri Sendikası) devamı olarak yeniden faaliyete sokulmuştur. 1978'de yeniden faaliyete geçen TFİS, Sine-Sen'den ayrıldığı ve iki sene sonra yeniden kendini feshederek Sine-Sen'e katıldığı için, bu tez çalışmasında ayrı bir başlık altında ele alınmayarak Sine-Sen başlığı altında değerlendirilmiştir. TFİS'in yeniden canlandırılmasında öne çıkan ve kapanışına kadar başkanlığını yapan kişi olan Semih Servidal'a göre, Sine-Sen'in yönetiminde yer alanlarla olan problemler "Ankara Yürüyüşü"nde yaşananlarla başlamıştır. Servidal, o yürüyüş sırasında sadece sansür meselesinin öne çıkarıldığını ve sinema emekçilerinin sosyal güvence gibi haklarının yeterince gündeme getirilmediğini öne sürmüştür (Olçay, 1978, s. 3). Ayrıca, Sine-Sen'in ideolojik amaçları olduğunu öne sürmüştür: "Sine-Sen'den ayrılıp TFİS'i yarattım. Şimdi onu niye yarattım? Sinemaya gelen yabancı arkadaşlar, başka amaçlarla geldikleri belliydi. [...] İdeolojiyi sokmak istediler. Bizim arkadaşlarımızın kendi kültürüne göre ideolojisi belli bir yere kadardı" (Semih Servidal, kişisel görüşme, 19 Şubat 2014). Servidal'a göre, bu süreçte "alt taban ile üst tabanın birleşmesinin olanaksızlığı" bir kez daha anlaşılmıştır (Olçay, 1978, s. 3). TFİS kurucuları, ayrımı çoğunlukla, "taban" ve "tavan" olarak değil, "alt taban" ve "üst taban" olarak ifade etmiştir. Yönetmen, senarist ve star oyuncularını da bir sinema emekçisi olarak görmüş ve "taban"da yer aldıklarını kabul etmiş ancak onları "üst taban"da, kendilerini de "alt taban"da konumlandırmışlardır. TFİS, her iki tabanın bir sendikanın yönetim ve yürütmesinde birlikte yer almalarının imkânsız olduğunu savunmuştur. Başrol oyuncular ve yönetmenlere birlikte hareket

yaptıkları aktarılmış ve oy birliği ile DİSK'e katılma kararı alınmıştır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). Bu genel kurulda yeni yönetime seçilen isimler şöyledir: "Semih Servidal (Genel Başkan), Ahmet Mekin (İkinci Başkan), Erol Bayrakdar (Genel Sekreter), Selim Yaşar (Genel Sekreter Yardımcısı), Rauf Ozangil (Mali Sekreter), Yücel Uçanoğlu (Örgütlenme Sekreteri), Zafer Par, Bülent Kayabaş, Yunus Yılmaz, Cem Molva, Teoman Erzurumlu" (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

etme konusunda güven duymadıkları anlaşılmaktadır. Servidal'ın oyunculara olan güvensizliğini gerekçelendirdiği olaylardan biri 1977 Ankara Yürüyüşü'nde yaşanmış:

Ben her zaman derdim, “taban ve tavan” diye... Yürüyüşten sonra Kızılcahamam'da mola verdik. O atmosfer çok güzeldi. O heyecan Orhan Gencebay, Cüneyt Arkın gibi bazı sanatçı abilerimize o kelimeyi söyletti. “Biz aldığımız paraların yüzde onunu kuracağımız sendikaya bağışlayacağız” dediler. Arkadaşlarımız da onları alkışladı. Sonra, Sine-Sen'in ilk yönetim kurulu toplantısında, “Arkadaşlar şu söz veren abilerimize bir telefon açalım, yüzde onu isteyelim. Bakın hiçbirisinden yüzde on gelmeyecek” dedim. Nitekim telefon açıldığı zaman, “o günkü koşullarda verilen sözler”, “arada çok büyük fark var”, “işçi alıyor bir milyon lira diyelim, ben alıyorum yüz milyon lira, niye on milyon vereyim” gibi durumlar oldu (kişisel görüşme, 19 Şubat 2014).

TFİS Genel Başkanı Servidal, 28 Nisan 1978 tarihinde yaptığı ilk basın toplantısında, üye sayılarının 310 olduğunu, sendikaya sadece “gerçek emekçiler”i üye yaptıklarını, diğerlerini ise “fahri üye” olarak aralarına almayı kararlaştırdıklarını açıklamıştır (“İlk”, 1978a, s. 12).

Birlikte mücadeleleri kaçınılmaz bir zorunluluk olarak gören, yaratıcı emekçilerin ortak çalışmayla yarattıkları sinemaya yine ortak mücadeleyle sahip çıkacaklarına inanan ve Sine-Sen'i kendine özgü bir sendika olarak değerlendiren Vedat Türkali, konuya şöyle bir açıklık getirmiştir:

Söz gelimi, başkanı (Sine-Sen'in) Mevlüt Ekinci set işçisidir. Bir set işçisinin haftalık ücreti 1250 lirayı geçmez. Yılda, hele bugünün işsizlik koşullarında çalışsa çalışsa, diyelim yirmi hafta çalışacağına göre, bir set işçisinin yıllık kazancı, en düşük ücreti zor tutturmuş, o da sigortasız. Sine-Sen'in Başkan Yardımcısı Cüneyt Arkın'ın yıllık kazancı milyonla ölçülür. Öteki üyeler için benzer örnekler çoğaltılabilir. Kazançları böylesine farklı kişilerin bir sendika çatısı altında yan yana gelmelerini yaratan zorunluluk, sinemanın bir endüstri, bugünün toplum yapısı gereği, pazar için meta üreten bir sömürü alanı olmasından doğar. [...] Kısacası sinema alanındaki kol, düşün, duygu emekçileri, bugün yaygın doğru deyimleriyle yaratıcı emekçiler, ortak çabayla yarattıkları sinema yapıtına, filme yani sinema sanatının onuruna ancak ortak bir savaşla sahip çıkabileceklerinin bilincine varmışlar (1978, s. 7).

Halit Refiğ, Sine-Sen için, “gücünü sinema dışı kaynaklardan alan, amaçlarına ulaşmada kestirmeci ve tepeden inmecici bir kliğin etkisinde” gibi ithamlarda bulunarak TFİS'i bir taban örgütü olarak olumlamaktadır (1978, s. 10). Refiğ, Sine-Sen'e yönelik çoğunlukla eleştirel ve mesafeli bir tutum almıştır. Bu tutumunun arkasındaki nedenlerden biri, muhtemelen, sendikanın Türk Sinematek Derneği ile olan kurumsal ve düşünsel yakınlığıdır. Zira Refiğ, Türk Sinematek Derneği ile 1965'ten beri düşünsel, sanatsal ve politik bir tartışma içindedir. Refiğ'in eleştirilerine

cevap olarak Sine-Sen Genel Başkanı Mevlüt Ekinci, sendikanın genel merkezinde beş sinema örgütünün yer aldığını, Refiğ'in bu binaya bir gün bile gelip sinema emekçilerinin mücadelesine ilgi göstermediğini açıklamış ve sendika ile ilgili şu önemli bilgileri vermiştir:

Sinemanın tabanı olan set teknisyenleri 47 kişiden oluşmaktadır. 42'si Sine-Sen üyesi ve sendikanın yönetim kurulu üyesi ve aynı zamanda sendikanın kurucu üyeleridir. [...] 34 ışıkçıdan 18'i üyemiz diğer ışıkçılar bağımsızdır. Görüntü yönetmenleri ve asistanların 12'si üyemiz, 48 kişi ise bağımsızdır. Yön-Sen'in toplam 100 kişiden 62'si Sine-Sen üyesi, diğer 48 kişisi bağımsızdır. Oyuncuların toplam 311 kişiden 211'i Sine-Sen üyesi 100 kişi ise TFİS üyesidir. Prodüksiyon amirlerinin toplam 24 kişiden 14'ü Sine-Sen üyesi 10 kişi de TFİS üyesidir. Film-Ses bağımsızdır. Sayın Halit Refiğ, taban Sine-Sen mi, TFİS mi? (Ekinci, 1978b, s. 10).

Ekinci'nin bu yanıtındaki veriler, doğru kabul edildiğinde, Sine-Sen'in sektörde her iki tabanın da en güçlü temsilcisi olduğu sonucu çıkmaktadır. Büyük oranda Yılmaz Güney'in kontrolünde çıkan ve onun sinemaya, sanata ve siyasete bakışının temsilciğini yapan *Güney* dergisi, bu ayrışmada net tutum göstermemekle birlikte haber ve içerik verişi biçimiyle TFİS'e yakın durmuş ve Sine-Sen'i, yeni hükümet kurmakta olan CHP ile "revizyonist" bir ilişki kurmak ve "orta yolcu" olmak ile eleştirmiştir ("Sinema", 1978d, s. 37).

TFİS, 1 Ağustos 1978'de yaptığı Birinci Olağanüstü Genel Kurul'da DİSK'e katılma kararı almıştır. Ancak sendikanın DİSK'e resmen katılması gerçekleşmemiştir. Sine-Sen de 1979'un Ocak ayında yapılan Birinci Olağan Genel Kurulu'nda DİSK'e katılma kararı almıştır (Özserin, 1980, s. 6). Sine-Sen 20 Şubat 1979'da DİSK'e resmen katılmıştır (Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı). Sine-Sen, DİSK'e katıldıktan sonra "sınıf ve kitle sendikacılığı" söylemini sıklıkla kullanmış ve pek çok kez sinema emekçilerinin sorunlarının çözümünün işçi sınıfı ve emekçilerin kurtuluşundan geçtiğini vurgulamıştır.

1980 sonrası dönemlerde Sine-Sen'de aktif görevler alan ve genel başkanlık yapmış olan Zafer Ayden, 80 sonrasında özel kanalların artması ve dizi sektörünün büyümesi nedeniyle kamera arkasında çalışanlarla kamera önünde çalışanlar arasındaki ücret farkının gittikçe arttığını ve bunun da birlikte örgütlenmeyi zorlaştırdığını savunur (kişisel görüşme, 29 Nisan 2023).

3.2.3.29.3. Setlerin oğunda Takım Sözleşmeleri Dönemi

Sine-Sen ile İstanbul Tabip Odası arasında yapılan bir anlaşma gereğince sendikanın üyeleri ve aileleri haftanın iki günü ücretsiz muayene olabilecek ve ücretsiz ilaç alabilecektir (“Bizden”, 1978, s. 47). Sendika, iş tanımları yaparak, set işçilerinin her işe koşturulmasının önüne geçmiştir.

Bursa’da bir filmin setinde ışıkçı bir arkadaşımız elektrik çarpmasıyla ölmüştü. Şimdi setteki elektrik işlerini ışık teknisyeni arkadaşımız yapmıyor. Çağırıyorsun şirketten elektrikçi, geliyorlar saati de bağlıyorlar, ışığı da bağlıyorlar. Bu da Sine-Sen’in kazanımıdır. Sendikadan önce görün kendi işinizi diyorlardı (Ahmet Keskin, kişisel görüşme, 27 Haziran 2014).

Yusuf Çetin’e göre, sendikanın kurulmasıyla kendini güçlü hisseden sinema emekçileri, sendika ile sözleşme yapmayan yapımcıların setlerini durdurmuştur (kişisel görüşme, 11 Şubat 2014). Sine-Sen, film şirketlerini sendikalı olmayan işçileri çalıştırmaması yönünde uyarma ve buna uymayan setleri de çalıştırmama mücadelesi vermiştir. Sendikanın amacı şirketlerin ucuz ve sözleşmesiz işçi çalıştırmasının önüne geçmektir.

Sine-Sen’i kurduktan sonra mesailer ve haftalıkların zamanında ödenmesini sağladık. Eskiden bir ayrıcalık vardı Yeşilçam’da. Oyunculara ayrı yemek gelirdi, teknisyenlere ayrı... Onları hep kaldırdık. Bir iki seks filmi setini bastık ve dağıttık. Günde sekiz saatin üstünde çalışma yaptırmıyorduk. Sabah beş buçuk, altıda sendikayı açardık ve erken saatte Yeşilçam sokağından hareket edecek minibüslerin içine giriyorduk, sendikasızları indiriyorduk arabadan aşağıya. Onlara, “Şimdi gidip sendikaya kaydolursan çalışabilirsin” diyorduk. Zaten prodüksiyon amiri arkadaşlarımız da bu yolu uyguluyorlardı. Yani işe alınacak insanların sendikacı olmasını şart koşuyorlardı. Onlar için yapıyorduk bunu çünkü eğer sendikalı olmazlarsa takım sözleşmesi de yapılamazdı (Ahmet Keskin, kişisel görüşme, 27 Haziran 2014).

Sendikanın ilk yaptığı sözleşmeler set teknisyenleri ile film yapım şirketleri arasında olmuştur ve ilk yılında otuzu aşkın sözleşme imzalanmıştır (“Sine-Sen”, 1979, s. 7). Setler yasada toplu iş yeri olarak geçmediği için oralarda toplu iş sözleşmesi yerine sadece takım sözleşmesi yapılabilmiştir (Muzaffer Hiçdurmaz, kişisel görüşme, 9 Aralık 2021). Takım sözleşmeleri birden çok işçinin çalıştığı iş yerlerinde işçilerden birinin takım klavuzu seçilerek Borçlar Kanunu’nun 110. Maddesinin hükümleri gereğince işverenle takım adına yapılan bir sözleşmedir (Şahin, 1998, s. 134-135).

Tuğra Film'in, Sovyet yapımcılarla ortak yaptığı *Ferhat ile Şirin* (Ejder İbrahimof, 1978) filminin çekiminde sendika üyesi olmayan işçileri de çalıştırması üzerine Sine-Sen üyesi işçiler direniş başlatmış ve 27 Haziran 1978'de tarafların anlaşması üzerine direniş sona ermiştir ("Tuğra", 1978, s. 6). Ahmet Sezerel'in hatırladığı kadarıyla, iş durdurma şeklindeki bu direniş sadece bir gün sürmüş ve yapılan sözleşmede çalışma saatleri, ücretlerin belirlenmesi gibi düzenlemeler yapılmıştır (kişisel görüşme, 2 Temmuz 2014). 8 Eylül 1978'de Orhan Elmas'ın yönetiminde çekilen bir filmde çalışan dört teknisyen için Akün Film ile sözleşme imzalanmıştır ("Sinema", 1978, s. 6). 1978'in Ekim ayında Zeki Alasya'nın yönetmenliğinde çekilen *Cafer'in Çilesi* adlı filmde çalışan beş Sine-Sen üyesi teknisyen için Erman film ile haftalık ücretler ve sosyal haklar gibi başlıkları içeren bir sözleşme yapılmıştır ("Sine-Sen", 1978b, s. 6). 20 Temmuz 1978'de Cem Film ile, 14 Ağustos 1978'de Çiçek Film ile ve 26 Ağustos 1978'de Kalkavan Film ile sözleşmeler imzalanmıştır (Ekinci, 1978b, s. 10). Ahmet Keskin'e göre, Sine-Sen'in sektördeki gücünün artması üzerine ülkeye gelen dış yapımlar da sendika ile çalışmak durumunda kalmıştır: "Avrupa'dan film çekmek için Türkiye'ye gelenler bizden müsaade alıyordu. Dünyanın her yerinde eğer başka ülkede film çekiyorsan setinde çalıştıracaklarının belli bir oranını yerelden sağlamak zorundasın. Eğer sağlamazsan sendikaya onun 'dayanışma aidatı' nı ödüyorsun" (kişisel görüşme, 27 Haziran 2014).

Sine-Sen bu çalışmaları yaparken TFİS de benzer faaliyetler içinde yer almıştır. TFİS, Erler Film, Akün Film, Arzu Film, Gaye Film, Mete Film, Kader Film ve Erman Film gibi pek çok yapım şirketiyle sinema emekçilerinin çalışma koşullarını ve sosyal haklarını sağlayıcı anlaşmalar yapmıştır (Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi).

1979 yılının Nisan ayı içinde TRT ile *Seyahatname* adlı dizi çalışanları için sözleşme yapılmıştır ("Bizden", 1979, s. 37). TRT, o yıllarda yeterli set işçisi ve set ekipmanına sahip

olmadığı için Yeşilçam ile çalışmak zorundadır. Bu durum onu zaman zaman sinema emekçilerinin örgütleri ile karşı karşıya getirmiştir. TRT'nin, *Paranın Kiri* ve *Bir Ceza Avukatının Anıları* adlı iki dizisinde çalışan Sine-Sen üyesi set işçileri, aldıkları ücreti az bularak iş bırakmış ve bu dizilerin çekiminin durmasını sağlamıştır ("Tv", 1980, s. 8). İşveren ve sendika arasındaki kriz uzayınca, Sine-Sen, bütün TRT yapımlarını boykot etme kararı alarak televizyon yöneticilerine bütün filmler için toplu sözleşme taleplerinde ısrarcı olduklarını göstermiştir. TRT ile Sine-Sen arasında doğan bu anlaşmazlık neticesinde, yaz döneminde çekilmesi planlanan dört dizi film ve bir uzun filmin başlaması riske girmiş ve bu durum direnişe geçen sinema emekçilerine kazanım elde etmeleri için bir avantaj yaratmıştır. Halit Refiğ'in yönetmenliğinde çekilen TRT yapımı *Yorgun Savaşçı* dizisinin çekimleri de bu boykot nedeniyle yarıda kalmıştır. TRT ile sendika arasındaki anlaşmazlık 12 Eylül darbesine kadar sürmüş ve darbe nedeniyle sendikanın faaliyetlerinin durdurulması üzerine sinema emekçilerinin direnişleri sona ermiştir.

Halit Refiğ sendikamızın üyesiydi. Biz Yorgun Savaşçı dizisinde TRT ile çatışmaya başladığımızda Sine-Sen'den ilk istifa eden Halit Refiğ oldu. *Yorgun Savaşçı*'nın grev ilanını kapısına astık, ertesi gün 12 Eylül oldu (Ahmet Keskin, kişisel görüşme, 27 Haziran 2014).

Yavuz Özkan, bir röportajında, Sine-Sen'in çalışmalarının yeni sinemanın oluşmasında önemli katkıları olduğuna dikkat çekmiştir:

Halkımız için, halkımızla birlikte bir halk sinemasının oluşturulmasının sevinç verici sancıları uzun zamandan beri çekilmekteydi. Bu düşüncenin eyleme dönüşerek usul usul yeşerdiğini ve sağlıklı bir gelişim göstererek boy vermeye başladığını görüyoruz. [...] Bu arada bu gelişimde örgütümüz Sine-Sen'in uzun soluklu çalışmalarının da önemli rolü olduğunu söylemek isterim ("Özkan", 1978, s. 4).

Sendikaların, üyelerinin haklarını korumaya ya da sinema sektörünü bir düzene sokmaya dair çalışma ve kazanımları sıklıkla sözü edilen bir gerçektir. Ancak bu örgütlerin yeni ve politik bir sinema yaratma sürecine de katkı sunduğuna yönelik söylem ve örnekler ile pek karşılaşılmamıştır. Bu anlamda Özkan'ın açıklamaları gözden kaçırılmaması gereken bir önem arz etmektedir. Özkan'ın bu yaklaşımı, *Maden* (Yavuz Özkan, 1978) filmi ile hem Sine-Sen'in hem

de diğer sendikaların büyük desteğini görmüş olmasının etkisi ile de şekillenmiş olabilir. Ancak, 1970'lerin politik hareketlenmelerinin yanı sıra, sinema özelinde hem “1977 Ankara Yürüyüşü”nün hem de Sine-Sen’in kurulmasının yarattığı motivasyon ve dayanışmanın, Özkan gibi bağımsız film yönetmenlerinde yeni filmler yapma isteğinin güçlenmesine ve girişiminin artmasına katkı sunduğu söylenebilir.²⁰⁶ Sine-Sen, sansüre karşı bir kampanya başlatmış ve bu çerçevede *Maden* filmini sansüre sokmadan ve önceden duyurusunu yaparak bir gösterimini gerçekleştirmiştir (Özserin, 1980, s. 6)²⁰⁷.

3.2.3.29.4. Kültür Bakanlığı’nın Sinema Alanındaki İlk Kurumu: Sinema Dairesi

Bülent Ecevit’in başkanlığındaki CHP, 1977’nin Haziran ayında düzenlenen seçimlerden birinci parti olarak çıktıktan sonra 1978’de hükümeti kurmuş ve Kültür Bakanlığı’nın başına Ahmet Taner Kışlalı’yı getirmiştir. Kışlalı’nın bu göreve getirilmesi ülkedeki kültür ve sanat çevresinin önemli bir kısmını birikmiş sorunların çözümüne dair umutlandırmıştır. Sine-Sen, kurulduğu yıl bir sinema yasa taslağı hazırlamış ve yakın ilişkiler kurmaya özen gösterdiği Ahmet Taner Kışlalı ile görüşüp bu taslağın geliştirilip yasallaşması talebinde bulunmuştur. Kültür Bakanı Kışlalı, bakanlığa bağlı bir “Sinema Dairesi” kurarak ilk defa bakanlık bünyesinde bir sinema kurumunun oluşmasını sağlamış ve hem Sine-Sen’in hem de diğer sinema örgütlerinin sinema yasası oluşturulması talebine karşılık hazırladığı yasa taslağını tartışmak için “1. Sinema Kongresi” düzenlemeye karar vermiştir (Şengül, 1978, s. 44). 11-12 Mayıs 1978 tarihinde düzenlenen kongreye, sinema emekçilerinin örgütleri, tiyatro emek ve işveren örgütleri, sinema

²⁰⁶ Erdoğan Kar, Ankara Yürüyüşü’nü “yeni bir sinemanın ilk habercisi” olarak değerlendirmiş ve Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Şerif Gören gibi sinemacıların 1977’den sonra uluslararası festivallerde ödül alan filmler yapmasında yürüyüşün bir katkısı olduğunu savunmuştur (kişisel görüşme, 25 Ekim 2012).

²⁰⁷ Yavuz Özkan imzalı *Demiryol*’un (1979) Antalya Film Şenliği’nde gösterimi film denetleme kuruluna takılmış, kurulun ‘sakıncalı’ bulduğu bazı sahnelerin makaslanması şartıyla gösterimine izin verileceği söylenmiş ancak Özkan, bu sansürü kabul etmediği için filmin gösterimi kurul tarafından engellenmiştir (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 178).

işveren örgütleri ve film ithalatçılarından oluşan büyük bir kalabalık katılmıştır. Kongrede, oluşturulmak istenen yasa taslağı ile çözümünün yer alması beklenen konu başlıkları şöyle sıralanmıştır: “Sinema endüstrisinin sorunları (ham madde, kredi, amortisman, vergi, gümrük, stüdyo, laboratuvar, emekçilerin sosyal güvenliği), yerli yapımın desteklenmesi (kaliteye prim, ödüllendirme), dağıtım ve gösterim sorunları, şenlikler, sinema kültür kuruluşları, sinema müzesi, ithal filmciliğin sorunları, kısa film ve amatör sinema, filmlerin denetlenmesi, sinema eğitimi, sinema kurumunun yapısı” (Şengül, 1978, s. 44). Bu kongrede en son gündem olarak konuşulan sinema emekçilerinin sosyal güvence meselesi ile ilgili olarak Sine-Sen adına söz alan Semra Özdamar şunları söylemiştir:

Basın ve tiyatrolara uygulanan yıpranma yılı, sinema emekçilerine de tanınmalıdır. Sinema emekçilerinin birikmiş Sosyal Sigortalar Kurumu borçlarının, Sinema Kurumu içinde kurulacak bir fondan ödenmesi ya da işverenlerin sigorta primlerini ödeyip ödemedikleri kontrol edilmelidir. Filmin TV gösterimi ya da festival ödülllerinden kazanılacak parasal olanaklardan sinema emekçileri de yararlandırılmalıdır (Berkman, 1978, s. 8).

Sansür tüzüğüne de konuşulduğu kongrede, Sine-Sen adına konuşan Erhan Sökmen, sansürün bir daha ortaya çıkmayacak şekilde yok edilmesi gerektiğini vurgulamış ve Yön-Sen adına konuşan Aydın Sayman, “Sansürün demokratlaşması düşüncesinin demokratik bir faşizm düşüncesine benzediği”ni söyleyerek sansürün tümüyle kaldırılmasını istemiştir (Berkman, 1978, s. 8-9). Türkiye Yazarlar Sendikası adına söz alan Ataol Behramoğlu, sansürün sanatçının yaratma özgürlüğünü elinden aldığını vurgulamış ve Türk Ceza Yasası’nda yer alan 141 ve 142. maddelerin de benzer şekilde düşünme ve yaratma özgürlüğünü tehdit eden bir başka unsur olduğunu belirtmiştir (“Sinema”, 1978c, s. 77).

3.2.3.29.5. Sosyal Sigortalar Yasası'nın Getirdiği Umut ve Yeniden Birleşme

Sinema emekçilerinin en büyük mücadele konularından biri sigorta primlerinin yatırılması ve emeklilik hakkını kazanarak yaşam güvencelerinin sağlanması olmuştur. Bu konu, sendika, dernek ve vakıf gibi örgütlenmelerin de ana gündemlerinden biri olmuştur.

Ben sinemaya 1962 senesinde Acar Film Stüdyosu'nda montajcı olarak girdim. Sonra birçok firmada ünlü yönetmenlerin asistanı olarak çalıştım. Fakat hiçbir sosyal hakkım olmadı. Ben yürüyüşten (1977 Ankara yürüyüşü) sonra kazanılan sosyal haklar zamanında sigortalı oldum. Ondan sonra yine sosyal haklarım ödenmedi çalıştığım firmalar tarafından. Ben beş buçuk sene Sarıyer Belediye Başkan Yardımcılığı yaptım ve oradan emekli oldum. Yani yönetmen Temel Gürsu 118 tane filme, 17 tane televizyon dizisine imzasını atmış bir yönetmen olarak Sosyal Sigortalar Kurumu'ndan, ancak Sarıyer Belediye Başkan Yardımcısı olarak emekli olma hakkını kazanmıştır (Temel Gürsu, kişisel görüşme, 24 Mart 2014).

