TÜRKİYE SİNEMA ENDÜSTRİSİ ÇALIŞMA İLİŞKİLERİ TARİHİ: SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ 1923-2019

Doktora Tezi

Suna Can ÖZBULDUK

Eskişehir 2026

TÜRKİYE SİNEMA ENDÜSTRİSİ ÇALIŞMA İLİŞKİLERİ TARİHİ: SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ 1923-2019

Suna Can ÖZBULDUK

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Sinema ve Televizyon Programı

Danışman: Prof. Dr. Barış KILINÇ

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Mart 2026

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Suna Can Özbulduk ’un “Türkiye Sinema Endüstrisi Çalışma İlişkileri Tarihi: Sorunlar ve Çözüm Önerileri 1923-2019” başlıklı tezi 30/01/2026 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Ana Bilim dalında Doktora Programında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Üye (Danışman)	**:**	**Prof. Dr. Barış KILINÇ**	**.....**
Üye	**:**	**Prof. Dr. Mustafa Kemal BİÇERLİ**	**.....**
Üye	**:**	**Doç. Dr. Murat AYTAŞ**	**.....**
Üye	**:**	**Doç. Dr. Nergiz KARATAŞ TOKDAŞ**	**.....**
Üye	**:**	**Dr.Öğr. Üy. Sibel TURAN AKAN**	**.....**

.....

Prof. Dr. Nafiz Öncü CAN

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

TÜRKİYE SİNEMA ENDÜSTRİSİ ÇALIŞMA İLİŞKİLERİ TARİHİ: SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ 1923-2019

Suna Can ÖZBULDUK

Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Sinema ve Televizyon Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mart 2026

Danışman: Prof. Dr. Barış KILINÇ

Bu doktora tezi, Türkiye sinema endüstrisinin Cumhuriyet'in kuruluşundan 2019 yılına kadar geçirdiği dönüşümü siyasal ekonomi, kültür politikaları ve endüstriyel yapılanma çerçevesinde ele almaktadır. Çalışmanın çıkış noktası, Türkiye'de sinemanın çoğu zaman estetik ya da auteur merkezli yaklaşımlarla değerlendirilmesine karşın üretim ilişkileri, finansman yapıları, emek koşulları ve kurumsal düzenlemeler bakımından yeterince incelenmemiş olmasıdır. Bu nedenle araştırma, sinemayı yalnızca sanatsal bir ifade alanı olarak değil; ekonomik, kurumsal ve toplumsal ilişkiler içinde şekillenen bir kültür endüstrisi olarak değerlendirmektedir. Araştırma, tarihsel inceleme ile saha araştırmasını bir araya getiren karma bir yöntem üzerine kurulmuştur. Cumhuriyet dönemi boyunca sinema üretim modelleri, sansür ve destek politikaları, dağıtım ve gösterim ağları ile seyir kültüründeki değişimler tarihsel belgeler ve endüstriyel veriler üzerinden incelenmiştir. Çalışmanın saha bölümünde ise yapımcılar, yönetmenler, teknik ekip çalışanları, akademisyenler ve meslek örgütü temsilcilerinin yer aldığı uzman katılımcılarla görüşmeler gerçekleştirilmiş; Delphi tekniği kullanılarak sektörün yapısal sorunları değerlendirilmiştir.

Bulgular, Türkiye sinema endüstrisinin düzenli ve doğrusal bir gelişimden ziyade ekonomik ve siyasal kırılmalarla şekillenen dalgalı bir dönüşüm süreci yaşadığını göstermektedir. Yeşilçam döneminin üretim modeli sektörde süreklilik sağlarken aynı zamanda güvencesiz çalışma biçimlerini de yerleştirmiştir. Sonraki yıllarda yaşanan dönüşümler üretim, dağıtım ve gösterim alanlarında yeni olanaklar ortaya çıkarmış, ancak sektördeki yapısal sorunların tümüyle ortadan kalkmasını sağlamamıştır.

Sonuç olarak tez, 2000 sonrası Türkiye sinemasını yalnızca bir büyüme dönemi olarak değil; üretim kapasitesinin arttığı fakat kurumsal denge, emek koşulları ve dolaşım imkânları bakımından hâlâ çözüm bekleyen sorunların bulunduğu bir yeniden yapılanma süreci olarak değerlendirmektedir. Türkiye sinema endüstrisinin sürdürülebilirliği ise üretim hacminden çok kurumsal yapıların güçlenmesine, emek güvencesinin sağlanmasına ve filmlerin dolaşım imkânlarının genişlemesine bağlı görünmektedir.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Sendikal örgütlenme, Çalışma ilişkileri, Emek, Endüstrisi.

ABSTRACT

HISTORY OF LABOUR RELATİONS IN TURKEY'S CINEMA INDUSTRY: PROBLEMS AND SOLUTION SUGGESTIONS 1923-2019

Suna Can ÖZBULDUK

Department of Cinema and Television

Programme in Cinema and Television

Graduate School of Anadolu University, March 2026

Supervisor: Prof. Dr. Barış KILINÇ

This doctoral dissertation examines the historical transformation of the Turkish film industry from the establishment of the Republic to 2019 within the framework of political economy, cultural policies, and industrial organization. The starting point of the study is the observation that cinema in Turkey has largely been discussed through aesthetic or auteur-centered approaches, while issues such as production relations, financing structures, labor conditions, and institutional regulations have received relatively limited attention. For this reason, the research approaches cinema not only as an artistic field of expression but also as a cultural industry shaped by economic, institutional, and social relations.The study is based on a mixed methodological design that combines historical analysis with field research. Throughout the Republican period, changes in film production models, censorship and support policies, distribution and exhibition networks, and audience culture have been examined through historical documents and industry data. In the field research stage, interviews were conducted with expert participants including producers, directors, technical crew members, academics, and representatives of professional organizations. Using the Delphi technique, the structural problems of the sector were evaluated through the perspectives of these participants.

The findings indicate that the Turkish film industry has developed not through a linear process but through a fluctuating transformation shaped by economic and political ruptures. The production model of the Yeşilçam period provided a certain continuity for the industry while also institutionalizing precarious forms of labor. Later transformations created new opportunities in production, distribution, and exhibition, yet they did not fully eliminate the structural challenges within the sector.

In conclusion, the dissertation interprets Turkish cinema after the 2000s not merely as a period of growth, but as a phase of restructuring in which production capacity expanded while structural fragilities persisted. The sustainability of the Turkish film industry appears to depend not only on increasing production but also on strengthening institutional structures, improving labor conditions, and expanding the circulation opportunities of films.

Keywords: Cinema, Trade union organization, Labor relations, Labor, Cultural industry.

TEŞEKKÜR

Bu tez, Türkiye sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin tarihsel seyrini, emek süreçlerini ve sendikal örgütlenme pratiklerini bütüncül bir bakışla ele alma çabasının ürünüdür. Sinemanın yalnızca estetik ve kültürel bir ifade alanı değil, aynı zamanda yüksek risk barındıran, emek yoğun bir endüstri olduğu gerçeğinden hareketle; bu tez, sektör çalışanlarının görünmez kılınan üretim koşullarını, yasal düzenlemelerle olan ilişkisini ve tarihsel süreklilik gösteren sorunlarını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Cumhuriyet'in ilanından günümüze uzanan yüz yıllık süreçte, sinema endüstrisinin kendine özgü yapısının genel hukuk çerçeveleri içinde nasıl ele alındığı ve hangi noktalarda yetersiz kaldığı bu çalışmanın temel sorgulama eksenini oluşturmaktadır. Bu yönüyle tez, hem emek tarihi hem de kültürel endüstriler literatürüne eleştirel ve özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Bu tezin yazılma sürecinde, akademik rehberliği, eleştirel yaklaşımı ve sürece yayılan desteğiyle yol gösterici olan danışmanım Prof. Dr. Barış KILINÇ'a müteşekkirim. Tez jürimde yer alan, nazik ve incelikli önerileriyle tezin estetik ve nitelikli bir yapı kazanmasını sağlayan Prof. Dr. Mustafa Kemal BİÇERLİ'ye en içten teşekkürlerimi sunarım.

Uzun ve zorlu bir yol sonucu yazılan bu tezde ne vakit yorulsam, inancımı kaybetsem, benim için her türlü imkânsızı mümkün kılan; dağınık bir saçı örer gibi vakur şekilde beni toparlayan, inandıran ve hayalimi gerçekleştirmemi sağlayan ablam Dr. Işkın ÖZBULDUK KILIÇ'a minnettarım.

Tezin bütün yazılma sürecine dâhil olup ilk ve son okumasını yapan Büşra ATAKOĞLU'na, saha araştırması sürecinde bilgi ve deneyimlerini paylaşan tüm sektör temsilcilerine, akademisyenlere ve uzmanlara; tez sürecinde manevi desteklerini esirgemeyen aileme teşekkür ederim. Bu çalışma, emeğin görünür kılındığı daha adil bir sinema endüstrisine katkı sunabilme umuduyla kaleme alınmıştır.

Bu tez, YÖK 100/2000 Doktora Bursu tarafından desteklenmiştir.

17/03/2026

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "Bilimsel İntihal Tespit Programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Suna Can ÖZBULDUK

17/03/2026

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken (örneğin ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından (örneğin çeviri, bilimsel makale vb.) desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm. Bu tez çalışmasının hazırlanması, yürütülmesi, verilerin analizi vb. aşamalarının herhangi birinde üretken yapay zekâ programlarından yaralanmadığımı beyan ederim.

Suna Can ÖZBULDUK

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

TEŞEKKÜR v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI vii

İÇİNDEKİLER viii

TABLOLAR DİZİNİ xi

ŞEKİLLER DİZİNİ xiv

GÖRSELLER DİZİNİ xv

KISALTMALAR DİZİNİ xvi

1. GİRİŞ 1

1.1 Sorun 1

1.2 Amaç 1

1.3 Tezin Önemi 2

1.4 Varsayımlar 4

1.5 Kapsam ve Sınırlılıklar 5

1.6 Tanımlar 5

2. HAREKETLİ GÖRÜNTÜDEN YERLİ SİNEMAYA: TÜRKİYE'DE SİNEMA ENDÜSTRİSİ 7

2.1 Hareketli Görüntüden Sinemanın İcadına 7

2.2 Osmanlı İmparatorluğu'nun Sinema Yolcuğu (1896-1922) 11

2.3 Cumhuriyet'in İlanından İlk Sesli Filme (1923-1931) 37

2.4 Sesli Sinemadan Tek Adam Devrinin Kapanışına Türkiye Sineması (1932-1938) 52

2.5 İkinci Dünya Savaşından Çok Partili Yaşama Geçiş Sürecinde Türkiye Sineması (1939-1949) 66

2.6 Çok Partili Siyasal Yaşamdan Askeri Darbeye Türkiye Sineması (1950-1960) 92

2.7 Türkiye Sinemasının 1960'lı Yılları (1961-1969) 122

2.8. Türkiye Sinemasının 1970'li Yılları (1970-1979) 162

2.9 Türkiye Sinemasının 1980'li Yılları (1980-1989) 190

2.10 Türkiye Sinemasının 1990'lı Yılları (1990-1999) 206

2.11 Türkiye Sinemasının 2000'li Yılları (2000-2019) **212**
2.12 Türkiye Sinema Endüstrisinde Kurumsallaşma Düzeyi Bağlamında Emek İlişkilerinin Yapısal Sorunları **226**
3. YÖNTEM **232**
3.1 Araştırma Modeli **232**
3.2 Evren ve Örneklem **236**
3.2.1 Araştırmanın Evreni **236**
3.2.2 Örneklemin Belirlenmesi **236**
3.2.3 Katılımcı Sayısı ve Dağılımı **237**
3.3 Veri Toplama Tekniği ve Aracı **242**
3.3.1 Delphi Yönteminin Tercih Gerekçesi **242**
3.3.2 Delphi Birinci Tur Veri Toplama **243**
3.3.3 Delphi İkinci Tur Veri Toplama **246**
3.4 Veri Analizi **247**
3.4.1 Delphi Birinci Tur Veri Analizi **247**
3.4.2 Delphi İkinci Tur Veri Analizi **248**
4. BULGULAR **252**
4.1 Türkiye Sinema Endüstrisinde Çalışma Koşullarına Dair Yargılara İlişkin Bulgular **253**
4.1.1 Küme 1.1. Çalışma Biçimi, İş Yapısı ve Hukuki Uyum **253**
4.1.2 Küme 1.2. İşe Giriş, Mesleki Tanımlar ve Organizasyonel Yapı **257**
4.1.3 Küme 1.3 Ücretlendirme, Ödeme Düzeni ve Eşitlik **261**
4.1.4 Küme 1.4: Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Kadınların Sektördeki Konumu **263**
4.1.5 Küme 1.5 İş Sağlığı, Güvenliği ve Sigorta **265**
4.1.6 Küme 1.6 Psikososyal Refah ve Kurumsal Etik **267**
4.2 Türkiye Sinema Endüstrisinin Örgütlenme Yapısına Dair Yargılara İlişkin Bulgular **271**
4.2.1 Küme 2.1. Sendikal Yapının Durumu ve Kolektif Güç Kaybı **272**
4.2.2 Küme 2.2. Hukuki Çerçeve, İşkolu Rejimi ve Kurumsal Uyumsuzluk **275**
4.2.3 Küme 2.3. Süreksiz Emek Rejimi, Proje Bazlılık ve Sosyal Güvence Açığı **276**
4.2.4 Küme 2.4. Müzakere, Denetim ve Yaptırım Mekanizmalarının Zayıflığı **278**
4.2.5 Küme 2.5. Görünmez Emek, Kayıt Dışılık ve Şeffaflık Sorunu **280**
4.2.6 Küme 2.6. Kültürel Normalleşme, Hak Bilinci ve Eğitim Açığı **281**
4.2.7 Küme 2.7. Toplumsal Cinsiyet Temelli Emek ve Temsil Eşitsizlikleri **283**
4.3 Sinema Endüstrisinin Bağlı Olduğu Yasal Düzenlemelere İlişkin Yargılara Dair Bulgular **284**

4.3.1 Küme 3.1. Genel İş Kanunu Rejimi ve Yapısal Hukuki Uyumsuzluk.....285
4.3.2 Küme 3.2. Hukuki Boşlukların Kötüye Kullanımı ve Kayıt Dışı İstihdam.....286
4.3.3 Küme 3.3. Denetim Açığı ve Caydırıcılık Sorunu.....288
4.3.4 Küme 3.4. Çalışma Süreleri, İş Sağlığı ve Güvenliği 290
4.3.5 Küme 3.5. Sektöre Özgü ve Uzmanlaşmış Denetim Mekanizmaları 292
4.3.6 Küme 3.6. Çalışma Süreleri, İş Sağlığı ve Güvenliği Rejimi.....293
4.3.7 Küme 3.7. Sektöre Özgü Hukuki Rejim ve Yeni Teknolojik Riskler 295
4.4 Sinema Endüstrisine Yönelik Hazırlanacak Olan Kanunların Düzenlenmesi ve Denetlenmesinde Yer Alacak Paydaşlara İlişkin Bulgular.....296
4.4.1 Küme 4.a1. Merkezi Kamu Otoritesi ve Normatif Çerçevenin Kurulması 297
4.4.2 Küme 4.a2. Emek ve Mesleki Temsil 299
4.4.3 Küme 4.a3. Bilgi, Veri ve Uygulama Alanı 301
4.4.4 Küme 4.a4. Genişletilmiş Paydaşlar ve Yeni Sorumluluk Alanları 302
4.4.5 Küme 4.b1-Merkezi Devlet Denetimi.....305
4.4.6 Küme 4.b2. Kültür Politikası ve Destek Temelli Denetim 307
4.4.7 Küme 4b.3- İş Sağlığı ve Güvenliğinde Uzmanlaşmış Denetim.....308
4.4.8 Küme 4b.4- Toplumsal Gözlem, Bildirim ve Arabuluculuk Mekanizmaları.....310
4.4.9 Küme 4b.5-Yayın, Rekabet ve İçerik Denetimi 312
4.4.10 Küme 4b.6- Yerel Düzeyde Mekân ve Set Denetimi.....314
4.4.11 Küme 4b.7. Film Ofisleri Üzerinden Yerel Mekân ve Set Denetimi 316
4.4.12 Küme 4b.8. Bağımsız ve Çok Paydaşlı Denetim Mekanizmaları 318
4.5 Bulgulara İlişkin Genel Değerlendirme 320
5. SONUÇ VE ÖNERİLER 327
KAYNAKÇA.....347
EKLER
ÖZ GEÇMİŞ

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1.1 Sinema Endüstrisi Alanında Yazılmış Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri.....3
Tablo 2.1 Grand Cafe'de İlk Gösterilen Filmler..... 10
Tablo 2.2 Sponeck Birahanesinde İlk Gösterilen Filmler..... 14
Tablo 2.3 İstanbul'daki Sinema Salonları 21
Tablo 2.4 Zafer Yolları..... 34
Tablo 2.5 İstanbul'daki Sinema Salonları (1913-1921) 36
Tablo 2.6 Çekilen Film Sayısı (1911-1922) 37
Tablo 2.7 Çekilen Film Sayısı (1923-1931) 51
Tablo 2.8 1932 yılında Türkiye'de Salonların Ses Sistemleri..... 55
Tablo 2.9 1932'de Türkiye'de Gösterime Giren Filmlerin Yapım Yeri ve Dilleri 56
Tablo 2.10 Çekilen Film Sayısı (1932-1938) 66
Tablo 2.11 1942 yılında sinemacıların ödedikleri Varlık Vergisi (TL)..... 72
Tablo 2.12 1940-1943 Yılları Gayri Safi Milli Hâsıla (GSMH) 73
Tablo 2.13 1940-1949 yılında ithal edilen ham film (kg) ve çekilen film sayısı..... 83
Tablo 2.14 Çekilen Film Sayısı (1939-1949) 90
Tablo 2.15 Sinema Sayıları ve Tahmini Koltuk Kapasitesi 91
Tablo 2.16 Sinema Sayıları ve Tahmini Koltuk Kapasitesi 92
Tablo 2.17 1950-1960 Yıllarında Yerli Yapımevi Sayısı..... 99
Tablo 2.18 1950'li Yıllarda Stüdyo ve Plato Sahibi Film Şirketleri 99
Tablo 2.19 1950-1960 Yılları Arasında Gösterilen Film ve Seyirci Sayısı..... 100
Tablo 2.20 Onu Ben Öldürdüm ve Uç Baba Torik Filmleri Vizyon Hasılatları 104
Tablo 2.21 1953 Yılında İyi Bir Prodüksiyonun Ortalama Maliyeti..... 108
Tablo 2.22 Fransa- Türkiye Endüstri Karşılaştırılması 113
Tablo 2.23 1950-1960 Yılları Arasındaki İstatistiki Veriler..... 121
Tablo 2.24 Çekilen Film Sayısı (1961-1969) 130
Tablo 2.25 Bölgelere Göre Sinema Salonlarının Dağılımı ve Kapasitesi (1969)..... 131
Tablo 2.26 İstanbul'daki Sinema Salonları ve Seyirci Sayısı (1969) 131
Tablo 2.27 1961-1969 Yılları Arasında Kullanılan Ham Film Miktarı 135
Tablo 2.28 1950-1960 Yıllarında Yerli Yapımevi Sayısı ve Yapım Sayısı 135
Tablo 2.29 Bölge İşletmelerinin Ortalama Film Alış Fiyatları..... 139

Sayfa

Tablo 2.30 1963 Yılında Ortalama Bir Filmin Yapım Maliyeti 144
Tablo 2.31 1963 Yılında Ortalama Bir Filmin Yapım Maliyeti 145
Tablo 2.32 1961-1969 Yılları Arasındaki İstatistiki Veriler 162
Tablo 2.33 Çekilen Film Sayısı (1970-1979) 170
Tablo 2.34 1970-1979 Yıllarında Yerli Yapımevi Sayısı 171
Tablo 2.35 1970-1972 Stüdyo ve Laboratuvarlar 172
Tablo 2.36 Renkli- Siyah/Beyaz Film Sayısı (1970-1975) 172
Tablo 2.37 1970-1979 yılında ithal edilen ham film (kg) ve çekilen film sayısı 173
Tablo 2.38 1971-1972 Sezonunda Bölgelere Göre Seyirci Sayısı 174
Tablo 2.39 1972-1973 Sezonunda Ortalama Film Maliyetleri (Oyuncu Kalemi Hariç) ... 175
Tablo 2.40 1972-1973 Sezonunda Ortalama Film Maliyetleri (Oyuncu Dahil) 175
Tablo 2.41 1972-1973 Sezonunda Ortalama Film Maliyetleri (Oyuncu Kalemi Hariç) ... 176
Tablo 2.42 1970-1979 Arasındaki İstatistiki Veriler 190
Tablo 2.43 Çekilen Film Sayısı (1980-1899) 193
Tablo 2.44 1980-1989 yıllarında ithal edilen ham film (kg) ve çekilen film sayısı 194
Tablo 2.45 1980-1989 Yıllarında Yerli Yapım Maliyetleri 195
Tablo 2.46 1980-1989 yıllarında salon, gösterim ve izleyici sayıları 196
Tablo 2.47 1980-1989 Yıllarında Yerli Yapımevi Sayısı 199
Tablo 2.48 1980-1989 yıllarında salon ve seyirci sayısı 200
Tablo 2.49 1980-1989 Arasındaki İstatistiki Veriler 206
Tablo 2.50 Çekilen Film ve Gösterime Giren Film Sayısı (1990-1999) 208
Tablo 2.51 1990-199 yıllarında ithal edilen ham film (kg) ve çekilen film sayısı 209
Tablo 2.52 1990-1999 yıllarında salon ve izleyici sayıları 209
Tablo 2.53 Gösterime Giren Yerli-Yabancı Film Sayısı (2000-2019) 219
Tablo 2.54 2000-2019 yıllarında salon ve izleyici sayıları 221
Tablo 2.55 Türkiye'de sinema alanında kurulan sendikalar 228
Tablo 2.56 Türkiye'de sinema alanında kurulan sendikaların üye sayıları 229
Tablo 2.57 Türkiye'de Sinema alanında kurulan meslek birlikleri ve federasyonlar 230
Tablo 3.1 Araştırmaya Katılan Panelistler 238
Tablo 3.2 Katılımcılara Sunulan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu 246
Tablo 3.3 Delphi'nin İkinci Tur Veri Analizi Safhaları 251
Tablo 4.1 Küme: Çalışma Biçimi, İş Yapısı ve Hukuki Uyum 254
Tablo 4.2 Küme 1.2. İşe Giriş, Mesleki Tanımlar ve Organizasyonel Yapı 257

Sayfa

Tablo 4.3 Küme 1.3 Ücretlendirme, Ödeme Düzeni ve Eşitlik 261
Tablo 4.4 Küme 1.4: Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Kadınların Sektördeki Konumu 263
Tablo 4.5 Küme 1.5 İş Sağlığı, Güvenliği ve Sigorta 265
Tablo 4.6 Küme 1.6 Psikososyal Refah ve Kurumsal Etik 268
Tablo 4.7 Küme 2.1. Sendikal Yapının Durumu ve Kolektif Güç Kaybı 273
Tablo 4.8 Küme 2.2. Hukuki Çerçeve, İşkolu Rejimi ve Kurumsal Uyumsuzluk 275
Tablo 4.9 Küme 2.3. Süreksiz Emek Rejimi, Proje Bazlılık ve Sosyal Güvence Açığı 277
Tablo 4.10 Küme 2.4. Müzakere, Denetim ve Yaptırım Mekanizmalarının Zayıflığı 278
Tablo 4.11 Küme 2.5. Görünmez Emek, Kayıt Dışılık ve Şeffaflık Sorunu 280
Tablo 4.12 Küme 2.6. Kültürel Normalleşme, Hak Bilinci ve Eğitim Açığı 281
Tablo 4.13 Küme 2.7. Toplumsal Cinsiyet Temelli Emek ve Temsil Eşitsizlikleri 283
Tablo 4.14 Küme 3.1. Genel İş Kanunu Rejimi ve Yapısal Hukuki Uyumsuzluk 285
Tablo 4.15 Küme 3.2. Hukuki Boşlukların Kötüye Kullanımı ve Kayıt Dışı İstihdam 287
Tablo 4.16 Küme 3.3. Denetim Açığı ve Caydırıcılık Sorunu 288
Tablo 4.17 Küme 3.4. Çalışma Süreleri, İş Sağlığı ve Güvenliği 290
Tablo 4.18 Küme 3.5. Sektöre Özgü ve Uzmanlaşmış Denetim Mekanizmaları 292
Tablo 4.19 Küme 3.6. Çalışma Süreleri, İş Sağlığı ve Güvenliği Rejimi 294
Tablo 4.20 Küme 3.7. Sektöre Özgü Hukuki Rejim ve Yeni Teknolojik Riskler 295
Tablo 4.21 Küme 4.a1. Merkezi Kamu Otoritesi ve Normatif Çerçevenin Kurulması 298
Tablo 4.22 Küme 4.a2. Emek ve Mesleki Temsil 300
Tablo 4.23 Küme 4.a3. Bilgi, Veri ve Uygulama Alanı 301
Tablo 4.24 Küme 4.a4. Genişletilmiş Paydaşlar ve Yeni Sorumluluk Alanları 303
Tablo 4.25 Merkezi Devlet Denetimi 305
Tablo 4.26 Küme 4.b2. Kültür Politikası ve Destek Temelli Denetim 307
Tablo 4.27 Küme 4b.3- İş Sağlığı ve Güvenliğinde Uzmanlaşmış Denetim 309
Tablo 4.28 Küme 4b.4- Toplumsal Gözlem, Bildirim ve Arabuluculuk Mekanizmaları . 310
Tablo 4.29 Küme 4b.5-Yayın, Rekabet ve İçerik Denetimi 312
Tablo 4.30 Küme 4b.6- Yerel Düzeyde Mekân ve Set Denetimi 314
Tablo 4.31 Küme 4b.7. Film Ofisleri Üzerinden Yerel Mekân ve Set Denetimi 316
Tablo 4.32 Küme 4b.8. Bağımsız ve Çok Paydaşlı Denetim Mekanizmalar 318

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 3.1 Katılımcı Dağılımı.....241
Şekil 3.2 Katılımcı Cinsiyet Dağılımı.....242
Şekil 3.3 Delphi tekniği 1. Aşama Uygulama Basamakları.....243

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Sponeck Birahanesi Gösterim İlanı 1 13
Görsel 2.2. Sponeck Birahanesi Gösterim İlanı 2 14
Görsel 2.3. Pathé Sineması Açılış İlanı 19
Görsel 2.4. Kaçakçılar filmi gösterim izni 57
Görsel 2.5. Bir Millet Uyanıyor filmi gösterim izni 58

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ANAP	: Anavatan Partisi
AP	: Adalet Partisi
ASİTEM	: Anadolu Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği
BFI	: British Film Institute (Britanya Film Enstitüsü)
BİROY	: Sinema Oyuncuları Meslek Birliği
BSB	: Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
CENTO	: Central Treaty Organization (Merkezi Antlaşma Teşkilatı)
CHF	: Cumhuriyet Halk Fırkası
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CKMP	: Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
CNC	: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Ulusal Sinema ve Hareketli Görüntü Merkezi)
DGA	: Directors Guild of America (Amerika Yönetmenler Birliği)
DP	: Demokrat Parti
DYP	: Doğru Yol Partisi
FİLM-İŞ	: Türkiye Film İşçileri Sendikası (1970)
FİLM-İŞ	: Film Sanayii ve Sinema İşçileri Sendikası (1952)
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
FİLM-YÖN	: Film Yönetmenleri Derneği
FİTAŞ	: Filmcilik Türk Anonim Şirketi
Fİ-Tİ-Sİ	: Film Endüstrisi, Tiyatro, Sinema, Müzik Sanatçıları ve İşçileri Sendikası
FİYAP	: Film Yapımcıları Derneği
GATT	: The General Agreement on Tariffs and Trade (Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması)
IATSE	: International Alliance of Theatrical Stage Employees (Uluslararası Sahne ve Tiyatro Çalışanları Birliği)
ILO	: International Labour Organization (Uluslararası Çalışma Örgütü)

İTC	: İttihat ve Terakki Cemiyeti
KOFIC	: Korean Film Council (Kore Film Konseyi)
KÜLTÜR-İŞ	: Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası
MBK	: Milli Birlik Komitesi
MGMH	: Malûlîn-i Guzat-i Askeriye Muâvenet Heyeti (Malul Gaziler Cemiyeti)
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MMC	: Müdafaa-i Milliye Cemiyeti
MOSD	: Merkez Ordu Sinema Dairesi
MSM	: Milli Sinema Merkezi
NATO	: North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)
RATEM	: Radyo Televizyon Yayıncıları Meslek Birliği
RP	: Refah Partisi
RTÜK	: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
SAG-AFTRA	: Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists (Amerika Sinema Oyuncuları Birliği – Televizyon ve Radyo Sanatçıları Federasyonu)
SCF	: Serbest Cumhuriyet Fırkası
SEF	: Sinema Eseri Sahipleri Federasyonu
SENARİSTBİR	: Senaryo ve Diyalog Yazarı Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SESAM	: Türkiye Sinema Eserleri Meslek Sahipleri Birliği
SETEM	: Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SE-YAP	: Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği
SFC	: Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti
SHP	: Sosyal Demokrat Halkçı Parti
Sİ-Fİ-İŞ	: Türkiye Sinema Film İşletme İşçileri Sendikası
SİF-İŞ	: Türkiye Perde ve Sahne İşçileri Sendikası
SİNEBİR	: Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SİNE-İŞ	: Türkiye Sinema İşçileri Sendikası
SİNE-SEN	: Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası
SİYAD	: Sinema Yazarları Derneği
SODER	: Sinema Oyuncuları Derneği
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TESİYAP	: Televizyon ve Sinema Filmi Yapımcıları Meslek Birliği

TFDD	: Türk Film Dostları Derneği
TFEB	: Türk Film Endüstrisi Birliği
TFİC	: Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti
TFİS	: Türkiye Film Emekçileri Sendikası
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSSD	: Türk Sinema Sanatçıları Derneği
TYFS	: Yerli Film Sanayii Sanatkârı, Teknisyen ve Figüran İşçileri Sendikası
WGA	: Writers Guild of America (Amerika Senaristler Birliği)
YFPS	: Türkiye Yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası
YFYC	: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti
YÖN-SEN	: Film Yönetmenleri, Senaryo Yazarları ve Yönetmen Yardımcıları Derneği

1. GİRİŞ

1.1 Sorun

Sinemanın Türkiye'ye gelişi sessiz kısa filmlerle başlamışken bugün yılda ortalama 100'ün üzerinde filmin çekildiği uluslararası ödüllerin kazanıldığı önemli bir endüstri haline gelmiştir. Sinema yarattığı büyülü perdenin arkasında sektör çalışanlarının ağırlıklı bir kesimi sanayi devrimi döneminin çalışma koşullarına sahiptir. 1962 yılında sinema alanında kurulan ilk sendikanın[1] talepleri (çalışma sürelerinin kısaltılması, ücretlerin düşüklüğü ve vaktinde ödenmemesi, sigortasız/eksik sigortalı çalışma) bugün hala mevcut sendikaların temel talepleri arasında yer almaktadır. Bu tezin problemini, Türkiye sinema endüstrisindeki mevcut çalışma koşullarının tespiti, çalışma koşullarının alana özgü sorunları, bu sorunların yasalarla ilişkisi ve olası çözüm önerilerinin belirlenmesi oluşturmaktadır.

1.2 Amaç

Bu tezin temel amacı Türkiye sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin yasal düzenlemelerde nasıl yer aldığını, ülkenin tarihsel gelişimi içerisinde sosyal, siyasal ve ekonomik perspektiften nasıl etkilendiklerini inceleyerek bugün varılan noktada ihtiyaç duyulan nitelikleri karşılayıp karşılamadığını ortaya koymaktır. Bu bağlamda sinema endüstrisinde çalışma koşullarını doğrudan etkileyen sinema kanunları, iş kanunları ve sendikal örgütlenmeyi düzenleyen kanun ve düzenlemeler incelenecek sektörün bugün ki ihtiyaçlarını ne kadar karşılayabildiği araştırılacaktır. Bu doğrultuda eksik kalınan alanlara ilişkin çözüm önerisi sunulmaya çalışılacaktır.

Bu çerçeve içerisinde çalışma şu soruları yanıtlamaya çalışacaktır:

1. Türkiye sinema endüstrisi tarihi nasıl bir gelişim göstermiştir?

2. Türkiye sineması üzerine kurulan meslek birliği ve sendikaların tarihsel gelişimi nasıldır?

[1] Türkiye sinema endüstrisinde sendikal örgütlenmeye yönelik ilk girişim, 1954 yılında kurulan *Film Teknisyen ve İşçiler Sendikası* ile gerçekleşmiştir. Ancak dönemin anayasal düzenlemeleri, grev, lokavt ve toplu iş sözleşmesi gibi temel sendikal haklar bakımından kısıtlayıcı bir yapıya sahip olması nedeniyle, sendika etkin bir biçimde faaliyet gösterememiş ve kısa süre içinde kapanmıştır. Bu nedenle, sendikal anlamda ilk kurumsal örgütlenme olarak, 1961 Anayasası'nın sağladığı genişletilmiş haklar çerçevesinde 1962 yılında kurulan *Türkiye Sinema İşçileri Sendikası (Sine-İş)* kabul edilmektedir zira sendikaları dernekten ayıran en temel özellik grev, lokavt ve toplu iş sözleşmesi yapabilmeleridir. Bu bağlamda *Film Teknisyen ve İşçiler Sendikası'*nın vasfı dernekten daha fazla değildir (Özbulduk, 2018, 50-51).

3. Türkiye sinema endüstrisinde çalışma ilişkileri hangi yasalar çerçevesinde nasıl düzenlenmiştir?

4. Türkiye sinema endüstrisi kendine özgü çalışma koşulları içerisinde yasal hangi düzenlemelere ihtiyaç duymaktadır? Bu ihtiyaçlar mevcut yasal düzenlemeler ile karşılana bilinmekte midir?

5. Türkiye sinema endüstrisi kendine özgü çalışma koşulları içerisinde yetersiz kalınan alanların olması durumunda bu alanlar için neler yapılına bilinir?

1.3 Tezin Önemi

Bu çalışma sinema alanında yapılan çalışmalar içerisinde kendine yeni yeni yer bulmaya başlayan sinema endüstrisi çalışma ilişkilerini inceleme alanı olarak seçmekte, sektörün yasal olarak güçlü ve zayıf yönlerini sosyal, siyasal ve kültürel nedenleriyle birlikte ortaya koyarken sektör özelinde bir çözüm önerisi sunmayı hedeflemektedir. Türkiye'de çalışma ilişkileri tarihine bakıldığında düşük ücretler, güvencesiz çalışma biçimleri, iş sağlığı ve güvenliği önlemlerinin yetersizliği ya da yokluğu ile sendikal hakların kısıtlanması gibi sorunların yalnızca belirli alanlara özgü olmadığı, pek çok sektörde benzer biçimlerde ortaya çıktığı görülmektedir. Ancak bu sorunlara yönelik akademik ve politik ilgi, çoğunlukla sektörlerin ölçeği, istihdam ettiği çalışan sayısı ve barındırdığı risk düzeyiyle sınırlı kalmaktadır. Bu nedenle, daha büyük ve yüksek riskli sektörler literatürde ağırlık kazanırken, benzer sorunları barındırmasına rağmen görece küçük ve dağınık yapıya sahip alanlar göz ardı edilmektedir. Sinema sektörü de bu bağlamda, çalışma ilişkileri literatüründe ihmal edilen sektörlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Sinemanın yarattığı büyülü dünya üretim sürecine ilişkin sıkıntıların perde arkasına kalmasına neden olmuştur. Sanatsal boyutunun yanı sıra sinema, üretim koşulları nedeniyle bir endüstri niteliği taşımaktadır bu nedenle çalışma koşulları endüstriyle ortak riskler taşımaktadır. Ancak akademik alanda yapılan çalışmalar bu riskleri görünür kılmaya yetecek düzeyde değildir. Bu çalışma sırasında Türkiye'deki lisansüstü tezler incelenmiş sinema sektöründe çalışma ilişkileri alanında yazılan sekiz çalışmaya ulaşılmıştır. Sinemada çalışma ilişkilerini bölgesel veya parçalı yapıda inceleyen üç kitaba ulaşılmıştır. Sinemayı bir endüstri olarak inceleyen ve yasal düzenlemeleri içeren doğrudan bir yayın bulunamamaktadır.

Tablo 1.1
Sinema Endüstrisi Alanında Yazılmış Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri

SİNEMA ENDÜSTRİSİNDE ÇALIŞMA İLİŞKİLERİ VE YASAL DÜZENLEMELERİ İNCELEYEN KAYNAKLAR				
Tür	**Yıl**	**Adı**	**Yazarı**	**İçeriği**
Yüksek Lisans Tezi	2004	*1990 Sonrası Türk Sineması ve Endüstri İlişkileri*	Serdar Özkaya	Bu çalışmada sinemanın ekonomik getirileri üzerinde durulmaktadır.
Doktora Tezi	2010	*Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları*	Derya Çetin	Çalışma iş gücü piyasaları ile sendikalar arasındaki ilişkiyi sinema özelinde ele alarak örgütlenme biçimlerine ilişkin derinlemesine bir inceleme ortaya koyar. Çalışma yaşamının örgütlenme ayağı üzerine temellendirilmiş olan tez sinema endüstrisin diğer yönleri üzerine bir bilgi sunmamaktadır
Yüksek Lisans Tezi	2011	*Türkiye'de TV ve Sinema Film Setlerinde Çalışanların Sorunları ve Çözüm Önerileri*	Bermal Aydın	Çalışma sorunlara yönelik uluslararası karşılaştırmalı veriler sunmakla birlikte set çalışanları ile sınırlandırılmış olması nedeniyle sektörün diğer kesimlerini dışarıda bırakmaktadır.
Yüksek Lisans Tezi	2012	*Türkiye Sinema Endüstrisinin Yapısı ve Ortadoğu Pazarındaki Payı*	Mehmet İlhan	Çalışma Türkiye sinema endüstrisinin ekonomik yönünün altını çizerken Ortadoğu pazarındaki etkinliğini ele almaktadır
Yüksek Lisans Tezi	2013	*Türkiye'de Film Endüstrisinde Çalışma İlişkileri ve Sendikalaşma*	Altan Başaran	Bu çalışmanın bulguları yine aynı isimle makale olarak yayınlanmıştır. Çalışma alana ilişkin sorunları ve sendikalaşma oranlarını ele alırken ilk çalışmaya benzer niteliktedir bir çözüm önerisi sunmamakta ve diğer yönleri dışarda bırakmaktadır.
Doktora Tezi	2015	*Televizyon Dizilerinin Üretiminde Emek Süreci: Set İşçilerinin Çalışma Koşullarının Analizi*	Duygu Çeliker Saraç	Dizi çalışanlarını ele alan bu çalışma sinema sektörünü dışarda bırakırken bize durum analizi sunmaktadır bir çözüm önerisi bulunmamaktadır.
Yüksek Lisans Tezi	2018	*Türkiye Sineması Sendikal Örgütlenme Tarihi: SİNE-SEN Örneği*	Suna Can Özbulduk	Sinema Endüstrisindeki sendikal örgütlenmeleri ele alan bu çalışma Sinema Emekçileri Sendikası'na odaklanmıştır. Güncel sorunlara eğilmiş bulunmakla birlikte 2018 yılında yayımlanmış olması sebebiyle güncelliğini görece kaybetmiştir.
Yüksek Lisans Tezi	2021	*2000'li Yıllarda Türkiye'de Film Endüstrisinde Çalışma İlişkilerine Dair Bir Alan Araştırması*	Pınar Kömür	Bu tezde Türkiye ve Amerika'daki sinema endüstrisi karşılaştırılmış ve günümüz çalışma koşulları ele alınmış bu çalışmada da çözüm önerisi sunulmamıştır.
Doktora Tezi	2023	*1980'e Kadar Türkiye Sinemasında Yaratıcı Emek ve Örgütlenme Deneyimleri*	Deniz Yeşil	Bu tezde sinema endüstrisinde emek ve örgütlenme alanları 1980'e kadar ele almakla birlikte güncel çalışma koşullarına yer verilmemiş ve çözüm önerisi sunulmamıştır.

Yukarıda bahsedilen çalışmalar, endüstrinin ekonomik yönü, örgütlenme biçimleri ve dağıtım gibi başlıklar altında toplanabilecek alanlara odaklanmakta; sinemanın ihtiyaç duyduğu yasal düzenlemelere ve bu alandaki çözüm önerilerine ilişkin kapsamlı bir inceleme içermemektedir. Yapılması planlanan bu tez çalışmasında sinema endüstrisinin mevcut koşullarının tespiti ve bu doğrultuda yeterli ve eksik yönlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yapılan çalışmaların da göstereceği üzere sinema endüstrisinin işleyişinde farklı sebeplere bağlı çeşitli sorunlar bulunmaktadır. Alana ilişkin az sayıda bulunan çalışmalar bu sorunların belirli başlıklar altında incelenmelerinin ortaya konulmasını kapsamaktadır. Bu çalışma sektörün çalışma ilişkilerine yönelik sorunlarını tek bir yapıda ele alarak buna uygulanabilir bir çözüm önerisi sunmayı hedeflemektedir. Çalışma bu yaklaşımla yapılmış başka bir çalışmanın olmaması nedeniyle önem taşımaktadır.

1.4 Varsayımlar

Sinema, dizi ve reklam endüstrisi çalışma sürekli mekânının değişiklik göstermesi ve çalışma koşullarının ağırlığı sebebiyle risk oranının arttığı bir çalışma alanıdır. Sinema endüstrisinin güçlenmeye başladığı ilk yıllarda, Ayhan Işık sektörün mevcut sorunlarına şu çözüm önerilerinde bulunmuştur:

> "Türk Sineması'nın çağdaş sinema seviyesine çıkabilmesi için öncelikle bir sinema kanunu gereklidir. Her şeyden önce sinema yapacak olan insanın bilinmesi lazımdır. Bunu kanun açık açık ortaya koymalı... Kanunla beraber bir sendika ve bir sigorta mevzuu ortaya çıkıyor. Bunlar da halledilmeli. Sendika ve sigorta sayesinde, sinema işçilerinin hayatları garanti altına alınacaktır. Gözlerimizi Batıya çevirdiğimiz zaman bunun böyle olduğunu görebiliriz. Dışarıda bono yoktur, çalışma saatleri kontrol altına alınmıştır, sendika bütün çalışmaları denetler ve kanunsuz işlerin yapılmasına engel olur. Bu konuda son sözüm şudur: Bize her şeyden önce bir sinema kanunu, sendika ve sigorta gereklidir." (Pösteki, 2007, s. 50).

2020 yılında gerçekleştirilen araştırma Işık'ın bu önerisinden yaklaşık 60 yıl sonra dahi bu sorunlar varlığını halen göstermektedir. Sektörün bugün ki koşullarına bakıldığında hem kanunen hem de uygulamada belirli kazanımlar elde edilse de hala temel sorunlar mevcudiyetini korumaktadır (Özbulduk, 2022, s. 275).

Sinema, dizi ve reklam sektörü 6331 sayılı İş Sağlığı ve Güvenliği Kanunu kapsamında "az tehlikeli sınıf" olarak belirlenmiştir. Ancak sektörün çalışma koşullarının ağırlığı ve çalışma alanının sürekli değişmesine bağlı olarak yüksek risk oluşturuyor olması, değişiklik ihtiyacı doğurmuştur. Bu nedenle 19 Şubat 2015 tarihli ve 29272 sayılı Resmî Gazete yayınlanan "İş Sağlığı ve Güvenliğine İlişkin İşyerleri Tehlike Sınıfları

Tebliğinde Değişiklik Yapılmasına Dair Tebliğ" ile setler "az tehlikeli" sınıftan "tehlikeli" sınıfa alınmıştır (Sosyal Hizmetler Bakanlığı, 2017, s. 52).

Bu tezin temel varsayımı sinema endüstrisindeki yasal düzenlemelerin eksikliğinin yüksek risk oranını oluşturuyor olmasıdır. Sinema Endüstrisi Türkiye'de 100 yılı aşkın bir tarihe sahip olmasına rağmen kendine özgü çalışma ilişkileri göz ardı edilerek yasal düzenlemeler genel kapsamda ele alınmıştır. Bu düzenlemeler yetersiz olmakla birlikte en temel koşullar bile sektörde uygulamada karşılığını bulamamaktadır. Sektördeki riskleri ortadan kaldırabilmek için daha kapsamlı yasal düzenlemelere ve bu düzenlemelerin gündelik yaşamda karşılığının bulunmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Sorunların kalıcı çözümü alana özgü sorunların spesifik tespiti ve alana özgü düzenlemeler ile mümkün olmasıdır.

1.5 Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu tez kapsamında Türkiye sinema endüstrisinin başlangıcı cumhuriyetin ilanıyla birlikte kabul edilmektedir. Sinemanın Türkiye'ye geliş tarihiyle ilgili Osmanlı İmparatorluğu'na dayanan farklı görüşler bulunmaktadır[2] ancak çalışmanın temel dayanak noktasının kanuni düzenlemeler olması nedeniyle kanunun bağlı olduğu devlet temel inceleme alanı olarak kabul edilerek inceleme alanı olarak 1923 yılı ile 2019 yılları seçilmiştir.[3]

1.6 Tanımlar

Sinema Endüstrisi: Film, dizi ve reklam alanlarının üretiminin gerçekleştiği sanatsal bir alan olmanın ötesinde, üretim, dağıtım ve gösterim süreçleri etrafında örgütlenen bir çalışma alanı olarak ele alınmaktadır. Endüstri kavramı, sinemanın belirli ekonomik ilişkiler, iş bölümleri, kurumsal yapılar ve hukuki düzenlemeler içinde işlediğini vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu çerçevede sinema, emek ilişkileri üreten ve bu ilişkiler üzerinden analiz edilmesi gereken bir endüstriyel yapıdır.

Çalışma İlişkileri: Üretim sürecine katılan taraflar arasındaki hak, yükümlülük, sorumluluk ve yetki dağılımını düzenleyen ilişkiler bütünüdür. Bu ilişkiler; sözleşme

[2] İlk sinema gösterimlerine ilişkin çeşitli fikir aykırılıkları bulunmaktadır İstanbul'da Saray'da özel gösterimlerin yapıldığı bilinmekle birlikte ilk halka açık gösterimlerin İstanbul'da ve İzmir'de oluşu üzerine tartışmalar yürütülmektedir (Esen, 2016, s. 4-6).

[3] Birinci Dünya Savaşı sonrasında büyük toprak kaybı yaşayan Osmanlı Devleti yıkılmış yerine Trakya ve Anadolu bölgesini kapsayan yeni bir devlet kurulmuştur; Türkiye Cumhuriyeti (Esen, 2016, s.19-20). Bu çalışma kapsamında sinemanın kanuni yapısı ele alınacaktır. Bu nedenle başlangıç noktası olarak ilk gösterim tarihi yerine devletin kuruluş tarihi baz alınmıştır.

biçimleri, çalışma koşulları, ücretlendirme, temsil mekanizmaları ve denetim süreçlerini kapsar ve bireysel deneyimlerin ötesinde kurumsal ve hukuki yapılar tarafından belirlenir.

Hukuki Düzenleme: Toplumsal ve ekonomik ilişkilerin belirli kurallar çerçevesinde yürütülmesini sağlamak amacıyla oluşturulan yasa, yönetmelik ve mevzuat bütününü ifade eder. Bu düzenlemeler öngörülebilirlik ve güvence sağlamayı amaçlasa da, düzenlemenin varlığı ile uygulamadaki karşılığı her zaman birebir örtüşmeyebilir.

Delphi Yöntemi: Belirli bir konuya ilişkin uzman görüşlerini anonimlik, yineleme ve kontrollü geri bildirim ilkeleri doğrultusunda toplayan ve değerlendiren bir araştırma tekniğidir. Yöntemin temel amacı, farklı uzmanlık alanlarından gelen görüşler arasında uzlaşı noktalarını ve ayrışma alanlarını sistematik biçimde ortaya koymaktır.

Sendikal Örgütlenme: Çalışanların çalışma koşullarını iyileştirmek ve haklarını korumak amacıyla kolektif temsil ve müzakere mekanizmaları oluşturmalarını ifade eder. Bu örgütlenme biçimi, bireysel taleplerin kurumsal düzeyde dile getirilmesini mümkün kılar ve çalışma ilişkilerinde güç dengesi kurulmasında önemli bir rol oynar.

2. HAREKETLİ GÖRÜNTÜDEN YERLİ SİNEMAYA: TÜRKİYE'DE SİNEMA ENDÜSTRİSİ

2.1 Hareketli Görüntüden Sinemanın İcadına

Aristoteles'e göre sanat "doğada var olan şeylerin ya da hareketlerin" yeniden üretimi, taklididir.[4]

İnsanın görüntüyü hareketlendirme arzusunun bilinen en eski örnekleri Üst Paleolitik Çağ'a dayanmaktadır. Paleolitik mağara çizimlerinde yer alan dört bacaklı hayvanların sekiz bacaklı çizilmesi hareket hissinin betimlenmeye çalışıldığını düşündürmektedir. Çizimin hareketlendirilmesini temel prensip alması nedeniyle bu çizimler animasyonun başlangıcı olarak kabul edilmektedir. (Williams, 2012, s. 11). Animasyonun ilk örneklerini oluşturan bu çizimlerdeki hareketli görüntüyü elde etme çabasının yüzyıllar sonra teknolojik imkânların gelişmesiyle oluşacak olan sinemanın kökenini oluşturduğu söylenebilmektedir (Scognamillo, 1997, s. 13).

Sekiz bacaklı hayvan betimlemelerinden hareketli görüntünün perde üzerindeki seyrine uzanan sinemanın icadı uzun bir süreç almıştır. Cevat Rıza 1923 *yılında* "Sinemayı Kim İcat Etti?" isimli bir makale yazmıştır. Bu makalede icadın mucidi konusunda farklı ülkelerin farklı yanıtlar verdiği görülmektedir. Bunun temel nedeni sinemanın sadece bir kişinin tekil başarısının değil yüzyıllar boyunca çok sayıda âlimin bilgi ve buluşlarının birikimi sayesinde gerçekleşmiş olmasıdır (Özuyar, 2017, s. 13). Bu mucitlerin bir kısmı Thomas Alva Edison ve Louis ve Auguste Lumière Kardeşler gibi icatları dünya çapında ün ve büyük paralar kazanmış olsalar da diğer mucitler bu denli şanslı olamamışlardır. Mucitlerin kimi iflas etmeleri nedeniyle hapis yatmak zorunda kalmış, kimi akıl hastası olmuş, kimi intihar etmiş ve kimileri de esrarengiz şekilde ortadan kaybolmuştur (Rhode, 1978, s. 25). Dolayısıyla optik oyuncaklar için çoğunlukla icatlar mucitleriyle tanımlanabilirken sinema aygıtları için bu tanımlamayı yapabilmek tartışmalı ve karmaşık bir konu alanıdır.

Ivor Montegu, sinemanın icadına uzanan yolculukta yetmiş sekiz tane aygıtın ismini sayarak bunun çok rahatlıkla iki katına çıkarılabileceğini belirtmiştir (Montegu, 1964, s. 25). Sinemayı bir icattan endüstriye taşıyan nokta izleyiciye kitlesel ve ücretli gösterimlerin yapılması ile sinema aygıtlarının ticari amaçla satışının

[4] (Aristoteles, 2008, s. 5)

gerçekleştirilmesidir. Bu tez kapsamında bu tarihsel dönüm noktalarını sağlayan aygıtlara yer verilmiştir. Optik oyuncaklar ve sinema aygıtları alanında çalışan burada yer almayan çok sayıda icat ve mucit bulunmaktadır.

1888 yılında sinemanın ilk kamerası olan *Kinetograf (Kinetograph)* Edison ve William K.L. Dickson'ın müşterek çalışmaları sonucu icat edilmiştir. Çekimler bu aygıt aracılığıyla yapılmasına karşın projeksiyon aracılığı ile hala gösterimi sağlanamamıştır. Bu sorun 1891[5] Edison-Dickson'ın yeni icadı olan *Kinetoskop (Kinetoscope)* aracılığı ile aşılmıştır (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 442). Kinetoskop büyük bir kutu üzerinde yer alan göz deliği/ bakaç aracılığıyla içeri bakılarak filmin tek kişi tarafından izlenmesine olanak tanıyan bir aygıttır (Abisel, 2019, s. 24).

Sinema tarihinin o güne dek en gelişmiş izleme aygıtı olan Kinetoskop dünya çapında başarı elde ederken Amerika'nın birçok şehrinde izleme salonlarının açılmasına imkân tanımıştır. İzleme salonlarına gösterilen yoğun ilgi Edison'u sinemanın ilk film stüdyosu olan *Black Maria*'yı kurmaya itmiştir (Özuyar, 2017, s. 18-19).

Kinetoskop hareket yanılsamasını sağlayarak yakaladığı yüksek başarıya karşın hala tek kişinin izleyebildiği bir izleme aygıtıdır. Bir perde üzerinde görüntü oluşturmayan bu icadın bir sonraki adımını bunu sağlayacak bir yansıma aygıtına dönüştürülmesi oluşturmaktadır. Bu adım Lumière Kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir. Lumière Kardeşler, 13 Şubat 1891 tarihinde kamera ve projeksiyonu birleştiren bu sayede bir kişinin bakaç üzerinden değil çok sayıda insanın aynı anda beyazperde üzerinden hareketli görüntüleri izleyebileceği *Sinematograf*'ı (*Cinematographe)*[6] icat etmiştir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 442).

Sinematograf hem film çekebilen bir kamera hem de film oynatan bir projeksiyon makinesiydi. Bunun yanı sıra benzer nitelikteki aygıtlar yüzlerce kilo ağırlığındayken sinematograf yalnızca 7 kilogramdır, bir manivela aracılığı ile elle çalıştırılması ve kalsiyum ışığı ile aydınlatılması sebebiyle taşınabilir, uyarlanabilir ve elektriğin olmadığı

[5] Bordwell & Thompson ilk gösterim tarihini baz alarak 1893 yılını verirken Özuyar ve Abisel icat tarihini baz alarak 1891 yılını kullanmaktadır. (2017, s. 18; 2019, s. 24). Bu tezde icat yılının baz alınması daha doğru olması sebebiyle 1891 yılı kullanılmaktadır.

[6] Cinematographe sözü ilk kez "*Cinematographe Lèon Bouly*" adıyla Fransız mucit Lèon Bouly tarafından icat edilen optik oyuncak için tescil edilmiştir. Lumière Kardeşler bu icatlarına *"Kinetoscope de (en) Projection (Projeksiyonlu Kinetoskop)"* ismiyle patent almışlardır. Ancak Kinetoscope'un patentine sahip olan Edison'un açtığı çok sayıda dava sonucu isim değiştirilerek *Cinematographe* olarak belirlenmiştir. Bir icadın isminden sanatsal kavramlara uzanacak olan Sinematograf 13 Şubat 1895'te 245.032 numaralı patentle tescil edilmiştir (Cream, 2007, s. 120-121).

bölgelerde de kullanılabilir olması sebebiyle benzerlerinden hepsinden üstündür. Tüm bu özellikler sinematografı tek kişinin kullanmasına ve kullanımının kolaylıkla öğrenilmesine imkân tanımaktadır (Pearson, 2008, s.31; Güvemli, 1960, s. 9).

Lumière Kardeşler bu icatlarını ilk kez *İşçilerin Lumière Fabrikasından Çıkışı (La Sortie des Ouvriers de I'Usine Lumière)* filmi ile *Societe d'Encouragement pour I'Industrie Nationel'*de uzmanların huzurunda sergilediler. Bu sergileme yılın sonuna kadar film çeşitliliği yaratılarak pek çok bilim ve sanayi fuarında tanıtım amacıyla gerçekleştirildi. Bu gösterimler uzmanlar için ve ücretsiz olarak yapılmıştır. Sinemayı icattan endüstriye taşıyan ilk ücretli gösterim[7] 28 Aralık 1895 yılında Paris'te Capucines Bulvarında bulunan egzotik dekorasyonlu bir Hint salonunu içeren Grand Cafe'de yapıldı. Sinemanın resmi başlangıcı olarak kabul edilen bu gösterime katılan 35 kişiden biri de sonrasında sinemanın yaratıcılarından biri olarak anılacak olan Georges Mèliès'tir. Bu gösterimdeki en heyecan yaratan yapımlardan biri *Bir Trenin Ciotat Garı'na Gelişi (L'Arrivèe d'un train en gare de La Ciotat)* filmidir. Bir trenin gara girişini anlatan bu film trenin sabitlenmiş kamera açısı ile giderek büyümesi seyircilerin trenin perdeden kendilerine doğru geleceği yanılgısıyla korkmalarına, çığlıklar atarak saklanmalarına kimilerinin de salonu terk etmelerine sebep olduğu rivayet edilmektedir (Özuyar, 2017, s. 18-19).

Grand Cafe'deki ilk gösterimde izlenilen filmlerin listesi şu şekildedir:

[7] *Kinetoskop*'un icadı 1891 yılında gerçekleşmekle birlikte aygıt aracılığı ile ilk gösterim 1893 yılında yapılmıştır. Aygıtın halka tanıtılışı 1896'da Broadway'de bir müzikholde yapılması sebebiyle Lumière Kardeşlerin Grand Cafe'de gerçekleştirdikleri sinematograf gösterisi ilk sinema gösterisi olarak kabul edilmektedir (Abisel, 2019, s. 24). Lumière Kardeşlerin sinematografı icat etmelerine ve gösterim düzenlemelerine kadar dünyanın çeşitli bölgelerinde çok sayıda icat bulunmuş ve hareketli görüntüler içeren gösterimler yapılmıştır. Beyaz perde üzerinde ücret ödeyen bir izleyici kitlesine gösterim Lumière kardeşlerin Grand Cafe'deki gösterimlerinden 2 ay önce Berlin'de Alman asıllı Max Skladanowsky tarafından yapılmıştır. Ancak hem dünyadaki hiçbir gösterimin Grand Cafe'deki kadar ses getirmemesi hem de Lumière kardeşlerin ticari zekaları ve pazarlama becerileri benzerlerini kısa sürede geride bırakmalarına ve sinema tarihinde öncü kişiler olarak yer edinmelerine olanak tanır. Sinematograf teknik özellikleri, yaygınlaşması ve kalıcılığı sebepleriyle diğer icatların önüne geçmiştir (Pearson, 2008, s.31; Güvemli, 1960, s. 9).

Tablo 2.1
Grand Cafe'de İlk Gösterilen Filmler

GRAND CAFE GÖSTERİM BİLGİLERİ (1895)		
Film adı	**Filmin orijinal adı**	**Yapım bilgileri**
Lyon'daki Lumière Fabrikası'ndan İşçilerin Çıkışı	*Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*	Lumière Kardeşler
Bebeğin Kavgası	*Querelle de Bébé*	Lumière Kardeşler
Tuileries Havuzu	*Bassin de Tuileries*	Lumière Kardeşler
Bir Trenin Ciotat Garı'na Gelişi	*L'Arrivèe d'un train en gare de La Ciotat* [8]	Lumière Kardeşler
Alay	*Le Régiment*	Lumière Kardeşler
Nalbant	*Maréchal-Ferrant*	Lumière Kardeşler
Kâğıt Oyunu	*Partie d'Ecarté*	Lumière Kardeşler
Ayrık Otları	*Mauvaises Herbes*	Lumière Kardeşler
Duvar	*Le mur*	Lumière Kardeşler
Deniz	*La mer*	Lumière Kardeşler

Kaynak: Teksoy, 2005, s.31.

Grand Cafe'de halka yapılan ilk gösterime kadar sinematograf kısıtlı bir kesimin deneyimine sunulmuş ve bu deneyim bilimsel ve mesleki dergilerde ve günlük gazeteler yazılan metinler aracılığıyla ele alınmıştır. Yazılı metin aracılığı ile tanıtılan bu aygıt ülke sınırlarını aşarak merakla beklenilen bir yeniliğe dönüşmüştür. Lumière Kardeşler, ilk gösterimin yarattığı etkinin sonrasında on civarında hem film çeken hem de gösterim yapan operatör yetiştirerek çeşitli ülkelere yolladılar. Bu operatörler gittikleri ülkelerde gösterim yapmak ve burada çekim yaparak yeni egzotik filmler çekerek katalogları çeşitlendirmekle görevlendirilmişlerdi. Batı Avrupa ve Amerika dışındaki operatörlerin çektiği bu ilk filmler yerli halkın gözünden değil "Batılı gözüyle batı dışının nasıl göründüğü "nün belgelerini oluşturmaktadır. Batı merkezli bir anlayışla çekilen ve sömürgeleştirme uygulamalarından ayrı düşünülemeyen bu ilk yerel filmler, sonrasında farklı kentlerde gösterilmiştir. Lumière Kardeşler'e göre sinematografın önemi hareketin perdeye yansıtılmasını sağlayan bilimsel bir başarı olmasından kaynaklanıyordu dolayısıyla onu geleceği olmayan ve bir süre sonra unutulacak bir icat olarak görmüşlerdir. Bu nedenle ilk gösterimin ardından sinematografın "seyirlik değerini" anlayan ve satın almak isteyen George Méliès'ye "Delikanlı paranı sokağa atma. Bu aygıt bir süre bilimsel bir merak konusu olur sonra unutulur, hiçbir geleceği yok." yanıtını vermişlerdir. Ancak sonuç Lumière Kardeşler'in beklediği gibi olmamıştır. Sinematografın kısa sürede Avrupa ve ABD'de başarı kazanması, yeni oluşmakta olan

[8] Teksoy'a göre filmin adı *L'arrivée d'un Train* (Bir Trenin Gelişi) olmakla birlikte (2005, s.31) Özuyar'a göre *L'Arrivèe d'un train en gare de La Ciotat* (Bir Trenin Ciotat Garı'na Gelişi)'tır (2017, s.18-19). Özuyar'ın gerekçeli açıklamaları nedeniyle filmin isminin *L'Arrivèe d'un train en gare de La Ciotat* olduğu kabul edilerek tablo revize edilmiştir.

bu alanda icat, gösterim ve piyasada yer edinme yarışı sermaye yatıranların sayısını artırmıştır. 1896 yılından itibaren sinematograf, laboratuvarlar da denenen bir alet olmaktan çıkıp bir ticari meta haline gelmiştir (Çeliktemel-Thomen, 2015a, s. 73; Güvemli, 1960, s. 10; Teksoy, 2005, s. 31-32; Armes, 2011, s. 164; Kara, 2016, s. 163).

2.2 Osmanlı İmparatorluğu'nun Sinema Yolcuğu (1896-1922)

Sinematografın yarattığı bu geniş çaplı merak olgusundan Osmanlı İmparatorluğu da etkilenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun sinematograf ile gösterimlerden önce kurduğu ilk etkileşim sinematograf hakkında bilgi talep eden fotoğrafçılar aracılığı ile gerçekleşmiştir. Görüntü ve görüntünün hareketlendirilmesi birbiri ile ilintili alanlardır. Bu durum Lumière Kardeşlerin babasının ressam ve fotoğrafçı olmasından da görülebilmektedir (Özuyar, 2017, s. 24).

Osmanlı İmparatorluğu'nda sinematograf hakkında mektupla ilk bilgi talep edenin İstanbul'un tanınmış fotoğrafçılarından olan Theodore Vafiadis olduğu söylene bilinmektedir. Vafiadis'in sinema ile ilgili bir çalışmasının olmaması Lumière Kardeşlere yazdığı mektubun adedi ve içeriğine erişilememesi bu talebin olumlu karşılanmadığı yönünde okuna bilinirken, sadece kişisel bir merak sebebiyle de ilgilenmiş olabileceği çıkarımı da yapıla bilinmektedir (Özön, 2013, s.30). Sinematograf hakkında mektupla bilgi isteyen bir diğer fotoğrafçı ise O. Diradour'dur. Diradour, bir Osmanlı dergisine makale yazmak için sinematograf hakkında bilgi ve fotoğraf talebiyle 1895 ve 1896 yıllarında 2 adet mektup yazmıştır. Lumière Kardeşler tarafından yanıtlanan bu mektuplardan birinde sinematograf hakkında yazması nedeniyle teşekkürlerini iletirken aynı zamanda Diadour'u *"*Türkiye'ye sinemayı tanıtan adam" olarak betimlediklerini de dile getirmişlerdir (Özen, 2009, s. 183; Üsdiken, 1997, s. 21-23).

Osmanlı matbuatında sinematograf hakkında ilk yazı Servet-i Fünûn aracılığı ile 21 Kasım 1895 tarihinde yayımlandı. "Lumière'nin Sinematograf Makinesi*"* başlıklı bu yazı sinematografın icadından önce hareketli görüntüye olanak tanıyan icatlara yer verirken aynı zamanda sinematografın hem teknik hem de seyir bakımından öne çıkan özelliklerini detaylıca ele almaktadır (Özuyar, 2017, s. 23-24).

Osmanlı İmparatorluğu'nun sinematograf ile resmi olarak karşılaşması 17 Haziran 1896 tarihinde Mösyö Jamin'in Babıâli'ye yazdığı bir yazı ile gerçekleşmiştir. II. Abdülhamit'in istibdat idaresi dönemine denk gelen bu karşılaşma aslında bu dönemin olumsuz etkilerinin bir sonucudur. Cemiyetler ile iktidar arasındaki siyasi gerilimler ve

azınlıkların yükselen milliyetçilik akımının etkisiyle artan isyanları iktidarı daha sert tedbirlere yöneltmiştir. Bu sert tedbirler elektrikle çalışan ve manivelası olan aygıtların gümrükten geçirilmesinin ağır şartlara bağlanmasına neden olmuştur. Sinematografın çalışabilmesi için ihtiyaç duyulan irtisam (gösterim) lambası ve elektrik enerjisi sağlamak için kullanılan dinamo bu siyasal ortam içerisinde sakıncalı ve aygıtın bilinmemesinden dolayı şüphe uyandırıcıdır. Nitekim Jamin gerekli ruhsatları alamaz ve kendi ülkesinin sefaretine başvuruda bulunur. Sefaret'in başvurusu sonrasında hakkında hiçbir şey bilinmeyen sinematograf hakkında kapsamlı araştırmalar yürütülmüştür. Araştırmalar sonucu hazırlanan her iki raporda da sinematografın "…bir tehlike oluşturmadığı hatta Avrupa'nın büyük şehirlerinde takdire değer olduğu ve kullanımında bir sakınca olmadığı …" belirtilmiştir (Özuyar, 2017, s. 29-30; Karadoğan, 2018, s. 12).

Sinematografı halka tanıtmakla görevlendirilen Lumière operatörlerinden biri olan Jamin'in irtisam lambasının bozulması bu görevin Osmanlı'da gerçekleştirilmesinin önünde bir engel oluşturmuş olmakla birlikte sinematografın saray ve resmi kurumlarca bilinmesine neden olmuş ve yine resmi kurumlar aracılığı ile bir mahsurunun olmadığı onaylanmıştır. Bu onaylama sarayda ve ülkede gösterimlerin başlamasında etkili olmuştur ancak operatörlere yönelik duyulan şüphenin ortadan kalkmasını sağlayamamıştır (Özuyar, 2017, s. 30).

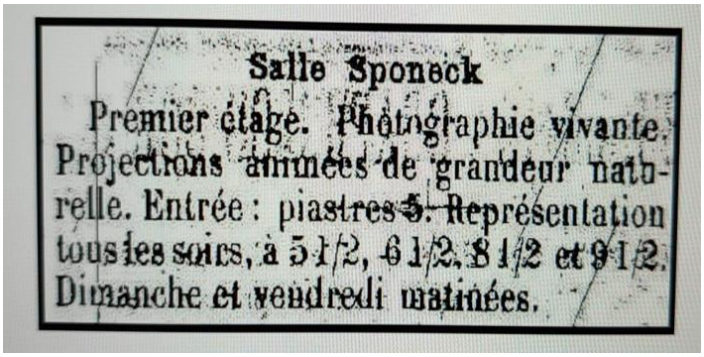
Jamin'le aynı yıl İstanbul'a gelen Alexandre Promio'da gümrükte benzer sorunlarla karşılaşmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'na gerçekleştirdiği seyahate ilişkin olarak Promio, bu coğrafyaya kamerayı sokma sürecinde karşılaştığı güçlüklerin, daha önce bulunduğu hiçbir ülkede deneyimlemediği ölçüde olduğunu belirtmektedir. Abdülhamit dönemi yönetim anlayışı çerçevesinde, mekanik ya da kolla çalıştırılan her türlü aygıt potansiyel bir tehdit unsuru olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle Promio'nun imparatorluk sınırları içerisindeki faaliyetlerini sürdürebilmesi, Fransız elçisinin devreye girmesiyle ve bazı görevlilerin maddi karşılıkları resmî prosedürlerin dışında bırakmalarıyla mümkün olabilmiştir. Söz konusu koşullar altında Promio, İstanbul, İzmir, Hayfa, Kudüs ve çeşitli diğer kentlerde çekim yapma olanağı elde etmiştir (Teksoy, 2005, s. 64-65).

Osmanlı İmparatorluğu'nda yoğun bir şüphe duyulan ve çeşitli engellerle karşılaşan sinematograf tüm bu olumsuzluklara rağmen sarayda ilk gösterimini Jean ve Bertrand isimli iki Fransız aracılığı ile gerçekleştirmiştir. II. Abdülhamit'in kızı olan Ayşe Osmanoğulları, anılarında taklit ve hokkabazlıkla ilgilenen Bertrand'ın her yıl Fransa'yı

ziyaret ederek yenilikleri Osmanlı'ya getirdiğini, saraya sinemayı getirenin de bu olduğunu belirtmektedir (Osmanoğlu, 1960, s. 75). Bu gösterimlerin tarihine ilişkin veri bulunmamaktadır ancak Özön'e göre teknik detaylar incelendiğinde 1886 yılının sonları 1887 yılının başlarında gerçekleşmiş olması mümkündür (2013, s. 31).

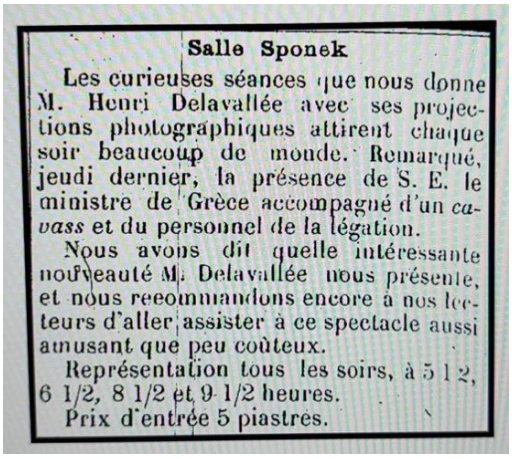
Osmanlı İmparatorluğu'nda sinematografın kamuya yönelik ilk gösterimi 12 Aralık 1896 yılında edebiyatçılarımızın daha çok restoran ve meyhane olarak tanımladığı Galatasaray'daki Tütüncü Çıkmazı ve Hamalbaşı Caddeleri arasında yer alan Sponeck Birahanesi'nin geniş, kuytu ve serin salonunda gerçekleşmiştir (Özuyar, 2017, s. 32; Erdoğan, 2017, s. 76; Hakan, 2012, s. 18). Bu gösterimde Edison aygıtıyla Lumière filmleri gösterildiği sıklıkla anlatıla gelmiştir ancak Lumière Kardeşlerin filmlerinin Edison aygıtıyla gösterimi mümkün değildir zira Lumière kardeşlerin filmleri yuvarlak perforelerle üretilirken Edison'un aygıtı dikdörtgen perforeli filmleri gösterecek şekilde tasarlanmıştır. Filmlerin biçimsel ve içerik yapıları ile tarihsel veriler ışığında ilk gösterimde kullanılan filmlerin George Méliès'e ait olduğu söylene bilinmektedir (Erdoğan, 2017, s. 82-83). Bu gösterim, gazetelerde Osmanlıca, Ermenice, Rumca ve Fransızca olarak çok dilli şekilde ele alınmıştır. Sinematograf gösterimi; *Yaşayan Fotoğraf, Doğal Büyüklükte Canlı Projeksiyonlar/ Tüm Paris'i Ayağa Kaldıran Görkemli ve Şaşırtıcı Gösteri/ İlk Kez İstanbul'da* olarak halka tanıtılmıştır. Stamboul Gazetesinin 12 Aralık'ta yaptığı Fransızca tanıtımlar şu şekildedir:

Görsel 2.1
Sponeck Birahanesi Gösterim İlanı 1



Not:* Çevirisi şu şekildedir: Sponeck Salonu'nda, birinci katta yer alan Canlı Fotoğraflar, kendi doğal boyutlarında hareketli projeksiyonlar olarak sunulmaktadır. Gösterimler her akşam 17.30, 18.30, 20.30 ve 21.30 saatlerinde gerçekleştirilmektedir. Cuma ve pazar günlerinde ayrıca matine seansları düzenlenmektedir.
Kaynak: Stamboul, 12 Aralık 1896'dan akt. Çeliktemel-Thomen, 2015a, s. 165.

Görsel 2.2
Sponeck Birahanesi Gösterim İlanı 2



Salle Sponek

Les curieuses séances que nous donne M. Henri Delavallée avec ses projections photographiques attirent chaque soir beaucoup de monde. Remarqué, jeudi dernier, la présence de S. E. le ministre de Grèce accompagné d'un *cavass* et du personnel de la légation.

Nous avons dit quelle intéressante nouveauté M. Delavallée nous présente, et nous recommandons encore à nos lecteurs d'aller assister à ce spectacle aussi amusant que peu coûteux.

Représentation tous les soirs, à 5 1/2, 6 1/2, 8 1/2 et 9 1/2 heures.

Prix d'entrée 5 piastres.

Not*: Çevirisi şu şekildedir: Sponek Salonu'nda M. Henri Delavallée'nin merak uyandıran fotoğraf projeksiyonları her akşam izleyicilerin beğenisine sunulmakta olup, bu yeni ve eğlenceli temâşâ makul bir ücret karşılığında seyredilebilmektedir; temsiller her akşam saat 17.30, 18.30, 20.30 ve 21.30'da gerçekleştirilmekte, giriş ücreti ise 5 piastre olarak belirlenmiştir.

Kaynak: Stamboul, 25/26 Aralık 1896 akt. Çeliktemel-Thomen, 2015b, s. 166.

Sponeck Birahanesi'ndeki ilk gösterimde izlenilen filmlerin listesi şu şekildedir:

Tablo 2.2
Sponeck Birahanesinde İlk Gösterilen Filmler

SPONECK BİRAHANESİ GÖSTERİM BİLGİLERİ (1896)		
Film adı	**Filmin orijinal adı**	**Yapım bilgileri**
Şimendiferin Gara Girişi	*Arrivée d'un train- Gare de Joinville*	George Méliès
Bahçıvan (Bahçıvanın Sulanışı)	L'Arroseur Arrose veya L'Arroseur	George Méliès (Lumière Kardeşler'in benzer isimde ünlü bir filmleri mevcut.)
Andlozya'da Boğa Güreşi	Espagne: courses de taureaux, I?	? (Lumière Kardeşler'in benzer isimde ünlü bir filmleri mevcut.)
Terruvil Sahilinde Bir Sabah	Jour de marché a Trouville	George Méliès
Çar Hazretlerinin Paris'e Vürûdu	*Arrivée du Tzar a Paris*	Pathé Fréres. (Lumière Kardeşler ve Méliès'in de Çar konulu filmleri mevcuttur.
Müthiş Bir Gece	Une Nuit Terrible	George Méliès

Kaynak: Erdoğan, 2017, s.83.

Sponeck'teki kamuya açık bu ilk gösterimi düzenleyen kişi "didon sakallı" bir Fransız ressam olan M. Henri Delavallée'dir. Delavallée'nin yeni icatlara, eğlenceye ve hareketli görüntülere ilişkin ilgisine dair bir veri bulunmamakla birlikte gösterimlere devam etmiş ve gazete ilanlarında "Kumpanya Müdürü D. Henri" imzasını kullanmıştır (Erdoğan, 2017, s. 75-76).

Osmanlı toplumunda hareketli görüntü bilinmekle birlikte görüntünün ilk kez perde üzerinde ve kitlesel olarak izleniyor oluşu heyecan ve şaşkınlık yaratmıştır. Bu tarihi gösterimde yer alan Ercüment Ekrem Talu bu deneyime *İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramofon* isimli yazısında yer vermiştir. Sponeck, tramvayın Galatasaray dönemeç noktasında yer alan ve dönemin tanınmış birahanesi olarak bilinen bir mekân olarak tanımlanmaktadır. Talu'nun anlatımına göre, izleyiciler o dönem için kayda değer sayılabilecek onar kuruşluk giriş ücreti ödeyerek salona girmiş, yaklaşık bir buçuk metrekarelik bir beyazperdeyle karşılaşmıştır. Gösterim öncesinde salonun ani biçimde karartılması izleyicilerde tedirginlik yaratmış, bu durum kısa bir açıklamayla gerekçelendirilmiştir. İlk gösterimde, Avrupa'daki bir tren istasyonunu betimleyen görüntüler sunulmuş; lokomotifin ve hareket eden trenin doğrudan seyirciye yöneldiği izlenimi, karanlık salon içinde korku ve huzursuzluk yaratmıştır. Kısa bir aranın ardından gösterilen boğa güreşi sahneleri ise bu etkiyi daha da artırmış, perdedeki hareketin izleyiciye doğru yöneliyormuş hissi yoğun bir korku tepkisine yol açmıştır. Talu, tren görüntülerinin izleyiciyi sinematograf deneyimine alıştıran bir eşik işlevi gördüğünü ve sonraki sahnelerin algılanmasını mümkün kıldığını belirtmektedir (Talu, 1943, s. 5-14).

Yalçın Yelençe; Giovanni Scognamillo ve Nijat Özön'ün çalışmalarını inceleyerek Talu'nun İstanbul'da gerçekleştirilen ilk gösterime ilişkin kişisel hatırasına odaklanmaktadır. Söz konusu anılar, adı geçen yazarların yanı sıra pek çok sinema tarihçisi tarafından da benimsenmiş ve literatürde yaygın biçimde kullanılmıştır. Bununla birlikte Yelençe, bu anlatıların film içeriği bakımından tarihsel bir yanılgı içerdiğini ileri sürmektedir. Yelençe'ye göre, ünlü edebiyatçının Sponeck Birahanesi'ndeki ilk gösterimleri aktarma girişimi, dönemin izleyici deneyimini yansıtması bakımından anlamlı ve saygıya değerdir; nitekim ilk sinema gösterilerinin yarattığı duygusal etkilerin, anlatıda aktarılanlardan bütünüyle farklı olmadığı da düşünülebilir. Ancak bu anlatıların, ilk gösterimlerin birebir bir kaydı olarak değil, filmin sonradan anımsanma biçimine dayanarak, muhtemelen yıllar sonra kaleme alınmış ve kurgusal unsurlar içeren bir hatıra metni olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu değerlendirme, özellikle söz konusu Lumière filminin içerik yapısıyla ilişkilendirilmektedir. Yelençe'nin aktardığı üzere film, anlatılarda belirtildiği gibi peronda duran bir lokomotif ve etrafta koşuşturan insanlarla başlamamakta; aksine lokomotifin önde olduğu bir trenin gara giriş sahnesiyle açılmaktadır. Tren, kadrajın içinde durmakta ve ardından vagonlardan inen ve binen yolcular perdeye yansımaktadır. Bu nedenle trenin film sonunda hareket ederek seyirciyi

ürkütmesi söz konusu değildir; tersine, ilk karelerden itibaren izleyiciye doğru yaklaşan hareketiyle algısal bir etki yaratmaktadır. Dolayısıyla, trenin "sessiz sedasız geçip gitmesi"nden değil, "sessiz sedasız gelerek durması"ndan söz etmek daha isabetli bir yorum olarak değerlendirilmektedir. Talu anılarını gösterimden 47 yıl sonra yani 1943 yılında yayınlamıştır Aradan geçen zaman ve Talu'nun o dönemde çocuk olması bu yanılgının sebebi olabilmektedir. (Yelençe, 2013, s. 41-42; Özuyar,2017, s. 33).

Trenin hareket edişi teması Grand Cafe ve Sponeck Birahanesi'ndeki gösterimlerde kullanılmış ve hareketli görüntünün metaforik bir tezahürü olarak kabullenile gelmiştir ve anılar aracılığıyla trenin hareketinin benzer tepkiler yarattığı aktarılmıştır. Tom Gunning, seyircinin tepkisindeki anahtar kavramın korku değil şaşkınlık olduğunu ve bunun temelinde trenin hızının değil sinematograf aygıtının gücünün olduğunu belirtmektedir. Bu şaşkınlık "Gerçekliğin kusursuz bir yeniden üretiminden çok, büyülü bir biçimsel değişimden kaynaklanmaktadır" (2004, s. 90-91). Bir başka deyişle seyircinin aşina olduğu fotografik görüntünün beklenmedik şekilde perde de canlanması verilen tepkinin esas yönünü oluşturmaktadır.

İlk gösterimin yapıldığı dönemde İstanbul'un seyirci profili homojen bir yapıda değildir, bunu çok dilli ilanlardan da görmek mümkündür. Bu heterojen yapı Sponeck'te yapılan bu gösterime tereddütle bakılmasına neden olmuştur. Talu'nun babası oğullarının sinemaya gitmesinde bir beis görmemiş olsa da Refik Halit Karay o dönemde Beyoğlu'na gitmeyi "*oldukça ayıp, suça benzeyen bir iş"* olarak betimlemiştir. Beyoğlu, Avrupai tarzının yanı sıra suç ve sefahat bakımından da cazibe merkezidir, bu niteliği şehrin daha az Avrupai bölgelerinde adının kötüye çıkmasına sebep olmuştur. Bu durum toplumun gösterimlere çekinceyle yaklaşarak direnç göstereceği ihtimalinin çok yüksek olabileceğini düşündürse de Delavallée doğru zamanlama ve stratejiyle ilk gösterimden sadece 2 ay sonra başlayan Ramazan'ı fırsata çevirerek sinemayı Ramazan eğlencelerinin bir parçası olarak pazarlamış, şehrin daha mazbut bölgelerinde Karagöz ve Sinematografı beş on adım arayla izlenebilir hale getirmiştir. Sinema beklenen direnişle karşılaşmamış ve süreç çerisinde gösterimler artarak devam etmiştir (Erdoğan, 2017, s. 77; Özuyar, 2013, s. 174; Karay, 1939, s. 84).

İlk gösterimlerde projeksiyonların standart hızının saniyede 16 kare olması beden hareketlerini doğallıktan uzak abartılı biçimde kesik bir şekilde sunulmasına neden olmaktadır. Bunların yanı sıra filmin hareketiyle senkronize olarak dönen örtücünün

kanatlarının aygıtın ışığını yeterince örtememesi *kırpışma* olarak tanımlanan bir problemi meydana getirmektedir. Gösterimin yapısı gereği ışık-karanlık oyunları ve gösterim hızı dikkat azalması ve yorgunluk yaratmaktadır. Aygıtların gürültülü çalışması da bu yorgunluğa katkı sağlamaktadır. Talu, kırpışmanın görselliğe etkisini rıhtımda yürüyen insanların sara nöbetine tutulmaya benzetir, Karay ise bu durumu *Frenk çırpınışı* olarak tanımlar. Perdeden dışarıya taşan bu jest İstanbul efendisinin vakarlı yürüyüşünün -kısa süreli- Frenk çırpınışına dönüşmesine neden olur ve perdedeki görüntünün alışkın olunmayan jestlerin bile benimsenerek yansıtılmasına olanak tanıdığını, kısa süreli gösterimlerin bile bu etkiyi oluşturacak güce sahip olduğunu göstermektedir. Hareketli görüntü yarattığı şaşkınlık ve etki gücüyle devamlılığını sürdürmüştür (Alus, 2007, s. 57; Talu, 1943, s. 5; Karay, 1939, s. 85; Erdoğan, 2017, s. 85-90).

İlk gösterimin Beyoğlu'nda gerçekleşmesi ve film izlemenin yorucu bir eylem olmasına karşın gösterimler; Fevziye Kıraathanesi, Odeon Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu, Concordia Tiyatrosu, Pera Palas ve Halep Çarşısı ve Abdi Efendi Tiyatrosu'nda devam etmiştir (Özuyar, 2017, s. 36- 46). Gösterimler yapılsa da sinema Osmanlı İmparatorluğunda ağır bir gelişim göstermektedir, hazırlanan raporlarda güvenilirliği ve faydaları onaylanmış ve henüz tam teşekküllü bir sinema endüstrisinden söz edilemiyor olunsa da devlet eliyle bu alan kontrol altına alınmak istenmiş ve düzenlemeler yapılmıştır. 29 Mart 1903'te Osmanlı İmparatorluğu sinema alanına ilişkin ilk yasal düzenlemesi olan *Memâlik-i Şahanede Sinematograf Temâşa Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyyesi* yayınlanmıştır (Çeliktemel-Thomen, 2013, s. 26-32). Bu nizamname filmlerin nasıl korunması gerektiği, makine dairesinin nasıl düzenleneceği, makinistlerin sahip olması gereken niteliklerini belirleyen bir yapıdadır. Sinemanın kontrollü bir biçimde gelişebilmesi için bir hazırlık niteliği taşımaktadır. Bu düzenlemenin yapılmasında şüphesiz ki ABD'de ve Avrupa'da gerçekleşen sinema yangınlarının etkisi bulunmaktadır. Sinema aygıtlarında kullanılan lambaların aşırı ısınması, elektrik tesisatı ve parlayıcı nitrat filmlerin birlikteliği yangının oluşma ve hızlıca büyüme riskini yaratmaktadır. Tüm bu nedenlerin yanı sıra Bulgar Prensliği'nin 1903 yılında Makedonya sorunu karşısında Avrupa'nın desteğini almak için çektiği *Osmanlı Mezalimi* isimli propaganda filminin de etkisi bulunmaktadır. (Erdoğan, 2007, s. 121; Özuyar, 2013, s.56).

Sinemanın kurumsallaşması sürecinde önemli adımlardan biri olarak betimlenebilecek bir gelişme 30 Ocak 1908'de *Cinema Theatre Pathé Frères'in* bir diğer adıyla *Pathé Sineması*'nın ilk yerleşik sinema salonu olarak Sigmund Weinberg ve Charles Pathé ortaklığında açılmasıyla yaşanmıştır. Yerleşik sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk örneğini oluşturan sinema salonu 825 kişilik gösterim kapasitesine sahiptir aynı zamanda gösterimler için elektrik kullanılmaktadır (Özön, 1962, s. 24; Çalapala, 1948, s. 4; Erdoğan, 2017, s. 119).

Pathé Sineması, 1903 tarihli Sinema Nizamnamesi'nin öngördüğü teknik ve güvenlik koşullarını yerine getirdiğini kamuoyuna duyurmak amacıyla basın yoluyla bir ilan yayımlamıştır. Söz konusu ilanda, sinematografın kurulumunun teknik açıdan eksiksiz olduğu ve seyirci güvenliği bakımından herhangi bir risk taşımadığı özellikle vurgulanmaktadır. Güvenlik önlemlerinin, Belediye Tiyatroları yöneticisi Stavro Pappadopoulos'un gözetiminde alındığı; bu sayede, dönemin uluslararası bağlamında İngiltere ve Amerika'da yaşanan benzeri felaketlerin Pathé Sineması için söz konusu olmayacağı ifade edilmektedir.

İlanda, Petits-Champs sinematografının kalın çimento duvarlarla çevrili bir yapıya yerleştirildiği ve raylar üzerinde hareket eden sağlam bir demir kapı aracılığıyla tiyatro salonundan yalıtıldığı belirtilmektedir. Bu beton yapı içerisinde olası bir yangına karşı gerekli tüm önlemlerin alındığı, acil durumlar için hazır durumda bir su musluğunun bulunduğu aktarılmaktadır. Kurulum sürecinin, maddi ve zamansal hiçbir kısıt gözetmeksizin Stavro Pappadopoulos tarafından gerçekleştirildiği; itfaiye teşkilatı başkanı Szechenyi Paşa ile Pera Belediyesi ve mutasarrıflık yetkililerinin onayının alındığı ifade edilmektedir. İlanda, salonun aydınlatmasının elektrikle sağlanacağı, izleyici giriş ve çıkışlarının düzenli biçimde planlandığı ve salonun hızlı tahliyesini mümkün kılacak önlemlerin alındığı belirtilerek, en tedirgin izleyicilerin dahi kendilerini güvende hissedebilecekleri bir sinema ortamı sunulduğu vurgulanmaktadır (Stamboul'dan akt. Erdoğan, 2007, s. 121).

Pathé Sineması gösterim programını 3 bölümden oluşan açılış programını da şu şekilde yayınlamıştır;

Görsel 2.3
Pathé Sineması Açılış İlanı



Spectacles et Concerts.

Amphithéâtre : *Le Cinémathéâtre Pathé.*

Ce soir, première des représentations si impatiemment attendues du Cinéma-théâtre de la Maison Pathé frères, de Paris, la maison sans rivale.

Voici le programme :

1°.— Ouverture-orchestre ; En Chine (Shangaï), scène naturelle ; La jolie dactilographe, scène comique ; L'enlise du Mont St-Michel, scène dramatique ; Rêve de Toula, scène comique ; J'ai gagné un cochon, scène comique ; La grenouille, scène coloriée.

2°.— Valse-orchestre ; Danse suédoise, scène naturelle ; Haine de meunier, scène dramatique ; Mon pantalon est décousu, scène comique ; policier ingénieux, scène comique ; Va petit mousse, scène dramatique ; Forge infernal.

3°.— Pot pourri-orchestre ; Voleurs qui n'ont pas de chance, scène comique ; Contremaître, scène dramatique ; Toto fume, scène comique ; Voyage original, scène coloriée ; Collection de cartes postales, scène comique ; Marche finale orchestre.

Veut-on savoir ce qui fait la renommée de la Maison Pathé frères de Paris ? C'est bien simple ! La Maison Pathé frères a, dans les plus grandes villes, des théâtres qu'elle exploite pour son compte, et ses fabriques de Paris s'occupent, avant tout, de créer des sujets inédits, qui ne sont mis en vente qu'après avoir été montrés au public dans ses propres théâtres.

De cette façon, le public est toujours sûr d'assister à des représentations du plus haut intérêt sans craindre de voir des sujets déjà connus.

M. Weimberg, le distingué représentant ici de la maison Pathé, de son côté, réserve au public, des surprises d'autophone.

Le public pourra ainsi assister en même temps à des représentations de cinéma-théâtre et à des concerts auxquels des célébrités telles que Caruso, Battistini etc., prêteront leur concours.

Prix des places : Fauteuils, P.15, Stalles, P. 10, Galerie, P. 15.

Tous les mercredi changement complet de programme.

Les tableaux de chaque programme hebdomadaire ne seront plus reproduits durant toute la saison.

Not:*Çevirisi şu şekildedir: Birinci bölümde orkestranın uvertürü eşliğinde sırasıyla Çin'de (Şanghay) (doğal görüntü), Güzel Daktilo (komik sahne), St. Michael'de Bataklığa Saplanmak (dramatik sahne), Bir Domuz Kazandım (komik sahne) ve Kurbağa (renkli sahne) yer almaktadır. İkinci bölümde orkestranın valsi eşliğinde İsveç Dansı (doğal sahne), Değirmencinin Nefreti (dramatik sahne), Pantolonum Söküldü (komik sahne), Becerikli Polis (komik sahne), Güle Güle Küçük Denizci (dramatik sahne) ve Cehennem Ateşi (dramatik sahne) gösterilmektedir. Üçüncü bölümde ise orkestranın potporisi eşliğinde Şanssız Hırsızlar (komik sahne), Ustabaşı (dramatik sahne), Toto Sigara İçiyor (komik sahne), Orijinal Bir Yolculuk (renkli sahne) ve Kartpostal Koleksiyonu (komik sahne) sunulmakta, program orkestranın kapanış marşıyla sona ermektedir.*Kaynak:* Özuyar, 2017, s.71.

Pathé Sinemasının açılması önemli bir gelişme olmakla birlikte Birinci Dünya Savaşı'na kadar sinema çoğunlukla İstanbul içinde kalmış daha çok üst sınıfın eğlencesi olarak kalmıştır. Çocuklar ve kadınlar için doğrudan yasaklayıcı siyasal bir düzenleme yoktur. Çocukların gösterime katıldığı görülmekle birlikte kadınların sadece zaman zaman konaklarda yapılan gösterimlerde yer alabildikleri yine üst sınıfın bir eğlence aracı olarak kabul edildiği görülmektedir (Özuyar, 2017, s.74; Çeliktemel-Thomen, 2015a, s. 83).

Savaş Arslan, "İstanbul'daki seyircilerin ilk sinema salonu için muhafazakâr padişah II. Abdülhamit'in 1908'deki devrilmesini beklemek zorunda kaldığını" ileri sürmüş benzer bir yaklaşım Özön tarafından da benimsenerek sinemanın gelişmesindeki temel engel padişahın kaygıları ve kişisel tercihleri olduğu belirtilmiştir (2011, s. 311; 1968, s. 168). Sinemanın ihtiyaç duyduğu toplumsal ve teknik altyapıyı göz ardı eden bu yaklaşım temel belirleyici olamamaktadır keza ilk sinema salonlarının açılışına bakıldığında İran'da 1904'te, İngiltere'de 1906'da ve Rusya'da 1907'de açıldığı görülmekte Osmanlı İmparatorluğu'nun 1908'de benzerlerine uygun bir süreçte ilerlediğini göstermektedir. (Çeliktemel-Thomen, 2015a, 77; Kuhn, 2016, s. 13). II. Abdülhamit dönemi boyunca standartlaşmış bir sinema kanunundan söz etmek mümkün değildir. Sinematograf ve benzer aygıtların teknolojik altyapısı ve sosyolojik etkileri hakkında yeterli bilgi birikiminin olmaması denetim alanında sorunlar yaratmış ve duruma özgü münferit kararların ve uygulamaların gerçekleştiği görülmüştür ancak her türlü denetim ve uygulamanın yanı sıra sinemanın propaganda ve kitleleri etkileyebilecek bir eğitim öğretim aracı olarak kabul görmüştür. Bu kabul 1903 sinematograf İmtiyaznamesinin oluşmasına katkı sunmuş, aynı zamanda ücretsiz gösterimlerin düzenlenmesini sağlamıştır. Bu gösterimlerde "Osmanlılık" duygusunu pekiştirmek; "sadık asker", "itaatkâr öğrenci" ve "işlevsel köylü" imgesini oluşturmak hedeflenmiştir bu hedeflerin başarılılığı tartışmalı olsa dahi *"*II. Abdülhamid idaresi sinema konusunda sadece "yasakçı", "katı" ve "müdahaleci" değildir; aynı zamanda oportünist bir bakış açısıyla sinemadan faydalanmayı istemektedir*"* (Çeliktemel-Thomen, 2015a, s. 78).

II. Abdülhamit'in baskı, yasak ve sansüre dayanan istibdat idaresi; muhaliflerin 19 yıl süren çabaları sonucunda yıkılmış, 23 Temmuz 1908'de meşrutiyet ikinci kez ilan edilmiş, halk tarafından eşi görülmemiş bir coşkuyla karşılanmıştır. 33 yıl süren monarşiden sonra meşrutiyete geçiş askeri, ekonomik, siyasi ve toplumsal yaşantıda değişikliklere sebep olmuş, fişlenme ve sansür uygulamalarının kalkması baskı ve korkuyu azaltarak toplumsal yaşamın canlanmasına olanak tanımıştır. İstibdat döneminin bitmesi matbuat, edebiyat ve benzeşi alanlarda büyük bir patlama ve coşku yaratmıştır. Sinema alanında bu kadar geniş çaplı bir etki görülmemiş olması oldukça olağandır zira sinema gerektirdiği teknik bilginin yanı sıra oldukça maliyetli bir iştir yine de meşrutiyetin getirdiği siyasi, hukuki ve bürokratik değişim sinema üzerinde de etkili olmuş; gümrük koşullarının iyileştirilmesi, ruhsat alma ve sinema salonu açılması için gerekli koşulların yeniden düzenlenmesi sinema faaliyetlerinin gelişmesine olanak

tanımış sinema İstanbul'un dışına da taşınabilmiş ve yabancı film şirketlerinin yatırımlarıyla temsilcilikler ve sinema salonları açılmaya başlanmıştır (Özuyar, 2017, s. 81-83).

II. Meşrutiyet'in ilanından 1913 yılının sonuna kadar geçen 5 yıllık sürede İstanbul'da açılan sinema sayısı 10'un üzerindedir. Belediye verilerine göre 1913-1915 yılları arasındaki salon sayısı şu şekildedir:

Tablo 2.3
İstanbul'daki Sinema Salonları

1913-1915 Yıllarında İstanbul'daki Sinema Salonlarının Sayısı	
Beyoğlu	14
Kadıköy	3
Adalar	3
Beyazıt	2
Bakırköy	1
Üsküdar	1
Anadoluhisarı	1
Toplam	**25**

Kaynak: İstanbul Belediyesi İhsâiyyât Mecmuası, 1331, s. 301 akt. Çeliktemel-Thomen, 2018, s. 89.

Azınlık ve yabancı müteşebbislerin artan sinema faaliyetleri, sinemayı halka sevdirdiği gibi ticari bir kazanca da dönüşmüştür. İstanbul'un homojen olmayan seyirci profiline hizmet eden bu sinema salonlarının tamamen azınlık ve yabancı müteşebbislerin sahipliğinde olması milli ve manevi değerlerin korunmasında bu çeşitliliğin sağlanmasında güçlük yaratmaktadır.

Milli ve manevi değerlerin korunması bir kültürel farklılık hassasiyetinden öte Balkan Harbinin bir sonucudur. Bu harp sonucunda Osmanlı İmparatorluğu 500 yıl hüküm sürdüğü Avrupa kıtasındaki topraklarının büyük bir kısmını ve buradaki nüfusu kaybetmiştir. Beklenmedik ve hızlı şekilde gelişen bu hezimet askerî ve siyasi yönü kadar toplumsal, iktisadi, kültürel ve ideolojik sonuçlar yaratmıştır. Toplumsal yapıyı dönüştüren ve kendinden sonraki politikaya öncülük edecek olan bir değişim yaratarak "Düşman" kavramının yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Osmanlı Müslümanı, kısa süre önce aynı devlet çatısı altında yaşadığı Rum, Bulgar ve Sırplarla kanlı bıçaklı olmuştur (Toprak, 2013, s. 111-115-205; Toprak, 2012, s. 164).

23 Ocak 1913 tarihinde İttihat ve Terakki Cemiyeti (İTC) önderliğinde gerçekleşen Bâbıâli Baskını siyasal konjonktürde bir değişim yaratmış, Sadrazam Kamil Paşa silah zoruyla görevinden alınarak yeni yönetime Mahmut Şevket Paşa getirilmiştir. İttihat ve Terakki'nin yönetime gelişi, Balkan Harbi etkisiyle yükselen "milli kimlik" yaklaşımını (Köroğlu, 2004,

s. 135) bir fikir olmaktan çıkararak "Türkçülük" akımı siyasal ideolojiye dönüşmüştür. Bu yeni siyasal ideoloji halkın hassasiyetleri ile birleşince gösterimlerde ara yazıların[9] çoğunlukla Fransızca ve Rumca olması tepkiyle karşılanmış, 1913'te Pathé Sineması'nda Türkçe ara yazının yer almaması protesto edilmiş olay polis müdahalesi ve sinema müdürünün ara yazılarda Türkçe'nin de yer almasını kabul etmesiyle son bulmuştur. Bu protesto münferit bir olay olarak kalmamış protestolar devam etmiş hatta daha ileri giderek bugüne kadar sorun teşkil etmeyen yabancı dildeki ara yazılar Türklüğe hakaret olarak algılanmaya başlanmıştır. (Özuyar, 2017, s.103- 115; Özen, 2006, s. 95-97). Protestolar boykot çağrısıyla desteklenerek büyütülmüştür. 1913-1914 Boykotajı olarak adlandırılan bu boykot sadece sinemaya yönelik değildir. *Talebe Defteri* 1914 yılında "Vatandaş, Müslüman mağazasına uğramayı unutma. Çocuğunu, kardeşini Nestle sütüyle büyütme. Tiring, Stein, Mayer elbisesiyle gezdirme. İsmi Fransızca yazılı (Türkçe yazılı olmayan) dükkânlara, şeritleri Türkçe olmayan sinemalara uğrama." Çağrısını Ocak ayından Temmuz ayına kadar aralıksız devam ettirmiştir (*Talebe Defteri*, 17 Temmuz 1330, s. arka kapak akt. Odabaşı, 2019, s. 321-322).

1913-1914 Boykotajı ve sinemanın artık kazanç getiren yeni bir sektör olarak varlığını kanıtlaması Türklerin de bu alanda yer almalarına önayak olmuş, 1914'te Cevat Boyer ve ortağı *Emperial* (Emperyal) *Sineması* ilk Türk müteşebbisliğinde açılmıştır. *Emperial* sineması açıldıktan kısa süre sonra ismini *Milli Sinema* olarak değiştirmiştir. Boykotajın önemli etkilerinden biri 6 ay gibi kısa bir sürede 10 sinema salonunun açılması olmuştur (Bozis ve Bozis, 2014, s. 77).

Osmanlı İmparatorluğu'nda gösterimler belirli bir yaygınlığa ulaşmış olmakla birlikte yerli belge filmleri nispeten geç bir tarihte çekilmiş bu filmlerin çoğu günümüze ulaşmamıştır. Bilinen ilk örnek 1908 yılına aittir, Makedon asıllı Osmanlı vatandaşlarından, Janaki ve Milton Manaki'nin iki dakika uzunluğundaki *Türkler' in Hürriyet Üzerine Konuşmaları* ismindeki filmidir. Meşrutiyetin ilanından sonra Genç Türkler'in manastır konuşmalarından birini içeren bu belge film üç farklı çekimle bir araya getirilmiştir. Tam tarihleri belirlenemeyen güncel olayları anlatan *Türk Askerlerinin Geçiş Alayı* ve *Tarım Okulunda Türk Profesör* vb. belge filmleri bulunmaktadır. 5-26 Haziran 1911'de Sultan V. Mehmet

[9] Avrupa'dan ithal edilen sessiz filmlerde anlatılan hikâyeyi daha anlaşılır kılmak için ara yazılar bulunmaktadır. Filmler ithal olduğu için yazılar yabancı dildedir bu durum yabancı dil bilmeyen seyirci için zorluk yaratmaktadır. Bu durum sinema salonları tarafından çeviri yapılarak ya da bu imkânı olmayan salonlar için gösterim anında simultane çeviri yapılarak çözülmektedir (Özuyar, 2017, s. 114-115)

Reşat'ın Selanik ve Manastır'ı ziyaret ederken trenden indikten sonra, kendisini bekleyen araca yürürken çekilmiş görüntülerini yer aldığı film çekilmiştir. Bu filmler de ilk örnekler arasında yer almaktadır (Makedon Sinema Bilgi Arşivi, http://www.maccinema.com.mk/e_filmovi_r.asp akt. Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 4-7; Tunç, 2012, s. 26).

Önemli bir başka ilk ise 1897 yılında Ruslar tarafından inşa edilen Ayastefanos anıtının 14 Kasım 1914'te yıkımının Fuat Uzkınay tarafından görüntülenmesi ve *Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesini Yıkılışı* isimli filmin ortaya çıkışıdır. Bu film sinema tarihi yazımında "ilk Türk filmi" olarak sıklıkla kabul edilmiş Fuat Uzkınay' da "ilk Türk sinemacısı" olarak tanımlanmıştır (Korkmaz,1997, s.19; Evren, 2003, s. 100-124; Scognamillo,2010, s.).

Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesini Yıkılışı tarih yazımında iki açıdan tartışma yaratan bir filmdir zira filmin örneğine ulaşılamaması ve yazılı kaynak ve sözlü tarih çalışmalarında filme ilişkin tanıklığın uzun süre bulunamaması ve filmin Osmanlı İmparatorluğu'nda çekilmesine rağmen "Türk filmi" olarak tanımlanması bunun sebebidir. İlk tartışma konusu gazetede gösterim ilanının 25 veya 26 Aralık'ta Sirkeci'de Ali Efendi Sineması'nda *Ayastefanos'taki Moskof Heykelinin Tahribi* adıyla yayımlanmasıyla çözüme ulaştırılmış varlığı kabul edilmiş ancak taşınma sırasında kaybolduğu verisiyse çözüme ulaştırılmıştır (Odabaşı, 2017, s. 67) ancak ikinci tartışma konusu hala masada bulunmaktadır. Edhem Eldem'e göre Filmin kendisinin yanı sıra "ilk Türk filmi" arayışı sorunlu bir yaklaşımı temsil etmektedir zira genel tarih yazım metodolojisi sinema tarihi için de etkin kılınmıştır öte yandan Osmanlı Tarihinin bir Türk öyküsü haline getirilme sorunu mevcuttur ve bu doğrultuda sinema tarihçileri de "Türk sinema tarihini" kaleme almak için çalışmaktadırlar. (Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 6; Eldem, 2003, s. 10; Odabaşı, 2019, s. 321-322).

Eldem'in bu yaklaşımı, Dilek Kaya tarafından da eleştirel bir çerçevede değerlendirilmiştir. Kaya'ya göre, Ayastefanos filmi her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu döneminde çekilmiş olsa da, bu yapımın tarihsel anlatısı, yeni bir devletle birlikte yeni bir Türk kimliği inşa etme hedefiyle hareket eden Cumhuriyet döneminde kaleme alınmıştır. Osmanlı sınırları içerisinde 1914'ten önce çekilmiş başka filmlerin de bulunduğu; ancak bunların bir kısmının kimler tarafından çekildiğinin bilinmemesi, bir kısmının ise gayrimüslimler tarafından üretilmiş olması nedeniyle Türk sineması tarih yazımına dâhil edilmediği günümüzde kabul edilen bir olgudur. Bu duruma örnek olarak, Makedon asıllı Osmanlı vatandaşı Janaki ve Milton Manaki kardeşlerin 1905'ten itibaren Osmanlı topraklarında, Sultan V. Mehmet (Reşat)'in

Bitola (Manastır) ziyareti (1911) dâhil olmak üzere çeşitli filmler çekmiş olmaları, 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren defalarca dile getirilmiştir. Bu bağlamda Kaya, Türk sineması tarihi olarak adlandırılan anlatının, Osmanlı coğrafyasının genişliğini ve çok kültürlü yapısını göz ardı ederek, ideolojik tercihler doğrultusunda seçici bir hafızayla kurgulandığını ve bu nedenle tarafsız bir tarih yazımı niteliği taşımadığını ileri sürmektedir (2014, s. 115).

Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesinin Yıkılışı siyasal olarak güçler dengesini ve egemenlik ilkesini vurgulayan bir yapıdadır. Bu abidenin yıkılışının filme alınması, özellikle Birinci Dünya Savaşı'na girerken, yenilgiyi simgeleyen izlerin kaldırılmasına yönelik bir çalışma olarak da okuna bilinmektedir keza Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* adlı kitabında, Birinci Dünya Savaşı'na girilmeden evvel, halkı savaşa alıştırmak ve savaş propagandası için Ayastefanos'taki anıtın yıkılmasının planlandığını belirtmektedir. (Özön akt. Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 6). Birinci Dünya Savaşı'yla[10] Balkan Savaşının bitmesinin üzerinden yalnızca 1 yıl geçmesine rağmen Osmanlı İmparatorluğu yeniden savaşa girmeye hazırlanacaktır. 28 Haziran 1914'te Avusturya veliahttı Arşidük Ferdinand'ın Saraybosna'da öldürülmesinin ardından uluslararası artan gerginlik ortamında Osmanlı İmparatorluğu'nun ittihatçı hükümeti Balkan Savaşı nedeniyle aldığı diplomatik tecridin - devletin yıkımını getireceği düşüncesi ile- sonlandırılması için bir ittifakı kabul etmeye niyetindelerdir. Paris Hükümetine yapılan başvurudan olumlu yanıt alınamaması sonucu İtilaf Devletleri seçeneklerden kalkmış İttifak Devletleri ile bir anlaşma sağlanmıştır. Jön Türk önderlerinden küçük bir grup Almanlarla 2 Ağustos 1914'te gizlilik içerisinde 8 maddelik anlaşmaya imza atılmıştır. Bu anlaşma o denli gizliydi ki ne padişah ne diğer kabine üyeleri ne Şeyhülislam ne de ulus haberdar edilmemiştir. Osmanlı İmparatorluğu askeri, ekonomik ve iç iletişim açılarından ciddi bir savaşı yürütebilecek konumda değildir. Osmanlı donanmasının 11 Kasım 1914'te Rus gemilerini ve kıyılarını topa tutmasıyla İmparatorluk kendisini savaşın ortasında bulmuştur. "Savunma amaçlı" başlayan bu ittifak ve kısa savaş beklentisi karşılığını bulamadığı gibi 1914 yılının sonlarına doğru siper savaşına dönüşmüştür (Zürcher, 2005, s.164-168; Özön,2013, s. 49). Özön'ün deyimiyle "selamsız sabahsız girişilen bu savaşa halkı ısındırmak", Talat Paşa'nın deyimiyle "harbi

[10] Birinci Dünya Savaşı'ndaki İtilaf Devletleri Birleşik Krallık, Fransa, Rusya, İtalya, Japonya, Amerika Birleşik Devletleri, Romanya, Sırbistan, Yunanistan, Belçika, Karadağ, Portekiz, Brezilya, İttifak Devletleri ise Almanya, Avusturya-Macaristan, Bulgaristan ve Osmanlı İmparatorluğu'ndan oluşmaktadır (Zürcher, 2005, s.164-166).

popüler hale getirmek" gerekmektedir. *Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi bu popülerleşme çabası sonucu ortaya çıkmıştır (Özön, 2013, s. 49).

Savaşın başlangıcından itibaren sinema hem İtilaf Devletleri hem de İttifak Devletleri tarafından siyasi bir propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. İttifak Devletleri içerisinde sinemayı en etkili kullanan Almanya'dır. Alman ordu sineması, Alman ordularının Batı Cephesindeki gücünü yerli yabancı kamuoyuna gösterebilmek için yoğun çaba sarf etmektedir, bu çaba karşılığını başarılı filmlerle almıştır bu filmler yabancı ülkelerde de gösterilmiştir. Almanya'nın sinema alanındaki başarısı ne kadar iyiyse Osmanlı İmparatorluğu'nda o denli zıt yöndedir. Osmanlı Harbiye Nezareti'nin savaşın ortalarına kadar bu yönde bir çalışması olmamıştır. Ancak İtilaf Devletlerinin gerçekleştirdiği bu propaganda çalışmaları ve bu çalışmaların etkileri Osmanlı diplomatları tarafından yakından takip edilerek haberler nezarete bildirilmektedir. Osmanlı ordusunun gücünü gösteren filmlere çok nadir denk gelinmesi diplomatların Osmanlı ordusuna ilişkin daha fazla filmin çekilmesini talep etmesine neden olmuştur. Bu filmlerin çekilmesi Harbiye Nezaretinin tasarrufundadır. Ancak nezaretin bu alanda ilerleyememesi, cephelerin filme alınması ihtiyacı, diplomatların talepleri ve Alman Genel Kurmayının Osmanlı Ordusunda bir sinema kolunun olmamasından duyduğu rahatsızlık bu kolun kurulmasını elzem hale getirmiştir. Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın Almanya ziyaretinde ordunun sinema çalışmalarını gözlemleyerek Osmanlı Ordusu'nda da benzer bir yapılanmanın kurulması için çalışmalara başlanmasına neden olmuştur. Bu çalışmalar 1916 yılının ortalarına doğru *Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi*'nin (Merkez Sinema Dairesi) [11]açılması ile tamamlanmıştır. Böylece Osmanlı İmparatorluğu sinema alanındaki ilk "kurumsal yapısına" ordu aracılığıyla kavuşmuştur (Özuyar, 2017, s. 251-253, Karadoğan,2018, s. 23).[12]

[11] Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi'nin (Merkez Sinema Dairesi) Türkiye Sineması tarih yazımında tartışma yaratan konulardan biridir. İlk sorun merkez dairesinin ismidir. 1956 yılında Nurullah Tilgen'in makalesinde *Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi* kendisine *Merkez Ordu Sinema Dairesi* (MOSD) ismiyle yer bulur. Bu yanlışlık devam eden yayınlarda da varlığını sürdürür (Tilgen, 1956, s. 20-21). Ancak 23 Kasım 1916'da Başkumandanlık Vekaletin'den Merkez Kumandanlığına gönderilen bir evrakta kurumun adı Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi olarak kullanılmıştır (Evren, 2015, s. 14).İkinci sorun ise kuruluş tarihidir. Bu tarih Evren'e, Özön'e ve Çeliktemel-Thomen'e göre 1915'tir (Çeliktemel-Thomen bir başka makalesinde 1914'ü de kullanmaktadır.) (2014, s.40; 2012, s.27; 2019, s.66; 2015b,s. 165). Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi'nin kuruluş evrakına bugün erişile bilinmiş değildir. Ancak cephe filmleri ve Uzkınay'ın anıları göz önüne alındığında 1916 yılının ortalarından önce olmasının mümkün olmadığı görülmektedir (Özuyar, 2017, s. 253).

[12] Harbiye'den sonra Dâhiliye Nezareti de sinemaya ilgi göstermiştir. Göreve atanacak polis memurlarının eğitiminde sinemadan faydalanılmak istenmiştir. Bu hedef doğrultusunda 22 Şubat 1917 tarihinde

Merkez Sinema Dairesi'nin personel ihtiyacının karşılana bilinmesi amacıyla bir genelge hazırlanmıştır. Bu genelgede fotoğrafçılıktan anlayan subayların İstanbul'a gönderilmesi talep ediliyordu. Subaylar" sinema sanatını, teknik yönlerini öğrenecek ve aletleri ile yeniden görev yerlerine döneceklerdi. Film çekmek, yıkamak, pozitif basmak ve bunu projeksiyonda göstermek işin esası idi.". Kurumun başına ise yedek subaylıktan teğmenliğe terfi eden Fuat [Uzkınay] Bey getirilmiştir. Uzkınay'a dönemin meşhur fotoğrafçılarından Hüseyin Bey, Cemil [Filmer] Bey ve Mahzar [Yalay] eşlik etmiştir. (Özuyar, 2017, s. 253-255; Filmer, 1984, s. 86). Evren'e göre Uzkınay yöneticiliği Weinberg ile paylaşmaktadır, Özön'e göre dairenin başına Weinberg yardımcılığına ise Uzkınay getirilmiştir, Filmer'e göre ise Weinberg dairenin başına getirilmiş Romanya'nın savaşa girmesiyle görevine son verilmiştir. (Evren, 2014, s.40; Özön, 2012, s.23; Filmer, 1984, s. 86)). Ancak Uzkınay'ın terhis belgesinde belirtildiği üzere 14 Kasım 1916'da Merkez Sinema Dairesi'nin yönetimine getirilmiştir. Weinberg'in kurum ile resmi ilişkisine ilişkin bugüne dek veri elde edilemese de katkıları göz ardı edilemezdir. Çok sayıda cephenin çekiminde rol alırken aynı zamanda Merkez Sinema Dairesi'ne Berlin'den sinematograf getirmek için de resmi olarak gönderilmiştir (Özuyar, 2017, s. 254-255).

"Harbi popüler hale getirme" fikrinin biz uzantısı olarak kurulan Merkez Sinema Dairesi halkla ordu arasında bağ kurulmasını sağlayarak halkın savaşa göstereceği tepkiyi azalmayı hedeflerken aynı zamanda cephede savaşan birliklerin harekâtları ile müttefik ülkelerden temin edilen yeni silahların gösterildiği Osmanlı İmparatorluğu'nun bittabi İttifak Devletlerinin cephedeki gücünü yansıtan filmlerin çekilmesini amaçlamaktadır (Özön, 1970, s.11).

Merkez Sinema Dairesi her ne kadar Alman ordu sinemasından esinlenerek kurulmuş olsa da gerek personel gerek mekânın teknik yeterlilikleri gerekse de film çekimi için gerekli teknik bakımından yetersizdir tasfiye edilene dek de bu durum değişmemiştir. Bunda müttefiklerine nazaran epey geç kurulmasının da etkisi bulunmaktadır. Cephe filmlerinden çok başkentte çekimler yapılmıştır yine de nicelik ve nitelik bakımından çok verimli olmasa da savaş bitene de dek faaliyetleri devam etmiştir. Bu süreçte Alman ordu sineması Osmanlı İmparatorluğu'ndaki çekimlerine aralıksız devam etmiştir. Merkez Sinema Dairesi, 30 Ekim 1918 tarihinde Mondros Mütareke'sinin ardından kapatılmıştır.

sinematograf temin edilmesi için anlaşma yapılmış sonrasında ise kurum içerisinde *Sinema ve Fotoğraf Mütehassıslığı* ismiyle bir birim kurulmuştur (Özuyar, 2013, s. 83-87).

Merkez Sinema Dairesi kuruluş niyetindeki amaçları gerçekleştirememiş olsa da en önemli etkisi Weinberg'e "sahnedeki bir temsilin pelikül üzerine aktarılması" fikrini düşündürmesi olmuştur (Özön, 2013, s. 45). Karadoğan'a göre bu düşünce kısa zamanda sonuç verecek; bütünlüklü, belirli bir konu ve uzunluğa sahip ilk filmler çekilmeye başlanacaktır. Türkiye sineması için paradigmasal bir değişimin dolayısıyla yerli film yapımının bir zorunluluk hale gelişinin ilk basamağını oluşturmaktadır (2018, s. 24).

Merkez Sinema Dairesi'nin çalışmaları dışında bu dönemde sinema, propaganda ve gelir sağlama amacıyla cemiyetler tarafından da desteklenmiştir. Osmanlı Donanma Cemiyeti, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra kurulmuş ve çalışmalarına I. Dünya Savaşı sonuna kadar devam etmiştir. Derneğin sinema ile ilişkisi gösterimler düzenleyerek gelir elde etmek ve donanmayı desteklemektir ancak ilerleyen süreçte kendi yapımlarını da üretmişlerdir. Donanma Cemiyeti'ne göre devleti güçlendirmek donanmayı güçlendirmekle sağlanabilirdi bu da Cemiyete sağlanacak her katkının vatana hizmet etmekle eşdeğer olması anlamına gelmektedir. Vatanseverlik vurgusu dernek adına gelir toplamayı kolaylaştıran önemli bir unsur olmuştur. Dağıtımcı sinema şirketleri ile sinema salon işletmecilerinin büyük çoğunluğu azımsanmayacak katkılar sunmuştur. Cemiyet sinemacılara verdikleri destek için "Donanma Madalyası" vermektedir. Cemiyet ve sinemacılar arasındaki bu ilişki sinemaların açılış günü hasılatlarının cemiyete bağışlanmasının geleneksel hale gelmesine dek uzanmıştır ancak bu bir zorunluluk değil gönüllülük esasına dayanmaktadır. Cemiyet'in sinemaya katkıları bunlarla kısıtlı kalmış Giovanni Scognamillo tarafından teşebbüsü yarım kalan bir cemiyet olarak betimlenmiştir. (Özuyar, 2013, s.125-136; Scognamillo, 2000, s. 44).

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (MMC) Balkan Savaşı sırasında yaşanan yenilgilerin siviller üzerindeki olumsuz etkilerini ortadan kaldırmak için kurulan çok sayıda yarı-askeri yardım cemiyetlerinden biridir, şüphesiz ki en etkilisi de olmuştur. MMC faaliyet alanı çok geniş belirlenmiştir, eğitim, sağlık, spor, ahlak ve kültür konularını kapsamaktadır. Vatandaşları bir yandan savaşa hazırlarken bir yandan da cephe gerisindeki savaşın tehlikelerinden korumayı hedeflemektedir. MMC aynı zamanda dergi yayıncılığı ile de ilgilenmektedir. MMC yayınladıkları *Harb-i Umumi Panoraması* (1914) ve *Harp Mecmuası* (1915) dergileriyle devletin ve ordunun saygınlığını artırmayı hedefleyen propaganda çalışmaları yürütmüş özellikle savaş yılları boyunca cephede ve cephe gerisinde çekilmiş fotoğraflar

aracılığıyla topluma huzur ve güven aşılamıştır (Özuyar, 2013, s.137-276; Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 2-9).

Erol Köroğlu'na göre *Harp Mecmuası* "Osmanlı görsel propagandasının en mühim ve başarılı yayını"dır. MMC'nin görsel propagandayla ilişkisi sadece dergilerle kısıtlı kalmamıştır. Saraybosna'da gerçekleşen suikasttan iki hafta sonra MMC sinemaya ilgilenmeye başlamıştır. Sinema dönemin en rağbet gören ve gelir sağlayan etkinliğidir bu nedenle cemiyete gelir sağlamak ve etkili propaganda sağlayabilmek amacıyla sinemayla ilgilenilmiştir. Bu ilgi gösterim düzenlenmesi ile kısıtlı kalmamış 1914'te cemiyetin adını taşıyan bir sinema salonu açılmasına kadar ilerlemiştir, gösterimler sadece bu salonla sınırlı kalmamış pek çok başka salonda da cemiyet adına gösterim düzenlenmiştir. Ancak MMC Türkleri ve Türk kültürünü ilkel olarak gösteren filmlerden oldukça rahatsız olmuştur. Türk kültürünün bu inşa edilen olumsuz imajını değiştirmek buna yönelik filmlerin çekilmesi ile mümkün olacaktır bu aynı zamanda cemiyetin daha fazla gelir elde etmesi anlamına da gelmektedir. MMC bu gerekçelerle film yapımına başlamıştır (Özuyar, 2013, s.138-276; Köroğlu, 2004: 190; Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 4-9; Özuyar, 2015, s.25-28).

Cemiyetin erken dönem yapımları; İstanbul'un tarihsel dokusunu ve doğal manzaralarını konu alan görüntülerin yanı sıra, farklı savaş cephelerinde kaydedilmiş belgesel nitelikli filmleri kapsamaktadır. Bu çerçevede Balkan Savaşları, Çanakkale ve Galiçya cephelerine ait kayıtlar, askeri mühimmat ve teçhizatın sevk süreçlerini belgeleyen görüntüler, savaş esirlerine dair sahneler ile yurdun işgaline karşı gerçekleştirilen protesto eylemlerini yansıtan filmler öne çıkmakadır. Ancak bu görüntüler seyirci tarafından oldukça sıradan bulunmuştur zira İstanbul defalarca çekilmiştir örneklerinden çok farklı değildir. Bu nedenle 1917 yılının başlarında genç bir yayıncı ve karikatürist olan Sedat [Simavi] Bey'in mevcut filmlerin yetersizliği sebebiyle seyircinin ilgisini çekecek konulu uzun filmlerin yapılması teklifi cemiyet tarafından heyecanla karşılanmış ve desteklenmiştir. Bu bağlamda Sedat Simavi yönetmenliğinde Casus (1 Ekim 1917) ve Pençe (5 Kasım 1917) filmleri çekilmiştir. Bunlar Osmanlı İmparatorluğu'nda çekilen ilk hikâyeye ve konuya sahip filmlerdir. Böylece MMC devlete bağlı "ilk yapım kurumu" olmuştur. Bu filmler dergilerde yazılan eleştirilerde çoğunlukla teknik ve sanatsal açıdan yetersiz bulunulmuşsa da bazı yazarlar sinemanın bu ilk konulu örneklerini takdir etmiş "[B]in türlü müşkülat ile çarpışarak, bin türlü vasıtasızlık ve çaresizlik içinde çırpınarak bir iş başarmak istisgar

edilemeyecek bir muvaffakiyet" addedilmiştir (Özuyar, 2013, s.139-276; Köroğlu, 2004: 190; Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 5-9; Özuyar, 2015, s.25-28).

Yorumlara karşın MMC film çekimlerinde devam edilmiştir bunların bir kısmı seyircinin ilgisini yakalamıştır. Ancak film çekimleri devam ederken Osmanlı İmparatorluğu'nun üst üste aldığı yenilgiler İttihatçı hükümete ateşkes istemekten başka bir seçeneğin kalmadığını göstermiştir. İtilaf devletleri tarafından savaş suçlusu olarak damgalanan ithalatçı hükümetin yönetimde kaldığı müddetçe yapılacak olan görüşmelerin güçlüklerle karşılaşacağının sezilmesi dönemin Sadrazamının istifasına, 14 Ekim 1918'de Ahmet İzzet Paşa hükümetinin kurulmasına yol açarak İttihat ve Terakki Partisinin iktidarını sonlandırmıştır. General Townshend'in arabuluculuğuyla başlayan ön görüşmelerin ardından Hüseyin Rauf [Orbay] Bey başkanlığında bir Osmanlı heyeti ile Amiral Calthorpe arasında 31 Ekim 1918'de Mondros Mütarekesi[13] imzalanmıştır. Mütarekenin imzalanmasının ardından İTC'nin savaş dönemi liderleri Ermenilere karşı olan tutumlarından dolayı yargılanmaktan korktukları için ülkeyi terk etmişlerdir. İtilaf devletleri İTC liderlerinin korktukları bu yargılamayı gerçekleştirme niyetleri esaslıdır ancak İttihatçılardan hiçbiri mahkemeye çıkmamıştır zira Enver Paşa[14] dışında hepsi Ermeniler tarafından 1920-1921 yıllarında öldürülmüştür. İTC'nin içerisinde bulunduğu bu durum ona bağlı kurumları da derinden etkilemiştir. Yeni yönetimin İTC hükümetiyle karşıt görüşte olması eski hükümetle yakın ilişkide olan cemiyetlerin kapanmasına neden olmuştur. MMC ve Donanma Cemiyetinin kapatılmasına ve mal varlığının hükümete devredilmesine karar verilmiştir. 22 Kasım 1919'da çıkarılan kararname ile MMC'nin hazineye devredilen tüm sinema alet-edevatları ve filmler Malûlîn-i Guzzata Askeriye Muâvenet Heyeti'ne (Malul Gaziler Cemiyeti/ MGMH) aktarılmasına karar verilmiştir

[13] Mondros Mütarekesi Osmanlı İmparatorluğu'nun tam teslimiyeti anlamını taşımaktadır. 25 maddeden oluşan bu mütareke kapsamında Osmanlı topraklarında kamu düzeni için gerekli olan küçük askeri birlikler dışında terhis edilmesi ve silahlarının teslimi, Arap eyaletlerindeki bütün Osmanlı askerlerinin teslim olması ve askeri görevde olan bütün tutsakların teslimi, boğazların işgalini, bütün demiryolu ve telgraf hatlarının kontrol altına alınmasını içermektedir. Ancak İmparatorluk için en tehlikelisi 7. Maddedir. Bu madde, İtilaf devletleri kendi güvenlikleri bakımından bir tehdit unsuru gördüklerinde Osmanlı İmparatorluğu'nda herhangi bir bölgeyi işgal etme hakkına sahipti. Mondros Mütarekesi'nin İtilaf devletlerine sağladığı bu imtiyaz istedikleri gibi güç kullanmalarına olanak tanımaktadır ve İtilaf Devletleri bu imtiyazı dilediği şekilde kullanmıştır (Zürcher, 2005, s.194-195).

[14] İTC'nin savaş dönemi liderleri savaşın ardından Berlin'de bulunsalar da buradaki karmaşık siyasal yapı onların Roma, Moskova ve Afganistan gibi dünyanın çeşitli yerlerine dağılmalarına neden oldu. Sadece Enver Paşa savaş sonrası Türkiye siyasetinde sadece Enver Paşa savaş sonrası Türk siyasetinde önemli bir rol oynamıştır (Zürcher, 2005, s.195-196).

(Özuyar, 2013, s. 270-276; Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 5-9; Özuyar, 2015, s. 27-28; Zürcher, 2005, s.176-196).

Malûlîn-i Guzzata Askeriye Muâvenet Heyeti (MGMH) 20 Mayıs 1917'de İstanbul Merkez Kumandanı Albay Cevat Bey'in başkanlığında savaştan zarar gören asker ve asker ailelerine yardım etmek amacıyla kurulmuştur ancak savaş yıllarında etkin çalışmalar yürütmemiştir. Mütareke döneminin ilk yılında cemiyetin yapısı değiştirilerek ağırlıklı asker üyelerle *Malûlîn-i Guzzata Askeriye Muâvenet Heyet-i Merkeziyesi* adını aldı. Heyet gelir kaynaklarını geliştirmek amacıyla sinema işletmeciliğine aynı yıl başlamıştır. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin kapatılması ve sinemaya ilişkin tüm alet edevat ve stüdyonun Malûlîn-i Guzzata Askeriye Muâvenet Heyet-i Merkeziyesi'ne devredilmesi MGMH'nin film yapımcılığına başlamasına da vesile olmuştur. Böylece Sinema Film İmalathanesi kurulmuş ve şefliğine Fuat [Uzkınay] Bey getirilmiştir. Uzkınay'ın görevi imalathanenin mümkün olan en yüksek kapasitede üretim yapmasını sağlamak ve yapılan-alınan filmlerin satışı ve kiraya verilişi ile gelir yaratılmasına katkı sunmaktır. Çekilecek olan filmlerin konuları ise heyet tarafından verilecektir. Heyet çekilecek filmlerin büyük gelir getireceğini ummakla birlikte bu alan yatırım yapacak yeterli sermayesi bulunmamaktadır. Öyle ki heyet mütarekenin ilk yıllarında kendi ihtiyaçlarını dahi karşılamakta zorlanmaktadır. Tüm bu sorunlara karşın Uzkınay'ın ikna çabaları olumlu sonuçlanarak Hüseyin Rahmi'nin [Gürpınar] romanından uyarlanacak olan *Mürebbiye* filminin çekimlerine Şubat 1919'da başlandı (Özuyar, 2013, s.319-323; Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 2-9).

Mürebbiye filminin çekimleri ağır aksak ilerlerken savaş taraflarının gündeminde Paris Barış Anlaşması vardır. "Bölgeler ikiye ayrılmış durumdadır; Savaştan önce Araplara ait olan bölgeler ile Araplar tarafından kurtarılmış bölgeler bağımsızlığını kazanırken İtilaf devletlerince kurtarılmış ya da Türklerin mülkiyetinde bulunan bölgeler ise İtilaf güçlerinden birinin nüfuz alanına sokulacaktır." Paris Anlaşması bu bölgesel dağılımın nasıl olacağı üzerinedir ve esasen "barış anlaşması" değildir zira savaşın galipleri ve yenilenleri arasında ciddi bir görüşme yapılmamıştır sadece imzalanacak ya da "sözde" reddedilecek nihai bir metin hazırlanmıştır. Bu metin Yunanistan'a İzmir'i işgal etme hakkı tanımıştır. Osmanlı İmparatorluğu hükümet olarak bu işgalin gelişini engellememiş aksine engel olmak isteyen askeri yönetimdeki personelleri görevden almış, askerleri kışlaya kilitlemiştir. Nitekim 15 Mayıs sabahı işgal başlamış binlerce insan yaşamını yitirmiştir.

Hükümet sessiz kalsa da halkın bu işgale tepkisi çok büyük olmuştur, pek çok ilde çok sayıda protesto mitingi düzenlenmiştir. Bu mitinglerin en kalabalığı İstanbul'da gerçekleşen *Sultanahmet Mitingi*'dir. Bu miting Malûlîn-i Guzzata Askeriye Muâvenet Heyet-i Merkeziyesi tarafından filme alınmıştır. Bu film aynı zamanda MGMH'nin ilk aktüalite filmidir. Film çekiminden bir gece sonrasına gösterime hazır hale getirilse de ilk gösterimi 18 Ocak 1920 tarihinde yapıla bilinmiştir (Özuyar, 2013, s.323-325; Zürcher, 2005, s.211).

Mürebbiye filminin de ön gösterimi Mayıs'ın son haftası gerçekleştirilse de genel gösterime girmesi ancak 3 Şubat 1920 tarihini bulmuştur. Nurullah Tilgen'e göre film savaş sonrası işgal güçleri tarafından yasaklanmıştır, Nijat Özön'e göre ise film İtilaf devletlerine karşı "sessiz direnme" niteliğindedir. Nezih Erdoğan ise milli sinema örneği olan bu filmin söylemsel bir direnme yaratması şaşırtıcı değildir zira sinema Batılı bir eğlence formudur. Özde Çeliktemel-Thomen'e göre bu filmi "sessiz direnme" söylemi içerisinde okumak oldukça sorunludur zira Mürebbiye bir roman uyarlamasıdır dönemin Batıcı ve Türkçü söylemlerini harmanlamıştır ve bu yeni bir gelişme değildir. Film, tarihsel bir denk gelişle ya da böyle bir amacı olmaksızın var olan bir sosyal gerçekliğe işaret etmektedir. Bu nedenle filmin içeriği sebebiyle spesifik olarak yasaklanmasından öte İtilaf Devletlerinin Birinci Dünya Savaşı boyunca sinemayı bilinçli şekilde bir propaganda aracı olarak kullanmaları bu alana ilişkin genel kontrol mekanizması kurmanın gerektiğini düşünmeleridir. Bu kontrol mekanizması İstanbul'un işgali sırasında oldukça sıkı hale getirilmiş Harbiye Nezareti'ne 1921 senesinde gönderilen bir tebliğ aracılığıyla; "Beyoğlu'ndaki sinema, tiyatro, birahane ve lokantaların belirtilen saatlerde kapatılması ve sinemalarda Alman, Avusturya, Macar ve Bulgar yapımı filmlerin gösterilmemesi emredilmişti." Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 9; Tilgen, 2009, s.117; Özön, 1970, s.26; Erdoğan, 2006;s. 229-230)

Türkiye Sineması tarih yazımında *Mürebbiye* sıklıkla sansüre uğrayan ilk film olarak kabul edilmiştir. Scognamillo, Özgüç ve Onaran gibi yazarların yaygınlık kazandırdığı bu görüş tarih yazımında kabul görülmüş ve tekrarlanmıştır. Mürebbiye filminin gösterimlerinin engellenmesi sansür niteliği taşımakla birlikte ilk değildir zira 23 Şubat 1915 tarihinde Dâhiliye Nezaretine yollanan bir yazı aracılığı ile sansür merkezlerinin görevlerinin sonlandığı ve bu görevin artık polis tarafından inceleneceği belirtilmiştir.[15] Sansür

[15] "DÂHİLİYE NEZÂRETİ

merkezinde kimlerin yer aldığı, hangi filmlerin sansüre uğradığı ve sansüre uğrama koşullarının neler olduğu bilinmese de sansür mekanizmasının varlığı, işlediği ve artık görev devri yaptığı anlaşılmaktadır (Öztürk, 2006, s. 68; Scognamillo, 2010, s. 28; Onaran, 1968, s. 59; Özgüç, 1976, s. 22).

MGMH film yapımlarına 1921 yılına dek devam etmiştir. Ancak 1921'de film çekmek için girilen masraf ve zahmetler yerine ellerindeki makinelerin kiraya verilerek belki daha az ancak güvenli bir gelir sağlamanın daha makul olacağı düşünülmüş sonrasında ise riski daha düşük olan otobüs işletmeciliği ve pazar yeri gibi alanlara yönelinmiştir. Bununla birlikte MGMH bünyesinde film gösterimleri, tiyatro oyunları ve konserler tertiplenmeye olarak devam edilmiştir[16] (Tilgen, 2009, s.126; Özuyar, 2013, s.336-337).

Osmanlı İmparatorluğu'nda sinema uzun süreli savaşların yarattığı ekonomik ve siyasal güçlükler nedeniyle nitelikli altyapı ve deneyimli uzman kadrosunun inşasına uzun süre erişememiştir. Sinema ilk kurumsal yapısına askeriye içerisinde yer bulmuş ve askeri kökenden gelen bu yapılanma şekli yine yönetim kadrosu asker olan cemaatler tarafından yapımcılığa dönüştürülerek gelir sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu dönemde çekilen filmler ağırlıklı olarak; kısa, doğaçlama, belgesel türünde ya da askeri nitelikli aktüel filmler ile bir kaç uzun film denemesinden oluşmaktadır (Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 16; Karadoğan, 2018, s. 27). Ancak 1922 yılında bu yapı değişmiş Kemal ve Şakir Seden kendi stüdyolarını kurmaya ve yerli film üretimine başlamaya karar vermiştir. Seden Kardeşler için sinema yeni bir alan değildir. Kemal Seden, Dayısı Ali Efendi ve Fuat Uzkınay ortaklığında 1914 yılında İstanbul'da Türk müteşebbislerin açtığı ikinci sinema salonu olan Ali Efendi Sineması'nı ve sonrasında Ali Efendi ve Seden Kardeşler ortaklığında ikinci sinema salonları olan Kemal Bey Sineması'nı açmıştır. Sedenler aynı zamanda sinema yayıncılığı ile ilgilenmiş ilk sayısı 2 Temmuz 1914 tarihinde yayınlanan *Sinema Haberleri* mecmuasını yayınlamışlardır. Seden Kardeşler 1919 yılında Kemal Film'i kurarak film getirtmiş ve gösterim düzenlemiştir. Kemal Film, ticaret düşüncesi ile kurulan ilk sivil film

---

Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti
1037 Umum
Fîmâba'd tiyatro piyesleriyle sinema şeridlerinin doğrudan doğruya polisçe tedkik ve ta'kib edilecek ve binâen aleyh bu bâbda Sansür Hey'etince hakk-ı müdahale kalmadığının bi'l-cümle sansür merâkizine emr edildiği inde'l-muhâbere Başkumandanlık Vekâlet-i Celîlesinden vârid olan tezkire buraya da bildirilmiş olunur. Ona göre icrâyı îcâbı lüzûmu ta'mîmen tebliğ olunur efendim. Dâhiliye Nâzırı nâmına Müsteşâr" (BOA, 08/R/1333 Akt. Öztürk, 2006, s. 68).

[16] MGMH 30 Mayıs 1929 tarihinde çıkarılan 1485 sayılı kanuna dayanılarak kapatılmıştır (Pehlivanlı, 2015, s. 533).

müessesesidir. Seden Kardeşler'in sinema ile kurdukları bu ilişkiselliğin, Uzkınay ve Weinberg'in cesaretlendirmeleriyle kendi stüdyolarını kurmalarına ilerlemesi şaşırtıcı değildir (Maraşlı, 2006, s.30-43).

Seden Kardeşler, Haliç'te bulunan Feshane Fabrikası'nın dikimevi bölümünü kiralayarak *Kemal Film Stüdyosu*'nu kurmuşlardır. Sinema için gerekli teknik malzemeleri ise MGMH'den kiralamışlardır. Böylece ilk film platosu kurulmuş olur. 300 m²'lik alana sahip bu plato henüz sesli çekim için elverişli değildir. Artık film çekmek için gerekli olan filmin bütçesinin ve yönetmenin bulunmasıdır. Seden Kardeşler, yönetmenlik için eski dostları olan Muhsin Ertuğrul'a bir mektup yollayarak yurda dönmesini ve yönetmenlik yapmasını isterler. Filmin çekilmesi için gerekli olan bütçe Sedenler'in Dayısı olan Ali Efendi tarafından temin edilir. Kemal Film Stüdyosu'nun ilk filmi *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde ve Ali Efendi Bey sponsorluğunda tamamlanır. Bu film hem sivil bir vatandaşın film çekimine ilk sponsorluk örneğini oluştururken aynı zamanda konusunun bir gazete haberinden etkilenerek senaryolaştırılması sebebiyle özgün senaryonun da bilinen ilk örneğini oluşturmaktadır. Filmin daha önce hiçbir tiyatroda oynanmamış olması ve konusu nedeniyle kurmaca olsa dahi cinayetin neden ve nasıl işlendiği büyük merak oluşturmuş ve halkın filme rağbet etmesine neden olmuştur. Filmin gişedeki bu başarısı Kemal Film'in yapımcılığa devam etmesine imkân sağlamıştır (Maraşlı, 2006, s.43-47; Karadoğan, 2018, s. 27; Özuyar, 2013, s.357).

Yerli film yapımcılığı Kemal Film bünyesinde sürdürülürken "Anadolu'da Mustafa Kemal [Atatürk] liderliğinde başlayan Kurtuluş Savaşı[17] tüm hızıyla devam etmektedir". Büyük Taarruz 'un başlamasıyla birlikte kurmaca film yapımları askıya alınmıştır. MGMH ve Kemal Film savaşı ve savaş sonrasındaki belgelemek amacıyla kameramanlarını cepheye göndermişlerdir. Kemal Film adına cepheye gönüllü olarak giden Fuat Uzkınay sadece savaşın yol açtığı yıkımı değil muhaberelerin kendisini de filme almıştır. Büyük taarruzun

[17] Kurtuluş Savaşı, Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal ve kültürel varoluşunun kurucu eylemidir. 1919–1922 yılları arasında yürütülen bu savaş, yalnızca askerî bir direniş değil, ulusun kendi kaderini tayin hakkını fiilen ilan ettiği bir bağımsızlık mücadelesidir. Osmanlı Devleti'nin Sevr Antlaşması'yla parçalanması öngörülürken, Anadolu'da örgütlenen ulusal direniş, 23 Nisan 1920'de TBMM'nin açılmasıyla siyasal bir kimlik kazanmış; 24 Temmuz 1923 Lozan Antlaşması'yla uluslararası tanınırlık elde edilmiştir. Yaklaşık otuz beş bin askerin şehit olduğu, üretim gücünün ciddi biçimde azaldığı bu savaşın ardından ülke, "milli iktisat" ilkeleriyle yeniden yapılanmaya yönelmiş; kadınların üretim ve kamu yaşamına katılımı, laikleşme ve eğitim reformlarıyla desteklenmiştir. Böylece Kurtuluş Savaşı, yalnızca emperyalizme karşı bir direniş değil, modern Türkiye'nin ekonomik, toplumsal ve düşünsel temellerinin atıldığı tarihsel bir dönüm noktası olmuştur (Zürcher, 2005, s. 187–192; Akşin, 2008, s. 115–120; Kocatürk, 2006, s. 203–210).

kazanılmasına karşın yunan ordularının bölgeden çıkarılması 18 Eylül'ü bulmuştur. Uzkınay bu süreçte de çekimlere ara vermemiştir. Yunan ordusunun yarattığı yıkımı ve savaş suçlarını kayda almıştır. Uzkınay cephede 3.500 metre uzunluğunda 46 adet kısa belge filmi çekmiştir. Bu filmler cephede çekilen başka filmlerin eklenmesiyle *Zafer Yolları* ismiyle topluca gösterime sokulmuştur (Özuyar, 2017, s.365-366).

Tablo 2.4
Zafer Yolları

Bursa Fatihi Şükrü Paşa ve Maiyeti	Mitralyöz Bölüklerinin Düşmana Tesirli Atışı
Bir Fırkanın İleri Harekâtı	Yaralılarımızın Geriye Nakli
Kuvâ Kumandanlığının Alaylara Emir ve Tebliği	Düşmanı Takip
Avcı Hattının İlerlemesi	Süvari Hücumu
Düşman Mevziine Hücum Eden Kahraman Piyadelerimiz	Yalın Kılıç Hücum Eden Süvari Alayının
Dörtnala Mevzie Giren Bataryalar	Düşmandan Bir Sahra Bataryasının Suret-i Zabtu
Topçu Atışı	Yunanlılardan İğtinâm Edilen [Ganimet alınan] Sahra Bataryaları
Mudanya Sırtlarında Kolordu Tarassud [Gözetleme) Mevkii	Yunanlıların Teslimi
Kolordu Erkân-ı Harbiyesi	Alınan Esirler
Hücum Borusu	Yaralılarımız Sargı Mahallinde
Hücum	Esir Yunanlıların Yaralarını Sıhhiye Bölüğü Tarafından Sargı Mahalline Sevki
Keşif Kolu	İğtinām Edilen Bataryanın Tekrar Düşmana İstimali
Mevzi İntihabına Gelen Topçu Tabur Kumandanı	Düşmandan Zapt Edilen Siperler
Kolordu Kumandanı ve Fırka Kumandanı	Siperler Dâhilindeki Yunan Erleri ve Yaralıları
Bir Tarafın Taarruzu	Alay Kumandanlarının Fırka Kumandanlarından Emir Telakkisi
Makineli Tüfek Bölüğü Ateşi	Nöbetçi Neferi
Topçu Ateşi	Tarassud Mevkiinde Kolordu Kumandanı ve Maiyetinin Muharebeyi Tarassudu
Düşman Üzerinde Bataryaların Tesirli Endahtı [Atışı]	İzmir Fatihi Nurettin Paşa Hazretlerinin Kolorduyu Teftiş
Tebdil-i Mevzi Eden Bir Cebel Bataryası	Kendilerine Medeniyet Süsü Veren Çapulcu Alayının Anadolu'daki Tahribatı
Süngü Hücumu	Tahrip Edilen Bedbaht Alaşehir, Manisa, Aydın ve Civarı
Teftişaddan Sonra Kıtanın Hal-i İstirahatı	Yunanlılar Tarafından Tahrip ve Berheva Edilen (Uçurulan] Bir Köprü
Şükrü Nailli Paşa Hazretlerinin İzmit'e Muvasalatı	Düşman Tarafından Tahrip Edilen Yüzlerle Vagon ve Lokomotif
Şanlı Alayımızın Şanlı Bir Sancağı	Kendilerine Medeniyet Süsü Veren Çapulcu Alayının Anadolu'daki Tahribatı
Alınan Ağır Topların Efrada Teslim Ettirilmesi	Düşmandan İğtinâm Edilen Ağır Toplarının Bir Kısmı

Not:* Zafer yolları sadece Uzkınay'ın çekimlerinden oluşmamaktadır, Muhsin Ertuğrul, Cezmi Ar ve Refet Paşa'nın çektiği filmler de mevcuttur. Ancak bunların isimleri ve sayıları bilinmemektedir.
Kaynak: Özuyar, 2017, s.365-366.

1922'de Ulusal Mücadele'nin kazanılmasının ardından İtilaf devletleri yapımı propaganda filmlerinin gösterimlerine devam edilmemesi beklenmesine rağmen İzmir sinemalarında gösterimlerin yapıldığı belgelerde görülmektedir (Öztürk, 2022, 33-34).

Mütareke sonrasında Düvel-i İtilâfiye tarafından İstanbul'un işgalini müteakip, sinema filmlerine resmigeçit ve manevra gibi birer perdelik, İtilâf Devletleri'ne ait askerî ve millî mahiyette sahnelerin ilave edildiği; buna karşılık Alman ve Avusturya gibi müttefik ordulara ait benzeri askerî ve millî sahnelerin söz konusu filmlerden çıkarıldığı bilinmektedir. Elyevm dahi İzmir'deki muhtelif sinemalarda, gösterilen filmlerin baş kısmında İtilâf Devletleri ordularına ait resmigeçit ve manevraları ihtiva eden bu tür sahnelerin yer aldığı görülmektedir.

Sinemaların, bütün dünyada en etkili propaganda vasıtalarından biri olduğu izahtan varestedir. Bu mecrayı memleketimizde millî ve istifadeye şayan bir mahiyete kavuşturmak hâlihazırda mümkün olmasa dahi, henüz kendileriyle sulh akdedilmemiş olan düşman devletlerin propaganda faaliyetlerine müsaade edilmesi caiz değildir. Bu itibarla, zikredilen filmler içerisinde düşman ordularına ait sahnelerin Anadolu'daki umumî sinemalarda gösterilmesine izin verilmemesi hususu arz ve teklif olunur. (BCA, 30..10.0.0, Yer No: 146.43..3 akt. Öztürk, 2022, s. 33-34).

21 Mayıs 1923 tarihli bu belgeden anlaşılacağı üzere 1920'de İstanbul'un işgalinden sonra propaganda filmleri İstanbul ve İzmir'de yaygın şekilde gösterilmiştir. Yazı kalıcı bir barış anlaşması sağlanana kadar Anadolu'da bu gösterimlerin yasaklanmasını Bakanlar Kurulu'ndan talep etmektedir. Bakanlar Kurulu bu ihtiyacı haiz bularak 29 Mayıs 1923'te İçişleri ve Maliye Bakanlığı'na tezkere iletmiştir (Öztürk, 2022, s. 34-35).

Tezkere'de Mütareke sonrasında İtilaf Devletleri tarafından İstanbul'un işgalini takiben, sinema filmlerine resmigeçit ve manevra gibi İtilaf ordularına ait askerî ve millî nitelikte sahnelerin eklendiği; buna karşılık Alman ve Avusturya gibi müttefik ordulara ait benzer sahnelerin filmlerden çıkarıldığı bilinmektedir. Genelkurmay Başkanlığı'ndan gelen 21.05.1939 tarihli yazıda, İzmir'deki çeşitli sinemalarda gösterilen filmlerin baş kısmında hâlen İtilaf Devletleri ordularının resmigeçit ve manevralarını içeren bu tür bölümlerin yer aldığı bildirilmektedir.

Sinemanın en etkili propaganda araçlarından biri olduğu dikkate alındığında, bu mecranın ülkede millî ve toplumsal yarar gözeten bir yapıya kavuşturulması mevcut koşullarda mümkün olmasa dahi, henüz kendileriyle barış yapılmamış devletlerin propaganda

niteliği taşıyan içeriklerine göz yumulması kabul edilemez. Bu nedenle, söz konusu filmler içerisinde düşman ordularına ait sahnelerin Anadolu'daki sinema salonlarında gösterilmemesi, bu bölümlerin filmlerden çıkarılmasına yönelik işlemlerin gümrük idareleri tarafından karara bağlanarak uygulanması ve sürecin sonucuna ilişkin bilgi verilmesi talep edilmektedir (Öztürk, 2022, s. 35).

21 Mayıs 1923 tarihli belgenin önemli bir diğer vurgusu ise "Sinemanın dünyada en birinci propagandan aracı" olmasıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun sinema yapımcılığı deneyimi cemiyetler aracılığıyla cephe çekimleriyle oluşmuştur ve cemiyetlerin kurulum hedefleri yönünde gelir kaynağı olarak görülmüştür. Bu nedenle sinemanın siyasal propaganda niteliğinden yeterinde faydanılamadığı düşünülmektedir. Kurtuluş Savaşı döneminde çekilen *Zafer Yolları*, *İstiklal, İzmir* Zaferi, Bircan Efendi Vekilharç gibi seyir oranı yüksek yapımlar gerçekleştirilse de bunlar oldukça kısıtlı yapımlardır. Anadolu'da kendi propagandasını sağlayacak filmlerin çekilememesi savaşılan ülkelerin çekimlerinin yaygınlaştırılmasının engellenmesi ihtiyacını doğurmuştur (Öztürk, 2022, s. 34-35; Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 13).

Osmanlı İmparatorluğu her ne kadar sinemayı siyasi propaganda amacıyla kullanmakta yetersiz kalmış olsa da çağdaşlarıyla kıyaslandığında benzer vakitte gösterim mekânlarını kurmuş ve yaygınlaştırmıştır. Daimi sinema salonları tiyatro ve benzer gösteriler için kullanılan salonların dönüştürülmesiyle sinema salonu haline getirilmiştir. 1920'de Beyoğlu'nda *Majik Sineması* açılmıştır. Bu salon İtalyan mimar G. Monogeri tarafından baştan sinema salonu olarak tasarlanmış ve inşa edilmiş ilk sinema salonudur (Evren, 2014, s.60). Bugün erişilebilen bilgilere göre İstanbul'daki yıl bazlı geçici/mevsimlik ve daimî sinema salonu sayısı şu şekildedir:

Tablo 2.5
İstanbul'daki Sinema Salonları (1913-1921)

Yıl	Mevsimlik Sinema Salonları	Daimi Sinema Salonları	Toplam Sinema Salonu
1913	-	25	25
1914	-	25	25
1915	-	25	25
1916	-	-	-
1917	-	-	-
1918	3	24	27
1919	7	25	32
1920	35	37	72
1921	39	49	88

Kaynak: Çeliktemel-Thomen, 2018, s. 89-92.
Not*: - henüz veri elde edilemeyen yılları temsil etmektedir.

Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'na gelişinden Cumhuriyetin ilanına dek geçen süreçte 19 film çekilmiştir. Burada baz alınan film ölçütü belgesel ve aktüel filmleri kapsamamaktadır. Bunlar dâhil edildiğinde çekilen film sayısını belirlemek oldukça güçtür, kısa çekimlerin film niteliği de tartışmaya açık bir konudur. Bu nedenle, uzun ve konulu filmleri kapsayan bir listeleme yapılmıştır. Sayılar incelenirken sinemanın yeni bir icat olduğu, maliyet ve nitelikli personel gerektirdiği ile uzun savaş yılları yaşandığı bunların sinemayı doğrudan etkileyen alanlar olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Tablo 2.6
Çekilen Film Sayısı (1911-1922)

YIL	ÇEKİLEN FİLM SAYISI
1911	1
1912	-
1913	-
1914	1
1915	0
1916	2
1917	3
1918	1
1919	5
1920	0
1921	3
1922	3
Toplam	**19**

Kaynak: Özgüç, 1998, s. 519.

2.3 Cumhuriyet'in İlanından İlk Sesli Filme (1923-1931)

Kurtuluş Savaşının kazanılmasından sonra kalıcı barışı sağlamak amacıyla 24 Temmuz 1923 tarihinde Lozan Barış Antlaşması[18] imzalamış ve 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilan edilmiştir. Cumhuriyetin ilk Cumhurbaşkanı Atatürk ve ilk başvekili İsmet (İnönü) olmuştur. Kurtuluş Savaşı kazanılmış olsa da ülke koşulları bir hayli ağırdır. Aralıksız süren savaşlar nüfusu modern tarihte benzeri olmayacak şekilde azaltmıştır. Doğu vilayetlerinde nüfusun yarısı vefat etmiş ve dörtte biri göç etmiştir. Batı vilayetlerinde ise

[18] Lozan Barış Antlaşması, Türkiye Cumhuriyeti'nin uluslararası alanda tanınmasını sağlayan ve bağımsızlık mücadelesinin hukuki temelini oluşturan kurucu diplomatik belgedir. 20 Kasım 1922'de başlayan ve 24 Temmuz 1923'te imzalanan görüşmeler, Birinci Dünya Savaşı sonrasında dayatılan Sevr Antlaşması'nın reddedilmesiyle yeni bir dönemi başlatmıştır. Lozan'da, Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükûmeti, Misak-ı Millî ilkeleri doğrultusunda, siyasal egemenliğin ve toprak bütünlüğünün tescilini hedeflemiştir. Antlaşma sonucunda Türkiye'nin sınırları büyük ölçüde güvence altına alınmış; kapitülasyonlar kaldırılmış, Osmanlı borçları yeniden düzenlenmiş ve Boğazlar rejimi uluslararası bir denetime bağlanmıştır. Bu süreç, yalnızca diplomatik bir başarı değil, aynı zamanda modern ulus-devletin uluslararası hukuk zemininde meşruiyet kazanmasının ifadesidir. Lozan, Türkiye'nin Batı dünyasıyla ilişkilerinde eşit statüye geçişini, tam bağımsızlığın siyasal ve ekonomik anlamda somutlaşmasını temsil eder. Dolayısıyla Lozan Barış Antlaşması, yalnız bir savaşın ardından gelen barış metni değil, Cumhuriyet'in kurucu iradesini dünyaya tescil ettiren bir egemenlik manifestosudur (Akşin, 2008, s. 145–151; Kocatürk, 2006, s. 240–248; Zürcher, 2005, s. 211–217).

dul kalan kadın oranı %30'un üzerindedir. Savaşlar demografik yapıyı sadece fiili olarak etkilememiştir, savaş nedeniyle bozulan altyapı tesislerine ve tarımda işgücü yokluğuna neden olmuştur. Bu durum kıtlığa ve buna bağlı salgın hastalıkların yayılımına neden olmuştur. Kıtlık, kolera ve tifo da ciddi yaşam kayıplarına neden olmuştur. Bunların yanı sıra yoğun göç hareketliliği de mevcuttur. Toplumu içinde bulunduğu bu durumdan çıkarabilmek amacıyla siyasal sahnede tam hâkimiyetin kazanılmasının ardından Atatürk ve hükümeti yoğun bir reform düzenlemesi başlatmıştır. Yeni kurulan Cumhuriyetin iktisadi yaklaşımı "açık ekonomi koşullarında yeniden inşa" olarak belirlenmiştir bu yaklaşım her ne kadar yenilikçi görülse de aslında Osmanlı İmparatorluğu'ndan alınan iktisadi yaklaşımın bir devamlılığını taşımaktadır. 1925'te aşar vergisinin kaldırılması tarım alanında çalışanlar lehine bir gelir düzeyi artışı sağlamakla birlikte genel olarak milli gelirde sağlanan hızlı reel gelir artışı bütün sosyal sınıf ve tabakalara yayılmıştır. Bu iktisadi yaklaşım 1929 yılına dek sürmüş Dünya'yı saran ekonomik buhranın etkileri sonucu değişmiştir. Sosyal yapının inşasında ise Osmanlı İmparatorluğu'nun çizgisi izlenmemiş yenilikçi bir tutum izlenmiştir. Bu yeni ulus devletin temelleri reform düzenlemeleri içerisinde yer alan ilke ve inkılâplar aracılığıyla atılmıştır. Ulus devletin bir uzantısı olarak bir ulusal kimlik yaratma amacı taşıyan bu inkılâplar önemli ayaklarından biri de kültür-sanat politikalarıdır (Zürcher, 2005, s.239-254; Lüleci,2013, s. 223; Boratav, 2010, s. 39-57).

Cumhuriyetin bu erken döneminde siyasal iktidarlara göre sanat alanındaki ilerleme; eğitim, kültür ve uygarlığın göstergesini oluşturmaktadır. Sanat, inkılâpları halka benimsetmekte kullanılacak bir ideolojik aygıt olmasının yanı sıra toplumun kültürel seviyesini arttıracak ulusal kimliğin inşasına katkı sunacak bir araçtır (Şentürk, 2001, s. 105). Atatürk'ün Bursa Şark Sineması'nda halka hitaben yaptığı konuşma, bu yaklaşımın somut bir ifadesi niteliğindedir. Söz konusu konuşmada Atatürk, sanatsal ve bilimsel üretimi toplumsal olgunlaşmanın ve uygarlık düzeyine erişmenin vazgeçilmez koşulları arasında değerlendirmiş; sanattan ve bilimden yoksun bir milletin ilerleme sürecinde yer alamayacağını vurgulamıştır. Bu bağlamda Türk milletinin, sahip olduğu nitelikler doğrultusunda medeni ve ilerlemeci bir toplum olmaya layık olduğu ve bu yönde gelişimini sürdüreceği ifade edilmiştir (Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s. 71 akt. Lüleli, 2018, s. 225).

Atatürk'ün Florya Köşkü'nde yaptığı konuşmasında "Güzel sanatlarda muvaffakiyet bütün inkılâpların muvaffak olduğunun en kat'i delilidir" diyerek inkılâpların başarısının delilini güzel sanatlara bağlamıştır. *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri* ve *Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri* gibi eserlerde Atatürk'ün sanatın çeşitli alanlarına önem atfettiğine ilişkin görüşleri yer alırken sinemaya dair doğrudan bir metni bulunmamaktadır. Ancak bu sinemayı önemsiz bulduğu yönünde okunmamalıdır. Savaş yıllarında dahi sinemayı takip ettiği, bu alanda çalışmayı teşvik ettiği bilinmektedir (Şentürk, 2001, s. 105; Lüleli, 2018, s. 225).

Cemal Granda'nın aktardığına göre Atatürk, sinemayı ve radyoyu yalnızca birer eğlence aracı olarak değil, gelecekte dünyayı dönüştürecek temel iletişim ve kültür araçları olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşım çerçevesinde, söz konusu mecraların kısa bir zaman dilimi içerisinde insanlar ve toplumlar arasındaki mesafeleri ortadan kaldırarak küresel ölçekte karşılıklı anlama ve etkileşimi mümkün kılacağı vurgulanmaktadır. Atatürk, sinema ve radyonun farklı coğrafyalarda ve kültürlerde yaşayan bireylerin birbirlerini anlamalarını sağlayarak ortak bir dünya tasavvurunun oluşmasına katkı sunacağını ifade etmektedir. Bu bağlamda, sinema ve radyonun keşfi, insanlık tarihinde dönüm noktası olarak kabul edilen matbaanın icadı, barutun kullanımı ve Amerika'nın keşfi gibi olaylarla karşılaştırılmakta; hatta bu tarihsel gelişmelerin, modern iletişim araçlarının yaratacağı dönüşüm karşısında ikincil bir konuma gerileyeceği ileri sürülmektedir (Granda, 2012, s. 143).

Atatürk'ün sinemaya gösterdiği ihtimam sıklıkla sinemaya gitmesinin yanı sıra içerisinde kendisinin de yer aldığı belge filmlerinde görüntü ve ses kayıtlarına müdahalede bulunduğu hatta bu filmlerin bazılarının belirli bir planda çekildiği ve Atatürk'ün bu planı denetlediği görülmektedir. Atatürk'ün sinemaya verdiği önem ve onun eğitici yönüne gösterdiği eğilim 17 Şubat- 4 Mart tarihleri arasında gerçekleştirilen 1. İzmir İktisat Kongresi'nde de kendisine yer bulmuştur. "Ziraat ve Maarif Bölümü'nün 9. maddesinde, "Ahlaka aykırı olanları yasaklamak koşuluyla; ziraat, sanayi, coğrafi, iktisat ve sağlık ile ilgili sinema filmleri göstererek köylülere gereken yararlı bilgileri vermek…" amacıyla sinemanın kullanılması öngörülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'ndan devralınan bu yaklaşım Cumhuriyet'te de sürdürülmüştür. (Korkmaz, 1997, s. 36-37; Erkılıç, 2003, s. 33).

Sinemanın toplumun bilgi ve kültür seviyesini arttıracak güçlü bir araç olabileceği bu doğrultuda ülkenin kalkınmasında önemli rol oynayabileceği fikri sadece Atatürk ile kısıtlı kalmamıştır. Şark Cephesi Kumandanı Kazım [Karabekir] Bey'inde bu fikri benimsediği 1923 yılında *İbret Yerleri* isimli projesini İktisat ve Millî Müdafaa vekâletlerine yollamasından anlaşıla bilinmektedir. Sinema okulu kurulmasını ön gören bu projeye göre Türkiye bölgelere ayrılacak ve bölgelerin önemli merkezlerinde aynı mimari niteliklerde mekânlar kurulacaktır. Halkın böyle bir masrafı üstlenememesi nedeniyle devlet eliyle kurulan bu mekânlar yine devlet eliyle işletilecek elde edilen gelirle yeni mekânlar açılacaktır. Bu mekânlar aynı zamanda sinema okulu görevi görecek kurulan her mekânda yerelde yaşayan gençleri sinemacı olarak yetiştirmek üzere kurslar verilecek mekânlar da sürekli yeni filmler gösterilecektir. Atatürk bu projeyi "Paşa hazretlerinin mütalaaları pek isabetlidir. Tatbik imkânı aranmak ricasıyla takdim" notu ile Rauf [Orbay] Bey'e göndermiştir. Kazım Bey projesinin finansmanı için "Muavenet-i İçtimaiye" (Sosyal Yardım) ve "Hilal-i Ahmer" (Kızılay) örgütlerinin desteğini öngörse de teklifi sadece İktisat Vekâletinin ilgisine mahzar olmuş proje takdirle karşılanmış ancak olumsuz yanıt almıştır. Ret yanıtı ziraat makinelerinin kullanılmasının öğretilmesi ve ziraat dersleri üzerine kursların açılmasının daha gerekli olduğu açıklamasıyla gerekçelendirilmiştir. Zamanının çok ötesinde, iletişim fakültelerinin kökenine atıf yapan bu proje gerçekleştirile bilinseydi devlet eliyle inşa edilen kuvvetli bir sinema endüstrisinin başlangıcını oluşturabilirdi. Bu proje aynı zamanda Cumhuriyet'i kuranların sinemaya olan ilgilerinin önemli bir kanıtıdır. (Öztürk, 2022, s. 153-156; Karabekir, 2024, s. 1016-1018; Özuyar, 2022, s. 150-151).

Cumhuriyet'i kuranlar için sanat ve inkılâpların bağı sinema özelinde de oldukça önemlidir. Eşitlik ilkesinin bir uzantısı olarak toplumsal yaşantıda kadın erkek eşitliğinin sağlanması bakımından iki önemli adım atılmıştır. Bunlardan ilki 1923 yılında İzmir'deki Ankara Sineması'nı ziyaret eden Atatürk'ü halk sokakta büyük bir kalabalık halinde karşılar büyük bir heyecan ve coşku hâsıl olur. Ancak sinema salonu sadece erkekler girebilir. Muhafazakâr Müslüman tebaanın seyir pratiğinde kadınlar ve erkekler birlikte film izleyememektedirler. Atatürk bu yaklaşıma karşı çıkarak kadınların salona alınmasını emreder. Salon tıka basa dolar ve uzun alkışlardan sonra film ancak başlayabilir. Türkiye'de ilk olarak bu gösterimle kadınlar ve erkekler bir arada film

seyrederler.[19] Bu olay muhafazakâr Müslüman tebaanın yeni cumhuriyette eşit birer vatandaşa dönüşümünün sembolik bir örneğini oluştursa da izleme pratiklerinde gerçek dönüşüm tedrici olarak gerçekleşmiştir (Filmer, 1984, s. 125-126). Aynı yıl gerçekleştirilen bir diğer önemli adım ise Yazar Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan, Yapımcılığını Kemal Film'in yönetmenliğini ise Muhsin Ertuğrul'un yaptığı *Ateşten Gömlek* filminin çekimlerine Atatürk'ün gösterdiği ilgi sonucunda Müslüman kadınların ilk kez sinema perdesinde yer alabilmeleridir. Bugüne kadar çekilen filmlerde kadın rolleri Ermeni, Rum ve Beyaz Rus kökenli kadınlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Ancak *Ateşten Gömlek* bir Kurtuluş Savaşı anlatısıdır bu nedenle oluşan milli duygular Müslüman kadınların oynamalarına imkân tanımıştır. Ateşten Gömlek filmi, Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyir başrolde oynadığı Müslüman kadınları Türkiye'de beyazperdeye taşıyan ilk film olmuştur (Evren, 2006, s. 24; Özön, 2013, s. 62; Özgüç, 2003, s. 78).

Ateşten Gömlek filmi gerek ilk Türk kadınlarının sinema perdesinde yer alışı gerekse kurtuluş savası sırasında yaşanan bir aşk hikâyesini anlatması sebebiyle seyirciden epey ilgi görmüştür. Bu film, Seden Kardeşler'in film yapımcılığında kârlılığı artırmaya yönelik yeni bir yöntem geliştirmelerine de zemin hazırlamıştır. Filmin yüksek ticari başarı potansiyeline inanan Kemal ve Şakir Seden, yapımı iki bölüm hâlinde sunmayı düşünmüş, bu doğrultuda film bilinçli biçimde uzatılmış, özellikle savaş sahneleri çoğaltılarak anlatı iki ayrı gösterime bölünmüştür. İlk bölümü izleyen seyircilerin, anlatının devamını görmek üzere ikinci bölüme yönelmesinin kaçınılmaz olduğu varsayılmıştır. Bu varsayım gerçekleşmiş Seden Kardeşler, filmi göstermek isteyen işletmecilerden, yapım maliyetini aşan tutarları peşin olarak tahsil etmiş; seyircinin ise fiilen iki ayrı bilet ücreti ödemesi sağlanmıştır. Nitekim yalnızca İzmir ve çevresinden

[19] Osmanlı İmparatorluğu'nda edinilen ve sürdürülen seyir pratiği kadınlar özelinde biraz karmaşık bir yapı barındırır zira gayrimüslimlere ve Müslümanlara uygulanan yaptırımlar farklıdır aynı zamanda Müslüman kadınlar da kendi içlerinde yaş, etnisite ve eğitim gibi parametrelerle değişik statüler kazanabilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda sinemalar paravanlarla bölünmüş, kadınlar ve çocuklara özgü balkon ile localar ayrılmış ya da kadınlara özel seanslar gösterilmiştir. Bu ayrımların istisnaları sınıfsal farklılıkla mümkün olmuştur. Devlet erkânı, bürokrat eşleri ya da cemiyet temsilcileri erkeklerle aynı salonda birlikte film izlemişlerdir. Bu imtiyaza Birinci Dünya Savaşı sırasında İtilaf Devletlerinin askerleri ve eşleri ile gayrimüslimler ve yabancılar da sahip olmuştur. Çeliktemel-Thomen'e göre Filmer'in iddiası tarihin çarpıtılması olarak okunsa da sınıf temelli düşünüldüğünde halkın birlikte izlediği ilk gösterim olması mümkündür zira bu gösterim sonrasında dahi kadınlar için uygulanan paravan, loca ayrımı ve ayrı seans uygulamaları tamamen ortadan kalkmamıştır (Shick, 2009, s.20; Çeliktemel-Thomen, 2016, s. 13-18, Scognamillo,1991, s.21).

filmi programına almak isteyen sinema işletmecilerinin ödediği bedellerin dahi, filmin toplam yapım giderlerini aşmıştır (Ertuğrul, 1989, s. 303).

Ateşten Gömlek 'in bu başarısı Seden Kardeşleri, Muhsin Ertuğrul'un aynı yıl iki film daha çekmesine ikna etmiştir. Ancak filmlerin başarısı olması Seden Kardeşlerle Muhsin Ertuğrul'un arasının açılmasına sebep olmuştur. Bu açılma stüdyodaki malzemelerin taraflar arasında paylaşılması ve makinelerin satılarak Kemal Film'in kapanmasına kadar ilerlemiştir. Kemal Film 1924 yılında Seden Kardeşler tarafından Cumhuriyetin yeni mevzuatına uygun şekilde yeniden açılmış film ithalatı ve sinema işletmeciliğine devam etmiştir (Akçura, 2004, s. 53).

Kemal Film'in yapımcılığı bırakması yerli film çekimlerine son vermiş 1925 ve 1927 yılları arasında yerli konulu uzun film çekilememiştir. 1928 yılında Kemal Film'den kalan boşluğu dolduracak olan İpek Film kurulmuştur. İpek Film de Tıpkı Kemal Film gibi kardeşlerin kurduğu bir işletmedir. İpekçiler; Fahir, Vahit, Cemil, İhsan, Osman, Naci kardeşlerden oluşmaktadır. İpek Film için yapımcılık yeni bir alan olmakla birlikte 1920'lerden bu yana film ithalatı ve sinema işletmeciliği yapmaktadırlar. Bu yeni yapımcılık iyi bir atılım olmakla birlikte yerli film üretimi yaygınlaşmamıştır. Bu nedenle gösterimlerde ağırlıklı olarak yabancı filmler bulunmaktadır. Bu yabancı filmler Avrupa, Almanya, Amerikan ve Sovyet filmlerinden oluşmaktadır. Filmler ülkelere göre çeşitli yerli-yabancı yapımcılar tarafından ülkeye getirilip gösterime sunulmaktadır. Yabancı yapımcıların temel şikâyeti, Türkiye'nin *Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesi'*ni[20] imzalamamış olması ve 1910 tarihli olmasına karşın hala yürürlükte olan *Hakk-ı Telif Kanunu'*nun[21] sinemayı kapsamaması sebebiyle Türkiye'deki film şirketlerinin filmler üzerinde her türlü tasarrufta bulunacak boşluğa

[20] 9 Eylül 1886 tarihli Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesi, fikir ve sanat eserlerinin ulusal sınırlar ötesinde korunmasını sağlanması amacıyla oluşturulmuştur. Sözleşmede; edebiyat ve sanat eserleri tanımlanmış, eser sahibinin mali ve manevi hakları ile bu hakların kullanım süre ve koşulları belirlenmiştir. 1979'da çok sayıda revizeden sonra son halini almıştır. Türkiye bu sözleşmeyi 1952 yılında imzalamış, en son haline de taraf olmuştur. Bern Sözleşmesi'ni hâlihazırda 168 ülke imzalamıştır. (https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/ 27.08.2025; https://telifhaklari.ktb.gov.tr/TR-332363/edebiyat-ve-sanat-eserlerinin-korunmasina-iliskin-bern-sozlesmesi.html 27.08.2025)

[21] 8 Mayıs 1910 tarihli Hakkı Telif Kanunu 42 maddeden oluşmaktadır. Kitap, resim, heykel, plan, harita, mimari proje, coğrafya ve topoğrafyaya ilişkin tasarımlar vb. eserlerde yasal güvence sağlanmıştır. Ancak sinema bu alanların içerisinde yer almamaktadır. Tarih göz önüne alındığında sinemanın henüz yaygınlaşmamış olması ve sanat olarak henüz kendisini ispat etmemesi sebebiyle bu eserler arasında sayılmadığını öngörmek mümkündür. (https://www.sanathukukuenstitusu.com/post/t%C3%BCrkiye-de-telif-haklar%C4%B1n%C4%B1n-tarihsel-geli%C5%9Fimi-ve-telif-hakk%C4%B1-i%CC%87hlali, 27.08.2025)

sahip olmaları ve bunu kullanmalarıdır (Film Mecmuası, 1926, s.2'den akt. Özuyar, 2019, s.20).

Yerli yapımcılığın zaten kısıtlı ve zor şartlarda ilerlediği bu süreçte sinemacıların karşılaştığı önemli sorunlardan biri de 1 Kasım 1928'de gerçekleşen *Harf Devrimi'*dir. Devrimin gerekliliğinin temelinde siyasi, ekonomik ve kültürel pek çok sebep bulunmaktadır ancak esas belirleyici neden Arap yazı sisteminin, Türkçenin sesbilimsel düzeyine uymaması sebebiyle oluşan okuma-yazma öğreniminde güçlük yaratmasıdır.[22] Sinemacılar için en temel sorun Harf Devrimi'nden önce Türkiye'ye getirilen filmlerde Arap harfleri ile Türkçe altyazıların yazdırılmış olmasıdır. Harf Devriminden 17 gün sonra Yerli-yabancı film ithalatçıları Milli Eğitim Bakanlığı'na yazı göndererek "basından sonra en önemli propaganda aracı olarak gördükleri" sinema alanının bu yeni karardan nasıl etkileneceği, ellerinde bulunan Arap harfleri ile Türkçe altyazıya sahip filmleri gösterip gösteremeyeceklerini sormuşlardır. Ancak gelen yanıt hiçbir tavize yer verilmeyeceği yönünde olmuştur. Film ithalatçılarının bugüne dek süren halkı eğitme görevine bir yenisi eklenmiştir: Yeni Türk harflerinin öğretilmesi ve yaygınlaştırılmasının sağlanması. Film ithalatçıları, bu karara "zaman sorunu ve maddi yetersizlikler" sebebiyle gösterimlerin devamlılığının sağlanması için itiraz etmişlerdir lâkin 9 Ağustos 1928'de Atatürk'ün ülkenin dört bir yanında başlattığı okuma-yazma seferberliğinde sinemanın göz ardı edilmesi mümkün olmamıştır (Aydın, 2013, s. 61-62; Öztürk, 2022, s. 39).

Bakanlığın vermediği bu taviz sinemacıları maddi açıdan güç bir duruma sokmuştur. Cemil Filmer alınan karar karşısında tavrını şu şekilde açıklamıştır; "(...) Bir gecede verilen bu karar biz filmcilerin elinde eski harflerle basılı filmlerin değerini sıfıra indirdi. Elimdeki eski harfli filmleri Hürriyet Tepesine götürüp, kibriti çakıp yaktım. Yerine yenilerini alıp koymak bizim için ikinci bir büyük yıkım oldu." Filmer döneminin önde gelen sinemacılarındandır, bu değişimin maddi yükü Filmer'i zorladıysa küçük sinemaların bu değişime ayak uydurmalarının çok daha güç olduğu düşünülmektedir. Sinemacıların Harf Devrimi ile tek sıkıntısı bununla kalmamıştır. Seyirci kaybına uğramamak için seyircinin harflere alıştırılması gerekmektedir. Seyircilerin uyum

[22] Türkçe yazımında Arap ve Latin alfabeleri karşılaştırıldığında; "Latin alfabesine dayalı bugünkü yazı sisteminde harf sesbirim eşlemesinin %95.33 oranında tam olarak gerçekleştiği, buna karşın Arap alfabesine dayalı yazı sisteminde bu oranın %21.14 olduğu" görülmektedir. Okuma güçlüğünün yazıbirim-sesbirim eşlemesiyle ilişkili olabileceği düşünülmektedir (Aydın, 2013, s. 82).

sağlayabilmesi için yazıların görünürlük süreleri uzatılmış, yazılar mümkün olduğunca kısa, açık ve anlaşılır tutulmuş ve gerekli olması durumunda yazıları sesli okuyacak bir okuyucu film seanslarında bulundurulmuştur. Bu çabalar başarıya ulaşmış ciddi bir seyirci kaybı yaşanmamıştır. (Aydın, 2013, s. 61-62; Öztürk, 2022, s. 37-39; Filmer, 1984, s. 168).

Harf Devrimi sinemacıları eski filmlerin kullanılmaması konusunda güç bir duruma düşürse de sinema yeni harflerin tanıtılması ve benimsetilmesinde etkili olmuştur. İstanbul Milletvekili Süreyya (İlmen) Paşa'nın 13 Mart 1930 tarihinde TBMM Başkanlığı'na sunduğu yasa önergesinde, tiyatro ve sinemanın çağdaş uygarlık düzeyiyle ve özellikle halkın toplumsal eğitimi ile ahlaki gelişimiyle ilişkili önemli işlevler üstlendiği vurgulanmaktadır. Önergede, bu alanların eğitime sağladığı katkının son derece büyük olduğu belirtilmekte; özellikle Harf İnkılabı sürecinde sinemanın basına kıyasla daha etkili bir rol oynadığı ifade edilmektedir. Bu çerçevede, günlük tirajı kırk-elli bin civarında olan gazetelere karşın, sinema gösterimlerinin Türkiye genelinde her gün en az yarım milyon kişiye yeni harfleri tanıtarak okuma öğretme işlevi gördüğü dile getirilmektedir. Buna göre önerge, sinemanın yeni harflerin toplum tarafından benimsenmesinde basından daha güçlü ve yaygın bir etki yarattığını ortaya koymaktadır (Özuyar, 2019, s. 100).

Türkiye'de henüz yerli film üretiminde hız kazanamamış, mevcut gösterimdeki filmlerin hakları koruma altına alınamamış ve hiçbir kişi ve kurum istatistiki bilgi ve belge tutmaya gayret etmezken; 1929 yılında Amerika'nın İstanbul Ticari Ataşesi Gardner Richardson, Hollywood'un dünyaya açılarak küreselleşmesi süresinde İstanbul'daki sinema endüstrisini; yapım, dağıtım, seyirci potansiyeli, izlenme oranları, salonların niteliği, bilet fiyatları ve film türleri açısından değerlendiren bir rapor hazırlamıştır. Bu rapora göre Türkiye Amerikan Sineması için oldukça uygun bir piyasadır ve filmlerin izinsiz gösterimlerinin engellene bilinmesi için resmi bir temsilcinin bulunması önerilmektedir (Duru, 2001, s. 253-260; Karadoğan, 2019, s. 63-70).

1929 yılında sinema endüstrisine ilişkin önemli belgelerden bir diğeri de Tüccar Naci Bey'in Siirt Vekili Mahmut Efendiye gönderdiği mektuptur. Bu mektup Türkiye'de sinemanın durumunu ve ne olabileceği üzerine yazılmış bir rapordur Meclis'te görüşülmek üzere sunulmuştur. Sinema üzerine hazırlanan ilk çalışma olması bakımından önem taşımaktadır (Film Market, 1984, s. 8-9). Rapor yurtdışı örneklerini sunarken

Türkiye içinde devletin kontrol ve denetimini gerekli görmektedir ancak Türkiye için nasıl bir endüstri kurmak gerekliliği sorusunu yanıtsız bırakmıştır. Kurumsallaşmaktan ziyade sinemanın ticari yönü ile ilgilenilmiştir ancak tüm bunlara rağmen raporun 1929 yılında yapılmış olması önemlidir (Erkılıç, 2003, s. 37-38; Karadoğan, 2019, s. 75-86).

Türkiye'de sinema devlet kontrolü altında ve desteğinde olmadığı gibi sinemayı destekleyen büyük sermeye grupları da yoktur. Bunun ilk istisna örneğini Türkiye İş Bankası oluşturur. 1930 yılında İzmir İktisat Kongresi kararları ve 1929'da yaşanan buhran sonrası iktisadi yapılanma dışa kapanarak devlet eliyle bir milli sanayileşme denemesine girişmesine uygun olarak yerli sanayiyi ve girişimi desteklemek amacını taşıyan girişimler oluşturuldu. Boratav, dönemin iktisadi yönelimini, büyük dünya buhranının Türkiye ekonomisi üzerindeki etkilerine karşı benimsenen stratejiler çerçevesinde değerlendirmektedir. Bu yaklaşıma göre, ekonomik krizle birlikte ortaya çıkan toplumsal gerilimlerin kısa vadeli, geçici ve yeniden paylaştırıcı önlemlerle aşılması seçeneği, siyasal kadrolar tarafından tercih edilmemiştir. Bunun yerine çözüm, sanayileşmeye dayalı hızlı bir büyüme stratejisinde aranmıştır.

Bu doğrultuda, sanayileşme için gerekli sermaye birikiminin kaynaklarının oluşturulması ve ekonomik artığa el koyma mekanizmalarının geliştirilmesi temel bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Sürecin sonucunda, sanayileşmenin yükü öncelikle kırsal kesimin, özellikle buğday üreticisi köylülerin, ardından işçi sınıfının omuzlarına yüklenmiştir. Önceki dönemle karşılaştırıldığında, dışa dönük ticaret burjuvazisinin göreli konumunun zayıfladığı; buna karşılık bürokrasi ve teknik kadroların durumunun görece bir istikrar gösterdiği ifade edilmektedir. Devletle iş yapan içe dönük aracı burjuvazi ile sanayici kesimlerin ise göreli konumlarını iyileştirerek, devletin başat aktör olduğu sermaye birikim sürecine katkı sundukları belirtilmektedir (Boratav, 2010, s. 79).

İş Bankası, 1930 yılında Bursa Mebusu Muhittin Baha Bey'le ortak olarak Ankara Sinema İşleri Türk Ltd. şirketini kurmuştur bu yaklaşımla kurmuştur. 1.000 TL sermayesi olan ve Ankara'da Yeni Halk, Sümer gibi sinemaların işletmeciliğini yapan şirketin %60 hissesi Türkiye İş Bankasına aittir. Şirket kuruluş yıllarında çok aktif olmasa da 1937'den sonra şirketleri batıştan kurtaracaktır. (Kocabaşoğlu& Sak, 2001, s. 234-235).

Sinema, devlet tarafından korunma ve desteklenme alanlarında eksik kalmış olsa da vergilendirme konusunda geride kalınmamıştır. 1920'li yıllar boyunca sinemadan alınan vergiler işletmecileri zora sokmuştur. Rüsûm-ı Belediye Kanunu'nun 4. Maddesi

uyarınca sinema ve tiyatro gibi eğlence yerlerinden hasılatları üzerinden %10 oranına kadar vergi alabilmektedirler. Temaşa, lu'bbiyat ya da rüsûm olarak adlandırılan bu vergi günlük, haftalık ya da aylık olarak alınabilmektedir. Bu oran sinemacılar tarafından yüksek bulunduğu için 3 Şubat 1924 tarihinde başlayan Meclis görüşmelerinde bu konu tartışılarak vergi oranı %5'e düşürülmüştür. Meclis bu düşüşe karşılık çocukların bilgi ve ahlak kapasitelerinin geliştirilebilmesi amacıyla Cuma öğleden önceki seanslarda bilet fiyatlarında indirim yapılmasını öngörmüştür. Bu düşüş kısa süreli bir rahatlama sağlasa da Düyûn-ı Umûmiye İdaresi sinema ve tiyatrolardan aldığı pul resmini iki katına çıkarmıştır. Sinemacılar bu karara da itiraz etmek için başvuruda bulunmaya karar verseler de nihai sonuca ilişkin veriye şimdilik erişilememiştir (Özuyar, 2019, s. 101-103).

Sinemacılar sadece hasılat üzerinden vergi vermemektedir. Bilet üzerinden de çeşitli vergiler ödemektedirler. Bunlar; İstihlak vergisi %10, Darülaceze hissesi %10, Damga vergisi %5, Belediye vergisi %5 ve Tayyare hissesi %5'tir. Bunlar haricinde vergiler de bulunmaktadır. Sinemacılar toplamda 24 farklı türde vergi vermektedir; Müsekkafat vergisi, 2. İcare vergisi, 3. Tabela, levha vergisi, 4. Resmî küşat vergisi, 5. Saçak vergisi, 6. Tenviriye vergisi, 7. Tabzifiye vergisi, 8. İstihlak vergisi, 9. Darülaceze vergisi, 10. Belediye vergisi, 11. Damga vergisi, 12. Tayyare vergisi, 13. İlan pulu vergi-si, 14. Belediye ilan pulu vergisi, 15. Belediye ilan vergisi, 16. Divar ilan talik vergisi, 17. El ilan tevzi vergisi, 18. Müstahdemin kazanç vergisi, 19. Kazanç vergisi, 20. Tarik bedeli vergisi, 21. Tedrisat vergisi, 22. Unvan tezkeresi, 23. Dans salonu varsa tecriye vergisi, 24. Çalgı vergisi (Özuyar, 2019, s.103; İlmen, 1951, s. 21).

Genel bir hesaplama ile 50 kuruşluk bir sinema biletinin 16 kuruşu vergi olarak ödenirken işletmeciye sadece 34 kuruş kalmaktadır. Ancak diğer vergilerde göz önüne alındığında ödenen vergi miktarı bilet fiyatının %47'sine denk gelmektedir. Süreyya Paşa'ya göre İngiltere, İspanya, İsviçre ve Danimarka'da hükümetler sinemalardan vergi almazken Almanya ve Avusturya %6, Fransa %23, Bulgaristan %25 ve Belçika %20 oranında vergi almaktadır. Türkiye'de bu oran %47 gibi yüksek bir orandadır. Bu oranlar Tiyatro ve sinemaları öldürmektedir. Vergi halk tarafından ödense dahi etkisi salon sahiplerine yansımaktadır. Zira yüksek bilet fiyatları seyircinin salona gelişini de etkilemektedir. Ayrıca çok farklı türde çok sayıda vergi türü olması bunların hesaplaması ve takibini

zorlaştırmakta ve işletmecilere iş yükü ya da personel çalıştırma zorunluluğu yaratmaktadır. (Özuyar, 2019, s.103; İlmen, 1951, s. 21; Öztürk, 2022, s.143-146).

Süreyya Paşa, sinemacıların vergilerle ilgili tüm bu sıkıntıları dile getirerek hükümete sunduğu yasa tasarısında vergilerin birleştirilerek %10 oranına çekilmesini talep etmiştir. Ancak bu talep meclis tarafından kabul edilmemiştir. 1 Haziran 1929 tarihli oturumunda Gümrük Vergisi Kanunu'nda değişiklik yapılarak sinemacıların kilogram başına ödedikleri gümrük vergisi 3 liradan 15 liraya çıkarılmıştır. Bir film ortalama 15-20 kilogram gelmektedir bir anda 5 katına çıkarılan vergilendirme sinemacıları zor duruma soksa da bu durum bilet fiyatlarına yansıtılmamıştır. Sinemacılar vergi yüksekliğine karşı bir hukuki mücadele başlatsalar da süreç uzun sürmüş vergi indirimi ancak 1938'de gerçekleşebilmiştir (Özuyar, 2019, s.105).

1926 yılında gerçekleşen mali reform sonucunda kazanç vergisi kanunu çıkarılmış ve buna bağlı *istihlak vergisi* konulmuştur. Bu vergi hususi ve umumi olmak üzere ikiye bölünmüştür sinemacılar hususi istihlak vergisine tabi olmuşlardır. Sinemacılar maktu usulle bu ödemeyi gerçekleştirmişlerdir 1927 yılındaki düzenlemeden de etkilenmemişlerdir Ancak 1930 yılına gelindiğinde bu usul değişmiştir. Maktu olarak alınan vergi nispiye dönüştürülmüştür diğer bir deyişle sinemacılar artık satılan bilet başına gelir vergisi ödeyeceklerdir bu da kazançlarının azalacağı anlamına gelmektedir. Sinemacılar bu karara da itiraz etmiş ancak sonuç nafile olmuştur (Özuyar, 2019, s. 106).

Film çekimi tüm bu yokluk ve güçlükler içerisinde destekten yoksun, ağır vergilerle devam etmektedir. İpek Film, Kemal Film'in adımlarını takip ederek yönetmenlik konusunda Muhsin Ertuğrul ile anlaşmıştır. Bu işbirliği Türkiye sinemasında uzun süre devam edecek "tek yapımevi tek yönetmen dönemini" başlatmıştır. Çekilen ilk film *Ankara Postası* (1928) olmuş ve halk tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Bu yeni film yapımlarını hızlandırmış gibi görünse de *Kaçakçılar* (1929) Filmi talihsiz bir kaza sonucu bir oyuncunun vefatı ve birçok oyuncunun yaralanması sebebiyle iptal edilmiştir. 1929 yılında çekilen bir de belge film bulunmaktadır. Atatürk'ün bizzat talebiyle çekilen film Gazi Numune Çiftliği'nin (Atatürk Orman Çiftliği) konu edinmektedir. Çiftliğin kurulması amacıyla seçilen arazi, dönemin önde gelen ziraatçılarından oluşan uzman bir heyet tarafından tarımsal verimlilik açısından en düşük olasılık tanınan alan olarak değerlendirilmiştir (Özuyar, 2019, s. 152-153; Öztoprak, 2006, s. 71). Söz konusu arazi, doğal koşullar bakımından son derece elverişsiz bir görünüm sergilemekte; bakımsız,

sağlıksız ve kurak yapısıyla olumsuz bir çevresel tablo sunmaktadır. Arazinin içinden geçen demiryolu hattı çevresinde yer alan bataklık alanlar, sıtma gibi salgın hastalıkların kaynağı olarak tanımlanmakta; bu durum hem kentsel yaşamı tehdit etmekte hem de bölgede yaşayan nüfusun sağlık koşullarını olumsuz etkilemektedir. Kıraç alanlarda ise yırtıcı kuşların yoğunlaştığı, çevrede yer alan ve o dönemde son derece ilkel koşullara sahip mezbaha yapısının bu doğal tabloyu daha da ağırlaştırdığı ifade edilmektedir. Bu bağlamda arazi üzerinde, insan eliyle oluşturulmuş ve modernleşmeye işaret eden tek unsurun, çevreyle tezat oluşturan dar bir hat boyunca uzanan demiryolu olduğu belirtilmektedir (Öztoprak, 2006, s. 30-31).

Atatürk, kimsenin ıslah edemeyeceğini düşündüğü bu toprakları devletin ıslah etmesi gerektiğini söylemiştir. On dört bin dönümlük araziye tahıl ekimi gerçekleştirilmiştir beraberinde hayvancılık ve arıcılık faaliyetleri de yürütülmüştür. Çiftlikte üretilen ürünlerin işlenmesi için fabrikalar kurulmuştur. Bu fabrikalarda malt, bira, soda, gazoz, süt ürünleri, deri buz ve şarap imal edilmiştir. Çiftlik "en olmayacak sanılan yerde insan azim ve himmetinin neler yapacağını" göstermek amacıyla çiftliğin filminin çekilmesi için Ferit İbrahim [Özgürar] Bey'i görevlendirmiştir. Film 1929 yılının Eylül ayından itibaren Türk Ocakları, Himaye-i Etfal ve Türk Tayyare Cemiyetleri aracılığıyla ülke çapında gösterime sokulmuştur. Film çiftçilerin modern tarıma yönelmesinde etkili olmuştur (Özuyar, 2019, s. 152-153; Öztoprak, 2006, s. 71).

Atatürk'ün çekilmesini talep ettiği bir diğer belge film ise 1930 yılında tamamlanmıştır. Çok partili siyasi hayata geçiş yapılarak meclise dinamizm ve hükümet için bir denetim sistemi getirmek amacıyla 10 Ağustos 1930'da Fethi [Okyar] Bey'e kurdurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF), Cumhuriyet Halk Fırkası'nın (CHF) iktidarını sarsarak muhaliflerin güç kazanmasına neden olmuştur. Halkın açık desteğini alan SCF ile CHF karşı karşıya gelmiştir. Bu zıtlıktan hoşnutsuz olan Fethi Bey kasım ayına gelindiğinde partiyi feshetmiştir. 1929 yılında ABD'de başlayan ve ülkeye yayılan ekonomik kriz ve halkın CHF'nin faaliyetlerinden memnun olmayışından kaynaklanan siyasi gerilim Atatürk'ü rahatsız etmiş bu sorunun çözümü için halkın tepkilerini görmek ve çatışmaya varan heyecanı yatıştırmak amacıyla uzun bir yurt gezisine çıkmıştır. SCF'nin kapatıldığı gün başlayan bu gezi 3 Mart'ta tamamlanmıştır. Bu gezi Reşit Kenan [Erginsoy] tarafından filme alınmış ve ülke çapında gösterilmiştir, İzmir ve İstanbul'daki gösterimlere Atatürk bizzat katılım sağlamıştır. Gezi ve gezinin filme çekilmesi SCF'nin

feshedilmesi sebebiyle artan siyasi gerilimi düşürmüş ve CHF politikalarının gözden geçirilerek devletçilik ilkesinin yeniden gündeme alınmasını sağlamak gibi önemli sonuçlar yaratmıştır (Özuyar, 2019, s. 154-155, Zürcher, 2005, s.354-378).

CHF politikalarını gözden geçirirken Cumhuriyet'in temelde "modern bir toplum yaratmaya çalışan bir uygarlık projesi" olduğu fikrini unutmamış bu modernist projeyi 20 gün arayla çıkarılan iki kent merkezli yasa ile temellendirmiştir. Bunların ilki 3 Nisan 1930'da çıkarılan 1580 sayılı Belediyeler Kanunuyken ikincisi ve 24 Nisan 1930 tarihli 1593 sayılı Umumi Hıfzısıhha Kanunudur. Cumhuriyetin getirdiği modern topluma uygun olabilmesi için belediyeler kanunu hazırlanırken beş ilke göz önünde bulundurulmuştur. Bu maddeler; belediyeler arası eşitlik, belediyelerin icraatlarında serbest bırakılması, belediyeler üstünde güçlü bir merkezi denetimin varlığı, tek dereceli seçim ve halkın denetiminin sağlanması ve belediyelerin hizmet alanının genişletilmesi olmuştur. Umumi Hıfzısıhha Kanunu her ne kadar başka bir bakanlık tarafından hazırlansa da bu ilkeler göz önünde bulundurulmuş ayrıca toplum sağlığını korumaya yönelik eksik uygulamaların yeniden düzenlenmesi planlanmıştır (Tekeli, 2009, s.55-63; Tekeli, Güler, Yerli, vd. 2010, s. 55-60). Döneminin ileri düzenlemelerinden biri olarak değerlendirilen Umumi Hıfzıssıhha Kanunu, çocukların sinema ve benzeri eğlence mekânlarına erişimine ilişkin sınırlamalar da içermektedir. Kanunun 167. maddesine göre, on iki yaşın altındaki çocukların sinema, tiyatro, dans salonu ve bar gibi mekânlara götürülmesi ve bu alanlara kabul edilmesi yasaklanmıştır. Bununla birlikte, altı yaşını doldurmuş çocukların gündüz saatlerinde, eğitici ya da özel nitelik taşıyan sinema ve tiyatro gösterimlerine katılmalarına izin verilebileceği hükme bağlanmıştır (Umumi Hıfzıssıhha Kanunu, 1930, m. 167).