11 Temmuz 1978 tarihli Resmî Gazete'de yayımlanan yasaya göre 506 sayılı Sosyal Sigortalar Kanunu kapsamında tiyatro, müzik, sinema gibi sanat dallarında çalışanların bir kısmına emeklilik hakkı getirilmiştir. Sine-Sen ve TFİS gibi sendikalar bu yasanın olması gerektiği şekilde çıkmadığını öne sürerek tepki göstermiştir. Sine-Sen, bu yasanın tam güvence sağlamadığı ve sinema emekçilerini aşırı borçlanmaya soktuğu yönünde eleştirilerde bulunduğu bir bildiri yayımlamıştır ("Sine-Sen", 1978a, s. 6). Yasa resmî gazetede yayımlandıktan sonra Film-San Vakfı, Sosyal Güvenlik Bakanı Hilmi İşgüzar'ın katıldığı bir toplantı düzenlemiş, bu toplantıda TFİS Başkanı Semih Servidal söz alarak, çoğu sanatçının yasanın kapsamı dışında bırakıldığını, yasada boşluklar olduğunu ve sanatçıların süslü sözcüklerle avutulamayacağını söyleyerek "Ankara Yürüyüşü"nden sonra ele alınan sosyal güvenlik yasasına, Film-San Vakfı'nın değil, sadece sinema emekçilerinin sahip çıkabileceğini belirtmiştir ("Film-San'ın", 1978, s. 6). Sine-Sen yetkilileri de yaptıkları açıklamada, Servidal'ın söylediklerine benzer şekilde, bu yasanın sinema emekçilerinin mücadelesi sonucu çıktığını vurgulamış ancak Ümit Utku'nun bu toplantıyı düzenleyerek sosyal güvence yasasının çıkmasını kendi vakfının başarısı gibi gösterme gayreti içinde olduğunu söylemiş ve bu toplantıyı protesto etmiştir ("Film-San'ın", 1978, s. 6). TFİS, 506

sayılı kanunun emekçilerin taleplerine uygun hale getirilmesi için 9 Eylül 1978’de Beşiktaş Barbaros meydanından başlayıp Taksim Meydanı’nda son bulan bir protesto yürüyüşü düzenlemiştir (“Film”, 1978, s. 4). Bu protesto, 1977 Ankara Yürüyüşü’nden sonra sadece sinema emekçilerinin sorunlarını gündemine alan ilk yürüyüştür. 12 Eylül 1980 askeri darbesine kadar bu nitelikte başka bir yürüyüş de gerçekleşmemiştir. TFİS Genel Sekreteri Erol Bayraktar, çalışma koşulları şartlarına uygun olmadığını ve eksik olduğunu düşündükleri 506 sayılı yasanın yürürlükte olmasına rağmen, bazı işverenlerin hâlâ çalışanları sigortasız çalıştırma gayretinde olduğuna dair bir açıklama yapmıştır (“Sinema”, 1979a, s. 6).

Sine-Sen, 506 sayılı Sosyal Sigortalar Yasası’nın gerektirdiği primleri Sosyal Sigortalar Kurumu’na ödeme imkânı olmayan sinema emekçilerine yardım etmek ve emekliliklerini sağlamak için, 1979 yılı Temmuz ayında, halkın ve belediyelerin katkılarına açık bir bağış kampanyası düzenlemiştir. Sendika, sinema emekçilerinin kendilerine yapılan bu destek karşılığında iyi filmler üreterek karşılık vereceğini açıklamıştır (“Türkiye”, 1979b, s. 8). Bağış kampanyasının komite başkanlığını Erol Batıbeki, fahri başkanlığını da İstanbul Belediye Başkanı Aytekin Kotil üstlenmiştir. Sendikaya göre 400 sinema emekçisinin ödemesi gereken primler 30 milyon lirayı bulmaktadır. Sine-Sen, bu parayı bulmak için bağış kampanyası başlatmış, kampanya kapsamında 27 Aralık 1979’da bir gece düzenlemiş ve emekli olmasını sağladıkları 17 sinema emekçisine bu etkinlikte ödüller vermiştir (“On”, 1980, s. 6). Bu geceden sağlanan gelirle yaş gelmiş 30 kadar sinema emekçisinin daha primlerinin ödenmesi amaçlanmıştır. Yusuf Çetin, karakter oyuncusu İhsan Bayraktar’ın vefatı üzerine Sine-Sen olarak bakanlıkla iletişime geçtiklerini ve Bayraktar’ın çocukları yararlanabilsin diye oyuncuyu ölümünden sonra emekli yaptıklarını anlatmıştır (kişisel görüşme, 11 Şubat 2014).

TFİS, 1959 yılından beri pek çok filmde oyunculuk yapan ve kanser hastalığına yakalandığı için sadece birkaç arkadaşının desteğiyle tedavisini yaptırabilen Diclehan Baban'ın Avrupa'da tedavi görebilmesi için 21 Aralık 1978'de bir gece düzenlemeye karar vermiştir ("Diclehan", 1978, s. 36). Fakat, henüz 46 yaşında olan Baban, etkinliğe yaklaşık iki hafta kala hayatını kaybetmiştir. Baban, vefatından üç ay önce, ilerlemiş hastalığına rağmen TFİS'in sosyal güvence yasasını protesto için düzenlediği yürüyüşe katılarak sendikal mücadeleye verdiği önemi göstermiş bir sinema emekçisidir.

Sine-Sen'in 1978 yılında yapılacak olan 15. Uluslararası Antalya Sanat Şenliği için festival komitesi ile yaptığı görüşmeler sonucunda ilk kez festivalde ışıktandırma ve set ekibine de "Altın Portakal Ödülü" verilmesi konusunda bir anlaşmaya varılmıştır ("İlk", 1978b, s. 13). Sendika, bu festivalde "Yılmaz Güney Filmleri Gösterisi" düzenlemiş ve o sırada cezaevinde yatmakta olan Yılmaz Güney'in gönderdiği mesaj bu gösteride okunmuştur. Güney, mesajında, sinema emekçilerinin birliğine ve emekçiler arasındaki çelişkilerin uzlaşılabilir çelişkiler olduğuna vurgu yaparak Sine-Sen ile TFİS'in aralarındaki sorunları çözüp birleşmesi gerektiğini belirtmiştir ("Sinema", 1978, s. 46-47). Sine-Sen ve TFİS, sinema emekçilerinin sorunları ve sinema kanununun çıkarılması gibi konularda birbirine yakın tutum almış ve bu çerçevede oluşan ortak platformlarda yer almıştır. Tüzükleri de birbiri ile büyük oranda aynıdır. Sine-Sen'in TFİS'ten farklı olarak yaptığı en belirgin şey, ülkenin genel politik meseleleriyle ilgili olarak demokratik kitle örgütleriyle ortak metinlere imza atmak ve ortak eylemlere katılmaktır. İki sendikanın benzerlikleri nedeniyle hem Yılmaz Güney hem de bu sendikal farklılık nedeniyle tabanları bölünmüş sinema dernekleri, iki sendikanın da birleşmesi yönündeki dileklerini zaman zaman dillendirmiştir. Yön-Sen, yayınladığı bir bildiride iki sendikanın birleşmesinin Türk sineması adına çok önemli olduğunu söylemiş ve bu birleşimin sağlanması için dernek adına Zafer Par ile

Arif Erkuş olmak üzere iki üyesini görevlendirmiştir (“Yön-Sen”, 1979b, s. 6). Sendikaların bu ayrılığı, dernekler içinde bir çekişme ve dağınıklık oluşturarak etkin çalışma geliştirmelerine engel oluşturmuştur. Çünkü dernek üyelerinin bir kısmı Sine-Sen’e, bir kısmı da TFİS’e üyedir. TFİS’in 31 Mart 1980’de gerçekleştirdiği İkinci Olağanüstü Genel Kurul toplantısında açılış konuşmasını yapan Semih Servidal, “iki sendikanın varlığının işçi ve emekçileri olumsuz yönde etkilediğini, tek bir sendika altında toplanmak gerektiğini” söyleyerek TFİS’in Sine-Sen’e katılmasını önermiş ve yapılan oylama sonucunda bu öneri oybirliği ile kabul edilmiştir (Kongre Zaptı, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi). TFİS, alt taban ve üst taban olarak tanımladığı sinema emekçilerinin aynı örgüt içinde yer alamayacağı düşüncesinden, sadece iki sene sonra, sinema emekçilerinin taban ayrımı yapmaksızın birlikte mücadele etmesi gerektiği düşüncesine yönelmiştir. Vedat Türkali’nin, Sine-Sen’in kurulduğu ay kaleme aldığı yazısındaki şu satırlar adeta TFİS’in ayrılık sonrası yeniden birleşme kararı almasını da açıklar niteliktedir:

Ekmek paralarını bin bir güçlkle kazanan haftalıkçı, gündelikçi daha geniş emekçi kesim de, geçmişteki çeşitli sendikal atılımların başarısızlığındaki gerçek nedenin, işi dar anlamda ekonomik savaşa indirgemekten doğduğunu; sinema sanatçısı arkadaşlarının desteğini elde etmeden verecekleri savaşta başarı şanslarının zayıf olduğunu kavramış bulunuyorlar (Türkali, 1978, s. 7)

Türkiye’de yaygın olarak yaşanan politik şiddet eylemlerinden birine sinema emekçilerinin dernekleri de hedef olmuştur. Sine-Sen, Film-Set, Yön-Sen, Film-Ses, Film Işıklandırma Yönetmenleri Derneği ve Sinema Oyuncuları Derneği gibi sinema emekçilerinin bir arada bulunduğu binaya saldırı gerçekleştirilmiş, saldırganlar duvar afişlerini yırtmış, kitapları parçalamış ve 16 mm’lik kamera ile bir daktiloyu çalmıştır (“Sinema”, 1978a, s. 6).

Sine-Sen’in sinema alanında güçlü bir varlık göstermesi ve DİSK çatısı altında sendikal çalışmalarını sürdürmesi 12 Eylül 1980 darbesine kadar sürmüştür. Tarık Akan, sinema alanında örgütlenmeyi başardıklarını ancak askeri darbenin bütün kazanımları ellerinden alarak her şeyi bitirdiğini söylemiştir (kişisel görüşme, 21 Şubat 2014). 12 Eylül’de diğer tüm sendika ve

derneklerle birlikte Sine-Sen de kapatılmış ve değişik dönemlerde sendika yönetim kurulu üyeliği yapmış olan Şerif Gören, Erol Batıbeki, Gani Turanlı gibi sinema emekçileri 1977 Ankara Yürüyüşü, sendikal faaliyetler ve DİSK çalışmaları nedeniyle sıkıyönetim mahkemelerinde yargılanmıştır. İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı 2 No’lu Askeri Mahkemesi’nde yargılanan Sine-Sen’liler, 20 Eylül 1980’de sendika binasında yapılan arama sırasında ele geçirilen patlayıcı özellikteki bir kısım film malzemesi nedeniyle de suçlanmış, mahkeme ancak üç yıl sonra onların film malzemesi olduğuna kanaat getirmiştir (10 Kasım 1983 tarihli İddianame). Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından faaliyeti durdurulan sendika, 1991’de Askeri Yargıtay 3. Dairesi’nin vermiş olduğu beraat kararıyla yeniden faaliyete geçebilmiştir (Talas, 1998c, s. 63). Sine-Sen, sinema emekçilerini temsiliyet bakımından 1980 öncesinin güç ve etkinliğinde olmasa da bugün varlığını sürdürmektedir.

3.2.3.30. İstanbul Dışındaki Şehirlerde Kurulan Örgütler

Adana ilinde faaliyet gösteren film işletmecileri, 1964’te Adana Filmciler Derneği’ni kurmuş ve ilk olağan genel kurulu 14 Ekim 1964’te yapmıştır (“Okurlarımızla”, 1964, s. 2).²⁰⁸ Dernek, aynı yıl *Güney Postası* isimli bir dergi çıkarmış ve bu nedenle “İstanbul’daki Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti”nden kutlama ve bir federasyon çerçevesinde birlikte hareket etme mesajı almıştır (“Okurlarımızla”, 1964, s. 2). Adana Filmciler Derneği, yapımcılarla film işletmecileri arasındaki ticari uyumu sağlamak, işletmecilerin dağıtımını yaptığı filmlerin sinemacıların elinde zarar görmesine engel olmak, borçların tahsil edilmesini sağlamak ve bütün bunlar için kurallar belirleyip, uymayanlara yönelik boykota varan kararlar almak gibi işlevlere sahip olmuştur. 1967

²⁰⁸ Adana Filmciler Derneği’nin 14 Ekim 1964 tarihinde yaptığı Birinci Olağan Genel Kurulu’nda yönetime seçilenlerden bir kısmının isimleri şöyledir: “Selahattin Tokay (Başkan, Fitaş Film), İsmet Turhan (İkinci Başkan, Senay Film), Enver Kibrit (Sekreter, Lale Film)” (“Yeni”, 1964b, s. 2).

yılında İzmir’de kurulan Ege Sinemacılar Derneği, Ege bölgesindeki sinema işletmecileri ile film dağıtımçıları kapsayan ve sinema bilet ücretlerinin arttırılması, makinistlerin eğitilmesi, film gösterimi için gerekli malzemelerin temin edilmesi gibi faaliyetleri olan bir örgütlenmedir.²⁰⁹ 1975 yılında Antalya ilinde, “Antalya Sinema ve Kültür Derneği” kurulmuştur (Şener, 1975, s. 49).²¹⁰ 1960-1980 yılları arasında kurulan diğer derneklerden bazılarının isimleri de şöyledir: Ankara Filmciler Derneği, Zonguldak Filmciler Derneği, Erzurum Filmci ve Sinemacılar Derneği, İzmit Sinematek Derneği gibi Anadolu’nun pek çok ilinde kurulan sinematekler.

3.2.3.31. Diğer Örgütler

“Diğer Örgütlenmeler” başlığı altında, tez için yapılan araştırma çerçevesinde sadece adlarına rastlanmış ve çalışmalarıyla ilgili başka bilgilere ulaşılamamış örgütlenmeler not düşülmüştür. “Filmciler, Sinemacılar ve Prodüktörler Cemiyeti”nin adına sadece 1962’de, haftalık çıkan *Sinema Postası* gazetesinde rastlanmıştır (Eryıldız, 1962, s. 2). Gazetenin yazarı F. Eryıldız, cemiyetin işlevsizliğinden söz etmiştir. *Sinema 65* dergisinin Mart 1965 tarihli üçüncü sayısında “Türk Sinema Yazarları Birliği”nin adını geçmektedir. *Sinema Postası* gazetesinin 5 Nisan 1965 tarihli 151. sayısında “Sinema Film Televizyon Yazar ve Sanatçılar Derneği”nin adına rastlanmış ve bu derneğin “Kulüp Çıtı – Pıtı Derneği” adlı bir kulüp çalışması olması dışında bir bilgiye ulaşılamamıştır. 1970 yılında düzenlenen Antalya Müzik, Tiyatro ve Film Festivali kapsamında AB üyesi ülkelerin katılacağı film ve televizyon teknisyenleri ile ilgili olan kongrenin hazırlığını, *Milliyet* gazetesinin haberine göre, kısa adı “Sis-İş” olduğu belirtilen “Türkiye Sinema ve Film

²⁰⁹ Ege Sinemacılar Derneği’nin 1968 yılında yapılan genel kurul toplantısında şu isimler yönetim kuruluna seçilmiştir: “Adnan Soykan, Hasan Çakır, Türkmen Büyükerz, Mustafa Özüt, Fahri Eron” (“Ege”, 1968, s. 2).

²¹⁰ Antalya Sinema ve Kültür Derneği’nin 11 Ocak 1975 tarihli tüzük taslağını şu isimler hazırlamıştır: “Erol Ülgen, Güngör Türkeli, Nuri Erkal, Esen Emekçil, Güler Alpar, Mükerrer Erdoğan, Metin Demirtaş, Arif Şavklı” (Şener, 1975, s. 49).

İşçileri Sendikası” adlı bir sinema örgütü yapacaktır (“Antalya’da”, 1970, s. 5). Bu sendikanın adına başka bir kaynakta rastlanmamıştır. Film ithalatçılığı ve işletmeciliği yapan şirketler, 1976 yılında örgütlenerek “Film İthalatçıları ve İşletmecileri Derneği”ni kurmuş ve ilk başkanlığına Akün Film’in sahibi Orhan Kurtuluş’u getirmiştir (“Yeşilçam’da Dernek”, 1976, s. 28). Dernek, sinema bilet fiyatlarına zam yapılması ve yabancı filmlere uygulanan sansürün kaldırılması gibi konulardaki girişimleri ile basında yer bulmuştur. 1974 yılında Film Yapımcıları Derneği (Fi-De) kurulmuş ve ilk Genel Başkanı Süreyya Duru, Genel Sekreteri de Vural Pakel olmuştur (“Yeşilçam’a”, 1974, s. 3). Türkiye Film Sanayii İşverenler Sendikası adlı örgüt 20 işveren tarafından kurulmuş ve sendikanın basın sözcülüğünü yapan Vural Pakel, 30 Aralık 1977’de düzenledikleri bir basın toplantısında kuruluş gayelerinden birini “mensuplarımızın milli görüşlerimizi yansıtan film yapmasını istiyoruz” şeklinde açıklamıştır (Polat, 1977, s. 51).

SONUÇ

Türk sinemasında endüstrileşmenin ilk önemli adımlarından birisi 1948 yılında salonlarda yerli film gösterimlerindeki vergi oranlarının önemli düzeyde düşürülmesidir (yabancı film gösterimleri için vergi sorunu devam etmiştir). Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin (YFYC) hazırladığı *Filmlerimiz* (1947) adlı kitapçıkta, Türkiye'de film yapımının ticari kaygıdan çok “milli bir ideal” ile gerçekleştiği yazılıdır. “Milli bir ideal” ifadesi, Türk sinemasında, henüz finansman alanı yaratamadığı ve endüstrisini kuramadığı dönemlerde kâr elde etmek dışında diğer ideallerin de ön planda olabildiğini gösteriyor. Sinemada para akışının artmasıyla üretimin de niteliği değişmeye başlamıştır. Türkiye'de 1957 yılında üretilen film adedi 63 iken, bu sayı her yıl yükseliş eğilimini sürdürerek 1966'da 229'a kadar çıkmıştır. Kültür ve sanat evreninin özgür düşünce ve yaratı alanı olması nedeniyle “sorgulama” ve “eleştirel yaklaşım” gibi içsel gerçekliği vardır. Fakat bu alandaki üretim odakları endüstrinin işleyişi çerçevesinde pozisyon almak durumunda kalmıştır. Aksi durumda varlığını sürdürememe tehlikesi altındadır. Alanın yaratıcı işgücü de pazar endeksli bir üretime yönelmediği sürece aynı riski paylaşır. Türk sinemasındaki yaratıcı emek de, özellikle 1950'lerin sonu ile birlikte, gişe odaklı bir görev ile sarmalanmış ve çoğunlukla özgür şartlarda üretim yapma imkânı bulamamıştır. Buna, endüstriyel gelişmelerin yanı sıra sansür, yapımcı müdahalesi ve bölge işletmecisinin talepleri gibi etmenler neden olmuştur. Türk sinema tarihinde 1958 yılı ile birlikte başlayıp 1960'lı yıllar boyunca devam eden ve “film enflasyonu” olarak adlandırılan dönemde, sinema salonlarının sayısı hızla artmış ve film talebini karşılamaya yönelik çok sayıda yapımcı firması ortaya çıkmış, hızlı ve niteliksiz film üretimleri gerçekleşmiştir.

1970’li yıllarda dünyada ve Türkiye’de yaşanmakta olan genel ekonomik kriz ile birlikte sinema sektörü de büyük bir krize girmiştir. Türkiye siyasal yaşamında tırmanışa geçen kargaşa ve çatışma ortamının ardından 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 tarihli askeri darbeler yaşanmıştır. Ülkede ortaya çıkan şiddet içerikli siyasi çatışmalar nedeniyle sosyalleşme alanlarından uzak durmaya yönelen, sinema salonlarının seks filmleriyle dolmasına tepki gösteren ve alım gücü düşen geniş kesimler, televizyon kullanımının da yaygınlaşmasıyla sinema salonlarına gitmemeye başlamıştır. Yapımcılar sinema izleyici sayısındaki bu erimenin önüne geçmek için maliyeti daha yüksek olsa da renkli film yapımına yönelmiş ancak bu adımla kısa süreli bir iyileşmeden ötesini yaratamamıştır. Yapımcıların star oyuncu sisteminin getirisine olan ihtiyacı artmışsa da starlar halkın sinema salonlarına eskisi gibi yönelmesi için bir çözüm olmaktan çıkmış ve bu durum “star sistemi”nin bittiği şeklinde tartışmaların başlamasına neden olmuştur. 1960’larda star oyuncular çok filmde rol alarak şöhretlerini koruyabilirken, 1970’ler ortamında az sayıda ve daha nitelikli filmlerde oynamak şöhretin sürdürülebilirliği açısından önem kazanmıştır. Star oyuncular sadece kariyerleri açısından iyi olabilecek filmlerde yer almaya yönelmiş ve ekonomik gereksinimlerini farklı sektörlerde çalışarak karşılamaya başlamıştır. Gazinolarda şarkı söylemekten, giyim mağazası açmaya kadar çeşitli sektörlerle sivrularak geçimlerini sürdürmeye çalışmıştır. Diğer sinema emekçileri de benzer durumu yaşamış, hatta pek çoğu sektörden bütünüyle kopmak zorunda kalmıştır. Yıldız oyuncuların onlara göre önemli bir avantajı, şöhret sahibi olmaları ve dolayısıyla müzik sektöründe iyi kazançlar elde edebilme şanslarının olmasıdır. 1970’lerin ikinci yarısına kadar şarkı söyleme işine karşı direnmekte olan kimi sinema oyuncularının da gazino sahnelerinde görünmeye başlaması durumun vahametini gösterir niteliktedir. Müziğe yönelen sinemacılar, 1976’da bir araya gelerek, diğer sanat işçilerini de kapsayacak şekilde, Fi-Ti-Si (Film

Endüstrisi, Tiyatro, Sinema, Müzik Sanatçıları ve İşçileri Sendikası) adında bir sendika dahi kurmuştur.

Sinema sektöründe dönen sermayenin artmasıyla film üretimi ve dağıtımı, ülkenin kültür endüstrisi veya yaratıcı endüstri alanındaki yerini ve önemini de artırmıştır. Büyük paraların kazanılması, beraberinde büyük paraların kaybedilmesi riskini de doğurmuştur. Bu risk faktörü Yeşilçam'da sinema emekçilerinin üzerindeki baskıyı artıran bir öge olmuştur. Yapımcının dağıtımcılara vermeyi taahhüt ettiği filmi süresinde yetiştirme, bölge işletmecisinin sipariş ettiği içerikte çekme ve yeterli sayıda gişe yapma gibi baskılar sinema emekçisinin sırtındadır. Bu akışın aksamaması için yapımcılar, yaratıcı ve teknik kadroda yer alan sinema emekçilerine daha çok müdahale etmiş ve emekçilere yaratıcılıklarını kullanarak nitelikli işler çıkarma imkânı vermemiştir. Film üretimindeki yaratıcı emekçiler, piyasanın beklentilerini karşılamaya dönük seri üretimlere zorlanmış ve sanatsal yaratı özgürlükleri çoğunlukla olmamıştır. Her bir sinema emekçisinin temel görevi, yapımcının, dağıtımcının ve salon sahiplerinin ticari hedeflerini gerçekleştirecek filmler üretmeye odaklanmak ve ticari risk oluşturabilecek bütün diğer sanatsal kaygıları ötelemektir. Çok hızlı ve çok sayıda senaryo yazmak durumunda kalan senaristler, yabancı filmlerin hikâyelerini kopyalamak, daha önce gişe başarısı sağlamış hikâyeleri küçük değişikliklerle yeniden yazmak, edebi eserlerden uyarlama yapmak ve belli kalıpları sürekli kullanarak kendilerini tekrar etmek durumunda kalmıştır. Din temalı, dansözlü ve erotik filmler ile seyirci istismarına yönelik senaryolar da benzer ihtiyaçlar ve zorunluluklar temelinde yazılmıştır. Atıf Yılmaz'ın, bu sistem nedeniyle “hayal güçlerini istedikleri gibi kullanamadıkları”, “insan ve sanatçı olma özelliklerini yitirdikleri” yönündeki açıklaması ve “toptancı tüccar senarist”, “senaryo fabrikası” ve “dünya senaryo rekortmeni” gibi alaycı benzetmelerin öznesi olan Bülent Oran'ın, kendisini “kiralık katil”e, kalemini de “silah”a benzetiyor olması senaristlerin

durumunun çarpıcı bir özetidir. Bu şartlarda üretim yapan yönetmenler, “şipşakçı yönetmen”, “jet rejisör”, “esnaf”, “kiralık katil” ve çektikleri filmler de “Mahmutpaşa işi” gibi olumsuz ifadelerle muhatap olmuş, kendileri de bu algıyı destekleyen itiraflarda bulunmuştur. Yeşilçam’da senaryo yazmak ve filmin kurgusunu yapmak gibi görevleri de üstlenen yönetmenlerin sayısı az değildir. Kurgucular ise filmin yaratıcı ögesi olarak iş görmekten ziyade çoğunlukla kesip yapıştırma gibi edilgen bir noktada konumlandırılmıştır. Hatta, “susmanın tek yakıştığı insan” olarak kodlandıkları ve “kolaj memuru” gibi çalıştırıldıkları basına yansımıştır. Dublaj sanatçıları film sayısının artmasıyla ön prova yapamama hatta filmlerin konusuna dahi bakamama gibi sorunlar yaşadıkları için diyalogların hakkını yeterince verememiştir. Yerli filmlerde sesin setlerde alınmaması oyuncunun rolü ile bağ kurmasını zorlaştırmış ve ses kullanım yaratıcılığına özen göstermesini gereksiz kılmıştır. Yeşilçam’da film müziklerinin yapılması genellikle en son düşünülen aşama olmuştur. Filmin müziğini tasarlayan sanatçıya iş teslimi için çok sınırlı süreler verilerek filmin duygusuna uygun müzik yaratma olanağı çoğu zaman tanınmamıştır.

Sinema emekçilerinin yaratıcılığını kısıtlayan etmenlerden biri de bölge işletmecileridir. İlk olarak 1950’lerin sonlarında ortaya çıkan bölge işletmecileri, yapımcılara istedikleri filmleri çekmeleri için avanslar vererek filmin hikâyesini ısmarlamaktan hangi oyuncuların rol alacağına kadar çeşitli isteklerde bulunma hakkı kazanır. Bölge işletmecileri ve film yapımcıları, oyuncuların (özellikle de star oyuncuların) genellikle hangi rollerde oynamışsa o rollerde oynamaya devam etmesini ister ve bunu da sinema seyircisinin isteği olarak formüle eder. Beyaz perdede ve gişede olumlu sonuç vermiş bir oyunculuğu sürdürmek varken aksi durumları denemenin ticari bir risk oluşturacağı inancı taşırlar. Bu yaklaşımlar, önce oyuncuların belirlenmesi ve senaryonun da - gişede başarı göstermiş filmlere olduğu kadar- belirlenmiş oyunculara göre yazılmasına kadar

vararak oyuncuların seçilmiş rolde kalıplaşması ve sıkışıp kalmasına, sanatsal performanslarını ve yaratıcılıklarını geliştirememesine neden olmuştur.

Kadın oyuncular rol alabileceği karakterler ile ilgili erkek oyunculara göre daha çok sınırlanma baskısı altındadır. Eşleri, sevgilileri veya aile üyeleri ne tür rollerde ya da hangi kurallar çerçevesinde, hangi kıyafetlerle oynayacaklarını belirlemeye çalışır. Yeşilçam'da daha güçlü olabilmek için yanlarında erkek yardımcı veya menajer bulundurma ihtiyacı kimi zaman oyunculuk kariyerlerinde olumsuz sonuçlar doğurmuştur. “Yardımcı erkeklerin”, kadın oyuncuların arkadaşı ya da sevgilisi olması gibi kimi karmaşık haller de o kadınlar için sınırlayıcı başka bir işlev görmüştür. Bu erkekler eğer yönetmen veya yapımcı ise kadın oyuncunun farklı yönetmenlerle çalışamama veya farklı firmalardan iş alamama gibi sorunlara yol açmıştır. Kadın emekçiler bir yandan eş, yardımcı gibi erkek bireylerin kuralları etrafında mesleki varlık göstermeye çalışırken bir yandan da işveren örgütlerinin yargılamaları ve müdahaleleriyle de mücadele etmek zorunda kalmıştır. Kadınların sektör içi yaşanan ve dışarı yansımayan sorunları zaman zaman bireysel öfke patlamaları ile basına konu olmuştur. Yeşilçam'da sıklıkla gündem olan bir başka mesele de kadın oyuncu adayların hayallerini ve bedenlerini istismar eden ajansların varlığıdır. Özellikle figüran oyuncu aday kadınların istismara uğraması ve sinema sektörüne dair bir takım negatif söylentilerin halk arasında yayılması nedeniyle “endişeli aileler” diye adlandırılan toplumsal bir algı ortaya çıkmıştır. Bu tür algılar kadın sinema emekçilerinin özgür iradeleriyle sektöre girmelerini ve sektörde tutunmalarını zorlaştırmıştır. Kadın oyuncu adaylarının ailelerini ikna etmek gibi sorumlulukları da vardır. Türkan Şoray ve Fatma Girik'in özellikle kariyerlerinin ilk zamanlarında sete giderken aile üyelerinden birinin yanlarında olmasında kültürel yönleri olmakla birlikte bu tür algıların da etkisinin olduğu söylenebilir.

Yeşilçam'da sıklıkla görülen sorunlardan biri ham film kıtlığıdır. Ekonomik ve bürokratik nedenler ve sinema sektörünün dağınık yapısı nedeniyle ham film teminindeki güçlükler film üretimlerini önemli oranda etkilemiş ve sinema emekçilerinin yaratıcılıklarını büyük oranda sınırlandırmıştır. Elindeki sınırlı ham film ile senaryonun tamamını çekmesi beklenen yönetmenlerin hatalı bir sahneyi yeniden çekmesi genellikle mümkün olmamış; görüntü yönetmenleri farklı açılar deneme şansına sahip olamamış; oyuncular kendisinden istenileni tek çekimde vermek zorunda kalmıştır. Bu gibi faktörler bir silsile halinde bütün sinema emekçilerinin yaratıcılık zeminini ortadan kaldırmıştır.

Yeşilçam'da sinema emekçilerinin büyük imkânsızlıklar içinde sahneleri 'en iyi şekilde' çekebildiği ve bu koşulların onları 'yaratıcı' kıldığı yönünde yaklaşımlarla sıklıkla karşılaşılmıştır. Bu 'nostaljik' söylemin salt ticari amaçlı yapılan filmler açısından değerlendirildiğinde setlerde teknik imkânsızlıkları aşacak çözümler geliştirme anlamında gerçeğe işaret eden bir yönü vardır ancak "sanatsal" yaratıcılığı desteklemekle bir bağı yoktur. Esasında endüstrinin bozuk yapısı, maliyeti düşürme hesapları, ham film sıkıntısı ve sansür kaynaklı üretim sürecinde yaşanan imkânsızlıklar, sinema emekçilerinin sanatsal yaratıcılıklarını geliştirmesinin önündeki en büyük engellerdir. Yaratıcı işçi, düşsel arayışlarına ya da estetik dünyasına göre değil, eldeki olanakların sınırına ve istenilene göre çalışmak durumunda kalarak yeteneklerinin körelmesi tehlikesi içindedir. Yeşilçam'da olanaksızlıklar içinde çekilip de başarı yakalamış çalışmalar, sektörel ve kamusal baskıyı kırıp, daha bağımsız yapılanmalarla çekilebilen sınırlı sayıdaki filmler olmuştur.

Sinema emekçilerinin yaratıcılık açısından özgür olamayışlarına dair genel fotoğraf böyledir. Fakat 1960'ların ilk yarısı, bir grup idealist sinemacının dilediği düzeyde film yapabilmesi için istisna bir durum arz eder. 1961 anayasası ile ülkede örgütlenme ve toplumsal gerçekçi üretimlerin önünü -sınırlı düzeyde de olsa- açma yönünde adımlar atılmıştır. Bu yeni

siyasal ve kültürel iklim içinde, piyasanın beklentilerini merkeze almayan, toplumsal gerçekçi nitelik taşıyan ve Türk sinemasına uluslararası alanda saygın bir temsil hakkı sağlama arayışında olan bağımsız filmler yapılmıştır. Dönemin sınırlı özgürlük ortamından en iyi derecede yararlanmaya çalışan sinemacılar yine de filmlerini kamu desteği olmaksızın ve bütünüyle kalkmamış olan sansürün baskısı altında çekmiştir. 1960'lı yıllar tarihsel olarak, hem sinema salonlarının çoğalması, halkın sinema salonlarına yöneliminin artması, film üretiminin çoğalması, sinemanın endüstriyel gelişiminin hızlanması, hem de genel üretim içinde çok küçük bir dilime karşılık gelse de dünyanın saygın festivallerinde yer alabilmiş toplumsal gerçekçi nitelikte filmlerin üretilmesi ve sinema yayıncılığının gelişmesi gibi nedenlerle, “Türk sinemasının altın çağı” olarak değerlendirilmiştir. Sinemada örgütlenme adımlarının artmasını da o çağın önemli bir başlığı olarak sinema tarih yazınına eklemek gerekir. Sinema ve edebiyat alanında öne çıkan bu toplumsal gerçekçi dönem, 1960'ların ikinci yarısı itibarıyla ortadan kalkmış, sanatsal ve toplumsal içerikli filmleri üretmeye istekli kuşak ise sinema dünyasından kopmamak ve ekonomik geçimini sağlayabilmek için sektörün istekleri ve baskıları çerçevesinde işleyen furyaya katılmak durumunda kalmıştır.

Star oyuncuların, gazete ve dergilerde çok renkli, zengin ve konforlu olarak yansıtılan dünyası, çalışma ve yaşam güçlüklerini gizler niteliktedir. 1960'lı yıllarda star oyuncular yeteneklerinin yanı sıra çok çalışarak tırmanmayı başardıkları kariyerlerinden aşağı inmemek için çok sayıda film projesinde yer almak zorunluluğu içinde olmuştur. Star oyunculuğu da kendi içinde bir rekabet alanı teşkil etmiş ve her bir oyuncu yerini bir diğerine kaptırmamak için endüstrinin kurallarına genellikle uyum sağlamıştır. Türk sinemasında star oyuncular için yaşın ilerlemesi starlığın bitmeye yüz tutması anlamı taşımıştır. Star oyuncuların, diğer sinema emekçilerine kıyasla çok daha yüksek ücretler aldığı ve filmin bütçesinde belirleyici bir kalemi

oluşturdukları da bir gerçektir. Ancak endüstriyel nedenlerle şekillenen bu durum, onların yoğun çalışma temposu içinde oldukları ve yıprandıkları gerçeğini gizleyemez. Halkın sinemaya ilgisini artırmak gibi amaçlarla geliştirilmiş olan star sistemi, yapımcılar ve star oyuncular için çoğunlukla ekonomik getiri sağlamış olsa da dönemin özelliklerine göre her iki kesim için zorlayıcı durumlar da yaratmıştır. 1960'lı yıllarda bazı star oyuncular, filmlerin salonlarda izlenme oranının artmasında önemli role sahip olduklarını başka deyişle sektörde güçlü olduklarını fark ettikten sonra gelen yeni işleri olduğu gibi kabul etmeyip hangi koşullarda çalışacaklarına kendileri de karar vermek istemiştir. Ücret talebinden prensiplerini kabul ettirmeye kadar yapımcılardan çeşitli istekleri olmuştur. Türkan Şoray, kişisel olarak belirlediği çalışma şartlarını sözleşme maddelerine ekleten ilk oyunculardandır. “Şoray Kanunları” olarak da adlandırılan bu şartlar arasında, senaryoyu önceden okuma, uygun bulduğu senaryoda rol alma gibi maddeler de vardır. Burada oyuncunun halkın ve sektörün ilgisinden aldığı güç ile işverene karşı özgüveni yüksek tutumlar göstermeye başlamasının ilk belirgin örnekleri görülmüştür. Ancak bu durum, yapımcıların karşı hamleler geliştirmesi neticesinde, bütün oyuncular için sağlanamamış ve uzun sürmemiştir.

Kültür ve sanat evrenindeki emeğin yapısı ve sınıfsal konumu incelendiğinde, Hardt ve Negri gibi otonomist Marksistler'in, "gayri-maddi emek" ve "kafa-kol emeği" kavramlarını kullanmayı uygun bulduğu, genel Marksist metodolojiyi benimseyenlerin ise çoğunlukla, “üretken emek ve üretken olmayan emek” kavramlarını kullandığı görülür. Bu kavramların dışında, “zihinsel emek”, “entelektüel emek”, “duygusal emek”, “yaratıcı emek” gibi çeşitli tanımlar da tarihsel gelişmelerle ilişkili olarak farklı zaman dilimlerinde ve bağlamlarda kullanılmıştır. Özellikle 1970'li yıllar pek çok toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimlerin yanı sıra kavramların da değiştiği veya yeni sistemin inşasıyla uyumlu şekilde yeni baştan türetildiği bir dönem olduğu için bu yıllarda emeğe dair kavramların çoğunun birbiri yerine sıklıkla kullanıldığı görülmüştür.

1970’lerin sonlarına doğru “yaratıcı emek” kavramının kullanımı yaygınlaşmaya başlamış, hatta Yeşilçam içindeki örgütlenme tartışmalarında da bu kavram birleştirici unsur olarak kullanılmıştır. Film yapımındaki kafa ve kol emeğinin “yaratıcı emek” olarak adlandırılmasına bu yıllarda karşılaşılmıştır. Bir film üretimi, yaratıcı ve teknik emeğin kolektif çalışması sonucu gerçekleştiği için ve dekor hazırlayanından ışık asistanına kadar set işçileri de yaratıcı bir işin önemli parçaları oldukları için oradaki emeği bir bütün olarak “yaratıcı emek” paydasında birleştirmek yanlış olmayacaktır. Film yapımının pek çok aşamasında düşünsel ve performansa dayalı bir yaratıcılık var olsa da bu işin önemli bir kısmının teknik yaratıcılık gerektirdiğinin altı çizilmelidir.

Maddi olmayan emek ve yaratıcı emek kavramları endüstriyel işlevsellik bakımından önemli benzerlikler içerir. Bu işlevler arasında, yenilikçi olmak, hayal gücüne hitap etmek, toplumsal eğilimleri etkilemek ve kitle iletişim araçlarının (film, reklam vb.) kısıktığı arzular ile doğan yeni tüketim ihtiyaçlarına hızla cevap vermek gibi benzerlikler öne çıkar. Her iki emek grubu, piyasa odaklı bir konumlanış içinde yer aldığı anda, kapitalist ideolojiyi veya tüketime dayalı kültürel hegemonyayı yeniden üretmenin ve sermayeyle yeni bir emek ilişkisi kurmanın yaratıcı bir aracına dönüşür. Maddi olmayan emek veya yaratıcı emek grubu, bir meta olarak artı değer üretimi sağlaması durumunda genel Marksist yaklaşımın kullandığı “üretken emek” tanımının kapsamına da girer. Yaratıcı emek kavramı, 1990’lar itibariyle yaratıcı endüstriler ve yaratıcı sınıf kavramlarının ve politikalarının endüstriyel ve akademik kullanımının artmasıyla birlikte uluslararası literatürde daha çok yer etmiştir. Fakat yaratıcı emeğin öznelerini “yaratıcı işçi” olarak adlandırmak ve o öznelerin oluşturduğu sınıfı da “yaratıcı sınıf” olarak tanımlanmak entelektüel ve akademik çevrede bir uzlaş zeminini yakalayamamıştır. Kültür işçisi ifadesinin yerine yaratıcı işçi ifadesinin kullanılmaya başlanması ile bu işçi grubunun politik alanın unsurları olmaktan çıkarılmak istenip istenmediği de bir tartışma konusu olmuştur. Bu alandaki tartışmalarda öne

çıkan eleştiri, yeni dünya düzeni içinde, “kültür endüstrileri” tanımını kullanmamayı tercih edenlerin, aynı ekonomi politik saikler ile “kültür işçileri” tanımından da uzaklaşıp, eleştirel metodoloji taşımayan, sınırları belirsiz, daha piyasa dostu yeni kavramlara yönelme tercihidir.

“Sanatçı” ve “işçi” tanımlamalarının (ve yukarıda sözü edilen diğer kavramların) kesişme noktalarına yönelik vurguların bu tez için önemi, Türk sinemasındaki yaratıcı emek bileşenlerinin örgütlenme pratiğinde önemli bir tartışma konusuna ve ayrışma zeminine denk düşmesidir. Sine-İş’in (Türkiye Sinema İşçileri Sendikası), 1967’de film yapım ve çekim ekibinde yer alan tüm emekçilerin, stüdyo işçilerinde olduğu gibi “işçi” kategorisine alınması için bir çalışma başlatmak istemesi üzerine sendika üyesi bazı oyuncular, “biz sanatçısıyız, işçi değiliz” şeklinde itirazlarda bulunmuş ve ardından gelişen karışıklık Sine-İş’in sendikal etkinliğini yitirmesine yol açmıştır. Oysa bu kongreden sekiz yıl kadar önce Türkiye’de sinema emekçilerinin “işçi” olarak adlandırılmasına rastlamak mümkündür. 1959 yılında hazırlanan bir sinema kanunu taslağında kullanılan “beden ve fikir işçileri” ile tüm sinema emekçilerini “işçi” başlığı içinde ele alındığı görülmüştür. Buradaki fikir işçileri olarak özetlenen meslek grupları, yönetmen, senarist ve oyuncular gibi film üretiminde sanatsal ve yaratıcı konumları daha baskın olan sinema emekçileridir. Her set işçisi sanatçı değildir ancak emeğini bir ücret karşılığında satan her sanatçı bir işçidir. Yeşilçam’da 1959’dan sonraki yıllarda da “biz sanatçıyız, işçi değiliz” tutumunun aksine; sinema emekçilerini “fikir ve beden işçileri” şeklinde işçilik paydası altında birleştiren unsurlar varlık göstermiş ve en etkin örgütler bu unsurların çabaları ile kurulabilmiştir.

Sinema emekçilerinin entelektüel ve teknik yaratıcılık boyutlarıyla farklı üretim ilişkileri taşıyor olmalarına rağmen, ücretli çalışan kategorisinde olmaları gibi nedenler ile, “işçi” olarak tanımlanmaları gerektiğine dair inancın taraflarca kabul edildiği dönemlerde dahi her iki kesimin birlikte örgütlenmesi kolay olmamıştır. Türk sinemasında, birlikte örgütlenmenin mümkün

olmadığına inanan kesimler, emekçileri “taban ve tavan” diye ayırmıştır. Bu ayrımında “fikir” ya da “kafa” işçilerine tavan, diğer işçilere taban denilmiştir. Ayrıca yönetmen, senarist ve oyuncu gibi kafa emeğine giren grup “küçük burjuva”, set emekçileri ise “gerçek sinema emekçileri” olarak savunulmuştur. Emekçilerin ortak örgütlülüğüne inanmayanların daha iyimser yaklaşanları da bütün sinema emekçilerini “taban” olarak değerlendirmiş ancak orada “üst taban – alt taban” ayrımına girerek kafa emeğini üst taban olarak konumlandırmıştır. Bu ayrımların yol açtığı tartışmalar sadece teorik nitelikte sürmemiştir; kurulacak örgütlenmelerin yapısını, başarısını ve ömrünü etkileyecek düzeyde sonuçlar vermiştir. Görüldüğü üzere, Türk sineması içindeki emeğin örgütlenme deneyimleri içinde, kafa ve kol emeğinin ekonomik ve sosyal çıkarları nedeniyle kesinlikle birlikte örgütlenemeyeceğinden, sadece zorunlu anlarda birlikte hareket edebileceğine hatta yönetmenlere ve yüksek kazançlar elde eden oyunculara güvenilemeyeceğine veya bütün bu yaklaşımların aksine sorunların çözümünün kesinlikle kafa ve kol diye ayrılmadan sınıfsal zeminde birleşme perspektifiyle oluşturulacak bir örgütlenmeden geçtiğine kadar çeşitli görüşlerin mücadelesi söz konusu olmuştur.

Yönetmen ve oyuncuların, set teknisyenlerine ya da makinist gibi sinema salon işletmesi çalışanlarına kıyasla daha yüksek maddi kazanç, üretim ilişkileri içinde otorite sahipliği, kariyerin büyümesi ve şöhret imkânı gibi çeşitli ‘avantaj’ları vardır. Bu tür avantajlar emekçiler arasında çıkar birliğini zorlaştıran öğeler olmuştur. Kendini “işçi” olarak tanımlamayı reddedenlerde olduğu gibi yönetmenleri veya diğer yaratıcı emek grubundakileri “sinema emekçisi” olarak tanımlamayan yaklaşımların da güçlü örgütlerin kurulamamasında ya da mevcut örgütlerin dağılmasında rolü olmuştur. Özellikle yönetmenler, ‘işverenden yana’, ‘yapımcı maşası’ ya da ‘patron yarısı’ gibi suçlamalara konu olmuştur. Yeşilçam’da bir yönetmenin, çeşitli dönemlerde; yapımcı, yapımcı-yönetmen ya da sadece yönetmen olarak varlık göstererek “işveren” olmakla

“ücretli çalışan” olmak arasında gidip geldiği çok örnek vardır. Bir yönetmen ya da oyuncunun işveren ve işçi olmak arasındaki bu geçirgenliğini kolaylaştıran önemli bir yapısal unsur, Yeşilçam’da yapımcıların büyük oranda birer sermayedar olmayışıdır. Türkiye sinema sektörünün gerçek sermayedarları bölge işletmecileri ve tefecilerdir. Elinde sermayesi olan veya bölge işletmecileriyle ve dağıtımclarla iyi ilişkiler kuran her girişimci, istediğinde bir film yapım şirketi kurup sinema sektörüne kolaylıkla girebilmiştir. Sayıca çok az örneği olsa da, bir görüntü yönetmeni ya da set işçisinin ancak elverişli koşulları bir araya getirebildiğinde yapımcı firması açtığı görülmüştür. Fakat Yeşilçam’daki sinema emek bileşenleri arasında bu düzeyde bir girişimcilik için bir kıyas yapıldığında ezici çoğunluğun yönetmenler ve oyuncular olduğu söylenebilir. Bu konu Türk sinemasında işçi ve işveren olmak arasındaki geçirgenliği ve sınıfsal karakterin değişkenliğini veya karmaşıklığını görmek açısından önemlidir.

Yaratıcı işçilerin serbest zamanlı veya yarı sürekli zamanlı olarak freelance, birden çok işverenle çalışmak, esneklik ve mekânsal özerklik gibi özellikleri kültür endüstrilerinde çalışanlar için de geçerlidir. Yaratıcı işgücünün, belli bir iş mekânı içinde çalışma zorunluluğu olamayacağına ve en verimli olacağı mekânları kendisinin seçmesinin uygun olacağına, başka deyişle özerk bir çalışma sürecine sahip olması gerektiğine dair görüşler zaman içinde yaygınlaşmıştır. Kapitalist ekonomideki özerk çalışma sistemi, birincil olarak en yüksek kâr oranını elde etmenin yasalarına bağımlıdır ve yaratıcı işçi için gerçek ve özgün bir yaratı özgürlüğü sağlama gibi bir önceliği yoktur. Ayrıca bu sistem, bazı iddiaların aksine, yaratıcı işgücünün bir kazanımından ziyade ilgili sektördeki ticari verimliliğin artışı ile paralel olarak doğmuş ve yapılandırılmıştır. 1980’lerde hızlanan neoliberal ekonomik ve politik süreç ile pek çok sektörün “proje bazlı” gerçekleştirdiği istihdamda, “esnekleşme”, “geçicilik” gibi adlandırmalarla emek ve üretim maliyetlerinin azaltılması amaçlanmıştır. İşgücü, geçici iş ilişkisi ile çoğu zaman bir

gelecek kaygısı ve belirsizlik içindedir. Esnek ve güvencesiz çalışan yaratıcı işçi tek başına olduğu hissiyatı içindedir. Bu hissiyat ve bilinç hali onu, hak talebi ve çalışma koşullarını iyileştirme gibi konularda diğer emek gruplarına göre daha eylemsiz kılar. Farklı sektörlerde özgün yapısal biçimler ve pratikler taşıyan özerk çalışma biçiminin Türk sinema sektöründe de kendi dinamiklerine göre varlık gösterdiği görülür. Senaristler, yaptıkları işin bireysel üretim niteliğinde olması ve kendi çalışma planlamalarını yapabilme ‘özgürlüğüne sahip olmaları’ nedeniyle özerk çalışma başlığında değerlendirilebilir. Yeşilçam’da senaristler, senaryolarını çoğunlukla evlerinde veya mahalle kahvehaneleri gibi mekânlarda yazmıştır. Fakat 1960’ların sonları ve 1970’lerin başlarında Yeşilçam’da yaşanan film enflasyonu nedeniyle aynı anda birden fazla senaryo yazmak durumunda kalanlar için bu durum değişik deneyimler arz etmiştir. Örneğin Bülent Oran ve Safa Önal gibi dönemin başat senaristlerinin, sete başlama zamanı yaklaşmış olan yapımcı veya yönetmenler tarafından fiziksel olarak alıkonularak sipariş verilen senaryo metni tamamlanana kadar otellere veya başka mekanlara kapatılıp çalıştırıldıkları bilinmektedir.

Esnek çalışma biçimi bazı çalışanlar için çekici bir durumdur. Bu çalışma biçimine dayalı yaratıcı ve kültürel endüstrilerin kitleler karşısındaki etkileyici konumu; ün, şöhret, alkış, ödül gibi vaatleri de dahil edildiğinde yüksek düzeydedir. Çok sayıda yaratıcı veya sanat işçisi, esnek ve güvencesiz çalışmanın olumsuz etkilerini bilerek ya da bilmeyerek bu çalışma dünyasına girmiş; ‘özgür’ olmayı, “yaratıcılık hayallerini gerçekleştirmeyi” ve “ünlü” olmayı tercih etmiştir. Kültürel veya yaratıcı endüstriler kapsamında yer alan sinema ve dizi sektöründeki işgücü bu durumu sıklıkla yaşamıştır. Sinema emekçileri de bu tür umutlar nedeniyle ağır ve güvencesiz çalışma koşullarını en baştan sorgulamama veya kabul etme eğiliminde olmuştur. Bu sektörde yaptığı iş itibarıyla “tek başına oldukları” ve “değiştirme şanslarının olmadığı” ön bilgisiyle iş hayatına giren sinema emekçisi (ve diğer yaratıcı emekçiler) içinde bulunduğu çalışma şartlarının bir bakıma

kendi tercihi olduğu yanılığısı içindedir. Dolayısıyla sınıfsal zeminli eleştirel yaklaşıma ve sendikal mücadele seçeneğine yakın değildir. Bu özellikleriyle yaratıcı emek, sömürüye en açık emek grupları kapsamındadır. Özellikle figüranlık ve karakter oyunculuğu ile sinemaya adım atan çok sayıda insanın güvencesiz koşullara, düşük ücretlere ve istismarcı ajanslara rağmen ısrarla sektörde kalmaya çalışmasının arkasında da bir gün iyi oyuncu olma ve şöhretler dünyasına girme gibi umutlar vardır. Yeşilçam’da ağır çalışma koşulları ve kötü ekonomik şartlara rağmen çalışmaya devam eden oyuncular, motivasyonlarını sinemaya olan tutkularına borçlu olduklarını söylemiştir. Set ortamında ağır hastalık geçiren bir oyuncunun iyileşme nedeni olarak “sanattan aldığı kuvveti” göstermesi böyle bir şeydir. Bu tutku sadece sinema emekçilerinin yaşadığı bir durum değildir. Sinema salonu işletmeciliği yapan işverenler de bu alanı tercih etmelerinin sebebi olarak sinemanın büyülü dünyasının çekiciliğini göstermiştir. Yapımcıların bir kısmı sinemanın bu büyülü olarak algılanan yapısını emekçiler üzerinde baskı aracı olarak kullanmayı tercih etmiştir. Sinema emekçileri, çalışma şartlarına dair itirazlarını dillendirdiklerinde işveren tarafından işlerini kaybetme korkusu ile karşı karşıya bırakılmıştır. Onlara, beğenmiyorsa işten ayrılabilceğı, vazgeçilmez olmadıkları çünkü aynı işi bu şartlarda yapmak isteyen çok sayıda heveslinin ve sinemanın büyülü ortamına girmek isteyen kişinin çalışmaya hazır olduğu mesajı verilmiştir.