1930'lu yıllarda gösterime giren filmlerin ağırlıklı yabancı yapımlar olması büyük kentlerde izleyici kitlesinin çoğunlukla güçlü ekonomik sermayeye sahip kesimin olduğunu düşündürmektedir. Ancak dönem boyunca yayımlanan sinema yazılarında sınırlı ekonomik kaynaklara sahip izleyici kitlesinin de yaygın olduğu hatta seyircilerin önemli bir kısmının gençler, öğrenciler ve çocuklardan oluştuğu anlaşılmaktadır. Bu yasa Osmanlı İmparatorluğu'ndan bugüne dek süren sinemanın "ahlaka mugayir" oluşu ve çocukların korunması gerektiği yaklaşımının Cumhuriyet'in ilanıyla eğitici olan ve olmayan ayrımına dönüşerek şekillenen çocukların sinemaya gitmesi/gitmemesi tartışmalarının ilk yasal düzenlemesini oluşturmaktadır. Kanun ilk yasal düzenleme

olmakla birlikte ilk yasa tasarısı değildir. Çocuk Esirgeme Kurumu başkanlığını yürüten Dr. Fuat [Umay] Bey 1926 ve 1928 [23] yıllarında çocukların sinema izleme pratiklerini ele alan kapsamlı yasa tasarıları bulunmaktadır. Fuat Bey sinemanın çocuklar üzerindeki zararlı etkilerini zihinsel ve bedensel olmak üzere iki çerçevede ele alarak incelemiş bu sorunlara "sınırlama" ve "teşvik etme" nitelikleri içeren dengeleyici çözüm önerileri getirmiştir. Ancak yasa tasarıları kabul edilmemiştir. Sinemalardan alınan vergilerin düşmemesi kabul edilmeme gerekçesi olarak sunulsa da esas neden sinemanın gelişiminin önünü tıkayacak bir düzenleme yapılması istenmemiş olmasıdır (Çeliktemel-Thomen, 2016, s. 5-8; Abisel, 2005, s. 14; Öztürk, 2022, s. 156-159).

1930 yılında *Beynelmilel Terbiyevi Sinema Enstitüsü* Milletler Cemiyeti'ne devredilmiştir.[24] Enstitü Başkanı Alfredo Rocco tüm ülkelerin dışişleri bakanlarına bir mektup göndererek "terbiyevi" filmlerin dağıtımına yönelik işlemlerin kolaylaştırmak üzere bir proje hazırlandığını diplomatik konferansta paylaşılacağı bildirilerek ülkeler katılıma çağrılmıştır. Konferansın temel amacı "umumi" ve "terbiyevi" filmlerin ayrımının yapılması ve "terbiyevi" fillerin ülkeler arasında dolaşımının kolaylaştırılmasının sağlanmasıdır. Bu ayrımın yapılmaması filmlerin uluslararası dağıtımında çeşitli sorunlara sebep olmaktadır. Bu sorunları çözmek amacıyla terbiyevi filmler desteklenecek ve gümrük vergisinden muaf tutulacaklardır. Türkiye bu tartışmalar katılmış ancak 1938 yılına gelene dek *Beynelmilel Terbiyevi Filmler Mukavelesi'*ni imzalamamıştır. Bunun iki temel nedeni bulunmaktadır Hıfzısıhha Kanunu'nun çocukların film izlemelerine getirdiği çeşitli kısıtlamalar olsa da hangi filmlerin "terbiyevi" olduğu konusuna ilişkin veri sunmamaktadır. İkinci neden ise sözleşmenin 9. maddesidir, bu madde yurtdışından ithal edilen filmlerin piyasayı ele geçirmemesi için tedbir alma hakkını muhafaza etmesidir. Yerli çekimlerin oldukça sınırlı sayıda olmasının bu maddeye çekimser yaklaşılmasına neden olduğu düşünülmektedir (Öztürk, 2022, s. 200-206).

1931 yılında Muhsin Ertuğrul'un senaryosunu yazıp aynı zamanda yönettiği *İstanbul Sokakları* projesine başlanır. Bu filmin Türkiye sineması tarihi bakımından üç mühim

[23] Fuat Bey bu yasa tasarılarını 1935 ve 1941 yıllarında da meclise sunmuştur ancak yasaların hiçbiri kabul edilmemiş sinemanın gelişiminin önüne set çekecek hiçbir uygulama siyasal iktidar tarafından makul bulunmamıştır (Öztürk, 2022, 156-159).

[24] Beynelmilel Terbiyevi Sinema Enstitüsü 1927 yılında Mussolini'nin desteği ile Roma'da kurulmuştur.1930 yılında Milletler Cemiyeti'ne devredilmiştir ancak enstitünün masrafları İtalyan hükümeti tarafından karşılanmaya devam edilmiştir (Abisel, 2005, s. 48).

özelliği bulunmaktadır; İstanbul Sokakları ilk sesli film örneğini oluşturmaktadır. Türkiye'de henüz ses stüdyoları olmadığı için seslendirme Paris'teki *Espinay Stüdyoları*'nda seslendirilmiştir. Çekimleri Türkiye, Yunanistan ve Mısır'da gerçekleştirilen bir ortak yapımdır bu özelliği de bir ilk niteliği taşımaktadır. Film aynı zamanda Özgüç'e göre "ilk şarkılı Türk filmi", Evren'e göre ise "melodram türünün ilk örneği"ni oluşturmaktadır. Film seyirciden büyük ilgi görmüştür (Erkılıç, 2003, s.38; Özgüç, 1990, s. 38-39; Evren, 2014, s. 94).

Cumhuriyetin kuruluşundan ilk sesli filmin çekimine (1923-1931) kadar gelen süreçte toplamda 8 konulu uzun yerli film çekilmiştir. Bu süreçte sinema salonlarının sayısına ilişkin net veriye henüz erişilememiştir. Savaş sonrası İzmir'de bazı sinema salonları mevcut kalsa dahi işletmeleri boşta kalmıştır. 1929 yılınca Naci Bey'in meclise sunmak üzere yazdığı mektuptan anlaşılacağı üzere; "Türkiye'de 150 salon vardır. 150 sinema salonundan İstanbul'daki 4 tanesi 1.sınıf, 10 tanesi 2.sınıf, 4 tanesi 3.sınıf, 7 tanesi 4.sınıf, İzmir'de 2 tane 2.sınıf, Ankara'da 3 tane 1.sınıf geriye kalan yaklaşık 120 salon ise 5.sınıftır" olduğunu belirtmiştir. Yine 1929 tarihli Amerika'nın İstanbul Ticari Ataşesi Gardner Richardson'ın raporuna göre "Film ithal fiyatı 60-500 arasında değişmektedir. Bazı filmlere 1000$ ödendiği görülmektedir. 1 $ yaklaşık 180 krş'tur. Sinemaların günlük müşterisi 3000 olarak tahmin edilmektedir. Bilet fiyatları I.sınıf 50-90 krş.; II.mevki 35-50 krş.; III.mevki: 20-30 krş'tur. Sinema filmlerinden alınan gümrük 100 kilo için 33,750 krş'tur. İstanbul'daki iyi sinemaların haftalık kazançları 2500-3500 Türk Lirası olduğu düşünülmektedir" (Karadoğan, 2019, s. 63-86).

Tablo 2.7
Çekilen Film Sayısı (1923-1931)

YIL	ÇEKİLEN FİLM SAYISI
1923	3
1924	1
1925	0
1926	0
1927	0
1928	2
1929	1
1930	0
1931	1
Toplam	**8**

Kaynak: Özgüç, 1998, s. 519.

2.4 Sesli Sinemadan Tek Adam Devrinin Kapanışına Türkiye Sineması (1932-1938)

Sinema tarihinde film izleme sürecini derinleştiren en büyük etkenlerden biri sesli filme geçiştir. Ancak buradan sessiz filmlerin tamamen sessiz olduğu anlaşılmamalıdır. Lumière Kardeşler'in gerçekleştirdiği ilk gösterimde dâhil olmak üzere sinema gösterimlerinde ses bulunmaktadır. Perdeye yansıyan sessiz görüntülere piyano eşlik eder sonraları salonların büyümesiyle piyano 25 kişilik orkestralara dönüşmüştür. Sinema cihazlarının çok yüksek sesle çalışması ve seyircilerin ortasında bulunması çıkan gürültünün bastırılması ihtiyacı yaratmıştır. Görüntü ve sesin bu buluşması daha sonra hikâyeyi vurgulamak, anlatının takibini kolaylaştırmak gibi bir işlev ve anlam kazanmıştır (Konuralp, 2006, s. 65; Altman, 2007, s. 9).

Sesli sinema aslında sinematografın icadına kadar uzanan eski bir tarihi vardır. Gramofon 1877'de Thomas A. Edison tarafından icat edilmiştir. 1887'de kinetoskop'un icadıyla ikisinin birleştirilmesi fikriyle *kinetofon* oluşmuştur. Ancak kayıtların hızlı aşınması ve senkron sorunları yaygınlaşmasının önüne geçmiştir. Bu alanda çalışma yapan farklı mucitlerde bulunmaktadır buradan anlaşılmaktadır ki görüntü ve ses sinemanın başlangıcından bu yana birleştirilmeye çalışılmıştır (Rogoff, 1976, s. 62; Altman ve Abel, 1999, s. 395).

Kinetofon her ne kadar başarıya ulaşamamış olsa da sesli filme geçişte plak tabanlı filme ilham kaynağı olmuştur ancak kinetofondaki senkron sorunu burada da devam eder. Plak tabanlı film gösterimlerinde görüntü ve ses birbirinden ayrıdır. Ses plak üzerine yazılır görüntü film üzerine işlenmiştir. Bu nedenle makinistlerin ses ve görüntüyü bir ahenk içerisinde sunması gerekmektedir bu oldukça zordur sürekli kaymalar yaşanır dünyanın hemen hiçbir yerinde tutmadığı gibi Türkiye'de de rağbet görmemiştir. Ancak seyirci üzerinde etkisi ve küçük sinemalar tarafından kullanılmaya devam ettiği gerçeğini de unutmamak gerekmektedir Optik tabanlı filmde ses film üzerine kayıt edilmiştir. Sesin kaydediliş biçiminin yanı sıra sesin niteliği de iki şekilde sınıflandırılmıştır. *Film Sonor,* filmlerde yalnızsa musiki ve çalgı kısmı seslidir. *Film Parlant* da ise hem musiki hem de konuşma mevcuttur. Bu ayrım şarkılı müzikli (chantan) ve konuşmalı/konuşan (parlant) olarak da kullanılmaktadır. Sinemada müzik orkestralar eşliğinde alışılmış ve benimsenmiştir. Bu nedenle sözlü filmlerin daha heyecan yaratıcı olduğu düşünülmektedir. Erdoğan'a göre konuşmalı filmler "bedenin dilsiz kalışının tekinsizliğini" ortadan kaldırmaktadır (Konuralp, 2004, s. 63; Filmer, 1984, s. 152; Erdoğan, 2017, s. 114).

Filmlerde bedenlerin dile gelişi beraberinde çeşitli sorunlar da getirmiştir. Sesin diskler üzerine değil doğrudan film üzerine kaydedilmesi film çekim ve gösterimlerinde kullanılan aletlerin de değişimine neden olmuştur. Bu değişim yapımcı şirketler, sinema salonları ve stüdyoların ciddi maddi yatırım yapmalarını gerektirse de konuşan filme seyircinin gösterdiği büyük ilgi yatırım giderlerini egale etmiştir. Ancak bu durum yapımcılığı daha denetimli bir hale getirirken küçük işletmelerin yeniliklere uyum sağlayamayarak kapanmasına neden olmuştur. Varlığını sürdüren işletmelerde ise oyuncular acımasız bir etkiye maruz kalmışlardır. Bugüne dek sinema perdesinde yer alan oyunculardaki şive bozuklukları, telaffuzun düzgün olmaması ve ya sesin karakter için uygun olmaması gibi sorunlar oyuncuların işlerine kaybetmesine neden olurken bu sorunları yaşamayan tiyatro eğitimli sanatçıların yeniden perde de yer bulmasına olanak tanımıştır. Teknolojik gelişme sağlanmış ve uygun oyuncu bulunmuş olsa dahi konuşan filmin bir diğer problemi ise dil bariyeridir. Türkiye'de dublaj 1933 yılında yapılmaya başlanmıştır ancak hemen yaygınlaşmamıştır (Abisel, 2017, s. 285-288; Giovanni'den akt. Özyılmaz, 2016, s. 39).

Filmlerin sesli olduğu 1940'lara kadar ilanlarında belirtilmeye devam edilmiştir. Dublaj için de benzer bir durum söz konusudur. Yerli üretimin hala ihtiyacı karşılayacak kadar gelişmemiş olması dil bariyeri sorununu aşmanın alternatif yollarını bulmayı gerekli kılmıştır. Başlangıçta dublaj, altyazı ve canlı anlatı denenmiş ancak başarılı olunamamıştır. Türkiye'de eğitimli insanların çoğunluğu Fransızca bilmekteyken, Almanca ve çok düşük oranda İngilizce bilenler de mevcuttur. Ancak bu durum sesli sinemaya geçişte Hollywood filmleri pazar hâkimiyetini yitirmesine neden olmamıştır. Hollywood bunu filmlerin tekrar çekimleri ile aşmıştır. Filmin genel yapısı aynı tutularak yakın çekimler başka oyuncularla yapılmıştır. Bu çekim tekniğiyle aynı filmin 12 farklı dil versiyonu yaratılmış maliyetler ilk filme oranla %70 oranında azaltılmıştır. Dış pazar için farklı dilde film üretimi Hollywood'la kısıtlı kalmamış çok daha küçük ölçüde olsa da İngiliz, Alman ve Fransız film endüstrilerinde de yapılmıştır. Türkiye'de gösterimde dil bariyeri müzikli filmlerde şarkı sözlerini Türkçe, Almanca ve Fransızca'ya çevirerek basılı halde dağıtarak aşılmaya çalışılmıştır. Okur-yazarlığı olmayan seyircilerin kendi çözümleri ise yanlarında dil bilen bir tanıdığını götürmek ve altyazıların okunması ya da çeviri yapılması ile gerçekleşir ancak bu sinema salonlarında bitmeyen bir gürültünün oluşmasına neden olmuştur. Sesli sinemanın ilk yıllarında sinemacıların bir kısmı her ne kadar sesin bir gereklilik olmadığını düşünse de sinema eğer sanatsa gerçekliği bire bir yansıtması gerektiğine inanan bir kesim de bulunmaktadır. Görüntü ve ses arasında kurulan bu ilişki farklı yönetmenlerin elinde

sinemada anlamı ve anlatımı zenginleştirmiştir. “Filmler hala siyah-beyazdır; ama hem gerçekliğin yazımlanmasında hem de yeniden düzenlenişinde bir adım daha atılmıştır” (Gomery, 1980, s. 80-84; Hinkle, 2007, s. 67; Abisel, 2017, s. 288).

Türkiye’de sesli ilk gösterim 1929’da Opera Sineması’nda gerçekleştirilir ve bir yıl içerisinde İstanbul’da yaygınlaşmıştır. Ancak taşrada aksi bir durum söz konusudur zira sesli film altyapısı pahalıdır sinema salonları buna uyum sağlamakta zorlanır seyirci bakımından da taşrada okur-yazarlık oranı düşüktür. İstanbul’da sesli filmin yaygınlaşması sessiz film ithalinin sonu olmuştur. Taşradaki sinemalar, İstanbul’daki salonların aldığı filmleri gösterimlerini tamamladıktan sonra daha uygun fiyatlı olarak alarak gösterime sokabiliyorlardı. Bu nedenle Sesli filmin ithalinin bitmesi taşrada salonların gösterecek film bulamaması anlamına da gelmektedir (Özyılmaz& Çeliktemel-Thomen, 2022, s. 38-54).

1929 yılında gösterilmeye başlanan sesli filmler yurtdışı yapımlarıdır. Yerli ilk sesli film 1931 yılında *İstanbul Sokakları* ismiyle çekilmiştir. Filmin iç mekân çekimleri Paramount'un Paris'teki Espinay Stüdyoları'nda yapılmış ve filmin post prodüksiyonu burada tamamlanmıştır. Stüdyonun günlük kirası oldukça yüksektir öyle ki filmin son düzenlemeleri için kontrole girilememiştir. İpekçiler mali güçlüklere karşın sesli film yapımına devam etmek arzusunu taşımaktadırlar zaten ilk sesli filmin başarısı ve artık sessiz filme dönüşün mümkün olmaması yeni sesli filmlerin yapılması ihtiyacını doğurmaktadır. Bu nedenle İpekçiler, yüksek stüdyo ücretleri ve ithal filmlerdeki dil problemlerini çözmek için yurtdışında stüdyo ve dublaj için harcayacakları masrafı ülke içinde bir stüdyo kurmak için harcamaya karar vermişlerdir (Özuyar, 2019, s. 284-286).

30 Nisan 1932 tarihinde ilk sesli film stüdyosu olan *İpek Film Stüdyosu*, Nişantaşı Valikonağı Caddesi’ndeki eski ekmek fabrikasında yaklaşık 300 bin liraya mal olarak kurulmuştur. Ses sitemi Almanya’dan temin edilmiş ve kuruluş sürecinde yaklaşık 6 ay kadar destek vermek amacıyla Alman bir mühendis (W. Morgen) getirilmiştir. Stüdyo seyirciye “Batı’da yaşayacakları bir sinemaya gitme deneyiminden aşağı kalır bir deneyim yaşamayacaklarını” vadetmiştir.” Bu vaat yalnızca teknik donanım ya da modern salon mimarinin ötesinde büyük bir sosyal olay olarak düzenledikleri galalar ile gerçekleşmektedir. (Özuyar, 2019, s. 285-286; Akçura, 2004, s. 59; Gökmen, 1991, s. 215-219).

İlhan Arakon’un anlatımına göre, stüdyonun ekmek fabrikasında kurulduğu, ancak bu yapının fiilen bir fırın işlevi görmediği belirtilmektedir. Geniş bir alanı kaplayan, yüksek

tavanlı ve üç katlı bu yapı, sinema üretimine uygun biçimde yeniden düzenlenmiştir. Dönüştürme sürecinde İpekçiler, Muhsin Ertuğrul'a maddi açıdan geniş bir hareket alanı sağlamış; Ertuğrul ise dönemin ileri düzey kamera, ışık, ses ve laboratuvar ekipmanlarını yurt dışından temin etmiştir. Kurulan teknik altyapı, yabancı uzmanların katkısıyla işler hâle getirilmiş ve böylece çağdaş üretim koşullarına sahip bir stüdyo ortamı oluşturulmuştur (Şekeroğlu, 1985, 5. Bölüm).

Sesli film stüdyosunun kuruluşu sadece İpekçiler için değil sektördeki diğer paydaşlar için önem taşımaktadır zira stüdyonun kapısı film çekmek isteyen herkese kirası karşılığında açık tutulmuştur. Stüdyoda çekilen ilk sesli film Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde *Bir Millet Uyanıyor* (1932) olmuştur. Kurtuluş Savaşı temasını ele alan bu filmin senaryosu Nizamettin Nazif [Tepelenlioğlu] tarafından kaleme alınmış, Darülbedayi dışında oyunculara yer verilmiştir. Bu durum Ertuğrul'un bugüne dek kendi senaryolarını yazması ve ağırlıklı olarak Darülbedayi oyuncularına rol vermesinin kırılımı olmuştur. Filmde Atatürk'ün de Nutku'nu okuduğu bir sahneye yer verilmiş aynı zamanda *Zafer Yolları'*ndan parçalar eklenerek yeni bir gelenek başlatılmıştır. Film ne Atatürk ne de yapımcılar tarafından beğenilmiştir ancak seyircinin ilgisini çekmeyi başarmıştır.1932 yılında Türkiye'de 130 sinema salonu bulunmaktadır. Bu salonların 91'i İstanbul'da bulunmaktayken 39 tanesi çeşitli illerde bulunmaktadır. Sesli film gösterim düzeneği 130 salonun yalnızca 48'inde mevcuttur. Bu veriler göz önüne alındığında İpekçilerin sesli film stüdyosuna yaptığı yatırım geleceğe dönük ve endüstriyi geliştirmeye yönelik önemli bir adımdır (Hinkle, 2007, s. 53; Işığan, 2003, s. 32; Kuyucak-Esen, 2016, s.27-29; Özön, 2013, s. 98).

Tablo 2.8
1932 yılında Türkiye'de Salonların Ses Sistemleri

İstanbul/Ankara/ İzmir (Sesli)	27
Taşra (Sesli)	21
Toplam sesli film altyapısına sahip salon sayısı	48
Toplam sinema sayısı	**130**

Kaynak: Hinkle,2007, s. 53

Yerli film üretiminin artmaması ve sesli filmin yaygınlaşması Türkiye sinemasında ilginç bir dönemin oluşmasına neden olmuştur zira dublaj henüz yapılmaya başlanmamıştır bu nedenle sesli filmler orijinal dillerinde gösterime sokulmuştur. Bu durum eğitim düzeyi yüksek izleyiciler için bile zorlayıcıyken taşradaki izleyiciler için büyük güçlük yaratmıştır (Özyılmaz & Çeliktemel-Thomen, 2022, s. 20).

Tablo 2.9
1932'de Türkiye'de Gösterime Giren Filmlerin Yapım Yeri ve Dilleri

Yapım yeri		Dil	
ABD	61	İngilizce	41
Almanya	45	Almanca	30
Fransa	40	Fransızca	75
İngiltere	6	İspanyolca	2
Yunanistan (Türkiye ile ortak)	1	Yunanca	1
İtalya	1	İtalyanca	1
Polonya	2	Lehçe	2
Rusya	1	Rusça	1
Türkiye	1	Türkçe	2
Muhtelif Ülkeler	8	Muhtelif Diller	11
Toplam	**166**	**Toplam**	**166**

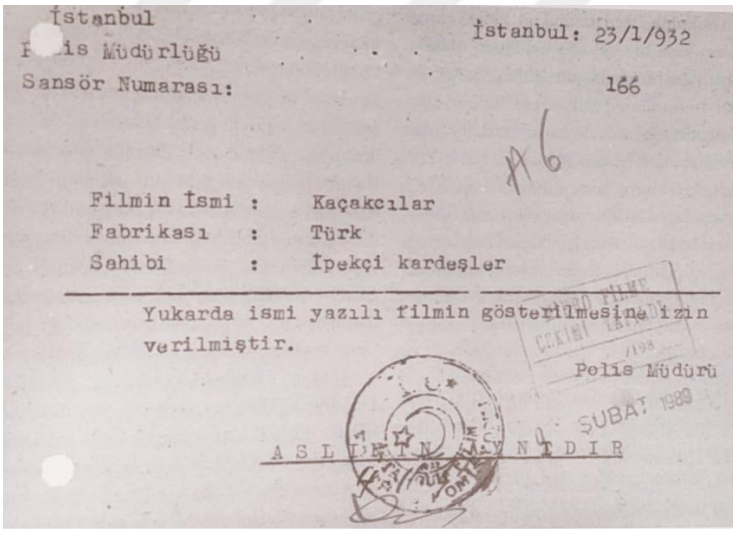
Kaynak: Hinkle,2007, s. 53

1930'lu yıllarda ülke içerisindeki okuryazarlık oranı bölgelere göre değişkenlik göstermektedir. İstanbul'da okuryazarlık oranı %53,7 iken Ankara'da bu oran %20,2'ye düşmektedir. Anadolu'da ise oran yaygın şekilde %10'u bulurken kimi illerde %5'in altına düşmektedir. Harf Devrimi ile başlayan okuma-yazma seferberliği kısmi başarı sağlamış olsa da yeterli gelmemiştir. Bu nedenle 1932 yılında halkevleri kurulmuştur. Halkevleri; dil ve edebiyat, güzel sanatlar, tiyatro, sinema, spor, sosyal yardım, halk eğitimi, kütüphane ve yayıncılık, köy hayatı, tarih ve müzecilik alanlarında eğitim seferberliği başlatmıştır. Eğitim seferberliği halkevlerinin tek niteliği değildir, hükümet politikasına bağlı kalarak eğitim ve etkinlikler aracılığıyla siyasal ideolojiyi kuvvetlendirmek ve etkin kılmak amaçlarını da taşımaktadır. Millet ve devlet arasındaki bağın kurularak ulusun tek bir millet haline getirme misyonu ve bu hedefte sinemanın etkin kullanımı söz konusudur. Halkevleri, iktidarın sinemayı öğretici yapıda görmesi ve bu nedenle destekleyici nitelikteki tutumunun bir yansımasıdır, sesli filme geçişi idari ve teknik açılardan kolaylaştırarak kısmen hızlandırılmasına olanak tanımıştır. Halkevleri, 2 Nisan 1933 tarihli ve 2154 sayılı *Halkevleri için İthal Olunacak Radyo ve Sinema Makinelerinin 31 Muamele Vergisiyle Gümrük ve Oktruva Resimlerinden İstisnası Hakkındaki Kanun* ile desteklenmiştir. Bu kanun ile halkevleri ve halkodalarında gerçekleşecek film gösterimlerinin artabilmesi için dışalım yapılacak sinema aygıtları için vergi muafiyeti sağlanmıştır. Hem kentte hem de taşrada halkı eğitmek için sinema aracılığıyla çeşitli eğitici ve öğretici kültürel projeler başlatılmış belgesel, haber filmleri, seyahat filmleri, eğitici/öğretici nitelikteki gösterimlerle etkinlikler sürdürülmüştür. 1940'a gelindiğinde halkevleri taşra ve kentte 8 bin film göstermiştir. Sinema batı tipi modernliğin bir simgesi olarak kabul edilmiştir bu nedenle dönemin

kültür politikalarını etkilemiştir (Çeçen, 2000, s. 376; Arıkan, 1999, s. 262-263; Karaömerlioğlu, 2006, s. 56-60; Alpkaya & Alpkaya, 2004, s. 144).

Gösterimdeki filmlerin eğitici öğretici niteliklere sahip ahlaka uygun olması yaklaşımı 19 Temmuz 1932 tarihinde yürürlüğe giren *Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname* ile devlet tarafından merkezi bir yapının oluşturulmasına neden olmuştur (Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname, 1932). Cumhuriyet'in ilk resmi sansür uygulamasının örneğini bu kanun oluşturtsa da önceki yıllarda sansürün varlığı inkâr edilememektedir. Osmanlı İmparatorluğu'ndan bu yana çeşitli sansür uygulamaları bulunmaktadır. Bu uygulamalar Sultanların bireysel talepleri, savaş yıllarının kendine özgü koşulları ve özellikle derneklerin önderliğinde halkın tepkisiyle şekillenmiştir. Cumhuriyet'te ise 1932 yılına kadar filmlerin denetimini düzenleyen bir mevzuat olmamasına karşın filmlere gösterim izni verilmiş ve gösterildikleri şehirlerde mahalli iki polis memuru tarafından sinema salonlarında denetlenmiştir. (Onaran, 2012, s. 10; Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 25-27)

Görsel 2.4
Kaçakçılar filmi gösterim izni


İstanbul
Polis Müdürlüğü
Sansör Numarası:

İstanbul: 23/1/932

166

Filmin İsmi : Kaçakcılar
Fabrikası : Türk
Sahibi : İpekçi kardeşler

Yukarda ismi yazılı filmin gösterilmesine izin verilmiştir.

Polis Müdürü

ASLINDAN AYNIDIR

Not*:Kaçakçılar, Yönetmen: Muhsin Ertuğrul, 1932.

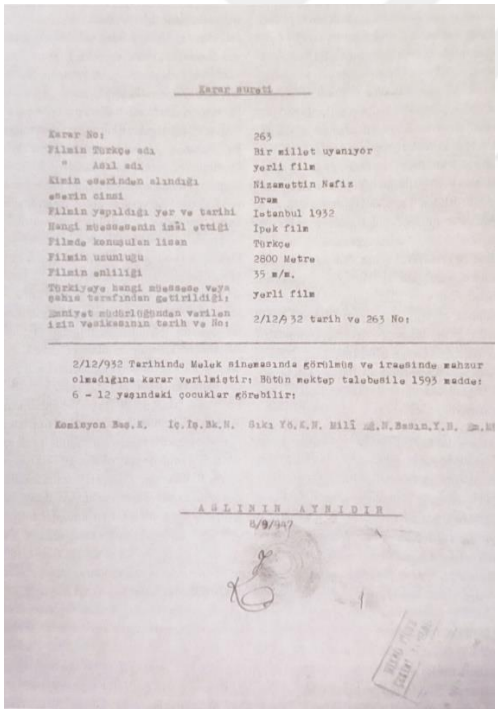
Kaynak: Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 27

1932 Talimatnamesi filmlerin denetimini; İçişleri Bakanlığı, Milli Savunma Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığından birer temsilci ile İl Polis Müdürü ve Emniyet Müfettişinden birer temsilciden oluşan beş üyeli bir kontrol komisyonuna bırakmıştır (Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname, 1932, m. 2-4). Komisyona yapılacak itirazları değerlendirmek ve kesin kararı vermek üzere de İçişleri Bakanlığı ve Milli

Savunma Bakanlığı ile Genelkurmay Başkanlığından birer temsilcinin yer aldığı üç üyeden oluşan bir üst komisyon kurulmuştur (Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname, 1932, m.11).

Değerlendirme ölçütleri çerçevesinde, belirli içerik türlerini barındıran filmlerin gösterimine izin verilmemektedir. Buna göre, dinî propaganda amacı taşıyan, askerlik onurunu zedeleyen, toplumsal eğitim ve ahlaka zarar veren, kamu güvenliği ile düzenini olumsuz etkileyen yapımlar yasak kapsamına alınmaktadır. Aynı şekilde, ülke aleyhine kurgulanmış karalayıcı unsurlar içeren ve dost devletlerle yürütülen siyasal ilişkileri zedeleyici nitelik taşıyan filmlerin de gösterimi uygun görülmemektedir. Bu kriterler, sinemanın kamusal etkisini denetim altında tutmayı ve toplumsal, siyasal ve ahlaki hassasiyetlerle uyumlu bir gösterim alanı oluşturmayı amaçlayan bir çerçeve ortaya koymaktadır (m.5)

Görsel 2.5
Bir Millet Uyanıyor filmi gösterim izni



Karar suretinden

Karar No:	265
Filmin Türkçe adı	Bir millet uyanıyor
" Asıl adı	yerli film
Kimin eserinden alındığı	Nizamettin Nafiz
eserin cinsi	Dram
Filmin yapıldığı yer ve tarihi	İstanbul 1932
Hangi müessesenin imâl ettiği	İpek film
Filmde konuşulan lisan	Türkçe
Filmin uzunluğu	2800 Metre
Filmin enliliği	35 m/m.
Türkiye'ye hangi müessese veya şahıs tarafından getirildiği:	yerli film
Emniyet müdürlüğünden verilen izin vesikasının tarih ve No:	2/12/932 tarih ve 265 No:

2/12/932 Tarihinde Melek sinemasında görülmüş ve irasında mahzur olmadığına karar verilmiştir: Bütün mektep talebesile 1595 madde: 6 - 12 yaşındaki çocuklar görebilir:

Komisyon Reis.K. İç.İş.Bk.N. Sıkı Yö.K.N. Millî Müd.N.Reisin,Y.B.

ASLININ AYNIDIR
6/9/947

Not:*Bir Millet Uyanıyor, Yönetmen: Muhsin Ertuğrul, 1932.

Kaynak: Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 30

Karar suretinden de anlaşılacağı üzere filmler salonda izlendikten sonra gösterim izni alabilmektedir. Talimatname senaryo üzerinde bir sansür uygulaması öngörmemiştir. 1932 Talimatnamesi her ne kadar çoklu bir denetim sunsa da komisyonda polis ve asker

kökenli üyelerin yer alması ile çok sayıda ve katı denetim kriterinin bulunması yasanın otoriter bir yapıya sahip olduğunu düşündürebilmektedir. 09.01.1934 yılında bir ek talimatname yayınlanarak yerli film senaryoları ile yurt içinde yapılan ve yurt dışından getirilen filmlerin halka gösterilmesinden önce kontrolünün yapılması şart koşulmuş, 1932 Talimatnamesi'ne ek olarak senaryo kontrolü genişletilmiş, Matbuat ve Polis Kanunları ile sinema denetimi yasal dayanak kazanmıştır. Matbuat Umum Müdürlüğü'ne, "radyo, film ve tiyatro gibi efkâr-ı umumiye ile alakadar vasıtaları murakabe etmek" görevi tevdi edilmiştir. Böylece sinema, yalnızca bir eğlence aracı değil, kamusal düşüncenin yönünü tayin eden bir kültürel kuvvet olarak tanımlanmış; devlet gözetiminin doğrudan alanına dâhil edilmiştir. Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu ile de yerli film senaryolarının sakıncalı bulunması halinde çekimi mümkün olmazken film kontrollerinde bazı sahnelerin çıkarılması, filmin isminin değiştirilmesi gibi yeniden düzenlemeler yapılması hükme bağlanmıştır. 1936 yılında Sinema Film ve Senaryolarının Kontrolüne Dair Talimatname ile 1932 tarihli *Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname* yürürlükten kaldırılmış; yeni düzenleme ile denetim komisyonlarının yapısı, sansür ölçütleri ve itiraz süreçleri yeniden belirlenmiştir. Bu düzenleme, film denetiminin idari ve hukuki çerçevesini sistematik biçimde tanımlamış; özellikle senaryo ve film aşamalarının ayrı değerlendirme süreçlerine tabi olacağını açıkça hükme bağlamıştır. Böylece sinema üretimi, belirli etik, kültürel ve kamusal kriterler doğrultusunda standartlaştırılmış bir denetim mekanizmasına dâhil edilmiştir. (Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu, 1934, m.7; Matbuat Kanunu, 1931, m.5; Sinema Film ve Senaryolarının Kontrolüne Dair Talimatname, 1936, m. 5-9).

Devlet resmi düzenlemeler yaparken 1932 yılında sinemacılar da ilk örgütlenmeleri olan *Türkiye Sinema ve Filmcileri Birliği'*ni kurmuşlardır. Bu birlik erişilebilen belge ve veriler doğrultusunda ilk mesleki sektörel örgütlenme örneğini oluşturmaktadır. *Türkiye Sinema ve Filmcileri Birliği*; "filmcileri hukuki olarak korumak, kendilerini hükümet ile ilgili işlerde savunmak, kendi aralarında oluşabilecek sorunları çözmek, sinemaya filmcilik üzerine konferans vermek, yabancı ülkelerdeki benzer kuruluşlarla ilişkiler kurmak gibi" amaçlarla kurulmuştur. Kurulun başkanlığını, Kemal Film'in sahiplerinden Kemal (Seden) Bey üstlenmiştir. Genel sekreterlik görevini, Majik Sineması'nın işletmecisi ve ilerleyen dönemde Ha-Ka Film'i kuracak olan Halil Kamil Bey yürütmüştür. Veznedarlık görevine ise Glorya Sineması müdürü Fernando Franko getirilmiştir. Kurulun üyeleri arasında Melek ve Elhamra sinemalarının sahiplerinden

Fahir (İpekçi) Bey, Alkazar ve Şık sinemalarının sahibi Kadri (Cemil) Bey, Mine Film'in sahibi Hrisos Epominandos ile Foks Film'in müdürü Viktor Kasto yer almaktadır. Dönemin ithalatçı ve işletmecilerinden oluşan birlik iç anlaşmazlıklar nedeniyle kuruluşundan 1 yıl sonra yönetimin istifasının ardından kapanmıştır (Erkılıç, 2003, s. 41; Akçura, 2004, s. 273-275).

Yasal düzenlemeler ve ilk örgütlenmeler gerçekleşirken *İpek Film Stüdyosu* bir diğer amacı olan dublajı 1933 yılında gerçekleştirebilmiştir, *Sonnenstrahl* (Gün Doğarken) ilk dublajlı film[25] olmuştur. 21 Eylül 1933'te gösterime giren filmin ilanında "Türk sinemacılık sanayiinin zaferini görmeye, alkışlamaya geliniz! Baştan nihayete kadar TÜRKÇE sözlü muazzam ve müthiş şaheser" sözlerine yer verilmiştir. 1933 yılında gerçekleşen bir diğer yenilik ise *7 Gün Dergisi*'nin düzenlediği "Sinema Sevenlere Mevzu Müsabakası"dır. Bu müsabaka erişilebilen bilgiler ışığında ilk senaryo yarışmasıdır, yarışmaya 216 senaryo başvuruda bulunur bunların on sekiz tanesi açıklanırken bu senaryoların filme çevrilmesine ilişkin veriye rastlanmamıştır (Özuyar, 2019, s. 285-286; Akçura, 2004, s. 59; Evren, 2014, s. 94; Abisel, 2005, s. 18).

İstanbul Sokakları ile başlayan sesli filmin gördüğü ilgi ses ve bağlamda şarkının kullanıldığı filmlerin önünü açmıştır. Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de müzikal filmler ve operetler yaygınlaşmıştır. Bu türün ilk örneği Türkiye'de senaryosunu Mümtaz Osman'ın (Nazım Hikmet) yazdığı Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Karım Beni Aldatırsa* (1933) olur. Operetler *Cici Berber* (1934), *Söz Bir Allah Bir* (1934), *Milyon Avcıları* (1934) gibi yabancı film ve oyunlardan uyarlamalarla devam etmiştir. *Leblebici Horhor Ağa'nın* tekrar çekiminin ardından İpek Film, çekilen filmlerin gişede başarısızlığa uğraması sebebiyle yapımcılığa üç yıl ara vermiştir. *Leblebici Horhor Ağa* her ne kadar gişe de beklenilen başarıyı gösterememiş olsa da *2. Venedik Film Festivali'nden* Onur Diploması ile dönmüştür. (Evren, 2014, s. 96; Scognamillo, 2010, s. 68; Özön, 2013 s.109-110; Abisel, 2005, s. 18).

İpek Film'in yapımcılığa ara vermesiyle Muhsin Ertuğrul'un kendi bütçesiyle *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1934-1935) filmini çekmiştir. Film İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün

[25] Özgüç'e göre Türkiye'de dublajı başlatan isim Nazım Hikmet Ran'dır (Özgüç, 1990, s. 46). Ran'ın dublajı ilk başlatan isim olmasına ilişkin bir belge olmamasına karşın İpek Film Stüdyosu'nda dublaj işinin başına getirilmiştir, alana büyük katkılar sunacak insanların bu alanda başlamasına vesile olduğuna ilişkin sözlü tarih verileri bulunmaktadır. Bu veriler Ran'ın o dönemdeki sinema çalışmalarında senaryo yazarı, ikinci yönetmenlik ve rejisör olarak yer almasıyla da uyumludur.

öyküsünün Sovyet köy filmlerine benzeyen bir uyarlamasıdır. Senaryosunu Nazım Hikmet yazmıştır. Film seyirciden büyük ilgi görmüş, ana karakter olan Cahide Sonku'nun eşarbı moda olmuştur. Film aynı zamanda "ilk köy filmi" örneğidir. 1935 ve 1936 yılların konulu film çekilememiştir. (Özön, 2013 s.109-110; Scognamillo, 2010, s. 68; Evren, 2014, s. 96).

İpek Film, 1937 yılında yayımladığı İstanbul Sinemaları dergisinde üretime ara verme gerekçelerini, dönemin sinema endüstrisinin yapısal koşulları üzerinden değerlendirmektedir. Bu değerlendirmede, büyük beklentilerle karşılanan yerli film üretiminin neden süreklilik kazanamadığı ve sınırlı sayıda gerçekleştirilen Türkçe filmlerin neden devamının gelemediği sorusu merkezî bir sorun olarak ele alınmaktadır. Şirketin yaklaşımına göre bu durum, bireysel tercihlerden çok, uluslararası sinema ekonomisinin işleyişiyle doğrudan ilişkilidir. Amerika ve Avrupa'da üretilen filmlerin maliyetlerinin fiilen küresel bir izleyici kitlesi tarafından karşılandığı, bu yapımların dünya çapında dolaşıma girmesi sayesinde yüksek gelir elde edebildiği vurgulanmaktadır. Buna karşılık Türkiye'de üretilen Türkçe filmlerin dolaşım alanı oldukça sınırlı kalmakta; en fazla Yunanistan, Suriye ve Mısır gibi dar bölgesel pazarlarda gösterim olanağı bulabilmektedir. Bu sınırlı dolaşım, film üretim maliyetleri ile elde edilebilecek gelir arasında kaçınılmaz bir uyumsuzluk yaratmakta; sonuç olarak yerli yapımların hasılatı, üretim giderlerini karşılayamaz hâle gelmektedir. İpek Film, bu yapısal dengesizliğin, ülkede gerçekleştirilen filmlerin neredeyse tamamında görüldüğünü ve yerli filmciliğin gelişimini engelleyen temel nedenlerden biri olduğunu ifade etmektedir (akt. Özön, 2013, s. 110).

Bu açıklama neden yerli film çekilemediğinin de bir göstergesi olmaktadır. İpek Film, yaşadıkları iktisadi krizi atlatabilmek için İş Bankası ile ortaklık anlaşması yaparak Filmcilik Türk Anonim Şirketi'ni (FİTAŞ) kurmuşlardır. 22 Mart 1937'de İş Bankası'nın özel iştiraklerinden Türk Tecim Anonim Sosyetesi ile İpek Film arasında yapılan bu anlaşmaya göre 51 bin lirasını İş Bankası'nın, 49 bin lirasını İpekçi kardeşlerin koyduğu 100 bin lira sermayeli şirket kurulmuş olur. Şirket gerektiğinde 50 bin lira kredi çekilmesine imkân vermekte ve bu anlaşma 8 yıllık bir süreyi kapsamaktadır (Erkılıç, 2003, s. 46; Kocabaşoğlu, 2001, s. 234-235).

Halil Kamil tarafından *Türk Film Stüdyosu* (1934) olarak kurulan şirket 1937 yılında isim değiştirerek *Ha-Ka Film'e* dönüşmüş ve film yapımcılığına başlamıştır. Hak-Ka Film'in

yapımcılığa başlaması İpek Film'in tek yapımcı, Muhsin Ertuğrul'un tek yönetmen olduğu tekelci dönemi bitirmiştir. Aynı yıl film ithalatı ve dublajı yapan Kemal Film önderliğinde *Marmara Film Stüdyosu* kurulmuştur. Stüdyo Kemal Film (Kemal ve Şakir Seden), Özen Film (Cemil Pekün ve Osman Sirmen), Lale Film (Cemil ve Tevfik Filmer) ortaklığında kurulmuş, teknik yönetmenliği ise Cezmi Ar ve Enver Burçkin yapmışlardır. Stüdyo 1948 yılına kadar çalışmalarına devam etmiş, yaklaşık iki yüze yakın filme dublaj yapmıştır. Dublaj yabancı filmleri anlaşılır kılmak için gerekli olsa da yerli filmlerde de kullanımının olumsuz etkileri olmuştur. Önceden filmlerin üzerine kaydedilen ses çekim için stüdyo kullanımını gerektirse de filmlerin sessiz çekilerek sonradan ses düzenlemesi yapılması filmlerin her yerde çekilebilir olmasına imkân tanımıştır. Bu imkânın her koşulda kötü sonuçlar doğurması beklenmese de uygulamada Türkiye'de film kalitesinin düşüşüne neden olmuştur (Scognamillo, 2010, s. 83; Erkılıç, 2003, s. 45).

1938 yılında İngiliz yapımı *Çanakkale Harbi* (1931) filmini izlemeye gelen Atatürk'ün salonun boş olmasının dikkatini çekmesi üzerine bilet fiyatları ve vergiler ile ilgili Cemil Filmer ile görüşmelerinin ardından vergi düşürülmüştür. Devlet sinemaya önem atfetmekle birlikte vergiler bu dönemde önemli bir şikâyet noktası olmuştur. Filmer, anılarında sinema sektörüne yönelik vergi indiriminin ortaya çıkış sürecini, dönemin gösterim pratikleri ve kamusal müdahale bağlamında ele almaktadır. Anlatıya göre, Opera Sineması'nda o yıllarda İngiliz yapımı Çanakkale Harbi filminin gösterimde olduğu; bilet fiyatlarının diğer salonlarda ortalama otuz kuruş düzeyindeyken Opera ve Melek sinemalarında yüz ve yirmi beş kuruş gibi daha yüksek bedellerle sunulduğu belirtilmektedir. Buna karşın işletmelerin kayda değer bir gelir elde edememesi, sinema hasılatı üzerinden alınan %33 oranındaki verginin sektör üzerinde yarattığı ağır yükle ilişkilendirilmektedir.

Filmer'in aktardığına göre bu film, Atatürk'ün dikkatini çekmiş; Atatürk, Maliye Bakanı Fuat Ağralı ile birlikte gösterimi izlemek üzere sinemaya gelmiştir. Gösterim sırasında bilet ücretleri ve sinema gelirleri üzerine yapılan değerlendirmelerde, sinemanın toplumsal açıdan yararlı bir buluş olduğu, halkın bu araçtan daha geniş ölçekte yararlanmasının sağlanması gerektiği ve sinemacılığın gelişiminin desteklenmesinin önem taşıdığı vurgulanmıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda, Ankara'ya dönüşün ardından sinema gelirleri üzerinden alınan vergilerin %33'ten %10'a indirildiği ifade edilmektedir (Filmer, 1984, s. 150-151).İş Bankası ile kurulan ortaklık ve vergi indirimi İpek Film'in

yeniden çekimlere başlamasına olanak tanımıştır. İpek Film, sinema ve film vergilerinde gerçekleştirilen indirimi, kendi yayın organları aracılığıyla sektörün geleceğine yönelik bir dönüm noktası olarak değerlendirmiştir. Yapılan açıklamada, devletin bu alanda önemli bir mali fedakârlıkta bulunduğu vurgulanmakta; söz konusu düzenlemenin, neredeyse durma noktasına gelmiş olan yerli film üretimine yeniden canlılık kazandırma potansiyeli taşıdığı ifade edilmektedir. Şirket, bu teşvikten güç alarak Türk filmciliğine yeni bir ivme kazandırmayı amaçladığını belirtmektedir.

Bu yaklaşımda, Türkiye'de film üretiminin sürdürülebilir kılınmasının mümkün olduğu, izleyicinin sinemaya gösterdiği ilginin bunu açıkça ortaya koyduğu savunulmaktadır. Bununla birlikte, kalıcı bir gelişme için film konularının ve senaryolarının özenle seçilmesi, sahneleme ve anlatımın ise seyircinin beklentilerini karşılayacak bir düzeyde inşa edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

İpek Film, Türkiye'de sinemanın gelişimi için yapımcı olarak önemli çalışmalar yapmışlardır. Kullanılan sinema aygıtları, ses stüdyosunun kurulması, dublaj çalışmalarının yapılması son teknolojinin ülkede kullanılmasını sağlamak için sarf edilen emeği göstermektedir. Bu yatırımları yansıtacakları filmler bugüne dek yapılamamış olsa da İpekçiler yine Muhsin Ertuğrul ile çalışmaya devam etmişlerdir zira bu dönemde çalışabilecekleri alternatif bir yönetmen de bulunmamaktadır. *Aynaroz Kadısı* (1938), *Allah'ın Cenneti* (1939), *Tosun Paşa* (1939) bu dönemde çekilir (Erkılıç, 2003, s. 47).

Muhsin Ertuğrul Türkiye'de 1922-1953 yılları arasında yirmi dokuz film çekmiştir. 1922'den başlayan ve on yedi yıl devam eden tek adam devri sinemanın sonraki dönemde şekilleneceği yapıyı da etkilemiştir. Muhsin Ertuğrul'un sinema kökenli oluşu sinemayı da bu yönde işlemesi belirli etkiler yaratmıştır. Ertuğrul, modern çağda sanat alanlarının geçirdiği dönüşümü, tiyatro ile sinema arasındaki ilişki üzerinden tartışmaktadır. Ona göre, müziğin yerini giderek gramofonun, tiyatronun yerini ise sinemanın almaya başladığı bir döneme girilmiştir. Bununla birlikte Ertuğrul, sinemayı sanatsal konumu bakımından fotoğrafla resim arasındaki ilişkiye benzeterek, fotoğrafın resim karşısındaki sınırlı estetik statüsü neyse, sinemanın da tiyatro karşısında benzer bir konumda bulunduğunu ileri sürmektedir. Tiyatro, görsel, işitsel ve düşünsel unsurları bir araya getiren bütüncül yapısıyla, duyuları ve zihni aynı anda harekete geçiren kapsayıcı bir sanat dalı olarak konumlandırılmaktadır.

Bununla birlikte Ertuğrul, sinemanın olanaklarını tümüyle dışlamamakta; tiyatronun ifade etmekte zorlandığı kimi olay ve durumların sinemada estetik ve teknik bir ustalıkla aktarılabildiğini kabul etmektedir. Bu çerçevede, tiyatronun gerekliliğini ve önemini reddeden yaklaşımları eleştirdiği kadar, sinemanın sunduğu imkânları küçümseyen tutumları da sorunlu bulmaktadır. Tiyatro ve sinemayı bütünüyle ayrı sanat dalları olarak değerlendiren yaklaşımlara ise, her iki alanın kendine özgü ifade biçimleri ve işlevleri bulunduğu ölçüde hak vermektedir.

Ertuğrul'un vurguladığı temel nokta, sinemanın evrensel dolaşım gücüdür. Dil ve coğrafya sınırlarını aşabilen yapısı sayesinde sinema, tiyatroya kıyasla daha geniş bir etki alanına sahip olma potansiyeli taşımaktadır. Bu özelliğiyle sinema, yalnızca edebî metinlerin görselleştirilmesi için değil, farklı coğrafyalardaki toplulukların, kültürlerin, yaşam biçimlerinin ve dünya görüşlerinin aktarılmasında da benzersiz bir araç olarak öne çıkmaktadır (Sevinçli, 1987, s. 116-117).

Ertuğrul her ne kadar sinemanın gelişimi için yurt dışında gördüğü uygulamaları ülke içine de taşımaya çalışmış olsa da sinemaya bağlılığından vazgeçememiştir. 1928 yılından beri Darülbedayi'de müdürlük yapmasının da bunda etkisi büyüktür. Ancak Ertuğrul açısından sinema, "halka yönelik popüler bir sanat" olarak konumlanmaktadır. Bu nedenle sinema, tiyatro gibi seçkin ve yüksek bir sanat formu olarak değil; geniş kitlelere ulaşabilen, izleyiciyi hem eğlendiren hem de eğitme potansiyeli taşıyan, algılanması görece kolay fakat tam da bu erişilebilirliği sayesinde toplumsal kodların dönüşümünde ve modernleşme süreçlerinde daha işlevsel olan bir sanat olarak değerlendirilmektedir. (Karadoğan, 2018, s, 36; Maktav, 2002, s. 53).

Ertuğrul'un tiyatroya duyduğu güçlü bağlılığın, sanatsal tercihlerin ötesinde sinema endüstrisi açısından belirleyici sonuçlar doğurduğu görülmektedir. Bu durum, Atatürk'ün kendisine yönelttiği ve devlet desteğinin niteliğini doğrudan sorgulayan tarihsel bir anekdotta somutlaşmaktadır. Atatürk'ün, disiplinler arası bir sanat topluluğunun kendi imkânlarıyla hazırlanarak sahnelenmesini takdir ettikten sonra, devlet adına hangi tür bir destek beklendiğini sorması, sinema endüstrisinin yapısal sorunları açısından önemli bir fırsat anı olarak değerlendirilebilir.

Ertuğrul'un anlatımına göre, bu soruya verilebilecek yanıtlar arasında ağır vergi yükleri başta olmak üzere çok sayıda maddi ve kurumsal talep bulunmaktadır. Sinema ve tiyatro alanında yaşanan ekonomik ve manevi sıkıntıların kapsamı geniştir ve devlet desteği,

özellikle sinema endüstrisinin gelişimi açısından kritik bir eşikte durmaktadır. Ancak Ertuğrul, bu anda dikkatini sinema endüstrisinin acil yapısal ihtiyaçlarından ziyade, tiyatronun geleceğine yöneltmiştir. Atatürk'ün bakışında yalnızca ülkenin değil, tiyatronun da yarınlarını okuduğunu ifade eden Ertuğrul, kendisini en fazla kaygılandıran meselenin tiyatronun sürekliliği olduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle, devlet desteğine ilişkin beklentisini, bir tiyatro okulunun kurulması talebiyle sınırlandırmıştır.

Bu tercih, Ertuğrul'un tiyatroyu merkezine alan sanat anlayışının bir yansıması olarak okunabileceği gibi, aynı zamanda sinema endüstrisinin kurumsal gelişimi açısından kaçırılmış bir imkân olarak da değerlendirilebilir. Sanatın iki alanı arasında kurduğu öncelik hiyerarşisi, bireysel estetik duruşunun ötesinde, erken dönem Türkiye sinemasının yapısal kaderine dolaylı biçimde etki eden bir kırılma noktası niteliği taşımaktadır.

Özön'e göre Ertuğrul'un çalışmalarının hiçbiri "tiyatro filmi" niteliğini taşımayan "sinema duygusundan tümüyle yoksundur". Ertuğrul için sinema hiçbir zaman "ek iş" ten öteye geçememiştir. Ertuğrul'un anılarında "Bütün bu film işlerini yaparken asıl tutkum olan tiyatroyu da hiçbir zaman gözden ve yürekten uzak tutmadım" satırlarına yer vererek bu eğilimini belirtmiştir. Scognamillo ise tiyatroculuğunun ötesinde esas problemin "Batı'ya bağlılık" olduğunu belirtmektedir. Ertuğrul'un çektiği yirmi dokuz filmin sekiz tanesi doğrudan uyarlamadır ve bu eğilim yabancı kalıplara bağlılığa ve uyarlamayı bir salgın haline getirilmesine neden olduğunu belirtmiştir. Uyarlama yalnızca sinemaya özgü değildir, Ertuğrul'un içerisinde yetiştiği ve kültürünü devam ettirdiği Darülbedayi'de uyarlamaya yoluna gitmek yaygın bir eylem olmuştur. Maktav'a göre ise Ertuğrul'un "aşırı Batıcı" yaklaşımının iktidarın "Batılı medeniyet olma" projesine sunduğu katkı nedeniyle " resmi sinemacı" kimliğine sahip olduğunu belirtirken, dönemin gerçekleri ile uyuşmayan, uyarlama, taklit" olarak görülen filmlerle "Kemalist modernleşme projesi" arasında bir aykırılık da bulunmamaktadır (Özön, 1995b, s. 61; Scognamillo, 2010, s. 83; Maktav, 2002, s. 53).

Film gösterimlerinin ağırlıklı olarak dış alıma bağlı olarak devam ettiği 1938 yılında Avrupa'da savaşın ayak seslerinin duyulmaya başlamasıyla film ithalinde sorunlar yaşanmaya başlamıştır. Bu nedenle film ithali Avrupa'dan Mısır'a kaymıştır. 1938 yılında Muharrem Kerim'in yönetmenliğini yaptığı *Damü al-hubb* (Aşkın Gözyaşları*)* filmi gösterime girdiğinde gösterimin yapıldığı sinemanın camları kırılmış, caddedeki

trafik durmuştur. Seyirciden büyük ilgi gören film tüm zamanların en iyi hasılat yapan filmi olmuştur. Üç yıldır yerli film görmeyen seyirci fesli-entarili ünlü Arap oyuncuları benimsemiş Mısır filmleri akını başlamıştır. Bu akının tek nedeni seyircinin gösterdiği ilgi değildir. 1938 yılında ortama bir yerli film 40-50.000 Liraya mal olurken, bir Mısır filminin ithali 8-9.000 liraya mal olmaktadır. Filmlerin Türkçeleştirilmesi yaklaşık 7.000 liraya mal olmaktadır. Yani ortalama bir yerli film 40-50.000 liraya gösterime sokulabilirken bu rakam Mısır filmi için 15-16.000 liraya mal olmaktadır. Bu nedenle yapımcılar iktisadi bir tercihte bulunarak daha düşük risk taşıyan Mısır Filmlerine yönelmişlerdir. Mısır filmlerine duyulan bu ilgi Türkiye sinemasının anlatı yapısını da etkilemiş 1950'li yıllar boyunca sürecek melodram anlatısı buradan temellendirilerek sürdürülmüştür (Erkılıç, 2003, s. 50; Özön, 1968, s. 86, Filmer, 1984, s. 184; Evren, 2014, s. 97-98).

Tablo 2.10
Çekilen Film Sayısı (1932-1938)

YIL	ÇEKİLEN FİLM SAYISI
1932	1
1933	7
1934	3
1935	0
1936	0
1937	1
1938	1
Toplam	**13**

Kaynak: Özgüç, 1998, s. 519.

2.5 İkinci Dünya Savaşından Çok Partili Yaşama Geçiş Sürecinde Türkiye Sineması (1939-1949)

1938 yılında Türkiye'de sinema endüstrisi yeni yapımcılar ve yönetmenler aracılığıyla bir atılıma geçmiş olsa da II. Dünya Savaşı'nın başlaması bunun önüne geçmiştir. Atatürk'ün 1938'de vefatı sonrasında Milli Şef ilan edilen İsmet İnönü her ne kadar Atatürk'ün politik yaklaşımına uymaya çalışmış olsa da tarafsızlığı tercih etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı İmparatorluğu'nun Almanlara karşı sergilediği tutumun getirdiği felaketlerin anısı İnönü ve hariciye vekillerinin anılarından silinmemiştir. Bu anılar, Türkiye'nin yeni savaşta tarafsızlık politikası izlemesine neden olsa da tüm dünyayı saran olumsuz etkilerden kurtulmasına yetmemiştir. Dostluk anlaşmaları, işbirlikleri ve etkili politikalar Türkiye'nin aktif savaşa girmesine engel olsa da savaşan tarafları Türkiye'yi insan gücü ve askeri üs olarak görmelerine ve kullanmak istemelerine engel olmamıştır. Bu talep geniş bir insan gücünün sürekli silahaltında tutulması ve

savunma giderlerinin ağırlığı yeni vergilerin konmasına (Milli Koruma Kanunu, Varlık Vergisi ve Toprak Mahsulleri Vergisi) sebep olmuştur. Kanunların uygulanmasında görülen bazı tutarsızlıklar, toprak ağaları ile ticaret burjuvazisinin belirli kesimlerinin güç ve sermaye biriktirmesine zemin hazırlamış, buna karşılık köylü nüfusun ekonomik yükünü ağırlaştırmıştır. Savaş koşullarının yarattığı istisnai imkânlardan faydalanan bir "savaş zenginleri" sınıfı ortaya çıkarken, halkın temel ihtiyaçları kısıtlanmış, ekmek dahi karneyle dağıtılır hâle gelmiştir. Savaş sürecinde ithalat azalmış, ekonomik dengeler bozulmuş, yaşam pahalılaşmış ve karaborsa oluşmuştur tüm bu koşullar beraberinde sıkıyönetim ve sansürü de beraberinde getirmiştir.. (Zürcher, 2005, s. 295-298; Evren, 2014, s. 110, Özön, 2013, s. 125-126; Duruel, 2002, 54).

Savaş döneminin getirdiği zorlu koşullarda ithalat yarı yarıya düşmüş, yetişkin nüfusun büyük bir bölümünün askere alınması gibi etmenler buğday üretimini %50 oranında düşürmüştür. Savaş dönemi öncesinde başlayan planlama çalışmaları ve sınai yatırım programları harcamaların savunmaya aktarılması nedeniyle tamamen ertelenmiştir. Bu nedenle savaş yılları boyunca sürecek iktisadi gerileme dönemi başlamıştır. CHP iktidarının Cumhuriyet'in ilk on beş yılında siyasi ve ekonomik atılımlarla sağladığı meşruiyet 1945 yılının sonuna gelindiğinde yitirilmiş toplumun her kesiminde savaş sonrası dönem için değişik özlem ve beklenti içerisine girmiştir (Boratav, 2010, s. 81-91).

Savaş yıllarının getirdiği olumsuz koşullar sinemayı da kuşkusuz ki etkilemiştir. Henüz altyapısını kuramamış, bireysel yatırımlarla ilerleyen ve sektör haline gelememiş sinema durma noktasına gelmiştir. Hâlbuki sinema yalnızca 1 yıl önce bir atılım başlatmış, tiyatro dışından insanlar film çekimleri için adımlar atmış ve vergi indirimi sayesinde film yapımcılığı daha kolay hale gelmiştir. Ancak savaş yıllarında bu randıman düşmüştür, savaş öncesinde başlanan filmler tamamlanmış çekilen film sayısı bir elin parmağını geçmeyecek ölçüde kalmıştır. Çekilen film sayısı artış yaşamasa da sinemada dönüşüm başlamıştır. Savaş yıllarında temel insani ihtiyaçların karneye bağlandığı bir dönem söz konusuyken bu durum çelişkili görünmekle birlikte aslında sinemanın gelişimiyle uyumludur. Zira bu dönemin yenilikçi yönetmenleri yurtdışında sinema ile ilgili eğitim alan orta-üst ekonomik sınıfa sahip bireylerdir. Savaşın başlamasıyla ülkeye dönen ve burada da sinema ile ilgili çalışmalar yapan kişilerdir. Bu durum sinemanın gidişatında da bir değişim yaratmıştır çünkü yurtdışında teorik sinema eğitimi alan bu yönetmenler kendi ülkelerinde pratik edeceklerdir. (Evren, 2014, s. 110; Özön, 2013, s. 126-127).

İkinci Dünya Savaşı eğitimli yeni yönetmen adaylarını ülkeye getirse de sinemayı etkileyen olumsuz gelişmelere de neden olmuştur. Bunların ilki 31 Temmuz 1939 yılında yürürlüğe giren *Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*'dir. Nizamname kendinden önceki düzenlemeleri yürürlükten kaldırmıştır. İsmet İnönü ve hariciye vekillerinin yürüttükleri tarafsızlık politikası dengenin korunabilmesi için savaşan ülkelerin propagandasının yapılmamasını da içermektedir. Nazi yönetiminin çeşitli başkentlerde psikolojik baskı yaratmak için film gösterimleri düzenlemeleri yönetim tarafından önlenmek istemiştir. Cemil Filmer bu süreci anılarında şöyle aktarmaktadır; "Almanlar benden yüz bulamayınca Ar Sineması'nı kiraladılar ve orada propaganda filmlerini gösterdiler. Almanlar İstanbul'da o yıllarda çok güçlü idiler. Alman taraftarlığı almış yürümüştü" (Duruel, 2002, s. 59-62; Evren, 2014, s. 98; Filmer, 1984, s. 184). Alman ve Sovyet filmlerinin hız kazanan propaganda vurgusunun önlenmesini amaçlayan bu nizamname;

> A- Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan;
> B- Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden;
> C- Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden;
> D- Din propagandası yapan;
> E- Milli rejime aykırı siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan;
> F- Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan;
> G- Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan;
> H- Memleket inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan;
> İ- Cürüm (suç) işlemeye tahrik eden;
> J- İçinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan filmlerin gösterilmesine izin vermemektedir (m.7).

Yeni sansür düzenlemesi savaş koşullarına özgü tedbirler nedeniyle hazırlanmış olsa da yerli film üretimini etkileyecek düzenlemeleri de içermektedir. Nizamnameye göre ikili denetim sistemi uygulanacaktır. Yerli film senaryoları ve filmler Ankara'daki özel bir komisyon tarafından kontrol edilecektir. Komisyon başkanlığında İçişleri Bakanlığının bakanlıktan seçtiği bir temsilci bulunurken, komisyon üyeleri; Emniyet Genel Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan seçilen temsilcilerden oluşturulmuştur (Duruel, 2002, s. 59).

Türkiye'de film çekmek isteyenlerin öncelikle bulundukları bölgedeki en büyük mülki amire dilekçe vermesi gerekmektedir. Bu dilekçede filmin hangi amaçla nerede ve ne zaman çekileceğine dair bilgi verilmesi ve filmin sorumlularının bildirilmesi

gerekmektedir. Mülki Amirlik bu dilekçeleri İçişleri Bakanlığı ile paylaşır ve Bakanlık bunları ilgili komisyonlara iletmektedir. Komisyon yaptığı inceleme sonucunda gerekçelerini bildirerek filmin olduğu gibi kullanılabileceğine, değiştirilmesi gerektiğine ya da reddine karar verecektir. Filmlerin çekiminin ardından da bu süreç tekrar işleme alınmaktadır (Duruel, 2002, s. 59-60).

Nizamnameye göre, Türkiye'de film çekmek isteyen kişi, dilekçe ile bulunduğu yerin en büyük mülki amirine başvurur, filmin ne amaçla, nerede, ne zaman çekileceği hakkında bilgi verir ve filmin sorumlularını bildirir. En büyük mülki amirlik, filmlere ait dilekçeleri İçişleri Bakanlığı'na gönderir. Dilekçeler ilgili komisyona havale edilir. Komisyon yaptığı incelemede, filmin olduğu gibi veya değiştirilerek, ya da sakıncalı görüldüğü durumlarda, sebep bildirerek reddine karar vermektedir. Çekimi tamamlanan filmler de aynı şekilde kontrole tabi tutulmaktadır. Bu uygulama senaryosu geçen filmlerin tekrar sansür kuruluna sokularak reddedilebilme imkânı tanımıştır. Ayrıca çekilen filmlerin Ankara'ya denetime yollanmak için kopyalanması yüksek maliyet yaratmaktadır. İçeriğe uygulanan bu sansürün yanı sıra film üretimine getirilen şekilsel zorunluluklar film üretimini güçleştiren başka bir etken olmuştur. Yeni nizamname her ne kadar Nazi propagandasını engellemek için çıkarılsa da 1986 yılına dek yürürlükte kalmış ve ifade özgürlüğünün giderek kısıtlanmasına neden olmuştur (Duruel, 2002, s. 61-62).

Savaşın bir diğer etkisi de savaş başlamadan önce başlayan Mısır Filmleri furyasının giderek hız kazanmasıdır. Savaştan önce Amerikan yapımı filmler ile Avrupa yapımı filmler başa baş gelse de savaşın başlamasıyla Avrupa yapımı filmler savaş sırasında neredeyse hiç gelmez. Amerikan yapımı filmler ise Mısır üzerinden ülkeye giriş yapmaktadır. Amerikan yapımı filmler beraberinde Mısır Filmlerini de getirmiştir. Bu iki ülkenin tercih edilmesindeki bir etken de savaşa girmemiş olmaları sebebiyle propaganda etkisinden uzak kalınmasıdır. *Damü al-hubb* (Aşkın Gözyaşları*)* filminin başarısı film ithalatçılarının bu yöne eğilim göstermelerine neden olmuştur. 1938-1950 yılları arasında 100'den fazla Mısır filmi gösterime sokulmuştur. Harf Devriminin gerçekleşmesi ile halkın Arapça şarkılara duyduğu ilginin kaygı yaratması Türkçe sözlü- Arapça şarkılı bu Mısır filmlerine düzenleme getirilmesine neden olmuştur. 1942 yılında filmlerin gördüğü rağbet[26] Türk diline duyulan sevgiyi baltalaması gerekçesi ile bazı illerde gösterimlerin

[26] Şarkılarının çok rağbet görmesi sebebiyle yasaklanan filmlerde yer alan sanatçılardan biri *Umm Kulthum* (Ümmü Gülsüm)'dur. *Mısırın Dördüncü Piramidi* olarak betimlenen şarkıcı ülkesinde gerçekleşecek darbeyi verdiği konser nedeniyle erteletecek kadar güçlü etkiye sahiptir. Eşsiz bir sese sahip olan sanatçının

yapılması yasaklanmıştır. Daha sonra ise şarkıların da Türkçeleştirilmesi uygulamasına geçilmiştir. Bu uygulama filmlerdeki Arapça şarkıların çoğuna yeni beste ve güftelerin yapılırken sinema için yan bir iş alanı oluşmuştur. Mısır Filmleri, yerli sinema da anlatımı da etki edecek ağır melodram anlatısına sahiptir seyirci tarafından çok tutulsa da eleştiriye de maruz kalmıştır. Bozok'a göre *Damü al-hubb'ı* (Aşkın Gözyaşları) "aktif değil geriye çekici, bedbin edici intihar arzularını kamçılayan" bir yapıda olmasını eleştirmiş, "ilerlemek isteğiyle kıvranan bir memleket"'in ihtiyacının "bu hasta romantizmin" olmadığını belirtmiştir (Tikveş, 1968, s. 97; Evren, 2014, s. 113; Bozok, 1938, s. 4).

1942 yılında "olağanüstü savaş koşullarının yarattığı yüksek karlılığı vergilendirmek" gerekçesi ile *Varlık* Vergisi Kanunu yürürlüğe girmiştir. Dönemin başbakanı Saraçoğlu, 5 Ağustos 1942'de okuduğu hükümet programında yeni hükümetin sosyal politikasını açıklamıştır:

> "Biz Türküz, Türkçüyüz ve daima Türkçü kalacağız. Bizim için Türkçülük bir kan meselesi olduğu kadar ve laakal o kadar bir vicdan ve kültür meselesidir. Biz ne sarayın, ne sermayenin, ne de sınıfların saltanatını istiyoruz. İstediğimiz sadece Türk milletinin hâkimiyetidir".

Bu değerlendirmeyi izleyen süreçte, İstanbul basınında hırsızlık, karaborsacılık, vurgunculuk ve ihtikâr temalı haber ve köşe yazılarının belirgin biçimde arttığı görülmektedir. Neredeyse her gün ve hemen her gazetede, karaborsacılığı etnik bir kimlikle özdeşleştiren karikatürlerin dolaşıma sokulması, dönemin söylemsel iklimini görünür kılan dikkat çekici bir pratik olarak öne çıkmıştır. Bu atmosfer içinde, 12 Eylül 1942 tarihinde İstanbul Defterdarı Faik Ökte, savaş koşullarında mal varlığı yüksek olan kişilere ilişkin bir cetvel hazırlanmasını istemiş; söz konusu listelerde Müslümanların "M", gayrimüslimlerin "G" ve dönmelerin "D" harfleriyle sınıflandırılmasını talep etmiştir. Bu adımların ardından, 11 Kasım 1942 tarihinde Varlık Vergisi Kanunu

her konserinde şarkılarının yeniden yorumlaması sebebiyle heyecanla beklenirken, yaklaşık 4-5 saat süren her ayın ilk perşembesi radyodan yayınlanan, neredeyse 40 yıl boyunca devam ettirilen bu konserler süresince yöneticiler dahi açıklama yapmamıştır. Sıradan bir köylü olarak dünyaya gelen Ümmü Gülsüm geçmişini hiç unutmamıştır bu nedenle geniş halk kitleleri tarafından daima desteklenmiştir. Vefatı sonrasında Mısır radyolarında 24 saat boyunca aralıksız Kuran-ı Kerim okutulmuş, cenaze törenine çeşitli ülkelerin yöneticileri de dâhil olmak üzere 4 milyon kişinin katıldığı söylenmektedir. Ümmü Gülsüm'ün kendi döneminde kadın olarak toplumsal hayata aktif katılımı, aile kurmak için kariyerinden vazgeçmeye karşı duruşu ve sert iş anlaşmaları döneminin toplumsal cinsiyet normlarını yıkmıştır. Vefatının ardından geçen yarım asıra rağmen bugün dahi hakkında çıkarılan spekülasyonlara halkın öfkeli tepkiler vermesi hala ne kadar güçlü olduğunun bir göstergesidir. Türkiye'de izlenen Batı müziği politikası nedeniyle Türkiye'de hiç konser verememiş olan sanatçının sinema üzerindeki etkisinden çekinilmesi sesinin eşsizliği nedeniyle olağandır (Faber, 2020; Danielson, 1997, s. 72-98).

yürürlüğe girerek hukuki çerçevesini kazanmıştır. Kanun kapsamında servet tespit komisyonları kurularak ödenecek vergi tutarlarının belirlenmesine, komisyon kararlarının nihai ve kati olmasına ve vergi ödeme sürelerinin 1 ay olmasına karar verilmiştir. Bir kez toplanan ve itiraz hakkı bulunmayan olağanüstü bir vergilendirme biçimidir. Belirlenen vergilerin ödenmemesi halinde mükelleflerin mallarının haczine yine yeterli gelmemesi durumunda ise mükellef önce kamplara sonra çalışma yükümlülüğüne tabii tutulmak üzere Erzurum Aşkale'ye gönderilmeleri öngörülmüştür. Vergi mükellefleri 18 Aralık 1942'de açıklanmış, 21 Ocak 1943'ten itibaren haciz işlemleri başlamış ve borçlarını hacze rağmen ödeyemeyen tamamı gayrimüslimlerden oluşan 1400 kişi çalışmak üzere Aşkale'ye gönderilmiştir. Varlık Kanunu 1944 yılında yürürlükten kaldırılmıştır. Kanun metni bir ayrım yapmamakla birlikte toplanan vergilerin yarıdan fazlasının azınlıklar tarafından ödenmiş olması ırk ve din ayrımına dayalı bir vergi uygulaması olarak maliye tarihinde yerini almıştır[27] (Hakan, 2012, s. 97; Boratav, 2010, s. 85).

Varlık Vergisi'ni yalnızca tek bir boyut üzerinden değerlendirmek, söz konusu uygulamanın ardındaki siyasal ve ideolojik çerçevenin eksik kavranmasına yol açmaktadır. Aktar'ın değerlendirmesine göre, bu tür düzenlemeleri, baştan belirli etnik ya da dinî gruplara—özellikle Yahudi, Rum ve Ermeni topluluklarına—yönelik bir politika olarak tanımlamak açıklayıcı olmaktan uzaktır. Aksine Varlık Vergisi, Kemalist milliyetçilik anlayışı doğrultusunda, ekonomik ve toplumsal alanlarda belirli bir egemenlik kurmuş olan ve yapısal nedenlerle "Türkleştirilemediği" düşünülen tüm toplumsal kesimlere yönelmiş bir müdahale olarak şekillenmiştir. Bu çerçevede uygulama, belirli gruplarla sınırlı olmayan, aksine ulusal kimliğin yeniden inşası sürecinde homojenleştirici bir hedef doğrultusunda, istisnasız biçimde ayrımcı pratikler üreten bir politika niteliği taşımaktadır (Aktar, 2012, s. 137-138).

Sinema da bu yeni politik yaklaşımdan payını almış, Varlık Vergisi, "azınlıkların" yönetiminde oluşan sinema endüstrisinin "millileştirilmesine yönelik ilk uygulama" olmuştur. Müslüman Türk dayanağı ile oluşturulmaya çalışılan yeni ulusal kimlik "milli olmayan" unsurlardan arındırılmak istenmiş ve bu doğrultuda halkı "terbiye" etme rolü

[27] Varlık Vergisi Kanunu kapsamında 114.000 mükelleften 315 milyon liralık vergi tahsil edilmiştir. "Bu verginin tahsilatı, 1943 yılının (katma bütçeler ve yerel yönetimler dâhil) devlet harcamalarının % 38'ini; milli gelirin % 3.5'ini; sanayi ve hizmetler kesimlerinde yaratılan hâsılanın yaklaşık % 8'ini oluşturmuştur." (Boratav, 2010, s. 85).

üstlenen sinemanın dışarda bırakılması mümkün olmamıştır. Varlık vergisi sinemacıları ağır ödemelere maruz bıraktığı gibi bazı sinemaların da el değiştirmesine neden olmuştur. "Varlık Vergisi ile doğrudan ilgili gayrimenkul satışı olarak 3; Gayrimüslimlerin sattıkları gayrimenkuller olarak 3; Müslüman/Türklerin sattıkları gayrimenkuller olarak ise 5 sinemanın el değiştirdiği görülmektedir" (Bektaş, 2010, s. 80; Aktar, 2012, s. 233).

Varlık Vergisi uygulaması kapsamında mali yükümlülük altına giren sinemacılar ve sinema işletmeleri arasında, dönemin sinema sektöründe farklı ölçeklerde faaliyet gösteren kişi ve kuruluşlar yer almaktadır. Bu çerçevede Hügo Arditi ve Albert Saltiel, Hasan Tahsin ile Hüseyin Hüsnü Aker, Cemali Kardeşler, Niko Çankopulos, Viktor Kastro ve Necip Erses bireysel yükümlüler arasında öne çıkarken; Fitaş, Lale Sineması, Özen Film, Lale Film, Anas Kardeşler, Saray Sineması, Çemberlitaş Sineması, Kemal Film ve Alkazar Sineması ise kurumsal yapılar olarak vergiye tabi tutulmuştur. Söz konusu liste, Varlık Vergisi'nin sinema alanında yalnızca belirli bir kesimi değil, sektörün geniş bir bölümünü kapsayan etkiler yarattığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir (Özuyar, 2011, s. 178-202).

Tablo 2.11
1942 yılında sinemacıların ödedikleri Varlık Vergisi (TL)

Arditi ve Saltiel	650.000
Fitaş	460.000
Hasan Tahsin ve Hüseyin Hüsnü Aker	400.000
Cemali Kardeşler	100.000
Lale Sineması	90.000
Özen Film	80.000
Niko Çankopulos	70.000
Viktor Kastro	60.000
Lale Film	49.000
Anas Kardeşler	45.000
Saray Sineması	40.000
Çemberlitaş Sineması	30.000
Kemal Film	25.000
Alkazar Sineması	19.000
Necip Erses	6.000

Kaynak: akt. Gökmen, 1991, s. 60

Kişi Başına düşen gayri safi milli hâsıla il karşılaştırıldığında Varlık Vergisi kapsamında ödenen tutarların dönem için yüksekliği anlaşıla bilinmektedir.

Tablo 2.12
1940-1943 Yılları Gayri Safi Milli Hâsıla (GSMH)

Yıl	Kişi Başına Düşen GSMH (TL)
1940	1923,0
1941	1690,4
1942	1768,5
1943	1577,2

Kaynak: Tunç, 2012, s.57

Cemil Filmer, Varlık Vergisi'ni ve bu dönemde uygulanan mali politikaları, sinema sektörünün seyrini belirleyen en kritik gelişmelerden biri olarak değerlendirmektedir. Filmer'in anlatımına göre, Atatürk döneminde sinema gelirleri üzerinden alınan vergilerin %10 düzeyine kadar düşürülmesinin ardından, İnönü döneminde bu oranlar yeniden yükselmiş; sinema işletmelerinden alınan vergiler zamanla %70'lere varan bir seviyeye ulaşmıştır. Bu durum, işletmecilerin elde ettiği kâr oranlarını son derece sınırlı bir düzeye çekmiş ve kazançların yaklaşık %3 seviyesine kadar gerilemesine neden olmuştur.

Savaş koşullarının yarattığı belirsizlik ortamında, İstanbul'da sıkça uygulanan karartmalar ve olası bombardıman endişesi, sinema işletmecilerini ek önlemler almaya zorlamıştır. Bu süreçte, Filmer dışındaki pek çok sinemacı, film depolarını daha güvenli görülen Konya'ya taşımayı tercih etmiştir. Ancak bu önlemler, özellikle Kemal Film'in sahibi Kemal Bey örneğinde olduğu gibi, bazı işletmeler açısından ciddi maddi kayıplarla sonuçlanmıştır. Filmer, bu tür uygulamaların sinema sektörünün ekonomik kırılganlığını daha da derinleştirdiğini vurgulamaktadır (Filmer, 1984, s. 180).Varlık Vergisinden ağır yara alan bir diğer yapım şirketi ise İpek Film olmuştur. İpek Film'in yapımcılığa yeniden ara vermesi İş Bankası iştiraklerinden Ankara Sinema İşleri Türk Ltd. Şirketi ve Türk Tecim Anonim Sosyetesi 1944 yılında tasfiyesine neden olmuştur. Türkiye'de sinema endüstrisinin oluşması yönün yapılan atılım da böylelikle sona ermiştir (Tunç, 2012, s. 56).

Savaş yılları ve bu yıllarda izlenen politikalar film çekimlerini azaltsa da engel olmamıştır. Ha-Ka Film, Sovyet teknisyenlerine yaptırdığı stüdyosunda konulu film çalışmalarına Faruk Kenç ile başlamıştır. Kenç'in sinema kariyeri 1930'lu yılların sonundan itibaren "Türkçeleştirmek"[28] olarak tanımlanan yabancı filmlere Türk müziği ve Türkiye'den ek görüntüler eklenerek filmlerin yerli film gibi pazarlanması ve hatta komisyondan dahi

[28] Yabancı filmlere yeni çekimler eklenerek melez hale getirilmesi Faruk Kenç tarafından "Türkçeleştirmek" olarak tanımlanmıştır (Arslanbay, 1993, s.26).

geçirilmesiyle melez filmlerin yaratılmasında çekim yaparak başlamıştır (Gürata, 2000, s. 177; Onaran, 1968, 179).

Kenç'in ilk filmi olan *Taş Parçası* (1939) ve devamını izleyen *Yılmaz Ali* (1940) ve *Kıvırcık Paşa* (1940) filmleri hala sesli film örneğini Türkiye sinemasında yürütürken yıkılan tiyatrovari film yaklaşımının ayak sesi olmuştur. Kenç, film yapım faaliyetlerini sürdürme yönündeki iradesine karşın, Ha-Ka Film ile yollarını ayırmasının ardından üretim sürecinde ciddi güçlüklerle karşılaştığını ifade etmektedir. Bu dönemde, gerçekleştirdiği Kıvırcık Paşa filminin ardından askerlik yükümlülüğü gündeme gelmiş; Halil Kamil ile yaşanan maddi anlaşmazlık nedeniyle alacağını tahsil edememesi, süreci hukuki bir boyuta taşımıştır. Devam eden dava koşulları altında film üretimine devam etme isteği, stüdyo imkânlarının yokluğu nedeniyle sekteye uğramıştır.

Kenç'in, bu amaçla İpekçiler'e başvurarak stüdyo kiralama talebinde bulunduğu, ancak bu talebin kesin bir biçimde reddedildiği aktarılmaktadır. Bu reddin, mesleki rekabetin ötesinde dışlayıcı bir tutum içerdiğini düşünen Kenç, mevcut koşullar karşısında alternatif üretim yolları aramaya yönelmiştir. Bu arayış sürecinde, yabancı filmlerin sessiz olarak çekilip sonradan seslendirilmesi pratiğinden esinlenerek benzer bir yöntemi yerli yapım sürecine uyarlamayı düşünmüştür.

Bu doğrultuda Dertli Pınar filminin senaryosunu hazırlamış; yapımı baştan sona sessiz olarak tamamlamış ve film daha sonra seslendirilmiştir. Kenç, bu yöntemin yerli sinema pratiğinde ilk kez kendi çalışmasıyla uygulandığını belirtmekle birlikte, bunu bir icat olarak nitelendirmekten özellikle kaçınmaktadır (Şekeroğlu, 1985, Bölüm 6).

Bu tutum 1932'de İpek Film Stüdyosu'nun kuruluş yıllarındaki "isteyen herkesin kullanımına açık" olması niteliğinden oldukça uzaktır. Zira İpekçilerin yapımcılıktaki tek eli yıkılmış olsa dahi hala sektörün büyük aktörlerinden birisidir ve bu avantajı korumak istemişlerdir. Salon işletmeciliği ve film ithalatçılığını hala sürdürmektedirler. 30'lu yıllarda Amerikan Paramout ve Alman UFA'nın mümessiliyken İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru MGM, Fox ve Colimbia'nın da mümessilliğini yapmaktadırlar. Bu geniş film ağı salonların kendilerine bağlanmasına neden olmuştur (Bali, 2007, s. 35; Akçura, 2004, s. 103). Cemil Filmer, anılarında İpek Film'in Anadolu genelinde yaklaşık yüz sinema salonuna film dağıtımı yapan ve bu yönüyle sektörün en güçlü işletmecisi konumunda bulunduğunu vurgulamaktadır. Filmer'e göre, dönemin sinema dolaşım ağı büyük ölçüde İpekçilerin

denetimi altındadır ve bu yapı içerisinde onların onayı olmaksızın herhangi bir filmin gösterim şansı bulması neredeyse imkânsızdır.

Bu güç dengesini kendi deneyimi üzerinden aktaran Filmer, elinde nitelikli yapımlar bulunmasına rağmen, uzun bir süre sinema salonlarını tek tek dolaşarak gösterim olanağı aradığını, ancak sonuç alamadığını belirtmektedir. Görüştüğü salon işletmecilerinin, İpek Film ile çalıştıklarını ve şirketin belirlediği programın dışına çıkamayacaklarını ifade ettikleri aktarılmaktadır. Filmer'in, mevcut koşullardan daha yüksek gelir garantisi sunmasına karşın bu tekliflerin karşılık bulmaması, İpek Film'in dağıtım alanındaki tekelci konumunu ve sektördeki belirleyici gücünü açık biçimde ortaya koymaktadır (Filmer, 1984, s. 156-157).

İpekçiler her ne kadar sinema endüstrisinde dikey bütünleşme yaratarak üretim, dağıtım ve gösterim alanlarında domine güç olarak başka aktörlerin oluşmasına engel olsalar da Faruk Kenç gibi genç yönetmenler sahaya çıkabilmişlerdir (Özyılmaz, 2020, s. 705). Kenç'in İpek Film Stüdyosunu kullanamaması başka işbirlikleri aramasına neden olur, bu arayış Necip Erses'in kurduğu; ithalat, dublaj ve işletmecilik yapan *Ses Film* bünyesinde yapımcılık faaliyetlerinin başlaması ile kesişmiştir. Bu işbirliğinin ilk ürünü olan Dertli Pınar (1943), bütünüyle sessiz olarak çekilmiş ve yapım sürecinin ardından seslendirilmiştir. Bu tercih, sinema üretiminde yeni bir yöntemin yerleşmesine zemin hazırlamış; filmlerin stüdyo ortamına ihtiyaç duyulmaksızın çekilip daha sonra dublajla tamamlanması yaygın bir uygulama hâline gelmiştir. Zamanla bu yöntem, yerli sinema pratiğinde süreklilik kazanmış ve günümüze kadar uzanan özgül bir üretim biçimi olarak varlığını sürdürmüştür.

Söz konusu uygulama, üretim sürecinde sağladığı pratik ve ekonomik kolaylıklara karşın, filmlerin niteliksel düzeyi üzerinde olumsuz etkiler de yaratmıştır. Öncelikle oyuncu profili değişmiş; şehir tiyatrolarına dayalı oyunculuk geleneğinin belirleyici konumu zayıflamıştır. Teknik ekip yapısı dönüşmüş, çekimler stüdyo dışına taşınmış ve gerçek mekânlar doğrudan film seti olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler film maliyetlerini düşürmüş olsa da, teknik standartlardan ödün verilmesine yol açmış ve bu durum zamanla kalıcı bir sorun hâline gelmiştir.

Özellikle dublaj uygulamasının yaygınlaşması, çok sayıda oyuncunun aynı ses tarafından seslendirilmesine neden olmuş; bu durum oyunculukta tek tipleşmeyi ve anlatımda kalıplaşmayı beraberinde getirmiştir. Kısa sürede ve düşük maliyetle film üretme anlayışı, senaryo aşamasından oyunculuğa ve yapım sürecinin bütününe kadar uzanan zincirde nitelik kaybına yol açarak yerli sinemanın estetik gelişimini sınırlayan bir etki üretmiştir (Erkılıç,

2003, s. 52). Sonradan seslendirme her ne kadar niteliği azaltsa da sinema endüstrisinde bir hareketlendirme yaratmış niceliği arttırmış, yeni yapımevleri ve yönetmenlerin oluşmasına olanak tanımıştır. Lütfi Akad, dublaj uygulamasının üretim sürecindeki belirleyici rolünü vurgularken, bu yöntemin yerli sinemanın kurumsallaşması açısından taşıdığı zorunluluğa dikkat çekmektedir. Akad'ın değerlendirmesine göre, dublaj sisteminin devreye girmemesi durumunda, Türkiye'de sürdürülebilir bir sinema üretiminden söz etmek güçleşecek; sinemanın hangi biçimde ve hangi koşullarda varlık kazanabileceği belirsiz kalacaktı. Bu yaklaşım, dublajın yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda sektörün oluşumunu mümkün kılan yapısal bir unsur olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır.

Bu dönemde dublaj temelli üretim anlayışının sağladığı olanaklar, yeni yapım şirketlerinin kurulmasını ve sinema alanına yeni isimlerin katılımını da hızlandırmıştır. 1940'ların ortalarından itibaren İstanbul Film (1944, Faruk Kenç), And Film (1945, Turgut Demirağ), Halk Film (1945, Fuat Rutkay), Atlas Film (1945, Nazif Duru ve Murat Köseoğlu) ile Erman Film (1946, Erman Kardeşler) gibi yapım şirketleri faaliyete geçmiştir. Ayrıca İpek Film, 1946 yılında yeniden yerli film yapımına yönelmiştir. Aynı süreçte Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şakir Sırmalı, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Orhon Murat Ariburnu, Aydın Arakon, Talat Artemel, Çetin Karamanbey, Kani Kıpçak, Ferdi Tayfur, Sami Ayanoğlu ve Vedat Ar gibi yönetmenlerin sektöre dâhil olması, yerli sinemanın üretim kapasitesini ve çeşitliliğini belirgin biçimde artırmıştır (Duruel, 2002, s. 66-67). Yeni yönetmenlerin çalışmaları Ertuğrul'un çalışmalarından dil ve anlatı açısından farklılık taşımamakla birlikte konu bakımından farklılık göstermektedir. Ulusal ve yerel kaynaklara yöneliş yerli roman uyarlamalarıyla görülmektedir. Filmlerin "yerli karakter taşımaları" ve "yerli bir anlayışla çekilmeleri" Türkiye Sineması için bir dönüm noktası yaratmış aynı zamanda Savaşın da etkisiyle ulusal tarih konulu filmlerin yeniden ortaya çıkmasına olanak tanımıştır (Duruel, 2002, s. 68; Erkılıç, 2003, s. 54).

1945 yılında İkinci Dünya Savaşı Mihver güçlerin[29] yenilgisiyle son bulmuştur. Zürcher'e göre "çok genel bir anlamda, Mihver güçlerinin yenilgisi kendi içerisinde demokratik değerlerin bir zaferi" olmuştur. Savaşın bitişi dünya siyasetinde iki yeni güç merkezinin oluşmasına neden olmuştur; Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği. Bu yeni denge

[29] İkinci Dünya Savaşı tarafları Müttefik Güçler ve Mihver Kuvvetler olarak ayrılmıştır. Müttefik Güçler; Birleşik Krallık, Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği'nden oluşmaktadır. Mihver Kuvvetler ise; Almanya, İtalya, Japonya ve savaşa sonradan dâhil olan Macaristan, Romanya, Bulgaristan, Slovakya ve Hırvatistan'dan oluşmaktadır (Zürcher, 2005, s. 295-298).

Türkiye gibi ülkelerin İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar uyguladığı denge ve tarafsızlık politikalarını geçersiz kılmıştır, karşıt güçler arasında denge kurulması artık mümkün değildir. Türkiye kendi çıkarlarına en uygun tarafı seçme çabaları dış etkilerden fazlasıyla etkilenmiştir, bu etkiler Sovyetler Birliği ile yaşanan sorunlar sonrasında Batı'ya spesifik olarak Batı'nın lideri olan Amerika Birleşik Devletlerine yönelinmiştir. Bu yönelim Türkiye'nin siyasi ve ekonomik yapısını değiştirmiştir. Savaştan egemen dünya gücü olarak çıkan Amerika Birleşik Devletlerinin çoğulcu, kapitalist demokratik yapısı Türkiye'de dâhil olmak üzere pek çok ülkede etkili olmuştur. Türkiye, 1945 yılının Nisan'ında San Francisco Konferansı'na kurucu üye olarak katılmış ve Birleşmiş Milletler antlaşmasını imzalayarak demokratik yapının inşası için taahhütte bulunmuştur. Zira Türkiye'nin Batı'da kazanmak istediği ve ihtiyaç duyduğu manevi itibarı kazanması başka türlü mümkün olmayacaktır. Tüm bu gelişmeler çok partili yaşama geçiş için uygun koşullar yaratmıştır (Zürcher, 2005, s. 302-304; Karpat, 1996, s. 127-128).

Dış politika çok partili siyasal hayata geçişin tek gerekçesi değildir Türkiye'nin savaş sonrası karşı karşıya kaldığı iktisadi sorunlar geniş toplum tabakalarında gelir ve yaşam standartlarında düşüşe sebep olmuş, özellikle ücretli kesimin alım gücünü geriletmiştir. Uzun süreli seferberliğin yaşanması ve savunma masraflarının bütçede geniş bir alanı kaplayarak kalkınma çalışmalarının hem maddi hem de işgücü kaynaklı gerilemesine neden olmuştur. Bu dönemde çıkarılan kanunlar (Varlık Kanunu, Milli Korunma Kanunu ve Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu) kamuda hoşnutsuzluk yaratmıştır. Buna bağlı oluşan toplumsal huzursuzluklar iktisadi sorunların siyasal alana yansımasına ve yeni arayışların oluşmasına neden olmuştur (Makal, 1999, s. 461).

Çok partili hayata geçişin siyasal nedenleri de bulunmaktadır. Türkiye'deki siyasal hayat Tanör'e göre "Türkiye'deki tek parti modeli, faşist modelden farklı olarak sürekli değil, geçici, faşist ve komünist tek partili düzenlerden farklı olarak da totaliter değil, otoriter nitelikteydi; bir vesayet partisi modelidir" (1996, s. 256-257). Benzer şekilde Zürcher'e göre, yönetim biçimi kimi yönleriyle faşizmle ilişkilendirilmiş olsa da, aradaki farklar benzerliklerden daha belirgindir. Faşizm, sanayi devriminin geleneksel toplumsal yapıda yarattığı çözülmeye ve sosyalist hareketin orta sınıf üzerindeki baskısına bir tepki olarak, örgütlü ve kitlesel bir halk hareketi niteliği kazanmıştır. Buna karşılık Türkiye'deki Jön Türk ve erken Cumhuriyet dönemine uzanan siyasal yapı, geniş ölçüde siyasal sürece ilgisiz bir

topluma, belirlenen politikaların yukarıdan ve zorlayıcı biçimde dayatılmasıyla şekillenmiştir.

Zürcher, Kemalist kadroların faşist rejimlerden farklı olarak halkı kendi siyasal hedefleri doğrultusunda sürekli ve geniş çaplı bir seferberliğe yöneltmediklerini vurgulamaktadır. Bu bağlamda Atatürk'ün söz konusu dönemde yaptığı konuşmaların, faşist rejimlerde görülen kitlesel mitingler ve gösteriler çerçevesinde gerçekleşmediğine dikkat çekilmektedir. Kemalist devletin otoriter ve kimi yönleriyle totaliter bir karakter taşımasına rağmen, sınırsız yetkilere sahip bir lider figüründen türetilmiş, rejimin meşruiyetini bu figüre dayandıran bir "lider ilkesi"nin oluşturulmadığı ifade edilmektedir. Bunun yerine, parlamento ve seçim mekanizmalarının varlığı korunarak demokratik bir sistem görüntüsünün sürdürülmesine özen gösterilmiştir.

Zürcher'in altını çizdiği bir diğer temel ayrım ise dış politika ve söylem düzeyinde ortaya çıkmaktadır. İtalyan faşizmiyle karşılaştırıldığında, Türkiye'de askerî söylemin merkezî bir ideolojik araç hâline getirilmediği; yayılmacı ya da irredentist hedeflere dayalı propaganda ve politikaların benimsenmediği görülmektedir. Aksine, Türk siyasal liderliğinin bu dönemde temkinli, savunmacı ve gerçekçi bir dış politika çizgisi izlediği belirtilmektedir (Zürcher, 2005, s. 271). Bunların yanı sıra "Aydınlanma düşüncesi" ve "ulusal- demokratik egemenliğe dayalı cumhuriyet ilkesi" ile "devrimi demokrasi ile tamamlamak" hedefi gündemde her zaman tutulmuş bu hedef çok partili yaşama geçiş denemelerini daha önce de mümkün kılmıştır. Bu nedenle esasen çok partili yaşama geçiş tek parti yönetiminin doğasına aykırı değildir, aksine kendisine çizmiş olduğu siyasal perspektife uygundur. Bu uygunluk geçişin yumuşak ve sarsıntısız olmasına imkân tanımıştır. Ancak çok partili yaşama geçişin "gerçekten rekabetçi ve çoğulcu bir parti sistemi" amacıyla gerçekleştirildiğini savunmak mümkün değildir, yeni rejimi "muhalefet partilerinin görünüşte var olduğu bir hegemonyacı parti rejimi"[30] olarak tanımlamak daha olasıdır (Tanör, 1996, s. 256-257; Kara-İncioğlu, 1992, s.75).

1946 yılında Türkiye hem siyasal hem de iktisadi bakımdan yeni bir dönüm noktasına girmiştir. Milli Kalkınma Partisi ve Demokrat Parti'nin[31] kuruluşu ile çok partili hayata geçiş

[30] "Sorun, siyasal muhalefete verilecek izin sorunudur. Söz konusu izin, gerek dış politika gelişmelerini değerlendiren, gerekse iç politikada gelişen siyasal muhalefet akımına dikkat eden İsmet İnönü tarafından; kendi saptadığı bir zamanda ve kendisinin çizdiği biçimde, yine kendisinin onayladığı siyasal kadrolar tarafından kullanılmak üzere 1945 yılında -ve yıl boyunca tedricen- verilmiştir." (Kolçak, 1986, s. 388).

[31] Demokrat Parti 1950 yılında yapılan seçmenleri %80'inin oy kullandığı seçimde oyların %53.4'ünü yani mecliste 408 koltuğu (CHP'nin 69 koltuğu bulunmaktadır) kazanmıştır. Bu nedenle 1946 yılındaki

gerçekleşmiştir. Demokrat Partinin varlığıyla oluşan parlamenter sistemde artık geniş halk kitleleri "toplum sahnesinde, artık seyirci değil aktör olarak" yer alacaklardır. Siyasal iktidarlar parlamenter sistemle birlikte halkın ekonomik ve sosyal taleplerini seçimden seçime de olsa dinlemek ve yanıt vermek zorunda kalacaklardır. Ancak bu zorunluluk her zaman toplumsal yapıyı geliştiren sonuçlar doğurmayacaktır.

Boratav'a göre bu durum, iktisat politikaları ile bölüşüm ilişkilerinde, varlıklı sınıfların kısa vadeli çıkarlarıyla zaman zaman çelişebilen unsurların gündemde kalmasına yol açmaktadır. Kimi değerlendirmelerde "popülist" olarak tanımlanan bu siyasal ortamın, egemen sınıfların denetimi dışına çıkmamasının ve uzun erimli çıkarlarını zedelememesinin temel koşulu ise, halk sınıflarını doğrudan temsil etmeyi ya da örgütlemeyi hedefleyen sol siyasal hareketlerin iktidar alternatifi hâline gelmesinin engellenmesidir. Türkiye örneğinde de bu yönde bir gelişme yaşanmış; kısa süreli bir genişleme gösteren demokratik deneyimin ardından, 1946 yılı sonlarında sol partiler ve onlarla ilişkili sendikal yapılar kapatılarak sosyalist hareket yasal siyaset alanının dışına itilmiştir (Boratav, 2010, s. 93-94).