Stüdyo işçileri ve sinema işletmesi çalışanları haricindeki sinema emekçilerinin tamamına yakını proje bazlı ve kısa süreli çalışmaktadır. Proje bazlı yapılan işlerde üretim ilişkilerinin standartları ve kuralları yoktur. Her iş için pek çok değişkenlik kombinasyonu söz konusudur. Örneğin Yeşilçam’da, her film setinde ya da sektörün diğer yapım ortamlarında belirli ve standart kurallara göre değil; endüstriyel gelişmelere, yeni işverene ya da yeni iş özelindeki hiyerarşik yapıda otorite sahibi olanların anlayış, tarz ve isteklerine göre şekillenen bir çalışma ortamı söz

konusudur. Film projelerinin en uzun çalışma süresi en fazla yedi ya da sekiz haftadır. Bu süreler onun, senarist, yönetmen ya da ışıkçı olmasına göre değişiklikler içerir. Her biten işten sonra yeni işin boyutu ve başlangıç tarihi belirsizdir. Bu belirsizlik uzun sürdüğünde sinema emekçisi için ekonomik sorunlar ve itibar kaybı (özellikle yönetmenler için) gibi durumlar ortaya çıkar. Yeni film projesine dahil olma süresinin uzaması, sektörde adının unutulması, iş referanslarının azalması gibi riskler de doğurur. Bu nedenle sinema emekçileri, normal koşullarda tercih etmeyeceği yeni işleri çoğu zaman sektörden kopmamak ve geçim sıkıntısına düşmemek gibi kaygılarla kabul etmek durumunda kalmıştır. Ayrıca farklı iş başlıklarında farklı işverenler ile çalışmanın da yaratıcı işçiler için kronik kaygı gibi ruhsal sonuçları vardır. İşçi sınıfının çoğunluğu (1980’den sonra azalma eğiliminde olmakla birlikte), aynı işverene, aynı mekâna bağlı olmanın ve kalabalık olarak bir arada olmanın örgütsel avantajlarına sahiptir. Sinema emekçilerinin büyük bölümünün böyle bir avantajı hiçbir dönem olmamıştır. Sadece post prodüksiyon firmalarında ve sinema salon işletmelerinde çalışan emekçilerin, aynı işveren, aynı mekân ve süresiz işlerde çalışma sistemi vardır. Nitekim Türk sinema tarihinin ilk toplu sözleşmesini ve ilk iki grevini de post prodüksiyon firmalarında çalışan işçiler yapmıştır. Sendikalaşma stüdyo çalışanları ve sinema salon işletmesi çalışanları arasında daha kolay sağlanabilmiştir. Çünkü stüdyo ve salon emekçilerinin belirli bir mekânda, sabit bir işveren ile, ekonomik kazançları birbirine yakın ve sürekliliği olan bir üretim ilişkisi içinde olması, örgütlenme olanaklarını güçlendiren bir durum yaratmıştır. Hatta Türkiye sinema örgütlenmeleri tarihinde bilinen ilk sendikayı da “Sinema Makinistleri Sendikası” adı ile 1952’de makinistler kurmuştur. Yeşilçam’da başrol oyuncular ve yönetmenler, belirli dönemlerde, yapımcılarla uzun süreli ve birden çok sayıda film üzerinden sözleşmeler yaparak sabit bir işverenle çalışma sistemi içinde yer almıştır. Böyle bir çalışma ilişkisine dahil olan sinema emekçilerinin bir kısmı bu durumu belirli aralıklarla krizler yaşayan

bir sektörde bir çeşit iş güvencesi olarak görmekle birlikte bir kısmı da bu sözleşmelerin kendi çalışma özgürlüklerini sınırlandırdığına inanmıştır.

Kendilerini koruyacak güçlü örgütleri kuramayan ya da var olan örgütlerin bir çözüm olacağına inanmayan sinema emekçileri, yaşadıkları sorunları ya kendileriyle yapılan röportajlarda dile getirmiş ya da set kazalarının bitmesi için “kurban kesme” gibi medyanın ilgisini çekebilecek hareketler ile görünür kılmıştır. Sorunlarının çözümüne dair inancını yitirmiş olanlar ise sektörü bırakmayı tercih etmiştir. Farklı çıkış yolu bulamayanlar ise içine girdikleri bunalım sonucu intihar eğilimi göstermiştir. Setlerde yaşanan kazaların sıklığı ve kaza mağdurlarının sosyal güvencesizliği; sinema sektörünün düzensizliğinin, emekçilere yönelik genel kayıtsızlığının, örgütlenme yetersizliğinin veya sendikal örgütlenmelerin pasiflik düzeyinin bir özeti gibidir. Setlerde yaşanan kazaların az rastlanır bir talihsizlik durumu olmadığı, aksine yıkıcılık oranı değişmekle birlikte sıklıkla gerçekleştiği açıktır. Sinema emekçileri bu kazalarda, hafif şiddette yaralanmaktan, bir uzvunu kaybedip sektör dışında kalmaya hatta yaşamını yitirmeye kadar çeşitli düzeylerde zarar görmüştür. Kazaların yaşanmaması ya da en aza indirilmesi için gerekli önlemlerin yeterince alınmaması, kaza geçirmiş emekçilerin sağlık ve yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayacak sistemli bir mekanizmanın olmayışı emekçiler nezdinde ciddi mağduriyetlere, hak kayıplarına ve sosyal yıkımlara neden olmuştur. Kaza kurbanlarının tedavisi en iyi ihtimalle ya işverenin ‘duyarlılığına’ ya da çalışma arkadaşlarının veya mesleki örgütlenmelerin dayanışma pratiklerine göre gerçekleşmiştir. Türk sinema tarihindeki bilinen ilk sigortalama işlemi, kaza riski yüksek olan *Barbaros Hayrettin Paşa* (Baha Gelenbevi, 1951) filminin setinde, işverenin kişisel bir kararı olarak, sadece tehlikeli sahnelerde rol alan oyuncular ve yönetmen ile sınırlı olarak uygulanmıştır. Güvencesiz ve sigortasız çalıştırılan sinema emekçileri emeklilik hakkını ilk kez, yıllardır süren mücadeleleri ve 1977’deki büyük Ankara yürüyüşü ile büyük ses getirmeleri ve

başta Sine-Sen (Sinema Emekçileri Sendikası) olmak üzere diğerk örgütlerin de sürece dahil olması sonucunda, 1978 yılında, 506 Sayılı Sosyal Sigortalar Kanunu kapsamında çıkarılan bir yasa ile kazanmıştır. Yasa, geçmişe dönük bir borçlanma ierdiğı için geçmişte sigortasız çalıştırılmış ya da işverence sigorta primleri yatırılmamış çok sayıda emekçi yararlanamamış ya da kapsam dışı kalmıştır. Ancak Sine-Sen çeşitli kampanya ve etkinlikler düzenleyerek elde ettiğı gelir ile yasadan yararlanamamış olan ileri yaşlardaki sinema emekçilerinden bir kısmının emekliliğini sağlamıştır.

Sinema sektöründe (ve diğerk yaratıcı sektörlerin genelinde) görülen esnek, kuralsız, ağır ve güvencesiz çalışma ortamı aslında sendikal mücadeleye en çok ihtiyaç duyulan alanlar olmasına rağmen emeğinin parçalı, dağınık, mekânsız ve süreksiz yapısı nedeniyle bu mücadelenin doğması ve büyümesi g olmuştur. Ayrıca nl olmak ve yeteneklerinin keşfedilmesini istemek gibi bireysel etmenlerin belirleyici olduğu bir iş ortamında, sendika gibi kolektif hareketlere yönelmek çalışanlar nezdinde, sonuç alınması zor bir macera içine girip kişisel hedeflerini gerçekleştirememe riskini içerir. Bir film yaratmak, kolektif bir emekler toplamı olarak görünüyor olsa bile bünyesinde taşıdığı çeşitli çıkar katmanları, kafa ve kol emeğinin farklı çalışma ilişkileri kolektif hareket etmeyi engelleyen bir nitelik oluşturur. Setteki görevi, aldığı ücret, kariyeri, üretim ilişkileri içindeki ağırlığı ve sektörel bağlarının derecesi gibi etmenler çıkar birliğini zorlaştıran unsurlardır. İşçi sınıfı içerisinde örgütlenme ivmesini belirleyen etkenlerden biri de, emeğı yüce bir değer olarak gören ve işçi sınıfının birlikte örgütlü harekette bulunması halinde devrimci bir potansiyel taşıdığına inanılan, “sınıfsal bilinç” olmuştur. Tez için yapılan saha çalışmasında sinema emekçileri arasında sınıfsal bilincin çoğu zaman yer almadığı ya da sanayi sektöründeki işçilere oranla çok geç geliştiğı yönünde görüşlere rastlanmıştır.

1950’li ve 1960’lı yıllarda sinema endüstrisinin teknik alanında yer alan emekçilerin örgütlenme pratikleri, bu gruplara kitle iletişim araçlarının kayıtsız kalması ve muhtemelen o

örgütlerin çok etkin olamaması gibi nedenlerle yönetmen ve oyuncuların örgütlenme pratikleri kadar görünür olamamıştır. Çünkü yönetmen, oyuncu ve senaristler, sinema izleyicisinin bildiği, takipçisi olduğu şöhret sahibi isimlerdir ve basın yetersiz de olsa ilgi gösterdiği, ‘haber değeri’ gördüğü gruplardır. Bu grubun, diğer sinema emekçilerine göre otorite, saygınlık, sosyalleşme ve eğitim gibi konularda daha çok olanaklara sahip olması, kurdukları örgütlenmelerin daha etkin görünmesinde kolaylık sağlamıştır. Set teknisyenlerinin ya da makinistlerin basında yer almaları; setlerde, sinema işletmelerinde yaşadıkları kaza vakalarıyla sınırlı olmuştur. Basın kuruluşları onların sendikal girişimlerine veya tutumlarına yeterli ilgiyi göstermemiştir. İşin görünürlük ve bilinirlik tarafının önemli öğeleri bunlar olmakla birlikte yönetmen ve oyuncuların örgütlenme düzeyi bu avantajlı durumla sınırlı değildir. Yönetmen, oyuncu ve senarist gibi emekçiler, teknik alandaki emekçilere göre sinema ile daha entelektüel ve politik ilişkiler kurma arayışında olmuştur. Türk sinema tarihi boyunca özellikle yönetmenler örgütlerde çoğunlukla, kurucu üye veya yönetim kurulu üyesi olarak yer almıştır. Oyuncu ve yönetmenlerin bir kısmı zaman zaman uluslararası film projelerinde yer alma ya da yurt dışındaki film platolarını gezerek pek çok şeye tanıklık etme imkânına da sahip olmuştur. Bu tür uluslararası iş ilişkilerinde ya da gezilerde dikkatlerini çeken öğelerden biri sendikaların film hazırlık ve çekim sürecindeki güçlü rolü olmuştur. Ayrıca sendikaların, çalışma süresi ve sosyal haklar gibi konularda emekçilerin haklarını koruyan kazanımlarına tanıklık etmiş, güçlü sendikaların önemini daha iyi anlamış ve döndükten sonra çevrelerine anlatmışlardır.

Türk sinemasındaki ilk sivil dernek ve birlikleri çoğunlukla işverenler kurmuştur. Agâh Özgüç, Türk sinema tarihinin ilk sivil ve bağımsız örgütü olarak 1946’da kurulan YFYC’yi kabul etmiş olsa da Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği, 1932 yılında kurulması itibariyle “ilk sivil ve bağımsız sinema örgütü” tarihini daha geriye çeker. Bu örgütün sadece bir yıl süren varlığı ve

bilinen bir etkinliği olmaması nedeniyle YFYC için, “etkinliği bilinen” ilk sivil ve bağımsız örgüt demek daha uygun olacaktır. Sinema sektöründe işveren konumundaki yapımcılar, bölge işletmecileri, film stüdyosu sahipleri ve sinema salonu işletmecileri hem ayrı ayrı kendi örgütlerini kurarak hem de federasyon ve sendika çatısı altında birleşik bir örgütlenme çabası içinde olmuştur. İşveren örgütleri çoğunlukla yerli film üretimindeki bileşenler arasında gerçekleşmiş ve film ithalatçıları genelde bu yapıların dışında tutulmuş hatta yerli yapımcılar tarafından rakip olarak muamele görmüştür. Sinema sektöründe ticari ve sınıfsal konumlanmalar örgütlenme ve mücadele hattını belirlemiştir. Yabancı film gösteren sinema salonu işletmecileri, belediyelerin vergi düzenlemelerine karşı; yerli filmler gösteren (ve yapan) sinema salon işletmecileri, yabancı film ithalatçılarına karşı; yerli film yapımcıları, sansüre ve star oyunculara; sinema emekçileri, yerli film yapımcılarına ve sansüre karşı verdiği mücadelelerle öne çıkmıştır. Biraz daha açmak gerekirse, çıkış noktası olarak sinema emekçilerinin sorunlarını ele almış örgütlenmelerin dışındaki bütün meslek örgütlenmelerinin esas meselesi, ham madde ithalatının düzenlenmesi, kazançlarını arttırmak için yapısal meselelerin çözülmesi, dağıtım ağlarının düzenlenmesi, filmlerin gösterimlerde zarar görmesinin önlenmesi, korsan bilet satımı, korsan film dağıtımı ve korsan film gösterimi yapanların boykot edilmesi, sansür uygulamasının yumuşatılmasına yönelik cılız tepkilerin gösterilmesi gibi konu başlıkları olmuştur. İşveren örgütlerinin devlete ve belediyelere yönelik isteklerini dile getirme yöntemleri genellikle, toplantılar düzenlemek, bildiriler yayımlamak, ilgili kamu kurumlarıyla görüşmeler yapmak veya telgraf çekmektir. Sinema salonu işletmecileri bu yöntemlerden sonuç alamadığında, salonlarını kapatma gibi eylemleri gündemlerine alabilmiştir. Hatta Türk sinema tarihinde bilinen ilk etkin eylem çağrısı, 1949’da, sinema bilet fiyatlarının yükseltilmesi ve sinema salon vergi oranlarının düşürülmesi için YFYC ve SFC (Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti) tarafından, gerekirse boykot ilan ederek

sinema salonlarını kapatmaktır. 1969’da ise “İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenler Sendikası” ve “Film İthalat ve İşletmecileri Cemiyeti” belediye ile bilet fiyatları üzerinden süren anlaşmazlık nedeniyle dört gün süren bir boykot gerçekleştirmiştir. Sinema işletmecisi ve film yapımcılarından oluşan işveren örgütleri, vergi oranlarına ve bilet ücretlerine karşı çeşitli dönemlerde aldıkları etkin tutumlar sayesinde yerli film üretimlerinin artışı gibi kazanımlar elde etmelerine rağmen bu tür etkin mücadele yöntemlerinin sürekliliğini sağlayamamıştır. İşverenlerin 1980’lere kadar kurduğu örgütler sektörün diğer yapısal ve can yakıcı sorunları için çoğunlukla azimli, başarılı ve uzun ömürlü bir çalışma gösterememiştir. Sinema emekçilerinin, çalışma koşulları, sosyal hak ve güvenceleri gibi konular, işveren örgütlerinin ana gündemleri arasında yer almamış sadece küçük bir kısmının tüzüklerinde alt maddelere eklenmiştir. İşveren örgütleri otoritelerini çoğunlukla, disiplin kurulları vasıtasıyla sektördeki diğer girişimcileri veya sinema emekçilerini yargılama ve çalıştırmama gibi konularda göstermiştir. Bu tür yargılama ve boykot kararları, güvencesiz ve kötü şartlarda çalışmakta olan sinema emekçilerinin sektörden dışlanma korkusu ile yıpranmalarına neden olmuş ve Türk Film Prodüksiyoncuları Cemiyeti’nin (1962) hakkında boykot kararı aldığı oyuncu Suphi Kaner örneğinde olduğu gibi intiharlara varan ağır sonuçlar doğurmuştur.

Türkiye’de emekçilerin, sınırlı da olsa, kendi örgütlerini kurmaya yönelmesi; 1946’da sınıf esasına dayalı örgütlenme yasağının kalkması, 1950’lerin sonu itibarıyla sinemanın bir endüstriye dönüşmeye başlaması ile birlikte sorunlarının çoğalması gibi gelişmeler ile başlamıştır. Sinema emekçilerinin sorunlarını merkezine alan örgütlenmelerin varlığı esas olarak 1952’de ortaya çıkmıştır. Sinema sektöründeki işveren veya emekçilerin 1960’lara kadar birlikte veya ayrı olarak cemiyet, dernek veya sendika gibi isimlerle giriştikleri örgütlenmeler etkin çalışmalar geliştirememiş olsalar dahi örgütlenme deneyimlerinin başlaması ve örgütlenme bilincinin gelişmesi açısından önemlidir. 1960’dan önce sinema alanında gerçekleşen örgütlenmeler, adı

sendika olsa dahi, çoğunlukla resmi olarak “dernek” statüsüne sahiptir. 1961’den önce grevli toplu sözleşme hakkına sahip olmayan sendikalar, eli kolu bağlı bir haldedir ve sorunların çözümünde etkin olma şansı yakalayamamıştır. Bu güçsüzlük sendikaların emekçiler nezdinde bir çözüm adresi olarak görünmesini engellemiştir. 1952’de kurulan “Sinema Makinistleri Sendikası” ve 1954’te kurulan “Film Teknisyenleri ve İşçileri Sendikası”nın sinema emekçileri için önemli kazanımlar elde edememiş olmalarında ve işveren karşısında bir baskı unsuru oluşturamamalarında toplu sözleşme ve grev haklarının olmayışı gibi nedenlerin de etkisi olabilir. Fakat Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası (Film-İş), 1959’da, henüz grevli toplu sözleşme hakkı olmaksızın, İstanbul Bölge Çalışma Müdürlüğü’nde film sanayisi iş kolunda kaydı bulunan işçilerin saat ücretlerinin işçi ve işveren temsilcileriyle yapılan görüşmeler neticesinde belirlenmesini sağlayabilmiştir. Sendikaların güçlenmesi ve sonuç alması, bu iki hakkın 1961 Anayasası ile birlikte elde edilmesiyle mümkün olmuştur. Sinema emekçilerinin ilk grevi 1964 yılında Sine-İş’in (Türkiye Sinema İşçileri Sendikası) öncülüğünde sözleşmeye yanaşmayan Ar Film Stüdyosu’na karşı ilan edilmiştir. Türkiye sinema tarihinin ikinci grevi ise 1976 yılında Acar Film Stüdyosu’nda gerçekleşmiştir. 1970’lerin ilk yarısı sinema emekçilerinin örgütlenme ivmesini yükseltmeleri açısından önemlidir. 1970’de Türkiye Film İşçileri Sendikası (Film-İş), 1974’te Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası (Kültür-İş) ve Türkiye Film Emekçileri Sendikası (Film-Sen) kurulmuştur. Kültür-İş ve Film-Sen kurulduğu yıl dağılmış ve sektörde bir etkinlik gösterememiştir. Yeşilçam’da 1974’te yaşanan krizin sektör bileşenleri açısından yıkıcı sonuçları olmuştur. Sinema emekçilerinin kendi güçlü örgütlerini kurmalarını sağlayan kırılma ve en güçlü atılım 1976’da “Sinema Emekçileri Birliği” adıyla gerçekleşmiş ve 1980’lere dek büyüyerek sürmüştür. Bu atılımın önemli motivasyon kaynaklarından biri de Acar Film Stüdyosu’nda başlayan grevdir. Sinema emekçilerinin 1974 öncesinde sıklıkla sergilediği yakınma hali, bu tarih

itibariyle kendilerini örgütlenme perspektifi ile değişimin öznesi olarak görmeye dönüşmüştür. Bu dönüşümü sinemacıların yayınlara verdiği söyleşilerde kullandığı dilde görmek mümkündür. Herhangi bir örgütlenme içinde yer almayan sinemacıların daha karamsar bir tutum takınırken, bir örgütlenmenin parçası olan sinemacıların hem kendilerine hem de değişime daha çok inandığı ve çözümü talep ettiği görülmüştür. Örgütlenmeye yönelen sadece sorunları iyice ağırlaşan ve işsiz kalmaya başlayan sinema emekçileri değildir. İşveren örgütlerinin üye sayısı da, kriz nedeniyle ticari kayıplar yaşanıldığı ve karşılarında güçlenen bir emek hareketi görüldüğü için artış göstermiştir. Bu veri, işçisi ve işvereniyle, sektörün örgütlenme adımlarının, “sorunların dayanılmaz ve çalışmanın sürdürülemez hale gelmesi” ile ciddi bir bağı olduğunu gösterir. Sinema emekçilerinin kurduğu örgütlerin başarısı, ülkedeki toplumsal hareketlerin dinamikliği, politik atmosferin uygunluğu, önceki örgütlenme deneyimlerinden yararlanılması, nitelikli bir yönetici kadronun varlığı, sınıfsal bir perspektife sahip olunması, kapsayıcı bir tüzük ile yola çıkılması, demokratik bir iç işleyişin sağlanması ve basın toplantılarının yanı sıra daha ileri eylemlerin geliştirilmesi gibi etkenlerle ilişkilidir. Ancak altının çizilmesi gereken en önemli kısım, emekçilerin en etkin örgütlerinin ortak yönü, yaratıcı ve teknik alanda yer alan işçilerin birlikteliğini yakalamış olmalarıdır.

Kadın sinema emekçilerinin sendikalarda aktif görev almasına dair ilk adımın tarihini kesin olarak söylemek çok mümkün olmasa da, tez araştırmasında ilk olarak Bilge Olgaç’ın ismine rastlanmıştır. Olgaç (Benderli soyadını taşıırken), Sine-İş’in 1964’te düzenlenen ikinci genel kurulunda yönetim kurulu üyeliğine seçilmiş ve 1974’te Sine-İş’in genel sekreteri olmuştur. 1960’lar boyunca birkaç kadın sinema emekçisi ile sınırlı bir durum varken 1970’den sonra örgütlerin yönetiminde daha çok kadının görev almaya başladığı görülür. Film-İş’in (1970) kuruculuğunu yapan on kişiden dördü ve sendikanın ilk yönetim kurulunda yer alan on üç üyeden

dördü kadın sinema emekçilerinden oluşur. Bu oran kadınların o tarihe kadar sendikalardaki en güçlü temsillerinden biri olmuştur.

Film yapımında yer alan sinema emekçileri, endüstrinin merkezi İstanbul olduğu için örgütlenme pratikleri de İstanbul ile sınırlıdır ve Türkiye çapında örgütlenme gibi bir perspektifleri çoğunlukla yoktur. İstanbul dışındaki illerde sinema emekçilerini temsilen kurulan örgütlenmeler ağırlıklı olarak makinistler ve diğer sinema salon işletmesi işçilerinden oluşmuştur. Sinema emekçileri tarafından İstanbul dışında kurulan ilk örgüt 1953'te Ankara'da varlık gösteren Sinema Makinistleri ve Teknisyenleri Sendikası'dır. İstanbul dışında mesleki ve sektörel amaçlarla ortaya çıkan örgütlenmelerin önemli bir kısmı sinema salon işletmecileri tarafından kurulmuştur. İzmir Filmciler Derneği (1958), Samsun Filmciler Derneği (1960), Adana Filmciler Derneği (1964) ve Ege Sinemacılar Derneği (1967) gibi örgütler ilk kurulanlara örnek olarak verilebilir. Bu örgütlerin sanatsal ve kültürel arayışları olmamıştır. Filmlerin kendi bölge ya da illerinde dağıtımı konusunda ortaya çıkan aksaklıkları gidermek, İstanbul'daki firmalar ile yapılan sözleşme standartlarını oluşturmak ve birlikte belirledikleri rekabet kurallarına uymayan işletmelere yönelik ambargo türü kararlar almak gibi çalışmaları olmuştur.

Türkiye'de sinema bileşenlerinin kurduğu örgütlerin uluslararası sinema örgütlenmeleriyle ilişkiler kurmak meselesi, ilk mesleki örgütlenme olan Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği'nin (1932) (işveren örgütü) amaçları arasında yer almıştır ancak bilinen bu tür bağlantılar en çok 1960'lı yıllar itibariyle gerçekleşmiştir. Özellikle sinema emekçilerinin örgütü olan Sine-İş'in (1962) uluslararası ilişkilere verdiği önem bu yolu açan önemli örneklerden biridir. Sine-İş, pasif bir üyelikten ziyade bu ilişkileri ortak prodüksiyon alanına da taşımıştır. Sine-İş'ten sonra pek çok örgütlenmenin bu tür bağlantılara yöneldiği görülmüştür.

Sinema alanındaki dernek ve sendikalar, yerli yapımı filmlerde görülen nitelik sorunlarına, sansürün olumsuz etkilerine ve film yapımının sadece kaba bir ticari kazanç olarak görülmesine karşı çoğu zaman, öncelik sıraları ve ağırlığı değişmekle birlikte, tepki göstermiştir. Bu örgütlerin bir kısmı, kuruluş amaçları arasında; iyi filmlerin üretimine uygun ortamların hazırlanması, yeni sinema arayışlarının önünün açılması ve yerli üretimlerin dünya sinema arenasında saygın bir yere taşınması gibi maddelere yer vermiştir. 1952’de bir grup yönetmen, yapımcı, gazeteci ve yazar tarafından kurulan Türk Film Dostları Derneği (TFDD), kuruluş amaçları arasına bu maddeleri almış olan örgütlerden ilkidir. Metin Erksan ve Lütfi Ö. Akad gibi yönetmenlerin öncülüğünde 1959’da kurulan Türk Sinema Sanatçıları Derneği (TSSD), bütün sinema emekçilerini içeren ilk örgüt olma özelliğini taşımakla birlikte yerli filmlerdeki sanatsal düzeyin geliştirilmesi ve bir sinema yasasının çıkarılması, sinema emekçilerinin görev tanımının yapılması gibi önemli çalışmalar yapmıştır. Türkiye Yerli Filmciler, Sanatçılar ve Teknisyenler Derneği (1960) de bu amaçlarla kurulmuş ilk örgütler arasındadır. Sinemada örgütlenme bilincinin ve sendikal anlayışın gelişmesindeki öncü adımları atan bu örgütlerin önemsedığı çalışmalar arasında, dünya sinemasından iyi film örneklerini ve Türk sinemasında yeni arayışların ürünü olan filmleri üyeleriyle veya toplumun diğer kesimleriyle buluşturmak da vardır. Fakat bu örgütler dünyadaki önemli film örneklerini sinemaseverlerle buluşturma ve birer sinematek niteliğinde işlev görmek gibi amaçlarını gerçek manada gösterememiştir. İstanbul merkezli sinema derneklerinden ziyade Anadolu merkezli sinema dernekleri bu işleve daha yakın olmuştur. İstanbul dışında yaşayan sinefil toplulukları iyi filmlere erişebilmek için kulüp ve dernek benzeri örgütler kurmaya yönelmiştir. Bunların yanı sıra Türkiye’de birincil amacı sinema kulübü ve sinematek işlevi görmek olan örgütlenmeler de ortaya çıkmıştır. İlk sinema kulüpleri olarak Galatasaray Sinema

Kulübü (1957), Kulüp Sinema 7 (1962 -Türk Film Arşivi); sinematek olarak ise Türk Sinematek Derneği (1965) kurulmuştur.