Bu yıla iktisadi dönüşüm kazandıran yapı ise Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana devam eden "kapalı, korumacı, dış dengeye dayalı ve içe dönük iktisat politikalarının" tedrici olarak gevşetilerek "ithalatın serbestleştirilerek büyük ölçüde artırıldığı; dış açıkların kronikleşmeye başladığı, dolayısıyla dış yardım, kredi ve yabancı sermaye yatırımlarıyla ayakta duran bir ekonomik yapının" yerleşiklik kazanması olmuştur. Bu dönemde, "serbestleşmeye yönelen bir dış ticaret rejiminin" tercih edilmesi iç pazara dayalı sanayileşme yaklaşımını ortadan kaldırmıştır. Dış pazara dönük bir kalkınma anlayışına geçilmiştir bu yaklaşım ne yazık ki kronik dış açıklar nedeniyle dışa bağımlı bir Türkiye yaratmış, ekonominin kalıcı yapısı haline gelmiştir (Boratav, 2010, s. 95-96).

İkinci Dünya Savaşı sırasında yerli üretimde gerilim yaşayan sinema bu durumu aşmış, 1923-1939 yılları arasında uzun metrajlı film sayısı 18 iken 1940-1946 arasında 21 filme yükselmiş ve 1947 yılından itibaren daha yüksek bir ivme kazanmıştır. Yıldırım'a göre bu sayı artışı *örgütse*l ve *kurumsal* olmak üzere iki ana etmene bağlıdır. 1946 yılında İstanbul'daki işletmeci ve yapımcılar bir araya gelerek *Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti* (SFC)'ni kurmuşlardır (Yıldırım, 2016, s. 42-43). Beyoğlu, Yeşil Sokak (sonradan ismi Yeşilçam Sokak olacaktır) numara 17 de kurulan bu cemiyetin 30 üyesi bulunmaktadır. Türkiye

seçimlerde "hileli oy" kullanımı nedeniyle seçimde yalnızca muhalefet partisi olarak kalsalar da 1950'de iktidara gelmişlerdir (Zürcher, 2005, s.305-317).

sinemasındaki iktisadi ve endüstriyel sorunların devlet ve kamuoyu nazırında dikkat çekmeyi amacıyla kurulan bu cemiyet nizamnamelerinde gerekçelerini şu şekilde belirtmişlerdir;

1. Filmciliğin ve sinemacılığın terakki ve inkişafına çalışmak,
2. Milli filmciliğin korunmasına ve ilerlemesine sarfi gayret etmek,
3. Türkiye dâhilinde sinema mevcut olmayan yerlerde sinema açılmasına çalışmak (SFC, 1947, s.3)

Cemiyet, yazılı basın aracılığıyla sinemanın sanatsal bağlamda geliştirilmesi, endüstrinin güçlendirilmesi ve desteklenmesi ile ilgili taleplerini yaygınlaştırırken kamuoyunda alana ilişkin tartışma başlatırlar. Cemiyetin kuruluşu kanuni bir örgütlenmeye işaret ederken kuruluş yeri fiziki bir örgütlenmeye işaret etmektedir. Beyoğlu, Osmanlı İmparatorluğu'ndan bu yana sinema için önemli bir merkez olmuştur. Burada Yeşilçam sokağının merkezi bir lokasyona sahip ve döneminin en iyi sinema salonlarına yakın olması da fiziki bir örgütlenmeyi mümkün kılmaktadır. Akad, Yeşilçam'ın fiziksel ve mesleki örgütlenmesini, mekânın sinema endüstrisiyle kurduğu yoğun ilişki üzerinden betimlemektedir. Beyoğlu'nun merkezinde yer alan ve dönemin Melek, bugünün Emek Sineması sokağının sonunda sola açılan kısa bir sokak olan Yeşilçam, uzunluğu yirmi beş-otuz metreyi geçmeyen dar bir alana rağmen sinema faaliyetlerinin odak noktasına dönüşmüştür. Bu sokakta, dönemin ithal film dağıtımcılarının büyük bölümünün yazıhaneleri yer almakta; Melek ve Sümer sinemalarının çıkışları ile Lüks Sineması'nın girişi bu mekâna açılmaktadır. Film kutularının çuvallar içinde istiflenerek İstanbul'un çevre sinemalarına buradan dağıtılması, özellikle hafta içi sabah saatlerinde sokağı canlı ve hareketli bir dolaşım alanına dönüştürmüştür.

Akad'a göre bu yoğunluk, film yapımcılarının yazıhanelerini özellikle bu sokakta açmayı tercih etmelerinde belirleyici olmuş; zamanla burada, düzensiz fakat işlevsel bir sinema çarşısı oluşmuştur. Kısa sürede bu alan, yapımcıların anlaşma görüşmeleri için davet ettikleri oyunculara, yönetmenlere ve senaristlere; henüz çekilmemiş filmleri programlarına dâhil etmeye çalışan sinema işletmecilerine ve Anadolu'daki salonların temsilcilerine ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Aynı zamanda figüranların ve set emekçilerinin vakit geçirdiği kahvehanelerin açılmasıyla birlikte Yeşilçam, yalnızca bir iş merkezi değil, sinema emeğinin gündelik hayatla iç içe geçtiği canlı bir üretim ve bekleyiş mekânı hâline gelmiştir (Akad, 2017, s. 21-22). SFC'nin ardından 1946 yılında *Yerli Film Yapanlar Cemiyeti* (YFYC) on bir yapımcı ile kurulmuştur. YFYC kuruluş amacını "yeni devrin yeni hamleleriyle memleketimizin ihtiyaçlarına ve arzularına uygun yerli film yapmak" olarak tanımlamıştır.

YFYC sinemanın hem sanatsal hem de endüstriyel bağlamda geliştirilmesini gerekli görürken devlet desteği olmadan bunun mümkün olmadığını savunmaktadır. Bugüne dek üretilen filmlerin "olgun birer eser vasfı" taşımadığını belirtirken eğer gerekli yardımlar yapılmazsa yerli film talebinin karşılanması için ucuz ve niteliksiz filmlerin çekilmesinin artacağını ve bu sürecin Türkiye'de filmciliğin gerilemesine ve yıkılmasına sebep olacağını belirtmektedirler. 30'lu yılların yaygın söylemi olan eğitici film ve propaganda gücü broşürde kendisine iyi bir filmin, her türlü yazılı basından daha fazla "memleketin amaçlarına hizmet edeceği" vurgusuyla yer bulmuştur. Yerli Filmciliği Yaşatma Cemiyeti (YFYC), sektörde yaşanan yapısal sorunların aşılabilmesi amacıyla dört başlık altında toplanan kapsamlı bir çözüm paketi önermiştir. Bu öneriler, yerli sinema üretiminin ekonomik olarak sürdürülebilir kılınmasını ve ulusal bir kültür politikası çerçevesinde desteklenmesini hedeflemektedir.

İlk olarak, yürürlükte bulunan kazanç vergisi mevzuatında telif ve tercüme eserler için tanınan muafiyetin, yerli filmler için de geçerli sayılması gerektiği savunulmaktadır. Senaryo, müzik ve oyunculuk dâhil olmak üzere çok sayıda sanatsal unsurun birleşiminden oluşan yerli filmlerin bütünüyle bir telif eseri niteliği taşıdığı vurgulanmakta; bu nedenle film satışından ve kiralanmasından elde edilen gelirlerin kazanç vergisinden muaf tutulması önerilmektedir.

İkinci olarak, yerli filmlerde görev alan sanatçı, müzisyen ve teknik personelin elde ettikleri kazançların vergilendirme dışında bırakılması talep edilmektedir. Bu düzenlemenin, yapımcıların daha nitelikli projelere yönelmesini teşvik edeceği; yerli film üreten kuruluşların hem ülke içinde hem de uluslararası alanda rekabet edebilecek, yüksek nitelikli yapımlar üretme cesaretini kazanacağı ifade edilmektedir.

Üçüncü öneri, yerli filmlerin gösterimi sırasında biletler üzerinden alınan yüksek oranlı temaşa vergisinin kaldırılması ya da tiyatro, konser ve yabancı sanatçı gösterimleri için uygulanan daha düşük bir orana çekilmesine yöneliktir. Vergi indiriminin, izleyicinin ödediği bilet bedelini değiştirmeksizin, sinema işletmelerinin payını artıracak biçimde düzenlenmesi önerilmektedir. Bu uygulamanın hayata geçirilmesi hâlinde, sinema salonlarının yerli filmleri programlarına alma konusunda istekleneceği; ayrıca yabancı, özellikle de bölgesel film pazarında hâkimiyet kurmuş yapımların etkisinin azalacağı ileri sürülmektedir. Bu noktada Mısır sinemasının güçlenmesinde benzer devlet desteklerinin belirleyici olduğu hatırlatılmaktadır.

Son olarak, yeni stüdyoların kurulabilmesi için ithal edilecek teknik donanım, makine ve ham film malzemelerinin her türlü vergi ve gümrük yükümlülüğünden muaf tutulması talep edilmektedir. YFYC'ye göre bu düzenlemeler, yalnızca sektör için değil, ulusal sinema politikası açısından da hayati öneme sahiptir. Yerli sinemanın mevcut durumunun övünülecek bir noktada olmadığı açıkça ifade edilmekte; ancak sinemanın ulusal bir mesele olarak ele alınması ve gerekli desteklerin sağlanması hâlinde, Türk filmciliğinin kısa sürede hak ettiği düzeye ulaşacağına dair güçlü bir inanç dile getirilmektedir (YFYC, 1948, s. 1-3).

YFYC her ne kadar sanat olarak sinemanın varlığını kabul edip geliştirilmesini arzuladıklarını dile getirmiş olsa da devletin desteğini talep ettikleri alanlar ekonomi temelli şekillenmiş; ekonomik destek, teşvik ve vergi indirimi ile kısıtlı kalmıştır. Bu teşvik anlayışı YFYC'nin sinemayı "milli bir dava" olarak görmeleriyle desteklenmiş milli sinemanın kurtuluşu için "yakın şark" filmlerinin pazardan çıkarılması gerektiği savunulmuştur. Sinema ancak milli bir dava olarak ele alınırsa sanatsal estetiği olan ve gişede başarı elde edecek filmler yapıla bilinecektir. Sansürden ise hiç söz edilmemiştir. Sanat kaygısı güdülmesine karşın taleplerin filmleri ticari bir meta olarak ele alınmasıyla sınırlı kalması yapım tarzının da bu bakış açısıyla ilerlememesine neden olmuştur (Karadoğan, 2018, s. 67).

YFYC'nin 1940'lı yıllarda Türkiye'deki sinema endüstrisi hakkındaki düzenleme talepleri ticari kaygılar taşımakla birlikte reel haklılık payı bulunmaktadır. Nitekim bu dört talep dışında metinde yabancı filmlere nazaran yerli filmlerin neden başarısız olduğu sorusuna verilen maliyet yanıtı mühimdir. Bu değerlendirmede, yerli film üretiminin temel açmazının, yapım giderlerinin neredeyse bütünüyle ülke içindeki sınırlı gişe gelirlerine dayanmak zorunda kalması olduğu vurgulanmaktadır. Buna karşılık, büyük ya da küçük ölçekli Amerikan filmlerinin üretim maliyetlerinin, bu filmleri gösteren çok sayıda ülkenin oluşturduğu geniş bir pazar tarafından fiilen paylaşıldığı ifade edilmektedir. Benzer biçimde Mısır sinemasının da, Arap coğrafyasına yayılan geniş dolaşım ağı sayesinde yüksek bütçeli yapımlar üretebildiği ve bu durumun film kalitesine doğrudan yansıdığı belirtilmektedir.

Yerli filmlerin dolaşım alanı ise oldukça sınırlı kalmakta; yalnızca Yunanistan, Suriye, Irak ve Kıbrıs gibi dar bir bölgesel çerçevede gösterim imkânı bulabilmektedir. Üstelik Türkiye'nin her yıl Mısır'dan çok sayıda film ithal ederek önemli miktarda döviz harcamasına rağmen, Mısır yapımcılarının Türk filmlerini dağıtım ağına dâhil etmemesi, bu dengesizliği daha da derinleştirmektedir. Metinde verilen rakamlar, bu yapısal sorunu açık biçimde ortaya koymaktadır: Ortalama bir yerli filmin yapım maliyeti kırk-elli bin lira

düzeyindeyken, ülke genelinde sınırlı sayıdaki sinema salonunda gösterime giren bir filmin elde edebildiği hasılat da benzer bir aralıkta kalmaktadır.

Bu tablo karşısında YFYC, yerli film üretiminin ekonomik açıdan kâr getiren bir ticari faaliyet olmaktan çok, maddi karşılığı sınırlı bir ulusal ideal olarak sürdürüldüğünü vurgulamaktadır. Yerli sinemanın yaşadığı bu mali sıkışmışlık, yalnızca estetik ya da teknik yetersizliklerle değil, uluslararası dolaşım ağlarına dâhil olamayan yapısal koşullarla ilişkilendirilmektedir (YFYC, 1948, s. 2).

Film çekebilmek ve basabilmek için gerekli olan negatif ve pozitif ham film pelikülü fiyatları ile bu ham filmler üzerinden alınan vergiler de masrafları arttırmakta yabancı filmlerle yarışı güçleştirmektedir. Zira bir metrelik negatif film Türkiye'de 80 kuruşa vergilendirilirken Amerika'da 4-5 kuruşa vergilendirilmektedir. Gösterime giren yerli filmlerin bilet fiyatı 85 kuruştur ancak bunun 41 kuruşu yani %48'i belediyeye vergi olarak ödenmektedir. YFYC'nin hesaplamasına göre yerli filmin maliyeti yaklaşık 40-50 bin lira iken ortalama hasılatı 45-50 bin lira civarındandır (YFYC, 1948, s. 2; Yıldırım, 2016, s. 44-45).Bu nedenle kâr marjı düşük olduğu gibi zarar etme riski de yüksektir. 1940-1949 yılında ithal edilen ham film miktarları şöyledir:

Tablo 2.13
1940-1949 yılında ithal edilen ham film (kg) ve çekilen film sayısı

Yıl	Ham Film İthalatı (kg)	Film Sayısı
1940	11.204	4
1941	11.107	2
1942	5.286	4
1943	6.916	2
1944	12.822	4
1945	7.686	2
1946	20.106	6
1947	2.885	12
1948	11.873	18
1949	31.339	19

Kaynak: Neşe,1995 akt. Erkılıç, 2003,s. 64.

1940-1949 yılları arasında ithal edilen filmler ile ilgili nesnel değerlendirme yapılabilecek veri bulunamamaktadır. Zira çekilen filmler ile kullanılan ham film miktarları arasında korelasyon kurmak oldukça güçtür. Bunun nedeni savaş yıllarında ham film talebinin karşılanması için karaborsaya yönelinmesi ve savaş sonrasında devletin koyduğu kotalar nedeniyle karaborsa yönelimin devam etmesidir. Bunların yanı sıra bu dönemde çekilen belge filmler, aktüel ya da kısa filmler hakkında bilginin olmaması kullanılan miktarların

tespitini güçleştirmektedir. Yine de vergilendirmeye ve bunun fiyatlara etkisi bakımından anlam taşımaktadır (Öztürk,1995, Akt. Erkılıç, 2003, s. 64).

7 Eylül 1946 tarihinde Türkiye ekonomisinde ilk devalüasyon yapılmış, Türk lirasının Amerikan doları karşısındaki değeri 1,30 TL'den 2,80 TL'ye düşürülmüştür. Savaş sonrası ekonomi politikalarına uyum sebebiyle gerçekleştirilen bu işlem ithalatı sınırlı tutmayı ve ihracatı arttırmayı hedeflemektedir (Kepenek ve Yentürk, 1994, s. 108-111). Kurdaki bu değişim sinema endüstrisini sinema aygıtları, ham film ve film ithali gibi alanlarda etkilemiştir. Bu nedenle birinci sınıf sinemalar ile film ithal şirketleri ekonomik düzenlemeler talep etmiş bu taleplerini Başbakanlığa telgraf iletmişlerdir. Söz konusu talep, 7 Mayıs 1948 tarihinde kabul edilmiştir. Karara ilişkin gerekçede, her ne kadar işletme giderlerinde artış yaşandığı açık olsa da, aynı dönemde seyirci sayısındaki yükseliş nedeniyle bu artışın tek başına belirleyici bir itiraz nedeni olarak görülmediği ifade edilmektedir. Ancak 7 Eylül kararları öncesinde, döviz ihraç eden film ithalatçılarının 129 kuruş değerindeki doları %48 primle yaklaşık 190 kuruştan temin edebildikleri; bu kararların ardından dolar kurunun 280 kuruşa yükselmesiyle birlikte film ithal maliyetlerinde yaklaşık %47 oranında bir artış meydana geldiği tespit edilmiştir.

Bu gelişmeler doğrultusunda, birinci, ikinci ve üçüncü sınıf sinema salonlarının yıllık film kira bedelleri ile sinemacıların senelik bilanço hesapları ayrıntılı biçimde incelenmiş; buna ek olarak gümrük vergilerindeki artışların miktar ve oranları da değerlendirilmiştir. Yapılan hesaplamalar sonucunda, film ücretlerinde makul bir artışa gidilmesinin gerekli olduğu kanaatine varılmıştır. İktisat Müdürlüğü tarafından hazırlanan teklifin Belediye Komisyonu'nda görüşülerek, eski ve yeni fiyatlar karşılaştırılmak suretiyle düzenlenen ek listedeki zam oranlarının kabul edildiği, İstanbul Valiliği tarafından bildirilmektedir (Öztürk, 2020, s. 135).

Birinci sınıf sinemalar ile film ithal şirketlerinin tek talepleri bilet fiyatlarının yükseltilmesi olmuş, dönemin vergi ve sansür gibi sorunları dile getirilmemiştir. YFYC'nin nizamnameleri aracılıyla yayınladıkları hükümet destekleri vergi konusunu ele almıştır ancak verimli bir sonuç alına bilinmesi için Cemiyet Başkanı Faruk Kenç Başbakanlığa telgraf göndermiştir. Telgrafta; Sinemalara giriş biletlerinden alınan resimlerin belediyelere devredilmesini öngören yasa tasarısı gündeme gelirken, yerli film üretiminin korunmasına yönelik olarak yapılan çok sayıda başvuruya dayanarak devlet yetkililerinin destek vaatleri hatırlatılmaktadır. Bu çerçevede, biletler üzerinden alınabilecek verginin üst sınırının

belediyelere bırakılması öngörülürken, son derece zor koşullar altında varlığını sürdürmeye çalışan ve ulusal bir mesele olarak görülen yerli filmler için ayrı bir düzenleme yapılmasının zorunlu olduğu vurgulanmaktadır.

Metinde, yerli filmlerin sinema salonlarında gösterildiği süre boyunca bilet resimlerinin ya tamamen kaldırılması ya da konser ve tiyatro gösterimlerinde uygulanan daha düşük oranlara indirilmesi talep edilmektedir. Buna ek olarak, yerli film gösteren sinemalara, bu filmler oynatıldığı müddetçe bilet fiyatlarını sinemacı lehine belirli bir oranda artırma imkânı tanınmasının, yerli filmciliğin en azından kısmen ayakta kalabilmesini sağlayacağı ifade edilmektedir. Bu önlemlerin, yalnızca ekonomik bir düzenleme değil, aynı zamanda yerli sinemayı korumaya yönelik kamusal bir sorumluluğun gereği olduğu, saygılı bir dille yetkili mercilere sunulmaktadır (Öztürk, 2020, s. 132).

Bu telgrafta olumlu yanıt almıştır, 1948 yılında kabul edilen Belediye Gelirleri Kanunu'nda düzenleme yapılmıştır. Eğlence resmi yabancı filmlerden gayrisafi hasılatın %70'i, yerli filmlerde ise %25'i olarak belirlenmiştir (Belediye Gelirleri Kanunu, 1948, m. 27). Varlık Vergisi'nden önce bu oranların tam tersi uygulanmaktadır. Bu bağlamda yerli filmler namına bir vergi indirimi söz konusudur (Berktaş, 2010, s. 83-87). Karadoğan'a göre bu indirim "sinema alanındaki sermayenin el değiştirmesi sonucu ortaya çıkan yeni durumda, milli sermayenin kendi hâkimiyet alanını genişletme çabası ve talebinin devlet tarafından da karşılıksız bırakılmamış olduğunun" bir göstergesidir (Karadoğan, 2018, s. 68-69).[32] Vergi indirimi, basında "Yeni Sinema Tarifesi" başlığıyla duyurulmuş ve düzenlemenin içeriği kamuoyuna açıklanmıştır. Buna göre Belediye İktisat Müdürlüğü tarafından hazırlanan yeni tarife, Belediye Daimi Encümeni'nde kabul edilmiş; özellikle yerli film yapımcılarının talepleri dikkate alınmıştır. Düzenlemede, yerli filmlerin ücretlerinin düşürülmemesi, yabancı filmlerle aynı bilet bedeline tabi tutulması, ancak bu filmlerden alınan vergi oranının azaltılması öngörülmüştür. Vergi indirimiyle ortaya çıkan farkın sinema işletmecilerine bırakılması sayesinde, yerli film gösteren salonların ekonomik olarak teşvik edilmesi amaçlanmıştır. Bu yolla sinemacıların yerli filmleri tercih etmelerinin sağlanacağı, bunun da yerli film üreten kuruluşların güçlenmesine ve ulusal sinemanın gelişimine katkı sunacağı belirtilmiştir (Cumhuriyet, 2 Eylül 1948).

[32] Sinema endüstrisinde ekonomik gücün el değiştirmesi söylemsel değişimi de beraberinde getirmiştir. 1950'li yıllarda başlayarak uzun süre tartışılacak olan "milli sinema" buradan filizlenerek büyümeye başlamıştır (Karadoğan, 2018, s. 68-69).

Vergilendirmedeki bu indirim endüstrinin gelişmesine olanak tanımış çok sayıda yapımevi kurulmuş yeni yönetmenlerin mevcudiyetine olanak tanımıştır. Sinemanın karlı bir iş haline dönüşmesi bir dönüm noktası yaratmış; sinemanı bir sanat olarak varlığını kabul eden ve bu sanatı icra etmek isteyen bir kesim ile sinemayı sadece ticari bir meta halinde gören kesimin oluşmasına neden olmuştur. Bu nedenle vergi indirimi sinema üzerinde hem olumlu hem de olumsuz etkiler yaratmış ve ilerleyen yıllara da sirayet ederek bu iki farklı yaklaşımın birbirini şekillendirmesi sinema endüstrisini şekillendirmiştir (Erkılıç, 2003, s. 56).

Sinema endüstrisindeki bu iki farklı yaklaşımı yapımevleri üzerinden incelemek de mümkündür. Atlas Film ve Halk film bu ikili yapının keskin örnekleri olmuşlardır. Atlas Film sinema işletmeciliği sermayesi ile kurulmuş yaptığı büyük prodüksiyonlarla diğer yapımevlerinden ayrılan bir yapıdadır. Nazif Duru, Atlas Film'in sektördeki konumunu ve üretim kapasitesini, şirketin kuruluş süreci ve teknik donanımı üzerinden değerlendirmektedir. Buna göre Atlas Film, 1946 yılında Murat Köseoğlu ile birlikte kurulmuş; tamamı yerli sermayeden oluşan şirketin başlangıç sermayesi 500.000 lira olarak belirlenmiştir. Stüdyonun teknik altyapısının, dönemin uluslararası standartlarına uygun biçimde oluşturulduğu; kamera sistemlerinin Fransa'dan, montaj ekipmanlarının İtalya'dan, projeksiyon cihazlarının ise Amerika Birleşik Devletleri'nden temin edildiği belirtilmektedir.

Duru'nun aktardığına göre, kısa sayılabilecek bir faaliyet süresine rağmen Atlas Film, üretim açısından dikkat çekici bir performans sergilemiştir. Üç yıllık bir dönem içerisinde on filmin tamamlandığı; bu yapımlar arasında *Gençlik Günahı, Seven Ne Yapmaz, Dümbüllü Macera Peşinde, Efe Aşkı, Dinmeyen Sızı, Çığlık, Efsuncu Baba, Ayşe'nin Duası* ve *Bir Fırtına Gecesi*nin yer aldığı, ayrıca *Ali Ağa* filminin yapım hazırlıklarının sürdüğü ifade edilmektedir. Bu veriler, Atlas Film'in kısa sürede güçlü bir yapımcı kimliği kazandığını ve yerli sinema endüstrisinde önemli bir aktör hâline geldiğini göstermektedir (Akçura, 2004, s. 80)

Atlas Film yapımları sinemayı hem ticari hem da sanatsal anlamda ciddiyetle ele alan büyük yapımlara yönelmiştir binaenaleyh teknik imkânları ile İpek Film seviyesini yeniden yakalamıştır. Arakon, Amerikan modeli esas alınarak kurulan Atlas Film Stüdyosu'nun teknik altyapısını, dönemin üretim koşulları çerçevesinde değerlendirmektedir. Buna göre stüdyo, 1947-1948 yılları arasında inşa edilmiş ve film

çekimleri için Super Parvo Debrie marka kameralar kullanılmıştır. Bu kameraların netlik ayarının doğrudan film üzerinden yapıldığı, sesli çekim için ise ayrı kayıt sistemlerinin mevcut olduğu belirtilmektedir. Yaklaşık 90 kilogram ağırlığındaki Debrie kameraların oldukça hantal bir yapıya sahip olduğu; çekim sırasında görüntünün siyah bir bez ya da torba aracılığıyla kontrol edilmesinin gerekli olduğu ifade edilmektedir.

Arakon'un aktardığı üzere, bu dönemde film üretimi farklı ölçeklerdeki stüdyo mekânlarında gerçekleştirilmekte; çekimlerin konut gibi gündelik yaşam alanlarına taşınması söz konusu olmamaktadır. Film yapımının, teknik gereklilikler ve üretim anlayışı gereği, bütünüyle stüdyo ortamına bağlı olarak yürütüldüğü vurgulanmaktadır (Arakon, akt. Erkılıç, 2003, s. 54).

Fuat Rutkay tarafından kurulan Halk Film ise Atlas Film'in tam tersi bir seyir izlemiştir. Kısa zamanda çekilen küçük bütçeli ve esasen ticari kaygı güden yapımlar üretmiştir. Bu nedenle Scognamillo'ya göre "Halk Film bir gelenek kuruyor, bir çizgi oluşturuyor, belki de farkına varmaksızın Türk Sinemasında B tipi filmlerin öncülüğünü yapıyor"dur. Sanatsal yapısı zayıf olmakla birlikte Halk Film çektiği düşük bütçeli filmlerle yüksek karlar elde etmeyi başarmıştır. Ancak bu başarı karşısında sinemaya ciddi yatırım yapan yapımevlerinin varlıklarının devamlılığını sağlamaları güçleşmiştir (Scognamillo, 2010, s. 95; Çınar, 1998, s. 42; Berktaş, 2010, s. 54).

Türkiye sinemasında salt ticari gayelerle film üretimini artışı sanat yönünün yok olduğu anlamına gelmemektedir. 1948 yılında YFYC sinema endüstrisinde çalışan ve yerli sinemaya katkı sunan profesyonelleri ödüllendirmek amacıyla Türkiye'nin ilk film yarışmasını düzenlemiştir. Yarışma yapımevlerine mektup gönderilerek duyurulmuş, son 3 yılda çekilen ve sinemada gösterime giren tüm filmler yarışmaya gönderilmesi için davet edilmiştir. Bu ilk *yerli film müsabakası'*nın jürisinde Edebiyat Fakültesi ve Güzel Sanatlar Akademisinden ikişer akademisyen, iki yönetmen, iki görüntü yönetmeni, iki oyuncu ve iki gazeteci toplamda on iki kişi bulunmaktadır (Esen, 1994, s. 109; Özgüç, 1990, s. 124). İlk yerli yarışmanın devamlılığı sağlanamamış olsa da düzenlenen bu yarışmanın ödül kazananları şu şekildedir:

- En Çok Muvaffak Olmuş Film: Unutulan Sır
- İkinci Derece Muvaffak Olmuş Film: Bir Dağ Masalı
- En Çok Muvaffak Olmuş Rejisör: Turgut Demirağ
- Genç Kadın Artist: Nevin Aypar

- Genç Erkek Artist: Kadri Eroğan
- Kadın Karakter Artisti: Cahide Sonku
- Erkek Karakter Artisti: Talat Artemel
- En İyi Operatör: Kriton İliadis
- En İyi Ses Mühendisi: Yorgo İliadis
- En İyi Senaryo: Turgut Demirağ
- En İyi Hikâye: Reşat Nuri Güntekin
- En İyi Laboratuvar: Ses Film
- En İyi Fon Müziği: (Ekseriyetle Hiçbiri Beğenilmedi)
- En İyi Orijinal Şarkı: Unutulan Sır
- En İyi Dekor: Kadri Eroğan (Yuvamı Yıkamazsın)
- En İyi Makyaj: (İttifak Yoktur Dendi)

Türkiye'de sinema 1940'lı yılların sonlarına gelinmesine rağmen sansür hariç tutulduğunda endüstriyel anlamda istatistiki verisi tutulan ve raporlaması yapılan bir alan değildir. Döneme ait veriler kişilerin tuttukları notlar ya da yabancı ülkelerin başkonsoloslukları tarafından tutulan raporlardan izlene bilinmektedir. 1940'lı yıllar için her iki türde de rapor bulunmaktadır. Gazeteci ve yazar Fikret Adil 1940'lı yıllar üzerine bir rapor hazırlamıştır.[33] Söz konusu rapor, sinema endüstrisinin ekonomik yapısına ilişkin nicel veriler ile bu yapıdan hareketle geliştirilen değerlendirmeleri bir arada sunmaktadır. Rapora göre ülkede yaklaşık 180 sinema salonu bulunmakta; filmler 60 şehirde dolaşıma girmektedir. Yabancı filmlerin ortalama satın alma bedeli 100 lira düzeyindeyken, Türkçe dublajlı yabancı filmler için bu tutar 400 liraya, Arapça filmler ve yerli filmler için ise 600 liraya kadar çıkmaktadır. Nitelikli bir yabancı filmin satın alma maliyetinin 7.000 liraya ulaştığı belirtilmektedir.

Bir filmin Türkçe dublaj maliyetinin yaklaşık 7.000 lira, müzikli dublajın ise 9.000 lira olduğu; yerli film yapımı için ortalama 30.000-35.000 lira harcandığı ifade edilmektedir. Stüdyo kira bedellerinin 10.000 lira civarında seyrettiği, yalnızca dublaj amaçlı stüdyo kullanımının ise yaklaşık 3.500 liraya mal olduğu aktarılmaktadır. Türkiye genelinde 125 sürekli sinemanın faaliyet gösterdiği, yaz aylarında bu sayıya yaklaşık 50 salonun daha

[33] Gökhan Akçura tarafından sahafta bulunan bu rapor çeşitli karalamalarında bulunduğu bir dosya içerisinde el yazısıyla yazılmış halde bulunmuştur Bu nedenle nihai haline ulaşmamış olan bu raporun üslup ve imla hataları hoş görülmelidir (Akçura, 2004, s. 281-282).

eklendiği; yabancı filmler için sinemaların ödediği kira ve işletme bedelinin yeni yapımlarda ortalama 12.500 lira olduğu belirtilmektedir.

Raporda, yabancı bir filmin ortalama maliyetinin 3.000 lira olduğu, buna karşılık yerli filmlerin aynı gösterim ağında yaklaşık 60.000 lira hasılat sağlayabildiği vurgulanmaktadır. Yerli filmlerin yapım maliyetleri ise ortalama 30.000-32.000 lira aralığında gösterilmektedir. Örnek olarak Dertli Pınar filminin, görece düşük maliyetli bir dönemde 20.000-25.000 liraya tamamlandığı ve dört yıl içinde yaklaşık 100.000 lira gelir elde ettiği belirtilmektedir.

Raporda ayrıca, yabancı film ithalat maliyetlerinin zaman içinde belirgin biçimde arttığı; daha önce 3.000 liraya temin edilebilen filmler için güncel koşullarda neredeyse iki katı ödeme yapılmasının gerektiği ifade edilmektedir. Buna karşın bu filmlerin sağladığı gelir ortalama 12.000-13.000 lira düzeyinde kalmaktadır. Yerli filmler açısından ise, tiyatro gösterimleriyle aynı oranda (%20) vergi uygulanacağının güvence altına alınması hâlinde, bir filmin asgari 60.000 lira hasılat elde edebileceği öngörülmektedir. Bununla birlikte, raporda kazanç vergisinin hâlen %48 oranında uygulandığı da özellikle belirtilmektedir (Akçura, 2004, s. 282-283).Adil yazdığı raporda film için ithali, dublajı ve üretimi konularında mali hesaplara yer vermenin yanı sıra film üretiminin ucuz ve hızlı olması için gerekli olan yapılanma sisteminden de bahseder. Ucuz ve hızlı film için filmin iki ekiple çalışılması gerektiğini ses ve görüntünün beraber kayda alınması gerektiğini söylemektedir. Bu yapılanma sisteminin mevcut stüdyolarda yer almadığını ve maddi gereklilikleri sebebiyle stüdyoların bu güce ulaşmadığını belirtirken aynı zamanda mevcut konumun "istikbale malik" bulunması sebebiyle yatırım yapılması, desteklenmesi gerektiğini savunmaktadır. Tam teşekkülü bir stüdyonun kurulumu için ise 350.000 Lira gerektiğini öngörmektedir. Stüdyonun tek başına kurulumu yeterli değildir. Film sanayiinde eksik olan rejisör, makyajcı, dekoratör, elektrikçi, operatör, prodüksiyon şefi, ve ses mühendisliği gibi mesleki alanlarda eğitim verilmeli ve stüdyolarda minimum 3 yıl çalıştırılmalıdır. Stüdyo kurulumu sağlanır ve nitelikli teknik personel yetiştirilirse sinemanın kalkınması mümkün olacaktır. Bunlar dışında film ihracının azaltımı, yabancı ülkelere kendi kültürümüzün propagandasını yapan filmler çekmek ve yerli filmlerin diğer ülkelere satılarak gelir temin etmek sinemanın kalkınması için gereklidir (Akçura, 2004, s. 284-285).

Adil'in raporunun yanı sıra bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nin Başkonsolosluğu bünyesinde Zissi Hadji Savva'nın *Türkiye'de Sinema Endüstrisi* başlıklı bir raporu bulunmaktadır. Rapor Türkiye'de sinemanın; üretim, dağıtım, sansür, telif, vergilendirme, gösterim ve reklam alanlarını ele almaktadır. Bu rapora göre yerli bir filmin yapım maliyeti ortalama 40.000 Türk Lirası olmakla birlikte 25.000-60.000 Türk Lirası arasında değişiklik göstermektedir. Teknik imkânlar Amerika Birleşik Devletleri ile kıyaslanabilir halde değildir. Donanım ve nitelikli personel yetersizliği sinema endüstrisinin en belirgin özelliğidir. Telif hakkını koruyan bir yasa mevcut değildir. Vergilendirme yerel halk tarafından yüksek bulunmaktadır. Reklam olarak çoğunlukla gazeteler, panolar ve film fragmanları kullanılmaktadır. Savva ve Adil'in raporları bir biriyle tutarlı Türkiye Sinemasının 1940'lı yıllarına ışık tutmaktadır (Savva-Hutton akt. Karadoğan, 2019, s. 103-112).

Tablo 2.14
Çekilen Film Sayısı (1939-1949)

YIL	ÇEKİLEN FİLM SAYISI
1939	4
1940	4
1941	2
1942	4
1943	2
1944	4
1945	2
1946	6
1947	12
1948	18
1949	19
Toplam	**77**

Kaynak: Özgüç, 1998, s. 519.

1939-1949 yılları arasında toplamda 77 yerli film çekilmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında film sayısı kademeli olarak artmıştır. Bu dönemde hala yabancı ağırlıklı olarak yabancı filmler gösterilmiştir. Yerli ve yabancı filmlerin gişe gelirlerini kıyaslamak mümkün olmamakla beraber gösterim sayısı farklıdır buradan bir çıkarım yapmak mümkündür. Yerli filmler ile yabancı filmlerin ilk gösterimlerinde hasılatlar arasında büyük farklar bulunmamaktadır. Ancak yerli filmlerin gösterim süreleri daha uzundur[34] bu da geliri arttırmaktadır.

1939-1949 yılları aralığında Merkez Film Kontrol Komisyonu senaryo ve filmleri kontrole tabi tutmuş 1947,1948 ve 1949 yıllarında ise ilk karar defterleri tutulmuştur. Bu

[34] Örneğin *Dertli Pınar* filmi 4 yıl gösterimde kalmıştır.

defterlerde alınan kararlar ağırlıklı olarak kanunun 6. maddesine atıfta bulunmuştur bu nedenle ağırlıklı gerekçe "umumi terbiye ve ahlak" a ilişkindir. Bu madde dışında müstehcenlik ve argo, dinlerle ilgili konular, milli duygular, etnik konular, devlet, şiddet, siyaset: komünizm propagandası, sınıfsal farklılıklar, güvenlik, suç, hukuk, adalet gibi alanlar için de sansür uygulanmıştır. Sansür uygulaması ret ya da şartlı kabul şeklinde gerçekleştirilmiştir (Karadoğan & Öztürk, 2022, s.81-99). Savva-Hutton raporuna göre sansüre uğrayan filmler ülke bazlı şu şekildedir:

Tablo 2.15
Sinema Sayıları ve Tahmini Koltuk Kapasitesi

Sansürlenen Film Sayısı		
Ülkeler	**1946**	**1947**
Amerika Birleşik Devletleri	130	278
Fransa	17	45
Mısır	8	36
Birleşik Krallık	45	90
Macaristan	1	-
İsviçre	1	-
Hindistan	-	6
Yunanistan	3	-
Danimarka	1	-
Almanya	10	-
İtalya	-	10
İsveç	-	3
Rusya	-	2
Çekoslovakya	-	1
Toplam	**216**	**471**

Not:* 1947 yılının ilk 11 ayı hesaplanmıştır.

Kaynak: Savva-Hutton akt. Karadoğan, 2019, s. 105.

İstanbul, Ankara ve İzmir'de sinema salonları yılın dokuz ayı hizmet vermektedir. Haziran ayının başından Ağustos ayının sonuna dek süren yaz döneminde seyirci sayısı epeyce düşmektedir. Büyük şehirlerde hafta içi günde 4 Pazar günleri ise 6 gösterim yapılmaktadır. Seyirci sayısının arttığı 9 ayda tek film gösterilirken, yaz döneminde iki film birden uygulaması yapılmaktadır.

Tablo 2.16
Sinema Sayıları ve Tahmini Koltuk Kapasitesi

Şehir	Kapalı Sinemalar		Açık Hava Sinemaları (Yazlık Sinema)	
	Sayı	Koltuk Kapasitesi	Sayı	Koltuk Kapasitesi
İstanbul	39	23,450	9	6,400
Ankara	6	5,300	-	-
İzmir	8	5,600	-	-
Diğer Şehirler	156	65,400	10	5.450
Toplam	209	99,750	19	11,850

Kaynak: Savva-Hutton akt. Karadoğan, 2019, s. 111.

Filmlerin tanıtımı için gazete ilanları, broşürler ve hatta küçük kasabalarda çığırtkanlar kullanılmaktadır. Ancak büyük sinemalarda *Sinema Fener*'i de bulunmaktadır. Sinema Feneri, sinemaların kapılarına ya da girişlerine yapılan devasa boyuttaki dekupe fenerlerdir. Bu fenerler bu alanda uzmanlaşmış ressamlar tarafından elde çizilerek sonradan boyanarak yapılmaktadır. Sinema Feneri ismi önceleri transparan kumaş üzerine çizilmesi ve arkasından fenerle aydınlatılması sebebiyle verilmiştir ancak kumaş üzerine uygulamanın zor olması ve rüzgârlı havalarda feneri kumaşı tutuşturarak yangın çıkarma riski taşıması sebebiyle dekupe yöntemine geçilmiştir. Bu uygulama 1940 ve 1950'li yıllar boyunca devam etmiştir (Savva-Hutton akt. Karadoğan, 2019, s. 112; Evren, 2014, s. 130).

2.6 Çok Partili Siyasal Yaşamdan Askeri Darbeye Türkiye Sineması (1950-1960)

Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yaşantısının dönüm noktasını yaratacak olan 14 Mayıs 1950 genel seçimini ezici bir zaferle kazanan Demokrat Parti (DP), Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) uzun süreli tek parti yönetimini sona erdirmiştir. [35] Mecliste CHP'nin 69 sandalyesine karşılık 409 sandalye kazanan DP meclisin ve hükümetin niteliğinde önemli bir değişim yaratmıştır. CHP'nin bürokratik ve/veya askeri formasyona sahip milletvekillerinin yerini daha genç, seçim bölgeleriyle köklü ilişkilere sahip, üniversite mezununun daha az ancak ticaret ve hukuk formasyonuna sahip daha fazla milletvekili almıştır. CHP'nin 27 yıla uzanan yönetim sürecinde devlet aygıtı ve parti örgütünün iç

[35] 14 Mayıs 1950 genel seçimlerinde Demokrat Parti oyların %52,68'ini (4.241.393 oy) alarak 416 milletvekili, Cumhuriyet Halk Partisi ise oyların %39,45'ini (3.176.561 oy) alarak 69 milletvekili kazanmıştır (Türkiye Büyük Millet Meclisi [TBMM], 1950). Bu seçimde sandalye dağılımı liste usulü çoğunluk sistemiyle gerçekleştirilmiştir. Liste usulü çoğunluk sistemi, seçim çevresinde en fazla oyu alan partinin tüm milletvekilliklerini kazanmasına dayandığından temsilde adalet ilkesini zayıflatırken; nispi temsil sistemi, oy oranlarına göre sandalye dağılımı yaparak siyasal çoğulculuğu güçlendirir. Türkiye'de 1950, 1954 ve 1957 seçimlerinde uygulanan liste usulü çoğunluk sistemi Demokrat Parti lehine büyük bir temsil üstünlüğü yaratmış, 1961 Anayasası sonrasında ise daha adil bir temsili sağlamak amacıyla nispi temsil sistemine geçilmiştir (Zürcher, 2005, s. 233; Kalaycıoğlu, 2007, s. 84).

içe geçmiş yapısının partiye sağladığı yetki DP döneminde sonlandırılmıştır. Demokratlar eski yönetimden devraldıkları bürokrasi ve orduya güven duymadıkları için ilerleyen süreçte devlet ve parti üst düzeyde yeniden bütünleşme eğiliminde olmuştur. Dış politikadaki en önemli değişim ise 1950 genel seçiminin ardından Türkiye'nin Kuzey Atlantik Paktı'na (NATO) kabulü için Eylül ayında Kore'ye asker göndermesi ve 18 Şubat 1952 tarihli TBMM oturumunda Türkiye'nin NATO'ya üyeliğinin onaylanmasıdır. (Karpat, 2010, s. 45-48; Tunçay, 1981, s. 310-315; Zürcher, 2005, s.321).

Bu siyasal dönüşüm, kültür ve sanat alanında da dönüşüm yaratmıştır. DP, tek parti döneminin modernleştirici kültür politikalarını "devlet eliyle yönlendirilmiş halkçılık" olarak değerlendirerek, yerini "halkın kendi değerleriyle inşa ettiği milli kültür" söylemine bırakmıştır. Bu doğrultuda 1951'de Halkevleri kapatılmasıyla taşrada kültürel üretimin kamusal temeli zayıflatılmış, 1946'da Köy Öğretmen Okulu'na dönüştürülen Köy Enstitüleri 1954'te tamamen kapatılmış hümanist eğitim anlayışı yerini "dindar ve milliyetçi vatandaş" modeline bırakmıştır. Sanat eğitimi, üretici emek ve köy kalkınması ideallerinden koparılarak kent merkezli, elit kurumlara sıkıştırılmıştır. DP'nin kültür ve eğitim politikaları, sanatı özgürleştirmekten ziyade, Cumhuriyet'in kamusal kültür mirasını tasfiye eden, muhafazakâr ve ideolojik bir çerçeve içinde yeniden tanımlamıştır (Şeyhanlıoğlu, 2020, s. 1372-1375; Çelik, 2016, s. 92; Katrancı, 2016,s. 165; Zürcher, 2005, s. 237).

DP'nin iktidara gelişi yaygın kanının aksine iktisat politikaları ve ekonominin genel yönelişi üzerinde belirgin değişime sebep olmamıştır. Zira devlet işletmelerinin giderek özelleşmesi planı 1947 yılında başlamış ve DP tarafından da kabul edilmiştir. Ancak DP döneminde hiçbir devlet işletmesinin özel sektör tarafından doğrudan devralınması mümkün olmamıştır bu alanda da sermaye sahiplerinin önerileri önemli görülmüştür. "Dış ekonomik ilişkilerde de dış yardım[36], yabancı sermaye ve dış ticaret konularında dünya ekonomisi ile piyasa ilişkilerine göreli serbest ticarete ve açık ekonomi koşullarına dayalı bir eklemlenme eğilimi devam etmiştir". Bu dönemin ayırt edici önemli özelliklerinden biri de Türkiye tarihinde ilk kez çiftçiye öncelik verilmesidir. Bu siyasal

[36] İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye, 250 milyon dolarlık döviz rezervi ve 100 milyon dolara yakın dış ticaret fazlasına rağmen, ekonomik gerekçelerden çok siyasal yönelimlerle dış yardım arayışına girmiştir. Truman Doktrini ve Marshall Planı çerçevesinde başlayan bu süreç, savaş sonrası dönemde Türkiye'nin kalkınma anlayışını Batı'nın siyasal ve stratejik eksenine bağlamış; CHP'den DP'ye geçişte dahi bu yönelim temel bir süreklilik göstermiştir (Boratav, 2010, s. 99).

öncelik Amerikan yardımlarıyla maddi olarak desteklendiği için etkileyici sonuçlar yaratmıştır[37] (Boratav, 2010, s. 99).

DP "dizginleri serbest bırakılınca piyasanın işleyeceğine kesin olarak inanıyorlardı". Bu bağlamda yabancı yatırımları teşvik eden yasa da çıkarılmış ancak sonuç beklenildiği gibi olmamıştır. Türkiye burjuvazisi 1940'lı yıllarda biriktirdiği kârı yatırıma çevirmekte istekli olmamış özel yatırımlar toplam yatırımların %1'ini aşamamıştır. DP liberalizme yönelik politikalarına karşın yatırımların %40-%50'sini devlet eliyle yapmak zorunda kalmıştır. Bu yatırımlar karayolu ağı, inşaat sanayi ve tarım sanayiinde yoğunlaşmıştır. Karayolu ağına yapılan yatırımlar sayesinde ülke karayoluyla tam olarak birbirine bağlı hale gelmiştir. Bu altyapı yatırımları aynı zamanda kültürel merkezileşmeyi de güçlendirmiştir. Ulaşım ağlarının genişlemesiyle taşra kentlerinde sinema, tiyatro ve konser etkinlikleri artmış; ancak bu faaliyetler, yerel kültürlerin çeşitliliğini değil, "milli kültürün bütünlüğünü" temsil eden araçlar olarak kullanılmıştır. Devlet, kültürü halkın kendi üretimi değil, ulusal birliğin estetik vitrini olarak tanımlamıştır (Bora, 2011, s. 133; Şeyhanlıoğlu, 2020, s. 1372-1375; Gürbilek, 2015, s. 145; Zürcher, 2005, s. 325-328)

DP'nin güvensizliği 1953'te basın ve üniversiteler üzerindeki denetimi arttıran bazı yasa değişikliklerine yönelmesine neden olmuş ve 1954 seçimlerine yaklaşıldıkça basın yasası sertleştirilmiştir. 1954 seçimleri DP'nin yıldızının en çok parladığı seçim olmuş, oy oranı yüzde 53.6'dan yüzde 58.4'e[38] yükseltmiştir, buna karşın CHP'nin oy oranı yüzde 39.9'dan yüzde 35.1'e düşmüştür. Bu durum mecliste DP'nin 503, CHP'nin ise 31 sandalyeye sahip olması anlamına gelmektedir. Tarımdaki gelişmeler kırsal kesimin desteğini sürdürmesine neden olsa da aydınlar, bürokrasi ve ordu mensupları hala destek vermemektedir. Bu desteğin yoksunluğu halkevlerinin kapatılması, 25 yıldan fazla hizmeti olan memurların erken emekliliği gibi uygulamaların oluşmasına neden olmuştur. Bu uygulama yargıçlar, profesörler, yürütme ve yargı mensuplarını da etkiliyor olması sebebiyle siyasal denetim kurulması anlamına gelmektedir (Zürcher, 2005, s.325-333).

[37] 1948-1952 yılları arasındaki toplam traktör sayısı 1750'den 30.000'e çıkmıştır. Bu artış ekilip biçilen dönüm miktarına doğrudan etki etmiş 1948'de 14.5 milyon hektar olan ekili biçili alan 1956'da 22.5 milyon hektara ulaşmıştır. Bu artış iyi hava koşullarının da etkisiyle tarım ürünlerinin bollaşmasını ve bu sayede çiftçilerin gelirinin bariz şekilde artmasını sağlamıştır (Zürcher, 2005, s.326).

[38] Demokrat Parti'nin 1954 genel seçimlerinde oyların %58.4'ünü almasına rağmen Meclis'teki sandalyelerin %93'üne sahip olması, liste usulü çoğulculuk sisteminin temsilde adaleti bozarak siyasal çoğulculuğu sınırladığının açık bir göstergesidir. (Türkiye Büyük Millet Meclisi [TBMM], 1954). Bu yöntem, hükümet istikrarını artırmakla birlikte, muhalefetin parlamentodaki varlığını neredeyse ortadan kaldırarak siyasal dengeyi iktidar lehine keskin biçimde kaydırmıştır (Ahmad, 1995, s.132).

DP iktidarı, Marshall Planı yardımları ve ABD destekli kredi genişlemesi sayesinde tarımda makineleşmeyi hızlandırmış, traktör ve biçerdöver sayısındaki artışı "ilerleme" göstergesi olarak sunmuştur. Bu politikalar kısa vadede üretimi ve kırsal gelirleri artırmış, ancak uzun vadede ithalata bağımlılığı ve dış borç baskısını derinleştirmiştir. DP'nin ekonomi politikası, 1950'lerin ortasında liberal-piyasa yanlısı bir görünümden devlet müdahalesinin giderek arttığı, enflasyonist bir modele evrilmiştir. Başlangıçta özel sektörü güçlendirmeyi ve kırsal kalkınmayı hedefleyen politikalar, 1954'ten itibaren döviz darboğazı ve dış ticaret açığı nedeniyle sürdürülebilirliğini yitirmiştir. Hızla artan ithalat ve bütçe açıkları, 1954 sonrası dönemde hükümeti fiyat kontrolleri ve ithalat sınırlamaları gibi yarı-devletçi önlemler almaya zorlamıştır. Böylece 1954 seçimleri yalnızca siyasal değil, ekonomik bir kırılmanın da başlangıcı olmuştur: kalkınma ideolojisiyle güç kazanan iktidar, ekonomik dengeleri kaybettikçe siyasal baskı araçlarını yoğunlaştırmış. Öyle ki DP 1954 yılından itibaren "ekonomik liberalleşmeyi kurtarmak için siyasal liberalleşmeyi geniş ölçüde feda etmiştir" (Ahmad, 1995, s. 134; Çetin, 2018, s. 242; Keyder, 1989, s. 189; Zürcher, 2005, s. 328-335).

1954 seçimi aynı zamanda Türkiye'de "milli birlik" [39] söyleminin ekonomik kalkınma mitosuyla birleştiği bir safhayı da temsil etmektedir. DP'nin "her mahalleye bir zengin" sloganı, kalkınmayı toplumsal refah değil, bireysel başarı retoriği üzerinden tanımlamış; bu durum sınıfsal farklılıkları derinleştirirken, köylü-kentli ve üretici-tüketici ayrımını belirginleştirmiştir Tarım sektörünün kredilerle şişen yapısı, 1950'lerin sonuna doğru verim düşüşleri ve dış borç kriziyle çökmeye başlayınca, iktidarın toplumsal desteği erozyona uğramıştır. Milli Koruma Kanunu'nun yeniden yürürlüğe girmesi, basın

[39] Demokrat Parti'nin 1950'lerin ortasında giderek merkezî hâle gelen "milli birlik" söylemi**,** iç politikadaki meşruiyet kaybını milliyetçi bir toplumsal seferberlik aracılığıyla telafi etme girişimidir. DP iktidarı bu dönemde hem ekonomik daralma hem de Kıbrıs meselesi üzerinden oluşan dış baskılar karşısında, ulusal dayanışmayı konsolide etmeye yönelmiş; Kıbrıs sorunu iç siyasette "milli dava" olarak konumlandırılmıştır. 6 Eylül 1955 gecesi Selanik'te Atatürk'ün evine bomba atıldığına dair kurgulanmış haber, *İstanbul Ekspres* gazetesinde "Atamızın evi bombalandı" manşetiyle yayımlanınca, milliyetçi gerilim toplumsal şiddete dönüşmüştür. İstanbul'da binlerce kişinin katıldığı saldırılarda Rum, Ermeni ve Yahudi vatandaşlara ait işyerleri, kiliseler ve evler tahrip edilmiş; olay kısa sürede güvenlik güçlerinin sessiz onayıyla kitlesel bir yağmaya evrilmiştir. Resmi kayıtlara göre iki kişi ölmüş, yüzlercesi yaralanmış; gayri resmî tahminler yüzlerce yapının yıkıldığını ve binlerce azınlık vatandaşın ülkeyi terk ettiğini göstermektedir. 6–7 Eylül olayları spontane bir öfke patlaması değil**,** iktidarın milliyetçiliği bir siyasal araç olarak kullanmasının sonucu olarak değerlendirile bilinmektedir. Bunun yanı sıra azınlıkların sahip olduğu sermaye, milli burjuvazinin önündeki engel olarak görülmüş ve şiddet, mülkiyetin el değiştirmesini kolaylaştırmıştır. Böylece Kıbrıs krizi, dış politik bir mesele olmaktan çıkarak içte azınlık düşmanlığı üzerinden milli birlik yaratma girişimine dönüşmüş; devletin yönlendirdiği bu milliyetçi mobilizasyon, Cumhuriyet tarihinin en büyük toplumsal travmalarından birine neden olmuştur. (Güven, 2005, s. 92; Zürcher, 2005, s. 239-240; Ahmad, 1995, s. 135; Keyder, 1989, s. 184).

yasasının yeniden düzenlenerek liberalleşme sözüne rağmen denetimin ekseriyetle arttırılması parti içerisinde bölünmeye varan karşıtlıklar yaratmıştır Ekonomideki bu kalkınmacı yönelim, sanat ve eğitim politikalarına da yansımıştır. DP yönetimi toplumun sanatla eğitilmesi yaklaşımını merkezin kültürel değerlerinin benimsenmesi yönünde değiştirmiştir. Kültür politikaları artık toplumsal uzlaşmanın değil, siyasal kontrolün aracına evrilmiştir. Sanatçılardan milli kimliği, geleneksel değerleri ve üretken halk tipini öne çıkaran eserler üretmeleri beklenmiştir. Bu dönemde sinema ve edebiyat, köylü erdemini, aile bütünlüğünü ve itaat duygusunu yücelten bir dil geliştirmiş; sanatın özgürlük alanı daralmıştır. Bu değişim kırsal kalkınma projeleri, gezici tiyatrolar, halk müziği festivalleri ve sinema salonlarının yaygınlaştırılmasıyla sağlanarak "milli birlik" söyleminin kültürel ayağını oluşturmuşsa da bu birlik anlayışı, çoğulcu değil, merkezden yönlendirilen bir kültürel homojenliğe dayanmaktadır (Kalaycıoğlu, 2007, s. 163; Zürcher, 2005, s. 336-337; Bora, 2011, s. 131; Gürbilek, 2015, s. 146).

Bir sonraki genel seçimin 1958 yılında yapılması beklenmekteyken ülke içerisindeki huzursuzluklar iktidarın vaatleri erken seçime gidileceğinin habercisi olmuş nitekim 27 Ekim 1957'de genel seçim gerçekleştirilmiştir. DP'nin yönetimdeki huzursuzluğu muhalefet partilerinin işbirliğini önlemek amacıyla seçimlerde ortak listelerin yapılmasını engelleyen bir yasa çıkarmasına kadar uzanmıştır. DP her ne kadar seçimleri kendi lehine olacak yapıda şekillendirse de hala en büyük parti olmakla birlikte mutlak çoğunluğu kaybetmiştir. DP oyların %47,3'ünü alarak mecliste 424 sandalye kazanırken; CHP %40,6 oyla sandalye sayısını 178'e yükseltmiştir. Bu tablo, Türkiye'de çoğunluk oyu ile parlamenter temsil arasındaki uçurumu açık biçimde ortaya koymuş; DP'nin oy oranı düşmesine karşın Meclis çoğunluğunu koruması, liste usulü çoğunluk sisteminin temsilde adalet ilkesini ne ölçüde zayıflattığını göstermiştir. (Ahmad, 1993, s. 137; Türkiye Büyük Millet Meclisi [TBMM], 1957).

1957 genel seçimi, DP'nin üçüncü kez iktidara geldiği ancak siyasal, ekonomik ve toplumsal meşruiyetinin ciddi biçimde sarsıldığı bir dönüm noktasıdır. 1954 sonrasında artan dış borçlar, enflasyonist baskılar ve döviz darboğazı, DP'nin kalkınmacı söylemini zayıflatırken; basın üzerindeki denetim, muhalefet partilerine uygulanan baskılar ve toplumsal kutuplaşma, siyasal alandaki güven krizini de derinleştirmiştir. Bu desteğin kaybı kültür alanında da hissedilmiş, sanat çevreleri iktidarın meşruiyetini sorgulayan bir eleştirel ses üretmeye başlamıştır. "Milli birlik" ideali artık kültürel çoğulculuğu temsil

etmez hâle gelmiş, sanatın birleştirici değil, ayrıştırıcı etkisi öne çıkmıştır. Sanatçılar ve aydınlar ikiye bölünmüş; "milli birlik" kavramı artık ortak kültürel zemini değil, siyasal sadakati temsil etmiştir. Basına getirilen sansürler, üniversite özerkliğinin kaldırılması ve kültürel kurumlara uygulanan denetimler, sanatı bir propaganda alanına dönüştürmüştür. 1950'lerin sonuna gelindiğinde sanat, toplumsal gerilimin aynası hâline gelmiştir (Gürbilek, 2015, s. 146; Ahmad, 1995, s. 137; Zürcher, 2005, s. 240-241; Kalaycıoğlu, 2007, s. 58-84; Keyder, 1989, s. 191).

İnönü'nün Ege'de uğradığı saldırı ve toplantı yapmasının engellenmesinde asker gücünün kullanımı ile İnönü'nün geri dönmeyi reddetmesi üzerine askerlerin geri çekilmesi partiler arası gerginliği üst düzeye çıkarmış orduya duyulan güvenin zaten zayıf olduğu bu süreçte tahkikatların başlamasına neden olmuştur. Muhalefetin faaliyetlerini araştırmayı öngören ve geniş yetkilere sahip bir komisyon kurulmuştur. Tahkikat Komisyonlarının kurulması DP'nin İstanbul ve Ankara Üniversitelerindeki hukuk profesörleri tarafından anayasaya aykırı olmakla suçlanmasına neden olmuş, Profesörlere siyasetle uğraşmaları gerekçesiyle disiplin cezaları uygulanmıştır. Bu cezalar öğrencilerin gösteri düzenlemelerine neden olmuş askeriye bu gösterileri bastırmakla görevlendirilmiş, üniversiteler kapatılmıştır. 1 öğrencinin hayatını kaybettiği bu gösterilerde askerin yer alması Harp Okulu öğrencileri tarafından büyük çaplı sessiz bir yürüyüş gerçekleştirilerek protesto edilmiştir. 25 Mayıs'ta DP'nin Tahkikat Komisyonu'nun çalışmalarının tamamlandığını ve sonuçları rapor edeceğini açıklamasının orduyu daha hızlı hareket etmeyi gerekli gördüğü düşünülmektedir. Bu yönde bir eğilim olsa da olmasa da ordu 27 Mayıs 1960 tarihinde "kardeş kavgasına meydan vermemek" ve "demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak" maksadıyla ülke yönetimine el koymuştur (Esen, 2010, s. 176-192; Zürcher, 2005, s.348-350; Karayaman, 2010, s. 74-76).

Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yaşantısının dönüm noktasını yaratmış olan 14 Mayıs 1950 genel seçiminin yarattığı dönüşüm sinemayı da etkilemiştir. Türkiye sineması, ilk dönemlerinden itibaren filmin sanatsal potansiyelinden kaynaklanan araçları kendi içsel dünyasından üretmek yerine, dışsal referanslara dayalı biçimde yapılandırmıştır. Berna Moran'ın (1994) belirttiği üzere, Tanzimat Dönemi'nde başlayan ve 1950'lere kadar süren "Batılılaşma" sorunsalı, 1950'lerden itibaren "toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunları" eksenine evrilmiştir. Moran'a göre, Cumhuriyet dönemi

politikaları süreç içerisinde sınıflaşma yaratmış ve bu yaratım sınıf çatışmasını da beraberinde getirmiştir. DP döneminde uygulanan liberal politikalar sonucunda güçlenen burjuvazinin kendini konumlandırdığı kapitalist yapı sınıfsal sorunları belirginleştirirken beraberinde bilinçlenmeyi de hızlandırmıştır. Artan bilinçlenme sinema alanında sorunsalın da dönüşümünü sağlamıştır. Bu dönüşümde etkili olan bir diğer neden ise sanatçıların Batılı kaynaklara yönelerek bu ülkelerdeki sanatsal yenilikleri yakından gözlemlemeleri ve uygulama çabalarıdır. Bu çaba geleneği koruma ile yeniyi yerleştirme arasındaki gerilimi aynı anda taşımaktadır (Karadoğan, 2018, s.83).

Türkiye sineması 1950'li yıllarda bir değişim sürecine girmiştir. Bu değişim "Batılılaşmadan" "toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunları"na geçişteki sosyolojik nedenler olmasının yanı sıra ekonomiktir de. 1948 yılında gerçekleşen vergi indirimi sinemayı karlı bir hale getirmiş, işletmelerin yerli film gösterimlerini tercih etmelerine neden olmuştur. Bu tercih yapım evlerini sayısının artmasını buna bağlı olarak film sayısının da artmasına imkân tanımıştır. Bu endüstrinin gelişmesine olanak tanıdığı gibi endüstride yer alan kişilerin sinemayı salt bir meslek olarak görmelerini sağlamıştır. Sinema artık yan bir uğraş alanı olmaktan çıkmış, tiyatro dilinden kurtulmuş, doğrudan doğruya sinema terimlerini kullanan yeni yönetmenlerin kendi sanatlarını yaratmaya çabaladıkları bir alana dönüşmüştür. Yönetmenlerin kendi sanatlarını yaratma çabaları sadece anlatıda kalmamış, aynı zamanda üretim sürecini de doğrudan etkileyerek "yapımcı-yönetmen" tipi üretime dönüşmüştür.[40] Bu süreçte 126 yeni şirket kurulmuş ancak hepsi uzun ömürlü olmamıştır. Bu şirketlerin büyük bir kısmı hiç film çekmemiştir, "parazit şirket" ismi verilen bu şirketlerin temel hedefi film çekmek değil, kotaya bağlı verilen film peliküllerinin alınarak karaborsa olarak yapımevlerine satmaktır. Bu nedenle seri şekilde film çeken ve sinemanın bel kemiğini oluşturan yapımevi sayısı oldukça düşüktür. Yeni yapımevleri işe kendi sermayeleri ile başladıkları gibi sermayesini sinemadan üretebileceğine inananları da içermektedir. Bu yeni yapılanmada oyuncu ya da yönetmenlerin kurduğu küçük yapımevleri bulunmaktadır, küçük yapımevlerinin bütçesel kısıtlılıkları ortaklık kurulmasına neden olmuştur. Öyle ki 50'li yıllarda üretilen 560 filmin 365'i ortak yapımdır (Duruel, 2002, s. 79; Erkılıç, 2003, s. 67-68; Tunç, 2003, s. 56).

[40] Handan Adalı'nın Adalı Film'i, Nevin Aypar'ın Aypar Film'i, Mümtaz Alpaslan'ın Dost Film'i, Muzaffer Tema'nın Tema Film'i, Cahide Sonku'nun Sonku Film'i kurması bu yapılanmanın örneklerini teşkil etmektedir (Sconamillo, 2001, 100).

Tablo 2.17
1950-1960 Yıllarında Yerli Yapımevi Sayısı

Yıl	Yeni Yerli Yapımevi Sayısı
1950	5
1951	10
1952	9
1953	10
1954	15
1955	17
1956	12
1957	21
1958	18
1959	9
1960	15

Kaynak: Scognamillo, 2001, s.100.

Bu tabloyu daha anlaşılır kılmak amacıyla şöyle bir okuma yapılması da mümkündür;1950 ile 1951 yılları arasındaki yapımevi sayısındaki fark 14 olurken. Bu iki yıllık dönemde faaliyete geçen yeni yapımevlerinin sayısı 15'tir. Benzer biçimde, 1953 ile 1954 yılları arasındaki yapımevi sayısındaki fark 9'dur; aynı dönemde toplam 25 yeni yapımevi kurulmuştur. 1957 ile 1958 yılları arasında ise yapımevi sayısındaki fark 21 iken, bu iki yıl içinde faaliyete geçen yeni yapımevi sayısı 39 olmuştur (Scognamillo, 2001, 104).

Tablo 2.18
1950'li Yıllarda Stüdyo ve Plato Sahibi Film Şirketleri

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

Kaynak: Scognamillo, 2001, s.101.

Türkiye sinema endüstrisinde 1950'li yıllarda artan yapımevi ve şirket sayısına karşın teknik yeterlilik açısından dönemin koşullarına bakıldığında geri de kalmaktadır. Stüdyo sayısının azlığı ve teknik yetersizliği ile stüdyo çekimlerinin daha maliyetli oluşu sinema endüstrisinde yeni bir anlayışın zuhur etmesine yol açmıştır; dış çekimin yayınlaşması. İstanbul'un kimi tarihi ve kültürel mekânları ile köşk ve yalıları sinemanın yeni mekânı haline gelmiştir. Sessiz çekimin teknik olanakları dış çekimleri mümkün kılmış ancak teknik olanakların stüdyo bazında geliştirilmesinin de önüne geçmiştir. Scognamillo

dönemin teknikalitesinin "yeterli gibi sayılan bir temele" oturduğunu söylemektedir. Bu "yeterlilik" salt kısa vadeli olduğu gibi aynı zamanda sinema sanayinin sağlam şekilde inşasına imkân tanımamaktadır. Yine bu dönemde yapımevi ve çekilen film sayısı artışına karşın yeterli sermaye birikimi bulunmamaktadır ve hala bir devlet desteğinden söz edilememektedir. Endüstri kendi kendini besleyen, içeriden beslenen şirketlerle ayakta durmaya çalışmaktadır. Bu sermaye yetersizliğinde sistemin işleyişi artan seyirci ve salon sayısı ile mümkün olabilmiştir. DP gerçekleştirdiği altyapı çalışmaları Anadolu'da elektriğin yaygınlaşmasını sağlarken, yeni yolların yapımı ve ekonomik dengedeki değişimler büyük kentlere göçün artmasına neden olmuştur. Bu iki gelişme de seyirci sayısının artışını etkilemiştir. Öyle ki 1940'lı yıllarda seyirci sayısı 20 milyon iken bu sayı 1950'lilerin sonlarına doğru 60 milyona yükselmiştir (Erkılıç, 2003, s. 68; Scognamillo, 2001, s.102).

Tablo 2.19
1950-1960 Yılları Arasında Gösterilen Film ve Seyirci Sayısı

Yıl	Yerli Film Sayısı	Yabancı Film Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı
1950	23	229	11.822.000
1951	31	201	12.268.000
1952	50	240	14.315.000
1953	52	308	15.372.000
1954	51	323	20.615.000
1955	57	324	21.350.000
1956	49	317	23.500.000
1957	63	424	25.684.000
1958	95	253	28.123.000
1959	95	246	25.161.000
1960	95	212	25.246.000

Kaynak: Bozis, 1969, s.3.

Sinema endüstrisinin sermaye işleyişinin seyirciye bağlanması pursantaj sistemini başlatırken sermaye yetersizliği ve yüksek vergiler bono ve amortisman sisteminin başlamasına neden olmuştur. İsmini Fransızca yüzdelik anlamına gelen *pourcentage* kelimesinden alan bu sitemde yapımevinin görevlendirdiği pursantaj memuru filmi gösterime sokmak amacıyla farklı şehirlerdeki sinema salonlarına götürür. Filmin gösterimi sinema salonu sahibi ile yapılan kâr anlaşması ile sağlanmaktadır. Toplam hasılattan kâr, rüsum ve reklam giderleri çıkarıldıktan sonra kalan tutar %50 yapımcı %50 sinema salonu işletmecisine verilmek üzere pay edilir. Bu oran filme göre yapımcı lehine olacak şekilde değiştirile bilinmektedir. Pursantaj memuru gösterim sırasında kesilen biletleri kontrol ederek bir denetleme sistemi de kurmaktadır. Bu sistem yapımcıya yatırımının daha kısa sürede ve eksiksiz olarak dönmesine olanak tanımaktadır (Erkılıç,

2003, s. 69). Lütfi Akad'ın yönetmen olarak gerçekleştirdiği ilk film olan Vurun Kahpeye, Erman Film bünyesinde üretilmiş ve yapımcı Hürrem Erman'ın girişimleri sayesinde kısa sürede önemli bir ticari başarı elde etmiştir. Yapımın toplam maliyetinin 36.000 TL olduğu, filmin gösterime girmesinden itibaren yaklaşık 45 gün içinde bu maliyeti karşıladığı belirtilmektedir.

Film, İstanbul'da Taksim Sineması'nda beş hafta boyunca gösterimde kalmış; ilk haftada elde edilen gelirden yapımcı payı olarak yaklaşık 6.000 TL kazanılmıştır. Gösterimin devamı için yapılan görüşmeler sonucunda, ikinci ve üçüncü haftalar için sinema salonunun sabit bir bedelle kiralanması yoluna gidilmiş; bu yöntemle elde edilen gelir artmış ve pay yaklaşık 7.000 TL'ye yükselmiştir. Ankara'daki ilk gösterim sürecinde ise filmin yapımcı hissesine düşen toplam gelirin yaklaşık 30.000 TL olduğu ifade edilmektedir.

Akad'ın bu filmle birlikte, daha önce sınırlı biçimde uygulanan yüzdelik paylaşım (pursantaj) yöntemini genişlettiği görülmektedir. Bursa'daki Setbaşı Sineması örneğinde, gösterim için sabit bir bedel talep edilmiş; ardından vergi ve reklam giderleri düşüldükten sonra kalan gelir üzerinden yüzde ellilik bir paylaşım anlaşmasına varılmıştır. Bu uygulama sonucunda, Bursa gösterimlerinden elde edilen gelirin de yaklaşık 7.000 TL düzeyinde olduğu aktarılmaktadır. Bu veriler, Vurun Kahpeye'nin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda dönemin yerli sinema endüstrisi açısından dikkat çekici bir ekonomik başarı örneği sunduğunu ortaya koymaktadır (Dorsay vd., 1973, s. 24).

Bono sistemi, film dağıtıcıları ve salon sahiplerinin film çekilmeden önce verdikleri kredi sistemidir ancak verilen kredinin küçük bir kısmı peşin olarak ödenmekte geri kalan kısmı vadeli ticaret senedi[41] ile ödenmektedir. Sistem bono alan çalışanın küçük bir farkla serbest piyasada kırdırarak nakite çevirmesiyle işlemektedir. Memduh Ün, Yeşilçam'da yaygın biçimde kullanılan bono sistemini, film üretiminin finansmanına ilişkin kişisel deneyimleri üzerinden açıklamaktadır. Buna göre yapımcıların sahip oldukları sınırlı sermaye, çoğu zaman planlanan film sayısını gerçekleştirmeye yetmemekte; bu açık, sinema işletmecilerinden alınan avanslar aracılığıyla kapatılmaktadır. Gösterimi planlanan filmler karşılığında işletmeciler tarafından verilen bu avanslar, bono biçiminde

[41] Vadeli ticaret senedinin bir diğer ismi bonodur.

düzenlenmekte ve yapım sürecinin temel finansman araçlarından biri olarak kullanılmaktadır.

Ün'ün aktardığı üzere, söz konusu bonolar genellikle banka ya da gayriresmî finans çevreleri aracılığıyla nakde çevrilmekte; ancak bankaların her senedi kabul etmemesi ve tefecilerin yüksek faiz oranları uygulaması, yapımcılar açısından ciddi bir yük oluşturmaktadır. Bu koşullar altında bazı yapımcılar, bonoları doğrudan stüdyo giderlerinin karşılanmasında ya da oyuncu ve teknik ekibin ödemelerinde bir tür ödeme aracı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Ün, kişisel itibara dayalı güven ilişkilerinin bu sistemin işlemesinde belirleyici olduğunu; bonoların, nakde çevrilmeden de sektör içi borç ilişkilerinde dolaşıma sokulabildiğini vurgulamaktadır. Bu anlatım, Yeşilçam'daki üretim modelinin büyük ölçüde resmî finans mekanizmaları dışında, kırılgan ve güvene dayalı bir ekonomik yapı üzerinde yükseldiğini göstermektedir (Karahanoğlu, 2007, s. 43).

Bono bir ön ödeme sistemi olması nedeniyle dağıtımcı ya da salon sahibi riski elimine etmek için seyircinin beğenisine uygun filmlerin çekilmesini talep etmektedir. Bu nedenle bono sistemi yalnızca bir ödeme türü değil içeriği de etkileyen bir yapıdadır. Bono kullanımı salon sahibi ve işletmeciden başlayan ve set işçisine kadar uzanan senet ile ödeme yapma zorunluluğu yaratmıştır. Bu sistem serbest piyasada senet kırdırmaya dayanması sebebiyle yapımcının para kaybetmesine ve elde edilen gelirin sinema sektörü dışına çıkmasına neden olurken sinema alanına nakit para süren tefeciler yaratmıştır. Tüm endüstriye yayılan bu uygulama senetlerden bir veya birkaçının ödenmemesi durumunda sistemin tümünün aksamasına neden olmaktadır. 1950'li yılların ortalarında başlayan ve 1960'lı yıllarda sinema endüstrisinin hâkim ödeme sistemine dönüşen bono senetlerinde ödemelerde çok fazla aksaklık yaşanmıştır [42](Abisel, 2005, s. 102).

Sinemada yaygın biçimde işleyen bu finansman düzeninde, işletmeciler yapımcılara avans niteliğinde bono vermekte; yapımcılar stüdyo, laboratuvar, ham madde ve oyuncu giderlerinin büyük bölümünü bu bonolar aracılığıyla karşılamaktadır. Oyuncular ve set çalışanları da gündelik ihtiyaçlarının önemli bir kısmını yine bu senetlerle gidermeye

[42] Bono sisteminin aksaklıkları Orhan Kemal'in eserlerinde de kendine yer bulmuştur. Yalancı Dünya romanı ile Vur Abalıya ve Bono öyküleri sinema endüstrisindeki ekonomik güçlükleri ele almaktadır (Çam & Durak, 2025, s. 17-20).

çalışmaktadır. Bu nedenle ücret pazarlıklarında, ödemenin hangi oranının nakit, hangi oranının bono olarak yapılacağı temel bir belirleyene dönüşmüştür.

Zamanla sinema piyasasında son derece yoğun bir bono dolaşımı oluşmuş; ancak bu senetlerin büyük bir bölümü fiilî bir değerden yoksun hâle gelmiştir. Acil nakit gereksinimi duyanlar, bonolarını çok düşük bedellerle elden çıkarmak zorunda kalmış; karşılığı ödenmeyen senetlerin toplamı giderek büyümüştür. Bu durumu, bir sinema yıldızının ironik biçimde dile getirdiği "ödenmeyen bonolarımdan kendime bir elbise dikeceğim" sözü, sektörün içine sürüklendiği mali çıkmazı çarpıcı biçimde özetlemektedir.

Söz konusu düzensizlik, sinema endüstrisinin finansal güvenilirliğini ciddi biçimde zedelemiştir. Öyle ki, yüksek riskli alanlara dahi kredi açtıkları bilinen bankalar, birkaç köklü ve tanınmış kuruluş dışında sinemacılara kaynak sağlamaktan kaçınmış; bu durum yapımcıları yüksek faizli ve güvencesiz tefeci ilişkilerine yöneltmiştir. Böylece bono sistemi, Yeşilçam'ın üretim sürecinde bir yandan sürekliliği mümkün kılan, diğer yandan ise yapısal kırılganlığı derinleştiren temel bir mekanizma olarak işlev görmüştür (Özön, 1995, s. 368).

Amortisman sistemi ise vergilerin ödenme şekliyle ilişkilidir. Bir filmin kendini amorti etme süresi 5 yıl olarak hesaplanmıştır. Birinci yıl giderlerin %60, ikinci yıl %20, üçüncü yıl %10, dördüncü yıl %5'i vergilendirmeye tabi tutulmuş, beşinci yıl ise vergi dışında tutulmuştur. Filmlerin gelirinden amortisman payları ayrılıp vergileri peşin olarak ödenmiştir. Mamafih bu peşin ödeme yapımcıyı zarara uğratmıştır. Yapımcılar bu zararla baş edebilmek amacıyla yıl sonunda o yıl içinde ödenmesi gereken vergi tutarından daha maliyetli görünen bir film çekmiş ve yıl sonunda zarar gösterilerek vergi ödememiştir. Bu filmlere "amortisman filmi" denilmektedir. Amortisman filmlerinin her yılın sonunda çekilmesi vergi ödemesini sürekli olarak ertelerken aynı zamanda bu dönemde çekilen film sayısını arttırırken kalitenin azalmasında etkili olmuştur (Erkılıç, 2003, s. 80; Özön, 1995, s.368). Memduh Ün amortisman yöntemini şu şekilde açıklamaktadır:

Memduh Ün, sinema sektöründe uygulanan amortisman pratiğini, mali mevzuatın film üretimi üzerindeki etkileri üzerinden açıklamaktadır. Buna göre bir filmin yapım sürecinde ortaya çıkan gelir ve giderler resmî muhasebe kayıtlarına geçirilmekte; ancak maliye, filmin gerçek üretim maliyetini tam olarak kabul etmemektedir. Örneğin belirli bir bütçeyle gerçekleştirilen bir yapım, vergi idaresi tarafından daha düşük bir maliyetle

üretilmiş sayılmakta; aradaki fark ise kâr olarak değerlendirilerek vergilendirilmektedir. Bu yaklaşım, filmlerin kısa sürede değil, uzun bir zaman dilimi içinde gelir getirdiği varsayımına dayandırılmaktadır.

Bu durum özellikle yıl sonuna yaklaşıldığında, fiilen elde edilmemiş kazançlar üzerinden yüksek vergi yükleriyle karşılaşılmasına yol açmaktadır. Ün'ün aktardığına göre, yapımcılar bu vergi baskısını dengelemek amacıyla yıl sonunda düşük bütçeli ve kısa sürede tamamlanabilecek filmler üretme yoluna gitmişlerdir. Görece az maliyetle çekilen bu filmler sınırlı sayıda salonda gösterime sokulmakta; buna karşın yüksek tutarlı faturalar düzenlenerek muhasebe kayıtlarında kârın önemli bir bölümü gider kalemi olarak düşürülebilmektedir. Bu yöntemle, vergiye tabi tutulan kazanç önemli ölçüde azaltılabilmektedir. Ün'ün anlatımı, Yeşilçam'daki üretim pratiklerinin yalnızca estetik ya da ticari tercihlerle değil, aynı zamanda mali mevzuatın yarattığı baskılarla da biçimlendiğini göstermektedir (Karahanoğlu, 2007, s. 44).

Sektörün kapalı bir ekonomik yapısı olmasına karşın, filmlerin geniş bir zaman diliminde vizyon olanağı bulması sayesinde sinema kendi ekonomik döngüsünü oluşturabilmiştir. Uzun dönemli vizyon olanakları sayesinde, film maliyetini çıkardığı gibi, yapımcısına az da olsa gelir getirmeye devam etmiştir. Uzun dönem vizyon olanağının yapımcısına etkisi her film için değişse de iki örnek üzerinden açıklanabilir. Memduh Ün'ün hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği *Onu Ben Öldürdüm* (1952) ve *Uç Baba Torik* (1953) filmlerinin uzun dönem vizyon hasılatları şöyledir:

Tablo 2.20
Onu Ben Öldürdüm ve Uç Baba Torik Filmleri Vizyon Hasılatları

Vizyon Sayısı	Onu Ben Öldürdüm Filmi Hasılatı (TL)	Uç Baba Torik Filmi Hasılatı (TL)
1. Vizyon	56.938	75.821
2. Vizyon	24.926	17.922
3. Vizyon	8.857	12.671
4. Vizyon	7.267	12.433
5. Vizyon	7.605	9.109
6. Vizyon	4.968	4.771
7.Vizyon	1.100	4.387
8. Vizyon	-	3.593

Kaynak: Memduh Ün yayınlanmamış kişisel notlarından akt. Erkılıç, 2003, s.89.

Onu Ben Öldürdüm filminin maliyeti 26.500 TL iken toplam hasılatı 111.661 TL hasılat elde ederken, *Uç Baba Torik* filminin maliyeti 36.000 TL iken toplam hasılatı 140.707 TL olmuştur. Filmlerin toplam hasılatı maliyetinin yaklaşık 5 katına ulaşarak yapımcıyı güçlendirmektedir. 1952 yılında yürürlüğe giren telif kanunun etkin kullanılamaması

uzun dönem vizyon olanağının sadece yapımcı lehine kullanılmasına neden olmuştur. Amortisman sistemleri ile birleşen bu uzun dönemli gösterim şekli sinemanın ekonomik bir alana dönüşebilmesi için yardımcı olmuştur.

Bono ve amortisman sistemi ve pursantaj uygulamasını bölge işletmeleri uygulaması takip etmiştir. Bölge işletmeciliği uygulamasının tam olarak hangi yıl ve nasıl kurulduğuna ilişkin veri bulunmamakla birlikte sözlü tarih çalışmaları 1950'li yıllarda şube gibi çalışmaya başlayan işletmeler zaman içerisinde güçlenerek bölge işletmeciliğine dönüştüğünü göstermektedir. Pursantaj memuru olarak Anadolu'da çalışan Turan Tung Adana bölge işletmesinin 1951 yılında kurduğunu iddia etmektedir. Adana'dan sonra Ankara, İzmir, Samsun ve Zonguldak bölge işletmeleri kurulmuştur. Her bölge işletmecisi anlaşma yaptığı filmleri kendi bölgesi içerisinde gösterime sokmakta ve dağıtımını üstlenmektedir. Sinemanın dış sermayeye sahip olmayışı bölge işletmecilerinin risksiz yatırımlar yapması amacıyla yapım aşamasında söz sahibi olarak üretime etki etmelerine neden olmuştur. Bu etki 1960'lı yıllarına sirayet edecek olan bölge işletmeciliğine dayanan bir üretim tarzı yaratmıştır (Erkılıç, 2003, s. 70; Film Market, 1982, s.5).

1946'da başlayan yapımevlerinin endüstriyel ve sanatsal üretim ayrımı bu dönemde de devam etmiştir. 1951 yılında İpek Film ve Kemal Film yapımcılığın karlı hale gelmesiyle yeniden film çekimine dönmüş, Cemil Filmer ise Lale Film'i kurarak yapımcılığa başlamıştır. Osman Seden, Kemal Film'in yeniden yapımcılığa yönelmesini, dönemin dağıtım ve gösterim koşullarında yaşanan dönüşümle ilişkilendirerek açıklamaktadır. 1948-1949 sezonuna kadar ağırlıklı olarak Mısır yapımlarını programına alan ve bu filmlerle yüksek gişe gelirleri elde eden Taksim Sineması'nın, bu tarihten itibaren yerli filmlere de gösterim olanağı tanımaya başlaması, sektördeki yönelimin değiştiğine işaret etmektedir.

Bu dönemde Anadolu'da henüz yerleşik film işletmelerinin yaygınlaşmamış olması nedeniyle, Anadolu'daki sinema işletmecilerinin film temini için düzenli olarak İstanbul'a geldikleri belirtilmektedir. Zamanla bu işletmecilerin yerli film taleplerinin artması, başlangıçta büyük yapım şirketleri tarafından sınırlı ölçüde dikkate alınmış; ancak talebin süreklilik kazanması, sektördeki büyük aktörleri de etkilemiştir. Seden'e göre bu süreçte kimi şirketler yerli yapım hazırlıklarına sessizce yönelmiş; Fitaş'ın üretime zaten açık bir yapı sergilediği, Lale Film'in ise büyük ölçekli bir yapım girişimini

kamuoyuna duyurduğu ifade edilmektedir. Bu gelişmeler, Kemal Film'in de yeniden yapımcılığa ne zaman döneceği sorusunu gündeme taşımış ve şirketin sektöre dönüşünü belirleyen koşulları hazırlamıştır (Seden'in yayımlanmamış anılarından akt. Yıldırım, 2015, s. 55).

Halk Film düşük bütçeli melodram ve macera filmlerine ağırlık verirken, Atlas Film sinemanın sanat yönünü de göz önüne alan büyük yapımlar gerçekleştirmiştir. Yapımevleri film başına ayırdıkları bütçelerin yanı sıra çektikleri tür filmleri ile de ayrışmaktadır. Örneğin Halk Film köy filmleri ile ön plana çıkarken Atlas Film tarihi filmlerle akıllara gelmektedir. Kemal film hemen her türde film çekmiştir. Bu dönem, Türkiye'de sinemanın türler etrafında kurumsallaşmaya başladığı bir evre olmakla birlikte, Halit Refiğ tarafından eleştirel bir biçimde "hastalık" metaforu üzerinden değerlendirilmiştir. Refiğ'e göre tür sineması, Türk sinemacılığında yapısal bir zenginleşmeden ziyade, her sezon tekrarlanan ve geçici biçimde ortaya çıkan bir eğilim olarak belirmekte; bu yönüyle sinema mevsimlerini belirleyen periyodik bir rahatsızlık niteliği taşımaktadır.

Refiğ, Türk sinemasının belirli dönemlerde tek bir türe yoğunlaşarak üretim yaptığını, bu yoğunlaşmanın ise kısa sürede tüketildiğini belirtmektedir. Bir dönem tarihsel filmler ön plana çıkmış, tarihsel kahramanlar art arda işlenerek bu damar hızla yıpratılmıştır. Bunu, seyirci ilgisini canlı tutmak amacıyla polisiye filmler izlemiş; ardından müzikal melodramlar yaygınlık kazanmıştır. Aynı süreçte köy filmleri de üretim içinde varlığını korumuş, ancak baskın tür olma niteliğini üstlenmemiştir. Refiğ'e göre incelenen dönemde bu döngü, çocuk merkezli aile melodramlarının öne çıkmasıyla yeni bir "tür hastalığı" biçiminde sürmektedir.

Bu yaklaşım, tür sinemasının Türkiye'de estetik ya da anlatısal bir bilinçle değil, daha çok piyasa refleksleriyle ve geçici seyirci talepleri doğrultusunda şekillendiğini; dolayısıyla kalıcı bir sinemasal dil üretmekte zorlandığını ortaya koymaktadır (Refiğ, 1956, s. 27).).

Arpad'a göre tür sineması artan film sayısına bağlı olarak "yeni mevzuların aranmaya başlanmasıyla" oluşmuş olsa da yönetmenin tek elinde ve bilinçli olarak tercih ettiği bir yönelim değil, yapısal bir zorunluluktur. Arpad, bu durumu sektör içi güç ilişkileri üzerinden açıklamaktadır. Yönetmenin, üretim sürecinde belirleyici konumda bulunan yapımcının kararlarına bütünüyle tabi olduğunu; piyasa mantığıyla hareket eden

yapımcıların ise Türkiye'de en fazla gelir getiren örnekler olarak Amerikan ve Mısır menşeli melodramları esas aldıklarını vurgulamaktadır. Bu koşullar altında, yönetmenin sanatsal idealleri, harcanan emek ya da oyuncuların yetkinliği sonucu belirlemeye yetmemekte; üretim, kaçınılmaz biçimde aynı tür kalıplarının tekrarına yönelmektedir. Arpad'a göre bu durum, bireysel yaratıcı çabaların sınırlandığı ve tür sinemasının uzun süreli bir zorunluluk olarak varlığını sürdürdüğü bir yapıyı işaret etmektedir (Arpad, 1954, s. 4).

Arpad'ın tür sinemasını yapısal bir zorunluluk olarak değerlendiren yaklaşımı, Atilla İlhan tarafından da benzer bir eleştirel çerçevede desteklenmektedir. İlhan'a göre Türk sineması, içerik bakımından olduğu kadar estetik ve teknik düzey açısından da tatmin edici bir bütünlükten uzaktır. Sinema üretiminde yer alan yaratıcı aktörlerin, anlatı, biçim ve teknik unsurları uyumlu, özgün ve nitelikli bir yapı içinde bir araya getirmekte zorlandıkları belirtilmektedir.

İlhan, dönemin Türk sinemasında ele alınan temaların büyük ölçüde ticari kaygılar doğrultusunda standartlaştığını vurgulamaktadır. Köy filmleri, tarihsel yapımlar, melodramlar, polisiye filmler ve açık komediler gibi türlerin üretim alanını dar bir çerçeveye hapsettiğini; bu sınırların dışına çıkmanın yönetmenler açısından son derece güç olduğunu ifade etmektedir. Bu koşullar altında sinema sanatçısının, anlatısal düzeyde radikal bir kopuş gerçekleştirmesi mümkün görünmemekte; yaratıcı arayışlar daha çok teknik imkânlar üzerinden, sınırlı estetik denemelerle kendini göstermektedir. İlhan'ın değerlendirmesi, tür sinemasının Türkiye'de bireysel sanatsal tercihlerden çok, piyasa koşullarının belirlediği katı bir üretim rejimi içinde şekillendiğini ortaya koymaktadır (İlhan, 1954, s. 3).

Filmlerdeki bu tür eğilimi Yeşilçam sinemasının da köklerini oluşturacaktır. *Yeşilçam sineması* kavramı ismini Beyoğlu'nda film yapım şirketlerinin yer aldığı sokaktan almış olsa da bir dönemin üretim anlayışını yansıtmaktadır. Bu tanımlama Refiğ'e göre televizyon öncesi dönemi işaret ederken Tunç'a göre 1960'lı yılların ikinci yarısına karşılık gelmektedir. Ancak Yeşilçam sinemasının standart tür filmleri üreten ticari bir sinema olması köklerinin burada oluştuğunun göstergesidir. Yeşilçam sinemasının bir diğer niteliği olan yıldız oyuncu stratejisi için de benzer bir durum söz konusudur. Ayhan Işık'ı bir yıldıza dönüştürecek olan Kemal filmle işbirliği *Kanun Namına (*1952) filmi ile başlamış türlerle şekillenerek ilerletilmiştir. Yeni türler ile teknik kaliteyi birleştirmeyi

hedefleyen Kemal Film rakipleri piyasadan çekilse de varlığını sürdürmeye bu hedefi ve seyircinin taleplerini doğru takip ederek sağlamıştır. (Kırel, 2005, 179; Refiğ, 2008; Yıldırım, 2015, s. 35-54).

Filmlerin yapımcıların güvenli alanında belirli türler seçilerek gerçekleştirilmesi sinemada özgün sesin oluşmasının önünde engel teşkil etmektedir. Ancak özgün ya da değil düşük bütçeli yapımların geniş bir seyirci kitlesi oluşturması geniş bütçeli çalışmalar yürüten yapımevlerinin ayakta kalmasını güçleştirmiştir. Bu durum nitelikli filmlerin üretilmesinin güçleşmesine neden olurken birbirinin kopyası olan tür filmlerinin çoğalmasına sebep olmuştur. 1953 yılında iyi bir prodüksiyonun maliyeti yaklaşık 60.000 TL tutmaktadır ve harcama kalemleri şu şekildedir:

Tablo 2.21
1953 Yılında İyi Bir Prodüksiyonun Ortalama Maliyeti

Masraf Kalemi	Gider (TL)	Maliyet Yüzdesi
Stüdyo Kirası	10.000	% 16,70
Negatif-Pozitif	6.000	% 10,00
Reji-Senaryo	5.000	% 8,40
Oyuncular	10.000	% 16,70
Reklam	4.000	% 6,60
Teknikerler	5.000	% 8,40
Dekor-Lokal	6.000	% 10,00
Aksesuar	4.000	% 6,60
Nakliye-İane-İbade	4.000	% 6,60
Beklenmedik Masraf	6.000	% 10,00
Toplam	60.000	% 100

Kaynak: Erkılıç, 2003, s.67.

Bu dönemde düşük bütçeli B sınıfı filmlerin halk tarafından neden benimsendiği sorusu derinlikli olarak irdelenmemiştir. İlhan Arakon, 1950'li yıllarda tür sinemasının belirleyici hâle gelmesinde etkili olan temel unsuru, yapım maliyetleri ile gişe getirileri arasındaki dengesizlik üzerinden açıklamaktadır. Arakon'un anlatımına göre, bu dönemde bazı yapımcılar çok daha düşük bütçelerle film üretebilmekte ve buna karşın benzer, hatta kimi zaman daha yüksek gelirler elde edebilmektedir. Buna karşılık, teknik ve estetik standartları yüksek tutmaya çalışan ekiplerin film başına harcadıkları bütçeler önemli ölçüde artmakta; ancak elde edilen ticari sonuçlar bu farkı telafi etmemektedir.

Arakon, bu eşitsizliğin sektörde ciddi bir sorgulamaya yol açtığını ve yüksek maliyetli üretim anlayışının giderek terk edilmeye başlandığını belirtmektedir. Düşük bütçeli film üreten grupların seyirciyi daha yakından tanımaları ve halkla doğrudan temas eden geleneksel eğlence kültürlerinden beslenmeleri, ticari başarılarını artıran önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu yapımcıların, seyirci beklentilerine daha hızlı ve doğrudan

yanıt verebilmeleri, sektörde rekabet üstünlüğü sağlamalarına neden olmuş; buna karşılık, daha pahalı ve teknik açıdan titiz üretim yapan gruplar bu rekabet karşısında zorlanmıştır. Arakon'un değerlendirmesi, tür sinemasının yaygınlaşmasını yalnızca estetik tercihlerle değil, ekonomik rasyonalite ve seyirci bilgisine dayalı üretim stratejileriyle ilişkilendirmektedir (Ayça, 1998, s. 41).

Hürrem Erman'a (yapımcı) geniş bütçeli filmlere yönelik tutumu ise baş edememekten öte bir tür teşvik edici, bu alanı destekleyici atılımların yapılmasını önermektedir. Erman, seyirci beğenisinin sınırlarının ve sürekliliğinin en somut göstergesinin gişe sonuçları olduğunu vurgulamakta; ancak bu verilerin tek başına nitelikli ve yüksek maliyetli yapımları sürdürülebilir kılmaya yetmediğini belirtmektedir. Ona göre, daha iddialı ve maliyetli film türlerine yönelimin artabilmesi için bu yapımlara yönelik farklı bir koruma ve destek mekanizmasının geliştirilmesi gerekmektedir. Ayrıcalıklı teşvikler, ödüller ya da üretim imkânları tanınmadığı sürece, yapımcıların yüksek risk içeren bu alana yönelmelerinin rasyonel bir karşılığı bulunmamaktadır. Erman'ın yaklaşımı, tür sinemasının ve düşük bütçeli üretimin egemenliğini yalnızca piyasa tercihleriyle değil, kamusal destek ve teşvik eksikliğiyle birlikte değerlendiren bir bakış açısını yansıtmaktadır (Dorsay vd., 1973, s. 33).

1950'li yıllarda film üretiminin artışı kurumsal ilerlemelerin gelişimine de imkân tanımıştır. 1951 yılında kabul edilerek, 1952 yılında yürürlüğe giren 5846 sayılı *Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu* ile telif hakkının korunması amacıyla önemli bir adım atılmıştır. Ancak kanun aracılığıyla sağlanan hakların idaresini ve takibi yapacak, alınacak ücretlerin tahsilini ve hak sahibine dağıtımını yapacak olan meslek birliklerinin kurulumunun 1987 yılını bulması bu hakların sağlanması üzerinde güçlükler oluşturmuştur. Meslek Birliklerinin kuruluşunun gecikmesi telif hakkının ancak 1990'lı yıllarda kapsamlı şekilde tartışılmaya başlana bilinmesine neden olurken, meslek birliklerinin etkin çalışmalar yürütebilmesi ise 2000'li yılları bulmuştur (Gökyayla, 2005, s. 1; İstanbul Barosu Fikri ve Sınai Haklar Komisyonu, 2022, s.176).

Kurumsal ilerleme yalnızca telif hakkıyla kalmamış sinema alanında yeni örgütlenmelere de sahne olmuştur. 1952 yılında İstanbul'da *Sinema Makinistleri Sendikası/ Film Sanayii ve Sinema Makinistleri Sendikası* kurulmuştur. Makinistlerin uzun çalışma saatlerinin düzenlenmesi, maaşların zamanında ödenmesi gibi amaçlar taşıyan sendika aynı zamanda doktorlarla anlaşarak iş kanunundan faydalanamayan üyeler için muayene ve tedavi

imkânı yaratmıştır. Sebebi bilinmemekle birlikte 1 yıl sonra faaliyetlerine son vermiştir. 1953 yılında *Sinema Makinistleri ve Teknisyenleri Sendikası* Ankara'da kurulmuştur. Sendikanın faaliyetlerine ilişkin veriye ulaşılamamakla birlikte kuruluş yeri sebebiyle makinistlerin çalışma koşullarının ağırlığı ve buna yönelik örgütlü bir mücadelenin Sinemanın merkezi olan İstanbul dışında da yaygınlaşması bakımından önem taşımaktadır (Yerli Haberler, 1952, s. 3; Alçan, 1962, s. 1; Sülker, 1987, s. 80).

1952 yılında *Türk Film Dostları Derneği* (TFDD) kurulmuştur. TFDD üyeleri bakımından yapımcı, yönetmen ve sinema alanında çalışmalar yapan aydınlar ve basını da içerisine alan geniş bir kapsayıcılık alanına sahiptir. TFDD'nin temel amacı Türkiye'de sinemanın sanatsal gelişimine katkı sunmak ve uluslararası alanda yer edinmesinin sağlanmasıdır. Ayrıca film festivali düzenlemek gayesine de sahiptirler. Nitekim 1953 yılında *Birinci Türk Film Festivali*'ni düzenlemişlerdir. 10 kişiden oluşan jüri üyeleri yarışmaya katılan filmleri Ses Film Stüdyosu'nda izledikten sonra ilk kez bu festivalde uygulanan bir yöntem olarak filmleri en iyi 5; film, yönetmen, görüntü yönetmeni, oyuncu, senaryo yazarı, fon müziği bestecileri olarak seçmiştir. Bu festival 1953, 1954 ve 1955 yıllarında aynı yöntem kullanılarak devam ettirilmiştir (Yerli Haberler, 1952b, s. 13; Özgüç, 2003b, s. 11).

1953 yılında YFYC *Türk Filmciliği'nin Dertleriyle Çarelerine Dair Rapor* isimli sektörün problemlerini ele alan bir çalışma yayınlamıştır bu raporun dertleri ve dilekleri metinde şu şekilde yer almıştır:

> 1. Dertlerimiz
> a) Ham madde
> b) Vergi ve rüsum
> c) Esnebi (Ecnebi) film ithalinin tahdidi.
> d) Sansür
> 2. Dileklerimiz
> a) Ham maddenin serbestçe temini
> b) 5237 sayılı kanunun yerli ve yabancı filmler için tespit ettiği rüsum nispetinin bozulmadan tatbiki.
> c) Esnebi (Ecnebi) filmlerin bünyemize göre tahdidi.
> d) Senaryo ve filmlerin kontrolüne dair nizamnamenin değiştirilmesi.

Bu rapor sinema endüstrisi hakkında genel gelişmeleri vermekle birlikte spesifik sorun tespitleri ve çözüm önerileri de sunmaktadır. Sinema endüstrisinin başlıca dert ve davası olarak hammaddeye erişim sorunu olduğunun belirtildiği bu raporda boş film satın

alınması için gerekli olan dövizin tahsise tabi olması ve mevcut tahsisinde gerekli olanın çok altında kalması sebebiyle film tedarikinin sağlanamadığı belirtilmektedir. Benzer şekilde sinema alanında kullanılacak 40 muhtelif stüdyo makinesi bulunmasına karşın yine aynı sorun sebebiyle film çekme makinesi hariç geri kalan tüm makinelerin temininde sorun bulunmaktadır. Bu sorunun çözümü için boş film tedarikinde hiçbir kısıtlama yapılmaması ve döviz tahsisine tabii olmaksızın teminine müsaade edilmesi talep edilmektedir. Bu talebin kabulü mümkün değilse yurda girecek boş filmlerin Cemiyet aracılığı ile dağıtılarak gerçek ihtiyaç sahiplerine[43] ulaştırılması teklif edilmektedir (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti,1953, s. 1-4).

Sinema endüstrisinde vergi problemi başlangıcından bugününe sürmüş raporda da kendisine yer bulmuştur. 5237 sayılı Belediye Gelirler Kanunu'nun 27. Maddesi yerli filmi korumayı amaçlasa da uygulamada bazı sorunlara neden olmuştur. Kanuna göre sinemaların gayri safi hasılatı üzerinden yerli filmleri %25 yabancı filmlerin %70 rüsum alınması uygun görülmüştür. Ancak bu uygulamanın azami sınır olarak belirlenmesi sinemalar azami haddi yerli filmde uygularken yabancı filmlerde düşürmektedirler. "Bir iki misal olarak Adapazarı, Edirne ve İstanbul'un II. ve III. sınıf sinemaları ecnebi filmleri %25-35 arasında gösterdikleri halde yerli filmleri azami had olan %25 ile göstermektedir." Cemiyet bu sorunun çözümü için ise belediyenin bir personel görevlendirerek azami had üzerinden uygulanan indirimin yerli ve yabancı filmler için aynı oranda uygulanmasının denetlenmesini önermektedir (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti,1953, s. 3-5).

Cemiyet sinemanın önemine "Gerek büyük bir propaganda vasıtası olması ve gerekse büyük bir endüstri ve milletleri birbirlerine yaklaştıran kuvvetli bir sanat kolu bulunması hasebiyle devlet himayesine en layık unsurlardan biridir" sözleriyle raporda yer vermiştir. Yerli filmin endüstrileşerek gelişebilmesi için yılda 469 film ithali yapılmasına kısıtlama getirilmesini talep etmektedir. u talebin gerekçelendirilmesinde, ülke nüfusu ile sinema salonu ve koltuk kapasitesi arasındaki karşılaştırmalı veriler temel dayanak olarak sunulmaktadır. Buna göre Mısır'da yaklaşık 800 sinema salonunda toplam 400.000 koltuk bulunmakta; 47 milyon nüfusa sahip İtalya'da ise 8.000 salon ve 4.000.000 koltuk kapasitesi mevcuttur. Benzer biçimde, nüfusu 44 milyon olan Fransa'da 6.000 sinema

[43] İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde başlayan ham filme ulaşma sorunları savaş sonrası dönemde de devam etmiştir. Erişim sıkıntısı ile başlayan ham film karaborsası varlığını 1950'li yıllarda da sürdürmüştür.

salonu ve yaklaşık 3.000.000 koltuk yer almaktadır. Türkiye'de ise sinema altyapısının bu ülkelerle karşılaştırıldığında oldukça sınırlı kaldığı; toplamda yaklaşık 350 sinema salonu ve 200.000 koltuk kapasitesinin bulunduğu belirtilmektedir. Ayrıca örnek verilen ülkelerin, kendi ulusal sinema endüstrilerini korumak amacıyla film ithalatını çeşitli kısıtlamalara tabi tuttukları vurgulanmaktadır. Bu karşılaştırma, yerli sinemanın desteklenmesi yönündeki taleplerin yapısal ve nicel bir zemine dayandığını ortaya koymaktadır.

Cemiyet film ithalatı tahdidinin DP'nin ekonomi politikasına da uyumlu olduğunu savunurken "Türkiye kendi malını alanın malını alacaktır" söyleminin sinema endüstrisinde de uygulanmasını talep etmektedir (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti,1953, s. 5-6).

Cemiyetin hazırladığı raporun tespit ettiği bir diğer sorun ise sansür meselesidir. 1939 yılından beri yürürlükte olan sansür nizamnamesinin "müphem ve tefsire muhtaç esasların" bulunduğu belirtilirken uygulamanın film prodüktörlerinin tereddütler içerisinde kalarak nitelikli yapımlar üretemediklerine işaret etmektedir. Nizamnameye dayanılarak yapılan sansür sonucu filmlerin gösterime girmemesi yapımcıları zarara uğratmaktadır ve bu uygulama senaryo için sansür komisyonundan alınan uygunlukla değişim yapılmaksızın çekilen filmlerin reddedilmesine değin varması film çekimini zorlaştırmaktadır. Cemiyet nizamnamenin değiştirilmesini ve yeni hazırlanacak olan nizamnamenin komisyonunda delege bulundurmayı talep etmektedirler. Bu talepler rapor aracılığıyla TBMM Reisliği 'ne, vekillere ve belediyelere sunulmuştur.(Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1953, s. 3-6).

1950'li yılların başında Türkiye'de sinemanın temel sorunlarından biri olan dış finansman eksikliğinin aşılabilmesi için iki girişimde bulunulur. Yapı Kredi Bankası sinemanın 1948 vergi düzenlemesinin getirdiği rüzgârdan olumlu etkilenerek küçük bir stüdyo kurmak için girişimde bulunmuştur. Bu girişim büyük olanaklar sağlanarak ilk renkli film olan Halıcı Kız'ın (1953) çekilmesini sağlamıştır. Ancak yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı film ne seyirciyi ne de yapımcıyı tatmin etmemiştir. Hüseyin Erman, filmin başarısızlık nedenini seyirciyle kurulan anlatı ilişkisinin kopması üzerinden açıklamaktadır. Erman'a göre film, Atlas Sineması'ndaki ilk gösteriminde yoğun bir ilgiyle karşılanmış; salon tamamen dolmuştur. Ancak anlatı ilerledikçe, özellikle başkarakterin uzun bir monoloğa girdiği sahnede seyirciden gelen tepkiler, anlatının

kabul görmediğini ortaya koymuştur. Bu tepkinin, karakterin temsil biçiminin seyircinin beklentileriyle örtüşmediğine işaret ettiği belirtilmektedir. Erman, bu deneyimden hareketle sinemada temel meselenin teknik ya da dramatik yeterlilikten ziyade, hikâyenin ve karakterin seyirci tarafından benimsenmesi olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre bir filmin kaderini belirleyen asıl unsur, anlatının halk nezdinde ikna edici ve kabul edilebilir bir zemine oturup oturmadığıdır (Dorsay, 1973, s. 27-28). Filmin başarısızlığı Yapı Kredi Bankası'nın sinemaya yatırım yapma fikrinin değişmesine neden olmuş kurulan stüdyo yalnızca belgesel çekimi için kullanılmıştır (Erkılıç, 2003, s. 79).

Sinema Endüstrisine bir diğer dış finansman girişimi ise Ali İpar tarafından yapılmıştır. Temel hedefi yurtdışına film ithali olan İpar renkli belgesel *Bir Şehrin Hikâyesi İstanbul* ve renkli film *Salgın*'ı İlhan Arakon ile gerçekleştirir. Ancak *Salgın* filmi seyirciden beklenen ilgiyi görmemiştir. Sinema endüstrinin işleyişini değiştirebilecek bu iki girişim de olumsuz sonuçlanır. Teknik yeterlilik olarak renkli filmin çekimi ve ilk örnekleri gerçekleştirilse de endüstrinin teknik altyapısı renkli film için uygun değildir bununla birlikte maliyetlerin yüksekliği yapımcıların renkli filme mesafeli durmalarına neden olacak yaygınlaşabilmesi için 1960'ların sonunun beklenmesi gerekecektir (2003, s. 79).

1954 yılında Film Teknisyenleri Sendikası kurulmuştur. Ancak faaliyet yürütmeden kapanmıştır. 1955 yılında TFDD Türk Filimciliği ve Kalkınması İçin Gereken Meseleler Hakkında Rapor hazırlayarak endüstrinin gelişebilmesi için aşılması gereken engelleri çözüm yollarıyla dile getirmiştir. Fransa sinema endüstrisini sahip olduğu düzenlemelerin Türkiye ile karşılaştırılmasının yapıldığı bu çalışmanın ilk maddesi ithal filmlerin tahdididir. Fransa 5.212 tane kapalı sinema salonuna sahiptir, 2.577.900 koltuk kapasitesi bulunmaktadır, sinema sezonu yılda 11 ay devam etmektedir ve yılda 250- 275 film ithal etmektedir. Türkiye'de ise 200-350 kapalı sinema salonu sahiptir, 250.000 koltuk kapasitesi bulunmaktadır, sinema sezonu yılda 8 ay devam etmektedir ve yılda 325-350 film ithal edilmektedir.

Tablo 2.22
Fransa- Türkiye Endüstri Karşılaştırılması

Ülke	Sinema Salonu Sayısı	Koltuk Kapasitesi	Sinema Sezonu (Yılda)	İthal Film Sayısı
Fransa	5.212	2.577.900	11 Ay	250-275
Türkiye	200-350	250.000	8 Ay	325-350

Not:* Türkiye'de resmi istatistik tutulmadığı için yaklaşık rakamlar verilmiştir.

Kaynak: TFDD, 1955, s.1

1953-1954 yılının sinema döneminde 294 film ithal edilmiştir. Bunların 221 tanesi Amerikan geri kalan 74 film ise İtalyan, İngiliz, Meksika, Fransız, Alman, Hint ve Japon filmleridir. Amerika'dan ithal filmler ağırlıklı olarak *B Pictures* olarak tanımlanan ucuza mal edilen ancak içerik ve teknik bakımdan yetersiz filmlerdir. Filmlerin içerikleri de toplumun geneline hitap etmeyecek niteliktedir. Yabancı filmlerin izleyici kitlesini ağırlıklı olarak gençler oluşturmaktadır ve film içerikleri gençler ve küçük yaşta çocuklar için olumsuz etkiler yaratmaktadır. Salon ve ithal film sayısı kıyaslandığında yani gösterim yapılan 8 ayda 294 yabancı filmin gösterilmesi Türk filmlerinin gösterime sokulmasını zorlaştırmaktadır. Bu nedenle film ithalinde tahdide ihtiyaç duyulurken Türk filmleri için gösterim mecburiyeti getirilmelidir. Sinema için aktif sezon ortalama 35 hafta sürmektedir bunun 4 haftasında Türk filmi gösterimi yapılması mecburi tutulmalıdır. Senede yaklaşık 50 film çekildiği düşünülürse Film ithalinde 50 film eksik alınarak Türk filmleri için gösterim imkânı yaratılmalıdır. Bunun yanı sıra gösterimi yapılan yabancı filmlerden gösterim ücreti alınarak *Türk Filimciliğine Yardım Fonu* yaratılmalı bu fon aracılığıyla *Milli Sinema Merkezi* kurulmalıdır. Türk filmleri bu ücretten muaf tutulmalıdır. Bu sistem Fransa'da 1948'den beri kullanılmaktadır elde edilen gelir sinema salonlarının ıslahı ve yerli filmcilere yardım amacıyla kullanılmaktadır.

Türkiye'de sinema programlarının ıslah edilmesi gerekmektedir. Avrupa'da sinema programları belirli tip ve uzunluktadır. Bir programda uzun metrajlı iki filmin gösterilmesi yasaktır. Türkiye'de de böyle bir sınıflama sistemi ve kısıt bulunmamaktadır. Filmler tip ve uzunluklarına göre sınıflandırılmalıdır:

1- Yerli havadis filmi
2- Yabancı havadis filmi
3- Öğretici, kültür veya dokümanter film (kısa metraj)
4- Uzun metrajlı, mevzuulu, asıl film

Türkiye'de kısa film neredeyse hiç çekilmemektir. Kısa filmin çekilmesi teşvik edilmelidir. Bu hem filmlerin sanatsal bağlamda gelişmesine imkân tanıyacağı gibi hem de programları düzenleyici yeni bir iş sahası yaratacaktır. Batı'da bir gösterimde 1 uzun metraj ve 1 kısa metraj film gösterimi zorunlu tutulmaktadır. Bu zorunluluk mesleğe yeni başlayacak olan rejisör, kamera operatörü ve diğer çalışanlara bir staj ve eğitim evresi imkânı tanımakta ve sinemanın sanatsal bağlamda gelişmesini mümkün kılmaktadır. Türkiye'de bu alan el değmemiş bir hazine gibidir ve değerlendirilmesi gereklidir.

Türk Filmciliğinin kalkınabilmesi için 1939 yılında yürürlüğe giren "anti-demokratik ve tekelci devlet sansürü" uygulamasının kaldırılması gerekmektedir. Ankara ve İstanbul'da iki ayrı kontrol mekanizması uygulamayı güçleştirmektedir. Sansür siteminin yapısal güçlüğünün yanı sıra işleyişinde sorun teşkil etmektedir. Yeni koşullara göre revize edilerek komisyonda "devlet adamlarının yanında aynı sayıda fikir ve sanat adamlarının" da bulunması icap etmektedir.

Türk filimciliğinin gelişmesi için bu huşuların yanı sıra salonlar ve işleyişlerine de devlet eliyle düzenleme getirilmelidir. Salonlardaki ses ve diğer teknik sistemler geliştirilmeli aksaklıklar ortadan kaldırılmalı ve denetimleri yapılmalıdır. Salonların fiziki yapıları iyileştirilmelidir. Yaş sınırlarına uyulmalı ve denetimler yapılmalıdır. Stüdyo, film laboratuvarı ve dublaj stüdyolarında can ve mal kaybını önleyecek tedbirlerin alınması mecburi kılınmalıdır. Sektör çalışanlarının bir araya gelebileceği mesleki teşekküllerin kurulmasına imkân tanınmalıdır. Yabancı filmlerde orijinal isimler ve yönetmenlere afiş ve reklamlarda yer verilmesi zorunlu tutulmalıdır (TFDD, 1955, s.1-8).

TFDD'nin hazırladığı bu raporda ithal film tahdidinin gerçekleştirilmediği, ham filme erişim ve sansür alanında yaşanılan güçlüklerin devam ettiği görülmektedir. Raporda aynı zamanda sinema endüstrisi alanında ilk kez işçi sağlığı ve iş güvenliği önlemlerinin alınması gerekliliği dile getirilmiştir. Salon yapılarının düzenlenmesini de talep eden bu raporda Avrupa ülkeleri ile kıyaslamalar yapılarak endüstriyi geliştirmenin yolları aranmış ve ağırlıklı olarak devlet desteği ve düzenlemesi talep edilmiştir.

Raporda sıklıkla kullanılan "Türk filmi" vurgusu 1950'li yıllarda sıklıkla tartışılır hale gelen yerli film/Türk filmi ayrımının bir yansımasıdır. Erken Cumhuriyet döneminde Nusret Kemal Köymen Türkiye yapımı filmlere "Türk filmi demeye dilinin varmadığını ancak Türkçe film diyebileceğini" söyler, Fikret Adil'e göre ise 1930-1940'lı yıllarda dublajın oluşmasıyla dublajı yapılan yabancı filmlere "Türkçe film" denilmektedir. Köymen'in bu nedenle yerli yapımları dublajı yapılan yabancı filmler kadar "yabancı" bulduğu söylene bilinmektedir (Köymen, 1933/2009, s. 135; Adil, 1947, s. 2; Adil, 1945, s. 3). Kemal Zeki Gençosman, dönemin pek çok yazarıyla benzer biçimde, üretilen yerli filmlere yönelik sert bir eleştiri yöneltmektedir. Gençosman'a göre sınırlı sayıdaki istisna dışında, yerli stüdyo üretimleri sanatsal ve estetik açıdan zayıf, yüzeysel ve nitelik bakımından sorunlu örnekler ortaya koymuştur. "Türk filmi" ya da "yerli film" etiketiyle uzun süre dolaşıma sokulan bu yapımların, bellekte kalıcı bir sanatsal değer üretmekten

ziyade, gürültülü sahneler ve basit folklorik öğelerle hatırlandığı ifade edilmektedir. Gençosman, bu tür filmlerin eğitsel ya da kültürel bir değer taşımadığını, hatta çocuk izleyiciye dahi uygun olmadığını savunmakta; bu yapımlara ulusal bir nitelik atfedilmesini ise aşırı bir hoşgörü olarak değerlendirmektedir (Gençosman, 1943; akt. Cantek, 2008, s. 133).

1950 öncesinde gazete haberlerinde filmlerin tanımlanmasında yerli film/ Türk filmi ayrımı yapılmaktadır kimi gazetelerde yerli film yerine milli film kullanımı da mevcuttur. Rüştü Şardağ'a göre yerli film kavramının kullanılmasının temel nedeni film yapımcılarının yaptıkları filmleri beğenmemeleri nedeniyle Türk filmi olarak adlandırmak istememeleridir. Ömer Lütfi Akad'ın *Kaatil* (1953) filminin gazetede çıkan tanıtım yazısı "Yerli bir Türk filmi: Kaatil" olarak verilmiştir. Bu vurgu Kaatil filmini diğer yerli filmlerden ayırmak amacıyla tercih edilmiş, Türk filmi tanımlamasını hak edecek niteliği taşıdığı belirtilmek istenmiştir. Emrah Özen bu vurguya yönelik olarak şu soruyu sormaktadır: "Peki ama zaten yerli olan aynı zamanda Türk olan demek değil midir?" (Özen, 2015, s. 485-487).

Arpad, dönemin sinema üretimini ulusal kimlik bağlamında eleştirerek, Türkiye'de üretilen filmlerin uluslararası ölçekte tanımlanabilir bir "Türk sineması" kimliği oluşturamadığını savunmaktadır. Ona göre Fransa, Amerika, İngiltere, Almanya, İtalya ya da Meksika gibi ülkelerde sinema üretimi, yalnızca coğrafi bir faaliyet alanını değil, aynı zamanda ayırt edici bir estetik, anlatı ve kültürel karakteri temsil etmektedir. Buna karşılık Türkiye'de yapılan filmler, hem ülke içinde hem de dünya ölçeğinde bu tür bir ulusal sinema kimliğiyle anılmamaktadır.

Arpad, bu durumu filmlerin "Türk" olarak değil, daha çok sanayi ürünlerini çağrıştıran biçimde "yerli" sıfatıyla tanımlanmasına bağlamaktadır. Bu nitelendirmenin, filmlerin kültürel ve sanatsal bir kimlik taşımaktan ziyade, yalnızca üretim yerini işaret eden bir etiket olarak kullanıldığını vurgulamaktadır. Ona göre mevcut koşullar değişmediği sürece bu durumun sürmesi kaçınılmazdır. Arpad, filmlerin "yerli" olmaktan çıkıp "Türk" karakteri kazanabilmesi için, bu sorumluluğun sinema alanındaki tüm aktörler tarafından ortaklaşa üstlenilmesi gerektiğini savunmakta; aksi hâlde sinemanın içinde bulunduğu sorunlu tablonun uzun süre devam edeceğini ileri sürmektedir (Arpad, Vatan, 28 Ağustos 1953).

Arpad'ın yerli film ve yerli malı arasında kurduğu bağlamın arka planında 1930'larda yüceltilen yerli malının 1950'lilere geldiğinde artık değersiz görülmesi bulunmaktadır.

1929'da başlayan dünyayı etkisi altına alan krizle birlikte hayatımıza giren yerli malı kavramı "Vatandaş Yerli Malı Kullan" sloganıyla yaygınlaştırılmak istense de gerçekleşemeyen bir hakikate dönüşmüştür. Zira yerli malları Batı'dan öykünen "taklit ve ucuz" ürünlerdir. Toplumun kendisine özgü nitelikler barındırmamaktadır. Bu yaklaşım filmler içinde geçerlidir. Bu nedenle dönemin sinema yazarları filmleri yerli kabul etmelerine karşın "Türk" filmi olarak kabul etmemektedirler (2015, s. 489-493).

Arpad'a göre Türk sinemasının ayırt edici bir "Türk filmi" kimliği geliştirememesinin temel nedeni, kendine özgü bir anlatı ve ifade sesinin oluşturulamamış olmasıdır. Arpad, bu durumun farklı etkenlerle açıklanabileceğini kabul etmekle birlikte, sorunun merkezinde yerli deneyim ve toplumsal gerçekliklerden beslenen özgün konular yerine, büyük ölçüde çeviri ya da uyarlama anlatıların tercih edilmesini görmektedir. Ona göre sinemanın ulusal bir karakter kazanabilmesi, yalnızca teknik ya da endüstriyel ölçütlerle değil, kendi tarihsel, kültürel ve toplumsal vakalarını merkeze alan özgün bir anlatı dili geliştirmesiyle mümkündür. Bu eksiklik giderilmediği sürece, Türk sinemasının diğer ulusal sinemalar gibi belirgin niteliklerle tanımlanan bir kimliğe kavuşması güç görünmektedir (Arpad, 1953, s. 5).

Bu yaklaşım dönemin sinema eleştirmenlerince de kabul görmektedir. Öyle ki Türkiye'nin kendi özgün hikâyelerini mesele edinen filmler her ne kadar ilkel ve sinema tekniği bakımından yetersiz olsa da uyarlama filmler kadar "iğreti" bulunmamaktadır. Ali Gevgilili'nin sadece konuya değil biçime yönelik öykünmenin de yanlış olduğunu ifade eden yaklaşımı, dönemin sinema eleştirmenlerince de yaygın biçimde benimsenmektedir. Gevgilili, yerli anlatıların yabancı sinema kalıplarıyla biçimlendirilmesini, Türk sinemasının özgünlüğünü zedeleyen temel sorunlardan biri olarak değerlendirmektedir. Ona göre Türk köyünü "western" estetiğiyle ya da Türk kentini Fransız ve İtalyan sinemasında görülen yarı romantik, yarı gerçekçi büyük şehir atmosferleriyle temsil etmeye çalışmak, yalnızca biçimsel bir taklit değil, aynı zamanda anlatının özünü de ortadan kaldıran bir yaklaşımı beraberinde getirmektedir.

Gevgilili, bu tür biçimsel uyarlamaların, Türk sinemasında kendine özgü bir stilin, duygunun ve anlatı dokusunun oluşmasını engellediğini vurgulamaktadır. Yerel karakterlerin ve toplumsal gerçekliklerin, yabancı sinemaların estetik kalıplarına uydurulması yerine, Anadolu'nun farklı bölgelerindeki insanların kendi tarihsel, kültürel ve yaşamsal koşulları içinde ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre ancak bu

şekilde, Türk sinemasının özgün bir anlatı dili geliştirmesi ve ulusal bir kimlik kazanması mümkün olabilecektir (Gevgilili, 1959, s. 2).

Dönem boyunca Türk sinemasının oluşmamasının temel nedeni olarak kendine özgü biçim ve dile sahip olmaması kabul edilmiş ve *kişilik/ şahsiyetten* yoksun bulunmuştur. Sinemanın gelişebilmesinin öncelikli koşulu bir kişilik/ şahsiyet kazanmasına bağlanmıştır. Alessandro Blasetti'ye göre çözüm yolu; bir ulusal sinemanın uluslararası alanda tanınabilmesinin temel koşulunu, özgün ve ayırt edici bir sinemasal kimliğin ortaya konulmasına bağlamaktadır. Ona göre, yönetmenin ve sinema anlayışının izlerini taşıyan tek bir nitelikli filmin dahi üretilmiş olması, yalnızca bireysel bir sanatsal konumlanışı görünür kılmakla kalmayacak; aynı zamanda sinema çevrelerinin ve dünya pazarlarının o ülkenin filmciliğine yönelik algısını da belirleyecektir. Blasetti, içerikten biçime kadar tüm unsurlarıyla yerel tarih, kültür ve toplumsal gerçeklikten beslenen filmlerin üretilmesi hâlinde, ulusal sinemanın kısa sürede kendi sınırlarını aşarak uluslararası dolaşıma girebileceğini savunmaktadır. Bu yaklaşım, sinema alanında evrenselliğin taklit yoluyla değil, özgünlük ve yerellik üzerinden inşa edilebileceğini vurgulayan bir perspektif sunmaktadır (Blasetti, akt. Özön, 2015, s. 499).

Sinemanın şahsiyet kazanması bir çözüm yolu olarak sunulsa da "şahsiyet"in ne olduğu sorusu yanıtsız kalmaktadır. Sinemada Türkiye yapımı filmler arttırılmaya çalışılırken bir yandan da yapılan filmler beğenilmemekte yeterince *Türk* bulunmamaktadır. Kâfi olan *Türk* ya da *Türklüğün* tanımı belirgin ve açık değildir. Eleştirmenlerin kendilerine dert edindiği bu mesele yapımcılar ve dernekler nezdinde eylemsel karşılığını bulamamıştır. Nitekim TFDD raporunda gösterim sayısının artmasını, sansürün kaldırılması ve film tahdidini öncelerken film içeriklerinin geliştirilmesine yönelik doğrudan bir öneri ve sistem sunmamıştır.

1958 yılında ithal ikameci liberal ekonomi anlayışı Marshall yardımı ve sonrasında çekilen kredilerle tarım gibi belirli alanlarda ani kalkınma ve ilerleme sağlasa da ekonomide bir kırılma yaratmıştır. Dışa bağımlılığın arttığı ve borçların ödenememesi sonucu yaşanan kambiyo krizi bugüne kadar kaçınılan devalüasyonun gerçekleştirilmesine neden olmuştur. 1958 yılında resmi dolar kurunda 1 dolar 2.80 TL'ye eşitken karaborsada 1 doların 20 TL olması düzenlemeyi mecburi kılmış ve dolar 9 TL'ye eşitlenmiştir. Ekonomide yaşanan bu olumsuzluk sinema ekipmanları, ham filmi ve film ithalini dolar ile gerçekleştiren sinema endüstrisini de olumsuz yönde etkilemiştir. Burada en ağır darbeyi TL'nin %300'lük değer kaybı nedeniyle film ithalatçıları

yaşamıştır. Burada yaşanan kaybın telafisi için Sinemacılar, Filmciler ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti 200 kuruş olan sinema biletlerinin 425 kuruşa çıkarılmasını talep etmiştir. İkinci büyük etki ise ham film ithalinde yaşanmıştır ancak Türkiye'de karaborsa olan ham film zaten yüksek fiyatlara satılmaktadır bu nedenle beklenenin aksine üretimi ciddi oranda geriletecek bir kayıp yaşanmamıştır. Yurtdışından ekipman getiriminin sıklıkla gerçekleşen bir yatırım türü olmaması dövizdeki artışın bu alana ne kadar etki ettiği ölçülememekle birlikte film sayısının azalmaması bu alan içinde üretimi azaltacak etki yaratacak kadar bir yıkım getirmediği söylene bilinmektedir. Sektörün 1950'li yıllar boyunca talep ettiği yabancı film tahdidi devlet düzenlemesi ile gerçekleşmemiş olsa da dolar kuru değişimi sonucu kar oranlarının düşürmesi sebebiyle kısıtlanmıştır binaenaleyh yerli film üretimi daha karlı hale gelmiştir. Bu nedenle devalüasyonun sinema endüstrisi üzerinde hem olumlu hem de olumsuz etkiler yarattığını söylemek mümkündür. (Boratav, 2010, s. 110-111; Kazgan, ; Özön, 1968, s. 134-137).

Sinema endüstrisinin bu dönemde yaşadığı olumsuzlardan biri de yangınlardır. Sinema ve yangın ilişkisi sinemanın yaygınlaşması ile bağlantılı bir hale dönüşmüştür. Başlangıçta elektriğin yerine kullanılan gaz ve kalsiyum lambaları gösterimler sırasında büyük yangınların yaşanmasına neden olurken 1950'lilerde bu arşiv yangınlarına dönüşmüştür. Arşivlerin fiziksel yapısından kaynaklanan havasızlık ve rutubet gibi sorunlar nedeniyle zayiat mevcutken bir de yangınla imtihan edilmesi hem kültürel hem de ciddi maddi kayıplara sebebiyet vermiştir. 1931 yılında Stelyos Film'in deposunda şirketin ithal ettiği filmlerden birinin denenmesi sırasında yangın çıkmıştır. Bu yangında yedi kişi hayatını kaybederken sekiz kişi de yaralanmıştır. İstanbul Belediyesi yaşanan bu talihsiz olayın ardından filmlerin daha korunaklı bir alanda saklanması yönünde karar alarak Fatih ve Kılıçali Medreselerini depolama alanı olarak tahsis etmiştir. (Sağnak, t.y., s. 124; Cumhuriyet,1931, s. 1; *Akşam,* 1932, s. 3).

1949 yılında İstanbul belediyesi aralarında yanar tabanlı film ve ham filmin de bulunduğu tüm yanıcı maddeleri kent dışına taşınmasını zorunlu kılmıştır. Filmlerin muhteviyatında bulunan nitro-selüloz yanıcı madde statüsündedir. Bu statü nedeniyle şehir içerisindeki sinema ve depolarda 100 kilodan fazla filmin bulundurulması yasaklanmış belediye arşivlerinde saklanması zorunlu tutulmuştur. Belediyenin yeni bir bina yapmak için sinemacılardan para talebinde bulunmuştur ancak sinemacılar 1930 yılında 1580 sayılı Belediye Kanununun 15. Maddesiyle; "Belediye depolarından başka yerlerde kanun ve

nizam ve talimat ile muayyen miktar haricinde kabili iştial ve infilak maddeler bulundurmamak, buna riayet etmeyenlerin mallarını belediye deposuna kaldırmak ve nısıf bedelini ceza olarak belediyeye almak" hükmünü temel alarak belediyenin depolama alanı belirlemesini talep etmiştir (Resmî Gazete, 1930, md. 15; Evren, 2014, s.164).

İstanbul Belediyesi bu talep üzerine 1951 yılında Aynalıkavak'ta bulunan Emlak Müdürlüğü'ne ait eski binayı filmlerin depolanması için sinemacılara tahsis etmiştir. Bina film depolamak ve arşivlemek için uygun koşullara sahip olmadığı gibi yangına karşı herhangi bir önlemden de yoksundur. Bu deponun fiziki nitelikleri yetersiz ve tehlikeli bulunarak belediyenin yer değişimi yapması sinemacılar tarafından sözlü ve yazılı olarak sıklıkla talep edilmiştir. Ancak belediye ve sinema eşrafı arasında depo alanı ile kira bedelleri hususlarında uzlaşmazlık yaşanmış ve değişim gerçekleşememiştir. (Sekmeç, 2007, s. 60-65; Evren & Birdal, 2018, s. 60-72; Pazar Postası, 1959, s. 13-14).

20 Temmuz 1959 tarihide korkulan gerçekleşmiş depoda yangın çıkmıştır. [44] İpek Film, Kemal Film, Lale Film, Ha-Ka Film ve Halk Filmin de içerisinde yer aldığı 19 şirketin filmlerinin negatif ve pozitif filmleri yanmıştır. Erman Film 17 filmini kaybetmiştir. İpek Film sahibi oldukları 800 yabancı filmi kaybetmiştir. Zararları 2.000.000 TL olarak açıklanan şirket, sigortadan zararını karşılamıştır. Kemal Film 27 filmini kaybetmiş, zararı 4.000.000 TL olarak açıklamıştır. Işık Film'in, çoğunu Muharrem Gürses'in çektiği 12 filmi yok olmuştur. Halk Film, 60 filmini kaybetmiştir. Şirketin zararı 2.000.000 TL olarak açıklanmıştır. Reks Film 4 filmini ve ithal ettiği filmleri kaybetmiştir. Elektra Film 5 filmini kaybetmiştir. Star ve Modial Film şirketleri ortak depoda 150 kadar yabancı filmin kopyası yok olmuştur. Ayrıca 240 TL tutarında ham negatif yanmıştır. Lale Film, 840 yabancı filmini kaybetmiştir ve şirketin sigortası yoktur. Koçanga Film, 843 yabancı film kaybetmiştir ve filmleri sigortasızdır. Ha-Ka Film, 325 adet yabancı filmi kaybetmiştir. Filmler sigortasızdır. Maden Film, 25 kutu ham film ve "Evlat Hasreti" adlı yapımlarını kaybetmiştir. Filmler sigortasızdır. Kazım Yurdakul Şirketi sigortasız olan 400 yabancı filmi kaybetmiştir. Özen Film, 200.000.000 TL değerindeki ham filmlerini kaybetmiştir. İthalat yapan Yurt Film, Sürat Film, Toros Film, Ceylan Film şirketlerinin

[44] Bu yangından önce 1956 yılında *Sonku Film Şirketi*'nde çıkan yangında şirketin 6 filminin pozitif ve negatif kopyaları yanmış, filmler sigortalanmadığı için Cahide Sonku ekonomik krize girmiştir (Erkılıç, 2003, s.85).

kayıpları bilinmemektedir. Yangında kayıp yaşayan ve sigortasız olan şirketler yapılarını küçültmek ya da kapanmak zorunda kalmıştır (Erkılıç, 2003, s. 86).

Yangın sırasında 1919 yılından bu yana çekilmiş olan filmler kaybedilmiştir. Bunlar arasında Kemal Film'in 1922-1925 yılları arasında yaptırdığı ilk konulu 7 film ile İpek Film'in çoğunluğunun rejisörlüğünü Muhsin Ertuğrul'un yaptığı 1928-1941 arasında çekilen filmler de bulunmaktadır. Atatürk'ün çektirdiği Zafer Yolları ve yaşamını anlatan Atatürk'ün Hayatı filmleri de yanmıştır. Bu filmlerin hem negatif hem pozitiflerinin yanması yeniden üretilmesini imkânsız kılarken bu gün erişebildiğimiz 1959 öncesi filmlerin, bir kısmının hala çeşitli salonlarda gösterime devam ediyor olması sebebiyle yalnızca negatifleri kaybolmuştur. Yangın sonrasında arşivlemeye ilişkin çalışmalar hız kazanmıştır (Evren, 2014, s. 165-166).

Tablo 2.23
1950-1960 Yılları Arasındaki İstatistiki Veriler

Yıl	Yerli Film Sayısı	Yabancı Film Sayısı	Toplam Film Sayısı	Seyirci Sayısı	İstanbul'daki Salon Sayısı	Türkiye'deki Salon Sayısı	Yeni Yapımevi Sayısı
1950	23	229	252	11.822.000	92	-	5
1951	31	201	232	12.268.000	93	-	10
1952	50	240	290	14.315.000	109	-	9
1953	52	308	360	15.372.000	111	-	10
1954	51	323	374	20.615.000	120	450	15
1955	57	324	381	21.350.000	135	-	17
1956	49	317	366	23.500.000	121	-	12
1957	63	424	487	25.684.000	138	600	21
1958	95	253	348	28.123.000	164	-	18
1959	95	246	341	25.161.000	170	-	9
1960	95	212	307	25.246.000	180	850	15

Not:* Seyirci sayıları yalnızca İstanbul iline aittir.

Kaynak: Bozis,1969, s. 4; Scognamillo, 2001, s. 100.

1950'li yıllarla birlikte sinemanın artan üretim hacmi ile Anadolu'da gösterimlerin artışı sinema endüstrisini ekonomik açıdan güçlendirse de hızlı üretim ve teknik yetersizlikler seri üretim benzer özensiz yapımlara neden olur amma velakin bu üretim yapısı kendi özgün dilini yaratmaya çalışan yönetmenlerin oluşmasını da mümkün kılmıştır. Yönetmen sinemasının yaşadığı ticari başarısızlıklar yapımcıların risk almaya yönelik eğilimlerini azaltarak konu-tema belirlenmesinde ağırlıklı olarak söz sahibi olmalarına neden olmuştur. Akad, 1959 yılını Türk sineması açısından belirleyici bir kırılma noktası olarak değerlendirmektedir. Bu dönemde Yalnızlar Rıhtımı, Yangın Var, Karacaoğlan, Düşman Yolları Kesti ve Ateşten Damla gibi, yüksek bütçeli ve yönetmen merkezli yapımların ardı ardına üretilmesine karşın, söz konusu filmlerin tamamının ticari açıdan

başarısızlığa uğradığını belirtmektedir. Akad'a göre bu ortak başarısızlık, yalnızca tekil filmlerin değil, yönetmenlerin sinema içindeki belirleyici konumunun da zayıflamasına yol açmıştır. Eğer bu kritik eşik ticari olarak aşılabilmiş olsaydı, sinemada "yönetmenler dönemi"nin başlayabileceği; yaratıcı kararların daha güçlü biçimde yönetmenlerin elinde toplanabileceği ileri sürülmektedir.

Akad, başarısızlığın temel nedenini, bu filmlerin büyük ölçüde Batı sinemasını model alan estetik ve anlatı tercihlerinde görmektedir. Aynı dönemde Muharrem Gürses örneği üzerinden işaret edilen alternatif üretim pratiği ise, Batı kaynaklı anlatıların yerel izleyici beklentilerine uyarlanarak dönüştürülmesine dayanmaktadır. Bu yaklaşımda teknik yeterlilikten çok, seyirciyle kurulan doğrudan ilişki ve halkın gündelik duyarlılıklarına yaslanan anlatılar öne çıkmaktadır. Akad'a göre Gürses'in başarısının ardında, yerel gerçekliğe daha sıkı tutunan ve seyirci zevkini önceleyen bir üretim anlayışı bulunmaktadır. Bu karşıtlık, dönemin Türk sinemasında estetik idealizm ile ticari gerçeklik arasındaki gerilimi açık biçimde ortaya koymaktadır (Onaran, 1990, s. 97).

Akad'ın adlandırdığı biçimiyle "yönetmenler devrinin" kaybedilmesinin etkisi 1960'lı yıllarda artarak devam edecektir. Yine de sinema sermaye yetersizliği, teknik imkânsızlıklar, yapımcı etkisine rağmen üretimine devam edebilmiş yönetmenler için sinema dilinin gelişmesi için pratik alanı da olmuştur. 800 sinemanın olduğu yılda 95 film çekilen bir endüstriye dönüşen ve halkın ucuz eğlence aracı olan sinema gerçek gücünü 1960'larla birlikte keşfetmeye başlayacaktır.

2.7 Türkiye Sinemasının 1960'lı Yılları (1961-1969)

27 Mayıs 1960 tarihinde sabaha karşı radyodan yapılan yayınla askeri müdahaleyle yönetime el konulmuştur. 27 Mayıs, literatürde sıklıkla "devrim" ya da "ihtilal" olarak anılmış olmakla birlikte, niteliği itibarıyla bir askerî darbedir. Zira Türk Dil Kurumu'nun da tanımladığı biçimiyle bir hareketin ihtilal ya da devrim şeklinde tanımlanabilmesi için gerekli görülen, halkın siyasal, ekonomik ve toplumsal yapıyı dönüştürme amacıyla geniş katılımlı bir ayaklanma ortaya koyması şartı bu müdahalede karşılık bulmamıştır. 27 Mayıs sürecinde, toplumsal tabandan yükselen böyle bir irade ortaya çıkmamış; müdahale, devletin askerî mekanizmasının kendi iç dinamikleri içinde şekillenmiştir. Bu nedenle söz konusu tarihsel dönemeç, devrimci bir halk hareketi olarak değil; devlet düzenine yukarıdan yöneltilmiş hiyerarşik bir askeri el koyma olarak nitelendirilmiştir

(Türk Dil Kurumu, t.y., *İhtilal*; Zürcher, 2005, s. 351). Darbe radyodan okunan şu bildiriyle ilan edilmiştir:

> Sevgili Vatandaşlar, Bugün demokrasinin içine düştüğü buhran ve müessif hadiseler dolayısıyla ve kardeş kavgasına meydan vermemek maksadıyla Türk Silahlı Kuvvetleri, memleketin idaresini ele almıştır. Bu harekâta Silahlı Kuvvetlerimiz, partileri içine düştükleri anlamsız durumdan kurtarmak ve partiler üstü tarafsız bir idarenin nezaret ve hakemliği altında en kısa zamanda adil ve serbest seçimler yaptırarak idareyi hangi tarafa men-sup olursa olsun seçimi kazananlara devir ve teslim etmek üzere girişmiş bulunmaktadır. Girişilmiş olan bu teşebbüs hiçbir şahsa veya zümreye karşı değildir... Müttefiklerimize, komşularımıza ve bütün dünyaya hitap ediyoruz: Gayemiz Birleşmiş Milletler anayasasına ve insan hakları prensiplerine tamamıyla riayettir. Büyük Atatürk'ün Yurtta Sulh Cihanda Sulh prensibi bayrağımızdır. Bütün ittifaklarımıza ve taahhütlerimize sadığız. NATO ve CENTO'ya inanıyoruz ve bağlıyız (Saç, 2017, s. 85).

Bildiri, müdahalenin belirli bir zümreyi hedef almadığını ve kısa süre içinde adil seçimlerin gerçekleştirileceğini beyan eden bir çerçeve sunmuştur. Ne var ki süreç, bildiride vaat edilen istikamet doğrultusunda ilerlememiştir. 27 Mayıs'ı daha radikal bir safhaya taşıyan temel unsurlardan biri, İstanbul Üniversitesi'ndeki akademisyenlerden oluşan bilim heyetinin hazırladığı Anayasa Komisyonu Raporu olmuştur. Darbenin hemen ardından yayımlanan bu raporda Demokrat Parti'nin anayasaya aykırı davrandığı, bu nedenle meşruiyetini yitirdiği ileri sürülmüş ve askerî müdahalenin haklılığı temellendirilmiştir. Bu yorumun Milli Birlik Komitesi tarafından benimsenmesi, komiteyi Demokrat Parti'nin doğrudan karşısına konumlandırmış, aynı zamanda ordunun partiler üstü olma iddiasının kaybına sebebiyet vermiştir (Saç, 2017, s. 85; Zürcher, 2005, s. 356).

Askeri yönetimin ilk uygulamaları arasında, Demokrat Parti kadrosunun neredeyse tamamen tutuklanması ile tüm siyasi toplantı ve faaliyetlerin yasaklanması yer almıştır. Bunu müteakip tüm partilerin ocak ve bucak teşkilatları kaldırılmış ve Demokrat Parti feshedilmiştir. Müdahaleyi gerçekleştiren çeşitli kademelerden 38 subay Milli Birlik Komitesinde yer almış; Komitenin başkanlığına Cemal Gürsel getirilmiş ve kendisine Komite dışında geçici hükümet başkanlığı, Devlet Başkanlığı ve Milli Savunma Bakanlığı sıfatları tevdi edilmiştir. Her ne kadar Komite başkanının yetkileri geniş olsa da, iktidarın devrilmesinin ardından Komite içinde mutlak bir birlik sağlanamamış; zamanla "ılımlılar" ve "radikaller" olarak nitelenebilecek ikili bir yapı ortaya çıkmıştır. Ilımlı kanat, gerekli düzenlemelerin akabinde iktidarın sivillere devrini arzu ederken;

radikal kanat, yönetimin bir süre daha askerî denetimde kalarak tasavvur ettikleri düzeni inşa edecek reformların hayata geçirilmesini talep etmiştir. Milli Birlik Komitesi, amaçlarının önünde engel teşkil edebileceği kanaatiyle ordu içinde kapsamlı bir tasfiye hareketine girişmiş; 235 üst rütbeli ve yaklaşık 5.000 alt düzey subay emekliye sevk edilmiştir. Ancak bu tasfiye yeterli görülmemiş, operasyon Komitenin kendi içine yönelmiş ve radikal kanattan 14 kişi görevden uzaklaştırılmıştır. Bu gelişmeler bir süre sonra üniversitelere de sirayet etmiş; daha sonra "147'likler" olarak anılacak süreçte, üniversitelerden 147 öğretim üyesi mesnetsiz iddialarla görevden alınmış, buna karşılık rektörlerin istifası Milli Birlik Komitesinin itibarını zedelemiştir. (Saç, 2017, s. 85; Zürcher, 2005, s. 351).

27 Mayıs 1960 Darbesi'nin ardından olağan sivil parlamenter düzene geçişte iki mühim adım atılmıştır: Kurucu Meclis'in teşekkülü ve 1961 Anayasası'nın hazırlanması. Kurucu Meclis, meslekî ve bürokratik zümrelerin yanı sıra işçi örgütleri, üniversiteler, basın organları ve siyasî partilerin temsilcileri ile darbenin mimarları olan Millî Birlik Komitesi'nin iştirakiyle oluşturulmuştur. Bunu müteakip siyasî partilere yönelik yasak kaldırılmıştır. Anayasa Komisyonu Raporu'nu hazırlayan akademik kadro, akabinde 1961 Anayasası'nın metnini de kaleme almış; ortaya çıkan taslak, darbenin yıldönümünde halkoyuna arz edilmiştir. Anayasa, yapılan halk oylamasında %61,74 oyla kabul edilmiş olmakla birlikte, destek düzeyi beklentilerin altında kalmıştır. Siyasî partilerin bu mesafeli ve temkinli tutumu, kamuoyu tarafından Demokrat Parti'nin mirasının dolaylı bir biçimde sahiplenilmesi şeklinde yorumlanmıştır (Saç, 2017, s. 85; Zürcher, 2005, s. 351).

1961 Anayasası, darbe sürecini nihayete erdirerek yeniden olağan parlamenter sisteme geçişi mümkün kılmıştır. Bu anayasa ile birlikte güçler ayrılığı ilkesi tahkim edilmiş; kişi hak ve özgürlükleri, daha önce görülmemiş bir genişlik ve derinlikte anayasal güvence altına alınmıştır. Sendikal haklar, toplu iş sözleşmesi ve lokavt gibi düzenlemeler emek lehine yeniden şekillendirilmiş; basın özgürlüğü ve üniversitelere özerklik tanınmıştır. Mamafih, Milli Güvenlik Kurulu, Senato, Anayasa Mahkemesi, Diyanet İşleri Başkanlığı ve Askerî Yargı gibi yeni vesayet kurumlarının teşekkülü, parlamentonun yetkisini daraltmış; böylelikle halk iradesinin parlamentoda tecessüm eden tek ve mutlak yetkili merci olma vasfı zayıflamış, siyasal karar alma süreçleri bir dizi kurum arasında paylaştırılmıştır (Saç, 2017, s. 85; Zürcher, 2005, s. 351).

1961 Anayasası'nın kabulünün ardından olağan parlamenter sisteme geçişin sağlanabilmesi için 15 Ekim 1961 tarihinde seçim yapılmasına karar verilmiştir. Seçimlere birçok partinin katılacak olması, Demokrat Parti'nin mirasını devraldığı düşünülen Adalet Partisi'nin konumunu hassas hâle getirmiş; parti darbenin mimarları tarafından netameli addedilmiştir. Bu sebeple, seçimler öncesinde darbenin meşruiyetini bir kez daha teyit etme niyetiyle Yassıada davaları sonuçlandırılmış; neticede 32 kişi müebbet hapse, 418 kişi çeşitli sürelerde hapis cezasına ve 15 Demokrat Partili idam cezasına mahkûm edilmiştir. İdam cezalarının yalnızca üçü onanmış; Adnan Menderes (Başbakan), Fatin Rüştü Zorlu (Dışişleri Bakanı) ve Hasan Polatkan (Maliye Bakanı) seçimlerden hemen önce İmralı Adası'nda infaz edilmiştir. İdam edilen Demokrat Partililerin, kendilerinden önceki yahut sonraki siyasetçilerden daha az meşruiyet içinde davranmadıkları ve iktidarı onlardan daha fazla kötüye kullanmadıkları dikkate alındığında, bu infazların temsil ettikleri makam sebebiyle demokrasiye doğrudan yöneltilmiş simgesel bir darbe niteliği taşıdığı açıktır.[45] İdam cezaları MBK üyelerinin oybirliğiyle karara bağlanmış olsa da, bu durum tüm aktörlerin mutabakatı anlamına gelmemektedir. Başlangıçta gerek MBK gerekse CHP'nin farklı paydaşları söz konusu cezalara mesafeli durmuştur. Feroz Ahmed'e göre özellikle MBK içindeki tereddütleri ortadan kaldıran unsur, Anayasa Komisyonu Raporu'nun mimarlarının, idam cezalarının uygulanmaması hâlinde darbenin meşrutiyetinin zedeleneceğine dair yaptıkları uyarıdır. Sivil kesim, cezaların onanması sürecinde sessiz kalmış olsa da, yanıtını sandıkta vermiştir (Saç, 2017, s. 85; Zürcher, 2005, s. 351).

15 Ekim 1961 tarihinde gerçekleştirilen seçimlerde CHP %36,7 oy ve 173 sandalye, Demokrat Parti'nin mirasçısı kabul edilen Adalet Partisi ise %34,7 oy ve 158 sandalye kazanmış; böylelikle ordunun beklentisi boşa çıkmıştır. Ordunun bazı kesimleri yeniden müdahaleye yönelmek istemişse de, İsmet İnönü'nün liderliğinde bir koalisyon hükümeti kurulmuştur. Ne var ki bu koalisyon, tıpkı onu izleyen koalisyonlar gibi, ekonomi planlaması ve bütçe reformu gibi temel politika alanlarında uzlaşı sağlayamamıştır. (Saç, 2017, s. 85; Zürcher, 2005, s. 351).

Türkiye'de siyasal yeniden yapılanma süreciyle eş zamanlı olarak ekonomik yönetim anlayışının da köklü biçimde dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Bu dönemde Devlet

[45] Nihayetinde, Menderes, Zorlu ve Polatkan'ın cenazeleri 1990 yılında devlet töreniyle yeniden toprağa verilmiştir (Zürcher, 2005, s. 362)

Planlama Teşkilatı'nın kurulmasıyla birlikte ithal ikameci sanayileşme stratejisi benimsenmiş; ekonomik büyümenin piyasa mekanizmalarına bırakılmak yerine devlet tarafından yönlendirilmesi amaçlanmıştır (Boratav, 2010, s. 91-105; Kepenek, 1994, s. 73-88). Birinci ve ikinci beş yıllık kalkınma planları aracılığıyla sanayileşme hızının artırılması, iç pazarın korunması, kamu yatırımlarının önceliklendirilmesi ve mali kaynakların plan hedefleri doğrultusunda tahsis edilmesi temel politika eksenleri olarak belirlenmiştir. Bu çerçevede planlı kalkınma anlayışı, yalnızca teknik bir planlama faaliyeti olarak değil, bütçe disiplini, mali denetim ve kurumsal süreklilik gerektiren bütüncül bir yönetim modeli olarak kurgulanmıştır (Boratav, 2010, s. 106-112).

1960 sonrasında atılan bu yeni temeller, Türkiye'de kapitalist gelişmenin niteliğinde de önemli bir dönüşüme işaret etmiştir. Burjuvazinin belirli bir olgunluk düzeyine ulaştığı bu dönemde, işçi sınıfının gelişimi büyük ölçüde devlet eliyle ve 1961 Anayasası'nın sağladığı kurumsal çerçeve üzerinden desteklenmiştir. Böylece sermaye birikiminin derinleşmesiyle birlikte ücretli emek ilişkileri genişlemiş; bu süreç, Cumhuriyet'in kuruluşundan yaklaşık yarım yüzyıl sonra Türkiye'nin Batı tipi sınıflı bir toplumsal yapıya yöneldiğinin göstergelerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Planlı kalkınma modeli, bu anlamda yalnızca ekonomik büyümeyi değil, toplumsal yapının sınıfsal yeniden biçimlenmesini de içeren bir dönüşüm sürecini ifade etmektedir (Kongar, 2001, s. 165).

Planlı kalkınma döneminin bu siyasal, ekonomik ve sınıfsal çerçevesi, kültürel üretim alanlarını da dolaylı biçimde etkilemiştir. Kalkınma planlarında kültür alanı, bağımsız bir üretim sektörü olarak ele alınmamış; daha çok toplumsal gelişme, eğitim ve modernleşme hedefleri doğrultusunda ikincil bir alan olarak konumlandırılmıştır. Nitekim plan metinlerinde *"kültür hayatımızda önemli yeri olan edebiyat, resim, tiyatro ve sinema sanat dallarının geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasına ağırlık verileceği"* açıkça ifade edilmiş; ancak bu vurgu, kültürel üretimin yapısal, mali ve endüstriyel boyutlarını kapsayan somut politika araçlarıyla desteklenmemiştir (Ortakcı, 2017, s. 1734-1736).

Bu çerçevede sinema, kalkınma planlarında endüstriyel ve özerk bir kültür sektörü olarak tanımlanmamış; daha çok eğitsel ve kültürel işlevleri dolayısıyla dolaylı bir önem atfedilen sanat dallarından biri olarak değerlendirilmiştir. Sinema sektörünün üretim, finansman ve kurumsal yapılanmasına yönelik özgül politika araçları geliştirilmemiş; kamu destekleri, kredi mekanizmaları ya da sektörel teşvikler plan metinlerinde yer

almamıştır. Buna karşılık filmlerin, özellikle eğitim ve kültürel bilinçlenme süreçlerinde kullanılmasına ilişkin genel ve yönlendirici ifadelere yer verilmiştir. Ortakcı'nın da vurguladığı üzere, planlı kalkınma döneminde kültür politikaları ekonomik büyümenin tamamlayıcı bir unsuru olarak ele alınmış; ancak sinema başta olmak üzere kültürel üretim alanları, kurumsal ve yapısal düzeyde tanımlanmaktan büyük ölçüde uzak kalmıştır (Ortakcı, 2017, s. 1736-1738).

27 Mayıs Darbesi, Türkiye'de siyasal hayatın olağan seyrini kesintiye uğratmış ve çok partili yaşama geçişin henüz erken safhalarında bir duraksama yaratmıştır. Lakin ortaya koyduğu anayasal düzen, o güne dek görülmemiş ölçüde meşruiyetin anayasal zeminden türediği; kişisel hak ve özgürlüklerin genişletildiği ve sosyalist oluşumların mevcudiyetine belirli ölçüde alan açıldığı bir yapı meydana getirmiştir. Ne var ki bu yapı uzun ömürlü olmamış; darbe sonrasındaki siyasal partilerin arka planı incelendiğinde DP mirasının silinmediği, bilakis 27 Mayıs'ın kutsallaştırılmış bir mağduriyet söylemine dönüştüğü görülmektedir. Bu mağduriyet, sonraki seçimlerde iktidara taşınmış ve böylelikle rövanşist bir siyasal iklim ortaya çıkmış; aydınlar, sosyalist çevreler ve CHP geleneği açısından son derece olumsuz manzara tezahür etmiştir (Saç, 2017, s. 85; Zürcher, 2005, s. 351).

1961 Anayasası, askerî müdahalenin ardından hazırlanmış olmasına rağmen, Türkiye Cumhuriyetinin en özgürlükçü anayasası kabul edilmiştir. Anayasada kullanılan "hafif romantik dil" -*tarihi boyunca bağımsız yaşamış… hak ve hürriyetleri için savaşmış olan Türk Milleti* ve *hürriyete, adalete ve fazilete âşık evlâtların uyanık bekçiliği*- anayasanın yalnızca hukuki bir belge değil, aynı zamanda kendine özgü bir ruh taşıyan metin olarak tasarlandığını göstermektedir. Bu ruhun dönemin en özgürlükçü ve en geniş haklara sahip rejimini kurma arzusuyla birleşmesi; düşünce ve ifade özgürlüğü, basın hürriyeti, sendikal haklar, üniversite özerkliği ve yargı bağımsızlığı gibi alanlarda daha önce benzeri görülmemiş güvenceler ortaya konmasına imkân tanımıştır. Hukuk devletinin esaslarını tahkim eden bu geniş çerçeve, bireyin devlet karşısındaki konumunu güçlendirmiş; sosyal devlet anlayışının etkisiyle ekonomik ve toplumsal haklar ile devletin bu alanlardaki ödevlerini daha belirgin hâle getirmiştir. Zürcher'in işaret ettiği üzere bu düzen, Türkiye'nin modernleşme seyrinde bireyi merkez alan, hukuku siyasal iradenin üzerinde bir ilke hâline getiren ve özgürlükleri anayasal güvenliğin odağına yerleştiren yeni bir

aşamaya karşılık gelmiştir. Böylelikle 1961 Anayasası, oluşumu için yaşanan tüm gerilimlere rağmen Türkiye'nin siyasal, kültürel ve düşünsel alanlarında daha açık, daha çoğulcu ve daha müzakere edilebilir bir kamusal zemin doğurmuştur. Bu yeni zemin, farklı toplumsal ve kültürel alanlarda derin tartışmaların oluşmasına imkân tanıyan tarihsel bir merhale olmuştur (Parla, 2016, s. 214-221; Tanör, 1996, s. 324-332; Ahmad, 1995, s. 161-165; Zürcher, 2005, s. 303-307).

1961 Anayasası düşünce, inanç ve ifade hürriyetini geniş bir çerçevede teminat altına almış ve bu alanlarda önceden izin koşulunu kaldırarak yeni bir özgürlük rejimi ihdas etmiştir. Bu teminatla, bireyler düşüncelerini toplantı, yayın, ibadet ya da örgütlü faaliyetler yoluyla açıklamak için herhangi bir ön izinle bağlı tutulamamaktadır; sınırlama ancak düşünce açıklandıktan sonra, yani fiil gerçekleştikten sonra söz konusu olabilmektedir. Ne var ki bu özgürlükçü yaklaşım sinema alanında karşılığını bulamamıştır. Zira Anayasa Ön Tasarısı'nda yer alan ve "sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi izne bağlı tutulamaz ve sansür edilemez" hükmünü içeren düzenleme, nihai metinde ikiye ayrılmış; kitap ve basılı eserler için sansürü bütünüyle yasaklayan ilke korunurken sahne sanatları ve sinema için "yasa ile düzenlenir" ibaresi eklenmiştir. Bu ifade, yürürlükteki sansür uygulamalarının devamına imkân veren geniş bir takdir alanı yaratmış ve özellikle 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesiyle ilişkili olarak sinema filmlerinin idari denetime tabi olmasını sürdürmüştür. Nitekim bu tabiiyetin anayasaya aykırı olması nedeniyle açılan davada Anayasa Mahkemesi de 8 Temmuz 1963 tarihli kararında, söz konusu maddenin Anayasa'ya aykırı olmadığına hükmetmiş ve böylelikle sinema sansürünün anayasal düzlemde de meşru sayılmasının önü açılmıştır. Bu karar, sinemanın Anayasa'nın genel özgürlük rejiminden ayrıştığı ve hukuki bakımdan daha dar bir alana hapsedildiği kırılma noktası olarak okuna bilinmektedir (1961 Anayasası, m.17, 19-21, 24, 29, 46, 56; Sinema Filmlerinin Sansürü Kolokyumu, 1978; 2559 sayılı PVSK, m. 6; (AYM, 8 Temmuz 1963, E. 1963/K. 204/128).

Halit Refiğ, 1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesiyle birlikte ortaya çıkan siyasal ve toplumsal dönüşümün sinema alanında da belirgin etkiler yarattığını belirtmektedir. Refiğ'e göre anayasanın sağladığı görece özgürlük ortamı, yeni siyasal partilerin kurulması ve seçim süreçlerinin canlanması, toplumun temel sorunlarının farklı bakış açılarıyla tartışılabilmesine imkân tanımıştır. 27 Mayıs sonrasında oluşan bu siyasal

hareketlilik, kısa süre içinde sinemaya da yansımış; toplumsal yapıyı, sınıfsal katmanlar arasındaki ilişkileri ve bireylerin bu yapı içindeki konumlarını görünür kılmayı amaçlayan yeni bir anlatı yöneliminin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Refiğ, daha sonra "toplumsal gerçekçilik" olarak adlandırılacak bu akımın, sinemada toplumu doğrudan ele alan eleştirel bir perspektifin gelişmesini mümkün kıldığını vurgulamaktadır (Refiğ, 1971, s. 24).

Refiğ'in yaklaşımı Âlim Şerif Onaran tarafından da desteklenmektedir: "Bu özgürlükçü Anayasa'nın ışığında sinema sanatının gelişmesi için gerekli manevi iklim de yaratılmış"tır (1994, s. 103). Özön'e göre 1961 Anayasası'nın yarattığı yeni siyasal ve toplumsal ortam, sinema alanında anlatısal yönelimin niteliğini belirgin biçimde dönüştürmüştür. Bu dönemde sinemacılar açısından temel sorun, anlatım biçiminden ziyade hangi toplumsal meselelerin ele alınacağı sorusuna odaklanmıştır. Her ne kadar denetim mekanizmaları hukuksal düzeyde önemli bir değişikliğe uğramamış olsa da, uygulamada dönemin görece özgürlükçü atmosferine uyum sağlayan bir esneklik göstermiştir.

Bu koşullar altında, gerek 1960 öncesinde üretimde bulunan yönetmenler gerekse 1960 sonrasında sinemaya adım atan yeni kuşak, toplumsal sorumluluk bilinciyle üretime yönelmiştir. Özön'e göre iyi niyetli bir arayışla sinemaya yaklaşan bu sinemacılar, toplumsal sorunları doğrudan ele alan temalara yönelmiş; böylece 1960-1965 yılları arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun yapısal meselelerini perdeye taşımayı amaçlayan bir dizi film ortaya çıkmıştır. Bu dönem, Türk sinemasında toplumsal içerikli anlatıların kurumsal bir görünürlük kazandığı bir eşik olarak değerlendirilmektedir (Özön, 1995, s. 32).1960 sonrasında yeniden şekillenen toplumsal yaşantıda sinema, sansürün sürekliliği ve siyasal denetimin gölgesinde kalmasına rağmen, sinemacıların yaratıcı arayışlarını bütünüyle bastıramamıştır. Gelişen bu yeni ortam "sinema üzerine düşünce üretiminin" oluşmasına imkân tanımıştır. "Sinema neyi anlatmalıdır?" sorusunun yanıtı toplumsal gerçekçi filmlerin oluşmasını sağlarken sinemayı "bizim" kılanın ne olduğu sorusu yeni kuramsal tartışmalar başlatmıştır (Kuyucak Esen, 2010, s.73).

Değişen toplumsal yapı Türkiye sinemasının üretim ilişkilerini de belirgin bir biçimde yeniden şekillenmiştir. Zira sinemanın niceliksel bağlamda "altın çağı" başlamıştır.

Bu altın çağ *Yeşilçam Sineması*[46] olarak adlandırılmıştır. Üretim sayısı hızla artmış, film yapımının ana kaynağı doğrudan seyircinin kendisi olmuş; dışarıdan yabancı sermaye ya da devlet desteği bulunmadığından, sinema sektörü kendi varlığını bütünüyle izleyici sayısına dayalı bir ekonomik sistem içinde sürdürmüştür. Bu yapı, sinemayı hem kırılgan hem de halkla doğrudan temas hâlinde bir üretim pratiğine dönüştürmüştür. Yapımcılar, gişe başarısını güvence altına almak için halkın taleplerini temel belirleyici hâline getirirken; yönetmenler de bu talep-hâsılat ilişkisinin içinde kendilerine özgün ifade alanları açmaya çalışmışlardır (Ulusay, 2002: 215; Kuyucak Esen, 2010, s.71-72).

Tablo 2.24
Çekilen Film Sayısı (1961-1969)

Yıl	Toplam Film Sayısı	Siyah/Beyaz Film	Renkli Film
1961	116	116	0
1962	127	127	0
1963	125	124	1
1964	178	177	1
1965	214	212	2
1966	241	241	0
1967	209	202	7
1968	177	153	24
1969	229	173	56
Toplam	**1616**	**1525**	**91**

Kaynak: Scognamillo, 2010, s. 345.

1960'lı yıllar boyunca artan film sayısı beraberinde salon sayısını, artan nüfus ise izleyici sayısını arttırmıştır. 1960'lı yılların sonlarına gelindiğinde Türkiye'de 1420 kapalı ve 1534 açık sinema salonu bulunmaktadır. Açık hava sinemasının maliyetlerinin düşük olması nedeniyle sayıca yüksek olduğu ve seyircinin açık havada film izleme alışkanlığına sahip olduğu görülmektedir. İklim şartlarının sağladığı imkânlar doğrultusunda açık hava sinemaları Akdeniz, Marmara ve Ege bölgelerinde yaygın şekilde faaliyet göstermelerine karşın Doğu Anadolu Bölgesinde hem açık hava hem de kapalı sinema salonu sayısı en düşük bölgedir. Yalnızca İstanbul'da 1960-1968 yılları arasında 40 yeni sinema salonu açılmıştır. Neredeyse hem semtte üç-beş adet açık hava sineması bulunmaktadır. Güney bölgesinde onlarca 5-6 bin kişilik salon bulunmaktadır. Bazı filmlerin ilk gösterimleri bu açık hava salonlarında yapılmaktadır. Açık hava sinemaları, kapalı salonlardan daha fazla hasılat elde etmektedir (Coş, 1969, s.21).

46

Tablo 2.25
Bölgelere Göre Sinema Salonlarının Dağılımı ve Kapasitesi (1969)

BÖLGE	İL SAYISI	KAPALI SİNEMA	AÇIK SİNEMA	KOLTUK	SANDALYE
Marmara	10	397	532	246.934	453.796
Ege	8	300	335	237.000	360.125
Akdeniz	7	135	193	90.900	156.909
G. Doğu A.	6	87	91	49.851	76.895
İç Anadolu	10	208	176	113.360	130.768
Karadeniz	14	212	184	115.540	137.264
Doğu Anadolu	12	81	23	38.799	19.320
TOPLAM	**67**	**1420**	**1534**	**892.474**	**1.335.077**

Kaynak: Coş, 1969, s.21; Scognamillo, 2001, s.

Film sayısı ve sinema salonundaki artış sinema seyircisinin de artmasına neden olmuştur ancak "en önemli etken sinemanın en ucuz oyalanma ve eğlenme aracı olmasıdır". Nüfus artışının da seyirci sayısı üzerinde bir etkisi bulunmakla birlikte bu etki beklenilenin biraz altında kalmaktadır zira son 40 yılda İstanbul'un nüfusu 2,7 katına yükselirken sinema seyircisi 20.4 kat artış göstermiştir. Sinemaya ilişkin istatistikti veri oldukça kısıtlıdır, erişilebilen verilere göre İstanbul dışında seyirci sayısına ilişkin veri tutulmamış yerli yabancı filmlere ilişkin izlenme oranlarının ayrımı yalnızca1966 ve 1977 yıllarında yapılmıştır. Bu bağlamda yabancı filmlerin %60, yerli filmlerin ise %40 oranında gelirini sağlayan İstanbul bir referans verebilmektedir (Bozis, 1969, s.5).

Tablo 2.26
İstanbul'daki Sinema Salonları ve Seyirci Sayısı (1969)

YIL	SALON	TOPLAM SEYİRCİ SAYISI	YERLİ FİLM SEYİRCİ SAYISI	YABANCI FİLM SEYİRCİ SAYISI
1960	183	25.246.000	-	-
1961	180	25.190.000	-	-
1962	186	31.500.000	-	-
1963	191	41.218.000	-	-
1964	222	38.961.000	-	-
1965	247	41.627.000	-	-
1966	270	50.542.000	27.982.000	22.560.000
1967	275	50.603.000	28.021.000	22.582.000

Kaynak: Bozis, 1969, s. 4-5

Bozis'in araştırmasında kullandığı nüfus ve seyirci oranı kıyaslamalarında İstanbul'da sinema izleyecek yaşın altında bulunanlar hariç tutulduğunda bir kişi yaklaşık 11-12 günde bir sinemaya gitmektedir. Ancak seyirci sayısındaki hızlı artışa karşın film başına düşen seyirci sayısı kayda değer bir değişim göstermemektedir. 1960 yılında seyirci sayısı 25.246.000 ve seyirci/film izleme oranı 82.230 iken 1966 yılında seyirci sayısı 50.542.000'e neredeyse iki katına ulaşmış olmasına rağmen seyirci/film izleme oranı

74.110'a gerilemiştir. Sermayesi seyircisine bağlı olan Türkiye sinemasında bu dönemde bilet fiyatları artış göstermezken yapım maliyetleri ve yapım sayısı artmış ancak seyirci sayısı değişime uğramamıştır. Bunda 1960'lı yıllarla birlikte yalnızca filme çok talep olması durumunda 2. vizyon gösterimlerinin yapılabilmesi, yapım sayısındaki artış nedeniyle 3., 4. ve 5. vizyonların artık gerçekleştirilemiyor olmasının etkisi bulunmaktadır (Bozis, 1969, s.6-8).

1960'lı yıllar Türkiye sinemasının yapım açısından en verimli olduğu yıllardır. Bu verimlilik Türkiye sinemasını, dünyada uzun film yapımında 1961 yılında 8. sıraya yerleştirirken 1966 yılında 4. sıraya taşımıştır. Japonya 442; Hindistan 332; Hong Kong 300; Türkiye 241 film ile 4. sıraya yer almıştır ancak niceliksel sayı artışı niteliği ve evrenselliği beraberinde getirememiş, üretim sadece iç pazara yönelik sürdürülürken güçlü bir endüstriyel yapı inşa edilememiştir (Scognamillo, 2002, s. 102; Özön, 1985, s.368; Özön 1994, s. 337).

Engin Ayça, Yeşilçam'ın bir endüstri niteliği kazanamamasını, üretim ve dolaşım ilişkilerinin yapısal özellikleri üzerinden açıklamaktadır. Ayça'ya göre Batı ülkelerinde sinema, kapitalist üretim ilişkileri içinde konumlanan ve kendi öz sermayesine dayanan bir sanayi alanı olarak örgütlenmiştir. Bu bağlamda sinema, yatırım yapılabilen, ürünleri planlı biçimde pazarlanan ve dolaşıma sokulan bir kültür endüstrisi faaliyeti niteliği taşımaktadır. Ticari sinema olarak tanımlanan filmler, sanayileşmiş bir üretim düzeninin ürünü olup meta statüsüne sahiptir; bu nedenle hem ekonomik hem de kültürel dolaşım ağları içinde yer alırlar ve popüler kültürün bir parçası olarak pazarlanırlar.

Ayça, bu yapının sanayileşmiş toplumlara özgü olduğunu ve Türkiye gibi ülkelerde aynı biçimde işlemesinin mümkün olmadığını vurgulamaktadır. Ona göre Yeşilçam, sanayileşmiş bir üretim yapısına sahip olmadığı için, ürettiği filmlerin sistematik bir biçimde pazarlanması söz konusu değildir. Filmlerin gişede gelir elde etmesi, onları otomatik olarak ticari ya da sanayi ürünü hâline getirmemektedir. Yeşilçam'ın üretimi sürdürebilecek ve pazarlama süreçlerine yatırım yapabilecek bir öz sermayesi bulunmamakta; sektörün temel dayanağını, doğrudan seyirciden elde edilen gelirler oluşturmaktadır. Bu nedenle Yeşilçam, sanayi mantığıyla işleyen bir kültür endüstrisinden ziyade, kırılgan ve sürekliliği seyirci talebine bağlı bir üretim alanı olarak varlık göstermiştir (Ayça, 2016, s. 351-352).

Türkiye sineması bu dönemde de sermayesini sadece seyirciden elde etmiş, devlet tarafından desteklenmemiştir. Bankalar ise geri ödemeyi uzun vadede alamadıkları gerekçesiyle sektöre kredi vermemekte yalnızca bonoların senet karşılığı kırılmasında belirli şirketlere destek vermektedir. Bankalar nakit ihtiyacını karşılayamadığı için yapımcılar bonoları tefeci ya da bankerlere %2,5 ya da %5 oranında kırdırmak zorunda kalmıştır. Bono kırıcılarının en önemlisi Ferdinand Manukyan'dır (Erkılıç, 2003, s. 103-104; Scognamillo, 2002, parag. 8).

Özgüç, Ferdinand Manukyan'ın Yeşilçam üzerindeki etkisini, sektörün finansal bağımlılık ilişkileri çerçevesinde değerlendirmektedir. Ona göre, banka kredisine erişimi olan sınırlı sayıdaki şirket dışında, sinema piyasasının büyük bölümü tek bir gayriresmî finans kaynağına dayanmakta; bu yapı içinde Manukyan, sektörde "para babası" olarak anılan merkezi bir figür hâline gelmektedir. Günlük olarak çok yüksek meblağlarda nakit dağıtımı yapan ve bono kıran Manukyan, bu yolla film üretim süreçlerinin fiilî bir finansörü konumuna yükselmiştir.

Özgüç'ün aktardığına göre bu finansman pratiği, Manukyan'ı üretilen filmlerin görünmez bir ortağına dönüştürmüş; yapımcılar, senaristler ve oyuncular dâhil olmak üzere sektörün önde gelen isimleri, düzenli biçimde onun yazıhanesinde finansman arayışıyla bulunur hâle gelmiştir. Bu yoğun bağımlılık ilişkisi, Yeşilçam'ın mali yapısının ne denli kırılgan olduğunu da ortaya koymaktadır. Özgüç, Manukyan'ın piyasadan çekilmesi durumunda sinema sektörünün ciddi bir sarsıntı yaşayabileceğini vurgulamakta; buna karşın bu finansman modelinin yerli filmciliğin gelişimine kalıcı bir katkı sunmadığını savunmaktadır. Aksine, Manukyan'ın kısa vadeli kazanç odaklı yaklaşımıyla "film furyası" olarak adlandırılan, nitelikten çok niceliğe dayalı üretim anlayışını teşvik ettiği ve bu sürece yön verdiği ileri sürülmektedir (Özgüç, 1965, s. 6-7).

Sinema endüstrisinin kaderinin bağlandığı Manukyan, genelev işleten ablasının desteği ile bankerlik yapmaktadır. Yani bir diğer deyişle sinema endüstrisinde kullanılan bono ve senetlerin finansmanı İstanbul genelevinden sağlanmaktadır. Vergi ve icra hukukundaki yasal boşlukların ödenmemiş bonolardan dolayı borçlunun cezalandırılmasını sağlayamaması bankaları çekingen kılarken sektörü Manukyan gibi tefecilerin takdirine bırakmıştır (Erkılıç, 2003, s.104; Okan, 1966, s. 25-26).

Onat Kutlar, Yeşilçam'daki üretim ve dolaşım düzenini eleştirel bir perspektifle değerlendirerek, sinema endüstrisinin işleyişini genel ekonomik yapıdan kopuk olmayan

ancak onu da aşan bir rant mantığıyla ilişkilendirmektedir. Kutlar'a göre sinema alanında hâkim olan pratikler, kısa sürede kazanç sağlamaya odaklanan ve kalıcı bir üretim anlayışından ziyade fırsatçı eğilimleri besleyen bir sistem üretmiştir. Bu yapı içinde tefeciler, salon sahipleri ve işletmeciler ile yıldız sistemi üzerinden yükseltilmiş bazı oyuncular önemli gelirler elde ederken, üretimin sanatsal ve kültürel boyutu ikincil plana itilmiştir.

Kutlar, bu sürecin, sinemayı halkın beğenisi ve ekonomik imkânlarının sistematik biçimde sömürüldüğü bir alan hâline getirdiğini savunmaktadır. Daha küçük ölçekli ve geçici yapım ortaklıkları ise yüksek kazançlar elde edememelerine rağmen, enflasyonist üretim koşullarından yararlanarak kısa süreli bir ekonomik varlık sürdürebilmiştir. Kutlar'ın değerlendirmesi, Yeşilçam'daki üretim modelinin, sanayileşmiş ve kurumsallaşmış bir sinema endüstrisinden ziyade, düzensiz ve spekülatif bir ekonomik ortam içinde şekillendiğini ortaya koymaktadır (Kutlar, 1967, s. 29).

Bu işleyiş nedeniyle sinema altın çağını yaşarken sektörden kazanılan para sektöre geri dönmemiş sinema alanında bir yatırıma dönüştürülmek yerine gelir elde eden kesimi garantiye alacak yatırımlara harcanmıştır. Sektörün kendi içine yatırım yapmaması 1960'lı yılların ortalarına doğru yeniden başlayan renkli filme geçiş sürecini zorlaştırmıştır zira bu geçiş için gerekli teknik donanım yoktur ve bu donanımı kurmak yüksek maliyetleri beraberinde getirmektedir. Ancak seyircinin renkli filmlere gösterdiği ilgi sektörün henüz hazır olmamasına rağmen renkli film yapılmasına neden olmuştur. Renkli filmlerde görüntü kalitesinin elde edile bilinmesi için gerekli olan teknik donanım ve bu donanımı kullanabilecek olan nitelikli personel eksikliğine rağmen filmlerin çekilmesi siyah/beyaz film döneminde kazanılmış olan estetik algısı ve birikimin kaybedilmesine neden olmuştur. Türkiye sineması renkli filmi deneme yanılma yöntemiyle öğrenmiş; teknik altyapı, ekipman ve nitelikli personelden yoksun olan sektörde ortaya çıkan çalışmalar dünya standartlarının çok gerisinde kalmıştır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen film yapımı azalmamış/kesintiye uğramamıştır (Erkılıç, 2003, 107).

Yapım sayısındaki artış ülkeye giren ham film miktarını da arttırmıştır. İthal edilen ham film miktarı hatırı sayılır şekilde artmış olmasına karşın karaborsa etkisini devam ettirmektedir. 1950'li yıllarda devletin ham filmin dağıtımını şirket bazlı yapmasına yönelik uygulaması devam etmiş kolluk kuvvetleri 1964 yılında "sahte şirketleri" tespit

etmek ve karaborsayı engellemek amacıyla baskınlara başlamıştır. Ancak bu karaborsanın önüne geçilmesini sağlayamamış; ham filme erişimin zorlaşması ve renkli filme geçiş maliyetleri hızla arttırmıştır. Bir kutu ham film fiyatının 250 TL'den 450TL'ye yükselmesi 1969 yılında 47 film şirketinin artan diğer tüm maliyetlerle baş edemeyerek kapanmasına neden olmuştur (Özön, 1968, s. 174; Erkılıç, 2003, 107).

Tablo 2.27
1961-1969 Yılları Arasında Kullanılan Ham Film Miktarı

Yıl	Ham Film (Kg)
1961	94.228
1962	104.754
1963	122.930
1964	101.609
1965	148.267
1966	259.761
1967	114.715
1968	181.056
1969	132.900

Kaynak: Öztürk, 1995, s. 64.

Yapım sayısının artışı sadece ithal edilen ham film miktarını arttırmamış aynı zamanda bu malzemeyi filme çevirecek olan yapımevlerinin de sayısını arttırmıştır. 1950-1959 yılları arasında 126, 1960-1969 yılları arasında 224 yani 20 yıllık bir süre içerisinde 350 yapım şirketi faaliyet göstermiştir. Ancak yapımcılığın gerçek yükü ve sorumluluğunu Türkiye sinemasının "majors"ları sayılabilecek belirli bazı yapımevleri üstlenmiştir (Scognamillo, 2001, s.10-11).

Tablo 2.28
1950-1960 Yıllarında Yerli Yapımevi Sayısı ve Yapım Sayısı

Yıl	Yeni Yerli Yapımevi Sayısı	1960-1969 Yılları Arasında Şirketlerin Yapım Sayısı	Yapımevi	Yapım sayısı	Yapımevi	Yapım sayısı
1961	23		Acar Film	50	Kemal Film	73
1962	20		Akün Film	20	Kervan Film	33
1963	15		And Film	30	Melek Film	37
1964	22		Arzu Film	25	Metro Film	30
1965	25		Birsel Film	40	Pesen Film	41
1966	30		Duru Film	32	Roket Film	26
1967	25		Er Film	42	Saner Film	44
1968	18		Erler Film	71	Uğur Film	40
1969	31		Erman Film	37		

Kaynak: Scognamillo, 2001, s.12.

Artan yapım ve yapımevi sayısı 1950'li yıllarda filizlenen ve 1960 yılların hâkim üretim tarzını oluşturacak olan Türkiye sinemasının kendine özgü üretim sistemi olan bölge işletmeciliği sisteminin oluşmasına neden olmuştur. Bu yapı içinde bölge işletmecileri, bulundukları coğrafyanın seyir zevkini, beğeni örüntülerini ve beklentilerini yakından

takip eden birer aracı konumuna yükselmiş; her yıl İstanbul'daki yapımcılara kendi bölgelerinde rağbet gören türleri, oyuncuları ve temaları bildiren kesintisiz bir bilgi akışı sağlamışlardır. Sağlanan bu bilgi akışı, bir sonraki dönem çekilecek filmlerin yönünü tayin etmiş; işletmecilerin yapımcılara verdikleri avanslarla birlikte, daha çekim aşamasına gelmemiş filmlerin dolaşıma gireceği salonlar dahi önceden teminat altına alınmıştır. Böylelikle işletmeci, yapımcı ve salon sahibi arasında yarı-ticari, yarı-yapısal bir bağ oluşmuş; üretimin ritmi ile bölgesel izleyici alışkanlıkları aynı hat üzerinde buluşturulmuştur (Erkılıç, 2003, s. 92-94).

Bu sistem Türkiye'yi altı bölgeye ayırmış; her bölge kendi ekonomik ve kültürel dinamikleriyle sinema üretimini şekillendiren bir odak halini almıştır:

İstanbul Bölgesi, İstanbul'un yanı sıra Tekirdağ, Kocaeli, Sakarya, Bursa, Çanakkale ve Edirne illerini kapsayan bir dağıtım ve üretim alanı olarak örgütlenmiştir. Bu bölgede faaliyet gösteren yapım ve dağıtım şirketleri arasında Met-Ar Film (Arsen Bahçeoğlu), Çelik Film (Necdet Çelik), Kaç Film (Mithat Konuklar), Zümrüt Film (Oksal Altınel), Billur Film (Niko Pilios), Be-Ya Film (Nusret İkbal), Sencak Film (Hasan Güler), Öz Film (Müjdat Özer), Günaydın Film (İsmail Günaydın), Ertan Film (Celal Ertan) ve Karadeniz Film yer almıştır. Bu şirketler, bölgenin sinema faaliyetlerinde üretim ve dolaşım ağlarının oluşumunda belirleyici rol üstlenmiştir.

İstanbul'da bölge işletmeciliği sisteminin yanı sıra kombin ve sinema ayakları sistemleri de uygulanmaktadır. Kombin sistemi, 3-4 yapımevinin bir araya gelerek filmlerinin sezon boyunca gösterilmesini sağlamak amacıyla sinema salonlarıyla anlaşmasına dayanmaktadır. Kombin sistemi, Türk sinema endüstrisinde ilk kez yapımcı Türker İnanoğlu tarafından uygulanmıştır. İnanoğlu, bu sistemin ortaya çıkışını, bir filmin ticari başarısının sinema salonlarıyla kurulan ilişkiyi dönüştürdüğü bir süreç olarak açıklamaktadır. *Hancı* filminin yüksek gişe performansının ardından, birden fazla sinema işletmecisinin eş zamanlı gösterim talebiyle başvurması, fiilen bir kombin yapısının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Kısa sürede art arda gelen talepler, filmlerin tek tek salonlarda dolaşıma girmesi yerine, aynı anda çok sayıda salonda gösterime sokulmasını mümkün kılmıştır.

Bu uygulama, sektördeki diğer büyük yapım şirketleri için de örnek teşkil etmiş; Kemal Film ve Erman Film gibi firmalar da benzer biçimde filmlerini birkaç salonla sınırlı kalmaksızın geniş bir gösterim ağı içinde vizyona çıkarmaya başlamıştır. İnanoğlu'nun

aktardığına göre, bu dönemde ardışık ticari filmler üretilmiş ve yapımcının sektördeki ticari itibarı güçlenmiştir. Kombin sisteminin kurumsallaşmasında, yeni kurulan şirketlerle yapılan iş birlikleri, salon sahipleri arasındaki rekabetin stratejik biçimde kullanılması ve yüksek gelir garantilerinin sunulması belirleyici olmuştur.

Bu süreçte, Şan, Yeni Atlas ve Bulvar gibi önemli sinema salonlarının kombin ağına dâhil edilmesiyle gösterim gücü önemli ölçüde artmış; ayrıca Ertem Eğilmez'in de bu yapıya katılmasıyla sistem daha da sağlamlaşmıştır. İnanoğlu'nun ifadesiyle, bu şekilde kurulan kombin yapısı yaklaşık yirmi yıl boyunca, 1980'lere kadar etkinliğini sürdürmüş; Türk sinemasında dağıtım ve gösterim ilişkilerinde "kombin ağırlığı" olarak adlandırılabilecek yeni bir güç dengesi yaratmıştır (Akçura, 2004, s. 143-145).

Bu sistem yapımcıların kendi filmlerini gösterime sokmalarının garanti altına alınmasına imkân tanımaktadır. Film sayısındaki artış, filmlerin gösterim sürelerinin kısalmasına ve salon bulunmasının zorlaşmasına neden olmuştur. 1950'li yıllarda 4.-5. Kez vizyon imkanı bulan filmler 1960'lı yıllarla birlikte çok iyi gişe yapması halinde dahi en fazla bir iki hafta gösterimde kalmaktadır. Kombin sistemi bu nedenle İstanbul'da gerçekleşmiş, gösterimler garanti altına alınmıştır. Ancak büyük film şirketlerinin kendi filmlerini kısıtlı sayıda bulunan büyük sinema salonlarında gösterime sokmaları diğer film şirketlerinin filmlerini gösterecek salon bulmakta zorlanmalarına neden olmuştur. İnanoğlu'nun "ticaretin yasaların çalışması" olarak tanımladığı bu sistem bazı yapımcıların zararına çalışmasına ve hatta iflasına neden olmuştur. Sinema ayakları sistemi ise sinema salonunun fiziki koşulları ve gösterdikleri filmlerin kalitesi sonucu sınıflandırılmış bir yapılanmadır. Salonlar bu sınıflamaya göre I., II. ve III. Sınıf olarak ayrılmış kombin sistemine giremeyen ve daha iyi salonlarda yer alamayan filmler III. Sınıf salonlarda gösterim imkanı bulmuştur (Tunç, 2012, s.102; Kırel, 2005, s.136; Akçura, 2004, s.145; Erkılıç, 2003, s.105).

İzmir Bölgesi, İzmir merkezli olmak üzere Aydın, Muğla, Manisa, Burdur, Balıkesir, Isparta, Antalya, Afyon, Kütahya, Uşak ve Denizli illerini kapsayan geniş bir hat üzerinde şekillenmiş; bu bölgede Gürbüzler Film, Özbek Film, Lanek Film, Ferah Film, Ege Pesen Film, Akün Film, Arzu Film, Mutlu Film, Gener Film, Akut Film, Dar Film, Ege Atlas Film ve İzmir Filmcilik Ltd. gibi şirketler etkin rol üstlenmiştir.

Adana Bölgesi, Adana'dan başlayarak Konya, Niğde, Mersin, Malatya, Kayseri, Van, Hatay, Gaziantep, Siirt, Urfa, Elazığ ve Diyarbakır'a uzanan geniş bir coğrafyaya

yayılmış; Şahinler Film, Özdoğan Film, Sabah Film, Atlas Film, Kurt Film ve Koçanga Film gibi işletmelerin yanı sıra bireysel işletmecilerin de bu hattın belirleyici aktörleri arasında yer aldığı görülmüştür.

Ankara Bölgesi, Ankara merkezli olarak Çankırı, Kırşehir ve Bolu illerini içine alan daha sınırlı fakat istikrarlı bir dağıtım alanı oluşturmuş; Başar Film, Demir Film, Güreli Film ve Ses Film bu bölgenin öne çıkan işletmecileri olmuştur.

Samsun Bölgesi ise Karadeniz ve Doğu Anadolu'nun önemli bir kısmını kapsayacak biçimde Samsun, Amasya, Çorum, Artvin, Rize, Trabzon, Ordu, Sinop, Gümüşhane, Erzurum, Erzincan, Kars ve Ağrı illerine yayılmış; Kaya Film, Kral Film, Hisar Film, Mehtap Film, Güneş Film, Güler Film, Şafak Film ve Selçuk Film gibi şirketler bölgenin ana dağıtım ve işletme aktörleri olarak faaliyet göstermiştir.

Bunlara ek olarak Zonguldak Bölgesi, Zonguldak ve yakın çevresinde yoğunlaşan daha dar bir alanda örgütlenmiş; Faal Film, Yararlı Film ve Zorlu Film bu hattın başlıca işletmecileri arasında yer almıştır. Bu bölgesel yapılanma, Yeşilçam döneminde film dolaşımının merkezî olmaktan ziyade yerel ve yarı-özerk ağlar üzerinden yürütüldüğünü göstermesi bakımından önemlidir (Özgüç, 1969 akt. Erkılıç, 2003, s. 94-95).

Bu sistem içinde bölge işletmecileri, yapımcı ile sinema salonu sahibi arasındaki akışı düzenleyen bir nevi aracı görevi görmektedir. Yapımcı ve bölge işletmecisi arasındaki bağ iki farklı şekilde sağlanmıştır: işletmeye verme ya da satış. İşletmeye verme sisteminde yapımcı filmin birkaç kopyasını bölge işletmecisine göndermekte, işletmeci filmi kendi bölgesindeki salonlarda gösterime sokmaktadır. Toplam hasılattan %25 oranında işletme komisyonunun alınmasının ardından kalan meblağ yapımcıya iletilmektedir. Bu sistem yapımcı için yüksek oranda risk yaratmaktadır zira işletme bordrosu temin edilene dek bölgede ne kadar izlendiği dolayısıyla yapımcıya ne miktarda ödeme yapılacağı bilinememektedir. Ancak satış sistemi yapımcı açısından daha güvenlidir, film bölge işletmecisine işletme hakkıyla peşinen devredilir dolayısıyla filmin izlenme oranı yapımcının gelirini etkilememektedir. Bu nedenle daha istikrarlı bir yöntem olması nedeniyle ağırlıklı olarak tercih edilmektedir (Şener, 1970, s. 135). Bölgelere göre film alım ücretleri değişkenlik göstermektedir:

Tablo 2.29
Bölge İşletmelerinin Ortalama Film Alış Fiyatları

Bölge	Film Alış Fiyatı (TL)
İstanbul	50.000 - 80.000
Adana	40.000 - 50.000
İzmir	40.000 - 50.000
Samsun	20.000 - 30.000
Ankara	15.000 - 20.000
Zonguldak	8.000 - 10.000

Kaynak: Öztürk, 1995, s. 64

Bölge işletmeciliği sistemi, sinemanın dış sermaye kaynaklarının eksikliğinden kaynaklanan boşluğu seyirci tercihleriyle şekillenen satın alınan bilet ücretleriyle sermayesini sağlayan bir sistemi inşa etmiştir. Bu sistem film içerikleri üzerinde de bir hâkimiyetin kurulmasına neden olmuştur zira dağıtımcılar ve salon sahipleri belirli kalıplara sahip filmleri talep ederken bu filmlerin avanslarını da ödemektedirler. Dolayısıyla yapımcı filmin çekiminden önce satışını ve gösterimini garanti altına almış olmaktadır. Bölge işletmecilerinin yapımcı üzerindeki etkisinin tek nedeni yalnızca ekonomik gerekçelerde aranmamalıdır. Bölge işletmecilerinin kendi yatırımlarını koruyabilmeleri için doğru seçimleri yapacak sezgisel yeteneğe sahip olmaları gereklidir. Gişede başarı kazanacak filme yatırım yapıla bilinmesinin yegâne yolu seyircinin taleplerinin doğru okuna bilinmesinden geçmektedir. Safa Önal bölge işletmecilerinin anlatı üzerindeki etkisini şöyle aktarmaktadır: "Oynayacak oyuncuların tercihi, filmlerin acıklı mı, dram mı, komedi mi olduğunu ve üçüncü olarak sinemanın ekonomisini bu bölge işletmecileri saptardı" (Kırel, 2005, s.95-97).

Bölge işletmeciliği yalnızca coğrafi bir dağılıma değil sosyo-kültürel değişikliklere de denk düşmektedir. Bu kültürel ayrım film taleplerine de yansımaktadır. Samsun bölgesinde dini temalı muhafazakâr filmler gişede başarı kazanırken Adana bölgesinde vurdulu-kırdılı kavga sahneleri içeren filmler daha fazla talep edilmektedir. Hürrem Erman, Yeşilçam döneminde filmlerin ekonomik başarısının ülke genelinde homojen bir dağılım göstermediğini, aksine belirgin bölgesel farklılıklar üzerinden şekillendiğini vurgulamaktadır. Erman'a göre en yüksek hasılat İstanbul'dan elde edilmekte, bunu Adana Bölgesi izlemekte; İzmir, Samsun ve Ankara ise daha sınırlı fakat belirleyici pazarlar oluşturmaktadır. Ancak bu sıralama, filmin türüne ve içeriğine bağlı olarak ciddi biçimde değişebilmektedir. Örneğin Ege kültürüne yaslanan *Çakırcalı Mehmet Efe* gibi bir film İzmir'de olağanüstü bir ilgiyle karşılanırken, aynı yapım Adana'da izleyiciyle bağ kuramamaktadır. Erman, bu durumu her filmin her bölgede eşit ölçüde karşılık

bulmamasıyla açıklar; bazı yapımlar yalnızca bir ya da iki bölgede yüksek gelir sağlayabilmektedir. Benzer biçimde dinî temalı filmler Adana'da, kısmen Samsun ve Ankara'da izleyici bulurken, İstanbul merkezinde—özellikle Beyoğlu çevresinde—ticari karşılık üretememektedir. Nitekim Erman, büyük başarı elde eden *Hac Yolu* filmini bu bağlamda örnek gösterir: Anadolu'da güçlü bir izleyici ilgisi yakalayan film, İstanbul'da beklenen etkiyi yaratmamıştır. Bu gözlemler, Yeşilçam ekonomisinin tekil bir ulusal seyirci profiline değil, bölgesel beğeni kalıplarına ve kültürel farklılıklara dayalı kırılgan bir pazar yapısına sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Dorsay, Coş ve Ayça, 1973, s. 33-34).

"İşletmeci egemenliği" kârın garanti altına alınabilmesi için belirli tür ve konuların seçilmesine neden olurken bu belirlemeyi yapan kişilerin de hegemonya yaratmasına neden olmuştur. Bu durum "yeni" veya "özgün" çalışmalar yapmak isteyen yönetmenin yaratıcılığını baskılamıştır. Bölge işletmeciliği sistemi bir yandan üretimin sürdürülebilirliğini sağlarken bir yandan da üretimi belirli sınırlara hapseden bir yapı yaratmıştır. Vedat Türkali'ye göre talebe bağlı üretim özgün çalışmalar yapmak isteyen ilerici yönetmenler için bir basamak olarak görülmektedir. Türkali, bu bağlamda, sanatçının bütünüyle kendi arzusuna kapanarak üretimde bulunmasının bireyci ve kopuk bir tutum yaratacağını savunur. Ona göre belirli toplumsal ve endüstriyel koşulları hesaba katmadan "yalnızca istediğim filmi yaparım" demek, üretim alanını fiilen tıkayan bir tavırdır. Nitekim kendisi, bu tür bir mutlak tutumu benimsemiş olsaydı *Otobüs Yolcuları, Dolandırıcılar Şahı* ya da *Karanlıkta Uyananlar* gibi filmlere uzanan senaryo sürecinin hiç başlayamayacağını ifade eder. Türkali'nin "gerçekçi tutum" olarak tanımladığı yaklaşım, tam da bu noktada ortaya çıkar: Talep koşullarıyla yaratıcı hedefler arasında kırılgan bir denge kurmak. Ancak bu denge, sanatçıyı sürekli bir özdenetim, öz-eleştiri ve kaçınılmaz biçimde oto-sansür baskısı altında tutan zorlayıcı bir süreçtir. Bu nedenle ilerici sinemacılık, onun yaklaşımında, saf bir özgürlük alanından ziyade, koşullar içinde manevra yapmayı gerektiren etik ve estetik bir mücadele alanı olarak belirir (Coş, Anlar ve Ayça, 1974, s. 22).

Bölge işletmeciliği sisteminin ortaya çıkardığı bir diğer yapı ise "yıldız" sistemidir. Bu sistem "her şeyden önce ve her şeyden çok, geniş seyirci kitleleri tarafından çok tutulan başrol oyuncularına dayalı ve bunlardan hız alan, bunlarla beslenen" bir yapıdadır. Endüstrinin işleyişinin seyirci talepleriyle doğrudan ilişkili olması ve bu dönemde

filmlerin yönetmenleriyle değil oyuncuları ile biliniyor oluşunun da etkisiyle oyuncuların gişe başarıları çekilen filmleri doğrudan etkilemiştir. Bu etki tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kendi yıldızlarının yaratılmasını sağlamış, onları empoze edilmiş ve yıldızlara dayalı bir sistem inşa edilmiştir. Öyle ki henüz senaryo yazılmamış dahi olsa oynayacak olan yıldız oyuncular belirlenmiştir. Filmlerde yıldız oyuncuların yer alması bölge işletmecilerinden avans almayı kolaylaştırmaktadır, bu kolaylık yıldız oyunculara olan talebi arttırmaktadır. Yıldız oyuncular ve yapımcı arasında iş sözleşmesi belirli gün sayısı üzerinden yapılmaktadır. Belirlenen gün sayısında işin bitirilememesi durumunda oyuncunun kararı ve uygunluğu doğrultusunda yeni sözleşme ile devam edilmektedir. Maliyetin azaltılması amacıyla kısa tutulan süreler (bazen oyuncunun müsaitlik durumuyla da alakalıdır) filmlerin hızlı çekilmesine neden olurken aynı zamanda iki filmin iç içe çekilmesi gibi çarpık bir işleyiş oluşmuştur. Aynı sette aynı oyuncularla "farklı" senaryoya sahip iki filmin birlikte çekilmesi gibi yapım teknikleri uygulanmıştır. Bir başka çekim sistemi ise tam teşekküllü bir plato kurulup 3 filmin aynı zamanda tek kamera ile çekilmesidir. Yeterli maddi yatırımın olmadığı düşük bütçeli bu filmlerde kamera kapanın elinde kalırken dekor ve aksesuarlar da benzer şekilde kullanılmıştır. Yıldız sistemi bir rantabilite sağlamasına karşın oyuncuların kendi sanatlarında körelmesine, karakterden öte tiplemelerin oluşmasına neden olmaktadır (Scognamillo, 2003, s. 40- 42; Ayça, 2016, s. 159; Scognamillo,2002, s. 204).