Türkiye’de kamunun sinema sektörüne ilgisinin çok geç başladığı ve çok sınırlı ilerlediği bilinen bir gerçektir. Kamunun sektöre yüzünü döndüğü veya katkı sunduğu sınırlı örneklerde sinema örgütlenmelerinin bir şekilde dahlinin söz konusu olduğu pek bilinmez ya da öne çıkarılmaz. Devletin sektörle ilişkisi daha çok filmlerin içeriğini denetlemek ve vergi toplamak üzerinedir. 1948’de yerli film gösterimlerindeki vergi oranlarının düşürülmesi kamunun yerli film sektörünün önünü açmaktaki ilk önemli adımdır. Bu adımın atılmasında örgütlerin ısrarlı taleplerinin etkisi vardır. 1964’te Türkiye’de sansürle mücadele eden *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963) filminin Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı Ödülü alması ve Türk sinemasını uluslararası alanda temsil etmiş olması devletin sektöre yönelik adım atmasını sağlamıştır. Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, ilk kez sinemanın sorunlarını tartışmak için 1964’te Sine-İş, Türk Film Prodüksiyonlar Cemiyeti ve Türk Film Rejisörler Birliği temsilcilerini de davet ettiği “Türk Film Şûrası” adıyla bir toplantı düzenlemiştir. Türk Film Arşivi’nin, 1969’da, Güzel Sanatlar Akademisi bünyesine alınarak Devlet Film Arşivi’ne dönüştürülmesi de bilinen desteklerden biri olmuştur. Sinema emekçilerinin etkin eylemlilik ve baskılarıyla 506 sayılı Sosyal Sigortalar Yasası kapsamında emeklilik hakkı tanınmıştır. Yine 1978’de Kültür Bakanı olan Ahmet Taner Kışlalı sinema örgütleriyle yoğun diyalog içine girip, ilk defa bakanlık bünyesinde bir “Sinema Dairesi” kurmuş ve örgütlerin ısrarla istediği bir sinema yasasının yürürlüğe girmesi için hazırlanan taslak üzerinde tartışmak için 1. Sinema Kongresi düzenlemiştir. Örgütler sektörün düzene girmesi ve sorunlarının çözümüne yönelik yasal bir muhatap bulabilmek amacıyla uzun yıllar bir sinema kanunun çıkması, Milli Sinema Merkezi ya da Milli Film Kurulu kurulması için mücadele etmişse de 1980’lere kadar bu tür kurumlar mümkün olamamıştır.

1960'ların ilk yarısı ile 1970'lerin son yarısı, hem sinema emekçileri açısından örgütlenmenin en verimli olduğu, hem de toplumsal, politik ve sanatsal kaygılar taşıyan filmlerin en çok üretildiği zaman dilimidir. Her iki dönemde emek eksenli örgütlenme çalışması yürütenler ile yeni sinema yapmak isteyenlerin büyük oranda aynı kişiler olması dikkat çekicidir. Bu iç içe olma halinin bir tesadüf olmadığı anlaşılıyor. Lütfi Akad'ın örgütlenme amaçlı düzenlenen bir toplantıda sadece ekonomik sorunlar için örgütlenmeyeceklerini aynı zamanda iyi bir sinema yapmak için de örgütleneceklerini söylemiş olması da önemli bir örnektir. Sinema sektöründeki ve çalışma yaşamındaki sorunları örgütlenerek görünür kılmaya ve çözmeye aday olan sinema emekçilerinin taşıdığı motivasyon ve bilinç, beraberinde yeni sinemayı yapma arayışı ve sorumluluğu da doğurmuştur. Bu cümleyi tersten okumak da doğru olacaktır. Örgütlenmenin yeni sinemanın üretimini, yeni sinema arayışının örgütlenmeyi geliştirdiği tarihsel örnekleri ile altının çizilmesi gereken önemli bir veridir. Özellikle 1974'te hızlanan örgütlenme arayışlarında bir araya gelen sinemacıların halka nitelikli filmler sunmak, star sistemini yıkmak gibi konularda söz birliğini büyüttükleri ve aynı kadronun 1980'e kadar bağımsız yapımları üretmeyi başardıkları görülmüştür.

12 Eylül 1980 askeri darbesi ile ülkedeki bütün örgütlenme faaliyetlerinin sekteye uğraması süreci sinema örgütlerini de olumsuz etkilemiş ancak üç dört yıl sonra toplumsal muhalefet yeniden toparlanmaya başlamıştır. Sinema alanında etkinliği az da olsa pek çok örgütlenme ortaya çıkmıştır. Kapitalist ekonominin ve üretim ilişkilerinin özellikle 1980'den sonra hızla değişmesi beraberinde güçlü sendikal örgütlenmeler kurmayı çok güçleştirmiştir. Bu dönemden itibaren sinema sektöründe varlık gösteren örgütlenmeler ve sendikal deneyimlere dair bilgilere tezin kapsamını aştığı için değinilmemiştir. 1980 sonrası sinemada yaratıcı emek ve örgütlenmelere dair yeni ve güçlü çalışmalara ihtiyaç vardır.

Günümüzde sinema emekçilerinin yaşam ve çalışma koşulları, çoğunlukla hayatlarının son zamanlarını yoksul ve yalnız olarak geçirmeleri üzerinden basın ve sektörün gündemine girmiştir. Bu ‘ilgi’ Yeşilçam nostaljisi yapaylığında olmuş ve emekçiler; vefasızlığa uğramış, güçsüz, yalın insanlar olarak kodlanmıştır. Başlangıcından 1980’e kadar olan dönemin çalışıldığı bu tezde, sinema emekçilerinin sosyal-ekonomik hakları ve nitelikli film üretimi için verdikleri mücadelelere ve örgütlenme deneyimlerine bakılarak onların itiraz kültürüne ve güçlü oldukları dönemlere açıklık getirilmiştir. Düzenleyici bir yasası hiç olmamış ve büyük systemsizlik içinde varlık göstermeye çalışmış Yeşilçam’da güvencesiz yaşam, ağır çalışma şartları ve uzun çalışma saatleri altında yaratıcı bir iş yapmaya çalışan sinema emekçilerinin, yıpranmaya ve sömürüye en açık emek gruplarından olduğu açıktır. Kültürel ve yaratıcı endüstriler içindeki sanat ve kültür işçilerinin üretim ilişkileri ve sınıfsal karakterleri nedeniyle örgütlenmesi pek çok işçi sınıfı grubuna göre daha zor olmuştur. Bir film yapımındaki entelektüel ve teknik alandaki yaratıcı emeğin, mesleki ve sanatsal sorunlarının çözümü için bir araya gelmekte zorlandıkları dönemler olmuştur. Sinema emekçilerinin en etkin örgütleri, “kafa ve kol”, “işçi ve sanatçı” gibi ayrımların handikaplarını aşip bir araya gelebilenler tarafından kurulmuştur. Türkiye ekonomisindeki değişimlerin, sinemadaki endüstriyel gelişmelerin ve film içeriğine yönelik politik müdahalelerin sinema emekçilerinin yaratıcılıklarını nasıl etkilediği ve dernek, sendika gibi örgütlenmelerin özgür üretim koşulları için ne kadar mücadele verdiği soruları bu tezin önemli bir meselesidir. 1980’e kadar olan dönemlere bakıldığında, örgütlenme çalışmalarında aktif olan sinema emekçilerinin aynı zamanda iyi filmler yapma arayışındaki kişiler olması önemli bir bilgidir. Emek eksenli örgütlenmeler, sinemanın vicdanı olmakla birlikte Yeşilçam’da özgür sanat arayışının da adresi olmuştur.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema*. İstanbul: De Ki Basım Yayım.
- Abustay, C. Ş. (1969, Temmuz). Senaryo Çıkmazı. *As Akademik Sinema*, 1, 5-7.
- Acar Film Grevi Altı Aydır Sürüyor (1976a, 15 Ağustos). *Politika*, 6.
- Acar Film Şirketinde Grev Sürüyor (1976b, 29 Şubat). *Politika*, 8.
- Acar Grevi Nedeniyle Piyasada Beliren Soylu Direniş (1976c, 15 Haziran). *Yeni Türk Sineması*, 1, 7.
- Adana Filmcileri Bir Cemiyet Kuruyorlar (1959, 15 Ekim). *Beyaz Perde*, 11, 2.
- Adile Naşit Sinemayla Sahneyi Birlikte Yürütüyor (1978, 4 Aralık). *Hey*, 4, 36.
- Adorno, T. (2016). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (Çev. E. Gen, N. Ülner, M. Tüzel). İstanbul: İletişim.
- Agopyan Hanı Faciası Tahkikatı Bitti (1931, 21 Ocak). *Cumhuriyet*, 1.
- Ahmet Tarık Tekçe Öldü (1964, 10 Ekim). *Ses*, 42, 3-5.
- Akad, L. Ö. (1953, 9 Mart). Lütü Akad Daha İyi Film Çevirebileceğimize Kani, (Söyleşiyi yapan: Ali Z. Oraloğlu), *Sinespor*, 3, 6.
- Akad, L. Ö. (1958, Şubat). Lütü Ö. Akad, (Söyleşiyi yapan: Tarık Kakinç). *Dost*, 5, 60.
- Akad, L. Ö. (1973, Mart). Lütü Akad'la Bir Konuşma. (Söyleşen: Atilla Dorsay, Nezih Coş, Engin Ayça). *Yedinci Sanat*, 1, 18-27.
- Akad, L. Ö. (1976, Kasım). Lütü Akad'la Söyleşi. (Söyleşen: Yavuz Özkan). *Yeni Türk Sineması*, 5-6, 8-9.
- Akad, L. Ö. (2016). *Işıklarla Karanlık Arasında*. İstanbul: İletişim.
- Akan, T. (1974, 8 Haziran). Söz Starların. (Söyleşen: Çetin Ener). *Ses*, 24, 2-3.
- Akar, R. (2006). *Aşkale Yolcuları Varlık Vergisi ve Çalışma Kampları*. İstanbul: Mephisto.
- Akçura, G. (2004). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki.
- Akpınar, T. (1976, 28 Şubat). *Ses*, 9, 13.

- Akpolat, T. (1959, 16 Mayıs). Film Amillerimizin Günahı Ne? *Sanat Dünyası*, 88, 6, 15.
- Akpolat, T. (1960a, 1 Aralık). Ham Film İhtiyacı. *Sanat Dünyası*, 115, 10.
- Akpolat, T. (1960b, 16 Aralık). Geçim Derdi. *Sanat Dünyası*, 116, 10,15.
- Akpolat, T. (1962, 1 Ekim). Filmciliğimizde Sendikalaşma İhtiyacı. *Sanat Dünyası*, 159, 10.
- Aksoy, A. & Enlil, Z. (2011). *Kültür Ekonomisi Envanteri: İstanbul 2010* (Çev. M. Tüzel, N. Ülner, E. Gen), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aksoy, T. (1975, 23 Ağustos). Bir Garip Olay. *Ses*, 34, 2-3.
- Aksoy, T. (1979, 22 Ocak). Fatma Girik Sahneyi Bırakıyor. *Hey*, 11, 30.
- Alçan, C. (1962, 11 Ağustos). Sinema Postası Yazı İşleri Müdürlüğüne, *Sinema Postası*, 1.
- Alışık, S. (1973, 24 Ocak). Sadri Alışık, Turist Ömer Olmaktan Bıktım. *Sinema Postası*, 277, 12.
- Ali, C. (1967, 11 Kasım). Yeşilçam'da Yaprak Dökümü. *Ses*, 45, 4-5.
- Alkan, M. Ö. (2015), Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken, T. Bora (Ed.). *Türkiye'de 1950'li Yıllar* içinde (s. 591-618). İstanbul: İletişim.
- Alpaslan (Metinde soy isim bilgisi yok), (1952, 19 Temmuz). Ayfer Feray. *Yıldız*, 82, 13.
- Altmış Üç Yıl Sonra Birleştiler (1977, 4 Nisan). *Hey*, 21, 43.
- Andak, S. (2002). Selmi Andak. *Türk Sinemasında Film Müzikleri* içinde (s. 56-60). (Hazırlayan: Akın Ok). Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı.
- Antalya Film Festivali Belirsiz Bir Yöne Sürükleniyor (1964, 2 Ekim). *Cumhuriyet*, s. 1, 7.
- Antalya'da Televizyon Kongresi Yapılacak (1970, 22 Mart). *Milliyet*, 5.
- AP Grubunda İktisadi Konularda Genel Görüşme Açılacak (1966, 6 Aralık). *Milliyet*, s. 1.
- Arman, A. (1976, 14 Şubat). Yeşilçam'a Kafa Tutuyor. *Ses*, 7, 14.
- Arpad, B. (1959, 15 Temmuz). Türk Sinemasının Kırk Yılı: 1919-1959. *Sinema-Tiyatro*, 5, 7.
- Arpad, B. (1961, Ocak). Üç Sorumlu. *Yedinci Sanat Yeni Sinema*, 4, 1.
- Arslan, R. & Uğur, U. (2019). *Türk Sinemasının Sivil Toplum Örgütleri İle İlişkisi*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.

- Artist Yapma Büroları (1965, 1 Ocak). *Akis*, 550 (32), 14-15.
- Artistler Gürsel'e Başvuracak (1965, 20 Şubat). *Ses*, 8, 4.
- Artistler Sigortalanıyor (1951, 29 Eylül). *Yıldız*, 40, 19, 22.
- Artistlerimiz Ne Kazanırlar Ne Harcarlar (1964, 4 Nisan). *Ses*, 15, 19.
- Artistlerin Fiyatları Donduruldu (1973, 27 Şubat). *Sinema Postası*, 283, 7.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, A. (2014). Sunuş/Sanat Emeği. Artun, A. (Ed.). *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite içinde* (s. 11-29). İstanbul: İletişim.
- Atıf Yılmaz (1989, Ağustos), *Argos*, 12, (146-148)
- Atıf Yılmaz Türk Filmciler Derneği'nden İstifa Etti (1976a, 6 Ağustos). *Politika*, 6.
- Atıf Yılmaz'ın Haysiyet Divanına Verilmesi Nedeniyle Filmciler Derneğinden Ayrılması Tepki Yarattı (1976b, 3 Eylül). *Politika*, 6.
- Aydın, B. (2011). *Türkiye'de Tv ve Sinema Film Setlerinde Çalışanların Sorunları ve Çözüm Önerileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aydın, Z. (2010). *"Kanunsuz" Bir Grevin Öyküsü: Kavel 1963*. İstanbul: Sosyal Tarih Yayınları.
- Ayhan Işık, Halkı Yerli Filme Boykota Çağırıldı (1968, 5 Aralık). *Hafta Sonu*, 1.
- Ayşecik Sınıfta Kaldı (1969, 13 Eylül). *Ses*, 38, 5.
- Ayvaz, H. (1955, Kasım). Halk Vermelidir Cezasını. *Kulis*, 9, 3.
- Azalarımızı Tanıyalım: İhsan Tomaç (1958, 15 Ekim). *Beyaz Perde*, 1, 1.
- B Grubu Staryım (1978, 8 Nisan). *Ses*, 15, 21.
- Balamir, H. (1976, 15 Haziran). Oyuncunun Sırtında Oynanan Oyun. *Yeni Türk Sineması*, 1, 10.
- Balcı, Ş. G. (1998). Grev. O. Baydar (Yay. haz.). *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi 1. Cilt içinde* (s. 488-492). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Balcıoğlu, Ş. (1954, 9 Ocak). Filmciliğimizin Bugünkü Durumu. *Yıldız*, 55, 13.

- Balcioğlu, Ş. (1955, 11 Ocak). Filmciliğimiz Nasıl Kalkınır? *Cumhuriyet*, 6.
- Banks, M. & O'Connor, J. (2009). After The Creative Industries. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 365-373.
- Banks, M. & Hesmondhalgh, D. (2009). Looking For Work in Creative Industries Policy. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 415-430.
- Banks, M. (2010). Autonomy Guaranteed: Cultural Work And The 'Art-Commerce' Relation, *Journal for Cultural Research*, 14(3), 251-269.
- Baradan, H. (1967, 28 Ekim). Hürriyeti Seçtiler, *Ses*, 44, 30.
- Barokas, Y. (1969, Şubat). Yeni Bir Aşamaya Doğru. *Genç Sinema*, 5, 10-12.
- Başaran, A. (2013). *Türkiye'de Film Endüstrisinde Çalışma İlişkileri ve Sendikalaşma*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Başgüney, H. (2009). *Türk Sinematek Derneği - Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma* -. İstanbul: Libra Kitap.
- Başlarken (1973, Mart). *Yedinci Sanat*, 1, 3.
- Başlık yok (1952a, 21 Haziran). *Yıldız*, 78, 7.
- Başlık yok (1952b, 5 Temmuz). *Yıldız*, 80, 3.
- Başlık yok (1959, Şubat). *Dost*, 17, 62.
- Başlık yok (1960, 15 Nisan). *Sanat Dünyası*, 100, 10.
- Baykara, M. (1973, 12 Mayıs) Sahnelerde Sinema Yıldızı Saltanatı. *Ses*, 20, 6-7.
- Belediye Boykotçu Sinemaların Ruhsatlarını İptal Edecek (1969, 21 Ekim). *Cumhuriyet*, 1, 7.
- Belgil, V. (1954a, 13 Şubat). Yerli Filmlerin Zaferi. *Yıldız*, 60, 3.
- Belgil, V. (1954b, 20 Şubat), Yabancı Film Kapitülasyonu. *Yıldız*, 61, 8.
- Belgil, V. (1954c, 13 Mart). Yerli Filmlerin En Büyük Düşmanı. *Yıldız*, 64, 11-12.
- Bell, D. (1973). *Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books.

Benhamou, F. (2011). Artists' Labour Markets. R. Tows (Ed.). *A Handbook of Cultural Economics, Second Edition* içinde (p. 53-58). UK: MPG Books Group.

Benjamin, W. (2012). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: YKY.

Berkman, B. (1978, 22 Mayıs). Sinema Kongresine Katılan Kuruluşlar Sinema Yasasının İvedilikle Çıkarılmasını İstediler. *Milliyet Sanat*, 278, 7-9, 32.

Bezirci, A. (2002). *Nazım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı*. İstanbul: Evrensel.

Bilge Olgaç'a Sorular (1974, Nisan). *Yedinci Sanat*, 14, 16-18.

Bir Bizden Bir Sizden (1967, Nisan-Mayıs). *Yeni Sinema*, 6, 20-22.

Bir de Türkü (1966, 9 Nisan). *Ses*, 15, 12.

Bir Festival, Bir Bildiri (1976, Temmuz). *Yeni Türk Sineması*, 2, 7.

Bir Figüranın Ölümü Yeşilçam'ı Karıştırdı (1971, 17 Temmuz). *Ses*, 29, 6-7.

Bir Rejisör İntihar Etti (1953, 8 Temmuz). *Milliyet*, 2.

Bir Sahte Film Şirketi Polis Tarafından Basıldı (1964b, 24 Aralık), *Cumhuriyet*, 7.

Bir Yıldız Kaydı (1964a, 16 Ekim). *Akis*, 539 (31), 33.

Birleşmemiz Şarttır (1976, 19 Nisan). *Hey*, 23, 32-35.

Bizden (1978, 19 Haziran). *Hey*, 32, 47.

Bizden (1979, 16 Nisan). *Hey*, 23, 37.

Bizden Haber (1953a, 15 Ağustos). *Yıldız*, 34.

Bizden Haber (1953b, 28 Kasım). *Yıldız*, 49, 22.

Bizden Haber (1953c, 19 Aralık). *Yıldız*, 52, 22.

Bizden Haber (1953d, 26 Aralık). *Yıldız*, 53, 22.

Bizden Haber (1954, 20 Şubat). *Yıldız*, 61, 22.

Bizden Haberler (1961a, 23 Aralık). *Ses*, 5, 4.

Bizden Haberler (1961b, 16 Aralık). *Ses*, 4, 4.

- Blair, H. (2001). You're Only as Good as Your Last Job: The Labor Process and Labor Market in the British Film Industry. *Work, Employment & Society*, 15(1), 149-196.
- Blair, H. (2003). Winning and Losing in Flexible Labour Markets: The Formation and Operation of Networks of Interdependence in the UK Film Industry, *Sociology* 37(4), 677-694.
- Bono (1967, 9 Eylül). *Ses*, 37, 27.
- Bourdieu, P. (2006). *Karşı Ateşler* (Çev. H. Yücel). İstanbul: YKY.
- Boz, Y. (1974, Nisan-Mayıs). TV ve Türk Sineması. *Çağdaş Sinema*, 2, 63-75.
- Bozis, Y. (1969, Ocak). Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu. *Genç Sinema*, 4, 3-8.
- Bozis, Y. (1970, Mart). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı. *Genç Sinema*, 12, 4-5.
- Bozkurt, Y. (1979, 12 Şubat). Filiz Akın'ın Tek Düşüncesi. *Hey*, 14, 32-33.
- Braverman, H. (2008). *Emek ve Tekelci Sermaye* (Çev. Ç. Çidamlı). İstanbul: Kalkedon.
- Buğra, A. (Ed.) (2010). *Sınıftan Sınıfa: Fabrika Dışında Çalışma Manzaraları*. İstanbul: İletişim.
- Bütün Okurları Yerli Filmciliğe Yardıma Davet Ediyoruz (1951, 21 Temmuz). *Yıldız*, 30, 3.
- Büyük İlgi Gören Panel: Halk ve Sinema (1980, 30 Ağustos). *Demokrat*, 6.
- Caner, H. (1961, 22 Şubat). "Bir Cine-Club" Kuruldu. *Sinema* 1961, 15, 4.
- Caner, H. (1973, 25 Şubat). İntiharın Ardında Yatan Acı Gerçek. *Sinema*, 20, 7.
- Canpolat, E. (2020, Aralık). Toplumsal ve Bireysel Boyutlarıyla Yaratıcılık ve Emek: Yaratıcı Endüstrilerde Yaratıcı Olan Ne? *Emek Araştırma*, 11(18), 173-190.
- Carr, J. (2009). *Creative Industries, Creative Workers and the Creative Economy: A Review of Selected Recent Literature*, Edinburg: Scottish Government Social Research.
- Christopherson, S. & Storper, M. (1989). The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics And The Labor Market: The Motion Picture Industry. *Industrial And Labor Relations*, 42(3), 331-347.
- Cimcoz, A. (1968, Haziran-Temmuz). Sözlendirme Anıları. *Yeni Sinema*, 19-20, 40-42.
- Coşkun, F. (1977, Ocak). Yeşilçam'ın İki "Baba"sı Anlatıyor (Söyleşen: Semra Özdamar). *Yeni Türk Sineması*, 8, 7.

- Çalapala, R. (1947). Türkiye’de Filmcilik. *Filmlerimiz içinde* (s. 4-12). İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti.
- Çalışma Programımız (1959, 15 Aralık). *Beyaz Perde*, 13, 1.
- Çapın, H. (1963a, 29 Nisan). İngilizler Film Çeviriyor. *Milliyet*, 6.
- Çapın, H. (1963b, 28 Ağustos). Suphi Kaner artık Gülmüyor. *Milliyet*, 6.
- Çetin, D. (2010). *Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çok Film Çeviren Artistler “Boykot” Edilecek (1968, 26 Ocak). *Cumhuriyet*, 5.
- Çoraklı, Z. (1980, 19 Ocak). Sinematek’e Karşı Yapılan Engellemelere Tepkiler Sürüyor, (Söyleşiyi yapan: *Demokrat Gazetesi*). *Demokrat*, 6.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer.
- Daver, A. (1947, 1 Şubat). Türk Filmleri. *Cumhuriyet*, 2.
- DCMS, (2013). *Classifying and Measuring the Creative Industries: Consultation on Proposed Changes*, London: DCMS.
- Demirağ, T. (1971, 21 Aralık). Birlikten Kuvvet Doğar. *Türk-Film*, 1, 1, 8.
- Demirkol, A. (1968a, 26 Ocak). Türk Sinemasının İhyası İçin Tedbirler Alınıyor. *Milliyet*, 6.
- Demirkol, A. (1968b, 1 Şubat). Değerimi Takdir Etmeyen, Beni Filminde Oynatmasın. *Milliyet*, 6.
- Deniz, Ü. (1953, 18 Temmuz). Kaliteli Yerli Film Bizim İçin Bir Hayaldir. *Milliyet*, 6.
- Derneğimizin Kurucuları ve Yönetim Kurulu (1976, 30 Nisan). *Yerli Sinema*, 1, 4.
- Derneğimizin Son Genel Toplantısı (1959, 15 Eylül). *Beyazperde*, 10, 1.
- Derneğin 25-6-1962’den 21-1-1963’e Kadar Faaliyet ve Kararları (1963, 1 Şubat). *Sanat Dünyası (Sanat Dünyasında Filmcinin Sesi ilavesi)*, 167, 2.
- Devrimci Sinema Cephesi Çalışmaları (1974, Aralık). *Yedinci Sanat*, 20, 29-30.
- Diclehan Baban Kansere Yenildi (1978, 11 Aralık). *Hey*, 5, 36.
- Dominique, M. (2004). *Emek: Kaybolma Yolunda Bir Değer mi?* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: İletişim.

- Dorsay, A. (1976, 23 Nisan). MC İktidarının Kanatları Altında Gelişen Karanlık İlişkiler. *Cumhuriyet*, 6.
- Doruk, B. (2006). *Küçük Hanımefendi Belgin Doruk: Acı Dolu Yıllar*. (Hazırlayan: Bircan Usallı Silan). İstanbul: Epsilon.
- Dökümanter Filmler (1962, 15 Aralık). *Ses*, 56, 3.
- Drucker, P. F. (1993). *Kapitalist Ötesi Toplum*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Duruel, S. A. (2002). *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ege Sinemacılar Derneği Genel Kurul Toplantısı (1968, Mayıs). *Beyaz Perde*, 8, 2.
- Eğriboz, S. (2018). Süheyl Eğriboz, *O Ağacın Altında: Yeşilçam Sanatçıları İle Sohbetler* içinde (s. 103-109). (Derleyen: Erhan Tuncer). İstanbul: Titanic Yayınları.
- Ekinci, M. (1976, 15 Haziran). Sendikalaşalım. *Yeni Türk Sineması*, 1, 2.
- Ekinci, M. (1978a, Ocak). Set İşçileri Derneği Başkanı Mevlüt Ekinci'ye Sorular. *Güney*, 1, 35-37.
- Ekinci, M. (1978b, Eylül). Sine-Sen'in Halit Refiğ'e Yanıtı. *Milliyet*, 10.
- Ekinci, M. (1979, 14 Ocak). SİNE-SEN ile TFİS Yönetim Kurulları Birleşme Konusunda İlkede Anlaştı. *Cumhuriyet*, 6.
- Ekrem Bora Bıraktı, Ahmet Mekin Başladı (1964, 20 Haziran). *Ses*, 26, 4.
- Emirgil, B. F. (2010). Yeni Kapitalizmde Emeği Sorunsallaştırmak: Emeğin Maddi Olmayan Görünümleri, *Çalışma ve Toplum*, 2010 (1), 221-237.
- Ener, Ç. (1973, 21 Nisan). Üç Yılda On Milyon. *Ses*, 17, 6-7.
- Ener, Ç. (1974, 1 Haziran). Star Sistemi Çöktü. *Ses*, 23, 6-7.
- Ener, Ç. (1976, 3 Temmuz). Aldatıldık. *Ses*, 27, 12.
- Ener, Ç. & Olcay, A. (1976, 17 Nisan). Geciken Güçbirliği. *Ses*, 16, 2-5.
- Engin, İ. (1972, 1 Şubat). Tehlike Çanları ve 1972 Yılında Sinemamız. *Türk-Film*, 4, 1, 4.
- Enlil, E. & Evren, Y. (2011). *Yaratıcı İstanbul*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erksan, M. (1958, Mart). Metin Erksan, (Söyleşen: Tarık Kakıncı). *Dost*, 6, 58-62.
- Erksan, M. (1959, 15 Temmuz). Sinema Sanatçıları Birleşiyor. *Sinema-Tiyatro*, 18, 32-33.
- Erksan, M. (1990, Kasım). Anayasa Güvencesi ve Sinema. *Ve Sinema*, 9, 9-12.
- Erksan-Akad İhtilafı (1964, 3 Ekim). *Ses*, 41, 11.
- Erman, H. (1973, Ağustos). Yapımcı Hürrem Ermanla Konuşma. (Söyleşen: A. Dorsay, N. Coş ve E. Ayça). *Yedinci Sanat*, 6, 22-37.
- Eroğlu, Ö. (1965, 14 Haziran). Jüri Çıkarı Kişilerle Doluydu. *Cumhuriyet*, 4.
- Erol Taş (1960, 15 Aralık). (Söyleşen: Gündoğan Tuncer). *Artist*, 21, 32, 33, 38.
- Ertuğrul, M. (2007). *Benden Sonra Tufan Olmasın* (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eryıldız, F. (1962, 7 Eylül). Yerli Film Sanayii. *Sinema Postası*, 2.
- Esen, M. (1960). Azak Sineması ve Bahçesi, *İstanbul Ansiklopedisi Cilt 3* içinde (s. 1670). İstanbul: Nurgök Matbaası.
- Evans, P & Green, J. (2017). *Eyes Half Shut: A report on long hours and productivity in the UK film and TV industry*. London: BECTU.
- Evren, B. (1976, 31 Aralık). Bu Yıl Sinemamız Sansür Engellemeleri, Siyasal Baskılar Sonucu Tam Bir Kriz Dönemi Yaşadı. *Milliyet Sanat*, 212, 22-26, 42.
- Evren, B. (1977, 1 Nisan). DGSA Sinema Televizyon Enstitüsü. *Milliyet Sanat*, 225, 4-6.
- Evren, B. (1995). *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Evren, B. (2010). Filiz Akın. Ankara: Ankara Uluslararası Film Festivali.
- Eyüboğlu, B. R. (1954, 3 Mart). Türk Filmciliği Hakkında Ne Düşünüyorlar? *Sinema*, 1.
- Eyüboğlu, S. (1959, 1 Haziran). Sinema Çağımızın Sanatı. *Sinema* 59, 3, 1-3.
- Eyüp Sultan'da Kurban Kestiler (1966, 6 Ağustos). *Ses*, 32, 4-6.
- Faruk, Ö. (1960, 1 Aralık). Sanat Kültürün Vitrinidir. *Sanat Dünyası*, 115, 12.

Faydalı Bir Teşebbüs (1965, 7 Ağustos). Faydalı Bir Teşebbüs. *Akis*, 581 (33), 33-34.

FEU. (2013). Creating without conflict. Erişim adresi:
<https://writersguild.org.uk/wp-content/uploads/2015/02/FINAL-CwC-Guide1.pdf>

Figen Say Sakat mı Kalacak? (1967, 3 Haziran). *Ses*, 23, 28-29.

Figüranlar İçin Organizatör Bürosu Kuruldu (1961, 1 Kasım). *Sanat Dünyası*, 137, 13.

Figüranlara Sorular (1974, 13 Mart). (Söyleşen: Osman Aslandere). *Yedinci Sanat*, 13, 18-19.

Fikret Hakan Şarkıcılığa Başlıyor (1972, 13 Mayıs). *Ses*, 20, 3.

Filim Ses (1975, 15 Haziran). *Yeni Türk Sineması*, 1, 3.

Film-San'ın Düzenlediği Toplantıyı TFİS ve Sine-Sen Protesto Etti (1978, 20 Temmuz). *Cumhuriyet*, 6.

Film Faciası: Tahkikatın En Son Safhası (1929, 14 Kasım). *Cumhuriyet*, 2.

Film Faciası: Elhamra Müessesesi Kazazedelere Yardım Etmiyor mu? (1929, 15 Kasım). *Cumhuriyet*, 2.

Film Faciası: Darülbedayi Kurban Kesti (1929, 19 Kasım). *Cumhuriyet*, 2.

Film Faciasında Hazin Bir Hikâye (1929, 14 Kasım). *Milliyet*, 5.

Film İşçileri Az Ücret Alıyor (1961, 15 Aralık). *Sanat Dünyası*, 140, 7.

Film İşçileri Sendikası Üyeleri Yürüyüş Yaptı (1978, 10 Eylül). *Cumhuriyet*, 4.

Film Kopmak Üzere (1980, 18 Şubat). *Hey*, 15, 46-47.

Film Kurbanı: Karakaş Efendi Gayesine Erişmiş Bir Bahtiyar mıydı? (1929, 17 Kasım). *Milliyet*, 2.

Film Makinistleriyle Hasbihal (1959, 15 Ekim). *Beyaz Perde*, 11, 2.

Film Memuru ve Makinist (1958, 15 Ekim). *Beyaz Perde*, 1, 2.

Film-San Vakfı'nın Tarihçesi. Erişim Adresi: <http://film-sanvakfi.org/index/p=1/Tarihce> (Erişim Tarihi: 4 Eylül 2019).

Film Sanayii İşverenler Sendikası Kuruldu (1977, 10 Ocak). *Hey*, 9, 47.

- Film Sanayii ve Sinema İşçilerinin Şikâyeti (1955, 5 Şubat). *Akşam*, 3.
- Film-Sen'in İlk Sözleşmesi (1974, Haziran). *Yedinci Sanat*, 16, 65-67.
- Film-Ses Yönetim Kurulu (1978, 26 Şubat). *Milliyet Magazin*, 16.
- Film Stüdyolarında Çalışanların Ücretlerine Zam Yapılıyor (1964, 10 Ekim). *Cumhuriyet*, 2.
- Film Teknisyenleri ve İşçileri Sendikası'nın Kongresi (1955, 15 Şubat). *Perde Sahne*, 4, 9.
- Film ve Sanayii İşçileri Sendikası (1960, 1 Ocak). *Sanat Dünyası*, 93, 15.
- Film Verilmeme Kararı Alınan Sinemalar (1960, 31 Ağustos). *Beyaz Perde*, 21, 2.
- Filmciler Derneği'nde Seçim Yapıldı (1976, 31 Haziran). *Hey*, 32, 41.
- Filmciliğimizin Bugünkü Halinden Şikâyet Edildi (1955, 2 Ocak). *Vatan*, 7.
- Filmciliğimizin Fosfor Devri (1962, 9 Haziran). *Ses*, 29, 5.
- Filmcilikte Kaçakçılık (1960, 15 Mayıs). *Beyaz Perde*, 18, 1-2.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*, İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlançılık.
- Florida, R. (2011). *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books.
- FONDÜ (Rumuz). (1953, 9 Mart). Hollywood'a Giden Yol Yeşilçam Sokağı. *Sinespor*, 3, 6.
- Foord, J. (2008). Strategies for creative industries: an international review. *Creative Industries Journal* 1(2), 91-114. London: London Metropolitan University. Erişim adresi: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.463.1200&rep=rep1&type=pdf>
- Galalar Faydadan Ziyade Zararlı Olmaktadır (1964, Eylül). *Lamek Film Sinema Postası*, 1, 1, 3.
- Garnham, N. (2005). From Cultural to Creative Industries: An Analysis of the 'Creative Industries' Approach to Arts and Media Policy Making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1). 15-29.
- Erişim adresi: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286630500067606>
- Gen-Ar Kulüpte (1962, 5 Mayıs). *Ses*, 24, 5.
- Gençler ve Sinema (1957, 16 Şubat). *Akis*, 145, 33.
- Genel Kurul Üyeleri ve Görev Bölümleri (1972, 1 Şubat). *Türk-Film*, 4, 3.

- Gielen, P. (2014). Sanat Ortamı: Ekonomik Sömürü İçin Mükemmel Bir Üretim Modeli mi? Ali Artun (Ed.) (Çev. N. Öрге). *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite* içinde (s. 205-218). İstanbul: İletişim.
- Gill, R. & Pratt, A. (2013). Precarity and Cultural Work in the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. *On Curating Magazine*, 16 (13), 26-40.
- Girik, F. (1964, 21 Mart). Fatma Girik'in Tipi Değişti. (Söyleşen: E. R. Olcayto). *Ses*, 13, 13.
- Gorz, A. (2001). *Yaşadığımız Sefalet* (Çev. N. Tural). İstanbul: Ayrıntı.
- Gorz, A. (2011). *Maddesiz: Bilgi, Değer ve Sermaye* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı.
- Gökçen, N. (1955, 1 Ocak). Türkiye'de Sinema Tröstleri. *Perde Sahne*, 1, 3.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans.
- Görüntü Yönetmenleri Derneği ile Oyuncular Birliği Kuruldu (1976, 31 Mayıs). *Hey*, 29, 45.
- Görüntü Yönetmenleri Derneği Kuruldu (1975, 15 Haziran). *Yeni Türk Sineması*, 1, 3.
- Görüntü Yönetmenlerinin Yeni Politikası (1978, 25 Şubat). *Ses*, 9, 3.
- Gözleri Kan Çanağına Dönmüş Makinistler (1958, 6 Haziran). *Kim*, 140, 26-27.
- Grev ve Lokavt (1964, 20 Mart). *Milliyet*, 6.
- Grevde 100. Gün (1976, 5 Haziran). *Ses*, 5.
- Güney, Y. (1965, Ocak). Oyunculuk Üzerine Bir Deneme. *Sinema* 65, 1, 6.
- Güney, Y. (1999a). Sanat üzerine Gelişigüzel Düşünceler. *İnsan, Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney* içinde, (s. 106-112). İstanbul: Güney Filmcilik.
- Güney, Y. (1999b). Türkiye Sineması Üzerine Bazı Gözlemler. *İnsan, Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney* içinde, (s. 39-87). İstanbul: Güney Filmcilik.
- Günsel, A. & Çetindamar, D. (2011). Yenilik ve Yaratıcılık Perspektifinden Bir Değerlendirme: İstanbul'da Yaratıcı Endüstriler ve İşgücü. 2. *Kentsel ve Bölgesel Araştırmalar Sempozyumu* içinde (s. 249-260). Ankara: Türkiye Kentsel ve Bölgesel Araştırmalar Merkezi.
- Gürkan, T. (1966a, 29 Ağustos). Yabancı Filmciler Türk Emeğini Sömürüyor. *Cumhuriyet*, 6.
- Gürkan, T. (1966b, 5 Aralık). Prodüksörlerle İş Birliği Yapıyorlar. *Cumhuriyet*, 6.

- Gürkan, T. (1966c, 9 Aralık). Rüsum İndirimi Kalkıyor. *Cumhuriyet*, 6.
- Gürkan, T. (1973, 12 Mart). Sansür Yönetmeliği Değiştiriliyor. *Cumhuriyet*, 5.
- Gürkan, T. (1974, 19 Şubat). Tv’de 5 Yıllık Yerli 3 Yıllık da Yabancı Filmler Oynatılacak, *Cumhuriyet*, 6.
- Gürkan, T. (1975, 26 Mart). Prodüktörler Devletten Uzun Vadeli Kredi İstedi. *Cumhuriyet*, 6.
- Gürsel Film Artistlerine Yardımcı Oldu (1965, 15 Mart). *Sinema Postası*, 148, 2.
- Gürzap, R. (1949, Haziran). Reşit Gürzap, (Söyleşiyi yapan: Sermet S. Uysal). *Yıldız*, 242, 17.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Güzey, G. (1953, 30 Mart). Beyaz Perdenin Dilber Yıldızı: Gülistan Güzey, (Söyleşiyi yapan: Lâle A. Oraloğlu). *Sinespor*, 6, 6-7.
- Haberler (1960, 15 Aralık). *Artist*, 21, 28-29.
- Haiven, M. (2014). *Radikal Hayalgücü ve İktidarın Krizleri* (Çev. K. Kelebekoğlu). İstanbul: Sel.
- Hakan, F. (1955, 2 Nisan). Perdemizin kazandığı Jön Fikret Hakan, (Söyleşiyi yapan: Ka Akkaya-Rumuz). *Perde Sahne*, 7, 20.
- Hakan, F. (2008). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ham Film Geldi (1979, 5 Kasım). *Hey*, 52, 55.
- Hanzo’dan Sonra Vahşi Kız da Beyoğlu’ndan Geçti (1977, 24 Eylül). *Ses*, 39, 14.
- Hardt, M. & Negri, A. (2003). *İmparatorluk* (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.
- Hartley, J. (2005). Creative Industries. J. Hartley (Ed.). *Creative Industries* (s. 1-40). Oxford: Blackwell.
- Harvey, D. (1993, Bahar). Esneklik tehdit mi yoksa fırsat mı? (Çev. A. Kurdoğlu). *Toplum ve Bilim*, 56 -61, 83-92.
- Harvey, D. (1997). *Post Modernliğin Durumu* (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis.
- Harvey, D. (2003). *Yeni Emperyalizm* (Çev. H. Güldü). İstanbul: Everest.
- Hayırlı Olsun (1974, 25 Mayıs). *Ses*, 22, 29.

- Hedef Ayhan Işık (1964, 18 Mart). *Sinema Ekspres*, 2, 13.
- Hekimoğlu, Y. (1977, 12 Nisan). Oyuncular Derneği. *Sinema* 99, 13, 20.
- Held, D. & McGrew, A. (2008). *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması* (Çev. A. R. Güngen). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Hesmondhalgh, D. (2010). Medya Endüstrisi Üzerine Yapılan Çalışmalarda Siyaset, Kuram ve Yöntem. *Mülkiye* (Çev. Y. Yıldırım). *Mülkiye*, 34 (269), 11-28.
- Hesmondhalgh, D. & Baker, S. (2011a). *Creative Labour: Media Work In Three Cultural Industries*. Newyork: Routledge.
- Hesmondhalgh, D. & Baker, S. (2011b). A Very Complicated version of freedom: Conditions and Experiences of Creative Labour in Three Cultural Industries, *Variant Issue 41*, 34-38. Erişim adresi:
https://www.academia.edu/571204/A_very_complicated_version_of_freedom_Conditions_and_experiences_of_creative_labour_in_three_cultural_industries
- Hiçan, H. (1953, 20 Nisan). Sevimli Artisti Uykuda Yakaladık, (Söyleşiyi yapan: Lale A. Oraloğlu). *Sinespor*, 9, 7.
- Hiçdurmaz, M. (1976, 18 Şubat). Grev Kararı Alındı. *Politika*, 6.
- Hiçdurmaz, M. (2003). Yeşilçam Neden Endüstri Olmaz. 4. *Türkiye Sinema Kurultayı Bildiriler-Raporlar* içinde. (s. 237-240). İstanbul: TÜRSAV.
- Hikmet, N. (2011). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*. İstanbul: YKY.
- Hikmet Nazım Bey İrtihal Etti (1932, 20 Mart). *Akşam*, 3.
- Hissiyat Meselesi (1932, 22 Mart). *Cumhuriyet*, 2.
- Howkins, J. (2001). *The Creative Economy*. (IBooks). Londra: Penguin Group.
- Howkins, J. (2005). The Mayor's Commission On The Creative Industries. J. Hartley (Ed.). *Creative Industries* içinde (s. 117-125). Oxford: Blackwell.
- Howkins, J. (2010). Uluslararası Yaratıcı Şehirler ve Ekonomi Merkezi. S. Sinanlar Uslu (Ed). 21. *Yüzyılda Yaratıcı Şehirler ve Endüstriler Sempozyumu* içinde (s. 120-125). İstanbul: YTÜ.
- Hun, E. (1974, 8 Haziran). Söz Starların. (Söyleşen: Çetin Ener). *Ses*, 24, 2-3.
- Huws, U. (2018). *Küresel Dijital Ekonomide Emek* (Çev. C. Şenesen). İstanbul: Yordam.
- Hülya Koçyiğit Vakıf Başkanı Oldu (1975, 13 Mayıs). *Ses*, 22, 19.

- Işık, A. (1955, 15 Şubat). (Dergide yazı başlığı yok), *Perde Sahne*, 4, 19.
- Işık, A. (1962, 17 Kasım). Tanıdığım Ayhan Işık. (Söyleşen: Sezai Solelli). *Ses*, 52, 12-13.
- Işık, A. (1964, 15 Şubat). Benim Kervanım Yürüyor. (Söyleşen: Agâh Özgüç). *Ses*, 8, 5.
- Işık, A. (1972, 5 Şubat). Türk Sineması Çağdaş Sinema Seviyesine Nasıl Çıkabilir? *Ses*, 6, 4-5.
- Işıklı, A. (1998). Siyasal Partiler ve İşçi Hareketi. O. Baydar (Yay. haz.). *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi 3. Cilt* içinde (s. 67-78). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- İki Artistin Elim Akıbetine Mal Olan Bu Facia Nasıl Geçti? (1929, 13 Kasım). *Milliyet*, 1.
- İki Ay Film Çeviremeyecek (1966, 21 Mayıs). *Ses*, 21, 4-5.
- İlhan, Ç. (1959, 15 Temmuz). Türk Sinemasında Kadın Sanatçının Durumu. *Sinema-Tiyatro*, 23, 13.
- İlk Basın Toplantıları (1978a, 29 Nisan). *Ses*, 18, 12.
- İlk Kez (1978b, 29 Nisan). *Ses*, 18, 13.
- İlmen, S. (1949). Teşebbüslüklerim ve Reisliklerim. İstanbul: Kenan Matbaası.
- İnanır, K. (1980, 18 Şubat). *Hey*, 15, 46-47.
- İstanbul Belediyesi'nden (1948, 31 Temmuz). *Vatan*, 4.
- İstanbul'da Sinema Seyircisi Sayısı Sürekli Azalmakta (1976, 29 Şubat). *Politika*, 7.
- İstanbul'un Fethi (1950, 1 Mayıs). *Yıldız*, 264.
- İşçiler: Haklar verilmez, Alınır (1964, 30 Ekim). *Akis*, 541 (31), 32-34.
- İşler Karıştı (1975, 16 Ağustos). *Ses*, 33, 4-5.
- İzmir Filmciler Derneği Haberleri (1968, Ağustos). *Beyaz Perde*, 11, 2.
- İzmir Filmciler Derneği Nizamnamesi (1958, 15 Ekim). *Beyaz Perde*, 1, 1-2.
- Jimenez, M. (2008). *Estetik Nedir?* (Çev. A. Karaçoban). İstanbul: Doruk.
- Kahveci Güzeli (1969, 13 Aralık). *Ses*, 51, 28-29.
- Kakınç, T. (1957, Ekim). Sinema Üzerine Notlar. *Dost*, 1, 56-57.

- Kakınç, T. (1959, 15 Temmuz). Bu Özel Sayının Hikâyesi. *Sinema-Tiyatro*, 18, 4.
- Kakınç, T. (1963, 9 Mart). Prodüktörün Akıllısı. *Akis*, 454 (27), 32.
- Kakınç, T. (1963, 4 Mayıs). Yabancılar Akını. *Akis*, 462 (27), 29-30.
- Kakınç, T. (1966, Ekim-Kasım). Türk Sinemasının Boyutları. *Yeni Sinema*, 3, 19-22.
- Kâmil, Ş. (1958, Mayıs). Şadan Kâmil, (Söyleşiyi yapan: T. Kakınç). *Dost*, 8, 42-45,
- Kanburoğlu, Ö. (2017). *İstanbul'da Film Sektörünün Durum Analizi Ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu*. İstanbul: FİLM-SAN.
- Kaner İçin Yapılan Basın Toplantısında Tartışmalar Oldu (1963, 29 Ağustos). *Cumhuriyet*, 1, 5.
- Kaner'i Sevenler (1963, 29 Ağustos). *Milliyet*, 1.
- Kaner'in Ölümünden Sonra (1963, 7 Eylül). *Akis*, 480 (29), 29-30.
- Kara, M. (2017, 3 Eylül). Yaşamı Boykot Eden 'Yeşilçamzade' Suphi Kaner. Erişim Adresi: <https://www.evrensel.net/yazi/79806/yasami-boykot-eden-yesilcamzede-suphi-kaner> (Erişim Tarihi: 17 Eylül 2019)
- Karadoğan, A. (Ed). (2019), *Türk Sineması Hakkında Raporlar*, Ankara: De-Ki.
- Karadoğan, A. & Öztürk, S. R. (2022). *Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi 1932-1988 Cilt 3 Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü
- Karahanoğulları, Y. (2006). Marksist İktisatta Üretken Emek/Üretken Olmayan Emek Tartışmasına Dair Bir Değerlendirme. *Mülkiye*, 30 (250). 81-97.
- Karamahmut, T. (1953, 31 Ekim). Devlet ve Yerli Filmciliğimiz. *Yıldız*, 45, 8-9.
- Karamanbey, Ç. (1959, 16 Ocak). Bir Mektup, Türk Sinema ve Film Kanunu. *Kim*, 34, 29.
- KEA. (2006), *The economy of culture in Europe*, KEA European Affairs for European Commission (Directorate-General for Education and Culture). Erişim Adresi: https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf
- Kemal, O. (1960, Kasım). Bir Film ve Filmciliğimiz. *Yedinci Sanat Yeni Sinema*, 2, 31.
- Kemal Film Sahibi Tevkif Ediliyor (1967, 22 Aralık). *Sinema Postası*, 256, 8.
- Kılıçoğlu, N. (1955, 1 Şubat). Yerel Haberler. *Perde Sahne*, 3, (sayfa numarası yok).

Kırk Yıldır Sinemada (1966, 3 Eylül). *Ses*, 36, 13.

Kıyan, Zafer (2015). *Kültürel Ürünlerin Metalaşma Sürecinde İkili Üretim Yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kocabaşoğlu, U. (Ed.). (2001), *Türkiye İş Bankası Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Koçak, H. (2015). Salonlardan Meydanlara Doğru: 50'lerden 60'lara İşçi Hareketi Grev Hakkının Peşinde. Y. D. Çetinkaya & M. Ö. Alkan (Yay. haz.). *Tanzimattan Günümüze Türkiye İşçi Sınıfı Tarihi 1839-2014* içinde (s. 335-354). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Koçyiğit, H. (2004). *Yıldız: Hülya Koçyiğit*. (Haz: Ash Güneş & İren Dicle Aytaç). Ankara: Dost.

Kong, L. (2014). From cultural industries to creative industries and back? Towards clarifying theory and rethinking policy. *Inter-Asia Cultural Studies*, 15, 593-607.

Kooperatif Kuruyoruz (1976, 7 Mayıs). *Yerli Sinema*, 2, 2.

Köksal, N. (1956, 1 Aralık). Neriman Köksal'ın Bariz Kusuru, (Söyleşiyi yapan: Oktay Sevensil). *Sine Radyo*, 3, 16-17.

Kriz (1959, 15 Temmuz). *Kim*, 60, 25.

Kulak, Ö. (2017). *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür*. İstanbul: İthaki.

Kulüp Sinema 7 Yönetmeliği (1963, 15 Haziran). *Sanat Dünyası*, 176, 11-14.

Kumar, K. (1995). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post Modern Topluma*. Ankara: Dost.

Kurucuları (1965, 24 Mart). *Milliyet*, s. 6.

Kutlar, O. (1965, 19 Kasım). Bir Kaynak: Sinematek. *Yön*, 138, 15.

Kutlar, O. (1976, Aralık). Sinematek Yönetmeni Vecdi Sayar'la Söyleşi, (Söyleşen: *Yeni Türk Sineması* gazetesini). *Yeni Türk Sineması*, 7, 7, 11.

Kutlar, O. (1979, 31 Aralık). Çeşitli Yetersizliklere Karşın Bir Avuç Sinema Adamının Çabalarıyla 1979 Başarılı Bir Yıl Oldu. *Milliyet Sanat*, 350, 16-17, 23.

Laçiner, H. E. (1998). Sosyal Güvenlik Sistemi. O. Baydar (Yay. haz.). *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi 3. Cilt* içinde (s. 83-85). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Lazzarato, M. (2005). Maddi Olmayan Emek (Çev. ve Ed. S. Göbelez, S. Özer). *İtalya'da Radikal Düşünce ve Kurucu Politika* içinde (s. 227-246). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Lazzeretti, L., Capone, F. & Seçilmiş, İ.E. (2014). Türkiye’de Yaratıcı ve Kültürel Sektörlerin Yapısı, *Maliye Dergisi*, 166, 195-220.

Lokanta ve Kebapçılar %10-40 Zam Aldı (1969, 22 Nisan). *Cumhuriyet*, 1.

Lorenzen, M. (2007). Creativity at Work, Creative Encounters in the Film Industry: Content, Cost, Chance, and Collection, *Working Paper 3*, 1-29. Copenhagen: Copenhagen Business School. Erişim adresi: <https://openarchive.cbs.dk/bitstream/handle/10398/7244/wp03-2007.pdf?sequence=1>

Lorey, I. (2014). Yönetimsellik ve Kendini Güvencesizleştirme: Kültür Üreticilerinin Normalleştirilmesi Üzerine. Ali Artun (Ed.). *Sanat Emegi: Kültür İşçileri ve Prekarite içinde* (s. 145-167). İstanbul: İletişim.