Yıldız sisteminde oluşan tiplemeler oyuncunun seyirci ile olan bağını kuvvetlendirerek yıldızlığın devamlılığını sağlarken aynı zamanda hep aynı tipe mahkûmiyeti de yaratmıştır. Kırel, Yeşilçam'da yıldız sisteminin yalnızca oyuncu tercihlerini değil, seyircinin anlatıya ilişkin beklenti ufkunu da belirleyen güçlü bir tipleştirme rejimi ürettiğini vurgular. Bu rejimde izleyici, belirli oyuncularla özdeşleşmiş karakter kalıpları üzerinden sinemasal anlamı önceden kurar. Örneğin Fatma Girik, çoğunlukla enerjik, atak, kolay pes etmeyen; gerektiğinde "erkeksi" bir kararlılık sergileyen ve halkçı bir direnç figürü olarak kodlanır. Türkan Şoray, güzellik ve cazibe ekseninde biçimlenen, halktan gelen ya da burjuva dünyasına ait "ideal kadın" temsillerinin taşıyıcısıdır. Filiz Akın ise daha çok kırılgan, zarif ve sarışın görünümüyle üst sınıf kadın imgelerini çağrıştırır; halk kökenli rollerde yer alsa bile bu roller çoğu zaman inandırıcılık sınırına takılır. Hülya Koçyiğit ise farklı toplumsal kimliklere uyum sağlayabilen geniş bir oyunculuk aralığına sahip olmakla birlikte, özellikle popüler aşk romanı uyarlamalarında, seçkin mekânlarda geçen, ayrılık ve kavuşmalarla örülü melankolik anlatıların "kibar ev

kızı" figürüyle özdeşleşir. Kırel'e göre bu tiplemeler, bireysel oyunculuk tercihlerinden ziyade, Yeşilçam'ın endüstriyel üretim mantığı içinde seyircinin alışkanlıklarıyla karşılıklı olarak pekişen, kalıcı ve düzenleyici bir temsil yapısına işaret etmektedir. (Kırel 2005, s. 202).

Yeşilçam yıldız sisteminin oyuncu üzerindeki yönlendirici etkisini Hülya Koçyiğit, kendi kariyer deneyimi üzerinden ele alırken, yıldız kimliği ile oyunculuk arzusu arasında sürekli bir gerilim yaşadığını vurgular. Koçyiğit'e göre, sinemanın kendisine sunduğu "genç, güzel ve masum kadın" imgesi, onun farklı kadınlık deneyimlerini ve toplumsal sorunları temsil etme isteğiyle her zaman örtüşmemiştir. Star olmanın getirdiği görünürlük ve süreklilik, belirli rol kalıplarını tekrar etmeyi neredeyse zorunlu kılarken, bu çerçevenin dışına çıkmak üretim hızını ve film sayısını ciddi biçimde sınırlayacak bir risk alanı yaratmaktadır. Bu nedenle melodramlarda inşa edilen "ideal kadın" figürü, hem fiziksel özellikleriyle hem de dönemin yapımcı ve yönetmenlerinin sinema politikalarıyla uyumlu bir çözüm olarak öne çıkmış; söz konusu temsili sürdürmek, yıldız konumunu korumanın en güvenli yolu hâline gelmiştir. Koçyiğit'in değerlendirmesi, Yeşilçam'da yıldız sinemacılığının yalnızca seyirci beklentilerini değil, oyuncuların estetik ve mesleki tercihlerini de belirleyen yapısal bir baskı mekanizması olarak işlediğini açık biçimde ortaya koymaktadır (Sarıkartal, 2002, s.83).

Yıldız oyuncuların konumlarını belirli tiplerle garanti altına almasının bir diğer etkisi de "seyirci beni böyle kabul edemez" görüşü ile onlara yakıştırılmış tiplerin dışındaki rollerde yer alamamalarına neden olmasıdır. Bu bağlamda Hülya Koçyiğit örneği üzerinden dile getirilen görüşler, Yeşilçam seyircisinin oyuncuya ilişkin güçlü ve kalıcı bir algı şeması geliştirdiğini göstermektedir. Seyircinin, Koçyiğit'i uzun yıllar boyunca ahlaki açıdan "kusursuz", sadakatle tanımlanan kadın figürüyle özdeşleştirmesi, oyuncunun iç dünyaya, ev içi gerilimlere ya da evlilik kurumunu sorgulayan dramatik anlatılara yönelmesini zorlaştırmıştır. Bu tür rollerin, yerleşik yıldız imajıyla çatışacağı ve seyirci tarafından reddedileceği varsayımı, oyuncunun rol seçimlerini sınırlandıran görünmez bir çerçeve oluşturmuştur. Böylece yıldız sistemi, yalnızca yapımcıların ve piyasanın beklentileriyle değil, seyircinin ön kabulleriyle de beslenen bir mekanizma olarak, oyuncuların estetik çeşitliliğini ve temsili ufkunu daraltan bir işlev üstlenmiştir (Balcıgil, 1984, s.14).

Türkan Şoray için de benzer bir durum söz konusudur. Kalıplaşmış yıldız imgelerinin dışına çıkmanın yarattığı kaygı, 1980'li yıllara dek etkisini sürdürmüş; yıldız oyunculuğun oluşturduğu beklenti rejimi, rol seçimleri üzerinde belirleyici olmaya devam etmiştir. Şoray, her ne kadar Mine filmiyle bu yerleşik yapıyı önemli ölçüde sarsmış olsa da, yıldız statüsünün taşıdığı baskının bütünüyle ortadan kalkmadığı anlaşılmaktadır. Nitekim oyuncunun anlatımlarında, Ömer Kavur'un Ah Güzel İstanbul projesi kapsamında kendisine önerilen rol karşısında yaşadığı tereddütler açık biçimde görülmektedir. Şoray, senaryoyu sanatsal açıdan güçlü ve cazip bulmasına rağmen, rolün cinselliği merkezine alan yapısının seyirci nezdinde nasıl karşılanacağı sorusu etrafında yoğun bir iç muhasebeye girmiştir. Bu süreçte, yıldız kimliğiyle özdeşleşmiş seyirci beklentilerinin doğuracağı olası tepkiler, oyuncunun kararı üzerinde belirleyici olmuş; arzu edilen dönüşümün zamansal olarak henüz mümkün olmadığı kanaatiyle projeden çekilmiştir. Bu durum, yıldız sisteminin yalnızca estetik tercihleri değil, oyuncuların cesaret alanlarını ve dönüşüm zamanlamalarını da sınırlayan güçlü bir kültürel mekanizma olarak işlediğini göstermektedir (Evren, 1995, s. 14).

Oyuncu ile filmin gişe başarısının sağlanması oyuncuyu belli tiplere mahkûm ettiği gibi yönetmeni de kısıtlamaktadır. Filmin çekile bilirliğinin film de yer alacak olan oyuncu bağlanması o oyuncuya göre yazılan senaryoları şekillendirmiş ve dolayısıyla yönetmeni de kısıtlayan bir yapı kazanmıştır. Yeni yüzlere şans tanımak ve yeni hikâyeler yaratmak isteyen yönetmenlerin sektörde yaşanılan sermaye azlığı sebebiyle bağlı kaldığı bölge işletmeleriyle anlaşmakta zorlandığı ve birbirinin tekrarı olan filmler çektiği görülmektedir. Bu tekrarlar toplumsal yapının sorgulanmasını sağlayacak filmlerin oluşmasına engel olmuştur. Filiz Akın yıldız sisteminin yarattığı olumsuz sonuçları şöyle dile getirmiştir: Dönemin sinema ortamında, seyircinin belirli kalıp anlatılara yoğun ilgi göstermesinin üretim süreçlerini belirleyici hale geldiğini; sinemacıların da bu ilginin peşinden sürüklenerek anlatısal risk almaktan kaçındıklarını vurgulamaktadır. Bu bağlamda Akın, özellikle kadın temsiline ilişkin eleştirel ve sorgulayıcı filmlerin üretilememesini, dönemin kültürel ve düşünsel iklimiyle ilişkilendirir. Kadının toplumsal konumunu tartışmaya açacak bir bilinç düzeyinin henüz oluşmadığını, bu yönde yönlendirici ya da eleştirel bir çevresel desteğin de bulunmadığını belirtir. Sinemanın toplumsal etkisinin son derece güçlü olduğu bir tarihsel kesitte, bu potansiyelin içerik bakımından doldurulamadığını ifade ederek, yıldız sisteminin yarattığı konfor alanının

eleştirel sinema üretimini sınırlayan temel etkenlerden biri olduğuna işaret eder (Filiz Akın'dan akt. Silan, 2004, s. 220).

Yıldız mefhumu Türkiye sinemasında yalnızca anlatıda bir değişim yaratmamış ekonomik yapıyı da derinden etkilemiştir. Zira zaten kısıtlı olan film bütçesine yüksek oyuncu maliyetleri eklenmiştir. 1963 yılında bir filmin ortalama yapım gideri 250.000 TL'ye ulaşmıştır. Yıldız oyuncuya verilen 60.000 TL'lik ücret çok geçmiş bir tarihe değil 1955 yılında bir filmin toplam giderine eşit hale gelmiştir (Özgentürk, 2003, s. 41; Gevgilili, 1989, s. 156).

Tablo 2.30
1963 Yılında Ortalama Bir Filmin Yapım Maliyeti

GİDER KALEMİ	MALİYETİ (TL)
Filmin Hikâyesi	2.500
Senaryo	9.000
Film	35.000
Alıcı, Aydınlatma	7.000
Stüdyo	14.000
Sözlendirme	7.500
Yönetmen	15.000
Yönetmen Yardımcısı	2.000
Erkek Yıldız	40.000
Kadın Yıldız	15.000
İkinci Roller	20.500
Figüranlar	3.500
Alıcı Yönetmeni	8.000
Alıcı Yönetmeni Yardımcısı	2.000
Baş Işıkçı	1.500
Işıkçı	1.000
Yapım Yönetmeni	3.000
Yapım Yönetmeni Yardımcısı	1.500
Sanat Yönetmeni	4.000
Dekorcu	1.000
Giysici	1.000
Dekor ve Sahne Donanımı	4.000
Afiş, Fotoğraf	10.000
Vergi	20.000
Çeşitli	22.000
Toplam	**250.000**

Kaynak: Özön, 1995, s. 340.

Yapım maliyetleri savaştan önceki dönemin on beş katına savaştan sonraki dönemin ise on katına ulaşmıştır. Ne yazık ki bu artışın temel nedeni sinemaya yapılan yatırımlar değil oyuncu ücretlerinin yükselmesinden kaynaklanmaktadır. Yapım giderlerinin neredeyse üçte biri yıldız oyunculuğuna gitmektedir. Toplam bütçe içerisinde yıldız oyuncular için ayrılan %32'lik bütçe karşısında teknik elemanlara ayrılan bütçe %0,7'dir (Özön, 1995, s. 339).

Tablo 2.31
1963 Yılında Ortalama Bir Filmin Yapım Maliyeti

Oyuncu	Yıllık Film Sayısı	Film Başı Ücret (TL)	Yıllık Kazanç (TL)
Türkan Şoray	13	50.000	650.000
Yılmaz Güney	13	50.000	650.000
Hülya Koçyiğit	17	30.000	510.000
Fatma Girik	15	30.000	450.000
Ayhan Işık	11	30-40.000	400.000
Cüneyt Arkın	20	20.000	400.000
Kartal Tibet	13	25.000	325.000
İzzet Günay	12	25-30.000	325.000
Selda Alkor	22	12.5-15.000	325.000
Fikret Hakan	12	25-30.000	325.000
Yusuf Sezgin	28	5-10.000	250.000
Ediz Hun	11	20-25.000	250.000
Sadri Alışık	12	20.000	240.000
Ekrem Bora	10	20.000	200.000
Filiz Akın	9	15-20.000	180.000
Sevda Ferdağ	15	10.000	150.000
Tamer Yiğit	9	15.000	135.000
Erol Taş	18	7.5-10.000	130.000
Tanju Gürsu	9	10-15.000	110.000
Selma Güneri	11	10.000	110.000
Tunç Okan	10	10.000	100.000
Ajda Pekkan	12	7.5-10.000	100.000
Suzan Avcı	21	4-5.000	100.000
Kuzey Vargın	16	5.000	90.000
Nilüfer Aydan	13	5-7.500	90.000
Tijen Par	12	5-7.500	75.000
Pervin Par	11	5.000	75.000
Kenan Pars	13	4-5.000	60.000
Hayati Hamzaoğlu	10	4-5.000	50.000
Hüseyin Baradan	13	3-5.000	50.000

Kaynak: Artist Dergisi, 18 Mart 1967 akt Erkılıç, 2003, s. 101-102)

Yıldız oyuncu sistemi, seyirciye dayalı sinema endüstrisinin iç piyasada finansal desteği sağlayan can damarı olmuş sürdürülebilirliği garantilemiştir ancak sinemanın sanatsal yapısını zedelemiştir. Scognamillo'nun konfeksiyon sineması olarak adlandırdığı bu üretim sistemi, tiplemeleri ön plana çıkarmış karakterlerin ve onların derinliğinin oluşmasıyla ilgilenilmemiştir. Karakter derinliklerin yaratılması için gerekli olan zamansal süreç hızlı üretim temposunda mümkün de olamamıştır. Yapımcıların kendi teşvik ettiği bu sistem artan maliyetler nedeniyle sorgulanmaya başlanmıştır. Yapımcılar çekilen filmlerin vizyonda kalma sürelerini uzatarak elde edilen geliri arttırmayı hedeflemiş bu nedenle zaten sınırlı sayıda olan sinema salonlarındaki yabancı film gösterimlerinin kısıtlanması için lobi çalışmaları yapmışlardır ancak bu lobi nafile bir çabaya dönüşmüştür. Bu başarısız çaba yapımcıların kendi elleriyle kurduğu yıldız sistemini sorgulamaya yöneltmiştir. 1963 yılında 13 Yapımcı "kendi yarattıkları canavarı" yok etmek amacıyla bir bildiri yayınlayarak boykot düzenlemiş ve her bir jön

için yılda en fazla 6 film çekilmesi şartı konulmuştur. Binaenaleyh mevcut yıldızların yerine yeni oyuncularla çalışmak mümkün olacak ve maliyetler azaltılacaktır. Bu yaklaşımla sinema dergilerinin düzenlediği oyuncu yarışmalarına da destek vermişlerdir. Bu destek yeni yıldızların ortaya çıkmasına imkân tanısa da mevcut yıldızların konumu film ithalinin azaltılması sonucu iç piyasaya yönelik film çekiminin devamlılığı sağlandığı için 1960'ların sonuna dek korunmuştur (Scognamillo, 2003, s.45; Özön, 1994, s. 339-340; Özön, 1968, s. 183-184).

Türkiye sinema endüstrisinin 1960'lı yıllarda artan üretimi mevcut sorunlara yenilerinin eklenerek kemikleşmesine neden olmuştur. Sorunlar sinema emekçilerinin bir araya gelmesine vesile olmuş, 1961 Anayasasının sağladığı sendikal hakların da etkisi ile 1962 yılında *Türkiye Sinema İşçileri Sendikası* (Sine-İş) kurulmuştur. Sine-İş'i bugüne değin kurulan tüm örgütlenmelerin önüne taşıyan tüzüklerinin 5. maddesinde yer alan yetkiler kısmında "Tek başlı veya toplulukla iş uyuşmazlığı çıkarmak, toplu iş sözleşmesi ve genel sözleşmeler yapmak, greve karar vermek ve grevi idare etmek, kooperatifler kurmak" gibi örgütlenmeyi sözel eylemden fiiliyata geçirecek olan eylem planlarını eklemiş olmalarıdır. Tüzük yalnızca bir metin olarak kalmamış; toplu iş sözleşmesi yapılmış, anlaşmazlık durumunda greve gidilerek sinema endüstrisinin ilk grevinin gerçekleştirilmesini de sağlamıştır. Bazı yıldız oyuncuların kendilerini işçi olarak tanımlamaktan imtina etmesi nedeniyle sektörde ayrım yaratacak olan tartışmalar da bu dönemde başlamıştır (Akad, 2017, s. 283; Aydın, 2010, s. 49-50).

1962 yılında yalnızca sinema emekçileri değil yapımcılar da örgütlenme adımları atmış, on altı film yapımcısı *Türk Film Prodüktörleri Cemiyetini* kurmuştur. Cemiyetin kuruluş amaçları arasında "Türk filmciliğinin çağdaş seviyeye ulaşması, gelişmesi yolunda çalışmak" ve sinema okulunun kurulması gibi gerekçeler olmasına karşın benzer yapımları devam ettirmeleri ironiyi ortaya koyarken, amaçlarını gerçekleştiremediklerinin bir göstergesi olmuştur (Filmciliğimizin, 1962, s. 5).

1962 yılında kurumsal bir sinemanın temel ayaklarından biri daha inşa edilmiş Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde *Kulüp Sinema 7* kurulmuştur. Kulüp amaçlarını "Sinemayla ilgili kimselerin bilgilerini arttırmak, amatörleri desteklemek, dergi çıkarmak" olarak tanımlamıştır ("Kulüp", 1963, s. 11). Döneminin önemli bir adımı olmasına karşın kulüp başlangıçta beklenen rağbeti görmemiştir. Kurucusu Sami Şekeroğlu süreci şöyle aktarmaktadır: Döneminin önemli bir adımı olmasına karşın kulüp

başlangıçta beklenen rağbeti görmemiştir. Kurucusu Sami Şekeroğlu, bu süreci değerlendirirken, kuruluş aşamasında basınla kurulan ilişkinin karşılık bulmadığını vurgular. Sinema yazarlarının davet edildiği bir toplantıda, planlanan eğitim faaliyetleri ile bir film arşivi oluşturma hedeflerinin ayrıntılı biçimde aktarılmasına rağmen, girişimin ciddiye alınmadığını; toplantının ardından basında herhangi bir yansıma oluşmadığını belirtir. Şekeroğlu'na göre bu kayıtsızlık, yalnızca kurumsal bir ilgisizlik değil, aynı zamanda kendisinin genç, deneyimsiz ve merkez dışı bir figür olarak algılanmasının da sonucudur. Bu erken dönemde yaşanan dışlanmışlık hissi, sinema alanında yeni ve kalıcı bir yapı kurmanın karşılaştığı sembolik engelleri açık biçimde görünür kılmıştır (2014).

Ancak Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan bir köşe yazısının ardından Kulüp Sinema 7 hak ettiği rağbeti görmüştür. Süreç içerisinde sinema dergisi çıkarmak, film ve fotoğraf arşivi kurmak, film gösterimleri ve konferanslar düzenlemek gibi faaliyetler yürüten Kulüp sinema okulunun açılmasının da kökenini oluşturmuştur (Evren, 2014, s. 200).

1963 yılında *Sinema ve Tiyatro İşverenler Sendikası* kurulmuştur. Sendikanın temel hedefi bilet fiyatlarının arttırılması olurken bu talebin gerçekleşmemesi gerekçesiyle 4 gün sürecek bir boykota başvurulmuştur. Artan maliyetlere karşın bilet fiyatlarının arttırılmaması yüksek vergilerin alınmaya devam edilmesi bu talebi doğurmuş, vergilerin azaltılması durumunda bilet fiyatlarını düşürebilecekleri de sendika tarafından belirtilmiştir. Ancak bu taleplerin kabulüne ve etkili bir değişime ilişkin veri elde edilememiştir ("Belediye", 1969, s. 1).

1963 yılında Türk *Film Prodüktörleri Cemiyeti* tarafından tüzüklerinde geçen amaçlardan biri olan "Türk filmciliğinin çağdaş seviyeye ulaşması, gelişmesi yolunda çalışmak" maddesini gerçekleştirilmesine yönelik bir adım atılmış "Türk sinemasının kalkındırılmasına" yönelik bir çalışma hazırlanmıştır. Bu çalışmanın zamanlaması ve hazırlayanların mesleki pozisyonu bir tesadüf değildir, artan yapım sayısı, yükselen maliyetler ve yıldız oyunculuğunun olumsuz etkileri yapımcıların "sinemanın düzene sokulmasının" ve "devlet korumacılığına ihtiyaçları olduğunun" hatırlanmasına neden olmuştur. Bu çalışma İstanbul Milletvekili olan Suphi Baykam'a sunulmuştur. Baykam bu çalışmayı "Türk Sinema ve Filmciliğini Kalkındırma Hakkında Kanun" başlığı ile kanun teklifi olarak TBMM'ye sunmuştur. (Baran, 2018, s. 64-65; Onaran, 1968, s. 194-195). Yapımcılar tarafından, yapımcılar lehine hazırlanan bu yasa tasarısı aşağıdaki dokuz maddeden oluşmuştur;

1. Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'na bağlı bir 'Milli Filmcilik Komitesi'nin kurulması;
2. Sinema ve filmciliğin kalkınması için gerekli finansmanı sağlayacak bir 'Milli Filmcilik Fonu'nun oluşumu;
3. Film ve senaryoların kontrolü İstanbul da Film ve Senaryo Kontrol Komisyonu tarafından yapılır; Film ve Senaryo Kontrol Komisyonu şu üyelerden teşekkül eder:

Turizm ve Tanıtım Bakanlığından -1 Üye
Milli Eğitim Bakanlığından- 1 Üye
İçişleri Bakanlığından -1 Üye
Milli Savunma Bakanlığından -1 Üye
Türk Film Prodüktörleri adına -1 Üye
Sinema Teknisyen ve İşçileri adına -1 Üye
Devlet Tiyatrosu adına -1 üye
Güzel Sanatlar Akademisi adına -1 Üye
Türkiye Gazeteciler Federasyonundan - 1 Üye
Türkiye Edebiyatçılar Birliğinden -1 Üye
Üniversite adına yetkili -1 Üye
Sinema sanatkârları adına - 1 Üye

4. Stüdyo kurmak ya da var olan stüdyoları geliştirmek isteyenlere kredi olanağının sağlanmasını ve milli bir stüdyonun kurulması;
5. Filmlere yarışmalar sonunda ödül verilmesi;
6. Filmlerin giderlerini tümüyle karşıladıktan sonra vergilendirilmesi;
7. Yeni kurulacak sinema salonlarının 3 yıl süreyle Belediye Eğlence Resmi'nden muaf tutulması;
8. Türkiye' deki her sinemanın belli bir süre "Milli Filmcilik Komitesi" tarafından seçilerek oynatılmaya değer gördüğü 8 Türk filmini mutlak göstermesi;
9. Sinemaya giriş ücretlerinin yine aynı komitece saptanması (Özdemir, 1999, s. 15).

Kanun komisyonda yetersiz bulunarak Türk sinema ve filmciliğinin kalkındırılmasından ayrı mütalaa edilmesi ve film kontrolünün yine Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanununa göre yürütülmesine karar vermiştir (Tikveş,1968: s.192).

1963 yılında senaryosu Necati Cumalı'nın eserine dayanan, yönetmenliğini Metin Erksan'ın yaptığı *Susuz Yaz* filmi hem senaryosu için hem de filme çekilmiş hali için sansür kurulundan çeşitli düzenlemelere tabi tutulmuştur. Filmin 14. Beynelmilel Berlin Film Festivali'ne katılımının sağlana bilinmesi için yapılan başvurusuna İçişleri, Dışişleri, Turizm ve Tanıtma Bakanlıkları temsilcilerinden oluşan özel inceleme kurulundan "iştiraki uygun değildir" yanıtı gelmiştir (Karadoğan & Öztürk, 2022b, s. 55-58). *Susuz Yaz'*ın festivale katılabilmesi ancak Güzel Sanatlar Akademisi'nin olumlu görüş vermesi sonucu gerçekleşebilmiştir. Bunca müdahale ve güçlüğe karşın film

Berlin'den Altın Ayı ödülünü kazanarak dönmüştür. Bu uluslararası başarı film ekibi için 27 Temmuz 1964'te İstanbul'da bir tören düzenlenmesini sağlamıştır. Turizm ve Tanıtma Bakanı Ali İhsan Göğüş bu toplantıda devlet ve sinema arasındaki kopukluğun derinliğine dikkat çekmiştir: Devlet makamlarınca Türkiye'yi yurtdışında temsil edemeyeceği gerekçesiyle uygun bulunmayan bir filmin, sinema dünyasının en saygın festivallerinden birinde en üst ödüle layık görülmesi, kamusal karar alma süreçleri ile Türk sinemasının sanatsal gerçekliği arasındaki yapısal uyumsuzluğu açık biçimde gözler önüne sermektedir. Bu durum, devletin kültürel üretimi değerlendirme ölçütleri ile uluslararası sinema çevrelerinin estetik ve sanatsal ölçütleri arasındaki mesafenin ne denli derin olduğunu göstermektedir (Korkmaz,1999, s. 57).

Devlet ve sinema arasındaki bu kopukluğun giderilmesi amacıyla 10-13 Ağustos 1964 tarihinde İstanbul Milletvekili Suphi Baykam tarafından "Sinema Danışma Kurulu" toplanmış ve sinema endüstrisini düzenlemesi amacıyla hazırlanan teklif; Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, İç İşleri Bakanlığı, Devlet Planlama Teşkilatı, Ankara Radyosu, Sinema Yazarları Temsilcileri, Film Prodüktörleri Cemiyeti, Sine-İş Sendikası, sinema ve stüdyo sahipleri ile Şehir Tiyatroları'na tartışmaya açılmıştır. Toplantıda sansür yasasının yarattığı problemler, yerli film yapımının arttırılması ve mevcut yapım koşullarının değerlendirilmesi, sinemanın bir meslek olarak kabulünün sağlanması ve nitelikli personel yetiştirilmesi gibi sinemanın temel problemleri ele alınmaya çalışılmış ancak katılımcılardan sendika temsilcilerinin dahi gerekli hazırlığının ve bilgilerinin olmadığı beyanı ile karşılaşılmıştır. Devlet Planlama Teşkilatı adına toplantıya gözlemci olarak katılan Ali Özoğuz, konuşmasında kültür ve sinema alanlarının planlama süreçlerinde yeterince temsil edilememiş olmasına dikkat çekmiştir. Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı hazırlanırken kültür başlığına sınırlı bir yer ayrıldığını, bunun temel nedeninin ise bu alanda uzman kadro eksikliği olduğunu belirtmiştir. Söz konusu danışma toplantısının, Planlama Teşkilatı'nın kültür ve sinema politikalarına ilişkin yaklaşımını derinleştirmesi açısından önemli bir fırsat sunduğunu vurgulamış hem Planlama'nın hem de Turizm Bakanlığı'nın sinema alanını doğrudan sektörün içinden gelen aktörler kadar yakından tanımadığını ifade etmiştir. Bu nedenle toplantıda elde edilecek bilgi ve değerlendirmelerin, ileride yapılacak düzenlemeler için belirleyici olacağını dile getirmiştir. Ayrıca gündemde bulunan kanun teklifinin yeterince olgunlaşmamış yönleri bulunduğunu, bu teklifin toplantı çerçevesinde ayrıntılı biçimde tartışılarak geliştirilmesinin mümkün olduğunu belirtmiş; Planlama Teşkilatı'nın da bu süreçte ortak

akla dayalı bir tutum geliştirmeye açık olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda, hazırlıksızlık ya da yetersizlik gerekçelerinin kabul edilemez olduğunu özellikle vurgulamıştır (Özön, 1998, s.3).

Ancak taraflar arası uzlaşı olmamış kurul bir ilerleme kaydedemeden sonlandırılmıştır. Bu kurulun ardından 1964 yılının Kasım ayında Birinci Türk Sinema Şurası toplanmıştır. *Susuz Yaz*'ın kazandığı uluslararası ödül devletin 1948 yılında gerçekleşen vergi indiriminden sonra sinemaya ilişkin kurumsal ilk adımın atılmasını sağlamıştır (Duruel, 2003, s.108; Karahanoğlu, 2007, s.67: "Sinema", 1964, s. 3; Özön, 1998, s.2).

Yıllar sonra devletin sinemasının sorunlarını tartışmak ve çözüm yollarını geliştirmek amacıyla attığı bu adım sinemacılar tarafından iyi değerlendirilememiştir. Zira 1959 yılında Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali'nde oluşan kutuplaşma Sinema Danışma Kurulu'nda da devam etmiş, Şura ile birlikte keskin bir hal almıştır. Bu kutuplaşmanın kökeninde yasa tasarısında sinemaların 8 yerli filmi gösterime mecbur tutulmaları talebine karşın sinema yazarlarının "kaliteye prim" olarak adlandırılan yapımcılığı iyi filme yöneltmek amacıyla kademeli rüsum uygulamasının olması iyi filmin kötü filme karşı korunması talebi bulunmaktadır. Yapımcılarının asıl hedeflerinin İstanbul'daki birinci kademe sinema salonlarının olması, ortalama bir hesapla 80 filmin yani yıllık yapımın yarısından fazlasının izleyiciye zorla izlettirilmesi anlamına gelmektedir. Sinema yazarlarının itirazı seyircinin nitelikli film izleme hakkına dayanmaktadır (Özön, 1998, s. 11; Özön, 1995, s. 334-340; Scognamillo, 1997b, s. 3).

Şura toplandığında gündeme geçilmeden önce Türk Prodüktörler Cemiyeti, Rejisörler Birliği, Sine-İş ve Türk Stüdyo Sahipleri adına müşterek bir önerge okunmuştur, önerge Şura'ya bizzat katılan Agah Özgüç Özön'ün değerlendirmesine göre şu temel itirazlar etrafında şekillenmektedir: Önerge, Ağustos 1964'te gerçekleştirilen Birinci Sinema Danışma Kurulu toplantısıyla benzer bir atmosferin yeniden üretildiğini vurgulamakta; toplantıların, sinema alanı dışından gelen katılımcıların ağırlıkta olduğu bir yapı içinde yürütüldüğünü belirtmektedir. Meslek temsilcilerinin azınlıkta kaldığı bu ortamda, sinemanın ancak devlet müdahalesiyle düzenlenebileceği yönündeki yaklaşımın ısrarla öne çıkarıldığı ifade edilmektedir. Önergeye göre, sektörde üretim ve dolaşım açısından tutunamayan kesimler ile film ithalatçılarına yakın çevrelerin belirleyici konumda olması, Türk sinemasının kendi iç dinamikleriyle düzenlenmesinin önüne geçmektedir. Bu nedenle sinema alanının düzenlenmesinin yalnızca sinemacılar tarafından

gerçekleştirilebileceği savunulmakta; meslek dışı aktörlerin karar süreçlerinden dışlanması talep edilmektedir. Bu çerçevede mevcut gündem reddedilmekte, yukarıdan belirlenen karar mekanizmalarına karşı çıkılmakta ve sektör temsilcilerinin katılımıyla yeni bir gündemin oluşturulması istenmektedir (Özön, 1998; s. 8).

Önergenin ardından ne Turizm ve Tanıtma Bakanı Ali İhsan Göğüş'ün sinemaya ilgi duyan her kesimden görüş alınmasının sonuçları zenginleştireceği görüşü ne de Burhan Arpad'ın Şura'nın sinemacılar için büyük bir fırsat olduğunu belirten uzlaşmacı yorumu kabul görmemiştir. Bunun üzerine Şura'ya katılan kesimlerin alanlarına ilişkin sayım yapılmıştır: Şura'ya katılan 31 kişiden 18'i "fiilenciler" olarak tanımlanan sektör çalışanları, 5'i devlet kuruluşları temsilcileri geriye kalan 9 kişi ise ismen davet edilenler ve sinema yazarlarıdır. Sinema alanında çalışanların çoğunluk olduğunun tespitinden sonra Göğüş yeniden uzlaşma taraftarı olmuştur:

Ali İhsan Göğüş, toplantının temel amacının geçmişte yaşanan zaman kayıplarını tekrar etmemek olduğunu vurgulayarak, tartışmaların kişisel ya da yöntemsel gerilimler etrafında değil, Türkiye'de sinemanın yapısal sorunlarının açık biçimde ele alınmasına yönelmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bu çerçevede Şura'nın, karar vericilerin her şeyi bildiği varsayımıyla değil; aksine sinema alanında fiilen çalışanların bilgi ve deneyimlerinden öğrenme ihtiyacıyla toplandığını belirtmiştir. Göğüş'e göre toplantının düzenleniş amacı, Türk sinemacılığının karşı karşıya olduğu sorunları eksiksiz biçimde kavramak ve yanlış değerlendirmelerden kaçınmaktır. Bu nedenle mümkün olduğunca geniş bir katılımla farklı görüşlerin dinlenmesi gerektiğini savunmuş; ortak akla dayalı bir yaklaşımın zorunluluğuna dikkat çekmiştir. İçinde bulunulan durumun Türk filmciliğinin ciddi bir kriz içinde olduğunu açıkça gösterdiğini belirten Göğüş, bu krizden çıkışın ancak birlikte çalışma kültürünün geliştirilmesiyle mümkün olabileceğini dile getirmiştir (Özön, 1998, s. 9).

Ancak tüm çağrıya rağmen fiilencilerin şuraya katılımı sağlanamamıştır. Şura'nın "ekonomik komisyonu" şu kararı almıştır: Ekonomik Komisyon'un değerlendirmesine göre, yerli filmlerden alınan belediye rüsumunun %20'den %30'a yükseltilmesi uygun görülmüştür. Bununla birlikte, sanatsal nitelik taşıdığı ileri sürülen yerli yapımların, ilgili değerlendirme kurulu tarafından uygun bulunması hâlinde, daha düşük bir oran olan %15 rüsumla gösterime girmesi öngörülmüştür. İthal filmler açısından ise mevcut uygulamanın sürdürülmesi benimsenmiş; bu filmlerin genel olarak %41,5 oranındaki

rüsumla gösterilmesi kararlaştırılmıştır. Ancak estetik değerlendirme kurulunun nitelikli bulduğu yabancı filmler için rüsum oranının %30'a düşürülmesi önerilerek, vergi politikası aracılığıyla kaliteyi teşvik eden bir düzenleme amaçlanmıştır (Çakmaklı, 1964).

Bu karar Refiğ'in " kaliteye prim" yaklaşımının düzenlenmiş bir versiyonu olmakla birlikte aynı zamanda kanun haline dönüşürse ithal filmlerin korunması anlamını da taşımaktadır. Ayrıca kurulması planlanan Milli Filmcilik Merkezi bünyesinde kurulacak olan estetik danışma kurulu "kaliteye prim"'in ana belirleyicisi olacaktır bu bağlamda söz sinema eleştirmenleri/yazarlarının olacaktır. Bu tasarının kanun haline dönüştürülmesi 1965 yılında genel seçimin hemen öncesinde gerçekleşmiş olsa da TBMM'ye sunulması 1968 yılını bulmuştur. Kanun tasarısının hazırlanışı ve meclise sunuluşu arasında geçen sürede politikada önemli değişimler gerçekleşmiştir. Kanunun hazırlandığı ve sunulduğu siyasi arena tamamen farklıdır. (Özön, 1999 s. 6; Scognamillo, 1997b, s. 3-4).

1965 yılında gerçekleşen genel seçimde Adalet Partisi oyların %52.9'unu alarak meclisteki sandalyelerin salt çoğunluğunu elde ederek beklenmedik bir zafer kazanmıştır. CHP'nin oyları %28,7'ye gerilerken diğer tüm partilerin oyu %7'nin altında kalmıştır. AP meclisteki sandalye sayısıyla kabine için güvenoyu almakta zorlanmasa da ideolojik olarak çok az ortaklaşan kabine ve partinin bir arada tutulmasında güçlük çekmektedir zira AP; sanayiciler, küçük tüccar ve esnaf, köylüler ve büyük toprak sahipleri, "dinci gericiler" ve "Batı'cı" liberallerin bir koalisyonundan oluşmaktadır. DP'nin devamı olarak kabul edilen AP, DP'nin sahip olduğu meşruiyeti kazanamamıştır. Bu eksiklik başkanlığın sorgulanmasına neden olduğu kadar başkanlığın korunması için bir takım "tedbirleri" de beraberinde getirmiştir. AP bu amaç için iki taktiği sürekli olarak kullanmıştır; partinin İslami niteliği ve geleneksel değerlerden yana oluşu ile daimî olarak komünizm aleyhtarı propaganda ve sol kesim üzerinde baskı uygulama. Partinin Okul ve üniversiteleri solcu öğretmenleri temizlemek, yayın yoluyla komünizmi yaymaları gerekçesi ile yabancı sosyalist metinlerin çevirmenlerini tutuklamak (metinler 18. yy.'a ait risaleler ve Atatürk'ün nutku olsa dahi netameli bulunmuştur) gibi eylemler entelektüellerin partiye cephe almasına neden olmuştur. Yeni anayasanın iktidara yönelik fren-denge mekanizması yargının birçok durumda hükümete rağmen bireylerin haklarını korumayı ve yeni yasaların anayasaya uygunluğunun teminine imkân tanımakta, devlet radyo ve televizyonu ile basının büyük çoğunluğunun hala özerk olması hükümetin eleştirilmesini sağlamakta ve üniversitelere polis ancak rektörün daveti ile giriş

yapabilmektedir. AP'sinde pek çok üye anayasanın değişmesi taraftarı olmasına karşın meclis gerekli olan üçte iki çoğunluğu sağlamamıştır. Anayasa değişmese de 61 anayasası ile getirilen özgürlükler kısıtlanmakta, oluşan özgürlük havası büyük bir değişim göstermektedir (Zürcher, 2005, s. 364-367).

Değişen siyasal iklim 1965 yılında tasarlanan sinema yasasının 1968 yılında kabulü mümkün olmamıştır. Özön'ün betimlemesine göre, söz konusu tasarıyla tüzel kişiliğe sahip, idari ve mali bakımdan özerk bir kamu kurumu olarak Türk Sinema Enstitüsü'nün kurulması öngörülmekteydi. Bu düzenleme ile sinema, bağımsız ve kurumsallaşmış bir meslek alanı olarak tanımlanmakta; film denetimi ise yalnızca anayasal çerçevede, kamu düzeni ve genel ahlakla sınırlı tutulmaktaydı. Tasarı ayrıca yerli sinemayı korumaya yönelik önlemler içermekte, sinema sanatının ve kültürünün yaygınlaştırılması ile Türk sinemasının tanıtımını hedefleyen destekleyici ve teşvik edici mekanizmalar önermekteydi (Özön, 1999, s. 5).

Bu tasarı AP'nin "felsefesi"ne tamamen karşıt nitelikler taşımaktadır. Nitekim kabul görmemiş 8 ayın ardından yeni bir tasarı hazırlanmıştır. Sinema yazarlarına danışmanlık olarak gönderilen bu kanun tasarısı Şura'da yapılması planlananların tersyüz edilmiş bir hali olarak dergilerde yazılmış olsa da kanun tasarının metni kamuoyuyla hiçbir zaman paylaşılmamıştır. Binaenaleyh Şura somutlaşamayan bir adım olarak kalmıştır (Özön, 1999, s.7-8).

1965 yılı genel seçimleri yalnızca sinema kanun tasarısının mevcudiyetinin ortadan kalkmamasına neden olmamış aynı zamanda sinemadaki toplumsal gerçekçi yönelimi de zayıflatmıştır. Türkali'ye göre 1965 yılında AP iktidarının kurulmasıyla birlikte "toplumsal gerçekçilik" eğiliminin ivme kaybetmesi tarihsel ve yapısal açıdan kaçınılmaz bir gelişme olarak ortaya çıkmıştır. Bu kırılma sinemayı doğrudan olumsuz etkilemiş, özellikle sansür mekanizmalarının daha sert ve kapsamlı biçimde devreye girmesine yol açmıştır. Türkali, sansürün çoğu zaman sinemadaki sorunların nedeni olarak ele alındığını, oysa bunun temel bir kavramsal yanılgı olduğunu vurgular. Ona göre sansür, başlı başına bir sebep değil, Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısının ürettiği bir sonuçtur; bu yapısal koşullar değişmediği sürece sansür uygulamalarının da ortadan kalkması mümkün değildir (Coş, Anlar ve Ayça, 1974, s. 38).

İktidar değişiminin yarattığı toplumsal dönüşüm dönemin kuramsal tartışmalarının başka bir yöne evrilmesine neden olmuştur. Şura'da gerçekleşen tartışmalar 1965'te ikincisi

düzenlenen Altın Portakal Film Şenliği'ne[47] de sıçramış ayrım devam etmiştir. 1965'te Sinematek Derneği'nin kurulması bu ayrımın kavramsallaşmasına neden olmuştur (Daldal, 2005, s. 69; Özgüç, 2005, s.12; Scognamillo, 1997b, s.4).

Derneğin yayın organı olan Yeni Sinema dergisi, sinemaya ilişkin yaklaşımını ulusal sinemanın gelişimini esas alan eleştirel ve bütüncül bir çerçevede konumlandırmaktadır. Dergiye göre nitelikli ve sanatsal değeri yüksek bir ulusal sinemanın inşası, öncelikle mevcut koşulların çekinmeden ve açıklıkla tartışılmasını; sorunların nedenlerinin çok yönlü ve dürüst bir biçimde ortaya konmasını gerektirmektedir. Yeni Sinema yazarları, yerli sinema endüstrisinin yaşadığı güçlüklerin toplumsal yapıdan bağımsız düşünülemeyeceğinin bilincindedir ve bu nedenle sinemayı soyut ya da yalıtılmış bir alan olarak ele almayı reddeder. Bu sorunların aşılabilmesi için yüzeysel çözümlerden ziyade köklü düzenlemelere ve yapısal dönüşümlere ihtiyaç olduğu vurgulanmaktadır. Aynı zamanda Türk sinemasının, bir sanat alanı olarak, diğer ülkelerin sinema pratiklerinden kopuk biçimde ele alınamayacağı; evrensel sinema sanatının estetik ve düşünsel birikimiyle ilişki içinde değerlendirilmesi gerektiği savunulmaktadır. Bu doğrultuda Yeni Sinema, yerel ölçütlerle sınırlı bir anlayış yerine evrensel sanatsal değerleri esas almakta ve ulusal Türk sinemasının bu evrensel düzeye erişmesini amaçlayan öncü eleştirel çizgiyi sürdürmeyi ve derinleştirmeyi hedeflemektedir (Yeni Sinema, 1966, s. 1).

Sinematek, dünyadaki diğer örnekleri gibi resmî ya da özel herhangi bir kuruluşun maddi desteğine dayanmaksızın, yalnızca üyelerinin katkıları ve gerçekleştirdiği gösterimlerden elde edilen gelirler aracılığıyla varlığını sürdürmüş; dünya ve Türkiye sinemasına ilişkin film, dergi, afiş, fotoğraf, kitap ve senaryo gibi her türlü malzemeyi toplamak, bunları uygun muhafaza koşulları altında korumak ve süreli yayınlar aracılığıyla dolaşıma sokmak amacıyla faaliyet göstermiştir. Bunun yanı sıra, sinema kulüplerinin yaygınlaştırılması yönünde girişimlerde bulunmuş, yurt içinde düzenli film gösterimleri organize etmiş, Türk sinemasının nitelikli örneklerini yurt dışında tanıtmayı hedeflemiş; konferanslar ve açık oturumlar yoluyla sinema kültürünün düşünsel zeminini güçlendirmeye yönelik çabalar yürütmüştür. Ancak bu ulvi çaba sanat sinemasının oluşturulması ve sinema kültürünün geliştirile bilinmesi için Avrupa sinemasını örnek

[47] Altın Portakal Film Şenliği'nin kökeni 1956 yılından beri düzenlenen Sanat Festivali'ne dayanmaktadır. Bu festival 1964 yılına gelene dek tiyatro ve konser ağırlıklı şenlik olarak düzenlemektedir. 1964 yılında Antalya Film Şenliği adını alır süreç içerisinde Antalya Altın Portakal Film Festivali'ne dönüşmüştür (Özgüç, 2003b, s.12).

almış ve Türkiye sinemasını ağır eleştirilere maruz bırakılmasıyla sonuçlanmıştır (Başgüney, 2009, s. 141). Bu eleştirilerin bir örneği Gevgilili tarafından da ele alınmıştır. Gevgilili'ye göre Türk sineması, çağdaş sinemanın temel niteliklerinden uzak bir konumda yer almaktadır. Modern sinemayı belirleyen esas unsurun, çağdaş bir yorumu, özgün bir duyarlılık, atmosfer ve biçim aracılığıyla ortaya koyabilme yetisi olduğu vurgulanmakta; bunun yalnızca maddi koşullarla açıklanamayacak, doğrudan sanatsal bir sorun alanına işaret ettiği belirtilmektedir. Bu çerçevede Türk sinemasının gerek içerik gerekse biçim düzeyinde, söz konusu sanatsal sorunlara özgün karşılıklar üretemediği ifade edilmektedir. Ayrıca sinemanın, toplumun herhangi bir kesitini derinlikli ve sahici biçimde yansıtmakta yetersiz kaldığı; toplumsal bütünlüğü, mitleri ve diliyle birlikte ele alan bir panorama sunamadığı ileri sürülmektedir. Bu eksikliklerin sonucu olarak Türk sinemasının estetik açıdan tekrar eden, kısır bir yapıya sürüklendiği; sosyal ve politik boyutlarıyla ilgi uyandıramadığı gibi, insani bir dramı ya da basit bir aşk anlatısını dahi derinlikli biçimde kurmakta zorlandığı değerlendirilmektedir (Gevgilili, 1966, s. 14-15).

Artan film sayısına karşın sinemanın düşen niteliği eleştirmenler tarafından ağır şekilde eleştirilmiş, Yeşilçam Sinemasının topyekûn yok olarak başka bir yapının; kültürlü bir sanat sinemasının inşasını savunmuşlardır. Ülke gerçeklerinin tamamen yok sayıldığı bu görüş sinemayı diğer sanatların aksine ülke koşullarının önünde olmasını beklemektedir. Ancak sinemanın bağlı olduğu ekonomik dengenin içeriği belirlediği unutulmuş bunun dışında kalabilen özellikle 1960 ve sonrasında ortaya çıkan Türkiye'nin modernleşme evresinde girdiği bunalımı konu alan daha sade bir anlatım ile daha durgun dramatik yapıya sahip olan toplumcu gerçekçi; hakları hiçe sayılan emekçi kesimi konu edinen filmler göz ardı edilmiştir. Bu ilerici ve nitelikli filmlerin eleştirmenler tarafından desteklenmesi bu alanın gelişmesine katkı sunabilecektir lakin bu yol ağır eleştirilerle tamamen kapatılmıştır (Uçukan, 1977, s.25).

Türkali'ye göre sinema pratiğine ilişkin birikimi yalnızca Yeşilçam'ın ticari üretim ortamı üzerinden şekillenmemiş, aynı zamanda Sinematek deneyimiyle de beslenmiştir. Bu süreç, sinema bilgisinin ve estetik duyarlılığın gelişmesine katkı sağlamış; Sinematek'in, Yeşilçam'ın sınırlı ticari referanslarla şekillenen sinema anlayışına önemli bir tamamlayıcı işlev üstlenebileceği düşünülmüştür. Nitekim Yeşilçam'ın, iyi örneklerin izlenebileceği ve niteliksiz üretimlerin eleştirel süzgeçten geçirilebileceği bir tür eğitsel

platforma ihtiyaç duyduğu vurgulanmaktadır. Ancak bu potansiyelin hayata geçirilememesi, Türk sineması açısından kayda değer bir kayıp olarak değerlendirilmiştir.

Türkali, Sinematek ile sinemacılar arasında yaşanan gerilimin, Yeşilçam'ın basın ve entelektüel çevrelerden aldığı desteği zayıflattığını; oysa belirli bir döneme kadar sinema üzerine düşünen ve yazan eleştirmenlerin Türk sinemasına eleştirel bir dinamizm kazandırdığını ifade etmektedir. Bu karşılıklı etkileşimin 1965'e kadar sürdüğü, ancak sonrasında siyasal ve yapısal koşulların etkisiyle sinema alanında bir durgunluk ve düzensizlik dönemine girildiği ileri sürülmektedir. Bu süreçte Sinematek çevresinde yaşanan çatışmaların da belirleyici olduğu, hatta bu gelişmelerin bilinçli yönlendirmelerle derinleştirildiği düşünülmektedir. Sonuç olarak Yeşilçam'ın, eleştirel ve dönüştürücü bir perspektiften uzaklaşarak, mevcut üretim düzenini sürdürmekten başka seçeneği kalmayan kapalı bir yapıya dönüştüğü savunulmaktadır (Coş, Anlar ve Ayça, 1974, s. 44).

Sinema eleştirmenleri ve sinema emekçileri arasındaki bu kopuş Türkiye sinemasının kendi kültürüne ve değerlerine uygun nitelikli yapımlara sahip "olmaması" tartışmalarını başlatmıştır. Sinamatek taraftarlarının "sanat sineması"nı savunmaları, sinema emekçilerinin onları "Avrupa özentisi" bulmalarına neden olmuştur. Toplumsal gerçekçilik yaklaşımının sosyal ve politik iklimden olumsuz etkilenerek kuramsal olarak sona ermesi yeni kuram arayışlarına neden olmuştur. Halk sineması bu kuramlardan biridir. Refiğ'in bu kuramı Türkiye sinemasının ekonomik yapısına dayanmaktadır. Refiğ'in söz konusu yaklaşımı, Türkiye sinemasının özgül ekonomik yapılanmasına dayalı bir kuramsal çerçeveye oturmaktadır. Refiğ'e göre Türk sineması, ne yabancı sermayenin belirleyiciliği altında şekillendiği için emperyalist bir sinema olarak tanımlanabilir, ne ulusal burjuvazinin kurumsal yatırımlarıyla oluştuğu için burjuva sinemasıdır, ne de doğrudan devlet eliyle inşa edildiği için devlet sineması niteliği taşır. Bu yapısal konumlanma, Türk sinemasını doğrudan doğruya halkın film izleme talebinden doğan, sermayeden çok emeğe yaslanan bir üretim alanı hâline getirmektedir.

Refiğ, film üretim süreçlerinde yeterli sermayeye sahip görünen yapımcıların dahi, projelerini çoğu zaman çalışanların itibarı, sinema işletmelerinden sağlanan avanslar ve uzun vadeli bonolar aracılığıyla hayata geçirdiğini; dolayısıyla üretimin fiilen halkın sağladığı açık krediye ve sinema emekçilerinin sabrına dayandığını vurgulamaktadır. Bu kırılgan ekonomik denge ortadan kalktığında, yani halk desteği geri çekildiğinde, film

üretiminin ancak sınırlı sayıda yapımcının gerçekleştirebileceği birkaç filmle sınırlı kalacağı ifade edilmektedir.

Refiğ'e göre bu kapalı ve kendi içinde dönen ekonomik yapı, Türk sinemasının estetik ve anlatı dünyasını da belirlemekte; onu, kökleri kendi kendine yeten kapalı köy ekonomisine dayanan geleneksel Türk sanatlarının duyarlığına ve anlatım biçimlerine yaklaştırmaktadır. Bu bağlamda Anadolu halk resimleri, halk hikâyeleri, meddah anlatıları, orta oyunu ve Karagöz gibi geleneksel formlarla Türk sineması arasında ortak bir duyuş ve ifade zemini oluşmaktadır (Refiğ, 1971, s. 87-88).

Refiğ, Halk Sineması aynı zamanda halkı eğlendirmek için yapılan sinemadır ve bu durum küçümsenmenin tam tersine böyle bir film yapma yönteminin mesleğini yapabilmesi olanağını savunduğunu belirtmektedir. Refiğ, ben ona düşman değilim, ama ben ondan farklı bir şey yapmaya çalışıyorum, Yani ben insanlara hoşça vakit geçirme gayesiyle film yapmak değil, aynı zamanda kendi toplumları, kendi hayat şartları hakkında gerçeği gösterebilme gayesindeyim demektedir (Vardar, 2005, s. 313).

Refiğ'in bu yaklaşımı *Yeni Sinema* dergisinin *Ellinci Yıla Önsöz* başlıklı yazısında "kurnazlık" olarak kabul görmüştür. Metinde dile getirilen eleştiri, uzun yıllar boyunca niteliksiz yapımlarla biçimlendirilmiş geniş seyirci kitlelerinin daha sonra sözde bir "çıkar bilinci" etrafında toplanmaya çağrılmasını, ikili bir hesapçılık olarak değerlendirmektedir. Bu tutumla bir yandan mevcut ekonomik ve sektörel çıkarların korunması amaçlanırken, öte yandan "halk" kavramının meşruiyetinden yararlanılarak devrimci çevrelerin desteğinin kazanılmaya çalışıldığı vurgulanmaktadır. Böylece halk adına konuşma iddiası, eleştirinin merkezinde yer alan bu stratejik söylemin temel dayanağı hâline gelmektedir (Yeni Sinema, 1966b, s.5).

Halk sinemasına gelen eleştiriler ile esasında ne kuramı ne eleştiri ne de savunması ekonomik değerlerle uyuşmayan bu yaklaşım uzun ömürlü olamamıştır. Bu nedenle yeni bir kuram ortaya çıkmıştır: Ulusal Sinema. Coşkun'a göre ulusal sinema anlayışı, daha önce aynı çevreler tarafından geliştirilen halk sineması kavramının kuramsal ve pratik sınırlılıklarının sorgulanması üzerinden inşa edilmiştir. Bu yaklaşımın temel bileşenlerinden biri, Batı sinemasına yönelik eleştirel bir mesafe alma tutumudur. Ulusal sinema düşüncesi, estetik ve kültürel kaynağını Türk temaşa sanatlarında bulurken, Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu tarafından tartışmaya açılan Asya Tipi Üretim Biçimi

kavramı da bu sinema anlayışına kuramsal bir zemin kazandırmak amacıyla referans çerçevesi olarak değerlendirilmiştir (Coşkun, 2009, s. 59).

Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler başlangıçta ulusal sinemanın sözcüleri olmuştur. Sağıroğlu'na göre Türk sinemasının sürdürülebilir bir gelişme hattı oluşturabilmesi, dışsal estetik ve düşünsel modellerden ziyade kendi toplumsal ve kültürel kaynaklarına yönelmesine bağlıdır. Bu çerçevede sinema, ne Batı ne de Doğu merkezli estetik yaklaşımlardan doğrudan beslenerek ulusal bir kimlik kazanabilir. Aksine, Türk sinemasının kendi kültürel birikimini, halkın tarihsel olarak oluşmuş beğeni ve anlatı biçimlerini araştırması ve bunları çağının koşulları içinde yeniden yorumlaması gerekmektedir. Bu süreç, sinemayı yalnızca ulusal temeller üzerine oturtmakla kalmayacak, aynı zamanda ona dönüştürücü ve eleştirel bir güç kazandıracaktır.

Sağıroğlu, bu hedefe ulaşabilmek için aydınların, sanatçıların ve devletin sinemayla karşıt bir konumda değil, destekleyici bir ilişki içinde bulunmasının zorunlu olduğunu vurgular. Türk sinemasının yapısal sorunlarının, halktan kopuk biçimde değil, halkla birlikte ve sinemanın kendi iç dinamikleri doğrultusunda çözülebileceğini savunur. Evrensel sinema değerlerinin yalnızca taklit edilmesi, Türk filmlerini Doğu ya da Batı sinemasının zayıf kopyalarına indirgemektedir. Bu nedenle evrensel düzeyde anlamlı bir sinema üretimi ancak ulusal temellere dayanan, bu temeller üzerinde gelişen bir sinema anlayışıyla mümkün olabilir (Sağıroğlu, 1966, s. 8-9).

Bu yaklaşım ulusal bir sinema anlayışının ne olacağı tartışmalarını başlatmış, Batı etkisinde olmayan özgün hikâyeleri anlatmayı isteyen dönemin önemli yönetmenlerini tarafından savunulmuş olsa da ilerleyen yıllarda bu kuram isminin getirdiği ulusalcılık anlayışının değişen yapısı nedeniyle uzaklaşılmıştır. Refiğ'in bu kuramı ilerleyen süreçte özellikle İslamcı ve milliyetçi kesimler tarafından ilgi görmüştür önce Milli Sinema anlayışı olarak betimlenen yapı sonrasında ulusal sinemayı da benimsemiş ve 1970'li yıllar boyunca savunulmaya devam edilmiştir. Rekin Teksoy'a göre ulusal sinema tartışmaları kısa süre içinde farklı bir ideolojik hatta yönelmiş ve bu kavram, İslamcı sinemacılar tarafından dinî ve ahlaki değerlere dayalı bir yaşam anlayışını merkeze alan "millî sinema" söylemiyle yeniden tanımlanmıştır. Bu yönelimin öncü isimlerinden biri olan Yücel Çakmaklı, Şule Yüksel Şenler'in eserinden uyarladığı Birleşen Yollar (1970) filminde, modern yaşamla ilişkisi kopmuş bir genç kadın ile dinî değerlere bağlı bir

üniversite öğrencisi arasındaki gerilim üzerinden bu yaklaşımın tematik çerçevesini sinemaya taşımıştır (Teksoy, 2005, s. 47). Milli Sinema anlayışı Ulusal Sinema ile benzer dönemde oluşmuş sonrasında iki yaklaşım milli sinema taraftarlarınca birleştirilerek benimsenmiştir. Yücel Çakmaklı, Millî Sinema İhtiyacı başlıklı yazısında millî sinema anlayışını, toplumsal ve kültürel köklere dayalı bir temsil sorunu üzerinden tanımlar. Buna göre Türk sineması, köy ve kent ayrımını birlikte kavrayarak, maddi olandan ziyade manevi değerleri önceleyen Müslüman Türk toplumunun inanç dünyasını, ulusal karakterini ve geleneksel yaşam biçimlerini sinemasal anlatıya dönüştürebildiği ölçüde millî bir nitelik kazanabilecektir. Bu yaklaşımda Anadolu'nun tarihsel ve toplumsal gerçekliklerinin sinemada görünür kılınması, millî sinemanın kurucu unsuru olarak değerlendirilir (Evren, 2003b, s. 12-13). Çakmaklı'nın bu yazısı ile birlikte "Milli Sinema" ve "Müslüman Türk halkı" yaklaşımı sinema literatürüne girmiş "milli kültür"ün en temel öğesi olan İslam dini ve dolayısıyla İslami filmler bu anlayışın temelini oluşturmuştur (Uçakan, 1977, s. 137; Lüleci, 2008, s. 85).

Sinematek Derneği ile sinema yazarları arasındaki gerilim ülkenin politik yapısının değişimi ile kuramsal boyuta da taşınmıştır. Sinematek'in ideal sinema anlayışı toplumsal gerçekleri sadece gözlemine indirgemeyen aynı zamanda toplumsal analizi içinde barındırmaktadır. Binaenaleyh sinema halkın gündelik yaşamından beslenmeli, sınıfsal ve kültürel gerçekleri tüm yönleriyle açıkça yansıtmalıdır. Onat Kutlar'a göre Cumhuriyet döneminden itibaren Türkiye'ye özgü bir gerçekçilik eğilimi edebiyat başta olmak üzere farklı sanat alanlarında belirgin örnekler üretmiştir. Sinemada da bu yönelimin ilk izleri görülmüş; özellikle Duygu Sağıroğlu ve Metin Erksan'ın filmleri gerçekçi bir anlatı arayışının örnekleri olarak öne çıkmıştır. Ancak Kutlar, Türkiye bağlamında asıl meselenin gerçekçiliğin varlığından ziyade, bu gerçekliğin taşıdığı sertlik olduğunu vurgular. Ekonomik ve toplumsal koşullar bakımından Anadolu'nun özgül yapısı, başka ülke deneyimleriyle kolayca karşılaştırılamayacak ölçüde çetin bir zemin sunmaktadır. Bu nedenle söz konusu gerçekliği etkili ve dönüştürücü bir sinemasal akım hâline getirebilmek, yüzeysel temsillerden ziyade sarsıcı, çatışmalı ve radikal anlatım biçimlerini gerektirmektedir (Kutlar, 1966, s. 50).

Sinematek Derneğinin yayın organlarından biri olan *Genç Sinema* dergisi devrimci ve ilerici sinemanın inşasını temel amaç edinmiştir. Sinematek'e benzer şekilde Yeşilçam ve b sınıfı Hollywood filmlerinin avutucu hikâyeleri yerine toplumsal sınıf çatışmaları,

ezilen sınıfların haklarını savunan, yoksulluğun sorgulandığı filmlerin çekilmesini ve bu filmlerde estetik bir anlatı oluşturulmasını savunmuşlardır (Kuyucak-Esen, 2016, s. 74).

Sinemanın neyi nasıl anlatması gerektiği üzerine oluşturulan bu kuramlar 1960'lı yılların ortalarından itibaren başlamış ve 1960'lı yılların sonuna dek devam etmiştir. Sinema bileşenleri arasındaki bu ayrım sanata yönelik eleştirel alanın nihayet oluşmasının yanı sıra ülkenin siyasal yapısındaki değişimler sonucu kırılmalar ve hizipleşmelerden doğrudan etkilenmiştir. Bu kuramlar sinema filmlerinde karşılığını çoğunlukla bulamamış, bir iki örnekten öteye gidememiştir bu nedenle daha çok teorik bir yapıda kaldıkları söylene bilinmektedir. Bu süreçte sinema endüstrisi bileşenleri teorik tartışmalar ve kopmalar yaşamalarının yanı sıra örgütlenme faaliyetlerine de devam etmişlerdir.

1964 yılında *Türk Film Rejisörleri Birliği* dönemin önemli yönetmenleri tarafından, meslek haysiyetini korumak ve En Başarılı Rejisör Armağanı Yarışması düzenlemek hedefleriyle kurulmuştur (Erksan, 1964,s. 11). Onu 1966 yılında kurulan *Türkiye Sinema Film İşletme İşçileri Sendikası (Si-Fi-İş*) takip etmiştir. Si-Fi-İş, ege bölgesinde örgütlenmiş, işçilerin sosyal haklarını düzenlemek, ücret artışı sağlamak ve ikramiye gibi hakları kapsayan iş sözleşmelerinin uygulanmasını sağlamıştır (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1998, s. 60; "Si-Fi-İş", 1966, s. 2). 1966 yılında kurulan bir diğer sendika *Türkiye Sinema Tiyatro Film ve Stüdyo İşçileri Sendikası* (Sif-İş) olmuştur. On sekiz yıl faaliyette kalan ve yapılan her genel kurulda seçilen tek başkan tarafından yönetilen sendikanın üye sayısı sınırlı kalmış, başka faaliyetlerine ilişkin bilgi bulunamamıştır (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi,1998: 60). 1966 yılında bir de işveren sendikası; *Türkiye Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası* (FPS) film yapımcıları tarafından kurulmuştur. 1968 yılında *Türkiye Filmciler ve Bölge İşletmecileri Federasyonu* kurulmuş ve yıldız oyuncuların artan ücretleriyle mücadele edebilmek amacıyla yıllık film kotası konulması gibi önlemler almak yönünde çalışmalar yapmıştır (Demirkol, 1968, s. 6). Aynı yıl *Türkiye Yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası* (YFPS) kurulmuş, "sinema federasyonunun kurulması, sinema kanunu taslağının meclisten geçirilmesi, sansür yönetmeliğinde değişiklik yapılması ve sinema sanatçılarının Bağ-Kur kapsamına alınması" gibi sinemada temel problematik olan alanların düzenlenmesi için çalışmalar yürütülmüştür (Gürkan, 1973, s. 5).

Türkiye'nin toplumsal yaşantısındaki politik ayrışmalar sinema endüstrisinde de bölünmeler ve örgütlenmeler yaratmış bu parçalı yapılanma siyasal yapılanmayı da etkilemiştir. Ancak yine de 1969 yılında yapılan genel seçimde AP küçük kayıplar yaşamakla birlikte %46.5 oy alarak meclisteki çoğunluğunu korumuş, CHP ise bu kaybı bir fırsata çeviremeyerek %27.4 oy alabilmiştir. AP bu seçim sonucunda öncekinden daha merkezci bir kabine kurmuştur. AP ile siyasal İslam'ın yükselişi devam etmiş bu durum sağ kanadı muhalefette birleştirirken sol kanadın hareketlenmesine neden olmuştur.

Bu siyasal dalgalanmalar eşliğinde Türkiye sinemasının 1960'lı yılları, üretim hacmi ile estetik ve yapısal dönüşüm bakımından bir altın çağ olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde sinema pratiğinin, rastlantısal denemelerden uzaklaşılarak daha bilinçli ve kurallı bir yapıya kavuşturulduğu görülmektedir. Hollywood sinemasından tür çeşitliliği, yıldız sistemi ve anlatı düzeni gibi kimi unsurlar esinlenme yoluyla alınmış; ancak bu unsurlar, yerel koşullar içinde yeniden biçimlendirilerek Yeşilçam'a özgü bir üretim düzeni kurulmuştur. Film sayılarında yaşanan hızlı artışla birlikte sinema, hem kitlesel bir eğlence aracı hem de ayakta durabilen küçük ölçekli bir endüstri hâline getirilmiştir. Aynı süreçte popüler sinema güçlendirilmiş, bununla birlikte sanat ve öncü-yaratıcı sinema örneklerinin sayısı da artırılmıştır.

Ancak 1960'lı yılların altın çağı, kendi içinde birtakım yapısal sorunları da taşımaktadır. Bu dönemde yapım ilişkilerinin peşin ve nakit ödemelerden senet ve bono düzenine kaydırıldığı, bu durumun sinema üretimini kırılgan bir finansman yapısına sürüklediği görülmektedir. Bankacılık sisteminin sinema alanına sınırlı ölçüde yaklaşması, yapımcıları bölge işletmecilerine ya da banker sermayesine bağımlı hâle getirmiştir. Bu bağımlılık ilişkisi, hem estetik tercihlerin hem de yapım siyasetinin dışsal etkenlerle belirlenmesine yol açmıştır. Yıldız sisteminin ticari başarıyı artırdığı kabul edilmekle birlikte, zamanla yapımcılar üzerinde baskı oluşturan bir hegemonya yarattığı da gözlemlenmiştir. Böylece 1960'lar Türk sineması, istikrar ve büyüme kadar yapısal kırılganlıkları da sonraki dönemlere devreden çelişkili bir miras bırakmıştır. 1961-1969 yılları arasında sinema endüstrisinin istatistiki verileri şöyledir:

Tablo 2.32
1961-1969 Yılları Arasındaki İstatistiki Veriler

Yıl	Yerli Film Sayısı	Seyirci Sayısı	İstanbul'daki Salon Sayısı	Türkiye'deki Kapalı Salon Sayısı	Türkiye'deki Açık Salon Sayısı	Yeni Yapımevi Sayısı
1961	116	25.190.000	180	-	-	23
1962	127	31.500.000	186	-	-	20
1963	125	41.218.000	191	-	-	15
1964	178	38.961.000	222	-	-	22
1965	214	41.627.000	247	-	-	25
1966	241	50.542.000	270	-	-	30
1967	209	50.603.000	275	-	-	25
1968	177	-	-	-	-	18
1969	229	-	-	**1420**	**1534**	31

Not:* Seyirci sayıları yalnızca İstanbul iline aittir.
Kaynak: Bozis,1969, s. 4; Scognamillo, 2001, s. 100.

2.8. Türkiye Sinemasının 1970'li Yılları (1970-1979)

Resmi belleğe şiddetli bir politik kutuplaşmanın karanlık çağı olarak nakşedilen 70'li yıllar.[48]

Türkiye'de 1960-1970 yılları arasında hızla değişen sosyo-ekonomik yapı üretim ilişkilerini doğrudan etkilemiş ve sosyal sınıfları şekillendirmiştir. Doğan Avcıoğlu'na göre "Türkiye'de kapitalizm feodaliteyi tasfiye ederek değil, feodal unsurlarım burjuvalaşması şeklinde" gelişmiş buna bağlı olarak da feodal yapının etkileri üretim ilişkileri ve dolayısıyla sosyal sınıflar üzerinde devam etmiştir. Savaş ekonomisinin yarattığı burjuvazi sınıfı, tarım alanındaki dönüşümler ile köyden kente göç alışılagelen yapıyı dönüştürmüş yeni sorunların oluşmasına neden olmuştur. Kültür bu dönüşümün dışında kalamamış ne tam Batılı ne de tam geleneksel yapının korunamaması estetiğin oluşmasına engel teşkil ederken üslupsuz, gösterişe, ihtişama ve süse düşkün bir anlayış inşa etmiştir. 1961 anayasasının getirdiği özgürlük rüzgârı alınan kararların uygulanmaması, ertelenmesi veyahut topyekûn ortadan kaldırılması 1965 sonrasında kırılmalar yaratırken darbe bir dönüşümden öte bürokrasi ve burjuvazi çatışmasına indirgenmiştir (Avcıoğlu, 1976, s. 898).

1961 darbesinden 1976 yılına dek sürecek olan dönemin önemli özelliklerinden biri de siyasi rejimin "popülist" bölüşüm politikalarına angaje olmasıdır. Çok partili parlamenter sistemin sonucu olan bu politikalar beraberinde süreç içerisinde dalgalanmayan büyük toprak sahipleri ile ticaret ve sanayi kesimlerini içeren bir egemen güçler bloğu

[48] Bora, T. (2025). Arka kapak yazısı. F. Eren (Yaz.), *Kayıp bir devrimin hikâyesi: Bir zamanlar Hasköy'de* (5. bs.). İletişim Yayınları.

oluştururken onların siyasi iktidara ve iktisat politikalarına hükmetmeleri sonucunu yaratmıştır. Bu popülist politikalar aynı zamanda Türkiye'de sosyal güvenlik sisteminin kurulmasını da sağlamıştır. İşçi sınıfının ücret dışında önemli güvencelere ve parasal olmayan gelir türlerine erişimi sağlanarak benzer ülkelere nazaran görece yüksek ücretli grupta yer almaları mümkün kılınmış, sendikal hakların kuvvetlendirilmesiyle süreç desteklenmiştir. Binaenaleyh geniş halk kitleleri takriben kesintisiz reel gelir artışı ile ekonomik büyümenin etkilerini yaşamış, gelir dağılımındaki değişimler ise sınıf mücadeleleri ve egemen blokların kendi iç dengelerini içeren tali bölüşümleri etkilemiştir. Sanayi kapitalizminin yükselişiyle sınıf bilincinin oluştuğu ve işçi sınıfının görkemli tarihini açan *Saraçhane Mitingi* (1961) sendikal hakların yasalaşmasına yönelikken bu görkemli dönemi kapatan *15-16 Haziran Direnişi* (1970) bu hakların savunusuna yönelik oluşan bir eylemdir. İbrahim Osmanoğlu'nun *Küçük Bürokrasi Başkaldırdı* isimli makalesinde ele aldığı şekilde 1969 yılında CENTO ülkelerinde yapılan hesaplamaya göre, bir atın aylık gideri 363 ve bir öküzün aylık gideri 429 lira iken Türkiye'de bir öğretmenin maaşı 350 liraydı. Öğretmenine bir atın ya da bir öküzün aylık gideri kadar maaş bağlayamayan bir ülkede hâkim sınıfların toplumsal bir onay sağlama kabiliyeti hayli düşüktür. Bu durumda Türkiye'nin hâkim sınıfları onayını alamadıkları halkı baskıyla susturma yoluna sapmıştır. İthal ikameci model sürdürülemez olmuş hasebiyle çalışma ilişkilerinde gerilime neden olurken aynı zamanda dönemin emeğe sağladığı avantajlar yok olmuştur (Boratav, 2010, s.117-145; Çelik, 2017, s.633; Atılgan, s. 59).

1970'li yıllar Türkiye tarihi açısından genelleme yapmanın namümkün olduğu yıllardır zira her olgu ve olay tam zıttıyla birlikte yaşanmıştır. Bu uzun on yılda her mefhum kendisi ve zıttıyla birlikte var olmuştur. Bir yanda 1961 Darbesiyle açılan özgürlük dalgası 1960'lı yılların sonuna doğru solun örgütlenmesi açısından da etkili olmuştur. Bu dönemde işçi hareketleri artmış, öğrenci örgütlenmeleri hız kazanmıştır. 1970'li yıllara gelindiğinde sol sinemada, tiyatroda, edebiyatta, sanatta, yayıncılıkta döneme damgasını vurmuştur. Sol kültürel alanda geliştiği kadar üniversitelerde kurulan kulüpler eşliğinde dünyadaki gelişime benzer şekilde öğrenci hareketine dönüşmüştür. Solun yükselişi yalnız olmamış 1965 genel seçiminde yeterli oyu alamayan muhafazakâr Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP) kısa sürede hiyerarşik şekilde örgütlenen aşırı milliyetçi bir programa dönüştürerek; milliyetçilik, ülkücülük, ahlakçılık, toplumculuk, ilimcilik, hürriyetçilik, köylücülük, gelişmecilik, sanayicilik ve teknikçilik ilkelerini

benimsemiştir. 1960'lı yıllarda hızla güç kazanan solun "hemen her rengine karşı öncelikle fikirde ve gerekirse sokakta mücadele etmek üzere" CKMP/MHP girişimiyle Ülkü Ocakları kurulmuştur. 1966-1968 yıllarında yalnızca büyük kentlerdeki yüksek öğrenim kurumlarında örgütlenen ocaklar, 1969 yılıyla birlikte tüm Türkiye'ye yayılarak liselerde de teşkilatlanmaya başlamıştır. 1968 ve 1969 yılında adam kaçırma ve bombalama eylemleri sol ve sağı karşı karşıya getirmiş militan sağın şiddetinin baskın hale gelmesine neden olmuştur (Aytürk, 2020, 441; Alkan, 220, s.831; Zürcher, 2005, s. 370-375).

1971 yılında iktidar kendi içerisindeki kopmalar nedeniyle felce uğramıştır. Ne üniversite kampüslerindeki ne de sokaklardaki şiddeti önleyebilmek için eyleme geçecek güçten yoksun haldedir bunun yanı sıra toplumsal ve mali reformlara ilişkin meclisten yasa geçirme umudu ve gücü bulunmamaktadır. Yaşanan bu süreç 12 Mart 1971'de Genelkurmay Başkanının Başbakana Silahlı Kuvvetler'in bir ültimatomu niteliği taşıyan muhtıra vermesiyle sonuçlanmıştır. Muhtıra, "anarşi"nin sona erdirilmesini sağlayacak ve reformları "Atatürkçü bir görüşle" gerçekleştirecek bir hükümetin kurulmasını talep ederken kurulamaması halinde ordunun " anayasal görevini yerine getireceği" tehdidini içermektedir. Siyasetçilerin muhtıraya yönelik ilk tepkileri olumsuzdur mamafih kısa süre içerisinde daha uzlaşmacı bir tutum sergilemişlerdir. Sol kanattan birçok kişi muhtırayı 1960 yılının hatıraları nedeniyle sağcı hükümete yönelik bir girişim olarak görmüşse de kısa sürede bunun büyük bir yanılgı olduğu anlaşılmıştır. 12 Mart rejimi çizgisini net şekilde oluşturmuş yaşamın neredeyse her alanını etkilemiştir. Bu dalganın etkileri siyasal toplumda, sivil toplumda, çalışma hayatında, basın ve yayın hayatında, eğitim ve öğretim kurumlarında eşgüdümlü ve eşzamanlı olarak yayılmıştır (Zürcher, 2005, s. 375-376; Atılgan, 2020, 73). 12 Mart Muhtırasının desteklediği yeni yaklaşım Başbakan Nihat Erim tarafından şöylece aktarılmıştır:

> Aşırı sol, Türkiye'de Maoist, Leninist ve Marksist rejim istiyor. Aşın sağın istediği ise halifeliğin tekrar getirilmesi, sadece dini dogmalara dayanan bir Anayasa ve siyasi sistemdir. Biz Türk devletinin bu iki yola girmesine izin vermeyeceğiz… Biz Türkiye'de yalnız Türklerin yaşadığını kabul ederiz. Bazıları Türkiye'de halkların bulunduğunu söyleyerek milletin bazı bölümlere ayrıldığını söylüyorlar. Bizim anlayışımıza göre Türkiye'de tek bir ulus vardır. Bu da Türk ulusudur (Milliyet, 02 Mayıs 1971, s. 9).

Darbenin gerçekleşebilmesinin yegâne koşulu mevcut hukuki sistemin çiğnenmesidir zira hukuk sistemleri darbenin gerçekleşmesi için gerekli koşulların inşasına müsaade

etmemektedir. Darbenin başarıyla gerçekleşmesinin ardından kendi hukuklarını yaratmaktadırlar bu süreç 1960 darbesinin ardından 1961 anayasasının hazırlanması gibi yeni bir düzenin kurulumuyla olduğu gibi mevcut hukuki sistem üzerinde çeşitli düzenlemelerin yapılmasıyla da gerçekleşebilmektedir. Nitekim 2 Mart Darbesinin ardından da mevcut sistemin yeniden şekillendirilmesi yoluna gidilmiştir. Bu noktada düzenleme yapılması istenilen temel sorun olarak görülen alan anayasa olmuştur. Zira mevcut anayasa büyük sermaye sahiplerine ve Nihat Erim'e göre "Türkiye Anayasası birçok Avrupa ülkesinin anayasasından daha liberal bir anayasadır. Türkiye böyle bir lüksü kaldıramaz" olarak betimlenmektedir. Erim ayrıca Anayasanın ileriliği ile ülke kapitalizminin geriliği arasındaki çelişkinin hâkim sınıflar lehine çözümlenmesi için gerekli düzenlemeleri yapacaklarını "Kanunlarda yenilik, değişiklik yapmak gerekirse göz kırpmadan ve vakit geçirmeden yapılacaktır" açıklamasıyla dile getirmiştir (Atılgan, 2020, s. 69-70).

Erim'in açıklamaları yalnızca sözde kalmamış, 1961 Anayasası 1971-1973 döneminde üç kez değiştirilerek uygulamaya da konulmuştur. Bu değişikliklerin iki temel başlığı bulunmaktadır: temel hak ve özgürlükler ile devlet iktidarının işleyişi. İlk başlıktaki değişimin özünde temel hak ve özgürlüklerin aşırı derecede sınırlandırılması bulunmaktadır. Kamu çalışanlarının sendikaya üye olabilmeleri ile öğretim üyelerinin siyasi partilere üye olabilmeleri yasaklanırken radikal partilerin siyasal etkileri azaltılmaya çalışılmıştır. Kişi güvenliği kısıtlanarak ödev ve yükümlülükler artırılmış, sıkıyönetim ila koşulları genişletilmiş, hak ve özgürlüklerin sınırlandırılmasında yürütme ve idare yetkilendirilmiş, Sıkıyönetim mahkemelerinde sivillerin yargılanması mümkün kılınarak Devlet Güvenlik Mahkemeleri kurulmuş ve yargı birliği bozulmuştur. Dolayısıyla "1961 Anayasası'nda kural olan özgürlük istisna, istisna olan sınırlama ise kural haline getirilmiştir". İkinci başlıktaki değişikliklerin özünde ise devlet iktidarının ve askeri otoritenin güçlendirilmesi bulunmaktadır. Bu doğrultuda askeri yargının yetkileri genişletilmiş, Milli Güvenlik Kurulu'nun statüsü değiştirilmiş, yürütme organları kuvvetlendirilirken yasama organı zayıflatılmış, yürütme içerisindeki özerk kuruluşların özerklikleri kısıtlanmıştır (Tanör, 1994, s. 44- 58; Atılgan, 2020, s. 70-71). Gökhan Atılgan'a göre tüm bu değişikliklerin vardığı hedef şurasıdır:

> Her iki eksendeki anayasa değişikliklerinin hedefi, ezilen sınıfların hak arama mücadelelerini ve örgütlenmelerini yasal bir çerçeveye sahip kılan hükümlerin ya ortadan kaldırılması ya da

> iyice sınırlandırılması, buna karşılık ezilen sınıfların tahakküm altına alabilmek için devletin baskı aygıtlarının tahkim edilmesi ya da güçlendirilmesiydi (Atılgan, 2020, s. 71).

Anayasa'da yapılan değişiklikler ve bunların uygulamaya konuluş şekli siyasal alanı yalnızca normatif düzeyde değil, toplumsal pratikler ve iktidar ilişkileri bakımından da köklü bir yeniden yapılandırma süreci başlatmıştır. Temel hak ve özgürlüklerin sınırlandırılmasıyla eşzamanlı biçimde devletin zor aygıtları tahkim edilmiş; yürütme erkine tanınan geniş yetkiler, siyasal denetim mekanizmalarının işlevsizleşmesine yol açmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca siyasal örgütlenmeleri değil, sendikal hareketleri, üniversiteleri, basın-yayın alanını ve kültürel üretim süreçlerini de doğrudan etkilemiştir. Böylece 1961 Anayasası'nın özgürlükçü ruhu, yerini güvenlikçi ve merkeziyetçi bir yönetim anlayışına bırakmıştır (Tanör, 1994, s.44-58; Atılgan, 2020, s. 70-71).

1973 yılında 12 Mart rejiminin biçimsel olarak sona ermesi, bu dönemde tesis edilen yapısal dönüşümlerin ortadan kalktığı anlamına gelmemiştir. Askerî vesayet mekanizmaları siyasal alan üzerindeki etkisini sürdürmüş; anayasal değişikliklerle oluşturulan baskı rejimi, bu kez sivil hükümetler eliyle devam ettirilmiştir. Bu koşullar altında gerçekleştirilen 14 Ekim 1973 genel seçimleri, 12 Mart sonrasının siyasal dengelerini görünür kılan kritik bir eşik oluşturmuştur. Seçim sonuçlarına göre Cumhuriyet Halk Partisi %33,3 oy oranıyla Meclis'te 185 sandalye elde ederek birinci parti konumuna yükselirken, Adalet Partisi %29,8 oyla 149 milletvekili ile ikinci sırada yer almıştır. Millî Selamet Partisi %11,8 oy oranıyla 48, Demokratik Parti ise %11,9 oyla 45 milletvekili çıkarmış; böylece Meclis'te hiçbir parti tek başına iktidar kurabilecek çoğunluğa ulaşamamıştır. Ortaya çıkan bu tablo, siyasal alanı zorunlu olarak koalisyon hükümetlerine mahkûm etmiş ve yürütme gücünün yapısal olarak zayıflamasına yol açmıştır. 1970'lerin ikinci yarısında art arda kurulan koalisyon hükümetleri, kısa ömürlü yapıları nedeniyle uzun vadeli ekonomik ve toplumsal sorunlara kalıcı çözümler üretememiş; bu durum siyasal istikrarsızlığı derinleştirmiştir. Seçimlerle yeniden tesis edilen parlamenter temsil, güçlü ve süreklilik arz eden bir yürütme ortaya çıkaramamış; aksine siyasal alan giderek işlevsizleşmiş ve meşruiyet krizi belirginleşmiştir. Bu bağlamda 1973 seçimleri, askerî müdahale sonrası demokratik görünüme dönüşün simgesi olmakla birlikte, vesayetle sınırlanmış bir siyasal düzen içinde yapısal kırılganlığın devam ettiğini açık biçimde ortaya koymuştur (Zürcher, 2005, s. 378-389; Kaynar, 2020, s. 22).

Ekonomik alanda ise ithal ikameci sanayileşme modelinin sınırlarına dayanılması, krizin temel belirleyicilerinden biri olmuştur. 1970'lerin ortalarından itibaren artan dış ticaret açığı, döviz darboğazı ve yüksek enflasyon, üretim süreçlerini sekteye uğratmış; sanayi ve tarım sektörlerinde verimlilik ciddi biçimde düşmüştür. 1974 petrol krizi ve Kıbrıs Harekâtı sonrasında uygulanan ambargo, Türkiye ekonomisinin kırılgan yapısını daha da görünür kılmıştır. 1977-1978 yıllarında ardı ardına yapılan devalüasyonlar, ekonomik istikrarsızlığın süreklilik kazandığını göstermektedir (Boratav, 2010, s.115-145).

Bu ekonomik bunalım, toplumsal alanda derin çözülmelere yol açmıştır. İşsizlik, yoksullaşma ve gelir dağılımındaki bozulma, sınıf temelli gerilimleri keskinleştirirken; siyasal kutuplaşma, şiddet eylemleri üzerinden gündelik hayatın bir parçası hâline gelmiştir. Sağ ve sol eksenli örgütlenmelerin militanlaşması, üniversitelerden fabrikalara, mahallelerden kırsal alanlara kadar geniş bir toplumsal alanda çatışma ortamı yaratmıştır. Devletin bu süreci yönetmekte yetersiz kalması, güvenlikçi önlemlerin olağanlaştırılmasına ve sıkıyönetim uygulamalarının yaygınlaşmasına neden olmuştur (Atılgan, 2020, s.73; Zürcher, 2005, s. 375-389).

1970'lerin sonuna gelindiğinde siyasal kriz, ekonomik çöküş ve toplumsal şiddet iç içe geçerek yapısal bir tıkanmaya dönüşmüştür. Parlamento hem yasa üretme hem de toplumsal talepleri temsil etme kapasitesini büyük ölçüde yitirmiş; yürütme organı ise kriz yönetimi dışında etkili bir siyaset geliştirememiştir. Bu çok katmanlı kriz ortamı, 12 Eylül 1980 askerî darbesi için gerekli toplumsal ve siyasal zemini hazırlamıştır. Müdahale, yalnızca mevcut krizi sona erdirme iddiasıyla değil, 1960'lardan itibaren gelişen sınıf mücadelelerini, sendikal kazanımları ve siyasal çoğulculuğu tasfiye etmeyi amaçlayan uzun erimli bir yeniden yapılanma projesi olarak hayata geçirilmiştir (Boratav, 2010, s.117-145; Zürcher, 2005, s. 390).

Türkiye'de 1961 anayasası ile başlayan özgürlük dalgası giderek güvenlikçi, otoriter ve merkeziyetçi bir devlet formuna evrilen tarihsel bir kesit olarak değerlendirile bilinmektedir. 12 Mart ile kurumsallaşan bu dönüşüm, 12 Eylül'de askeri darbe yoluyla tamamlanmış; siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda uzun süreli etkiler yaratacak yeni bir rejimin temel taşları bu süreçte döşenmiştir.

Bu siyasal ve toplumsal kargaşanın ortasında Türkiye Sineması 1970'li yıllara, 1972 yılında en fazla filmin (232) çekilmiş olmasına karşın sarsıntılı şekilde girmiştir. Film sayısı 1970'li yılların başlarında konumunu korumuş olsa da seyirci sayısı

korunamamıştır. Bunun en temel nedeni televizyonun Türkiye'de ancak 1970'li yıllarla yaygınlık kazanmasıdır. Yeşilçam'ın sevilen örneklerinin televizyondan izlene bilinmesi beraberinde televizyonun kendi ürünlerini üretmeye, yabancı film ve dizileri gösterimini sağlamaya başlaması seyircinin sinema salonlarından uzaklaşmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra bölge işletmeleri egemenliğinde içeriklerin birbirini tekrar eden bir yapıya dönüşerek yenilikçi çalışmalarının önünün kapatılmasıyla işleyen sistemin değişen dünya ve seyirciye karşı yetersiz kalması da söz konusudur. Siyasi yaşantıdaki istikrarsızlık ve artık sokağa inen şiddet olaylarının engellenememesi Yeşilçam'ın temel izleyici kitlesi olan ailelerin seyirci olarak uzaklaşmasına neden olmuştur. Türkiye sineması bu sıkıntılı süreci ileriye dönük fikirlerin üretilmesine yönelik çalışmalar yapmak yerine kısa sürede kar elde edebilmenin formüllerini arayarak değerlendirmiştir (Saydam, 2020, s. 415-416).

1970'li yıllarda klasik Yeşilçam formüllerinden tamamen vazgeçilmemiştir, Arzu Film bu klasik anlatıyı sürdüren başarılı yapımlara imza atarken artık çökmeye başlayan Yeşilçam aile anlatısı ile seyirciyi son kez sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. Ancak bu başarı tüm yapımevleri tarafından sağlanamamış, büyük sinema salonları televizyonla rekabet edebilmek için televizyonda yasaklı olan erotik filmlere kapılarını açmıştır. Başlangıçta yalnızca "açık saçık" komedi filmleri ile başlayan bu süreç 1970'li yılların ortalarına gelindiğinde erotik filmlere sonrasında ise yerelde çekilen filmlerin arasına yabancı filmlerden parçaların eklendiği porno filmlere dönüşerek Türkiye sinema tarihinde *parçalı yıllar* olarak anılacak bir yapıya bürünmüştür. Cinselliğin Türkiye sinemasında yer alması 1970'li yıllardan önce de bulunmakla birlikte bir üretim pratiği olarak ağırlık kazanması ve gösterimlerin sakınılmayan aleniliği kendine has bir dönem oluşturmasına neden olmuştur. Bu filmlerin senaryoya ihtiyaç duymaksızın çok kısa sürede ve düşük maliyetle çekile biliniyor olması hızlıca kâr elde edilebilmesine imkân tanımaktadır bu üretim biçimi günü kurtarma biçimi olarak kabul görmüş ve esas krizin çözümü üzerine çaba harcanmamasına neden olmuştur. İronik şekilde; düşük maliyetli ve hazır izleyiciye sahip kriz dönemlerinde başvurulan bir diğer ticari yapım türü de dini temalı filmlerdir. Bu filmler Ramazan Ayı gibi özel tarihsel aralıklarda pazarlana bilinmesi ve filmlerin liste halinde toplu şekilde satılması nedeniyle listede tür sayısını artırmak için çekilmektedir (Dorsay, 1985, s. 19; Saydam, 2020; s.416; Öğünç, 2006, s. 58; Özön, 1995b, s. 232).

1970'li yıllarda ortaya çıkan bir başka tür ise arabesk filmlerdir. Harf Devrimi ile birlikte Arapça şarkıların "dil öğrenimine zarar verdiği" gerekçesiyle başlayan yasaklama TRT'nin arabeski "Türk müziğini dejenere etmesi" sebebiyle sürdürmesine neden olmuştur. Devletin kültür politikalarında kabul görmeyen arabesk, halk tarafından gazinolarda konserlerde ve plak satışlarıyla desteklenmiştir. Seyircinin devlet tarafından makbul bulunmayan bu beğenisi yapımcılar tarafından değerlendirilmiş "geleneksel ailelerin çözülüşü, büyük kentin yozlaştırıcı etkisi, trajik intihar ve yok oluş hikâyeleri, sınıf çatışması, ötekileştirme, kimlik sorunları gibi temaları içerisinde barındıran dram filmlerinde" arabesk şarkıcılara başroller vererek geniş bir dinleyici kitlesini sinema salonlarına seyirci olarak çekmeyi denemiştir. Bu deneme kârlı bir işbirliği yaratmış pek çok sanatçı bu tür filmlerde yer almıştır (Evren, 2014, s. 113; Saydam, 2020; s.418).

1970'li yıllar tüm bu niteliklerinin yanı sıra yeni bir gerçekçilik arayışının olduğu edebi kaynak olarak Maksim Gorki ve John Steinbeck'in öncül seçildiği Yılmaz Güney'in Umut (1970) filmi gibi yapımlar da bulunmaktadır. Bu Güney'in Çirkin Kral imajını tedricen yıkarak inşa ettiği yeni bir anlatı ve anlam türüdür. Sinemanın içerisine girdiği krizde yeni bir seyirciye hitap etmek isteyen film bölge işletmecileri tarafından özgül niteliği sebebiyle alınmak istenmemiştir. Filmin yapımcısı Abdurrahman Keskin'in ifadesiyle filmin fiyatı 62.500 lira'ya düşürülerek Adana bölgesinde gösterime sokula bilinmiştir. Film ilk gösteriminin ardından sansür kurulu tarafından yasaklanmıştır. Danıştay'a başvurunun yapılmasının ardından 1 yıl sonra dava kazanılarak yeniden gösterilmiştir. Filmin iki gösterimi toplamda 450 bin gişe yapmış[49], işletmecilerin tüm çekincelerine karşın bire on kâr sağlamıştır. *Umut* bölge işletmecilerin almak istemediği, Sinematek'in bağrına basarken ulusal sinemacıların şiddetle karşı çıktığı bir yapıya bürünmüş sinema eleştirilerinin de artmasına olanak tanımıştır. Filmin yarattığı etki Türkiye ile sınırlı kalmamış, yasaklara rağmen Cannes Film Festivali'nde 3 kez gösterilmiş ve ayakta alkışlanmıştır (Atam, 2010, s. 38-42).

1970'li yıllarla birlikte Yeşilçam sinemasının kimlikleri yeniden inşa ederek gündelik yaşama eklemlenmeye çalışıldığı, belirgin biçimde "birlik" ve "uzlaşma" söylemine yaslanan anlatı alanı yıkılmıştır. Zira Yeşilçam'ın bu birleştirici anlatı yapısı, toplumsal gerçeklikte karşılığı bulunmayan bir bütünlük tahayyülüne dayanmaktadır. Yeşilçam,

[49] Filmin sansüre uğradığı 1 yıllık süreçte yasağa rağmen film üniversite öğrencileri tarafından sahiplenilmiş ve çok sayıda özel gösterim düzenlenmiştir gişe verilerine bu sayı dâhil değildir.

toplumsal çatışmaları görünür kılmaktan ziyade onları uzlaşma ve birlik söylemi içinde eriterek ideolojik bir işlev üstlenmektedir. Bu üstlenişin toplumsal yapıda karşılığının bulunamaması 1970'li yıllar sinemasında kimi zaman birbirinin tam zıttı olan farklı türlerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Bu dönem farklı anlatı türlerinin oluştuğu ve film sayısının zirve yaptığı ancak aynı zamanda dağılma sürecinin başlangıcıdır (Akbulut, 2012, s. 13)

Tablo 2.33
Çekilen Film Sayısı (1970-1979)

YIL	ÇEKİLEN FİLM SAYISI
1970	224
1971	265
1972	300
1973	209
1974	189
1975	225
1976	164
1977	124
1978	126
1979	193
Toplam	**2.019**

Kaynak: Özgüç, 1998, s. 519

Türkiye sinema endüstrisinde 1950-1959 yılları arasında 566 film, 1960-1969 yılları arasında 1.681 film, 1970-1979 yılları arasında ise 2.019 film üretilmiştir. Film sayısındaki artış yapımevleri ve gösterim alanları ile seyirci sayısı artışına paralel olarak şekillenmiştir. Ancak bu niceliksel artış yalnızca izleyici ve salon sayısı ile ilişkili değildir, aynı zamanda yapısal ve ekonomik dinamiklerle de ilintilidir. Amortisman sisteminin sağladığı vergi indiriminin uygulamaya konmasıyla birlikte yıl sonunda amortisman filmleri çekilmeye başlanmış ve bunlar bu tür filmler toplam üretimin yaklaşık beşte birini oluşturmuştur. Bunun yanı sıra büyük yapım şirketlerinin toplam üretimin yarısından fazla üretimi kendi bünyelerinde gerçekleştirmeleri küçük yapımevlerinin sektör dışına itilmelerine neden olmuştur. Büyük yapımevlerinin domine ettiği sektörde küçük yapımevleri tutunabilmek amacıyla düşük maliyetli film üretmek için içerik, estetik ve teknikten taviz vermelerine neden olmuştur. Bu yaklaşım film üretiminde artış yaşanmasına rağmen stüdyo sayısının azalmasına neden olmuştur. Ancak bu yapı 1973 yılında değişmiştir bugüne değin film üretimi ağırlıklı olarak kurumsal yapıya sahip büyük yapımevlerinin elindeyken, 1974'te kısa ömürlü olmak üzere çok sayıda küçük ve orta ölçekli şirket sektöre dâhil olmuş ve üretim miktarında belirgin bir artış yaşanmıştır. Bu süreçte büyük yapımevleri sınırlı sayıda filmle üretimlerini

sürdürürken, küçük ve orta ölçekli firmalar düşük bütçeli ve hızlı çekilen filmlerle rekor düzeyde üretim gerçekleştirmiştir. Özellikle 1975 itibarıyla Yeşilçam'daki yapım enflasyonunun temel dinamiğini bu yapıların gerçekleştirdiği seks-komedileri oluşturmuş; toplam film sayısı bir yıl içinde önemli ölçüde artmış ve üretilen filmlerin yaklaşık yarısını bu tür yapımlar meydana getirmiştir. Buna karşılık, büyük yapımevleri görece temkinli üretim politikalarını korurken, bazı köklü şirketlerin dahi bu yoğun üretim dalgasına sınırlı biçimde eklemlendiği görülmektedir (Özgüç, 1978, s. 14-15; Scognamillo, 2001,s. 100-104; Şener, 1970, s. 139-140).

Tablo 2.34
1970-1979 Yıllarında Yerli Yapımevi Sayısı

Yıl	Yeni Yerli Yapımevi Sayısı
1970	26
1971	39
1972	38
1973	33
1974	26
1975	19
1976	19
1977	8
1978	14
1979	25
Toplam	**228**

Kaynak: Scognamillo, 2001, s.100.

1970'li yıllarda Türkiye'de sinema endüstrisinin üretim yapısı, süreklilikten çok geçicilik üzerinden işleyen istikrarsız bir şirket döngüsüne dayanmaktadır. Yazıhanesi olan ya da olmayan çok sayıda küçük ve orta ölçekli yapım şirketi kısa süreli faaliyetlerin ardından şirketlerin batması sonucu piyasadan çekilmiş; ancak aynı aktörlerin farklı adlarla yeniden şirket kurmaları, sektördeki firma sayısının gerçek anlamda yeni girişleri yansıtmamasına neden olmuştur. Özellikle Anadolu pazarına yönelik düşük bütçeli üretim yapan kimi yapımevlerinin, büyük firmalar tarafından dolaylı biçimde desteklendiği ya da onların uzantısı olarak işlev gördüğü de belirtilmektedir. Şirketlerin büyük bölümü bir ya da iki film ürettikten sonra sektörden çekilirken, üretim artışı ağırlıklı olarak düşük maliyetli filmlerle çalışan yapımevleri üzerinden gerçekleşmiş; buna karşılık uzun süreli üretim sürdürebilen firma sayısı oldukça sınırlı kalmıştır (Özgüç, 1978, s.15; Özkan Töre, 2010, s.55; Scognamillo, 2010, s.161).

Tablo 2.35
1970-1972 Stüdyo ve Laboratuvarlar

	STÜDYOLAR		STÜDYOLAR	LABORATUVARLAR
1970*	Erman Film	1972**	Acar Film	Ören Film
	Yıldız Film		Kemal Film	Yıldız Film
	Saner Film		Milli Film	Saner Film
	Lale Film		And Film	Lale Film
	Acar Film		Yüksel Tanık platosu	Acar Film
	D.S. Film			Ses Film
	Ses Film			Ar Film (16 mm.)
	Ar Film			İpek Film
	Süper-fon Film			Süper Film
	Fono Film			Fono Film
	Milli Film			Milli Film
	İpek Film			Baysal Film

Kaynak: **Scognamillo, 2001, s.104; *Şener, 1970, s.128-129.

1960'ların sonlarından itibaren Türk sinemasında renkli film kullanımı hızla artmış; 1971 yılında renkli ve siyah-beyaz film sayıları eşitlenmiş, 1975 yılına gelindiğinde ise üretilen filmlerin tamamı renkli olarak çekilmiştir. Renkli filme geçiş, yapım giderlerinde belirgin bir artış yaratmasına rağmen, toplam maliyet artışı aynı ölçüde gerçekleşmemiştir. Bu durum, renkli filmin getirdiği ek yükün büyük ölçüde çalışan ücretlerinde yapılan indirimler ve senaryolardaki bazı sahnelerden vazgeçilmesi yoluyla dengelenmesiyle açıklanmaktadır. Böylece yıllık film üretim sayısında kayda değer bir düşüş yaşanmamış; niceliksel süreklilik, niteliksel ve teknik fedakârlıklar üzerinden korunmuştur. (Scognamillo, 1997, s.191; Abisel, 1978, s.15).

Tablo 2.36
Renkli- Siyah/Beyaz Film Sayısı (1970-1975)

Yıl	Siyah/Beyaz Film	Renkli Film
1970	147	78
1971	128	238
1972	142	156
1973	30	178
1974	6	182
1975	0	225

Kaynak: Scognamillo, 2010, s. 345.

1974'te dünya genelinde yaşanan ekonomik kriz karşısında Türkiye'nin yapısal önlemler almak yerine kısa vadeli borçlanma politikalarını sürdürmesi, krizin etkilerini gecikmeli ancak daha yıkıcı bir biçimde ortaya çıkarmıştır. Bu süreç, 1977-1978 yıllarında derinleşen bir ekonomik bunalıma dönüşmüş; 1977'den itibaren aynı yıl içinde birden fazla devalüasyon yapılması olağan hâle gelmiştir. 1970'ten itibaren renkli filme geçişin hızlanması, sinema endüstrisinin teknik altyapısındaki yapısal eksiklikleri daha görünür hâle getirmiştir. Ham

film, kimyasal banyo ve laboratuvar malzemelerinin dövize bağımlı olması, özellikle 1970'lerin ortalarına doğru derinleşen döviz sıkıntısıyla birlikte yapımcıları ciddi biçimde zorlamıştır. Standartlaşmış bir teknik altyapının bulunmaması, renkli filmin gerektirdiği makyaj, ışık ve pozlama koşullarının sağlanamamasına yol açmış; bu durum hem oyuncular hem de görüntü kalitesi açısından kalıcı sorunlar üretmiştir. Maliyet baskısı nedeniyle çekim süreçleri parçalanmış; filmlere bir marka ham filmle başlanıp başka bir markayla devam edilmesi, farklı banyolardan geçirilmesi ve rastgele pozitif kopyalara basılması yaygınlaşmıştır. Bu teknik tutarsızlıklar, görüntü kalitesinde ciddi bozulmalara neden olmuş ve renkli filmin sektörde bir ilerleme olmaktan ziyade sorunlu bir zorunluluk olarak algılanmasına yol açmıştır (Boratav, 2010, s. 115; Abisel, 2005, s. 110-115).

Tablo 2.37
1970-1979 yılında ithal edilen ham film (kg) ve çekilen film sayısı

Yıl	Ham Film İthalatı (kg)	Film Sayısı
1970	123.305	224
1971	131.762	265
1972	190.566	300
1973	269.072	209
1974	150.671	189
1975	148.453	225
1976	137.886	164
1977	103.221	124
1978	246.520	126
1979	140.780	193

Kaynak: Öztürk, 1995 s. 71

1970'lerin ortalarında yaşanan döviz sıkıntısına bağlı olarak uygulamaya konulan ham film ithalat kotaları, kısa sürede bir ham film karaborsasının oluşmasına ve yaygınlaşmasına neden olmuştur. Ham film darlığı ve maliyetleri düşürme çabaları, filmlerin basılan kopya sayısının azaltılmasına yol açmış; bu durum sinema salonlarında film dolaşımını sekteye uğratarak gösterim zincirinde ciddi bir darlık yaratmıştır. Ham film azlığı yalnızca film dolaşımını azaltmamış aynı zamanda film çekim sürecini de değiştirmiştir. Leyla Özalp, 1970'li yılların sonlarında üretimin, düşük negatif tüketimine dayalı zorunlu bir pratik olarak sürdüğünü ifade etmektedir. İlk kez 100 kutu, yani bire beş oranında negatif kullanılması sektörde dikkat çekici bir gelişme olarak karşılanmıştır. Çoğu yapım 50-60 kutu, en fazla 70 kutu negatifle tamamlanmakta; yaklaşık 90 dakikalık bir filmde bu miktar bire üçlük bir çekim oranına karşılık gelmektedir. Özalp, zamanla Türk sinemasında bu oranın bire onun üzerine çıktığını, dünya sinemasında ise çekim oranlarının her zaman daha yüksek seyrettiğini belirtmektedir (Özalp, 2003, s. 21; Abisel, 2005, s.112-113).

1970'li yıllarda sinemanın yaşadığı döviz krizi, renkli filmlerin yarattığı teknik problemlerin yanı sıra sektörü olumsuz etkileyen bir diğer etken ise 1972 yılıyla beraber TRT'nin Ankara dışındaki illere televizyon yayını başlatmasıdır. Sinemanın aileyle kurduğu bağın siyasal olaylar ve film temalarındaki sıradanlık sebebiyle zarar görmesi, televizyon yayıncılığının yaygınlaşması ile birlikte yeni bir sinema izleyici kitlesinin oluşmasına neden olmuştur. Televizyonun sokaktaki tehlikelerden uzak şekilde aynı zamanda ucuz bir eğlence aracı olarak mevcudiyeti toplum tarafından hızlı şekilde benimsenmiştir. Zira 1970 yılında 50 bin olan televizyon sayısı 1971'de 100 bin, 1973'de 213 bin, 1976'da ise 1 milyona ulaşmıştır. Bu hızlı artış sinema seyircisinin yapısını hem değiştirmiş hem de azalmasına neden olmuştur. 1970 yılında 246.662.310 olan seyirci sayısı 1979'a gelindiğinde 77.000.000 olmuştur. Seyirci sayısının azalımının etkisinin daha net görülebilmesi için şöyle bir kıyaslama yapmak mümkündür; 1971 yılında yalnızca İstanbul için sinema bileti alan seyirci sayısı yaklaşık 67.5 milyon iken 1979 yılına gelindiğinde tüm Türkiye'de sinema bileti alan seyirci sayısı 77 milyondur. Seyirci sayısındaki bu azalım sinema salonlarını da doğrudan etkilemiştir. 1970 yılında Türkiye genelinde 2.742 sinema salonu varken 1979'a gelindiğinde bu sayı 1.126'[50]ya düşmüştür. Televizyonla yarışamayan sinema salonları televizyonda gösterimi yapılamayan ucuz seks filmlerine yönelmiştir (Eken, 2020, s.953; Erkılıç, 2003, s.124-134).

Tablo 2.38
1971-1972 Sezonunda Bölgelere Göre Seyirci Sayısı

BÖLGE	İL SAYISI	SALON SAYISI	SEYİRCİ SAYISI
İzmir	12	646	51.427.031
Adana	21	463	37.335.472
İstanbul	1	436	67.402.721
Marmara	9	343	27.288.664
Samsun	16	238	20.420.363
Ankara	6	216	29.474.552
Zonguldak	2	82	13.149.007

Kaynak: Erkılıç, 2003 s. 134

Sinema endüstrisinin teknik ekipman ve ham film ihtiyacının yurtdışından sağlanıyor olması onun dolar kuru ile yakın bir ilişkide olmasına neden olurken yapılan her devalüasyon sonrasında da yeni bir krize girmesine neden olmuştur. Ancak 1970'li yıllarla birlikte maliyetlerdeki artış, seyircinin sinema salonlarından yavaş yavaş çekilmesiyle birleştiğinde çözüm imkânları daralmıştır.

[50] Scognamillo'ya göre sinema salonu sayısı 812'ye kadar gerilemiştir (Scognamillo, 2001, s.22).

Tablo 2.39
1972-1973 Sezonunda Ortalama Film Maliyetleri (Oyuncu Kalemi Hariç)

MALİYET KALEMLERİ	C GRUBU FİLMLER	B GRUBU FİLMLER	A GRUBU FİLMLER
Negatif Film	40.000	50.000	65.000
Pozitif Film	75.000	90.000	90.000
Prodüksiyon	50.000	90.000	120.000
Stüdyo	55.000	65.000	75.000
Dublaj	5.000	7.000	10.000
Işık	7.000	12.000	15.000
Afiş - Lobi	20.000	30.000	40.000
Kameraman	10.000	15.000	20.000
Fotoğraf	2.000	3.000	4.000
Yönetmen	10.000	20.000	35.000
Çeşitli masraflar	16.000	18.000	26.000
TOPLAM	290.000	400.000	500.000

Kaynak: Gökmen, 1973, s.57

1970'li yıllar boyunca Türk sinemasında yapım maliyetleri, tarihsel olarak kademeli ve çok yönlü bir artış eğilimi göstermiştir. On yılın başında, büyük ölçüde oyuncu ücretleri ve ham film giderlerinden oluşan ortalama yapım maliyetleri yaklaşık 500.000 TL düzeyindeyken, 1975 yılına gelindiğinde bu tutar %40'lık bir artışla 700.000 TL'ye yükselmiştir. Dönemin ortalarından itibaren renkli filme geçişin hızlanması, teknik maliyetlerin belirgin biçimde artmasına yol açmış; bu dönüşüm, yıldız sisteminin etkisini sürdürmesine karşın yapım bütçeleri içinde yeni gider kalemlerinin ağırlık kazanmasına neden olmuştur. Nitekim 1979 yılında renkli bir filmin ortalama maliyeti yaklaşık 2 milyon TL'ye ulaşmış, bu artışta oyuncu ücretleri önemli bir rol oynamakla birlikte, 1960'lı yıllardaki kadar mutlak ve başat bir konum işgal etmemiştir. Bu tarihsel seyir, Yeşilçam'da maliyet artışlarının yalnızca yıldız oyunculara ödenen ücretlerle açıklanamayacağını; teknik dönüşümler, ham film giderleri ve üretim yapısındaki genel pahalanmayla birlikte ele alınması gereken çok katmanlı bir ekonomik dönüşüme işaret ettiğini ortaya koymaktadır (Özön, 1995b, s. 230-233; Erkılıç, 2003, s.136).

Tablo 2.40
1972-1973 Sezonunda Ortalama Film Maliyetleri (Oyuncu Dahil)

Film Kategorisi	Yıldız Oyuncular	Ortalama Maliyet (TL)
A Grubu Filmler	Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Cüneyt Arkın, Emel Sayın, Tarık Akan, v.b.	600.000-800.000
B Grubu Filmler	Kartal Tibet, Ediz Hun, Ayhan Işık, Sadri Alışık, Fatma Belgen, Deniz Gökçer, Sevda Ferdağ, Bahar Erdeniz v.b.	400.000-550.000
C Grubu Filmler	Yılmaz Köksal, Feri Cansel, Deniz Erkanat v.b.	300.000-400.000

Kaynak: Gökmen, 1973, s.57

Sermayesi seyirciye bağlı olan Türkiye sineması derinleşen seyirci kaybı ve ekonomik daralma karşısında, dış satım politikaları sektörün yapısal sorunlarına yönelik çözüm arayışlarından biri olarak gündeme gelmiştir. Özellikle 1973-1974 döneminde dış pazarlara yönelme, daralan iç pazar koşullarında geçici bir hareketlilik yaratmış; ancak sınırlı ve düzensiz biçimde gerçekleşen dış satışlar, ülke sinemasının bütününe yönelik kalıcı bir iyileşme sağlayamamıştır. Bu süreçte dış satımdan elde edilen gelirlerin sektöre yatırım olarak geri dönmemesi temel bir sorun olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla Niş'e göre dış satım, seyirci kaybına karşı tek başına yeterli bir çözüm olarak görülmemekte; teknik altyapının güçlendirilmesi, üretim kalitesinin yükseltilmesi ve değişen seyirci talepleri doğrultusunda iç pazarla daha sağlıklı bir ilişkinin yeniden kurulması gerekliliği vurgulanmaktadır. Gökmen de benzer biçimde, Yeşilçam'ın dış pazarlara bel bağlamak yerine öncelikle ülke içinde izleyiciyi yeniden sinemaya çekebilecek yenilikçi ve nitelikli bir üretim anlayışı geliştirmesi gerektiğini savunmakta; bu yaklaşımın, seyirci kaybına karşı daha kalıcı bir çözüm sunabileceğini ileri sürmektedir (Niş, 1978, s. 254-255; Gökmen, 1973, s.87).

Tablo 2.41
1972-1973 Sezonunda Ortalama Film Maliyetleri (Oyuncu Kalemi Hariç)

Yapımevi	1973	1974	1975	YAPIMEVİ BAZLI TOPLAM
Arzu Film	12	4	13	29
Akün Film	-	6	6	12
Erler Film	14	26	31	71
Er Film	12	19	6	37
Uğur Film	-	7	14	21
Acar Film	12	5	6	23
Diğer Yapımevleri	32	10	40	82
Yıl Bazlı Toplam	89	81	119	289

Kaynak: Niş, 1978, s. 254-255

Türkiye sinemasının yaşadığı sorunlar henüz bir krize dönüşmeden önce 1971 yılında Kültür Bakanı Talat S. Halman'ın yaptığı çağrı üzerine 2 Eylül-22 Ekim tarihleri arasında 2. Sinema Danışma Kurulu Ankara'da toplanmıştır (Erkılıç, 2003, s.129). 2. Danışma kurulunda 1. Şura'nın kararları temel alınarak 4 farklı rapor hazırlanmıştır. Bu raporlar sinemanın kriz sürecinin keskinleştiği 1973 yılında yeniden yayınlanmıştır. Sinema Danışma Kurulu raporları, Türk sinemasına ilişkin sorunları yalnızca üretim ve gösterim ekseninde değil, sinemayı bütünlüklü bir kültürel alan olarak ele alan kapsamlı bir politika çerçevesi içinde tartışmaktadır. Bu yaklaşımda sinema, piyasa koşullarına terk edilebilecek bir eğlence faaliyeti olarak değil; kamusal sorumluluk, estetik nitelik ve düşünsel üretim kapasitesi taşıyan bir sanat alanı olarak konumlandırılmaktadır. Raporda, yerli film üretiminin

korunmasının ancak niceliksel artışla değil, niteliksel ölçütlere dayalı seçici destek mekanizmalarıyla mümkün olabileceği vurgulanmakta; bu doğrultuda sinema politikalarının kültürel kaliteyi önceleyen bir yapıya kavuşturulması gerektiği savunulmaktadır.

Bu çerçevede sinema endüstrisinin ekonomik yapısı, sinemasal içeriği doğrudan belirleyen temel unsurlardan biri olarak ele alınmaktadır. Yapımcıların sınırlı sermaye olanaklarıyla çalışmak zorunda kalmaları, estetik risk alma kapasitesini daraltmakta ve üretimi tekrara dayalı tür kalıplarına yönlendirmektedir. Bu nedenle sinema politikalarının yalnızca denetim ve yasaklama araçlarıyla değil, yapım süreçlerini destekleyen finansman, amortisman ve vergi düzenlemeleriyle birlikte düşünülmesi gerektiği belirtilmektedir. Film üretiminin sürdürülebilirliği, bu bakımdan, doğrudan kültürel politikanın bir parçası hâline gelmektedir.

Dağıtım ve gösterim alanları da raporlarda sinemanın kültürel dolaşımını belirleyen kritik aşamalar olarak değerlendirilmektedir. Film bütünlüğünü bozan seans uygulamaları, keyfî kesintiler ve ticari kaygılarla yapılan müdahaleler, sinema eserinin estetik ve düşünsel niteliğini zedeleyen yapısal sorunlar olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle gösterim süreçlerinin düzenlenmesi, sinemanın yalnızca ekonomik değil, etik ve kültürel boyutlarıyla da ele alınması gereken bir politika alanı olarak ortaya konulmaktadır. Salon koşullarının teknik ve fiziki açıdan iyileştirilmesi, yeni sinema mekânlarının teşvik edilmesi ve gösterim zincirinin denetlenmesi, sinemanın kamusal etkisini güçlendirmeye yönelik önlemler arasında yer almaktadır.

Raporlarda sinema mesleğinin örgütlenmesi, kültürel politikanın ayrılmaz bir unsuru olarak ele alınmaktadır. Sinema alanındaki dağınık çalışma biçimleri, meslek tanımlarının belirsizliği ve kayıt dışı üretim pratikleri, hem emek ilişkilerini hem de üretim kalitesini zayıflatmaktadır. Bu nedenle sinema mesleklerinin tanımlanması, çalışanların kurumsal bir çerçeveye kavuşturulması ve mesleki sicil sistemlerinin oluşturulması önerilmektedir. Bu yaklaşım, sinemayı bireysel girişimlerin toplamı olarak değil, kolektif ve örgütlü bir emek alanı olarak gören bir anlayışı yansıtmaktadır.

Sinema kültürünün geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması, raporlarda devletin dolaylı ancak belirleyici sorumluluk alanlarından biri olarak tanımlanmaktadır. Sinema eğitiminin kurumsallaştırılması, burs ve destek mekanizmalarının oluşturulması, sinema okullarının açılması ve yerli filmlerin arşivlenerek korunması, sinemanın kültürel miras boyutunu

güvence altına almaya yönelik adımlar olarak değerlendirilmektedir. Bu çerçevede sinema, yalnızca güncel üretimlerle sınırlı bir alan değil, geçmişi ve geleceği birlikte düşünülmesi gereken bir kültürel hafıza alanı olarak ele alınmaktadır.

Sansür meselesi ise Danışma Kurulu raporlarının en tartışmalı ve merkezi başlıklarından birini oluşturmaktadır. 1939'dan bu yana uygulanan sansür düzeninin, sinema alanında ne kültürel ne de sanatsal anlamda olumlu bir gelişme yaratmadığı; aksine, nitelikli ve estetik değeri yüksek filmleri baskı altına aldığı yönünde güçlü bir eleştiri dile getirilmektedir. Mevcut sansür mekanizmasının, açıkça ticari ve sömürüye dayalı filmleri engellemekte yetersiz kaldığı; buna karşılık sinemanın en yaratıcı ve düşünsel ürünlerini hedef aldığı belirtilmektedir.

Sansürün tamamen kaldırılması ihtimali karşısında ise raporlarda temkinli bir tutum gözlemlenmektedir. Sinemanın kısa vadede bir sarsıntı yaşayabileceği kabul edilmekle birlikte, bu sarsıntının oto-sansür ya da "yumuşatılmış" denetim modelleriyle aşılmasının mümkün olmadığı vurgulanmaktadır. "Demokratikleştirilmiş sansür" olarak adlandırılan geçici çözümlerin, sansürün özünü ortadan kaldırmadığı; yalnızca biçimini değiştirdiği ifade edilmektedir. Bu nedenle estetik değerlendirme ile hukuki denetimin birbirinden ayrılması ve sinemanın anayasal hak ve özgürlükler çerçevesinde yargı güvencesine dayalı olarak ele alınması gerektiği savunulmaktadır.

Rapora eklenen muhalefet şerhi, bu tartışmaları daha net ve radikal bir noktaya taşımaktadır. Muhalif görüş, sansür düzeninin sinema alanında mutlak biçimde kaldırılmasının zorunlu olduğunu ileri sürmekte; mevcut hukuki mevzuatın, hak ve özgürlüklerin kötüye kullanılmasını önlemek için zaten yeterli yaptırımlar içerdiğini vurgulamaktadır. Çağdaş hukuk sistemlerinde sinemanın ifade özgürlüğü kapsamında değerlendirilmesi gerektiği belirtilmekte; sansürün devamının sinema alanında kalıcı bir kriz hâli ürettiği savunulmaktadır (Karadoğan, 2019, s. 205-225). Rapor sinemanın gelişimi için devlet desteği ve kurumsallaşmanın gerekliliğini kabul ederek, Türk Sinema Kurulu'nun kurulmasına ve muhalefet şerhi sonucunda sansür konusunda yeni bir düzenlemeye gidilmesini kararlaştırmış olmasına karşın bu kararlar uygulamaya konulmamıştır (Erkılıç, 2003, s. 129).

Türkiye Sanatçılar Birliği 1971 yılının sonlarına doğru Sinema Kurulu Raporu hazırlamıştır, bu rapor da 1973 yılında tekrardan dergide yayımlanarak gündeme getirilmiştir. Raporda sinema, estetik ve düşünsel bir üretim alanı olarak tanımlanmakta;

sinema politikalarının temel meselesi niceliksel üretim artışından ziyade kültürel niteliğin korunması olarak görülmektedir. "Kalite" kavramı teknik yeterlilikle sınırlı tutulmamakta; anlatısal tutarlılık, estetik bütünlük ve toplumsal anlam üretme kapasitesi üzerinden değerlendirilmektedir. Bu çerçeve, sinemanın kültürel bir alan olarak kurumsal düzeyde ele alınması gerektiğine işaret etmektedir.

Raporun ele aldığı bir diğer temel mesele, yapım süreçlerinin ekonomik bağımlılıklarıdır. Yapımcıların sınırlı sermaye olanaklarıyla çalışmak zorunda kalmaları, üretimi kısa vadeli kazanç hedeflerine yöneltmekte; bu durum estetik risk alma kapasitesini azaltarak benzer anlatı ve türlerin tekrarını teşvik etmektedir. Ekonomik yapı ile sinemasal içerik arasındaki bu doğrudan ilişki, sinema politikalarının yalnızca içerik denetimiyle sınırlı kalamayacağını; üretim koşullarının ve finansman mekanizmalarının da düzenlenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Sinemanın dağıtım ve gösterim alanları da bu çerçevede kültürel dolaşımı belirleyen kritik unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Film dolaşımının belirli ticari yapımlar etrafında yoğunlaşması, sinemasal çeşitliliği sınırlandırmakta ve farklı estetik arayışların seyirciyle buluşmasını zorlaştırmaktadır. Bu durum, sinemanın kamusal etkisini zayıflatan yapısal bir sorun olarak ele alınmakta; dağıtım ve gösterim ağlarının yalnızca ekonomik değil, kültürel işlevleri üzerinden de yeniden düşünülmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Sinemasal üretimin çeşitli aşamalarında devreye giren sansür uygulamasının ise yaratıcı süreçleri doğrudan etkileyen bir unsur olarak tartışılmaktadır. Sansür süreçlerindeki belirsizlik ve öngörülemezlik, sinemacıları estetik açıdan daha güvenli ve tekrar eden anlatılara yöneltmekte; bu durum sinemanın sanatsal gelişimini sınırlayan yapısal bir engel oluşturmaktadır. Bu bağlamda denetim meselesi, yalnızca ifade özgürlüğü açısından değil, kültürel üretimin niteliği bakımından da ele alınmaktadır.

Tüm bu tartışmalar, devlet ile sinema arasındaki ilişkinin nasıl kurulması gerektiği sorusunu da gündeme getirmektedir. Devletin sinema alanındaki rolü, doğrudan müdahale eden bir otorite olmaktan ziyade, düzenleyici ve destekleyici bir çerçeve içinde tanımlanmaktadır. Finansman olanaklarının geliştirilmesi, üretim ve dolaşımı teşvik eden kurumsal mekanizmaların oluşturulması ve sinemanın uluslararası dolaşımının desteklenmesi, sinema politikalarının kültürel bir alanı koruma ve geliştirme hedefiyle ilişkilendirilmektedir. Bu yaklaşım, sinemayı baskı ve denetim ekseninden çıkararak

kurumsal sürdürülebilirlik ve kültürel gelişim ekseninde ele alan bir politika anlayışını yansıtmaktadır (Karadoğan, 2019, 193-204).

1974 yılında bir rapor da Çağdaş Sinema Dergisi tarafından Türk Sineması Raporu başlığıyla yayınlanmıştır. Raporda, sinemanın içinde bulunduğu yapısal kriz, sinemanın yalnızca bir eğlence sektörü değil, aynı zamanda güçlü bir kitle iletişim aracı ve kamusal bir kültür alanı olduğu vurgusuyla ele alınmaktadır. Sinemanın toplumsal etkisinin, geniş kitlelere ulaşabilme kapasitesinden kaynaklandığı; bu nedenle estetik, ekonomik ve ideolojik boyutlarının birlikte değerlendirilmesi gerektiği belirtilmektedir. Raporda sinema, bir yandan düşünce ve dünya görüşlerinin dolaşıma girdiği bir kültürel alan olarak tanımlanırken, diğer yandan yüksek maliyetli üretim süreçleri nedeniyle ekonomik ilişkiler tarafından kuşatılmış bir yapı olarak ele alınmaktadır.

Raporda özellikle Türk sinemasının üretim yapısına hâkim olan finansman ilişkileri eleştirel bir çerçevede tartışılmaktadır. Film yapımının büyük ölçüde işletmecilerden alınan avanslar ve tefeci sermaye aracılığıyla gerçekleşmesi, yapımcıyı daha en baştan bağımlı bir konuma sürüklemektedir. Raporda vurgulandığı üzere, film henüz proje aşamasındayken konu, anlatı yapısı, oyuncu seçimi ve estetik tercihlerin işletmecilerin beklentilerine göre şekillenmesi, sinemanın sanatsal özerkliğini ciddi biçimde sınırlamaktadır. Bu durum, sinemasal üretimin kültürel niteliğini zayıflatan temel yapısal sorunlardan biri olarak tanımlanmaktadır.

Raporda dağıtım ve gösterim düzeni de sinema alanındaki egemenlik ilişkilerinin yeniden üretildiği bir başka kritik alan olarak ele alınmaktadır. Gösterim ağının ticari kaygılarla biçimlenmiş sinema salonları üzerinden işlemesi, film dolaşımını daraltmakta ve belirli türlerin sürekli tekrarını teşvik etmektedir. Raporda, bu yapının sinemasal çeşitliliği sınırlandırdığı ve farklı estetik arayışlara sahip filmlerin seyirciyle buluşmasını engellediği açıkça ifade edilmektedir. Bu bağlamda dağıtım ve gösterim düzeni, sinemanın kamusal işlevini zayıflatan temel mekanizmalardan biri olarak konumlandırılmaktadır.

Teknik altyapıya ilişkin değerlendirmelerde de rapor, üretim sürecinin dışa bağımlı yapısına dikkat çekmektedir. Ham film temini, laboratuvar olanakları ve teknik donanımın büyük ölçüde ithalata bağlı olması, film üretimini maliyet baskısı altında gerçekleştirmeye zorlamaktadır. Raporda, bu koşullar altında teknik kalitenin ikincil plana itildiği; estetik ve biçimsel sorunların yapısal bir nitelik kazandığı

vurgulanmaktadır. Teknik yetersizlikler, yalnızca üretim sürecine ilişkin sorunlar olarak değil, sinemanın kültürel ve düşünsel kapasitesini sınırlayan unsurlar olarak değerlendirilmektedir.

Raporda devletin sinema alanındaki rolü de eleştirel bir bakışla tartışılmaktadır. Sinemaya yönelik müdahalelerin ağırlıklı olarak sansür ve denetim mekanizmaları üzerinden şekillendiği; buna karşılık üretimi destekleyici, düzenleyici ve geliştirici kurumsal yapıların yeterince oluşturulamadığı belirtilmektedir. Raporda, sinemanın kültürel bir alan olarak gelişebilmesi için kredi mekanizmalarının işletilmesi, kısa film ve belgesel üretiminin teşvik edilmesi, film arşivlerinin ve sinema kulüplerinin yaygınlaştırılması gerektiği savunulmaktadır. Bu yaklaşım, sinema politikalarının baskılayıcı değil, kamusal yararı gözeten bir çerçevede yeniden düşünülmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Sinemanın hukuki statüsüne ilişkin değerlendirmelerde rapor, alanın dağınık ve parçalı bir mevzuat yapısı içinde düzenlendiğini ortaya koymaktadır. Sinema faaliyetlerinin farklı yasa ve yönetmeliklerin kapsamına dağılması, üretimden gösterime kadar pek çok alanda belirsizlikler yaratmaktadır. Raporda, bütüncül ve tekil bir sinema yasasının yokluğu hem yapımcılar hem de sinema emekçileri açısından güvencesiz bir çalışma ortamının temel nedenlerinden biri olarak gösterilmektedir. Bu nedenle sinemanın özgün yapısını esas alan kapsamlı bir hukuki düzenleme ihtiyacı vurgulanmaktadır.

Raporda, Türk sinemasında yaşanan sorunların geçici ya da dönemsel değil, doğrudan üretim ilişkileri, ekonomik yapı ve kurumsal düzenlemelerle bağlantılı yapısal sorunlar olduğu ortaya konulmaktadır. Raporda önerilen dönüşüm, yalnızca teknik iyileştirmelerle sınırlı kalmamakta; sinemanın kültürel özerkliğini güçlendirmeyi, emek ilişkilerini düzenlemeyi ve sinemayı kamusal yarar ekseninde yeniden konumlandırmayı hedeflemektedir. Bu çerçevede sinema, metalaşmış bir ürün olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel bir üretim alanı olarak yeniden ele alınmaktadır (Karadoğan, 2019, s. 227-245).

1975 yılında Gerçek Sinema Toplu Film Çalışma Grupu,[51] Film Çalışmaları Raporu başlıklı bir rapor hazırlamıştır. Raporda, Türkiye'de sinema üretiminin mevcut yapısı,

[51] Bu rapor 8 sayfalık bir broşür olarak basılmış ve tarih atılmamıştır. Bu nedenle Karadoğan'a göre metin grubun 1974'te gerçekleşen kuruluş tarihinden sonra yayınlanabileceği düşünülerek en erken 1974 Ekim/Kasım 8. Sayıda ya da kuruluşun ardından hazırlık safhası göz önüne alınarak Mayıs 1975 tarihinde yayınlanmış olması mümkündür (2019,s. 248).

kültürel ve ekonomik ilişkiler ağı içinde ele alınmakta; Yeşilçam üretim düzeninin yalnızca estetik bir sorun alanı değil, aynı zamanda yarı-feodal üretim ilişkileriyle iç içe geçmiş bir sermaye ve dolaşım rejimi olduğu vurgulanmaktadır. Raporda ifade edildiği üzere, sinema alanında üretim süreçleri, yatırım sermayesinin yokluğu nedeniyle büyük ölçüde dağıtımcı ve tefeci ilişkilerine bağımlı hale gelmiş; yapımcıların film üretimi, çoğu zaman dağıtımcılardan alınan bonolar ve krediler üzerinden şekillenmiştir. Bu yapı, filmin "söz hakkını" üreticiden alarak dağıtımcıya devretmiş; sinemanın kültürel bir üretim alanı olmaktan çok, tüketimi önceleyen bir meta dolaşımına indirgenmesine yol açmıştır. Raporda Yeşilçam düzeni, bu yönüyle yarı-feodal bir kültür sisteminin sinema alanındaki tezahürü olarak tanımlanmaktadır.

Raporda, sinema alanında etkisini sürdüren idealist sinema anlayışı, eleştirel bir çerçevede değerlendirilmekte; bu yaklaşımın, burjuva ideolojisini sinema aracılığıyla yeniden üreten bir düşünsel zemin sunduğu ifade edilmektedir. Rapora göre, özellikle Batı merkezli idealist kuramların Türkiye'de sorgulanmaksızın benimsenmesi, sinemanın toplumsal gerçeklikle kurduğu ilişkiyi zayıflatmakta; sözde gerçekçi filmler aracılığıyla mevcut ideolojik düzen yeniden üretilmektedir. Bu nedenle raporda, idealist sinema düşüncesine karşı sinema alanında bilinçli ve örgütlü bir mücadelenin verilmesi gerektiği vurgulanmakta; sinemanın yalnızca biçimsel değil, tarihsel ve sınıfsal bağlamı içinde ele alınması gerektiği savunulmaktadır.

Raporda öne çıkan bir diğer temel tartışma, "kaliteli film" söylemine yöneltilen eleştiridir. Bu söylemin, sinemayı metalaşma sürecinden koparmadan yalnızca estetik ölçütlerle değerlendirdiği belirtilmekte; filmin toplumsal işlevini görünmez kıldığı ifade edilmektedir. Raporda, kapitalist toplumda filmin bir meta olduğu tespiti açıkça yapılmakta; sinema yapıtının yalnızca "iyi yapılmış" bir ürün olarak değerlendirilmesinin, onun ideolojik ve toplumsal etkilerini göz ardı ettiği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda rapor, sinemanın sanatsal niteliğini reddetmeden, onu üretim ilişkileri ve ideolojik bağlamı içinde ele alan bir yaklaşımı savunmaktadır.

Raporda, film üretim süreçleri teknik bir sorun alanı olarak değil, doğrudan politik ve örgütsel bir mesele olarak ele alınmaktadır. Film üretiminin, bireysel ve dağınık girişimlerle değil; planlı, kolektif ve uzun soluklu çalışmalarla yürütülmesi gerektiği belirtilmektedir. Rapora göre, film üretimi, yalnızca çekim aşamasına indirgenemez; senaryo geliştirme, çekim öncesi hazırlık, teknik altyapı, ses ve görüntü olanakları ile

dağıtım süreçleri bütünlüklü biçimde ele alınmalıdır. Bu çerçevede rapor, kısa vadeli ve parçalı üretim anlayışının sinema alanında süreklilik ve nitelik üretmediğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Raporda ayrıca, film üretiminin teknik koşulları ayrıntılı biçimde tartışılmakta; ses, ışık, çekim ve laboratuvar olanaklarının yetersizliğinin sinema üretimini doğrudan sınırladığı ifade edilmektedir. Mevcut koşullarda, farklı çekim yöntemleri ve deneysel üretim biçimlerinin uygulanabilirliğinin oldukça sınırlı olduğu belirtilmekte; bu durumun sinemacıları tekrar eden, güvenli ve klişe anlatılara yönelttiği vurgulanmaktadır. Rapora göre, teknik altyapının yetersizliği yalnızca estetik bir sorun değil; sinemanın düşünsel ve anlatısal gelişimini engelleyen yapısal bir problemdir.

Raporda, sinemanın bir "yaratma laboratuvarı" olarak örgütlenmesi gerektiği fikri öne çıkmakta; üretimin bilimsel deney mantığına benzer biçimde planlanması savunulmaktadır. Film yapımının, gündelik hayatın yüzeysel temsillerine sıkışmaması; aksine toplumsal gerçekliği dönüştürmeye dönük bir düşünsel sürecin parçası olması gerektiği belirtilmektedir. Bu bağlamda rapor, sinemayı yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda eleştirel bir bilgi üretim alanı olarak konumlandırmaktadır.

Sinema alanında örgütlü bir mücadelenin zorunluluğu vurgulanarak; bireysel çabaların, dağınık üretim pratiklerinin ve kısa vadeli çözümlerin yapısal sorunları aşamayacağı bu nedenle sinema emekçilerinin, yönetmenlerin ve üretim süreçlerinde yer alan tüm aktörlerin, ortak bir üretim ve mücadele zemini etrafında bir araya gelmesi gerektiği belirtilmektedir. Rapora göre, sinemanın gerçek anlamda toplumsal bir işleve kavuşması, ancak bu tür kolektif ve politik bir örgütlenme ile mümkün olacaktır (Karadoğan, 2019, s. 248-255).

Sinema endüstrisinin güncel sorunlarını ele alan bu raporlarla birlikte 1974 yılında Türk Sinematek Derneği Ankara ve İstanbul şubeleri ortaklığında Sinema Alanının Düzenlenmesi Sempozyumunu gerçekleştirmiştir. Sempozyumda Geçmiş danışma kurulları ve şûralarda dile getirilen değerlendirmeler doğrultusunda, sinema alanına ilişkin yapısal sorunların kurumsal bir çerçevede ele alınması gerektiğinin üzerinde durulmuştur. Devlet ile sinema arasındaki ilişkinin kapsamlı biçimde tartışıldığı söz konusu toplantılarda, sinema alanının dağınık ve geçici düzenlemelerle yönetilemeyeceği; üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerini kapsayan sürekli bir kamusal yapılanmaya ihtiyaç duyulduğu vurgulanmış ve bu bağlamda bir Türk Sinema

Kurumu'nun kurulması önerilmiştir. Bu tartışmalar çerçevesinde, mevcut mevzuatın sinema üretimi üzerindeki çelişkili etkilerine de dikkat çekilmiştir. Özellikle yabancı filmlerin herhangi bir kota uygulamasına tabi tutulmazken, yerli film üretiminin temel girdisi olan ham filmin ithalatının kısıtlamalara bağlanmasının, ulusal sinemanın gelişimini doğrudan zayıflattığı ifade edilmiştir. Bu durumun, yerli üretimi korumak bir yana, yapım süreçlerini kırılgan hâle getirdiği ve üretim maliyetlerini artırdığı yönünde eleştiriler dile getirilmiştir. Aynı bağlamda, sinema politikalarının yalnızca sınırlayıcı önlemler üzerinden değil, teşvik edici mekanizmalar aracılığıyla da yeniden düşünülmesi gerektiği savunulmuştur. Nitelikli film üretiminin desteklenmesi amacıyla vergi yüklerinin hafifletilmesi, bu tür filmlerin gösterim olanaklarının genişletilmesi ve salonlara erişiminin kolaylaştırılması önerilmiştir. Böylece sinema alanında niceliksel üretimi önceleyen yaklaşımlar yerine, kamusal yarar ve kültürel değer temelinde şekillenen bir politika anlayışının geliştirilmesi gerektiği yönünde bir perspektif ortaya konmuştur (Korkmaz, 1999, s. 71-73).

Sinema endüstrisinin genişlediği 1960'lı yıllardan bu yana şura, danışma toplantıları, sempozyum ve raporlarda sıklıkla dile getirilen endüstrinin koşullarını düzenleyecek yasa tasarısı talebi 20 Eylül 1977 tarihinde karşılığını bulur. Ancak çıkan yasa bu güne kadar talep edilen koşulların düzenlenmesi ve sansürün azaltılması gibi başlıklarda karşılığını bulamadığı gibi daha ağır bir sansür uygulamasını içermektedir. Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük başlığını taşıyan bu düzenlemede denetim yetkisi, İçişleri ve Kültür Bakanlıkları ile Emniyet ve Basın Yayın Genel Müdürlüklerinde görev yapan kamu görevlilerinden oluşan bir kurulun sorumluluğuna bırakılmıştır. Bununla da yetinilmeyerek, söz konusu kuruldan onay alan filmlerin dahi gösteriminin durdurulabilmesi yönünde takdir yetkisi İçişleri Bakanlığı'na devredilmiş; bu yetki pratikte kolluk kuvvetleri ile mülki idare amirleri aracılığıyla kullanılır hâle gelmiştir. Genel ahlakın korunması ve özellikle sayısal olarak artış gösteren seks filmlerinin sınırlandırılması gerekçesine dayanan bu düzenleme, uygulamada toplumsal gerçekçi ve eleştirel anlatı içeren yapımların sansürlenmesine, senaryoların yoğun bir ön denetime tabi tutulmasına ve bazı filmlerin doğrudan yasaklanmasına yol açmıştır. Buna karşın, tüzüğün ilan edilen amaçlarıyla çelişkili biçimde, seks filmlerinin gösteriminin fiilen sürdüğü görülmektedir (Erkılıç, 2003, s. 131).

Yeni yönetmelik 1970'li yıllarda kurulan yeni ve eski sendikal örgütlenmeler ve bireysel olarak katkı sunan sinema emekçileri tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Bu dönemde kurulan sendikal örgütlenmeler şunlardır:

Türk Film Endüstrisi Birliği (TFEB), 24 Kasım 1971 tarihinde, ağırlıklı olarak yapımcıların öncülüğünde olmakla birlikte yönetmen ve oyuncuların da dâhil olduğu, sinema sektörünün farklı bileşenlerini temsil etmeyi amaçlayan geniş katılımlı bir girişim olarak kurulmuştur. Birlik, sinemayı dağınık meslek alanlarından oluşan bir faaliyet alanı olmaktan çıkararak, üretimden gösterime kadar uzanan süreci kapsayan bütünlüklü bir endüstri olarak tanımlama iddiasını taşımış ve bu doğrultuda on yedi ayrı sinema meslek kolunu bünyesinde toplamayı hedeflemiştir. Kurucu kadro, geçmişte kurulan dernek ve sendikaların kısa sürede dağılmasını, sektörün tüm bileşenlerini kapsayamamalarına bağlamış; TFEB ise yerli film üreticileri ekseninde şekillenerek özellikle yabancı film gösterimi yapan işletmecileri dışarıda bırakmıştır. Birliğin temel faaliyet alanları arasında yerli sinema üretiminin korunması, film ithalatı ve dağıtımı süreçlerinde yaşanan sorunlara müdahil olunması, ham film karaborsasının engellenmesi ve sinemanın devlet nezdinde gerçek bir endüstri olarak tanınmasının sağlanması yer almıştır. Bu çerçevede TFEB, sinema alanına ilişkin kapsamlı bir yasal düzenleme önerisi hazırlamış; "Milli Filmcilik Kanun Tasarısı" ile bir Milli Film Kurulu, fon mekanizmaları ve kalite değerlendirme yapıları oluşturulmasını gündeme getirmiştir. Ancak bu girişimler yasalaşma aşamasına ulaşamamış, Birliğin kurumsal etkinliği ise kuruluşundan kısa bir süre sonra zayıflamış ve TFEB, 1970'lerin başından itibaren sinema alanındaki örgütlü yapı içinde kalıcı bir aktör hâline gelememiştir (Yeşil, 2023, s.273-274)

Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası (Kültür-İş), 1 Şubat 1974 tarihinde kurulmuş; kurucu başkanlığını Talât Gözbak'ın üstlendiği bu yapı, kuruluş aşamasında ağırlıklı olarak yönetmen, oyuncu, görüntü yönetmeni ve senarist gibi sinema alanında çalışan emekçilerin girişimiyle şekillenmiştir. Bununla birlikte sendika, örgütlenme hedefini yalnızca sinema sektörüyle sınırlamayıp, güzel sanatların tüm alanlarında çalışan kültür ve sanat emekçilerini kapsayan daha geniş bir temsil iddiası ortaya koymuştur. Kültür-İş, yayımladığı bildiriler aracılığıyla kültürel üretimi hem zihinsel hem bedensel emek temelinde tanımlamış; sinemayı bir halk eğitimi ve kültür aracı olarak konumlandırarak emekçileri ortak bir sendikal zeminde birleşmeye çağırmıştır Ancak kuruluş sürecinde yönetim kadrosunda yer alan isimler arasında yaşanan görüş ayrılıkları, sendikanın

kurumsal istikrarını zayıflatmış; nitekim ilk yönetim kurulunda genel sekreterlik görevini üstlenen Bilge Olgaç, kısa süre içinde görevlerinden ayrılmıştır. Bu iç gerilimler ve örgütsel süreksizlikler, Kültür-İş'in sinema emekçileri arasında kalıcı ve etkin bir temsiliyet oluşturmasını güçleştirmiş; sendika, kuruluş yılını izleyen dönemde sınırlı bir etki alanıyla varlığını sürdürmüştür. ("Yeşilçam'da", 1974, s. 20-21; Çetin, 2010, s. 116).

Türkiye Film Emekçileri Sendikası (Film-Sen), sinema sektöründe ücretli ve güvencesiz koşullarda çalışan emekçilerin çalışma ve yaşam koşullarını iyileştirmek amacıyla 1 Mart 1974 tarihinde kurulmuştur. Sendika, daha önceki sendikal deneyimlerden hareketle, üretim sürecinde emek gücünü doğrudan satan teknik ve yardımcı meslek gruplarını örgütlenmenin merkezine almış; insanca çalışma, sosyal güvenlik ve mesleki saygınlık taleplerini öne çıkarmıştır. Kuruluşunu izleyen kısa sürede önemli bir üye sayısına ulaşan Film-Sen, yabancı film yapım şirketleriyle takım sözleşmeleri imzalayarak çalışma süreleri ve sigorta gibi konularda düzenlemeler sağlamaya çalışmıştır. Ancak Yeşilçam'daki üretim ilişkilerinin parçalı yapısı, emekçilerin sınıf bilincinin zayıflığı ve sendikal faaliyetlerin sektör içi çalışma koşullarıyla eşzamanlı yürütülememesi, sendikanın aynı yıl içinde etkinliğini yitirmesine ve kalıcı bir örgütlenme oluşturamamasına yol açmıştır (Yeşil, 2023, s. 276; Çetin, 2010, s. 116).

Film Endüstrisi, Tiyatro, Sinema, Müzik Sanatçıları ve İşçileri Sendikası (Fi-Ti-Si), kültür ve sanat alanında çalışan farklı meslek gruplarını aynı örgütsel yapı altında bir araya getirme iddiasıyla 1976 yılında kurulmuş, ancak 1979 yılına kadar sınırlı bir varlık sürdürebilmiştir. Sendikanın adında "sanatçılar" ve "işçiler" ifadelerinin birlikte kullanılması, kültürel üretim alanındaki emek biçimlerinin homojen bir işçilik kategorisi içinde değerlendirilmediğine işaret eden sembolik bir ayrım olarak okunabilir. Temsil alanı tiyatro ve müzik gibi sahne sanatlarını da kapsayacak şekilde tanımlanmış olsa da, sendikanın yönetim ve asil üyelik kadrosunun ağırlıklı olarak sinema sektöründe çalışan emekçilerden oluştuğu anlaşılmaktadır. Bu yönüyle Fi-Ti-Si, özellikle 1970'li yıllarda sinema oyuncularının tiyatro ve müzik alanlarıyla kurduğu geçişken ilişkilerin yarattığı sektörel iç içelikten beslenen bir örgütlenme girişimi olarak ortaya çıkmıştır (Yeşil, 2023, s. 289).

Bu dönemde sendikaların yanı sıra çok sayıda dernek de kurulmuştur. 15 Haziran 1976 tarihinde *Yeni Türk Sineması dergisi* "Türkiye Sinema Emekçilerinin Yayın Organı"sloganıyla yayın hayatına başlamıştır. Türk sinemasında yaşanan yapısal

sorunların ancak örgütlü sinema emekçilerinin alana müdahil olmasıyla aşılabileceği düşüncesini merkeze almış; kendisini bu doğrultuda eleştirel bir tartışma ve uyarı zemini olarak konumlandırmıştır (Yeni Türk Sineması, 1976a, s. 8). Bu yaklaşım dergi çevresinde oluşan bir örgütlenme hareketliliği yaratmış, 1976 yılı içerisinde *Set Teknisyenleri Derneği, Türk Sinema Oyuncuları Derneği, Görüntü Yönetmenleri Derneği, Film Işıklandırma Yönetmenleri Derneği, Film Yönetmenleri, Senaryo Yazarları* ve *Yardımcı Yönetmenler Derneği (Yön-Sen*) gibi meslek örgütlerinin kurulmasına zemin hazırlamış ve sendikal bir yapılanmaya yönelik beklentileri güçlendirmiştir. Ancak sinema alanında mevcut olan ideolojik ve örgütsel ayrışmaların bu dernekler arasına da yansıması, ortak bir çatı altında bütünlüklü bir örgütlenmenin oluşmasını engellemiş; sinemada sendikal örgütlenme parçalı bir yapı içinde kalmıştır.

Türkiye sinema endüstrisi kendi içerisinde yaşadığı ideolojik, yöntemsel ve yahut da sendika ya da dernek üyesi olma yönündeki ayrımlar ve parçalanmalara rağmen 1977 yılında çıkarılan Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük için bir araya gelmiştir. Yasanın sinema endüstrisini işlemez hale getirmesine yönelik bir tepki olarak 400 sinema emekçisi bir araya gelerek sinema endüstrisinin en görkemli eylemlerinden biri olan *Ankara Yürüyüşü*'nü gerçekleştirmiştir. 2 Kasım 1977 tarihinde gazetelerde yayımlanan bir duyuruyla Ankara'ya yönelik bir yürüyüş çağrısında bulunmuş; söz konusu çağrıda, sinema alanı üzerinde artan baskıların protesto edilmesi ile sinema emekçilerinin sosyal ve ekonomik haklarının savunulması temel amaçlar olarak öne çıkarılmıştır. Yürüyüşün organizasyonu, dönemin öne çıkan sinema emekçilerinden oluşan bir düzenleme komitesi tarafından üstlenilmiştir. Yürüyüş çağrısı, sinema çalışanları tarafından önce inanılmaz bulunsa da kısa sürede karşılık bulmuş ve 5 Kasım 1977'de Beşiktaş'taki Barbaros Bulvarı Meydanı'nda toplanılarak fiilen hayata geçirilmiştir Bu yürüyüş, sinema çevrelerinde daha önce nadiren görülen bir birliktelik ve dayanışma duygusunu açığa çıkarmış; farklı meslek örgütleri ve kültür kurumlarının da desteğiyle genişlemiştir. Bu yürüyüş emekçiler arasındaki rekabetin yıkıldığı, yapımcıların dahi katılım sağladığı kitlesel bir eyleme dönüşmüştür. Ancak yine de bazı yapınıcıların yürüyüşe katılmadıkları gibi katılan bazı emekçileri bir daha iş vermemekle imtihan ettiği de bilinmektedir. Üç gün süren yürüyüşün ardından, sinema emekçilerinin sendikal düzeyde örgütlenmesi yönündeki arayışlar ivme kazanmış ve bu süreç Sine-Sen'in kuruluş çalışmalarının hızlanmasıyla somut bir aşamaya taşınmıştır (Kar, 2008, s. 28-32; Gören, 2008, s. 20; Yeşil, 2023, s. 303-305).

Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen), Ankara Yürüyüşü'nün ardından ortaya çıkan örgütlenme arayışlarının bir sonucu olarak, 5 Ocak 1978 tarihinde kurulmuştur. Sendika, ticaret, büro, eğitim ve güzel sanatlar iş kolu kapsamında faaliyet göstermek üzere, sinema alanında farklı üretim süreçlerinde yer alan emekçilerin girişimiyle hayata geçirilmiştir. Kuruluş sürecinde yer alan isimler, sinema sektörünün hem yaratıcı hem de teknik alanlarında çalışan aktörlerden oluşmuş; bu durum Sine-Sen'in, sinema emekçilerini ortak bir sendikal çatı altında bir araya getirme iddiasını yansıtmıştır. Mamafih, yürüyüş öncesinde ortaya çıkan birliktelik kalıcı olmamış; yürüyüş sürecinde belirginleşen ayrışmalar, sendikanın kuruluşunun ardından bazı grupların örgütten ayrılarak ayrı sendikal yapılanmalara yönelmesiyle sonuçlanmıştır. Ancak bu parçalı yapı, DİSK'in üyelik koşulları doğrultusunda yeniden gözden geçirilmiş; TFİS, 1980 yılında Sine-Sen ile birleşmek durumunda kalmıştır (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996, s. 61-62).

Türkiye sinema endüstrisi emek boyutunda örgütlenmelerini çoğaltırken devlet de kurumsal yapılanma alanında adımlar atmıştır. Türkiye sinemasına ilişkin hukuki çerçevenin oluşturulması, yurt dışında film haftalarının organize edilmesi ve uluslararası festivallere katılacak yapımlar için altyazılı kopyaların hazırlanması gibi görevleri üstlenmek amacıyla Kültür Bakanlığı bünyesinde Sinema Dairesi Başkanlığı 1977 yılında faaliyete geçirilmiştir. Bununla birlikte, söz konusu birimin özellikle mevzuat üretme ve sektörel sorunlara kalıcı yasal çözümler geliştirme kapasitesinin yeterliliği, kuruluşundan itibaren tartışma konusu olmaya devam etmiştir (Erkılıç, 2003, s. 130).

1978 yılında Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı'nın girişimleriyle Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi'nce *Birinci Devlet Sinema Kurultayı* toplanmış; bu toplantı, 1970'li yıllarda sinema alanında biriken yapısal sorunların kamusal düzeyde ele alındığı önemli bir girişim olarak öne çıkmıştır. Kurultay, daha önce Kültür Yüksek Kurulu ve ona bağlı alt kurullar tarafından yürütülen çalışmaların devamı niteliğinde olup, bu süreç sonunda hazırlanan Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı tartışmaya açılmıştır. Tasarıda, sansür uygulamalarının mevcut polis mevzuatı kapsamından çıkarılarak ceza hukukuna devredilmesi öngörülmüş; çocuk ve gençlerin korunması amacıyla bir sınıflandırma sistemi kurulması ve belirli film türlerine yönelik mali yaptırımların artırılması önerilmiştir.

Kurultayda ayrıca, sinema emekçilerinin sosyal güvenlik kapsamına alınması, yerli film üretimini koruyacak vergi düzenlemeleri yapılması ve dağıtım ile gösterim alanında ortaya çıkan tekelleşme eğilimlerinin sınırlandırılması gibi konular gündeme gelmiştir. Bu tartışmalar, sinema sektörünün yalnızca estetik değil, aynı zamanda emek, ekonomi ve dolaşım ilişkileri bakımından bütüncül bir politika çerçevesine ihtiyaç duyduğunu ortaya koymuştur. Kurultaydan kısa bir süre sonra toplanan üçüncü Sinema Danışma Kurulu'nda ise sansür, ham film temini, sosyal güvence ve pornografik yapımlar temel sorun alanları olarak belirlenmiş; bu sorunlar çözümlenmeden herhangi bir yasal düzenlemenin etkili olamayacağı vurgulanmıştır. Yerli filmlerin korunması amacıyla vergi indirimleri, yabancı film gösterimine sınırlamalar ve film sicilinin oluşturulması gibi öneriler de bu süreçte yeniden gündeme gelmiştir. Ancak söz konusu yasa tasarısı, 1979 yılında hükümetin düşmesiyle birlikte yasama sürecine taşınamamıştır (Korkmaz, 1999, s. 78-85).

1978 yılında Sosyal Sigortalar Kanunu'nda yapılan bir değişiklikle; 1964 yılında bazı oyuncuların işçi olmadıklarını beyan etmelerinin üzerine zaten tartışmalı bir alan olan sigortalı çalışmanın dışında kalmaları sorunu kısmi çözüme ulaştırılmış, sinema emekçileri yasal güvence altına alınmıştır. Bu düzenleme ile geçmişe dönük on yıla kadar borçlanma hakkı tanınmış; ancak uygulama, sinema sektörünün düzensiz ve proje temelli çalışma yapısı nedeniyle çalışanların sosyal güvenliğini etkin biçimde güvence altına alamamıştır. Yasada öngörülen yıllık asgari çalışma günü şartı, sektörün süreksiz istihdam koşullarıyla örtüşmediğinden, çok sayıda sinema çalışanı prim ödeme yeterliliğine ulaşamamıştır. Ekonomik imkânları elverişli olanlar borçlanma yoluyla emeklilik hakkı elde edebilirken, maddi gücü sınırlı olanlar geçmiş çalışma sürelerine ilişkin prim yükümlülüklerini karşılayamamıştır. Sigorta ve emeklilik alanında yaşanan bu yapısal sorunlar, sağlık hizmetlerine erişimde de belirginleşmiştir. Film üretiminin süreksizliği, sinema çalışanlarının düzenli sağlık hizmetlerinden yararlanmasını güçleştirmiş; sevk işlemlerini yürütebilecekleri sürekli bir işyerinin bulunmaması, sağlık sistemine fiilen erişimi daha da sınırlamıştır. Bu durum, sinema emekçilerinin sosyal güvenlik sorunlarının yalnızca emeklilikle sınırlı kalmadığını, sağlık alanında da derinleştiğini göstermektedir (Korkmaz, 1999, s. 139).

Bütün bu çerçeve, 1970'ler Türkiye sinemasında krizin tek bir başlık altında toplanamayacağını; üretim, dolaşım, denetim ve emek rejimlerinin birbirini tetikleyerek

alanı daralttığını göstermektedir. Seyirci kaybı, televizyonun yaygınlaşması ve sokakta yoğunlaşan şiddet ortamı, sinemayı aile izleyicisiyle kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye zorlamış; buna karşılık sektörün önemli bir kısmı yenilenme yerine hız ve düşük maliyet eksenli "günü kurtaran" üretim biçimlerine yönelmiştir. Aynı dönemde, seks ve dini temalı filmler ile arabesk melodramlar, talep ve pazar mantığı içinde bir "çıkış kapısı" gibi işlev görürken, *Umut (1970)* örneğinin işaret ettiği üzere, yeni gerçekçilik arayışları hem dağıtım-gösterim ağının direnci hem de sansür mekanizmasının sertliği nedeniyle kırılgan bir zeminde kalmıştır. Devletin kurumsal girişimleri sinema alanını düzenlemeye dönük bir irade izlenimi yaratmış; ancak 1977 tarihli tüzükle denetimin ağırlaşması, sektördeki güven zeminini zayıflatmıştır. Bu dönemde sendikal örgütlenme çabalarını eşzamanlı olarak hem görünür olmuş hem de parçalı bir yapıya bürünmüştür. Sendika ve dernekler etrafında gelişen kolektif hareket, sosyal güvenlik gibi alanlarda sınırlı bazı sonuçlar üretse de, proje temelli ve süreksiz çalışma düzeni ile siyasi-ideolojik ayrışmalar bu sonuçların kalıcı ve kapsayıcı bir güvenceye dönüşmesini engellemiştir. Bu nedenle 1970'ler, üretim sayısının en yüksek düzeye çıktığı, buna karşılık yapısal çözülmenin belirginleştiği ve sektörün kendi devamlılığını sürdürmekte krize girdiği bir süreç olarak betimlene bilinir.

Tablo 2.42
1970-1979 Arasındaki İstatistiki Veriler

Yıl	Yerli Film Sayısı	Seyirci Sayısı	Yerli Film Seyirci Sayısı	Yabancı Film Seyirci Sayısı	Türkiye'deki Salon Sayısı	Yeni Yapımevi Sayısı
1970	224	246.662.310	-	-	2742	26
1971	265	-	-	-	-	39
1972	300	-	-	-	-	38
1973	209	-	-	-	-	23
1974	189	-	-	-	1795	26
1975	225	-	-	-	-	19
1976	164	-	-	-	-	19
1977	124	-	-	-	-	8
1978	126	81.000.000	58.255.850	22.784.862	1292	14
1979	193	77.000.000	52.598.073	24.332.471	1126	25

Kaynak: Abisel, 1995, s. 100-119, Scognamillo, 2001, s. 100-104, Özön, 1995, s.390.

2.9 Türkiye Sinemasının 1980'li Yılları (1980-1989)

1980'li yıllar Türkiye'si, yalnızca bir askerî müdahale sonrasını değil; devletin iktisadî, siyasal ve kültürel tahayyülünün köklü biçimde yeniden inşa edildiği bir eşik dönemini temsil etmektedir. Bu dönemi anlamak, ne salt 12 Eylül askerî müdahalesine indirgenebilir ne de yalnızca ekonomik göstergeler üzerinden okunabilir. Bilâkis, burada

söz konusu olan, otoriter bir siyasal yeniden yapılanma ile neoliberal bir iktisadî programın eşzamanlı ve karşılıklı beslenen bir biçimde hayata geçirilmesidir. Zürcher, 1970'lerin sonuna gelindiğinde parlamenter sistemin siyasal istikrar üretme kapasitesini büyük ölçüde yitirdiğini; koalisyonların Meclis'i karar alma bakımından işlevsizleştirdiğini vurgulamaktadır. Bu siyasal tıkanıklık, askerî müdahalenin yalnızca geçici bir düzeltme değil, devlet elitleri açısından kurucu bir yeniden düzenleme olarak görülmesine zemin hazırlamıştır. Böylelikle askerî müdahale, mevcut siyasal krizin ötesinde, devlet-toplum ilişkisini yeniden tanımlayacak uzun vadeli bir dönüşümün kapısını aralamıştır (Zürcher, 2015, s.412-438).

Bu siyasal kriz ortamının iktisadî zemini, 24 Ocak 1980 Kararları ile açık biçimde tanımlanmıştır. Keyder'e göre bu kararlar, Türkiye kapitalizminin dünya ekonomisine eklemlenme biçimini köklü biçimde değiştiren yapısal bir dönüşümün başlangıcını oluşturmaktadır. Döviz kurunun serbestleştirilmesi, sübvansiyonların kaldırılması, ücretlerin baskılanması ve dış ticaretin açılması; devletin toplumsal koruma işlevini geri plana iterken, piyasayı merkezî bir düzenleyiciye dönüştürmüştür. Ancak bu dönüşüm, siyasal çoğulculuk içinde değil; askerî müdahale sonrasında tesis edilen denetim rejimi altında hayata geçirilmiştir Boratav, bu süreci iktisat tarihi açısından bir karşı-devrim olarak nitelendirmekte ve 1980'leri emeğin siyasal ve toplumsal gücünün bilinçli biçimde zayıflatıldığı, gelir dağılımının sermaye lehine yeniden kurulduğu bir dönem olarak ele almaktadır. Ücretlerin millî gelir içindeki payındaki düşüş ve sendikal hakların sınırlandırılması, bu tercihin kalıcı sonuçları arasında yer almaktadır (Boratav, 2010, s. 148-165; Keyder, 1989, s. 205-218).

Bu dönüşümün siyasal çerçevesi, askerî yönetim sonrasında yapılan 1983 Genel Seçimleri ile görünür hâle gelmiştir. Seçimler, siyasal yasaklar ve sınırlı parti katılımı altında gerçekleştirilmiş; buna rağmen sivil yönetime geçişin ilk adımı olarak sunulmuştur. Bu seçimlerde Anavatan Partisi oyların yaklaşık %45,1'ini alarak mecliste 211 sandalye kazanmış ve tek başına iktidara gelmiştir. Aynı seçimlerde Halkçı Parti yaklaşık %30,5 oy ile 117, Milliyetçi Demokrasi Partisi ise yaklaşık %23,3 oy ile 71 sandalye elde etmiştir. 1983 seçimleriyle siyasal rekabet yeniden açılmış görünmesine rağmen, Mecliste demokrasi askerî yönetimin belirlediği sınırlar içinde şekillenmektedir (Zürcher, 205, s. 456-458).

1980'ler Türkiye'sinin en kalıcı kurumsal mirası ise 1982 Anayasası olmuştur. Bu anayasa, önceki anayasal deneyimlerden farklı olarak, bireyi ve toplumu değil; devleti merkezine alan bir siyasal felsefe üzerine inşa edilmiştir. Zürcher'in de vurguladığı üzere anayasanın temel kaygısı, özgürlükleri genişletmekten ziyade siyasal istikrarı ve idari kontrolü güvence altına almak olmuştur. Yürütme organının güçlendirilmesi, Cumhurbaşkanına tanınan geniş yetkiler, Millî Güvenlik Kurulu'nun anayasal konumu ve temel hakların muğlak gerekçelerle sınırlandırılması, bu yaklaşımın belirgin göstergeleridir. Bu yönüyle anayasa, çoğulcu bir siyasal alan inşa etmekten ziyade, siyaseti önceden tanımlanmış sınırlar içinde tutmayı hedeflemiştir (Zürcher, 205, s. 447-455).

Keyder ve Boratav'ın iktisadî çözümlemeleriyle birlikte düşünüldüğünde, 1982 Anayasası'nın yalnızca siyasal değil, aynı zamanda iktisadî bir işlev üstlendiği görülmektedir. Anayasa, 24 Ocak kararlarıyla başlayan neoliberal dönüşümün toplumsal itirazlarla karşılaşmadan sürdürülebilmesi için gerekli hukuksal zemini sağlamış; sendikal hakların daraltılması ve grev mekanizmalarının sınırlandırılması yoluyla piyasa merkezli düzeni güvence altına almıştır. 12 Eylül rejiminin topluma dair tahayyülünün normatif bir ifadesi olarak; toplum siyasal özne olmaktan ziyade düzenlenmesi gereken bir alan olarak kurgulanmaktadır (Kaynar, 2012, s. 61-78).

1987 Genel Seçimleri, siyasal yasakların büyük ölçüde kalktığı; ancak bu anayasal ve kurumsal çerçevenin korunduğu bir bağlamda yapılmıştır. Bu seçimlerde Anavatan Partisi yaklaşık %36,3 oy ile 292 sandalye kazanırken, Sosyal Demokrat Halkçı Parti yaklaşık %24,8 oy ile 99, Doğru Yol Partisi yaklaşık %19,1 oy ile 59, Demokratik Sol Parti ise yaklaşık %8,5 oy ile 7 sandalye elde etmiştir. Oy oranları ile sandalye dağılımı arasındaki fark, seçim sistemi ile anayasal yapı birlikte düşünüldüğünde, yürütme lehine işleyen siyasal mimarinin sürekliliğini açık biçimde ortaya koymaktadır (Zürcher, 2005, s. 459-460).

Bu siyasal ve iktisadî dönüşüm, kültürel alanda da belirgin karşılıklar üretmiştir. Kaynar'a göre 1980'ler boyunca kültür politikalarının bir yandan depolitizasyonu hedeflediği, öte yandan kültürel üretimi piyasa ilişkileri içine çekerek ticarîleştirdiği vurgulanmaktadır. Üniversitelerin merkezîleştirilmesi, basın-yayın alanındaki denetim mekanizmaları ve sanat alanına yönelik dolaylı müdahaleler, kültürel alanın eleştirel potansiyelini zayıflatmıştır. Buna karşılık popüler kültür ve medya alanlarında yaşanan

genişleme, kültürü kamusal bir tartışma zemini olmaktan çıkararak tüketim temelli bir dolaşım alanına dönüştürmüştür (Kaynar, 2012, s.25-52).

1980'ler Türkiye'si; iktisadî serbestleşme, siyasal denetim ve kültürel depolitizasyon ekseninde ilerleyen bütünlüklü bir dönüşüm sürecini içerisinde barındırmaktadır. Devlet, piyasayı serbestleştirirken toplumsal ve siyasal alanı sıkı sınırlar içinde tutmuş; kültürü ise eleştirel bir kamusal zemin olmaktan uzaklaştırmıştır. Bu dönemde atılan adımlar, yalnızca kısa vadeli politik tercihler değil; Türkiye'nin sonraki yıllardaki siyasal, iktisadî ve kültürel tartışmalarını belirleyen kalıcı bir çerçeve oluşturmuştur.

Türkiye sinema endüstrisi 1980'den itibaren değişen siyasi ve iktisadi dönüşümlerden kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. 24 Ocak kararlarıyla başlayan süreç darbeyle birlikte ifade özgürlüğünün kısıtlanmasına neden olurken serbestleşen ekonomi politikaları sinema endüstrisini zora sokmuştur. İfade özgürlüğünün kısıtlanması sansür uygulamaları ile etkisini göstermiştir.1980 darbesinin ardından 1970'li yılların bir "çözüm yolu" olarak gösterilen seks filmleri yasaklanmıştır. 1977 yılında yapılan düzenlemenin seks filmlerini yasaklamaması olarak uygulanmamış aksine baskınlar düzenlenerek gösterimler engellenmiştir. Bu uygulama film sayılarının hızla düşmesine neden olmuştur (Kaygusuz, 2023, s.1098).

Tablo 2.43
Çekilen Film Sayısı (1980-1899)

YIL	ÇEKİLEN FİLM SAYISI
1980	68
1981	71
1982	72
1983	78
1984	126
1985	123
1986	184
1987	186
1988	117
1989	99
Toplam	**1.124**

Kaynak:DİE, 2001, s. 84

Film sayısındaki azalma ham film ithalinin de azalmasına neden olmuştur. 1980'li yılların ortalarına doğru döviz ve ithalata yönelik sert politikaların rahatlamasına karşın videoya kayış ham filme duyulan ihtiyacı azaltmıştır.

Tablo 2.44
1980-1989 yıllarında ithal edilen ham film (kg) ve çekilen film sayısı

Yıl	Ham Film İthalatı (kg)	Film Sayısı
1980	43.457	68
1981	286.304	71
1982	269.072	72
1983	111.400	78
1984	54.325	126
1985	69.062	123
1986	139.042	184
1987	151.194	186
1988	136.018	117
1989	74.477	99

Kaynak: Öztürk, 1995, s. 79

1980'li yıllar boyunca televizyonun giderek yaygınlaşması, renkli yayına geçilmesi, TRT'nin ikinci kanalının açılması ve video teknolojisinin hızla dolaşıma girmesi, sinema alanında çoğunlukla olumsuz etkiler üzerinden tartışılmıştır. Bu teknolojik ve kültürel yenilikler, sinema sektöründeki yapısal sorunları görünür kılmak yerine, söz konusu sorunların arka plana itilmesine yol açmıştır. Özellikle sinema salonlarının bakımsızlığı, bölge işletmecilerinin filmlerin biçimlenişi üzerindeki belirleyici konumu, benzer anlatı ve temaların sürekli yeniden üretilmesi ile yapım süreçlerindeki yapısal aksaklıklar, bu tartışmalar içerisinde ikincil bir konumda kalmıştır.

Yeşilçam'ın üretim ve dolaşım biçimlerinde belirleyici bir dönüşüm yaratmıştır. Video filmlerinin daha düşük maliyetlerle üretilebilmesi, aynı dönemde hızla yükselen enflasyon ve artan film yapım giderleriyle birleştiğinde, sinema sektöründeki ekonomik dengeleri ciddi biçimde sarsmıştır. Seyircinin, fiziksel koşulları giderek kötüleşen sinema salonları yerine televizyonu tercih etmesi ve yapımcıların geleneksel üretim alışkanlıklarını sürdürmesi, avans-maliyet-gelir dengesine dayalı klasik yapım modelinin çözülmesine neden olmuştur (Kuzu, 1983, s. 9).

Sermayesi seyircine bağlı olan Türkiye sinema endüstrisinde 1970'li yıllarda azalan seyirci karşısında seks filmlerine yönelmesi 1980'li yıllara gelindiğinde sürdürülemez bir plana dönüşmüştür. 1983 yılında salon işletmecileri tarafından yapılan gelir hesaplamalarında da Bilet satışlarından elde edilen gelirin, yabancı filmler için yaklaşık %33'ü, yerli filmler için ise %20'si belediye rüsumlarına ayrılmakta; kalan tutar işletmeci ile paylaşıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra salon işletmecileri, paylarına düşen gelir üzerinden ayrıca gelir vergisi ödemek durumunda kalmaktadır.

Bu ekonomik koşullar, sinema salonu işletmecilerini ve yapımcıları daha temkinli davranmaya zorlamıştır (Kuzu, 1983, s. 9).

Abisel'in 1986 yılına ilişkin yaptığı hesaplamalar, bu ekonomik kırılmayı somut biçimde ortaya koymaktadır. Yaklaşık 20 milyon seyircinin, ortalama 200 TL'lik bilet fiyatları üzerinden sinemaya sağladığı toplam gelir 4 milyar TL civarındadır. Vergi ve çeşitli rüsumların düşülmesiyle geriye kalan yaklaşık 3 milyar TL'lik tutar, aynı yıl içinde üretilen 185 filme bölündüğünde, film başına düşen ortalama gelirin, bir filmin yaklaşık 20 milyon TL olarak hesaplanan maliyetinin altında kaldığı görülmektedir. Bu durum, yerli film üretiminin ekonomik olarak sürdürülemez bir yapıya doğru sürüklendiğini göstermektedir (Abisel, 2005, s.121-122).

Tablo 2.45
1980-1989 Yıllarında Yerli Yapım Maliyetleri

Yıl	Ortalama Yapım Maliyeti (TL)
1980-1981	5.000.000-10.000.000
1982	12.000.000-20.000.000
1987	50.000.000-60.000.000
1989	100.000.000-200.000.000

Kaynak: Kaplanoğlu, 1982, s. 12-154.

Nitekim 1970'lerin sonlarına doğru başlayan bölge işletmecilerinin film yapımcılarına sağladıkları peşin avansları vermeme eğilimi 1980'lerin ilk yıllarından itibaren kararlı bir tutuma dönüşmüştür .Yatırdığı sermayenin riskini üstlenmek istemeyen yapımcılar ise, yalnızca filmin üretimini değil, aynı zamanda filmin hangi koşullarda ve nasıl dolaşıma sokulacağını da hesaplamak zorunda kalmışlardır Bu gelişmeler, Yeşilçam'ın uzun yıllar boyunca süregelen üretim mantığının çözülmesinde video ve televizyonun dolaylı fakat güçlü bir etki yarattığını göstermektedir (Kuzu, 1983, s. 9-11).

Video teknolojisinin yaygınlaşması, izleyicilerin film izleme pratiklerini köklü biçimde değiştirmiş; sinema salonları giderek işlevini yitirirken, ev içi gösterim ön plana çıkmıştır. Bu süreçte geleneksel bölge işletmecilerinin yerini video işletmecileri almaya başlamış; çok sayıda sinema salonu kapanarak ticari mekânlara dönüştürülmüştür. Televizyonun yarattığı ilk kırılmanın ardından, video gösteriminin evlere girmesiyle sinema alanında ikinci bir kırılmanın yaşandığını söylemek mümkündür (Erkılıç, 2003, s. 140; Özkan Töre, 2010, s. 38).

Tablo 2.46
1980-1989 yıllarında salon, gösterim ve izleyici sayıları

Yıl	Salon Sayısı	Yerli Film Gösterim Sayısı	Yabancı Film Gösterim Sayısı	Yerli film seyirci sayısı	Yabancı film seyirci sayısı
1980	941	80.437	29.151	38.553.202	24.027.301
1981	991	79.833	30.514	42.523.345	34.629.209
1982	1014	75.215	35.058	33.479.210	34.858.379
1983	975	69.592	38.046	35.835.614	45.133.962
1984	854	54.645	34.637	26.753.374	29.562.237
1985	767	49.755	31.656	21.284.575	21.386.030
1986	675	44.605	28.260	20.345.721	19.857.030
1987	460	31.048	21.706	11.734.923	13.097.248
1988	424	29.550	21.984	7.736.401	12.550.466
1989	383	22.348	19.814	7.165.710	13.882.149

Kaynak: DİE, 2001, s.84; TÜİK.

1970'te 2.242 olan sinema salonu sayısı, 1980'lerin başına gelindiğinde yarıdan fazla azalarak 941'e düşmüştür. 1981 ve 1982 yılları dışarıda bırakıldığında, 1980-1993 döneminde salon sayısında neredeyse her yıl düzenli bir gerileme yaşandığı ve bu süreçte yılda ortalama yaklaşık 50 salonun kapandığı görülmektedir. 1982'deki sınırlı artış ise kapalı salonlardan ziyade yazlık sinemalardaki geçici çoğalmadan kaynaklanmıştır; nitekim 1981'de 991 olan kapalı salon sayısı 1982'de 761'e inerken, aynı dönemde yazlık sinemalar 180'den 252'ye yükselmiştir. Bununla birlikte, 1986'ya kadar devam eden genel düşüş, yazlık sinemaları daha hızlı ve derin biçimde etkilemiştir. Yazlık sinemaların izleyici profiline bakıldığında, 1978 yılında toplam 302 yazlık salonda 14.264'ü yerli, 3.741'i yabancı olmak üzere yaklaşık 18.000 gösterim yapılmış; bu gösterimleri 5.570.506 yerli ve 1.666.670 yabancı film izleyicisi takip etmiştir. Toplam 7.232.176 seyirci, yazlık sinemaların ortalama doksan günlük sezonuna bölündüğünde, salon başına günlük ortalama yaklaşık 266 izleyiciye ulaşıldığı anlaşılmaktadır. (Hıdıroğlu, 2010, s. 184-185).

Video gösteriminin evlere girmesiyle sinema alanında ikinci bir kırılmanın yaşandığını, salonların kapanması e seyircinin azalmasına neden olsa da sinemanın bütünüyle çözülmesine yol açan tek unsur olarak değerlendirilmemelidir. Aksine, video pazarının genişlemesi, belirli bir süre için sinema üretiminde görece bir hareketlenme yaratmıştır. Videokasetlerin yaygınlaşmasıyla birlikte sektörün yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında yeni pratikler ortaya çıkmış; özellikle yurt dışında yaşayan işçilere yönelik video pazarı, yapımcılar açısından yeni bir finansman alanı oluşturmuştur. Bu süreç, Türk sinemasında yeniden avans sistemine dönüşü beraberinde getirmiştir (Arslan, 2011b, s. 22; Erkılıç, 2003, s. 142).

Yurt dışında yaşayan işçilere videokaset pazarlayan firmaların, Türkiye'de yapımcıların ellerindeki filmlerin video haklarını satın almasıyla başlayan bu süreç, kısa sürede doğrudan video için film üretimine yönelmiştir. Film ve video şirketleri, yurt dışındaki talebe göre çekimler gerçekleştirmiş; videokasetlerin yaygınlaşmasıyla birlikte yerli izleyici sayısının da artması, yapımcılar için yeni bir pazarın oluşmasını sağlamıştır. Bu sayede film endüstrisinin yapım ayağı, video pazarının sağladığı parasal destekle geçici bir canlılık kazanmıştır (Esen, 2000, s.148; Abisel, 2005, s. 109-111; Özkan Töre, 2010, s.38).

Ne var ki bu canlanma, Türkiye sinemasının uzun süredir biriken yapısal sorunlarını çözmekte yetersiz kalmıştır. Video filmlerinin üretiminde gözlenen artışa karşın, sinema alanındaki ekonomik gerileme devam etmiş; video filmlerinden elde edilen gelir, ancak film üretim sayısının korunmasına yetecek düzeyde kalmıştır. Bu koşullar altında yapımcılar, maliyetleri mümkün olduğunca düşürmeye yönelmiş; bu yönelim filmlerin hem teknik hem de içeriksel niteliğinde belirgin bir gerilemeye yol açmıştır (Işığan, 2003, s. 35; Abisel, 2005, s. 108-109).

1980'li yılların başında, özellikle Almanya ve Avustralya'da yaşayan Türk nüfusa yönelik faaliyet gösteren video işletmeleri, Türkiye'de üretilmiş filmlerin video gösterim haklarını sistematik biçimde satın almaya başlamıştır. Türkola ve Minareci Videola gibi şirketlerin 1982 yılı itibarıyla bu alanda etkinlik kazanması, Türkiye sinemasının üretim ve dolaşım pratiklerinde yeni bir evreye girildiğini göstermektedir. Bu dönemde video işletmecileri, yapımcılardan tek tek filmler yerine, çoğu zaman onlarca filmi kapsayan toplu hak alımları gerçekleştirmiştir. Bu süreçte ekonomik darboğazla karşı karşıya kalan büyük yapım şirketleri, video teknolojisinin orta ve uzun vadede yaratacağı pazarın büyüklüğünü öngöremeden, arşivlerinde bulunan eski filmlerin video haklarını elden çıkarmayı tercih etmiştir. Söz konusu satışlar kısa vadede mali rahatlama sağlamış olmakla birlikte, uzun vadede yapımcıların düzenli ve sürekli bir gelir kaynağından vazgeçmeleriyle sonuçlanmıştır. Örneğin bazı büyük yapım şirketleri, onlarca filmi kapsayan kataloglarını görece düşük bedellerle devretmiş; kimi yapımcılar 80'e varan film haklarını birkaç milyon lira karşılığında video işletmecilerine satmıştır. Benzer biçimde daha sınırlı kataloglara sahip yapım şirketlerinin de 10-15 filmi kapsayan satışlar gerçekleştirdiği bilinmektedir (Abisel, 2005, s. 117, Film market, 1982, s.2).

1980'li yılların başında değişen yapımcılık anlayışı ve hızla artan maliyetler, sinema sektörünü ekonomik açıdan ciddi biçimde zorlamaya başlamıştır. 1981 yılında ortalama film maliyeti 5-10 milyon TL düzeyindeyken, 1982'de bu rakam 12-20 milyon TL aralığına yükselmiş; 1980'lerin ortalarına gelindiğinde ise ortalama yapım maliyetleri 50-60 milyon TL seviyesine ulaşmıştır. Bu maliyet artışı, bölge işletmecilerinin geleneksel avans sisteminden çekilmesiyle birleştiğinde, yapımcıları yeni üretim ve finansman modelleri geliştirmeye zorlamıştır. Bu dönemde yapımcılar, film maliyetlerinin yaklaşık %40'ını yerli video dağıtımcılarından, %25-30'unu ise yurt dışında faaliyet gösteren dağıtımcıların sağladığı avanslarla karşılamaya başlamıştır. Kalan maliyet kısmı için ise film işletmecilerine ya da filmde görev alan çalışanlara, filmin gösterime girmesinden sonra ödeme yapılması koşuluyla borçlanma yoluna gidilmiştir. Bu finansman yapısı, büyük ölçekli yapım şirketleri için dahi sürdürülebilir olmaktan uzak bir tablo ortaya koymuş; bu koşullar altında yılda tek bir film üretmek dahi önemli bir başarı olarak görülmeye başlanmıştır. (Abisel, 2005, s. 117, Film market, 1982, s.2).

Piyasanın kısa sürede doygunluğa ulaşmasıyla birlikte video işletmeleri, avans ödemelerini nakit yerine bono üzerinden yapmaya yönelmiş; çok sayıda filmi kapsayan paket anlaşmalardan vazgeçerek bir ya da iki filmi kapsayan sınırlı sözleşmelere geçmiştir. Avansların taksitlendirilmesi, özellikle 1980'lerin başında kurulan küçük ve orta ölçekli yapım şirketlerini doğrudan etkilemiş; bu şirketlerin önemli bir bölümü kapanma noktasına gelmiştir. Video pazarındaki bu daralma, sinema filmlerinin yaşadığı vizyon sorunlarıyla birleşmiş ve sektör üzerindeki baskıyı daha da artırmıştır (Erkılıç, 2003, s. 143).

Bu tabloya, 1980'lerin sonuna doğru uygulamaya konulan liberal ekonomi politikalarının yol açtığı para daralması ve sıkı maliye politikaları da eklendiğinde, sinema sektörü yeni bir kriz eşiğine sürüklenmiştir. Her ne kadar ham film ve teknik donanıma erişim koşulları görece iyileşmiş olsa da, artan maliyetler ve daralan finansman olanakları, sektörün yapısal sorunlarını derinleştirmiştir. Bu süreçte bazı yapımcılar, festivaller ve basın desteği aracılığıyla sınırlı bir seyirciye ulaşmayı hedefleyen nitelikli projelere yönelmiş; ancak bu tür yapımların gişe başarısı sağlayamaması, söz konusu üretim anlayışının sürdürülebilirliğini zayıflatmıştır. Öte yandan mevcut film stoğunun video pazarının artan talebini karşılayamaması, doğrudan video gösterimine yönelik film üretimini hızlandırmıştır. Video için üretilen filmler genellikle 10-15 gün gibi kısa sürelerde

tamamlanmış ve 5-15 milyon TL gibi görece düşük bütçelerle üretilmiştir. Bu yapımlar, çoğunlukla şarkıcı ve türkücülerin merkezde olduğu müzik temelli melodramlar biçiminde kurgulanmış; düşük maliyetli ve hızlı üretim modeliyle yapımcılar için geçici bir çıkış yolu sunmuştur. Ancak video merkezli bu üretim anlayışı, sinemasal nitelik ve uzun vadeli endüstriyel sürdürülebilirlik açısından sınırlı ve geçici bir çözüm üretmiştir (Erkılıç, 2003, s. 143-144).

Tablo 2.47
1980-1989 Yıllarında Yerli Yapımevi Sayısı

Yıl	Yeni Yerli Yapımevi Sayısı
1980	8
1981	21
1982	15
1983	15
1984	20
1985	28
1986	19
1987	26
1988	0
1989	0
Toplam	**155**

Kaynak: Scognamillo, 2002b, s.36.

Bu yönüyle video pazarı, Türk sinemasında yalnızca alternatif bir gösterim mecrası olarak değil, üretim süreçlerini doğrudan etkileyen ve yapım ilişkilerini yeniden tanımlayan yapısal bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. Video aracılığıyla sağlanan finansman, kısa vadede film üretim sayısında artış yaratmış; ancak bu niceliksel genişleme, sinemasal nitelik ve uzun vadeli endüstriyel sürdürülebilirlik açısından tartışmalı sonuçlar doğurmuştur. Düşük maliyet-hızlı üretim ekseninde şekillenen bu model, sektörde geçici bir canlılık yaratmakla birlikte, Türk sinemasının kronikleşmiş yapısal sorunlarını çözmekte yetersiz kalmıştır. Bu tabloya film endüstrisinde çalışan emekçilerin koşulları açısından bakıldığında ise çelişkili bir durum ortaya çıkmaktadır. Başlangıçta sinemayı olumsuz etkilediği düşünülen video pazarının, kısa bir süre için film üretiminde artış sağlayarak sektör emekçilerine görece bir istihdam alanı yarattığı söylenebilir. Ancak düşük maliyetle ve sınırlı emekle yüksek gişe getirisi hedefleyen yapım anlayışının yaygınlaşması, uzun vadede istihdamı azaltıcı bir etki üretmiştir. Bu nedenle video merkezli geçici canlanma, sinema emekçilerinin çalışma koşullarında kalıcı bir iyileşme yaratmaktan uzak kalmıştır (Hıdıroğlu, 2010, s. 156; Arslan, 2011, s. 22).

1987 yılında Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklik ile Off-shore düzenlemesi tümüyle yürürlüğe girmemiş olsa da, Türkiye sinema endüstrisi açısından kritik bir

kırılma yaratmıştır. Bu değişiklikle birlikte yabancı film şirketlerine Türkiye'de kendi adlarıyla şirket kurma hakkı tanınmış; böylece film dağıtım alanı doğrudan küresel sermayenin faaliyet alanına açılmıştır. Oysa 1987 öncesinde yürürlükte olan mevzuat, özellikle Amerikan şirketlerinin Türkiye'de doğrudan örgütlenmesini engellemekte; bu şirketler filmlerini, yerli ithalatçı firmalar aracılığıyla ve yalnızca gösterim hakkı karşılığında pazara sunabilmekteydi. Bu hukuki çerçevenin uzun süre korunması, Türk sinemasının Hollywood karşısında sınırlı da olsa ayakta kalabilmesini mümkün kılmıştır (Kutlar, 1988, s. 5-6).

Yasal düzenlemenin hemen ardından Warner Bros. ve UIP gibi ABD merkezli büyük dağıtım şirketlerinin Türkiye'de şube açması, film dolaşımının yapısal dengelerini köklü biçimde değiştirmiştir. Amerikan majörlerinin, yüksek seyirci potansiyeli vaadiyle sinema salonlarını kendi dağıtım ağlarına bağlaması, kısa sürede pazarı tekelleşme eğilimine sürüklemiştir Bu süreç, salon altyapısında belirli iyileşmeler yaratmış olsa da, yerli ithalatçıların sistem dışına itilmesine ve Türk filmlerinin gösterim olanaklarının daralmasına yol açmıştır. Nitekim yasal değişiklikten iki yıl sonra yapılan değerlendirmelerde, yerli filmlerin salonlarda yer bulmasının giderek zorlaştığı açık biçimde dile getirilmiştir (Öngören, 1996, s. 236; Öngören, 1989, s.51). Bu dönüşümün nicel sonucu ise kısa sürede görünür hâle gelmiştir. Kanunun yürürlüğe girmesini izleyen yıllarda vizyona giren toplam film sayısı içinde yerli yapımların payı yaklaşık %8 düzeyine kadar gerilemiştir. Bu gerileme sonucu yabancı film izleyici sayısı ilk kez yerli film izleyici sayısını 1982 yılında geçmesinden de okuna bilinmektedir. Yabancı film izleyici oranı bu tarihten sonra yerli filmin üzerinde seyretmiştir (Işığan, 1997, s. 101).

Tablo 2.48
1980-1989 yıllarında salon ve seyirci sayısı

Yıl	Yerli film seyirci sayısı	Yabancı film seyirci sayısı
1980	38.553.202	24.027.301
1981	42.523.345	34.629.209
1982	33.479.210	34.858.379
1983	35.835.614	45.133.962
1984	26.753.374	29.562.237
1985	21.284.575	21.386.030
1986	20.345.721	19.857.030
1987	11.734.923	13.097.248
1988	7.736.401	12.550.466
1989	7.165.710	13.882.149

Kaynak: DİE, 2001, s.84

Dağıtım alanında yabancı sermayenin artan hâkimiyeti, sinema salonlarını küresel şirketlerle bağımlı bir ilişki içine sokarken, Türk film yapımcılığının sektörel güç konumunu da zayıflatmıştır. Önceki dönemde bölge işletmecileri aracılığıyla yerli üretime geri dönen gelirlerin, bu aşamada büyük ölçüde yurt dışına yönelmesi, Yeşilçam'ın yeniden üretim dinamiklerinin çözülmesinde belirleyici bir rol oynamıştır (Işığan, 1997, s.103).

1980'li yıllarla birlikte Türkiye sinemasında yalnızca üretim biçimi değil anlatı yapısı da değişmiştir. 1970'li yılların zıtlıklarla birlikte yapısı bu dönemde kopuş ve devamlılık arasında seyyal bir yapı kazanmıştır. 80 darbesiyle birlikte devreye giren siyasal ve kültürel denetim mekanizmaları, sinemasal içeriklerin hem biçimini hem de tematik yönelimlerini doğrudan etkilemiştir. Darbe öncesi dönemde yaygınlaşan ve sektörü ekonomik açıdan ayakta tutan seks filmlerinin yasaklanması, sinemanın üretim ve anlatı düzleminde yeni arayışlara yönelmesine neden olmuştur. Bu süreçte yalnızca filmler değil, bu filmlerde yer alan oyuncular da çeşitli denetim ve soruşturmalara konu olmuş; sinema alanı genel olarak baskı ve çekingenlik üreten bir kültürel iklime sürüklenmiştir (Kutlar, 1988, s. 5-6; Öngören, 1996, s. 112-118).

Darbe sonrası oluşan korku temelli kültürel ortam, Türk sinemasının toplumsal sorunları doğrudan ele alan eleştirel anlatılardan uzaklaşmasına yol açmıştır. Toplumu merkeze alan, siyasal ya da sınıfsal gerilimleri görünür kılan filmler hem resmî sansür hem de sektör içi oto-sansür pratikleriyle sınırlandırılmıştır. Bu koşullar altında sinemada anlatı, toplumsalı bütünlüklü biçimde tartışmak yerine bireysel hikâyelere, gündelik yaşam kesitlerine ve dolaylı ifade biçimlerine yönelmiş; politik olanı açık bir söylemle kurmaktan ziyade kişisel kırılmalar ve psikolojik izler üzerinden dolaşıma sokmuştur (Abisel, 2005, s. 98-104).

Bu bağlamda 1980'ler Türk sineması tematik açıdan üç ana eğilim etrafında belirginleşmiştir. Birinci eğilim, ekonomik belirsizlik ve toplumsal çözülme duygusunun yoğunlaştığı ortamda geniş izleyici kitlelerine seslenen, duygusal yoğunluğu yüksek arabesk anlatılardır. İkinci eğilim, kadın deneyimini merkezileştirerek geleneksel temsil kalıplarını aşındıran filmlerden oluşmaktadır. Bu filmlerde kadın karakterler, önceki dönemlerin edilgen temsillerinden uzaklaşarak daha özneleşmiş, kamusal alanda görünür hâle gelen figürler olarak kurgulanmıştır. Üçüncü eğilim ise darbe sonrası siyasal iklimin bireyler üzerindeki etkilerini, doğrudan politik açıklamalardan kaçınarak travma, hayal

kırıklığı ve gündelik yaşamın kırılganlıkları üzerinden ele alan anlatılar olmuştur (Esen, 2000, s. 61-89; Yerlikaya, 2013, s. 70-76).

1980'li yılların ikinci yarısından itibaren, sinemada temsil imkânlarının görece genişlediği ve belirli temaların daha görünür biçimde dolaşıma girebildiği bir süreçten söz etmek mümkündür. Bu dönemde doğrudan siyasal söylem hâlâ sınırlı olmakla birlikte, darbe sürecinin yarattığı toplumsal ve psikolojik izler bireysel deneyimler üzerinden sinemaya taşınmıştır. Anlatılarda kolektif mücadele ve sınıfsal çatışma temalarının yerini bireysel bunalım, içsel çatışma ve gündelik hayatın sıradan şiddeti almıştır. Böylece 1980 sonrası sinema, politik sinemadan farklı olarak büyük anlatılar yerine mikro düzeyde deneyim alanlarını öne çıkaran bireysel bir yönelim geliştirmiştir (Maktav, 1996, s. 143-148; Işığan, 2003, s. 35-37).

1980'li yıllarda sinemaya sirayet eden bireysel anlatılar filmlere özgü kalmamış endüstrinin örgütlü yapısına da etki etmiştir. 1980 Darbesi sonrasında kurulan siyasal düzenin doğrudan müdahalede bulunduğu alanlardan biri sendikal örgütlenmelerdir. Zira Darbe, yalnızca siyasal muhalefeti değil, kolektif üretim ve örgütlenme biçimlerini de denetim altına almayı amaçlamış; bu nedenle sinema alanındaki birlik ve sendikalar hedef hâline gelmiştir. Yeni rejimin sendikasız ve bireyci toplum anlayışı, sinemacıların bir araya gelmesini ve ortak hareket etmesini sakıncalı bir faaliyet olarak değerlendirmiştir. Bu süreçte sinema alanında faaliyet gösteren pek çok örgüt kapatılmış ya da uzun süre boyunca çalışamaz hâle getirilmiştir. Sinema emekçilerinin sosyal ve ekonomik haklarını savunan *Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen)*, darbe sonrasında kapatılan ilk sendikal yapılardan biri olmuştur. Sendikanın yöneticileri yargılanmış, hapis cezalarına çarptırılmış ve işkenceye maruz kalmıştır. *Sine-Sen,* 1980-1991 yılları arasında kapalı kalmış ve bu süre boyunca yöneticilerinin sendikal faaliyet yürütmesi yasaklanmıştır (Kara, 2012,s. 92; Boztepe, 2007, s. 157).

Darbe sonrası faaliyetleri durdurulan bir diğer önemli yapı ise 1965 yılında kurulan *Türk Sinematek Derneği* olmuştur. Türkiye'de sinema kültürünün gelişiminde önemli bir rol oynayan bu dernek, yaklaşık yirmi yıl boyunca kapalı kalmış ve ancak 2000 yılında yeniden faaliyete geçebilmiştir. Bu durum, darbe sürecinin sinema alanında uzun süreli bir kurumsal kesintiye yol açtığını göstermektedir. Sadece kurumlar değil, bireysel düzeyde sinemacılar da darbe sürecinden doğrudan etkilenmiştir. Özellikle siyasal içerikli filmler üreten ya da açık bir duruş sergileyen sinemacılar gözaltına alınmış, yargılanmış

ve tutuklanmıştır. Bu uygulamalar, sinema alanında kalıcı bir baskı ve çekingenlik ortamı yaratmıştır (“1965’ten Günümüze Sinematek…, 2016).

1980’li yılların ortalarına gelindiğinde, bu baskı ortamı kısmen zayıflamış ve sinema sektöründe yeniden örgütlenme arayışları ortaya çıkmıştır. Sektörün yaşadığı sorunlara çözüm bulmak amacıyla çeşitli meslek birlikleri ve dernekler kurulmuştur.

Bu kapsamda 1984 yılında *Film Yapımcıları Derneği (FİYAP)* kurulmuştur. Dernek, yapımcıların ortak sorunlarını tartışmayı ve özellikle videokaset alanında yaygınlaşan korsan faaliyetlere dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Bu konuda hazırlanan raporlar kamuoyuyla ve ilgili kurumlarla paylaşılmıştır.

1987 yılında kurulan *Türkiye Sinema Eserleri Meslek Sahipleri Birliği (SESAM)*, yapımcıları, sinemacıları, yabancı film ithalatçılarını ve videokaset dağıtımcılarını bir araya getiren bir meslek birliği olarak yapılandırılmıştır. *SESAM*, sinema alanında telif ve dağıtım ilişkilerinin düzenlenmesinde merkezi bir rol üstlenmiştir.

1988 yılında kurulan *Sinema Oyuncuları Derneği (SODER)* ise oyuncuların mesleki sorunlarını gündeme taşımayı hedeflemiştir. Ancak dernek, kuruluşundan kısa süre sonra yönetim ve temsil sorunları nedeniyle iç ayrışmalar yaşamıştır.

Aynı yıl kurulan *Film Yönetmenleri Derneği (FİLM-YÖN)*, yönetmenlerin üretim sürecinde karşılaştıkları sorunlara odaklanmış ve mesleki dayanışmayı güçlendirmeyi amaçlamıştır ((Kaygusuz, 2023, s.1114-1116).

1980 sonrasında sinema alanındaki örgütlenmeler tamamen ortadan kalkmamış; ancak ağır baskılarla kesintiye uğrayan bu yapıların, daha sınırlı ve kontrollü biçimlerde yeniden ortaya çıktığı görülmektedir. Kurulan meslek birlikleri, sinema alanında dayanışmanın sürdürülmesine katkı sağlasa da, bu örgütlenmelerin hareket alanı darbe sonrası siyasal koşullar tarafından belirlenmiştir. Meslek Birlikleri ve Dernekler cüzi ücretler karşılığı mekân sağlanması Sinema ve devlet arasında ilişkilerin kurulmaya başladığına ilişkin bir emare olmakla birlikte devletin kendi kontrolü altına almak istemesinin de bir göstergesini oluşturmaktadır.