Makal, O. (2003). *Beyazperdede ve Sahnede Nâzım Hikmet*. İstanbul: YGS Yayınları.

Mantık, S. & Türkçü S. (1977, 12 Kasım). Tek Bir Soluk Tek Bir Yürek. *Ses*, 46, 2-6.

Maraşlı, G. N. (2006). *Osman Fahir Seden’le Türk Sinemasında Düet*, Ankara: Elips Kitap.

Marazzi, C. (2014). *Sermaye ve Duygular* (Çev. M. Çelik). İstanbul: Otonom.

Marazzi, C. (2013). *Sermayenin Komünizmi: Finansallaşma, Biyopolitik Emek ve Küresel Kriz* (Çev. D. Kundakçı). İstanbul: Otonom.

Marmara OLEYİS (1975, 5 Kasım). *Sinema Postası*, 323, 14.

Marx, K. (1998). *Artı-Değer Teorileri* (Çev. Y. Fincancı). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. (1999). *Grundrisse* (Çev. A. Gelen). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. (2011). *Kapital 1. Cilt* (Çev. M. Selik ve N. Satılğan). İstanbul: Yordam.

Marx, K. (2012), *Kapital 2. Cilt* (Çev. M. Selik). İstanbul: Yordam.

McGuigan, J. (2010). Creative Labour, Cultural Work and Individualisation. *International Journal of Cultural Policy*, 16(3), 323-335.

Mekin, A. (1965, Eylül). Rejisör-Oyuncu Bağı, Ahmet Mekin ve Sinemamız Üzerine Genelleme. (Söyleşen: Tarık Dursun). *Sinema* 65, 9, 6-9.

Menger, P.M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology* 25(1), 541-574.

Metin, Z. (1968, Haziran-Temmuz). Türk Sinemasında Sözlendirme. *Yeni Sinema*, 19-20, 43.

Milli Filmcilik Kanun Tasarısı (1972, 6 Nisan). *Türk-Film*, 6, 5-7.

Mitropoulos, A. (2014), Güvence-Siz? (Çev. Ö. Çelik). A. Artun (Ed.). *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite* içinde (s. 87-99). İstanbul: İletişim.

Mosco, V. (2006). Bilgi Endüstrilerinde Emeğin Yöndeşmesi (Çev. G. Yücesan-Özdemir). *İletişim Kuram ve Araştırma*, 23, s. 63-80

MTTB (1972, 25 Kasım). *Ses*, 48, 29.

Muhterem Nur Dayak Yedi (1964, 3 Ekim). *Ses*, 41, 3-4.

Murphy, A. B. (2012). China's Cultural and Creative Economy: An Introduction. *Eurasian Geography and Economics*, 53 (2), 179-180.

Müşterimiz (1958, 15 Ekim). *Beyaz Perde*, 1, 1.

Neff, G., Wissinger, E. & Zukin, S. (2005). Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: 'Cool' Jobs in 'Hot' Industries. *Social Semiotics*, 15(3), 307-334.

Negatif Film Geldi (1953, 21 Kasım). *Yıldız*, 48, 22.

Nietzsche, F. (2015). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası* (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İş Bankası.

O'Connor, J. (2000). The Definition of the 'Cultural Industries'. *The European Journal of Arts Education*, 2(3), 15-27.

O'Connor, J. (2011). *Arts and Creative Industries: A Historical Overview and an Australian Conversation*. Sydney: Australia Council for the Arts.

Erişim adresi: https://eprints.qut.edu.au/43834/1/Arts_and_creative_industries.pdf

Okan, T. (1959, 5 Haziran). Festivalden Sonra. *Milliyet*, 2.

Okan, T. (1963, 15 Temmuz). Berlin'de Oy Farfara, Farfara. *Milliyet*, 6.

Okan, T. (1966, Ekim-Kasım). Türk Sinemasının Ekonomik Durumu. *Yeni Sinema*, 3, 25-28.

Okurlarımızla Başbaşa (1964, 1 Kasım). *Güney Postası*, 2, 1.

Olçay, A. (1975, 1 Mart). Bunca Yıl Sonra Nihayet. *Ses*, 10, 6-9.

Olçay, A. (1976, 18 Aralık). Ulusal Rezalet. *Ses*, 51, 2-5.

Olçay, A. (1978, 25 Şubat). Yeşilçam İçin İçin Kaynıyor. *Ses*, 9, 2-3.

Olçayto, E. R. (1962, 14 Nisan). Figüranlar Figüranlar Figüranlar. *Ses*, 21, 20-21.

- Olcayto, E. R. (1966, 2 Temmuz). Robin Hood Belgrad Ormanlarında. *Ses*, 27, 10-11.
- Olumlu Bir Girişim (1975, 15 Ocak). *Hey*, 9, 45.
- On Yedi Sinema Sanatçısı Emekli Oldu (1980, 1 Ocak). *Demokrat*, 6.
- Onaran, A.Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması 1. Cilt*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Oran, B. (1973, Mayıs). Senaryo yazarı Bülent Oran'la Bir Konuşma. (Söyleşen: A. Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça). *Yedinci Sanat*, 3, 15-26.
- Oran, Z. (1975, 22 Ağustos). Sinematek'in 10 Yıllık Bilançosu, *Milliyet Sanat*, 146, 13-15.
- Otyam, N. V. (1958, Nisan). Nedim V. Otyam, (Söyleşiyi yapan: T. Kakınç). *Dost*, 7, 53-57.
- Oymakbaşı, N. & Şekeroğlu, A. (1967, Şubat). Si-Fi-İş. *Beyaz Perde*, 5, 1-2.
- Ödenmeyen Bonolardan Bikini Yaptı (1964, 12 Aralık). *Ses*, 51, 12.
- Öğünç, P. (2016). *Jet Rejisör Çetin İnanc*. İstanbul: İletişim.
- Önal, S. (1966, 17 Ocak). "Gerçekten Birer Senaryo yazma Makinesi Haline Gelenler Ne Diyor?" başlıklı yazının içinde. *Sinema Postası*, 180, 3.
- Öngen, T. (2014). *Promethus'un Sönmeyen Ateşi*. İstanbul: Yordam.
- Öymen, A. (2004), *Değişim Yılları*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Öymen, Ö. (1976, 16 Nisan). Bir Festival Öyküsü. *Milliyet*, 6.
- Özakın, A. (1976, 23 Şubat). Acar Film Stüdyosu'nda Çalışan İşçiler. *Politika*, 8.
- Özbulduk, S. C. (2018). *Türkiye Sineması Sendikal Örgütlenme Tarihi: Sine-Sen Örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özdeniz, M. (1958, 16 Haziran), Yerli Aktüalite Filmciliği. *Sanat Dünyası*, 56, 7-8.
- Özdeş, O. (1952a, 7 Haziran). Fatma Bilgen. *Yıldız*, 76, 9.
- Özdeş, O. (1952b, 23 Ağustos). Sanatkârlar Gezisi. *Yıldız*, 87, 5-7.
- Özdeş, O. (1961, 8 Kasım). Bizde Rejisör Nedir? *Perde*, 18, 11.
- Özerdem, M. (1954, 13 Şubat). İtalyan Filmciliği ve Biz. *Yıldız*, 60, 6-7.

- Özgentürk, A. H. (1976, 15 Haziran). Yeşilçam'da Yeni Bir Döneme Doğru. *Yeni Türk Sineması*, 1, 6-7.
- Özgüç, A. (1962, 18 Temmuz). Festivalden Ne haber? *Sinema*, 88, 26.
- Özgüç, A. (1965, Ekim). Altına Hücum Ya da Türk Sinemasında Enflasyon. *Sinema* 65, 10, 3-7.
- Özgüç, A. (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası*. İstanbul: Koza Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1995). *Türk Sinemasında İntiharlar ve Cinayetler Dosyası*. İstanbul: Vizyon Yayıncılık.
- Özgüç, A. (1996). *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü*. İstanbul: Oda Yayınları.
- Özgüç, A. (2010). *Yapımcılar Filmler ve Afişler*. İstanbul: Horizon International.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon Interational.
- Özgün, A. (2007). Kılçıksız Emek Yağsız Sermaye: Gayrı-maddi Emek Tartışması. *Birikim*, 217, 31-45.
- Özkan, E. T. (2010). *İstanbul Film Endüstrisi: İstanbul'da Kültür Ekonomisine Yön Veren Dinamikler*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özkan, Y. (1977, Ocak). Reşit'in Kahvesi. *Yeni Türk Sineması*, 8, 5, 9.
- Özkan, Y. (1978, 17 Temmuz). Yavuz Özkan. (Söyleşiyi yapan: Zeynep Oral). *Milliyet Sanat*, 286, 3-4.
- Özkırım, A. Ç. (1955, 19 Şubat). Sanat ve Kültür Filmleri Gösterisi. *Akşam*, 10.
- Özkırım, A. Ç. (1959, 15 Temmuz), Türk Filmciliğinde Özgürlük, Kişilik Yoksunluğu ve Umut. *Sinema-Tiyatro*, 18, 26-29.
- Özmkas, U. (2015). İnsan Sermayesinin Kaynağı: Maddi Olmayan Emek. *Toplum ve Bilim*, 135, 8-26.
- Özön, N. (1960, Eylül). Türk Sineması Nasıl "Korunuyor". *Dost*, 36, 30-34.
- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*. İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları.
- Özön, N. (1970). *Fuat Uzkınay*. İstanbul: Sinematek Derneği Yayınları.

Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı – Sanatı – Tarihi*. Ankara: Hil.

Özserin, A. (1980, 23 Şubat). Sinema Emekçilerinin Mücadelesi Yeni Boyutlar Kazanmaktadır. *Demokrat*, 6.

Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın “Dişil” Yüzü*. İstanbul: Om Yayınevi.

Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Özuyar, A. (2011). *Faşizm Etkisinde Türkiye’de Sinema (1939-1945)*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

P. J. (1929, dergide ay bilgisi yok). Kolay mı? Güç mü? *Sinema Gazetesi*, 8, 2.

Paul, A. (1932, 10 Kasım). Geç Olması Hiç Olmaktan Daha İyidir. *Sinema ve Tiyatro Heveskari Mecmuası*, 3, 2.

Pekşen, Y. (1976, 29 Mart). Ünlü Yıldızlar Balosu Nasıl AP Kongresine Döndü. *Cumhuriyet*, 1, 9.

Pekşen, Y. (1979, 17 Nisan). Büyük Maksim Gazinosu. *Cumhuriyet*, 5.

Percival, N. & Hesmondhalgh, D. (2014). Unpaid Work in The Television and Film Industries: Resistance and Changing Attitudes, *European Journal of Communication*, vol. 29(2), 188-203. Erişim Adresi:

<http://nrl.northumbria.ac.uk/16429/1/Unpaid%20work%20in%20the%20UK%20television%20and%20film%20industries.pdf>

Perde Sahneden Haber ve Dedikodular (1955, 2 Nisan). *Perde Sahne*, 7, 14.

Polat, Ahmet G. (1977, Şubat). Ayın Sanat Olayları. *Türk Edebiyatı*, 40, 50-51.

Poulantzas, N. (2013). *Poulantzas Kitabı: Seçme Yazılar* (Çev. A. Sarı). Ankara: Dipnot.

Poyraz, C. (1969a, 29 Kasım). Boykotu Tebessüm İle Karşıladılar. *Ses*, 49, 2-3.

Poyraz, C. (1969b, 27 Aralık). Ve Türkân Şoray İnsafa Geldi. *Ses*, 53, 2.

Pratt, Andy C. (2008). Creative Cities: The Cultural Industries and The Creative Class. *Geografiska Annaler, Series B: Human Geography*, 90 (2), 107-117.

Prodüktör Ümit Utku ve Yeşilçam Filmcileri (1973, 20 Şubat). *Sinema Postası*, 282, 12.

Prodüktörler Cemiyeti Ayhan Işık’ın İfadesini Aldı (1968, 21 Aralık). *Ses*, 52, 13.

Prodüktörler Sorguya Çekiyor (1964, 1 Şubat). *Ses*, 6, 4.

- Prodüktörün Akıllısı (1963, 9 Mart). *Akis*, 454 (27), 32.
- Protesto İçin Kendi Filmini Vilayet Önünde Yakmak İstedi (1967, 4 Ocak). *Milliyet*, 1.
- Rado, Ş. (1947, 23 Kasım). Biz Emir Kuluyuz. *Akşam*, 2.
- Raunig, G. (2012). *Bin Makine: Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi* (Çev. M. Çelik). İstanbul: Otonom.
- Raunig, G. (2014). Kitlelerin Aldatılışı Olarak Yaratıcı Endüstriler (Çev. E. Gen). Ali Artun (Ed.). *Sanat Emegi: Kültür İşçileri ve Prekarite* içinde (s. 219-235). İstanbul: İletişim.
- Raunig, G. (2016). *Bilgi Fabrikaları, Yaratıcılık Endüstrileri* (Çev. A. Çetinkaya). İstanbul: Otonom.
- Ray, G. (2014). Kültür Endüstrisi Terör Yönetimi (Çev. E. Soğancılar). Ali Artun (Ed.). *Sanat Emegi: Kültür İşçileri ve Prekarite* içinde (s. 237-258). İstanbul: İletişim.
- Refiş, H. (1978, 8 Eylül). Yeni Mevsimin Eşiğinde Türk Sinemasının Hali. *Milliyet*, 10.
- Refiş, H. (2007). *Sinemada Ulusal Tavrı*, (Nehir Söyleşi: Şengün Kılıç Hristidis). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Refiş, H. (2012). Film yönetmeni Halit Refiş (1934-2009). R. N. Bali (der.). *Varlık Vergisi Hatıralar-Tanıklıklar* içinde (s. 85-86). İstanbul: Libra Kitapçılık.
- Rejisör Olunca Belki Korkarlar (1968, 23 Kasım). *Ses*, 48, 27.
- Renkli Film Türk Sinemasına Ne Getirdi (1971, 17 Nisan). *Ses*, 16, 2-3.
- Roodhouse, S. (2006). The Creative Industries: Definitions, Quantification and Practice. C. Eisenberg vd. (Der). *Cultural industries: The British experience in international perspective* içinde (s. 13-32). Berlin: Humboldt University. Erişim Adresi: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.565.667&rep=rep1&type=pdf>
- Russo, A. & Borg, J. (2006). New Culture-Oriented Economic Development Trajectories: The Case Study of Four Dutch Cities. *Working Papers Department of Economics Ca' Foscari University of Venice*, 35, 1-40.
- Rutkay, F. (1952, 21 Haziran). Halk Film Sahibi Fuat Rutkay. *Yıldız*, 78, 7.
- Ryan, B. (1992). *Making Capital from Culture: The Corporate form of Capitalist Cultural Production*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Sahte Film Şirketleri Tespit Edildi, (1964, 25 Aralık), *Milliyet*, 1, 7.

- Samsun Filmciler Derneği (1960, 16 Mayıs). *Sanat Dünyası*, 102, 8.
- Samsun Haberleri (1967, Ocak). *Beyaz Perde*, 4, 2.
- Samsun ve Karadeniz Bölgesi Filmcilerinin Kurduğu Dernek (1960, 15 Nisan). *Sanat Dünyası*, 100, 6.
- Sanat Çevresi (1958, Aralık). *Dost*, 15, 58.
- Sander, O. (2007). *Siyasi tarih 1918-1994* (16. Baskı). Ankara: İmge.
- Sansür (1959, 15 Temmuz). *Sinema-Tiyatro*, 5, 13.
- Santos, D. E. (2010). Gelişimi Teşvik Eden Yaratıcı Ekonomi. S. Sinanlar Uslu (Ed.). *21. Yüzyılda Yaratıcı Şehirler ve Endüstriler Sempozyumu* içinde (s. 33-36). İstanbul: YTÜ.
- Savran, S. & Tonak, E. A. (2012). Üretken Emek ve Üretken Olmayan Emek: Açıklığa Kavuşturma ve Sınıflandırma Denemesi. Satlıgan, N. & Savran, S. & Tonak, E. A. (Ed.). *Kapital'in İzinde* içinde (s. 239-271). İstanbul: Yordam Kitap.
- Savul, G. (2015). Gayri-maddi Emegın Üretkenleşmesi: 'Talihsizliğin' Görünümleri. *Çalışma ve Toplum* 44(1), 293-322.
- Schumpeter, J. A. (2010). Kapitalizm Sosyalizm ve Demokrasi (Çev. H. İlhan). Ankara: Alter Yayıncılık.
- Scognamillo, G. (1966, Ekim-Kasım). Türk Sinemasında Yabancı Etkiler. *Yeni Sinema*, 3, 28-32.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kbalcı.
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Agora.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kbalcı.
- Seçilmiş, İ. E. (2015). Türkiye'de Yaratıcı Endüstrilerin Kümelenmesi. *Ege Akademik Bakış*, 15(1), 9-18.
- Sekmeç, A. (2010). *Emegın İzinde Bir Sinemacı: Ertem Göreç*. İstanbul: AKSAV.
- Selçuk, İ. (1963, 28 Ağustos). İstanbul'un Orta Yeri Sinema. *Cumhuriyet*, 2.
- Senaryo Yazmak Kolay mı? (1972, 23 Ekim). *Sinema*, 2, 7.
- Senaryolar (1958, 16 Mayıs). *Sanat Dünyası*, 54, 8.
- Sennett, R. (2009). *Yeni Kapitalizmin Kültürü* (Çev. Aylin Onocak). İstanbul: Ayrıntı.

Sennett, R. (2002). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri* (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı.

Sezin, S. (1956, 1 Aralık). Nasıl Evlendik. *Sine Radyo*, 3, 11.

Silver, J. (2005), *Exploitation is more widespread than ever*. The Guardian. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/media/2005/apr/11/broadcasting.mondaymediasection>

Si-Fi-İş Sendikası (1966, Ocak-Şubat-Mart). *Lamek Film Sinema Postası*, 15, 2.

Sine-İş de Greve Başladı (1964, 2 Ekim). *Emekçi*, s. 3.

Sine-Sen: “506 Sayılı Yasa Gerçeklere Aykırıdır (1978a, 31 Temmuz). *Cumhuriyet*, 6.

Sine-Sen Başkanı Ekinci: “Türk Sineması Aracıların, Tefecilerin Cirit Attığı Bir Sanayi Olarak Gelişti.” (1979, 6 Ocak). *Cumhuriyet*, 7.

Sine-Sen Erman Film İle Toplu Sözleşme Yaptı (1978b, 4 Ekim). *Cumhuriyet*, 6.

Sinema (1964, 10 Kasım). Sinema Şûrasında Sert Tartışmalar. *Milliyet*, 3.

Sinema (1967, 9 Ocak). *Milliyet*, 6.

Sinema (1978, Ağustos). *Güney*, 8, 46-47.

Sinema Emekçileri Birliği’nin Toplantısı Yapıldı (1976a, 17 Mayıs). *Hey*, 27, 46.

Sinema Emekçileri İşverenlerin Sigorta Yapmadığını Öne Sürdü (1979a, 10 Mayıs). *Cumhuriyet*, 6.

Sinema Emekçileri Sendikası Yapılan Saldırıyı Kınadı (1978a, 15 Eylül). *Cumhuriyet*, 6.

Sinema Emekçilerine Duyuru (1978b, 29 Nisan). *Cumhuriyet*, 2.

Sinema Emekçilerinin Savaşımı Sürüyor (1978c, Haziran). *Sanat Emegi*, 4, 76-77.

“Sinema Emekçilerinin CHP’ye Selamı” mı Yoksa Revizyonimle El-Ele Yürüyen Orta Yolcuların Reformizme Selamı mı? (1978d, Temmuz). *Güney*, 7, 37-38.

Sinema İşçileri Kongresi (1954, 14 Kasım). *Sendikalı*, 51, 1.

Sinema İşçileri Sendikası (1963, 1 Eylül). *Sanat Dünyası*, 181, 19.

Sinema İşçilerinin Dertleri (1954, 26 Mart). *Sendikalı Deniz-İş*, 1, 3.

- Sinema İşkolunda Gelişme, (1966, 5 Aralık). *Sinema Postası*, 220, 6
- Sinema Kulüpleri (1968, Ocak). *Yeni Sinema*, 14, 24-25.
- Sinema Makinistleri Sendikası Ana Tüzüğü (1952, 1 Ağustos). *İşçi Gücü*, 6-7.
- Sinema Oyuncuları Derneği İlk Toplantısını Yaptı (1977a, 14 Mart). *Hey*, 18, 46.
- Sinema Oyuncuları Derneği Kuruldu (1976b, 27 Mayıs). *Cumhuriyet*, 6.
- Sinema Oyuncuları Derneği Kuruldu (1976c, 15 Haziran). *Yeni Türk Sineması*, 1, 3.
- Sinema Tiyatro Derneği Armağanı (1959, 15 Mayıs). *Sinema-Tiyatro*, 3, 13.
- Sinema Ücretleri (1949, 25 Haziran). *Vatan*, 8.
- Sinema ve Filmciler Cemiyeti'nden Tebliğ Olunmuştur (1949, 5 Temmuz). *Cumhuriyet*, 4.
- Sinema Yazarları Derneği Kuruldu (1977b, 7 Mart). *Hey*, 17, 46.
- Sinema Yazarları Derneği'nin Kongresi Yapıldı (1979b, 20 Ağustos). *Hey*, 41, 55.
- Sinema Zammına Karşı Halk Bizi Destekliyor (1969, 22 Ekim). *Cumhuriyet*, 1, 7.
- Sinemacıların Dertleri (1949, 9 Haziran). *Cumhuriyet*, 3.
- Sinemacıların Toplantısı Bugün Yapılacak (1949, 18 Ocak). *Cumhuriyet*, 2.
- Sinemacıların Toplantısı Dün Yapıldı (1949, 19 Ocak). *Cumhuriyet*, 1,4.
- Sinemada Çalışanların Sosyal Güvenceleri Ne Olacak? (1973, Nisan). *Ses*, 15, 4-5.
- Sinemalar Açıldı (1969, 24 Ekim). *Cumhuriyet*, 1, 7.
- Sinemanın Para Babaları (1967, 2 Aralık). *Sinema Postası*, 254, 10.
- Smith, A. (1997). *Ulusların Zenginliği* (Çev. A. Yunus ve M. Bakırcı). İstanbul: Alan.
- Soğuksulu, M. (1955, 6 Şubat). Filmciliğimiz Nasıl Kalkınır? *Vatan (İlave)*, 4.
- Sohn–Rethel, A. (2011). *Zihin Emeği Kol Emeği: Epistemoloji Eleştirisi* (Çev. A. Deniz Temiz)ç İstanbul: Metis.
- Son Ümit Londra'da (1966, 11 Haziran). *Ses*, 24, 2-5.

Sonku, C. (1946, 1 Kasım). Cahide'ye 21 Sual, (Söyleşiyi yapan: Türkân Türker). *Yıldız*, 186, sayfa no yok.

Sönen Yıldızlar (1929). *Sinema Gazetesi*, 3.

Standing, G. (2015). *Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf* (Çev. E. Bulut). İstanbul: İletişim.

STD (1959, 15 Mart). *Sinema-Tiyatro*, 1, 3.

Sternberg, R. S. (2017). Creativity support policies as a means of development policy for the global South? A critical appraisal of the UNESCO Creative Economy Report 2013. *Regional Studies*. 51(2), 336-345

Stüdyoda Bir Gün (1952, 7 Haziran). *Yıldız*, 76, 6-7.

Suphi Kaner'in Ardından (1963a, 31 Ağustos). *Ses*, 36, 4.

Suphi Kaner'in Cenaze Töreninde Hâdise Çıktı (1963b, 28 Ağustos). *Cumhuriyet*, 1, 5.

Sülker, K. (1974, Nisan). Kemal Sülkerle Konuşma. (Söyleşen: Engin Ayça & Nezih Coş). *Yedinci Sanat*, 14, 19-27.

Sülker, K. (1987). *Türkiye Sendikacılık Tarihi 1*. İstanbul: Bilim Kitabevi Yayınları.

Şahin, G. (1998). Takım Sözleşmesi. O. Baydar (Yay. haz.). *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi 3. Cilt* içinde (s. 134-135). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Şehir Meclisi Sinema Fiyatlarına Zam Yaptı (1949, 25 Haziran). *Cumhuriyet*, 3.

Şekeroğlu, S. (1968, 12 Kasım). 1968 Ulusal Sinema, *Türk Film Arşivi Yayını*, 1, 4-6.

Şekeroğlu, S. (1976, Aralık). Sinema Tv Enstitüsü Müdürü Sami Şekeroğlu, (Söyleşen: *Yeni Türk Sineması* gazetesi). *Yeni Türk Sineması*, 7, 6-7.

Şendil, S. (1966, 17 Ocak). “Gerçekten Birer Senaryo yazma Makinesi Haline Gelenler Ne Diyor?” başlıklı yazının içinde. *Sinema Postası*, 180, 3.

Şener, E. (1968, Haziran-Temmuz). Sözlendirme Sorunu. *Yeni Sinema*, 19-20, 35-39.

Şener, E. (1969, 27 Aralık). *Ses*, 53, 10-11.

Şener, E. (1975, 22 Ocak). Antalya'da Sinema Derneği Kuruldu. *Hey*, 10, 49.

Şener, E. (1976). *Sinema Seyircisinin El Kitabı*. İstanbul: Koza Yayınları.

Şener, E. (1977a, 22 Mayıs). Sinema Oyuncuları Derneği. *Milliyet Magazin*, 18.

- Şener, E. (1977b, 9 Ekim). Sansür ile İlgili Bir Toplantı. *Milliyet Magazin*, 18.
- Şener, E. (1978, 31 Temmuz). Sosyal Güvence Var Ama, Yok Gibi. *Hey*, 38, 46-47.
- Şener, E. (1980, 18 Şubat). İki Yol Var: Ortak Yapımlar ve Dış Pazar. *Hey*, 15, 48.
- Şengül, Y. (1978, 22 Mayıs). Sinemanın Sorunları Tekrar Dile Geldi. *Hey*, 28, 44-45.
- Şengül, Y. (1979, 29 Ocak). Cüneyt Arkın İçin Her Filmde Tehlike Var. *Hey*, 12, 34-35.
- Şerif Gören'e Sorular (1974, Nisan). *Yedinci Sanat*, 14, 16.
- Şok Yaratan Beyanat (1976, 25 Aralık). *Ses*, 52, 4-6.
- Şoray, T. (1976, 20 Mart). Söz Sanatçının. *Ses*, 12, 2.
- Şoray, T. (1976, 10 Temmuz). Örgütlenmeliyiz. *Ses*, 28, 3.
- Şoray, T. (2012). *Sinemam ve Ben*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Şundan Bundan (1951, 21 Temmuz). *Yıldız*, 30, 3.
- T., S. (Ad bilgisi metinde baş harfleriyle yazılmış). (1958, 10 Ekim). Filmciler. *Kim*, 20, 28.
- T.S.S.D. (1960, 1 Mayıs). *Sanat Dünyası*, 101, 8.
- Taahhütname (1963, 25 Mayıs). *Ses*, 22, 3.
- Tahsin, O. (1961, 23 Aralık). Muhterem Nur ile Işın Kaan'ın Aşk Anlaşması. *Ses*, 5, 6.
- Tahtlar Çatırdarken (1964, 26 Haziran). *Akis*, 523 (30), 32-33.
- Talas, C. vd. (1996a). Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası. *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi*. (Cilt 1, s. 426). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Talas, C. vd. (1996b). Filmciler Federasyonu. *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi*. (Cilt 1, s. 426). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Talas, C. vd. (1998a). OLEYİS. *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi*. (Cilt 2, s. 445-446). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Talas, C. vd. (1998b). Sine-Sen. *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi*. (Cilt 3, s. 61-63). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

- Talas, C. vd. (1998c). Türkiye Film İşçileri Sendikası. *Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi*. (Cilt 3, s. 379). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Tamer, B. (1972, 18 Ocak). Türk Film Endüstrisi Birliği'nin Önemi. *Türk-Film*, 3, 1, 6.
- Tanilli, S. (1994). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev. F. Ant). İstanbul: Alfa.
- TFA, Devlet Sinema-TV Enstitüsü Oldu (1975, Nisan). *Yedinci Sanat*, 22, 47.
- Tedü, S. (1952, 13 Aralık). Soygun. *Yıldız*, 103, 14-15.
- Tekelciliğe Doğru (1962, 1 Aralık). *Akis*, 440 (26), 33.
- Teoman, M. (1955, 5 Şubat). Film sanayii ve sinema işçilerinin şikâyeti. *Akşam*, 3.
- Tevfik, F. (1934, 23 Mayıs). 1929 Güzeli, (Söyleşiyi yapan: İsmi yazılmamış bir muhabir). *Hafta*, 7, 9.
- TFEB Meslek Kolları Geçici Yönetim Kurulları (1971, 21 Aralık). *Türk-Film*, 1, 3, 6.
- Thompson, P. (1989). *The Nature of Work: An Introduction to Debates on the Labour Process*. London: Macmillian Press.
- Tikveş, Ö. (1974, 1 Şubat). 22 Yıl Özgürlükten Sonra Türkiye'de Sansürü İlk Kez İngilizler 1919'da "Mürebbiye" Filmine Uyguladılar. *Milliyet Sanat*, 65, 3-4.
- Tilgen, N. (1955, 16 Mart). Film Teknisyenleri. *Perde Sahne*, 6, 5.
- Tilgen, N. (1962, 15 Aralık). Yeni Bir Film Sendikası. *Sanat Dünyası*, 170, 4.
- TOĞİŞ Birleşik Sendikaları Türk Film Sanayii (1963, 1 Nisan). *Sanat Dünyası* (Sanat Dünyasında Filmcinin Sesi ilavesi), 171, 1.
- TOĞİŞ Film Sanayii (1963, 1 Şubat). *Sanat Dünyası* (Sanat Dünyasında Filmcinin Sesi ilavesi), 167, 2.
- Toksöz, F. (2010). İstanbul İçin Ne Yapılabilir? S. Sinanlar Uslu (Ed). *21. Yüzyılda Yaratıcı Şehirler ve Endüstriler Sempozyumu* içinde (s. 120-125). İstanbul: YTÜ.
- Tomaç, İ. (1960, 15 Eylül). Filmcilerimizle Bir Hasbihal. *Sanat Dünyası*, 110, 9.
- Toplu Sözleşme (1967, Şubat). Toplu Sözleşme. *Beyaz Perde*, 5, 2.
- Toprak, B. (Ed.). (2003). *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000 Cilt 2*. İstanbul: YKY.

- Traverso, E. (2009). *Geçmişî Kullanma Klavuzu: Tarih, Bellek, Siyaset* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Versus.
- Truffaut Türkiye’de (1965, 12 Mart). *Akis*, 560 (32), 32-33.
- T.T.B.S. Film Sanayii (1963, 15 Ocak). *Sanat Dünyası* (Sanat Dünyasında Filmcinin Sesi ilavesi), 166, 2.
- Tuğra Film ile Sine-Sen Anlaşmaya Vardı (1978, 4 Temmuz). *Cumhuriyet*, 6.
- Tuğrul, S. (1959, 15 Temmuz). Başiboşluğa Övgü. *Sinema-Tiyatro*, 18, 13.
- Tuğrul, S. (1960, Ekim). Unutulan Gerçekler. *Yedinci Sanat Yeni Sinema*, 1, 26.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk.
- Tura, Y. (2002). Yalçın Tura. *Türk Sinemasında Film Müzikleri içinde* (s. 46-55). (Hazırlayan: Akın Ok). Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı.
- Turgul, Y. (1973a, 24 Şubat). Yeşilçam’da Matem. *Ses*, 9, 2-3.
- Turgul, Y. (1973b, 20 Ekim). İpler Kimin Elinde? *Ses*, 43, 6-7.
- Turgul, Y. (1973c, 24 Kasım). Yeşilçam’da Alarm. *Ses*, 48, 4-5.
- Türk Film Dostları Derneği’nin İlk Toplantısı (1952, 27 Eylül). *Yıldız*, 92, 11.
- Türk Film Endüstrisi Birliği Tüzüğü (1971, 21 Aralık). *Türk-Film*, 1, 4.
- Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti’nde İktidar Devrildi (1967, 2 Eylül). *Ses*, 36, 3.
- Türk Film Prodüktörlerinin Bildirisi (1962, 28 Temmuz). *Ses*, 36, 5.
- Türk Film Severleri Bir Cine-Club’a Muhtaçtır (1954, 3 Mart). *Sinema*, 1, 4.
- Türk Filmciliğinin Bugünü ve Yarını (1952, 1 Kasım). *Yeditepe*, 24, 4,6.
- Türk Filmciliğinin Dertleri (1953, 8 Ağustos). *Yıldız*, 33.
- Türk, İ. (2004). *Senaryo Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh.
- Türk S. S. Derneği’nin Kongresi (1960, 16 Ocak). *Sanat Dünyası*, 94, 14.
- Türk Sineması Çağdaş Sinema Seviyesine Nasıl Çıkabilir? (1972, 5 Şubat). *Ses*, 6, 4-5,

- Türkali, V. (1974, Haziran). Vedat Türkali ile Konuşma 1. (Söyleşiyi yapan: Nezi Coş & Abdullah Anlar & Engin Ayça). *Yedinci Sanat*, 16, 28-45.
- Türkali, V. (1975, Temmuz). Sinemamızda Yapımcı Sorunu. *Yeni Türk Sineması*, 2, 3. 10.
- Türkali, V. (1976, 15 Haziran). Bazı Yanlışlarımız. *Yeni Türk Sineması*, 1, 3.
- Türkali, V. (1978, 28 Ocak). Sinemamızda Yeni Dönem. *Cumhuriyet*, 7.
- Türkçe Film İstekleri Artıyor (1964, 1 Mart). *Sanat Dünyası*, 194, 11.
- Türkiye 1962-1963 Toplamı Öncesi (1963, 22 Haziran). *Akis*, 469 (27), 31.
- Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti'nin Film ve Sinema Sanayisi Hakkında Çıkarılması İstenen Kanun Tasarısı (1959, 15 Aralık). *Beyaz Perde*, 13, 3,7.
- Türkiye Oleyis Sendikası Marmara Bölge Şubesi 4. Genel Kurul Çalışma Raporu (1976-79). (1979a). İstanbul: Oleyis Sendikası Marmara Bölge Şubesi Basım Yayın Dairesi.
- Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası Bağış Kampanyası Açıyor (1979b, 3 Temmuz). *Cumhuriyet*, 8.
- Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu Ön Toplantısı (1968, Şubat). *Yeni Sinema*, 15, 27-29.
- Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği Nizamnamesi (1932, 8 Kasım). *Sinema ve Tiyatro Heveskârı Mecmuası*, 2, 8.
- Türkiye Yerli Filmciler, Sanâtkarlar ve Teknisyenler Derneği'nin Geçen Ayki Faaliyetleri (1960, 1 Aralık). *Sanat Dünyası*, 115, 14.
- Türkiye Yerli Filmciler, Sanatkârlar ve Teknisyenler Derneği Kongresi Yapıldı (1962, 1 Temmuz). *Sanat Dünyası*, 153, 6.
- Türkiye'de Elektrik Enerjisi Gelişiminin Kısa Tarihçesi ve Genel Üretim Bilgileri, Erişim Adresi: http://www.emo.org.tr/ekler/0082ac261d74f5a_ek.pdf (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2019)
- Türkiye'de Film İşçileri Sendikası Çalışmalarına Başladı (1978, Mayıs). *Güney*, 5, 3.
- Türkiye'de İlk Film Kurbanı: Kaçakçılar Filmini Çeviren Artistlerin Geçirdiği Facia (1929, 13 Kasım). *Cumhuriyet*, 1.
- Türkiye'de Yerli Filmciler Sanatkârlar Derneğinin Kuruluşundan Bugüne Kadar Gösterdiği Faaliyet ve Geçirdiği Durumlara Ait Açık Rapordur (1963, 15 Ocak). *Sanat Dünyası (Sanat Dünyasında Filmcinin Sesi ilavesi)*, 166, 1.
- Tv Filmleri ve Dizileri Tehlikede (1980, 17 Haziran). *Milliyet*, s. 8.

- Tv’de Gösterilen Yerli Filmlerin Sayısı Azaltılıyor (1974, 9 Ocak). *Hey*, 8, 49.
- Uçanoğlu, Y. (1977, 13 Haziran). Yücel Uçanoğlu Sinemayı Bıraktı. *Hey*, 31, 41.
- Ufuk, A. (1959, Şubat). Sinemacılar Derneği. *Dost*, 17, 54-55.
- Uğursoy, S. (1967, 22 Aralık). Film Şirketleri Sigorta Kapsamına Sokuluyor. *Sinema Postası*, 256, s. 11.
- UNCTAD, (2008). *Creative Economy Report 2008: The Challenge of Assessing the Creative Economy: Towards Informed Policy-Making*. UNCTAD/DITC/2008/2. United Nations, New York: Geneva.
- UNCTAD (2013). *Creative Economy Report 2013. Special Edition: Widening Local Development Pathways*, United Nations Conference on Trade and Development, Paris: United Nations/UNDP/UNESCO.
- UNESCO, (2017). Creative Cities Network. Erişim adresi: <https://en.unesco.org/news/64-cities-join-unesco-creative-cities-network>
- Ursell, G. (2000). Television production: Issues of exploitation, commodification and subjectivity in UK television labour markets. *Media, Culture and Society*, 22 (6), 805-825.
- Üç Tiyatro Derneği TRT ile İlişkilerinde Birlikte Hareket Edecek (1978, 27 Haziran). *Milliyet*, 11.
- Üç Yıldızın Sorgusu Şimdilik Geri Kaldı (1964, 27 Ocak). *Milliyet*, 6.
- Ümit Utku’nun Açıklaması (1976, 19 Nisan). *Hey*, 23, 35.
- Ün, M. & Ün, U. (2009). *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor*. İstanbul: Kabalcı.
- Ünker, M. (1962, 3 Ağustos). İstanbul Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası, *Sinema Postası*, 1.
- Vecihi Akgün’den Taşlama: Yeşilçam’ın Sonu (1973, 6 Mart). *Sinema Postası*, 284, 14.
- Vergi Diye Bir şey Varmış (1964, 13 Haziran). *Ses*, 25, 3.
- Virno, P. (2014). Sanatın Ölçüsüzlüğü: Paolo Virno ile Söyleşi? A. Artun (Ed.). *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite* içinde (s. 169-204). İstanbul: İletişim.
- Volkan, F. (1980, 20 Ocak). 2. Olağan Genel Kurul Öncesi Sine-Sen. *Demokrat*, 6.
- Wasko, J. (2003). *How Hollywood Works*. London: Sage.
- Wasko, J. (2004). Guilds and Unions. <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Guilds-and-Unions.html#ixzz5YRMenOtw>

Wayne, M. (2006). *Marksizm ve Medya Araştırmaları: Kilit Kavramlar ve Çağdaş Eğilimler* (Çev. B. Cezar). İstanbul: Yordam.

Wight, J. (2018). Harvey Weinstein: Hollywood'un Aşırılık ve Taciz Kùltürünün Somut Örneği, Sputnik News (Çev. U. Devrim Çelik). Erişim adresi: <http://www.cevirigazetesi.org/harvey-weinstein-hollywoodun-asirilik-ve-taciz-kulturunun-somut-ornegi/>

Williams, R. (1965). *The Long Revolution*. Harmondsworth (England): Penguin.

Wright, D. (2005). Mediating Production and Consumption: Cultural Capital and 'Cultural Workers'. *The British Journal of Sociology*, 56(1), 105-121.

Yabancı Yapımcılardan Sonra Türk Filmcileri De TRT'ye Film Vermeyecek (1973, 20 şubat). *Sinema Postası*, 282, 8.

Yangında Kasıt Olduğu Zannediliyor (1931, 20 Ocak). *Cumhuriyet*, 1, 4.

Yardımcı, A. (2016a). İş Dünyasının Yol Haritası: Yaratıcı Endüstri. *Ekonomik Forum*, 269, 78-81.

Yardımcı, A. (2016b). İçerdiği Faaliyet Durumlarına Göre Türkiye'deki Yaratıcı Endüstri Üzerine Bir Çalışma. *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, 53 (613), 65-77.

Yavuz Sineması'nda Gece Filmler Tutuştu (1947, 7 Haziran). *Akşam*, 2.

YEKON, (2014). *İstanbul Yaratıcı Ekonomi Çalışmaları Atölyesi Final Raporu*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, Kùltür Politikaları ve Yönetimi (KPY) Araştırma Merkezi.

Yeni Bir Hamlenin Eşiğinde (1963, 26 Ekim). *Ses*, 44, 13.

Yeni Bir Hayatın Eşiğinde (1964, 31 Ekim). *Ses*, 45, 22-23.

Yeni İdare Heyeti (1964, 1 Kasım). *Güney Postası*, 2, 2.

Yeni Prodùktörler Cemiyeti Başkanı (1973, 27 şubat). *Cumhuriyet*, 6.

Yerli Film Müsabakası (1948, 15 Temmuz) *Yıldız*, 221, 23-25.

Yerli Film Sansürünün de İstanbul'da Yapılması İsteniyor. (1967, 28 Ocak). *Cumhuriyet*, 5.

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti. (1947). *Filmlerimiz*, İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti.

Yerli Film Yapanlar Gecesi (1953, 22 Ağustos). *Yıldız*, 35.

Yerli Filmlerdeki Kazalar (1952, 2 Ağustos). *Yıldız*, 84, 10-11.

Yerli Haberler (1952a, 2 Ağustos). *Yıldız*, 84, 13.

- Yerli Haberler (1952b, 23 Ağustos). *Yıldız*, 87, 3.
- Yerli Sinemada Oyuncunun Kaderi (1969, 22 Şubat). *Ses*, 9, 13.
- Yeşilçam'a Bir Şeyler Oluyor (1974, 23 Mart). *Ses*, 13, 2-3.
- Yeşilçam'da Dernek Bolluğu (1976, 4 Eylül). *Ses*, 36, 28.
- Yeşilçam'da İlerici Bir İşçi Sendikasının Varlığı Şarttır (1975, Ocak). *Yedinci Sanat*, 20, 3.
- Yeşilçam'da Sendikalar Çoğalıyor (1974a, Nisan). *Yedinci Sanat*, 14, 14.
- Yeşilçam'da Yeni Bir Sendika (1974b, Mart). *Yedinci Sanat*, 13, 20-21.
- Yeşilçam'ın Gizli Şöhretleri (1973, 3 Mart). *Ses*, 10, 2-3.
- Yeşilçam'ın Sahibi Kim? (1976, 10 Nisan). *Ses*, 15, 2-3.
- Yılmaz Nebahat'e Ültimatı Verdi (1967, 6 Mayıs). *Ses*, 19, 20.
- Yılmaz, A. (1982). Sinema Olayı Yönetmenle Gerçekleşir. *Hürriyet Gösteri*, 15, 74-75.
- Yılmaz, A. (1991). Hayallerim, Aşkım ve Ben. İstanbul: Simavi.
- Yılmaz, A. (1995). *Söylemek Güzeldir*, İstanbul: Alfa.
- Yön-Sen Genel Başkanlığına Şerif Gören Seçildi (1979a, 9 Temmuz). *Milliyet Sanat*, 331, 30.
- Yön-Sen: SİNE-SEN ve TFİS Birleşmelidir. (1979b, 13 Ocak). *Cumhuriyet*, 6.
- Yön-Sen Kuruldu (1976a, 8 Ekim). *Milliyet Sanat*, 200, 23.
- Yön-Sen Toplantısı (1976b, 6 Aralık). *Hey*, 4, 45.
- Yön-Sen Derneği Çalışmalarını Sürdürüyor (1977, Ocak). *Yeni Türk Sineması*, 8, 6, 9.
- Yön-Sen'in Başkanlığına Halit Refiğ Getirildi (1978, 20 Ekim). *Milliyet*, 10.
- Yurdatap, K. (1962, 4 Temmuz). Tanju ve Göksel İfade Verdiler. *Sinema*, 86, 3.
- Yurtsever, H. (2011). *Kapitalizmin Sınırları ve Toplumsal Proletarya*. İstanbul: Yordam.
- Yücesan-Özdemir, G. (2014). *İnatçı Köstebek: Çağrı Merkezlerinde Gençlik, Sınıf ve Direniş*. İstanbul: Yordam.

Yüz Kadar Türk Filminin Vizyon Durumu Şüpheli (1964, 10 Ekim). *Milliyet*, 6.

Zam Üstüne Zam (1948, 30 Temmuz). *Vatan*, 3.

Arşiv

Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Arşivi

Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Sedat Toydemir Arşivi

TÜSTAV (Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı)

İnternet kaynakları

Perihan Savaş, Senarist Bir-Sözlü Tarih söyleşisi.

<https://www.youtube.com/watch?v=cSDpTnCuAh4> (Erişim Tarihi: 20 Mart 2019)

Ali Fuat Kalkan, Senarist Bir-Sözlü Tarih söyleşisi.

https://www.youtube.com/watch?v=w_U4SuAS48I (Erişim Tarihi: 20 Mart 2019)

Görüşme Yapılanlar

Fikret Hakan (Oyuncu), kişisel görüşme, 3 Ekim 2012

Umur Bugay (Yapımcı- Senarist), kişisel görüşme, 15 Ekim 2012

Ertem Göreç (Yönetmen), kişisel görüşme, 23 Ekim 2012

Safa Önal (Senarist), kişisel görüşme, 18 Kasım 2012

Ahmet Soner (Senarist-Yönetmen), kişisel görüşme, 2 Aralık 2012

Arif Keskiner (Yapımcı-Yönetmen), kişisel görüşme, 5 Ocak 2012

Duygu Sağıroğlu (Yönetmen-Senarist), kişisel görüşme, 15 Ocak 2012

Ali Habib Özgentürk (Yönetmen-Senarist-Oyuncu), kişisel görüşme, 17 Ocak 2012

Atilla Dorsay (Sinema Yazarı), kişisel görüşme, 10 Haziran 2013

Yusuf Çetin (Oyuncu), kişisel görüşme, 11 Şubat 2014

Abdurrahman Keskiner (Yapımcı-Yönetmen), kişisel görüşme, 13 Şubat 2014

Semih Servidal (Set Amiri-Yapımcı-Yönetmen), kişisel görüşme, 19 Şubat 2014

Tarık Akan (Oyuncu), kişisel görüşme, 21 Şubat 2014

Aytaç Arman (Oyuncu), kişisel görüşme, 25 Şubat 2014

Memduh Ün (Yapımcı-Yönetmen), kişisel görüşme, 28 Şubat 2014

Eşref Kolçak (Oyuncu), kişisel görüşme, 4 Mart 2014

Meral Orhonsay (Oyuncu), kişisel görüşme, 5 Mart 2014

Hikmet Taşdemir (Oyuncu), kişisel görüşme, 18 Mart 2014

Kaya Ererez (Görüntü Yönetmeni-Yönetmen), kişisel görüşme, 22 Mart 2014

Temel Gürsu (Yönetmen), kişisel görüşme, 24 Mart 2014

Yılmaz Atadeniz (Yönetmen-Senarist), kişisel görüşme, 25 Mart 2014

Vedat Türkali (Senarist-Yazar), kişisel görüşme, 26 Mart 2014

Necip Sarıcı (Yapımcı- Yönetmen-Ses Teknisyeni), kişisel görüşme, 10 Nisan 2014

Ahmet Keskin (Set İşçisi-Oyuncu), kişisel görüşme, 27 Haziran 2014

Ahmet Sezerel (Oyuncu-Yönetmen), kişisel görüşme, 2 Temmuz 2014

Yavuz Özkan (Yapımcı-Yönetmen-Senarist), kişisel görüşme, 6 Ağustos 2014
Türkân Şoray (Oyuncu), kişisel görüşme, 8 Ağustos 2014
Halil Dede (Set Amiri), kişisel görüşme, 28 Ekim 2019
Zafer Par (Yönetmen-Senarist), kişisel görüşme, 28 Ekim 2019
Muzaffer Hiçdurmaz (Yönetmen), kişisel görüşme, 9 Aralık 2021
Zafer Ayden (Sendikacı-Set İşçisi), kişisel görüşme, 29 Nisan 2023



ÖZET

Günümüzde sinema emekçilerinin yaşam ve çalışma koşulları, çoğunlukla hayatlarının son zamanlarını yoksul ve yalnız olarak geçirmeleri üzerinden basın ve sektörün gündemine girmiştir. Bu ‘ilgi’ Yeşilçam nostaljisi yapaylığında olmuş ve emekçiler; vefasızlığa uğramış, güçsüz, yalın insanlar olarak kodlanmıştır. Başlangıcından 1980’e kadar olan dönemin çalışıldığı bu tezde, sinema emekçilerinin sosyal-ekonomik hakları ve nitelikli film üretimi için verdikleri mücadelelere ve örgütlenme deneyimlerine bakılarak onların itiraz kültürüne ve güçlü oldukları dönemlere açıklık getirilmiştir. Düzenleyici bir yasası hiç olmamış ve büyük systemsizlik içinde varlık göstermeye çalışmış Yeşilçam’da güvencesiz yaşam, ağır çalışma şartları ve uzun çalışma saatleri altında yaratıcı bir iş yapmaya çalışan sinema emekçilerinin, yıpranmaya ve sömürüye en açık emek gruplarından olduğu açıktır. Kültürel ve yaratıcı endüstriler içindeki sanat ve kültür işçilerinin üretim ilişkileri ve sınıfsal karakterleri nedeniyle örgütlenmesi pek çok işçi sınıfı grubuna göre daha zor olmuştur. Bir film yapımındaki entelektüel ve teknik alandaki yaratıcı emeğin, mesleki ve sanatsal sorunlarının çözümü için bir araya gelmekte zorlandıkları dönemler olmuştur. Sinema emekçilerinin en etkin örgütleri, “kafa ve kol”, “işçi ve sanatçı” gibi ayrımların handikaplarını aşıp bir araya gelebilenler tarafından kurulmuştur. Türkiye ekonomisindeki değişimlerin, sinemadaki endüstriyel gelişmelerin ve film içeriğine yönelik politik müdahalelerin sinema emekçilerinin yaratıcılıklarını nasıl etkilediği ve dernek, sendika gibi örgütlenmelerin özgür üretim koşulları için ne kadar mücadele verdiği soruları bu tezin önemli bir meselesidir. 1980’e kadar olan dönemlere bakıldığında, örgütlenme çalışmalarında aktif olan sinema emekçilerinin aynı zamanda iyi filmler yapma arayışındaki kişiler olması önemli bir bilgidir. Emek eksenli örgütlenmeler, sinemanın vicdanı olmakla birlikte Yeşilçam’da özgür sanat arayışının da adresi olmuştur.

Anahtar Sözcükler: Sinema Emekçileri, Örgütlenme, Yaratıcılık, Yaratıcı Emek, Yeşilçam.

ABSTRACT

(Creative Labour and Professional Organizations in Turkish Cinema until 1980)

The living and working conditions of laborers within Turkey's film industry have been sporadically showcased in the media and within the industry, often focusing on the bleak circumstances they endure in their later years, marked by poverty and solitude. This purported 'attention' is often portrayed with an artificial sense of "Yeşilçam nostalgia," casting these laborers as feeble and disheartened individuals who have fallen from grace and been forsaken. This thesis delves into the historical trajectory of Turkey's film industry from its inception until the 1980s, meticulously examining the organizational experiences and ongoing struggle of film industry workers for their social and economic rights, as well as their relentless pursuit of creating high-quality films. The thesis elucidates their culture of protest and pivotal periods of organizational strength. Within the Yeşilçam film industry, a robust system for labor regulation or regulatory laws has been conspicuously absent, resulting in precarious conditions, grueling work environments, and extended work hours for cinema laborers. In such circumstances, these creative laborers, aspiring to produce artistic works, have unfortunately become one of the most vulnerable groups subject to exploitation and attrition. Those in the arts and cultural sectors have encountered more challenges in organizing due to intricate production relations and class attributes compared to labor groups in other industries. Periods arose when the intellectual and technical creative forces involved in film production struggled to unite and address their professional and artistic challenges. The most impactful cinema worker organizations emerged from those who surmounted distinctions like "head and arm," "worker and artist," uniting for a common cause. This thesis critically addresses pivotal questions regarding how shifts in the Turkish economy, industrial advancements in cinema, and political interventions in film content influence the creativity of cinema workers, and to what extent entities like associations and unions advocate for unfettered production conditions. Looking back until 1980, it is paramount to acknowledge that the cinema workers actively engaged in organizational endeavors were also individuals passionately devoted to creating exceptional films. Labor-centric organizations epitomize the conscience of cinema, serving as the bedrock for the quest for artistic freedom within Yeşilçam.

Key Words: Cinema Workers, Organization, Creativity, Creative Labor, Yeşilçam.