1980 sonrasında devletin sinemayla kurma çabası 1982 yılında düzenlenen 1. Milli kültür Şurası içerisinde düzenlenen Türk Sinema Oturumu olmuştur. Bu oturumda da yine önceki gibi endüstri- devlet ilişkileri, devlet desteği, sansürün azaltılması ve teşviklerin

sağlanması konuları ele alınmış ancak bu konulara ilişkin düzenleme yapılmamıştır (Erkılıç, 2016, s.60).

1982 Anayasası'nın yürürlüğe girmesinin ardından, 1983 yılında *Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük* kabul edilmiştir. Ancak bu düzenleme, sinema alanında uygulanan sansür mekanizmalarını gevşetmekten ziyade mevcut yapıyı büyük ölçüde sürdürmüştür. Nitekim 1977 tarihli tüzükle oluşturulan *Film Denetleme Kurulu* ile *Film Denetleme Üst Kurulu* yeni düzenlemede de korunmuş; kurulların kurumsal yapısı ve denetim sırasında esas alınan ölçütler kayda değer bir değişikliğe uğramamıştır. 1983 tarihli tüzük, denetimden geçerek gösterim izni almış bir filmin dahi, gösterim aşamasında denetlenen kopyadan farklılık taşıdığı ya da kamu düzeni açısından sakıncalı bulunduğu gerekçesiyle idari makamlar tarafından engellenebilmesine olanak tanımıştır. Bu çerçevede kaymakamlar, valiler veya İçişleri Bakanlığı, söz konusu filmlerin gösterimini durdurma yetkisine sahip kılınmış; böylece sansür uygulamaları hukuki düzlemde geniş bir idari takdir alanına bırakılmıştır (Doğan, 2010, s. 81-82).

1980'li yılların ortalarına gelindiğinde sinema alanına ilişkin yasal düzenlemeler, hem denetim pratiklerinin yeniden tanımlanması hem de sektörün ekonomik ve kültürel açıdan ayakta tutulmasına yönelik arayışlar doğrultusunda şekillenmiştir. Bu kapsamda, 1985 yılında FİYAP'ın öncülüğünde hazırlanan ve 23 Ocak 1986 tarihinde yürürlüğe giren düzenleme ile film denetimi polis teşkilatının yetki alanından çıkarılarak Kültür ve Turizm Bakanlığı'na devredilmiştir. Ancak aynı düzenleme, vali ve kaymakamlara, daha önce denetimden geçmiş filmleri bölgesel ölçekte yasaklama yetkisi tanıyarak sansür mekanizmasının farklı bir biçimde sürdürülmesine olanak sağlamıştır. Bu durum, denetim sisteminde kurumsal bir değişim yaşansa da müdahale pratiğinin ortadan kalkmadığını ve ilerleyen yıllarda yerel yasaklamaların gündeme gelebildiğini göstermektedir. Öte yandan film ve video kasetlerin bandrol sistemiyle kayıt altına alınması, telif haklarının tanınması ve bandrol gelirleri üzerinden sinemaya sınırlı ölçekte mali destek sağlanması, düzenlemenin sektöre yönelik görece olumlu yönleri arasında yer almıştır. Denetim kurullarına sektör temsilcileri ve akademisyenlerin dâhil edilmesi ise katılımcı bir görünüm sunsa da, bürokratik belirleyicilik büyük ölçüde varlığını korumuştur (Erkılıç, 2003, s. 144-145)

Aynı dönemde ANAP iktidarının benimsediği liberal ekonomi politikaları, Türk sinemasını uluslararası film dağıtım ağlarına daha açık ve kırılgan bir konuma taşırken,

partinin muhafazakâr kanadı aracılığıyla sektörü korumaya dönük yasal girişimler de gündeme getirilmiştir. ANAP Kırşehir Milletvekili Gökhan Maraş tarafından hazırlanan ve Meclis'e sunulan tasarıda, yabancı filmlere dublaj yasağı getirilmesi, sinema salonlarında asgari %25 oranında yerli film gösterimi zorunluluğu ve yabancı film şirketlerinin gelirlerinin %40'ının Türk sineması lehine kullanılması gibi önlemler öngörülmüştür. Ne var ki bu düzenleme önerileri, yerli yapım kapasitesinin söz konusu kotayı karşılayabilecek düzeyde olmaması nedeniyle sinema çevrelerinden destek görmemiş; ayrıca uluslararası film şirketlerinin ve özellikle Amerikan film endüstrisi temsilcilerinin yoğun baskısı sonucunda siyasal karşılık bulamamıştır. Bu baskılar neticesinde tasarı yasama sürecini tamamlayamadan gündemden çekilmiştir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, 1980'ler boyunca sinema alanında yapılan yasal düzenlemelerin, denetimi yeniden yapılandırma ve sektörü koruma yönünde çeşitli girişimler içermesine karşın, küresel ekonomik ve kültürel güç ilişkileri karşısında sınırlı bir etki üretebildiği görülmektedir (Erkılıç, 2003, s. 146; Çokyiğit, 1989).

1980'ler Türkiye sineması, siyasal denetim, iktisadî serbestleşme ve teknolojik dönüşümün eşzamanlı etkileri altında derin bir yapısal kırılma yaşamıştır. 12 Eylül sonrasında kurulan baskı rejimi, sansür ve idari müdahale pratikleri aracılığıyla sinemasal anlatıların sınırlarını daraltmış; özellikle toplumsal ve politik temaların doğrudan ifade edilmesi yerini daha dolaylı, bireysel ve içe kapanık anlatı biçimlerine bırakmıştır. Aynı dönemde uygulanan neoliberal ekonomi politikaları, artan yapım maliyetleri, azalan seyirci sayısı ve salonların hızla kapanmasıyla birlikte sinema endüstrisini ekonomik açıdan kırılgan bir yapıya sürüklemiş; video ve televizyonun yaygınlaşması ise üretim, dağıtım ve gösterim ilişkilerini köklü biçimde dönüştürmüştür. 1986 düzenlemesiyle denetim mekanizmasının kurumsal olarak yeniden tanımlanması ve bandrol sistemi aracılığıyla telif ve sınırlı mali destek olanaklarının oluşturulması, sektöre kısmi bir düzen getirse de, yerel idarelere tanınan yasaklama yetkileri sinema üzerindeki denetimin sürekliliğini korumuştur. Öte yandan yabancı dağıtım şirketlerinin artan hâkimiyeti ve yerli üretimi korumaya dönük yasal girişimlerin sonuçsuz kalması, Türk sinemasının bu dönemde hem endüstriyel hem de estetik düzeyde savunmasız bir konuma itildiğini ortaya koymaktadır. Bu bütünlüklü çerçeve, 1980'ler sinemasını, niceliksel daralma ile anlatısal yeniden yönelimlerin iç içe geçtiği, geçici çözümlerle ayakta kalmaya çalışan bir kriz ve dönüşüm dönemi olarak tanımlamayı mümkün kılmaktadır.

Tablo 2.49
1980-1989 Arasındaki İstatistiki Veriler

Yıl	Yerli Film Sayısı	Yerli Film Gösterim Sayısı	Yabancı Film Gösterim Sayısı	Yerli Film Seyirci Sayısı	Yabancı Film Seyirci Sayısı	Türkiye'deki Salon Sayısı	Yeni Yapımevi Sayısı
1980	68	80.437	29.151	38.553.202	24.027.301	941	8
1981	71	79.833	30.514	42.523.345	34.629.209	991	21
1982	72	75.215	35.058	33.479.210	34.858.379	1014	15
1983	78	69.592	38.046	35.835.614	45.133.962	975	15
1984	126	54.645	34.637	26.753.374	29.562.237	854	20
1985	123	49.755	31.656	21.284.575	21.386.030	767	28
1986	184	44.605	28.260	20.345.721	19.857.030	675	19
1987	186	31.048	21.706	11.734.923	13.097.248	460	26
1988	117	29.550	21.984	7.736.401	12.550.466	424	0
1989	99	22.348	19.814	7.165.710	13.882.149	383	0

Kaynak: DİE, 2001, s. 84; TÜİK; Scognamillo, 2002b, s.36.

2.10 Türkiye Sinemasının 1990'lı Yılları (1990-1999)

1990'lı yıllar, Türkiye'de siyasal hayatın yüksek düzeyde parçalandığı, ekonomik istikrarsızlığın kronikleştiği ve devlet-toplum ilişkilerinin yeniden tanımlandığı bir dönemin başlangıcını temsil etmektedir. Bu dönem, 1980 askeri müdahalesi sonrasında kurulan siyasal ve anayasal çerçevenin sürdüğü; ancak bu çerçevenin çok partili siyasal rekabet ve toplumsal talepler karşısında giderek zorlandığı bir tarihsel evreye karşılık gelmektedir. Demokratik süreçler yeniden işlerlik kazanmış olsa da, siyasal istikrar üretme kapasitesi zayıflamış; koalisyon hükümetleri 1990'lar boyunca siyasal hayatın belirleyici unsuru hâline gelmiştir (Zürcher, 2005, s. 309-318).

Ekonomik açıdan 1980 sonrası neoliberal dönüşümün "istikrarsız bir birikim rejimi" yarattığı ve bu rejimin siyasal krizlerle iç içe geçtiği bir dönemdir. Finansal serbestleşme, yüksek faiz-düşük kur politikaları ve kamu borçlanmasına dayalı büyüme modeli, kısa vadeli sermaye girişlerine bağımlı kırılgan bir ekonomik yapı üretmiştir. Yüksek enflasyon, kamu açıkları ve gelir dağılımındaki bozulma, yalnızca ekonomik bir sorun alanı olarak değil; siyasal tercihleri doğrudan etkileyen yapısal bir belirleyen olarak ortaya çıkmıştır. Boratav'a göre 1990'lı yıllarda siyasal iktidarlar, ekonomik krizi yönetmekten ziyade ertelemeye dayalı politikalar izlemiş; bu durum, hükümetlerin ömrünü kısaltan ve seçmen davranışlarını dalgalandıran temel bir unsur hâline gelmiştir (Boratav, 2010, s. 181-205).

Bu siyasal ve ekonomik arka plan, 1990-1999 yılları arasında gerçekleştirilen genel seçim sonuçlarında açık biçimde gözlemlenmektedir. 20 Ekim 1991 genel seçimlerinde Doğru Yol Partisi (DYP) %27,0 oy oranı ile 178 milletvekili kazanarak birinci parti olurken,

Anavatan Partisi (ANAP) %24,0 oyla 115 sandalye elde etmiştir. Sosyal demokrat Halkçı Parti (SHP) %20,8 oy oranı ile 88 sandalye kazanmış; Refah Partisi (RP) ise %16,9 oy alarak 62 milletvekili ile mecliste önemli bir temsil gücüne ulaşmıştır. Bu seçim, merkez sağ ve merkez solun görece dengeli temsil edildiği; ancak siyasal parçalanmanın belirginleşmeye başladığı bir tablo ortaya koymuştur.

24 Aralık 1995 genel seçimleri, siyasal parçalanmanın derinleştiği bir kırılma noktasıdır. Refah Partisi %21,4 oy oranı ile 158 sandalye kazanarak seçimden birinci parti olarak çıkmıştır. DYP %19,2 oyla 135, ANAP %19,6 oyla 132 milletvekili elde etmiştir. Demokratik Sol Parti (DSP) %14,6 oyla 76, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ise %10,7 oyla 49 sandalye kazanmıştır. Bu sonuçlar, ideolojik çeşitliliğin arttığını ve tek parti iktidarı ihtimalinin zayıfladığını göstermektedir. Aynı zamanda Refah Partisi'nin yükselişi, kültürel ve kimlik temelli siyasal tartışmaların merkezî bir konuma yerleştiğine işaret etmektedir.

18 Nisan 1999 genel seçimleri ise siyasal tercihlerdeki yön değişimini daha belirgin hâle getirmiştir. Demokratik Sol Parti (DSP) %22,2 oy oranı ile 136 milletvekili kazanarak birinci parti olurken, Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) %18,0 oyla 129 sandalye elde etmiştir. Refah Partisi'nin kapatılmasının ardından kurulan Fazilet Partisi (FP) %15,4 oy oranı ile 111 milletvekili kazanmıştır. ANAP %13,2 oyla 86, DYP ise %12,0 oyla 85 sandalye ile mecliste temsil edilmiştir. Bu tablo, seçmen davranışlarının ekonomik krizler, güvenlik politikaları ve siyasal istikrar arayışları etrafında yeniden şekillendiğini göstermektedir (Zürcher, 2005, s. 319-322).

1990'lı yılların Türkiye'si, ekonomik krizlerin siyasal alanı belirlediği; siyasal parçalanmanın ise ekonomik karar alma süreçlerini daha da kırılgan hâle getirdiği bir karşılıklı etkileşim düzlemi olarak okunabilir. Kültür politikaları da bu bağlamda, devletin merkezi yönlendirici rolünün zayıfladığı; kültürel alanın piyasa, yerel yönetimler ve ideolojik söylemler arasında yeniden tanımlandığı bir çerçevede şekillenmiştir. Bu çok katmanlı yapı, 1980'li yılların yalnızca bir "geçiş dönemi" değil, Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve kültürel yapısında kalıcı etkiler bırakan bir tarihsel eşik olduğunu ortaya koymaktadır.

1990'lı yıllar, Türkiye'de özellikle liberalleşme politikalarının belirleyici hâle geldiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu süreçte iletişim alanı, GATT görüşmeleri çerçevesinde hizmetler sektörü kapsamında değerlendirilerek serbest ticaret rejiminin parçası hâline

getirilmiş; böylece görsel-işitsel alan da küresel piyasa dinamiklerine açılmıştır. Bazı Avrupa ülkeleri, özellikle Fransa örneğinde görüldüğü üzere, görsel-işitsel üretimi hizmetler sektörü dışında tutarak ulusal kültürel alanlarını korumaya yönelik politikalar izlerken; Türkiye, iletişim ve medya alanını bütüncül biçimde serbest piyasa koşullarına dâhil etmeyi tercih etmiştir. Bu tercih, Türk sinemasının ve genel olarak görsel-işitsel üretimin yapısal koşullarını belirleyen temel politik çerçevenin oluşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. (Cankaya, 2003, s. 278-291)

Bu dönemde yürürlükteki yasal düzenlemeler fiilen aşılmak suretiyle özel televizyon yayıncılığının başlatılması, iletişim alanındaki bu yönelimin erken ve güçlü bir göstergesi olarak değerlendirile bilinmektedir. Özel yayıncılığın anayasal dayanağa kavuşturulması ise 1993 yılında gerçekleştirilen düzenlemelerle mümkün olmuş; böylece devletin iletişim ve medya politikalarındaki dönüşüm hem hukuki hem de kurumsal düzeyde netlik kazanmıştır. Bu gelişmeler, 1990'lı yıllar boyunca kültürel üretimin, özellikle de sinema ve televizyon alanlarının, piyasa merkezli bir yeniden yapılanma sürecine girmesinin önünü açmıştır (Çankaya, 2003, s. 278-291).

Türkiye sineması 1990'lı yıllara kriz ile başlamıştır zira 1980'lerin sonunda yapılan düzenleme ile Amerikan şirketlerinin Türkiye piyasasına girişi yerli filmlerin salon ve seyirci bulamamasına neden olmuştur. Seyirciye dayalı sermaye sistemiyle işleyen Türkiye sineması gösterim yapamaması nedeniyle üretim kısmında da krize girmiş dahası çekilen düşük sayıda filmin çok azı gösterime sokula bilinmiştir (Erkılıç, 2003, s. 161).

Tablo 2.50
Çekilen Film ve Gösterime Giren Film Sayısı (1990-1999)

YIL	ÇEKİLEN FİLM SAYISI	GÖSTERİME GİREN FİLM SAYISI
1990	74	25
1991	33	16
1992	39	13
1993	82	11
1994	78	15
1995	35	10
1996	37	10
1997	25	13
1998	23	10
1999	21	14
Toplam	**447**	**128**

*Kaynak:*DİE, 2001, s. 84

1990'lı yıllarda film üretimi 74'ten 21'e kadar düşmüş neredeyse 1940'lı yıllarım üretim performansına kadar gerilemiştir. Bu gerileme ham film ithalatını da düşürmüştür. Ham

film yalnızca film yapıldığında alınıp eskiden olduğu gibi stok olarak elde tutulmamı olmakla birlikte Sinema cihazlarının teknolojik gelişmelere uygun olarak elektronik ve dijitale yönelininmesinin de etkisi bulunmaktadır.

Tablo 2.51
1990-199 yıllarında ithal edilen ham film (kg) ve çekilen film sayısı

Yıl	Ham Film İthalatı (kg)
1990	61.636
1991	28.657
1992	4.259
1993	2.126
1994	3.700
1995	2.020
1996	889
1997	1.095
1998	413
1999	3.407

Kaynak: Erkılıç, 2003, s. 178

Türkiye sinema endüstrisindeki bu kriz ortamı sinema salonlarını da doğrudan etkilemiştir. 1960'lı yıllarda 3000'e ulaşan sinema salonu sayısı 400'e düşmüştür. Amerikan şirketlerinin Türkiye piyasasına girmesi salonları da etkilemiştir. Salon sayıları azalırken boyutları da küçülmeye başlamıştır. 1000-1500 kişilik sinema salonları 3-5 salonlu sinema komplekslerine dönüştürülmüş, büyük alışveriş ve iş merkezlerini küçük sinema salonları açılmaya başlanmıştır. Serbest piyasa uygulamasının yabancılara açılması *Odeon* ve *Cinemax* gibi işletmelerin Türkiye'de salon ağı oluşturmalarına imkân tanımıştır. Bu uygulamaların olumlu yansıması sinema salonlarının teknik niteliklerinin yenilenerek geliştirilmesine imkân tanımış olması olsa da Türkiye'nin yapımda geri kaldığı sinema endüstrisinde salon sahipliği niteliğinin kaybedilmeye başlandığını göstermektedir (Erkılıç, 2003, s. 161; Yavuz, 2003).

Tablo 2.52
1990-1999 yıllarında salon ve izleyici sayıları

Yıl	Salon Sayısı	Yerli film seyirci sayısı	Yabancı film seyirci sayısı
1990	354	5.668.705	13.565.271
1991	341	4.135.653	12.408.040
1992	312	3.082.474	10.158.925
1993	281	3.356.713	9.163.881
1994	292	1.185.408	9.282.056
1995	301	1.509.502	7.796.192
1996	300	2.467.300	7.861.138
1997	344	2.100.769	8.877.127
1998	358	2.097.503	13.650.177
1999	516	2.897.103	20.686.086

Kaynak: DİE, 2001, s.84; TÜİK.

1982 yılında ilk kez yabancı film izleyicisinin yerli film izleyici sayısını geçmesi 1990'lı yıllarda da artarak devam etmiştir. 1982'de fark düşük başlayarak tedricen yükselirken 1990'lı yılların sonuna doğru yaklaşık 10 kat bir fark oluşmuş makas açılmıştır.

1990'lı yıllarda seyirci sayısının düşmesi, teknolojik gelişmeler ile dolar kurunun TL karşısındaki hızlı yükselişi film maliyetlerinin artmasına neden olmuştur. 1980'li yılların başında verilmeye başlayan devlet desteği, sponsorlar ve bağımsız yapımcılığın ortaya çıkışı film maliyelerinin ortalamasının alınamayacak bir farlılık yaratmıştır. Çekilen filmlerin örnek maliyetlerine bakıldığında 10.000$ ile 2.5000.000$ arasında değişiklik gösterebilmektedir.

1990'lı yıllarda sinema alanına ilişkin kurumsal düzenlemeler de yapılmıştır. 1991 yılının Şubat ayında, 1 Ocak 1991 tarihinden itibaren geçerli olacak şekilde belediyelere ödenen eğlence vergisi (rüsum) oranlarında kapsamlı bir düzenlemeye gidilmiştir. Bu düzenleme kapsamında yerli filmlerden alınan %10 oranındaki rüsum kaldırılmış; yabancı filmler için uygulanan %30'luk oran ise %25'e düşürülmüştür. Söz konusu değişikliğin, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin siyasal baskıları ve ikili anlaşmalar çerçevesinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Daha sonraki bir aşamada, 9 Aralık 1997 tarihli Bakanlar Kurulu kararıyla rüsum uygulamasında yeni bir değişikliğe gidilmiş; Türk filmlerine %10 oranında rüsum getirilirken, yabancı filmlerden alınan oran %25'ten %10'a indirilmiştir. Bu düzenleme, yerli sinema açısından olumsuz sonuçlar doğurmuş ve sektörde ciddi tartışmalara yol açmıştır (Evren, 2003; Erkılıç, 2003, s.181).

Amerikan sinemasının küresel ölçekte kurduğu egemenliğe yönelik Avrupa merkezli Eurimages desteği oluşturulmuştur. Bu destek bir yandan küreselleşmeye karşı Avrupa merkezli bir kültürel koruma mekanizması olarak ele alınırken, diğer yandan bölgesel sermayeyi güçlendirerek pazarı elde tutma hedefi doğrultusunda küresel dolaşım mantığıyla uyumlu bir yapı olarak da değerlendirilmektedir. Türkiye, 1990 yılından itibaren Eurimages Fonu aracılığıyla bağımsız yapımlar için uluslararası destek arayışına dâhil olmuştur. Ortak yapım, dağıtım ve salon destekleri sunan Eurimages, bu çalışma açısından özellikle yapım aşamasına sağladığı katkılar bakımından önem taşımaktadır. 1990-2002 yılları arasındaki on iki yıllık süreçte, ana yapımcısı ve yönetmeni Türk olan kırk filmin Eurimages desteğiyle hayata geçirildiği

görülmektedir Sektörel krizin belirgin olduğu bu dönemde, söz konusu desteklerin Türkiye sinemasının üretim sürekliliğini korumasında önemli bir rol oynadığı söylenebilinilir (Aytekin, 2003, s. 68-72).

Bununla birlikte Eurimages desteği, Batı-Doğu karşıtlığı ve oryantalizm ekseninde eleştirel tartışmalara da konu olmuştur. Ortak yapım süreçlerinin, Avrupa'daki fon ve festival ağlarına erişimi kolaylaştırdığı; özellikle politik temaların görünürlüğünü artırdığı ifade edilirken, bu durumun kimi zaman "self-oryantalizm" olarak tanımlanan bir temsil sorununu da beraberinde getirdiği ileri sürülmüştür. Yakın dönemde yapılan çalışmalar da Eurimages-Türkiye sineması ilişkisini bu kavram çerçevesinde yeniden tartışmaya açmıştır. Tüm bu eleştirilere karşın, 1990'larda ortaya çıkan yeni yönetmen kuşağının film üretebilmesinde Eurimages desteğinin belirleyici bir unsur olduğu göz ardı edilememektedir (Zaim, 2008, s. 52-53; Kırel, 2007, s. 380-381).

Sanat sineması üretiminde Eurimages'in yanı sıra sponsorluklar, dağıtım kanalları ve televizyon desteği de önemli araçlar olarak öne çıkmaktadır. Efes Pilsen, Turkcell, Benetton ve Telsim gibi şirketler sponsorluk bağlamında öne çıkan örnekler arasında yer alırken; Arte, ZDF, Kanal 6, ATV ve TRT gibi televizyon kanalları yapım sürecine farklı biçimlerde katkı sunmuştur. Özellikle Efes Pilsen'in sanat sinemasına yönelik istikrarlı sponsorluğu dikkat çekmektedir Bu durumun, alkol firmalarının televizyon reklamlarına yönelik yasal sınırlamalarla ilişkili olduğu değerlendirilmektedir (Arslan, 2011, s. 29; Erus & Ulusoy, 2008, s. 453).

Televizyon satışları ana akım sinema için önemli bir finansman kaynağı oluştururken, sanat sineması açısından aynı ölçüde işlevsel olmamaktadır. Türkiye'de televizyon kanallarının sinema yapımlarına katkı sunmasını zorunlu kılan yasal bir düzenlemenin bulunmaması bu bağlamda eleştirilmiştir (Bayrakdar, 2008, s. 157).

1990'lı yıllar Türkiye sinema endüstrisi açısından yalnızca geçici bir durgunluk değil, yapısal bir kırılma sürecidir. Siyasal istikrarsızlık, ekonomik krizler ve piyasa merkezli kültür politikaları, sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim zincirini eşzamanlı biçimde zayıflatmış; yerli film üretimi belirgin biçimde gerilerken yabancı filmlerin pazar hâkimiyeti artmıştır. Kurumsal düzenlemelerin ve koruyucu politikaların yetersizliği, sektörün kriz karşısında kırılganlığını derinleştirmiş; buna karşın uluslararası fonlar, sponsorluklar ve alternatif finansman modelleri, özellikle

bağımsız yapımlar için sınırlı da olsa bir ayakta kalma zemini oluşturmuştur. Bu çerçevede 1990'lı yıllar, Türkiye sinemasında hem çözülmenin hem de yeni üretim arayışlarının eş zamanlı olarak ortaya çıktığı, sonraki dönemin yapısal yönelimlerini belirleyen kritik bir eşik olarak değerlendirile bilinmektedir.

2.11 Türkiye Sinemasının 2000'li Yılları (2000-2019)

2000'li yılların başlangıcı, Türkiye'de siyasal ve ekonomik yapının köklü biçimde yeniden düzenlendiği bir dönüşüm dönemine karşılık gelmektedir. 1990'lı yıllar boyunca yüksek enflasyon, kamu borçlanmasına dayalı büyüme modeli, finansal kırılganlıklar ve koalisyon hükümetlerinin yarattığı siyasal belirsizlik ortamı ekonomik yapıyı sürdürülemez bir noktaya taşımış; 2001 ekonomik krizi bu yapısal sorunların görünür hâle geldiği bir kırılma momenti oluşturmuştur. Kriz sonrasında uygulamaya konulan yapısal uyum programı, bankacılık sektörünün yeniden düzenlenmesini, mali disiplinin sağlanmasını ve piyasa mekanizmalarının kurumsallaştırılmasını hedeflemiştir (Öniş, 2009, s. 412-416; Boratav, 2018, s. 181-188).

2002 genel seçimleri sonrasında iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi, kriz sonrası oluşturulan ekonomik programı büyük ölçüde devam ettirmiştir. Enflasyonun düşürülmesi, kamu maliyesinde disiplinin sağlanması ve finansal istikrarın korunması ekonomi politikalarının temel referansları hâline gelmiş; bu süreçte ekonomik büyüme siyasal istikrar söyleminin önemli bir dayanağı olarak işlev görmüştür. Uluslararası sermaye girişlerinin artması ve finansal piyasaların genişlemesi, Türkiye ekonomisinin küresel ekonomiyle daha güçlü biçimde bütünleşmesine yol açmıştır (Yeldan, 2010, s. 83-96; Öniş & Şenses, 2009, s. 8-12).

2000-2010 yılları arasında ekonomik büyüme yüksek oranlarda gerçekleşmiş; ancak bu büyüme modeli büyük ölçüde finansallaşma, kredi genişlemesi ve inşaat sektörüne dayalı bir karakter kazanmıştır. Kentsel dönüşüm projeleri, altyapı yatırımları ve konut üretimindeki artış ekonomik kalkınma stratejisinin merkezine yerleşmiş; iç talep odaklı büyüme modeli tüketim sektörlerini doğrudan etkilemiştir. Alışveriş merkezlerinin yaygınlaşması ve hizmet sektörünün genişlemesi, kültürel tüketim alanlarının da büyümesine zemin hazırlamıştır (Boratav, 2018, s. 196-205; Buğra & Savaşkan, 2014, s. 48-58).

2010 sonrasında ise küresel finans koşullarındaki değişim, sermaye hareketlerindeki dalgalanmalar ve iç siyasal gelişmeler ekonomik yapının kırılgan yönlerini daha görünür hâle getirmiştir. Döviz kuru baskısı, dış finansman bağımlılığı ve büyüme modelinin sürdürülebilirliği üzerine tartışmalar yoğunlaşmış; ekonomi politikalarının siyasal karar alma süreçleriyle daha doğrudan ilişkilendiği bir dönem ortaya çıkmıştır (Boratav, 2018, s. 210-218; Yeldan, 2015, s. 37-44).

Siyasal ekonomi alanında yaşanan bu dönüşüm, kültür alanının konumunu da değiştirmiştir. Kültür politikaları giderek ekonomik kalkınma stratejileriyle ilişkilendirilmiş; kültürel üretim, yaratıcı endüstriler yaklaşımı çerçevesinde ekonomik değer üreten bir sektör olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda kültür alanına yönelik kamu politikaları proje temelli destek modelleri üzerinden yeniden yapılandırılmıştır (Buğra & Savaşkan, 2014, s. 120-126).

Sinema sektörü bu dönüşümden doğrudan etkilenmiştir. 1990'lı yıllarda salon kapanmaları ve üretim krizleriyle zayıflayan sektör, 2000'li yıllarla birlikte yeni ekonomik ortamın sunduğu tüketim genişlemesi ve kurumsal destek mekanizmaları sayesinde yeniden canlanma sürecine girmiştir. Kentleşme hızının artması, alışveriş merkezi temelli yeni gösterim alanlarının ortaya çıkması ve orta sınıf tüketim kültürünün genişlemesi sinema seyircisinin yeniden oluşmasına katkı sağlamıştır (Suner, 2010, s. 32-38).

Aynı dönemde dijital teknolojilerin üretim süreçlerine dâhil olması film yapım maliyetlerini ham film bazında düşürse de post-prodüksiyon alanında daha fazla önem neden olmuş, filmlerin teknik kalitesi yükselmiştir. Desteklerin verilmeye başlanması bağımsız yapımcıların üretim alanına girişini kolaylaştırmıştır. Böylece Türkiye sinemasında hem üretim kapasitesi artmış hem de yeni yönetmen kuşaklarının ortaya çıkmasına imkân sağlayan bir üretim zemini oluşmuştur (Arslan, 2011, s. 214-220).

Bu çerçevede 2000-2019 yılları arası Türkiye sineması yalnızca kültürel bir gelişim süreci olarak değil, siyasal ekonomi koşulları, neoliberal yeniden yapılanma politikaları ve kültürel tüketim alanlarının genişlemesiyle birlikte şekillenen bir endüstriyel dönüşüm evresi olarak değerlendirilmelidir. Film üretimindeki niceliksel artış, seyirci sayılarındaki yükseliş ve salon altyapısındaki genişleme, ekonomik yeniden yapılanma ile kültürel üretim arasındaki karşılıklı ilişkinin somut göstergeleri niteliğindedir.

2000 sonrası dönemde Türkiye'de uygulanan ekonomik yeniden yapılanma politikaları yalnızca makroekonomik dengeleri dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda kültürel üretim alanlarının kurumsal konumunu da yeniden belirlemiştir. Tüketim temelli büyüme modeli, kentleşme süreçleri ve hizmet sektörünün genişlemesi, kültür endüstrilerini ekonomik dolaşımın görünür bileşenlerinden biri hâline getirmiştir. Bu bağlamda kültür politikaları, önceki dönemlerdeki korumacı ve sınırlı destek anlayışından uzaklaşarak üretimi teşvik eden, uluslararası dolaşımı hedefleyen ve yaratıcı endüstriler perspektifiyle şekillenen yeni bir yönelime girmiştir. Sinema sektörü ise bu dönüşümün en belirgin biçimde gözlenebildiği alanlardan biri olmuş; ekonomik yeniden yapılanmanın yarattığı yeni kurumsal zemin, kültür politikalarının sinema alanına müdahale biçimini doğrudan etkilemiştir.

2000'li yıllarda Türkiye'de kültür politikalarının yönelimi, siyasal ekonomi alanında yaşanan dönüşümle paralel biçimde yeniden şekillenmiştir. Cumhuriyet dönemi boyunca kültür politikaları büyük ölçüde ulusal kimlik inşası ve kamusal kültür üretimi ekseninde ele alınırken, 2000 sonrası dönemde kültür alanı giderek ekonomik kalkınma stratejileri, uluslararası görünürlük ve yaratıcı endüstriler yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Kültürel üretimin yalnızca estetik değer üretimi değil aynı zamanda ekonomik katma değer yaratan bir faaliyet alanı olarak görülmesi, devletin kültür alanına müdahale biçimini dönüştürmüş; bu dönüşümden en doğrudan etkilenen alanlardan biri sinema sektörü olmuştur (Buğra & Savaşkan, 2014, s. 120-126).

Avrupa Birliği uyum süreci kapsamında kültür alanında geliştirilen politikalar, proje temelli destek mekanizmalarının yaygınlaşmasına katkı sağlamış; özellikle sinema alanında fon sistemlerinin kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde oluşturulan destek modelleri, kültürel üretimin planlı biçimde teşvik edilmesini amaçlayan yeni bir yönetsel yaklaşımı temsil etmektedir. Bu süreçte sinema, yalnızca ulusal kültürün temsili değil, aynı zamanda uluslararası dolaşım ve kültürel diplomasi aracı olarak ele alınmaya başlanmıştır (Arslan, 2011, s. 214-220).

2000'li yılların ortalarından itibaren yaratıcı endüstriler söyleminin Türkiye'de politika belgelerinde görünür hâle gelmesi, sinemanın ekonomik değer üretme kapasitesine yönelik ilgiyi artırmıştır. Kültürel üretimin turizm, kent markalaşması ve uluslararası medya dolaşımıyla ilişkilendirilmesi, sinema sektörünü ekonomik

kalkınma tartışmalarının bir parçası hâline getirmiştir. Bu bağlamda film festivalleri ve ortak yapım ağları yalnızca kültürel etkinlikler değil, aynı zamanda uluslararası kültürel rekabet araçları olarak değerlendirilmiştir (Dönmez-Colin, 2008, s. 183-190).

Devlet desteklerinin artmasıyla birlikte sinema alanında üretim modeli önemli ölçüde değişmiştir. 1990'lı yıllarda bireysel girişimlere dayanan film üretimi, 2000 sonrası dönemde proje dosyaları, destek kurulları ve fon başvuruları üzerinden ilerleyen yarı-kurumsal bir yapıya dönüşmüştür. Bu model özellikle bağımsız sinema açısından sürdürülebilirlik imkânı yaratmış; düşük bütçeli ancak festival dolaşımında görünürlük kazanan yapımların sayısında artışa yol açmıştır. Türkiye sinemasının Cannes, Berlin ve Venedik gibi uluslararası festivallerde artan temsiliyeti, bu yeni kültür politikası yaklaşımıyla doğrudan ilişkilendirilmektedir (Suner, 2010, s. 95-104).

Bununla birlikte kültür politikalarındaki dönüşüm yalnızca destek mekanizmalarının genişlemesi anlamına gelmemiştir. Kültürel üretim giderek piyasa dinamikleriyle daha güçlü biçimde ilişkilendirilmiş; üretim alanında kamusal destekler artarken dağıtım ve gösterim alanı büyük ölçüde özel sektör kontrolünde kalmıştır. Bu durum, desteklenen filmlerin üretilebilmesine karşın geniş seyirciye ulaşma konusunda yapısal sınırlılıkların devam etmesine neden olmuştur. Türkiye sinemasında festival dolaşımı ile ticari dolaşım arasındaki ayrışma bu dönemde belirginleşmiştir (Arslan, 2011, s. 226-228).

2000 sonrası kültür politikalarının bir diğer önemli boyutu görsel-işitsel sektörün bütüncül biçimde ele alınmasıdır. Televizyon dizilerinin uluslararası pazarda önemli bir ihracat kalemine dönüşmesi, sinema ile televizyon endüstrisi arasındaki sınırları geçirgen hâle getirmiştir. Oyuncu dolaşımı, teknik ekip paylaşımı ve finansman modelleri iki sektör arasında güçlü bir etkileşim yaratmış; bu durum sinema üretiminin endüstriyel ölçekte yeniden örgütlenmesine katkı sağlamıştır (Kaya & Çakmur, 2010, s. 158-165).

Yerel yönetimlerin kültürel üretime yönelik teşvik politikaları ve film çekimlerinin kent ekonomileriyle ilişkilendirilmesi de bu dönemin belirgin özelliklerinden biridir. Sinema, şehirlerin uluslararası görünürlüğünü artıran bir araç olarak değerlendirilmiş; özellikle büyükşehirlerde sinema altyapısının gelişimi hız kazanmıştır. Böylece kültür

politikaları yalnızca merkezi devlet destekleriyle değil, çok katmanlı yönetişim modelleri üzerinden şekillenmeye başlamıştır (Aksoy & Robins, 2011, s. 45-52).

2000'li yıllarda Türkiye'de kültür politikaları, sinemayı kamusal destek alan bir sanat dalı olmaktan çıkararak ekonomik, diplomatik ve endüstriyel bir sektör olarak yeniden konumlandırmıştır. Ancak üretim desteklerinin artmasına rağmen dağıtım ve gösterim alanındaki piyasa yoğunlaşması devam etmiş; bu durum sinema endüstrisinin büyümesini eşitsiz bir yapıda sürdürmesine neden olmuştur. Dolayısıyla 2000 sonrası Türkiye sineması, kültürel teşvik ile piyasa belirleyiciliğinin birlikte işlediği hibrit bir politika ortamı içerisinde gelişmiştir.

Kültür politikalarının proje temelli destek mekanizmalarına yönelmesi, sinema alanında daha somut ve bağlayıcı düzenlemelerin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. 2000'li yılların ortalarına gelindiğinde sinema sektörünün sürdürülebilirliği yalnızca genel kültür politikalarıyla değil, doğrudan üretim süreçlerini düzenleyen hukuki çerçeveler aracılığıyla şekillenmeye başlamıştır. Bu bağlamda 2004 yılında yürürlüğe giren 5224 sayılı Sinema Kanunu, devlet-sinema ilişkilerinde yeni bir dönemin başlangıcını temsil etmiş; destek sisteminin kurumsallaşması ve üretim finansmanının yeniden yapılandırılması açısından belirleyici bir rol üstlenmiştir. Takip eden yıllarda gerçekleştirilen vergi düzenlemeleri ve mali teşvikler de sektörün endüstriyel yapısını doğrudan etkilemiştir. Dolayısıyla kültür politikalarının sinema alanındaki somut karşılığı, bu dönemde yürürlüğe giren yasal düzenlemeler üzerinden okunmalıdır.

2000'li yıllarda Türkiye sinema endüstrisinde gözlenen niceliksel büyümenin arkasında yalnızca kültürel talep artışı ya da teknolojik gelişmeler değil, aynı zamanda sektörün hukuki ve mali altyapısını yeniden düzenleyen yasal müdahaleler bulunmaktadır. Bu bağlamda 2004 yılında yürürlüğe giren 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun, Türkiye'de devlet-sinema ilişkilerinin kurumsal çerçevesini yeniden tanımlayan temel düzenleme olarak kabul edilmektedir. Söz konusu yasa, uzun yıllar düzensiz ve süreklilik göstermeyen destek uygulamalarını merkezi bir sistem altında toplayarak sinema üretiminin proje temelli bir destek mekanizmasına bağlanmasını sağlamıştır (Arslan, 2011, s. 231-236).

Cumhuriyet tarihi boyunca sinema sektörüne yönelik destekler çoğunlukla özel, sınırlı bütçelerle ve süreklilikten yoksun biçimde yürütülmüş; özellikle 1990'lı yıllarda yaşanan ekonomik krizler ve sektör daralması, üretim hacmini ciddi ölçüde düşürmüştür. 2001 ekonomik krizinin ardından mevcut fonların büyük ölçüde işlevsiz hâle gelmesi, sinema sektörünü kurumsal destekten geçici olarak yoksun bırakmıştır. Bu nedenle 5224 sayılı kanun yalnızca yeni bir teşvik sistemi değil, aynı zamanda sektör açısından bir yeniden başlangıç niteliği taşımıştır (Suner, 2010, s. 41-44).

Kanun ile birlikte oluşturulan destek sistemi; geliştirme, yapım, yapım sonrası ve dağıtım aşamalarını kapsayan çok katmanlı bir finansman modeli ortaya koymuştur. Böylece devlet desteği yalnızca film üretiminin başlangıç aşamasına değil, post-prodüksiyon süreçlerine kadar genişletilmiş; teknik kaliteyi artırmaya yönelik yatırımların da destek kapsamına alınması sağlanmıştır. Özellikle post-prodüksiyon aşamasına ayrılan bütçelerin artması, dijital kurgu, renk düzenleme ve ses tasarımı gibi teknik alanlarda profesyonelleşmenin hızlanmasına katkıda bulunmuştur (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019, s. 45-52).

Destek mekanizmasının sektörel etkisi kısa süre içerisinde üretim verilerine yansımıştır. 2005 yılından itibaren yerli film üretiminde belirgin bir artış gözlenmiş; uzun metraj film sayıları birkaç yıl içinde iki katından fazla yükselmiştir. Bu artış, sektörün kendi sermaye birikiminden ziyade kamu desteklerinin üretim kararları üzerindeki belirleyici etkisini göstermektedir. Nitekim 2005-2017 yılları arasında yüzlerce uzun metraj film kamu desteği almış ve desteklerin toplam tutarı önemli bir finansman kaynağı hâline gelmiştir (Behlil & Aytaç, 2019, s. 25).

Bununla birlikte destek sisteminin üretim artışını teşvik etmesine rağmen endüstriyel yapıda tam anlamıyla dengeli bir gelişim sağladığı söylenemez. Üretim hacmi artarken dağıtım ve gösterim alanında piyasa yoğunlaşması devam etmiş; özellikle bağımsız yapımların salon erişimi sınırlı kalmıştır. Bu durum, kamu desteklerinin üretimi artırmasına karşın dolaşım alanındaki yapısal sorunları çözmekte yetersiz kaldığını göstermektedir (Arslan, 2011, s. 238-240).

2000'li yılların ikinci yarısında sektörün mali yapısını etkileyen bir diğer önemli unsur ise vergi düzenlemeleri olmuştur. Sinema bileti üzerinden alınan eğlence vergisinin yeniden düzenlenmesi ve sektör gelirlerinden sinema fonuna pay aktarılması, destek sisteminin finansal sürdürülebilirliğini güçlendirmiştir. 2011

yılında gerçekleştirilen düzenlemelerle birlikte sinema sektörüne yönelik mali teşvikler daha öngörülebilir bir yapıya kavuşmuş; kamu kaynaklarının sektöre düzenli biçimde aktarılması mümkün hâle gelmiştir (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012 Faaliyet Raporu, s. 18-22).

Bu düzenlemeler aynı zamanda sinema endüstrisinin ekonomik mantığını da dönüştürmüştür. Yapımcılar açısından kamu fonları üretim bütçesinin önemli bir bileşeni hâline gelmiş; proje geliştirme süreçleri fon başvurularına göre şekillenmeye başlamıştır. Böylece sinema üretimi giderek hibrit bir finansman modeline yönelmiş; piyasa gelirleri ile kamusal desteklerin birlikte belirlediği bir üretim yapısı ortaya çıkmıştır (Behlil & Aytaç, 2019, s. 10-11).

5224 sayılı kanun ve takip eden mali düzenlemeler, Türkiye sinema endüstrisinde üretim sürekliliğini sağlayan kurumsal bir çerçeve oluşturmuştur. Ancak bu büyüme, endüstrinin tüm bileşenlerinde eş zamanlı bir güçlenmeye karşılık gelmemiştir. Kamu destekleri üretim sayısını artırırken dağıtım ve gösterim alanındaki yoğunlaşma devam etmiş; sektör niceliksel genişleme ile yapısal kırılganlıkların birlikte var olduğu bir gelişim çizgisi izlemiştir. Bu nedenle 2000 sonrası Türkiye sinemasındaki dönüşüm, yalnızca estetik ya da kültürel bir değişim değil, hukuki ve mali düzenlemeler aracılığıyla şekillenen bir endüstriyel yeniden yapılanma süreci olarak değerlendirilmelidir.

Yasal düzenlemelerle kurumsallaşan destek mekanizması, kısa süre içerisinde sinema endüstrisinin üretim kapasitesinde belirgin bir artış yaratmıştır. Ancak üretim sayılarındaki yükseliş, yalnızca finansman modellerindeki değişimle sınırlı kalmamış; dağıtım ağları, salon altyapısı ve seyirci hareketleri üzerinde de doğrudan etkiler doğurmuştur. Çok salonlu sinema işletmeciliğinin yaygınlaşması, alışveriş merkezi temelli gösterim alanlarının artışı ve dijital teknolojilerin sektöre dâhil olması, sinemayı daha geniş bir görsel-işitsel ekonomi içinde yeniden konumlandırmıştır.

2000 sonrası Türkiye sinemasında gözlenen dönüşüm, yalnızca kültür politikaları ve yasal düzenlemelerin sonucu olarak değerlendirilemez. Sinema endüstrisinin gerçek ölçekli değişimi, üretim hacmi, teknik altyapı, emek ilişkileri, gösterim mekânları ve seyirci hareketliliğinde eş zamanlı olarak ortaya çıkan yapısal dönüşüm aracılığıyla görünür hâle gelmektedir. 1990'lı yılların sonuna gelindiğinde Türkiye sineması, video piyasasının yaygınlaşması, ekonomik krizler ve salon kapanmaları nedeniyle

ciddi bir daralma yaşamıştı. Yerli film üretimi oldukça sınırlı seviyelere gerilemiş, sektör büyük ölçüde bireysel girişimlere dayanan kırılgan bir yapı hâline gelmişti. 2000'li yıllarla birlikte ekonomik istikrarın görece sağlanması, kentleşme hızının artması ve tüketim mekânlarının dönüşmesi sinema sektörünün yeniden canlanmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle alışveriş merkezlerinin yaygınlaşması, sinema salonlarını kent yaşamının yeniden merkezî bir parçası hâline getirmiştir (Boratav, 2018, s. 196-205; Suner, 2010, s. 32-38).

Bu dönüşüm ilk olarak üretim hacmindeki artışta gözlenmektedir. 2004 sonrası destek mekanizmalarının kurumsallaşmasıyla birlikte yerli film üretimi hızlı bir yükseliş eğilimine girmiştir.

Tablo 2.53
Gösterime Giren Yerli-Yabancı Film Sayısı (2000-2019)

YIL	GÖSTERİME GİREN YERLİ FİLM	GÖSTERİME GİREN YABANCI FİLM	GÖSTERİLEN TOPLAM FİLM SAYILARI
2000	15	157	172
2001	17	137	154
2002	9	159	168
2003	16	172	188
2004	18	189	207
2005	27	194	221
2006	34	204	238
2007	40	207	247
2008	50	215	265
2009	70	185	255
2010	65	187	252
2011	70	218	288
2012	61	221	282
2013	85	236	321
2014	108	249	357
2015	139	267	406
2016	135	221	356
2017	151	251	394
2018	180	257	437
2019	146	262	408

Kaynak: Yavuz, 2006, s. 4, sinema.kulturturizm.gov.tr, tuik.gov.tr, boxofficeturkiye.com: Erişim Tarihi:12.07.2025.

2000'li yılların başında oldukça düşük seviyede seyreden yerli film üretiminin özellikle 2005 sonrasında belirgin bir ivme kazandığı görülmektedir. Bu artış yalnızca yaratıcı üretimdeki canlanmayı değil, finansman kaynaklarının çeşitlenmesini ve üretim süreçlerinin kurumsallaşmasını da göstermektedir. Yerli film sayısının 2010'lu yıllarda Avrupa ölçeğinde dikkat çekici bir düzeye ulaşması, Türkiye sinemasının yeniden endüstriyel bir üretim modeline yöneldiğini ortaya koymaktadır (Arslan, 2011, s. 231-236).

Üretim artışının arkasındaki önemli faktörlerden biri teknik dönüşümdür. 2000'li yılların ortalarından itibaren dijital kamera teknolojilerinin yaygınlaşması, 35 mm film üretimine kıyasla maliyetleri önemli ölçüde düşürmüş; bağımsız yapımcıların sektöre girişini kolaylaştırmıştır. Dijital kurgu sistemleri, renk düzenleme yazılımları ve gelişmiş ses tasarım teknolojileri post-prodüksiyon süreçlerinin profesyonelleşmesini sağlamış; destek sistemlerinin bu aşamalara bütçe ayırması teknik kalite standartlarının yükselmesine katkıda bulunmuştur (Tryon, 2013, s. 74-79; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2019, s. 45-52).

Teknik dönüşüm yalnızca estetik sonuçlar doğurmamış, aynı zamanda iş gücü yapısını da değiştirmiştir. Görüntü yönetmenliği, dijital kurgu, renk uzmanlığı ve ses tasarımı gibi alanlarda yeni uzmanlık biçimleri ortaya çıkmış; film üretimi giderek kolektif ve çok katmanlı bir emek sürecine dönüşmüştür. Ancak üretim hacmindeki artışa rağmen çalışma koşullarının aynı ölçüde kurumsallaşmadığı görülmektedir. Uzun çalışma saatleri, proje bazlı istihdam ve sosyal güvencenin sınırlı olması sinema emekçilerinin temel sorunları arasında yer almaya devam etmiştir (Kaya & Çakmur, 2010, s. 158-165).

Neoliberal politikalar eşliğinde gelişme gösteren sinema endüstrisi desteklerle kapasitesini arttırıp seyirci sayısını belirli bir seviyeye yükseltmekle birlikte sektöre özgü çalışma koşullarını ele alan bir düzenlemeye ulaşamamış, aksine çalışma saatleri giderek uzamıştır bunda dizilerin reklam gelirlerinin artışı ve yurtdışına ithalin etkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda sektördeki çalışma koşullarının düzenlenebilmesi için mevcutta bulunan *Sinema Emekçileri Sendikası*'na ek olarak 2011 yılında *Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Oyuncuları Sendikası (Oyuncular Sendikası)*, 2015 yılında ise *Sinema ve Televizyon Sendikası* kurulmuştur. Sinema endüstrisinin geçmişte de olduğu gibi parçalı örgütlenme yeniden kurulmuştur, sendikaların gücü zayıflamıştır. Bununla birlikte sendikaların faaliyetleri, Türkiye'de sinema üretiminin yalnızca kültürel değil aynı zamanda emek yoğun bir endüstri olarak yeniden tanımlanmaya başladığını göstermektedir (Özkan, 2016, s. 92-101).

Üretim süreçlerindeki genişleme, gösterim altyapısında yaşanan dönüşümle paralel ilerlemiştir. Çok salonlu sinema işletmeciliğinin yaygınlaşması ve alışveriş merkezlerinin kültürel tüketim mekânlarına dönüşmesi salon sayısında hızlı bir artış yaratmıştır. Bu değişimin niceliksel karşılığı aşağıdaki tabloda görülmektedir.

Tablo 2.54
2000-2019 yıllarında salon ve izleyici sayıları

Yıl	Salon Sayısı	Yerli film seyirci sayısı	Yabancı film seyirci sayısı	Toplam Seyirci Sayısı
2000	606	6.005.345	19.251.981	25.257.326
2001	580	7.590.018	20.569.772	28.159.790
2002	532	1.987.574	21.522.477	23.510.051
2003	826	5.631.832	18.988.317	24.620.149
2004	822	11.108.044	18.594.427	29.702.471
2005	987	11.461.246	16.339.795	27.801.041
2006	1.045	18.066.487	16.799.746	34.866.233
2007	1.140	12.144.256	19.007.053	31.151.309
2008	1.514	22.882.355	15.582.691	38.465.046
2009	1.647	18.850.366	18.049.588	36.899.954
2010	1.834	22.185.976	18.878.418	41.064.394
2011	1.917	21.226.563	21.071.937	42.298.500
2012	1.998	20.857.220	23.078.543	43.935.763
2013	2.102	29.042.078	21.253.727	50.295.805
2014	2.170	36.349.541	25.053.086	61.402.627
2015	2.356	34.196.592	26.273.838	60.470.430
2016	2.483	29,834,409	27.426.191	58.287.316
2017	2.692	37.254.745	33.933.849	71.188.594
2018	2.671	44.616.187	25.789.724	70.405.911
2019	2.826	33.789.645	25.766.375	59.556.020

Kaynak: Yavuz, 2006, s. 4, sinema.kulturturizm.gov.tr, tuik.gov.tr, boxofficeturkiye.com: Erişim Tarihi:12.07.2025

Salon sayısındaki artış, sinema sektörünün mekânsal olarak yeniden örgütlendiğini göstermektedir. 2000 yılında sınırlı sayıda olan salonların 2010'lu yıllarda hızlı biçimde çoğalması, sinemanın kentli orta sınıf tüketim kültürüyle bütünleştiğini ortaya koymaktadır. Sinema salonları sayılarının artışına rağmen küçülmüş, parçalı salonlara bölünmüş ve koltuk sayıları azalmıştır. Seyirci sayılarındaki yükseliş de bu genişlemeyle paralel ilerlemiş; yerli filmlerin toplam seyirci içindeki payı belirgin biçimde artmıştır. Bununla birlikte seyirci artışının dengeli bir yayılımdan ziyade belirli dönemlerde yüksek gişe başarısı elde eden sınırlı sayıdaki popüler film etrafında yoğunlaştığı görülmektedir (Behlil & Aytaç, 2019, s. 4-5).

Endüstriyel büyümenin bir diğer sonucu dağıtım alanındaki yoğunlaşma olmuştur. Büyük dağıtım şirketlerinin gösterim zinciri üzerindeki belirleyici konumu, üretim artışına rağmen bağımsız filmlerin salon erişimini sınırlamıştır. Böylece Türkiye sinema endüstrisi, bir yandan üretim ve seyirci bakımından büyürken diğer yandan yapısal eşitsizliklerin devam ettiği ikili bir karakter kazanmıştır (Arslan, 2011, s. 238-240).

2000 sonrası Türkiye sineması; üretim artışı, teknik modernizasyon, salonlaşma ve seyirci genişlemesi açısından belirgin bir endüstriyel büyüme yaşamıştır. Ancak emek ilişkilerindeki güvencesizlik, dağıtım yoğunlaşması ve finansman bağımlılığı sektörün

yapısal kırılganlıklarını sürdürmesine neden olmuştur. Bu nedenle söz konusu dönem, yalnızca niceliksel büyüme değil; üretim süreçleri, teknik altyapı ve emek örgütlenmesi bakımından yeniden yapılanma evresi olarak değerlendirilmelidir. Yaşanan dönüşüm yalnızca üretim hacminin artması ya da endüstriyel altyapının genişlemesiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda sinemasal anlatı biçimleri, tematik yönelimler ve tür çeşitliliği üzerinde belirgin etkiler yaratmıştır. Siyasal ve ekonomik yeniden yapılanma süreci, kültür politikalarının değişimi ve kamu destek mekanizmalarının kurumsallaşması, film üretimini niceliksel olarak artırırken sinemanın estetik yönelimlerini de dönüştüren bir üretim ortamı oluşturmuştur. Bu nedenle 2000-2019 dönemi Türkiye sineması, endüstriyel koşullar ile anlatı yapıları arasındaki karşılıklı ilişkinin açık biçimde gözlemlenebildiği bir evre olarak değerlendirilebilir.

1990'lı yıllarda ekonomik kriz ve üretim daralması nedeniyle sınırlı sayıda film üretilirken, 2000'li yıllarla birlikte çeşitlenen finansman modelleri farklı üretim pratiklerinin eş zamanlı varlığını mümkün kılmıştır. Bu süreçte Türkiye sinemasında belirginleşen en önemli yapısal özellik, iki katmanlı üretim modelinin kurumsallaşmasıdır. Bir yanda geniş seyirci kitlesine yönelik popüler ve ticari yapımlar; diğer yanda festival dolaşımına yönelen bağımsız ve auteur merkezli filmler aynı dönem içerisinde gelişim göstermiştir (Suner, 2010, s. 95-104).

Ana akım sinema özellikle komedi, tarihsel drama ve korku türlerinde yoğunlaşmış; televizyon kökenli yıldız oyuncuların sinema üretimine dâhil olması gişe başarısında belirleyici rol oynamıştır. Televizyon dizilerinin yükselişiyle oluşan yıldız sistemi, seyirci tercihlerini doğrudan etkileyerek sinema ile televizyon endüstrileri arasındaki sınırları geçirgen hâle getirmiştir. Böylece sinema üretimi giderek medya endüstrisinin daha geniş bir ekonomik ağı içinde konumlanmaya başlamıştır (Behlil & Aytaç, 2019, s. 4-5).

Buna karşılık bağımsız sinema üretimi, kamu destekleri ve uluslararası ortak yapım fonları aracılığıyla gelişmiş; kimlik, aidiyet, mekân, hafıza ve toplumsal dönüşüm temaları etrafında yoğunlaşan bir anlatı eğilimi ortaya çıkmıştır. Yeni yönetmen kuşağı, düşük bütçeli ancak estetik açıdan deneysel anlatılar geliştirerek Türkiye sinemasının uluslararası festival dolaşımındaki görünürlüğünü artırmıştır (Arslan, 2011, s. 244-248).

Endüstriyel dönüşümün anlatıya yansıdığı bir diğer alan teknik estetikte gözlenmektedir. Dijital teknolojilerin yaygınlaşması, uzun plan kullanımı, doğal ışık tercihleri ve minimal prodüksiyon tasarımı gibi stilistik eğilimlerin artmasına olanak sağlamıştır. Daha hafif

ekipmanlarla gerçekleştirilen çekimler, mekânsal hareketliliği artırmış; özellikle kent periferisi ve geçiş mekânları sinemasal anlatının önemli unsurlarından biri hâline gelmiştir. Bu durum, ekonomik dönüşümün yarattığı toplumsal belirsizliklerin sinemasal temsiline de zemin hazırlamıştır (Dönmez-Colin, 2008, s. 183-190).

2000 sonrası dönemde dikkat çeken bir başka eğilim ise sinemanın tematik olarak gündelik hayat deneyimlerine yönelmesidir. Büyük tarihsel anlatıların yerini bireysel deneyimlere, yalnızlık, aidiyet krizi ve toplumsal dönüşümün yarattığı kırılganlıklara odaklanan hikâyeler almaya başlamıştır. Kentleşme, göç ve sınıfsal hareketlilik gibi olgular, sinema anlatısında belirgin tematik eksenler hâline gelmiştir (Suner, 2010, s. 120-128).

Ancak üretim artışına rağmen estetik çeşitliliğin sektörün tamamına eşit biçimde yayılmadığı görülmektedir. Gişe başarısı büyük ölçüde belirli türlerde yoğunlaşırken festival sineması ile ticari sinema arasındaki ayrım daha görünür hâle gelmiştir. Böylece Türkiye sineması aynı dönemde hem küresel festival dolaşımına eklemlenen sanat sineması hem de güçlü yerel gişe potansiyeline sahip popüler sinema üretimini birlikte barındıran hibrit bir yapıya dönüşmüştür. Türkiye sineması, endüstriyel yeniden yapılanmanın yalnızca üretim koşullarını değil, sinemasal düşünme biçimlerini de dönüştürdüğü bir dönemdir. Ekonomik yeniden yapılanma, kültür politikaları ve teknolojik gelişmeler; anlatı yapıları, tür tercihleri ve estetik yönelimler üzerinde belirleyici olmuş; böylece sinema endüstrisi ile sinemasal ifade arasında doğrudan bir karşılıklılık ilişkisi ortaya çıkmıştır.

2000 sonrası Türkiye sinemasında üretim hacminin artması ve finansman modellerinin çeşitlenmesi, yalnızca film sayısında bir çoğalma yaratmamış; aynı zamanda belirli tematik eğilimlerin yoğunlaşmasına yol açmıştır. Endüstriyel koşulların değişmesiyle birlikte sinema, toplumsal dönüşüm süreçlerini doğrudan yansıtan bir ifade alanına dönüşmüş; ekonomik yeniden yapılanma, kentleşme, kimlik tartışmaları ve bireysel deneyimler anlatıların merkezine yerleşmiştir.

2000'li yıllarda hızlanan kentsel dönüşüm süreçleri ve iç göç hareketleri, sinema anlatısında mekânın anlamını değiştirmiştir. Önceki dönemlerde taşra-merkez karşıtlığı üzerinden kurulan anlatılar yerini geçiş mekânlarına, belirsiz kent ve kimliksizleşmiş yaşam alanlarına bırakmıştır. Alışveriş merkezleri, otoyollar, oteller ve geçici yaşam alanları sinemasal mekânın yeni temsil biçimleri hâline gelmiştir. Bu

durum, neoliberal kentleşmenin yarattığı aidiyet krizinin sinemadaki karşılığı olarak yorumlanmaktadır (Suner, 2010, s. 120-128).

Ekonomik yeniden yapılanma süreciyle birlikte toplumsal ilişkilerin dönüşmesi, film karakterlerinin psikolojik derinliğinde belirginleşmiştir. 2000 sonrası filmlerde kolektif hikâyelerin yerini çoğunlukla bireysel varoluş sorunları, iletişimsizlik ve yalnızlık temaları almıştır. Karakterler çoğu zaman toplumsal yapıyla uyumsuz, yönsüz ve geçiş hâlinde bireyler olarak temsil edilmiştir. Bu eğilim, küresel sanat sineması estetiğiyle paralel bir anlatı biçimi üretmiştir (Arslan, 2011, s. 244-248).

Aile, 2000 sonrası Türkiye sinemasında en belirgin tematik alanlardan biri hâline gelmiştir. Geleneksel aile yapısının çözülmesi, kuşaklar arası çatışma ve erkeklik krizleri birçok filmde tekrar eden anlatı motifleri oluşturmuştur. Ekonomik güvencesizlik ve toplumsal rol değişimleri özellikle erkek karakterlerin kimlik arayışı üzerinden temsil edilmiştir. Böylece aile, yalnızca dramatik bir unsur değil; toplumsal dönüşümün mikro ölçekte okunabildiği bir alan hâline gelmiştir (Dönmez-Colin, 2008, s. 183-190).

1990'lı yıllarda nostaljik ya da folklorik bir mekân olarak temsil edilen taşra, 2000 sonrası sinemada varoluşsal sıkışmışlığın mekânı olarak yeniden yorumlanmıştır. Taşra artık yalnızca coğrafi bir alan değil; zamansal donukluk, toplumsal baskı ve bireysel çıkışsızlığın metaforu hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, Türkiye'nin ekonomik ve kültürel merkezileşme süreçleriyle doğrudan ilişkilidir (Suner, 2010, s. 101-110).

Endüstriyel büyümenin ticari ayağında ise farklı bir tematik yönelim ortaya çıkmıştır. Gişe başarısı elde eden filmler büyük ölçüde komedi, korku ve tarihsel anlatılar etrafında yoğunlaşmıştır. Televizyon dizilerinden gelen oyuncuların sinemaya taşınması, seyirci alışkanlıklarını belirlemiş ve yıldız sistemini güçlendirmiştir. Bu durum, popüler sinemanın risk azaltıcı türlere yönelmesine neden olmuş; endüstri içinde güvenli yatırım alanları oluşmuştur (Behlil & Aytaç, 2019, s. 4-5).

Bağımsız sinema ise farklı bir tematik eksende gelişmiştir. Minimal anlatılar, uzun planlar, gündelik hayatın sıradanlığı ve sessizlik estetiği festival sinemasının belirgin özellikleri hâline gelmiştir. Bu filmler uluslararası dolaşımda görünürlük kazanırken yerel gişede sınırlı seyirciye ulaşmıştır. Böylece Türkiye sinemasında ticari başarı ile sanatsal görünürlük arasında yapısal bir ayrışma oluşmuştur (Arslan, 2011, s. 250-254).

2000-2019 yılları arası Türkiye sineması, ani bir sıçramadan ziyade 1990'lı yıllarda yaşanan endüstriyel daralma ve kurumsal çözülmenin ardından ortaya çıkan yeniden toparlanma ve genişleme sürecini ifade etmektedir. 1980'lerin sonlarından itibaren televizyon yayıncılığının yaygınlaşması, video piyasasının sinema salonlarının yerini kısmen devralması, finansman kaynaklarının zayıflaması ve dağıtım ağlarının parçalanması, Türkiye'de film üretimini önemli ölçüde geriletmiş; 1990'lı yıllar boyunca sinema endüstrisi düşük üretim kapasitesi ve sınırlı seyirci erişimiyle varlığını sürdürmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle 2000'li yıllar, sıfırdan başlayan bir büyüme döneminden çok, kriz sonrası yeniden yapılanmanın sinema alanındaki yansıması olarak değerle bilinmektedir.

2001 ekonomik krizinin ardından uygulamaya konulan yapısal dönüşüm programı, Türkiye ekonomisini küresel sermaye akışlarına daha açık hâle getirirken kültürel üretim alanlarını da piyasa mantığı doğrultusunda yeniden şekillendirmiştir. Kültür politikalarının yaratıcı endüstriler yaklaşımı çerçevesinde yeniden tanımlanması, sinemanın yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, ekonomik değer üreten bir sektör olarak ele alınmasına yol açmıştır (Öniş, 2009, s. 415; Buğra & Savaşkan, 2014, s. 122). Böylece sinema politikaları, kamusal destek ile piyasa mekanizmalarının birlikte işlediği hibrit bir modele doğru evrilmiştir.

Bu dönüşümün sinema alanındaki en görünür sonucu üretim hacmindeki artış olmuştur. 2004 yılında yürürlüğe giren 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun, film üretimini süreklilik kazanan bir finansman yapısına bağlamış; özellikle 2005 sonrasında yerli film üretiminde belirgin bir yükseliş gözlenmiştir. Ancak söz konusu genişleme, endüstrinin tüm bileşenlerinde eş zamanlı bir kurumsallaşmaya karşılık gelmemiştir. Üretim alanındaki büyüme, dağıtım ve gösterim ağlarında artan yoğunlaşma ile birlikte ilerlemiş; böylece sektör içinde yeni yapısal eşitsizlikler ortaya çıkmıştır (Arslan, 2011, s. 231-236).

Salon altyapısındaki dönüşüm ve alışveriş merkezi temelli çok salonlu işletmeciliğin yaygınlaşması, seyirci kapasitesinin genişlemesine katkı sağlamış; buna karşın gösterim ağlarının büyük dağıtım şirketleri etrafında merkezileşmesi bağımsız filmlerin dolaşım olanaklarını sınırlayan bir yapı yaratmıştır. Aynı dönemde dijital üretim ve post-prodüksiyon teknolojilerinin yaygınlaşması, film yapım süreçlerini

teknik açıdan yeniden tanımlamış; kurgu, renk düzenleme ve görsel efekt uygulamalarına ayrılan bütçelerin artması sinema estetiğinde belirgin değişimlere yol açmıştır.

Endüstriyel yeniden yapılanma emek ilişkilerini de doğrudan etkilemiş; proje bazlı çalışma modeli yaygınlaşırken güvencesiz istihdam sinema çalışanlarının temel sorunlarından biri hâline gelmiştir. Uzayan çalışma süreleri ve sosyal güvence eksiklikleri sektör içinde örgütlenme arayışlarını güçlendirmiş; yeni sendikaların kurulmasına neden olmuştur. (Yılmaz, 2016, s. 78-85).

Sonuç olarak 2000-2019 dönemi, Türkiye sinemasında yalnızca üretim ve seyirci artışıyla açıklanabilecek bir büyüme evresi değil; siyasal ekonomi, kültür politikaları, teknolojik dönüşüm ve emek rejimlerinin birlikte yeniden şekillendiği tarihsel bir yeniden yapılanma süreci olarak değerlendirilmelidir. Bu dönem, sinema endüstrisinin kurumsal olarak yeniden inşa edildiği, ancak aynı zamanda yapısal kırılganlıklarını koruduğu bir eşik niteliği taşımaktadır.

2.12 Türkiye Sinema Endüstrisinde Kurumsallaşma Düzeyi Bağlamında Emek İlişkilerinin Yapısal Sorunları

Türkiye sinema endüstrisinin tarihsel gelişimi, üretim pratiklerinin ve endüstriyel yapının süreklilikler ve kırılmalar eşliğinde biçimlendiğini göstermektedir. Ancak bu gelişim süreci, her zaman kurumsal bir olgunlaşma ya da düzenleyici bir bütünlükle paralel ilerlememiştir. Aksine, sinema endüstrisinin üretim hacmi ve kültürel etkisi artarken, emek ilişkilerinin hukuki, örgütsel ve kurumsal zemini büyük ölçüde parçalı, geçici ve belirsiz bir nitelik taşımaya devam etmiştir. Bu bağlamda kurumsallaşma düzeyi, yalnızca idari ya da bürokratik bir mesele olarak değil; çalışma ilişkilerinin nasıl tanımlandığını, güvencelerin hangi ölçüde tesis edilebildiğini ve emeğin endüstri içinde nasıl konumlandığını belirleyen temel bir yapısal unsur olarak ele alınmalıdır. Bu bölüm, Türkiye sinema endüstrisinde tarihsel olarak şekillenen kurumsallaşma düzeyinin, emek ilişkilerinde ortaya çıkan yapısal sorunları nasıl mümkün kıldığını tartışarak, izleyen saha çalışmasının kavramsal ve analitik zeminini oluşturmaktadır.

Türkiye sinema endüstrisi Osmanlı İmparatorluğu'ndan aldığı mirasla sinemanın izleyici bazlı kabulü ve özellikle Beyoğlu bölgesinde gösterim alanları üzerinde geliştirmiş erken cumhuriyet döneminde film ithali gösterimlerin yapıla bilinmesinin can damarı olmuştur. Bu dönemde yerli film çekimlerinin az olması henüz efektif bir

endüstrinin kurulmamış olması nedeniyle endüstriye ilişkin en temel sorunlar sinema salonu sahipleri ve işletmecilerinin vergilerin yüksekliği sebebiyle yaşadıkları güçlükler oluşturmuştur. Takrir-i Sükûn Kanunun yürürlükten kalkmasının ardından önce salon sahipleri daha sonra film yapımcıları çeşitli cemiyet ve dernekler kurarak vergilerin azaltılması, sansüre yönelik düzenlemeler yapılması, film ithali kotası alanlarında düzenlemeler talep edilmiştir. Ancak bu alanlara ilişkin düzenlemeler sıklıkla dile getirilmesine rağmen gerçekleştirilmemiştir.

1948 yılında bugüne değin talep edilen vergi indirimi gerçekleşmiş sinema endüstrisi üretim alanında hızlı bir artışa ulaşmıştır. Artan üretim sinemayı yan bir alan olmaktan çıkarıp daimi bir meslek olarak konumlamasını sağlamıştır ancak bu yeni sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde alana ilişkin örgütlenmelere işçi örgütlenmeleri de eklenmiş, makinistlerin çalışma koşullarının düzenlenmesi ile başlayan süreç diğer meslek alanlarına doğru da ilerlemiştir. Yazılan çok sayıda raporda devlet düzenlemesi, sansürün düzenlenmesi, yerli filmin ithal filme karşı korunması ile sinema salonlarının gerekli standartlara getirilmesi alanlarında talepler dile getirilmiş ancak bunlara yönelik bir düzenleme gerçekleştirilememiştir.

1960'lı yıllarla birlikte sendikal örgütlenmenin temel gerekliliklerinin kazanılması sinema endüstrisindeki örgütlenmeleri çeşitlendirerek arttırmıştır. Sinema endüstrisinde oyuncular ile set arkası çalışanları arasında oyuncuların kendilerini "işçi" olarak tanımlamadıklarına ilişkin söylemleri ile yıldız oyuncu kavramının oluşmasıyla ücretler arasındaki farkın keskinleşmesi örgütlenmelerin bölünmesine neden olmuştur. Bu nedenle sendikal haklar güçlenmesine karşın parçalı örgütlenme yaygınlaşmıştır. Yine de bu dönem sendikaların tüm bölünmelere karşın en güçlü olduğu yıllardır. Sendikalar güçlenmelerine karşın alana ilişkin bir yasal düzenleme yapılmasını sağlayamamıştır. Bu dönemde de çok sayıda rapor hazırlanmıştır. Bu raporlar sansürün düzenlenmesi, vergi indirimlerinin sağlanması, yerli filmin korunması, meslek tanımlarının yapılması ve devlet düzenlemesini talep etmektedir. Ancak bu talepler karşılığını bulamamıştır. 1980 darbesinin ardından tüm sendikal örgütlenmeler 3 yıl süreyle kapatılmıştır ancak kimi sendika ve dernekler için bu süre 10-20 yıla ulaşmıştır. Sinema endüstrisi bu örgütlenme yasağından derin bir darbe almıştır. 1984 yılında çıkarılan Sinema Kanunu beklenen düzenlemeleri

sağlamamıştır. Bu dönemde meslek birlikleri de kurulmaya başlanmış ancak kazanım elde edememiş birlikler kâğıt üzerinde kalmıştır.

Sinema endüstrisinde sendikal örgütlenmeler ancak 1990'lı yıllarda yeniden faaliyete geçebilmiştir anacak arada geçen uzun sürede müşterek tahayyül kaybolmuştur. Sendikal örgütlenmede parçalı yapılanma tekil bir örgütlenmeye dönüşse de gücü zayıflamıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise bu tek parçalı yapı yeniden bozulmuş 2 yeni sendika daha kurulmuş, meslek birlikleri sayılarını arttırarak faaliyet gösterse dahi kazanım elde edememiş, sinema kanunları endüstrinin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde yapılandırılamamıştır.

Tüm bu tarihsel süreç göz önüne alındığında Türkiye'de sinema endüstrisinin temel sorunları şunlardır;

- Sinema endüstrisinin özgül koşullarına uygun bir Sinema Kanunu bulunmamaktadır.
- Mevcut kanunlar sinema endüstrisinin ihtiyaçlarını karşılayacak nitelikte olmadığı gibi uygulamada yasal düzenlemenin gerisinde kalmaktadır.
- Sigortalı çalışma sektör bütünlüğünde sağlanamamış, 4a-4b ayrımı hak kayıplarına neden olmaktadır.
- Parçalı örgütlenme sendikal örgütlenmenin gücünü zayıflatmaktadır.

Tablo 2.55
Türkiye'de sinema alanında kurulan sendikalar

Kuruluş Yılı	Sendika İsmi	Kurulduğu İl
1978	Sinema Emekçileri Sendikası	İstanbul
2011	Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Oyuncuları Sendikası	İstanbul
2015	Sinema ve Televizyon Sendikası	İstanbul

Kaynak: Sinema Emekçileri Sendikası, t.y.; Oyuncular Sendikası, t.y.; Sinema TV Sendikası, t.y.

- Proje bazlı çalışma sendika üyeliğinin aktif çalışma gerektirmesi nedeniyle üye sayılarını olumsuz etkilemektedir. Bu soruna ilişkin özgül bir düzenleme yapılmamıştır.

Tablo 2.56
Türkiye'de sinema alanında kurulan sendikaların üye sayıları

Yıl	Sinema Emekçileri Sendikası		Oyuncuları		Mikrofon		Ekran,		Perde,		Sahne, Sendikası		Sinema ve Televizyon Sendikası	
	Ocak Üye Sayısı	Temmuz Üye Sayısı	Ocak Üye Sayısı	Temmuz Üye Sayısı	Ocak Üye Sayısı	Temmuz Üye Sayısı	Ocak Üye Sayısı	Temmuz Üye Sayısı	Ocak Üye Sayısı	Temmuz Üye Sayısı	Ocak Üye Sayısı	Temmuz Üye Sayısı	Ocak Üye Sayısı	Temmuz Üye Sayısı
2003	31	31	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2004	31	31	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2005	31	31	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2006	31	31	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2007	31	31	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2008	31	31	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2009	31	31	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2010	-	-	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2011	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	X	X	X
2012	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	X	X	X
2013	15	65	40	31	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2014	85	91	30	32	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2015	103	99	32	31	X	X	X	X	X	X	X	X	7	144
2016	96	103	29	29	X	X	X	X	X	X	X	X	189	181
2017	107	104	28	28	X	X	X	X	X	X	X	X	175	165
2018	97	103	30	33	X	X	X	X	X	X	X	X	142	141
2019	96	94	38	34	X	X	X	X	X	X	X	X	133	105

Kaynak: T.C. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı (2003-2019), Resmî Gazete'de yayımlanan Ocak ve Temmuz ayı işkolu istatistiklerinden derlenmiştir.

Not: X sendikanın o tarihte henüz kurulmadığını, - ise o yılın verilerine ulaşılamadığını ifade etmektedir.

- Sinema endüstrisinin dahil olduğu 10 nolu işkolu geniş kapsamı nedeniyle toplu iş sözleşmesinin imzalana bilinmesi için gerekli olan %1 barajının sağlanamamasına neden olmaktadır. Bu alana ilişkin özgül bir düzenleme yapılmamıştır.
- Sinema endüstrisi daimi olarak değişen mekân ve zamanda çalışmaktadır bu nedenle kendine özgü gereklilikleri bulunmaktadır. Bu kendine özgü koşullar mevcut yasalarla çözülmeye çalışılmış ancak yetersiz kalınmıştır.
- Çalışma saatleri yasal mevzuatın çok üzerindedir.
- Alana göre iş sağlığı iş güvenliği önemleri yetersizdir.
- İşe giriş koşulları belirli standartlara sahip değildir.
- Mesleki yeterlikler standartlara sahip değildir.
- Taban ücret sendikalar tarafından belirlense dahi yasal koruma altında değildir.
- Telif hakkı 1950'li yıllarda kabul edilmiş olmasına rağmen meslek birlikleri tarafından aktif olarak 2000'li yıllarda talep edilmeye başlanmıştır ancak bu talebe rağmen uluslararası alanda belirli kazanımlar sağlanmış olsa da ulusal alanda telif hakkı kazanımı bulunmamaktadır.
- Meslek Birlikleri parçalı bir yapıdadır bu da güçlerini azaltmaktadır.

- Sendika ve meslek birliklerinde yetersiz maddi imkân ve kurumsal kapasite nedeniyle aktif faaliyetin oluşturula bilinmesi güçleşmektedir.
- Sendika ve meslek birliklerinin kendi içsel sorunları da (kuruluşundan bu yana aynı başkanın olması, yönetimde deneyimsiz yöneticilerin mevcudiyeti vb.) aktif faaliyetin önündeki bir başka engeli oluşturmaktadır.

Tablo 2.57
Türkiye'de Sinema alanında kurulan meslek birlikleri ve federasyonlar

Kuruluş Yılı	Meslek Birliği İsmi	Alanı	Kurulduğu İl
1987	Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM)	Sinema Eseri Sahipleri	İstanbul
1999	BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (BSB)	Sinema Eseri Sahipleri	İstanbul
2001	Radyo Televizyon Yayıncıları Meslek Birliği (RATEM)	Radyo ve Televizyon Kuruluşları	İstanbul
2003	Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SETEM)	Sinema Eseri Sahipleri	İstanbul
2003	Televizyon ve Sinema Filmi Yapımcıları Meslek Birliği (TESİYAP)	Film Yapımcıları	İstanbul
2005	Film Yapımcıları Meslek Birliği (FİYAB)	Film Yapımcıları	Ankara
2006	Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SİNEBİR)	Sinema Eseri Sahipleri	İstanbul
2007	Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (SE-YAP)	Film Yapımcıları	İstanbul
2009	Sinema Oyuncuları Meslek Birliği (BİROY)	İcracı Sanatçılar	İstanbul
2012	Anadolu Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği (ASİTEM)	Sinema Eseri Sahipleri	İzmir
2013	Senaryo ve Diyalog Yazarı Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SENARİSTBİR)	Sinema Eseri Sahipleri	İstanbul
2024	Sinema Eseri Sahipleri Federasyonu (SEF)	Sinema Eseri Sahipleri	İstanbul

Kaynak: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü, t.y.

Not: X sendikanın o tarihte henüz kurulmadığını, - ise o yılın verilerine ulaşılamadığını ifade etmektedir.

- Sinemayı devlet bazında finanse eden tek destek Sinema Genel Müdürlüğü tarafından verilmektedir. Bu desteklerin dağıtım biçimi her dönemde tartışma konusu olduğu gibi verilen destekler ihtiyaç duyulan bütçenin çok altında kalmaktadır.
- Sansür fiilen uygulana bilindiği gibi verilen desteklerin geri alınması, filmlerin gösterime sokulmaması, yayın yasağı, festivallerin filmleri kabul etmemesi vb. şekillerde de uygulanmaktadır.

Tüm bu koşullar göz önüne alındığında Türkiye sinema endüstrisi yıllık üretim bazında kapasitesini genişletmiş olmasına karşın kurumsallaşma da bu ilerlemenin gerisinde kalmaktadır. Endüstri de çalışma koşulları yapımcının inisiyatifine bırakılmış denetleme

standardı sağlanamamıştır. Bu nedenle setler arasında koşullar bakımından derin farklılıklar bulunmakla birlikte yukarıda belirtilen koşullar sektörün genelini kapsamaktadır iyi örnekler kısıtlı sayıdaki istisnalardır. 100 yılı aşkın bir tarihe sahip olan bu endüstride halen uzun çalışma saatleri, sigortasız çalışma, ücretlerin vaktinde ödenmemesi ve ölümlü iş kazaları bulunmaktadır. Sektörün birçok alanla ilişkili bu sorunlarının çözülmesi için sektörün her bileşeninin kendi alanına ilişkin düzenleme alanı yaratarak ortak bir konsensüs oluşturulmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Tarihsel sorunların güncel durumunun tespiti ve çözümüne ilişkin bu ortak konsensüsü oluşturmak amacıyla bir sonraki bölümde ele alınan saha çalışması gerçekleştirilmiştir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın kuramsal çerçevesi ile saha uygulaması arasındaki yöntemsel bağ kurulmakta; çalışmanın hangi araştırma modeli çerçevesinde tasarlandığı, evren ve örneklemin nasıl belirlendiği, verilerin hangi teknik ve araçlarla toplandığı ve elde edilen verilerin hangi analitik süreçlerden geçirilerek çözümlendiği ayrıntılı biçimde açıklanmaktadır. Araştırma, Türkiye sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerini tarihsel, hukuksal ve kurumsal boyutlarıyla ele alan nitel ağırlıklı bir tasarıma sahiptir. Bu nitel çerçeve, Delphi yöntemi aracılığıyla sistematikleştirilmiş uzman görüşleriyle desteklenerek çok katmanlı bir yöntemsel yapı oluşturulmuştur.

3.1 Araştırma Modeli

Bu doktora çalışması, 1896-2019 yılları arasında Türkiye sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerini tarihsel süreklilikler ve kırılmalar ekseninde ele alan, nitel araştırma yaklaşımına dayalı, çok katmanlı bir araştırma modeli üzerine inşa edilmiştir. Araştırma modeli, sinema endüstrisini durağan bir üretim alanı olarak değil; emek rejimleri, hukuki düzenlemeler, örgütlenme biçimleri ve gündelik çalışma pratikleri arasındaki etkileşimler yoluyla sürekli yeniden kurulan tarihsel bir alan olarak kavramsallaştırmaktadır.

Bu doğrultuda çalışma, iki aşamalı ve birbirini tamamlayan bir yapıda kurgulanmıştır. İlk aşamada, Türkiye sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin tarihsel gelişimi incelenmekte; bu inceleme, emek tarihi yazımı perspektifiyle yürütülen tarihsel belge ve doküman analizi aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Yasal düzenlemeler, resmi raporlar, meslek örgütü belgeleri, sendikal metinler ve sektörel yayınlar, üretildikleri tarihsel bağlamlar, temsil ettikleri iktidar ilişkileri ve sahadaki karşılıkları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu aşama, sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin nasıl kurulduğunu, hangi yapısal sorunlar etrafında şekillendiğini ve bu sorunların zaman içinde nasıl dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın ikinci aşaması ise tarihsel çözümleme ile açığa çıkan yapısal sorunların güncel görünümünü değerlendirmeye yöneliktir. Bu amaçla çalışma, nitel araştırmalara uyarlanmış Delphi yöntemiyle bugünün sinema endüstrisindeki çalışma koşullarını, örgütlenme pratiklerini ve düzenleyici mekanizmaların işleyişini uzman görüşleri temelinde ele almaktadır. Bu tez kapsamında Delphi yöntemi, nitel araştırma yaklaşımıyla uyumlu olacak biçimde, tek başına bağımsız bir veri üretme tekniği olarak

değil; tarihsel belge analiziyle ortaya konulan sorun alanlarının güncel sektörel pratikler bağlamında değerlendirilmesine olanak tanıyan bir analitik olarak ele alınmaktadır. Delphi'nin literatürde çoğunlukla öngörü, konsensüs ve yarı-nicel ölçütlerle ilişkilendirilen bir yöntem olarak kullanıldığı bilinmekle birlikte, bu çalışmada yöntem, uzman görüşlerini nicel doğrulama amacıyla sınıflandırmaktan ziyade, sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerine dair ortaklaşan ve ayrışan değerlendirme alanlarını görünür kılmak **a**macıyla kullanılmaktadır.

Bu çerçevede Delphi sürecinde elde edilen istatistiksel göstergeler (medyan, çeyrekler arası açıklık, standart sapma), kendi başlarına sonuç üretmekten çok, uzman görüşleri arasındaki yakınlık ve farklılıkların değerlendirilmesine yardımcı olan destekleyici göstergeler olarak ele alınmıştır. Uzman yanıtları, nesnel gerçekliğin doğrudan temsilleri olarak değil; katılımcıların sektördeki konumları, deneyimleri ve mesleki pratikleri doğrultusunda şekillenen değerlendirmeler olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla Delphi yöntemi, bu tezde nitel araştırma yaklaşımının yerini alan bir teknik değil; tarihsel çözümleme ile saha bilgisi arasında bağ kuran, yorumlayıcı analiz sürecini destekleyen bir yöntem olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda, süreç sonunda elde edilen istatistiksel veriler (medyan ve çeyrekler arası açıklık), katılımcıların görüşlerini nicel bir kesinlikle dondurmayı değil; aksine bu sayısal değerlerin işaret ettiği 'anlam haritalarını' ve sektörel algı kırılmalarını görünür kılmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla, istatistiksel çıktılar birer nihai sonuç değil, nitel veriyi derinleştiren yorumlayıcı kanıtlar olarak işlev görmektedir. Bu yaklaşım, sayıların mutlak temsilinden ziyade, bu sayıların arka planında yatan sektörel deneyimleri, güç ilişkilerini ve söylemsel pozisyonları analiz ederek saha bilgisi ile tarihsel çözümleme arasında analitik bir köprü kurmaktadır.

Bu yaklaşım, tarihsel emek ilişkilerinin incelendiği ilk aşama ile Delphi yöntemiyle yürütülen saha araştırması arasında yöntemsel bir süreklilik kurulmasını amaçlamaktadır. Böylece Delphi, geçmişten bugüne taşınan yapısal sorunların güncel sektörel karşılıklarının değerlendirilmesine katkı sunan, nitel analiz sürecini tamamlayıcı bir araç işlevi görmektedir. Yöntem, her ne kadar nicel tahminlerle anılsa da uzman deneyimlerini derinlemesine çözümleme ve anlamlandırma potansiyeliyle nitel araştırmalar için de güçlü bir metodolojik zemin sunar (Turan, 2022, s. 94).

Delphi yöntemi, uzmanlardan oluşan bir gruptan görüş birliğini elde etmek amacıyla kontrollü geri bildirimlerle desteklenen, bir dizi sıralı anketi içermektedir. Başka bir

deyişle; fikir birliği oluşturulmak istenilen bir alanda uzmanlardan oluşan katılımcılara geribildirim aracılığıyla uzlaşma alanı sağlayan bir yaklaşımdır (Paykoç ve Ok, 1990, s.14). *Delphi* kavramının kökeni Yunan mitolojisine dayanmaktadır. Delphi yöntemi ismini Antik Yunan'da kâhinlerin yaşadığı bir şehirden almaktadır. Kâhinlerin geleceğe yönelik öngörüler oluşturması isim seçiminde belirleyici olmuştur. Bu tarihsel ve simgesel arka plandan hareketle geliştirilen Delphi yöntemi, gelecekteki olaylar ve olası senaryoların gerçekleşme olasılıklarının, konu uzmanlarının görüş ve beklentileri aracılığıyla sistematik biçimde değerlendirilmesine dayanmaktadır (Woudenberg, 1991, s. 133). 1950'lerde Rand Corporation tarafından geliştirilen bu yöntem, bir grup bireyin karmaşık bir sorunla bir bütün olarak, ancak yüz yüze gelmeden başa çıkmasını sağlayan "yapılandırılmış bir iletişim süreci" olarak tanımlanır (Al-Qutaish, 2025, s. 1). Karmaşık ve çok boyutlu sorunları çözmek amacıyla uzman görüşlerini sistematik bir şekilde bir araya getiren, güvenilir ve çok yönlü bir araştırma tekniği olan Delphi günümüzde eğitimden sağlığa, teknolojiden kamu politikalarına kadar geniş bir disiplin yelpazesinde standart bir araç haline gelmiştir (Murray, 1979, s. 154). Delphi yönteminin en önemli avantajı, belirsizliğin bulunduğu ya da yeterli araştırmanın bulunmadığı bir alanda katılımcılar arasında uzlaşma sağlayabilmesidir. Yöntemin uygulanması yüz yüze görüşmenin yerine iletişimin tekrarlanan anketler yoluyla belli bir konu üzerinde uzman görüşünün elde edilmesine dayanmaktadır.

Delphi yöntemi sürecinde konu ile ilgili seçilen uzmanların belirlenen soru ya da ifadeye yönelik görüşleri alınmaktadır. Uzmanların görüşleri doğrultusunda hazırlanan anket geliştirilerek uzmanların görüşlerine sunulur. Uzmanların geri bildirimlerine göre anket ile ilgili istatistiksel analizler yapılır ve sonuçlar uzmanlara tekrar gönderilir. Birkaç tur şeklinde gerçekleşen sürecin sonunda uzmanların belirli bir konuda uzlaşma sağladıkları durumlar belirlenir (Listone ve Turoff, 1975, s. 65-66). Delphi yöntemi, uzman görüşlerini rasyonel bir paydada buluşturmak amacıyla anonimlik, yineleme, kontrollü geri bildirim ve istatistiksel grup yanıtı olmak üzere dört temel mekanizma üzerine inşa edilmiştir (Rowe vd., 1997, s.237). Delphi tekniği, farklı disiplinlerden uzmanların görüşlerini hiyerarşik bir yapı olmaksızın ortak bir değerlendirme sürecinde buluşturması ve katılımcıların birbirlerinin görüşlerini yeniden tartışabilmesine olanak tanımaktadır (Can Maraşlı, 2025, s. 139). Delphi tekniği, uzmanlar arasında yüz yüze etkileşimden hiyerarşik etkileri, örtük sosyal baskıları ortadan kaldırmaya olanak sağlayan bir yöntemdir. Yöntemin temel varsayımı, bireysel uzman yargılarının doğrudan tartışma

ortamlarında değil, anonim ve yapılandırılmış geri bildirim turları aracılığıyla toplandığında daha bağımsız, tutarlı ve güvenilir sonuçlar üreteceğidir. Bu yönüyle Delphi, diğer öngörü ve tahmin yöntemlerinde sıklıkla eleştirilen grup düşüncesi, otoriteye uyum ve çoğunluk baskısı gibi metodolojik riskleri sistematik olarak azaltmayı hedefler (Hasson vd., 2025, s. 2). Bu süreçte, anketler aracılığıyla sağlanan anonimlik baskın figürlerin sosyal etkisini ve statü baskısını bertaraf ederek bağımsız düşünceyi teşvik ederken; yineleme yapısı ve turlar arası sunulan kontrollü geri bildirimler, uzmanların grup normlarını ve sunulan argümanları istatistiksel veriler (medyan ve IQR) ışığında değerlendirerek görüşlerini revize etmelerine olanak tanır. Nihayetinde elde edilen istatistiksel grup yanıtı, bir yanıyla uzlaşıyı gözler önüne sererken bir yandan da görüşlerin dağılımı üzerinden grubun kararlılığını ve güven aralığını yansıtan metodolojik bir sentez sunar (Rowe vd., 1997, s. 237). Bu tez kapsamında Delphi yönteminin tercih edilmesi, Türkiye sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin hukuki düzenlemeler, sendikal yapılar ve fiilî üretim pratikleri gibi çok katmanlı dinamikler tarafından şekillendirilmesiyle ilişkilidir. Yöntemin anonim ve yinelemeli yapısı, sektörde farklı konumlarda yer alan aktörlerin değerlendirmelerinin hiyerarşik baskılardan arındırılarak bir araya getirilmesini sağlamış; böylece çalışma koşulları ve örgütlenme sorunlarına ilişkin uzlaşı ve ayrışma alanlarının sistematik biçimde görünür kılınmasına olanak tanımıştır.

Uzman dönüşlerine göre geliştirilen anketin tekrar uzmanlara gönderilmesinin amacı, anketteki maddelerin katılımcılar tarafından gözden geçirilmesi ve değerlendirilmesinin sağlanarak fikir birliğine ulaşılmasıdır. Delphi yöntemi, uzlaşma sağlanmasında birtakım yararların olduğu alanlarda, ortak bir zeminde uzlaşan bireylerin öznel değerlendirmelerinden yararlanılarak problemlerin çözümünde, henüz ortaya çıkmamış olayları incelemek için ve gerekli uzmanlığa sahip kişileri bir araya getirmenin zaman ve kaynak sınırlılıklarını ortadan kaldırmak amacıyla kullanılabilmektedir.

Delphi yöntemi 4 aşamalı bir şekilde uygulanmaktadır: 1. Aşama: Anketin tasarlanması, 2. Aşama: Katılımcıların belirlenmesi, 3. Aşama: Katılımın izlenmesi, 4. Aşama: Yanıtların tablolaştırılmasıdır. Delphi yönteminde araştırmacıların; 1) değerlendirmeleri belgelemek ve incelemek, 2) çoğunlukla sözel ifade edilmeyen uzmanların paylaştığı ortak bilgiyi bulmak, 3) konu ile alakalı yeni fikirlerin ortaya çıkması amacıyla

uzmanların belirlenen konu üzerindeki değerlendirmelerini öğrenmek olmak üzere üç rolü bulunmaktadır (Landeta, 2006, s. 467-482).

Delphi yöntemi, ilk ortaya çıkışındaki askerî ve teknolojik öngörü amacını aşarak, zaman içinde farklı disiplinlerin epistemolojik ve yöntemsel ihtiyaçlarına yanıt verecek biçimde çeşitlenmiş ve esnek bir araştırma ailesine dönüşmüştür (Al-Qutaish, 2025, s. 13). Literatürde bu evrimin temel duraklarını oluşturan çeşitli Delphi türleri tanımlanmaktadır. Yöntemin en yalın ve kurucu biçimi olan Klasik Delphi, anonimlik, yineleme, kontrollü geri bildirim ve istatistiksel grup yanıtı olmak üzere dört temel ilkeye dayanmakta; uzman görüşlerini sistematik biçimde bir araya getirerek uzlaşı üretmeyi amaçlamaktadır (Linstone ve Turoff, 2002, s. 879; Jorm, 2025, s. 392). Dolayısıyla bu model, sinema endüstrisindeki çalışma ilişkilerini çok boyutlu bir perspektifle kavramak adına, tarihsel verinin derinliğini uzman deneyiminin güncelliğiyle birleştirmektedir. Bu yöntem birleşimi, sektörün emek rejimine dair yapısal sorunların ve dönüşüm dinamiklerinin, betimsel bir anlatının ötesine geçerek eleştirel bir çözümlemeye tabi tutulmasına olanak tanımaktadır.

3.2 Evren ve Örneklem

3.2.1 Araştırmanın Evreni

Araştırmanın evrenini, Türkiye sinema endüstrisinde çalışma ilişkileri, iş hukuku, sendikal örgütlenme, iş sağlığı ve güvenliği ile kültürel üretim süreçleri alanlarında bilgi, deneyim ve yetki sahibi olan aktörler oluşturmaktadır. Bu evren, istatistiksel temsiliyete dayalı bir kitle olarak değil; alan bilgisi ve deneyimi temelinde tanımlanan uzmanlık temelli bir evren olarak ele alınmıştır. Çalışmamızın amacına ve kullanılan Delphi yönteminin doğasına uygun biçimde, evrenin sınırları nicel büyüklükten ziyade nitel derinlik esas alınarak belirlenmiştir.

3.2.2 Örneklemin Belirlenmesi

Araştırmanın örneklemi, amaçlı örnekleme yaklaşımı çerçevesinde oluşturulmuştur. Amaçlı örnekleme, olasılıksız örnekleme yaklaşımları içinde yer alan ve farklı teknikleri bünyesinde barındıran kapsayıcı bir örnekleme stratejisidir (Palinkas ve ark., 2015, s. 534). Sinema endüstrisinin çok paydaşlı ve disiplinlerarası yapısından kaynaklanan karmaşık sorun alanlarını her yönüyle yansıtmak amacıyla, bu araştırmada amaçlı örnekleme türlerinden *maksimum çeşitlilik örneklemesi* stratejisi benimsenmiştir. Bu

yaklaşım, Delphi yönteminin uzman temelli yapısıyla metodolojik bir uyum sergilemektedir. Böylece amaçlı örnekleme yaklaşımı, Delphi yönteminin uzman temelli yapısıyla örtüşen kuramsal ve yöntemsel bir zemin oluşturmaktadır. Delphi tekniği, farklı büyüklüklerde uzman gruplarıyla uygulanabilen esnek bir yöntemdir. Yöntemin etkin biçimde kullanılabilmesi için panelin en az yedi uzmandan oluşması önerilmekte; araştırmanın kapsamına bağlı olarak uzman sayısı yüz veya daha fazla olacak şekilde genişletilebilmektedir (Şahin, 2001 s. 217). Bu çalışmada araştırma 106 panelist ile tamamlanmıştır. Katılımcılar, sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerine doğrudan ya da dolaylı biçimde temas eden farklı paydaş gruplarından seçilmiştir. Bu kapsamda örneklem; kurumsal temsilciler, akademisyenler, avukatlar, iş sağlığı ve güvenliği uzmanları, sivil toplum örgütü temsilcileri ve sektör çalışanlarından oluşmaktadır.[52] Bu heterojen yapı, farklı bakış açılarının bir araya getirilerek bilişsel önyargıların azaltılmasını ve çok boyutlu bir değerlendirme zemini oluşturulmasını amaçlamaktadır.

Kurumsal katılımcılar, sahip oldukları yetki alanları ve sektörel düzenlemelerde oynadıkları roller nedeniyle örnekleme dâhil edilmiştir. Akademisyenler; çalışma ekonomisi ve endüstri ilişkileri, hukuk, sinema ve televizyon ile iş sağlığı ve güvenliği alanlarından seçilmiştir. Avukatlar, sanat hukuku ve iş hukuku alanlarında uzmanlaşmış kişiler arasından belirlenmiştir. İş sağlığı ve güvenliği uzmanları, sinema setlerinde fiilî deneyime sahip olmaları kriteriyle seçilmiştir. Sivil toplum örgütleri ise kadın hakları ve sinema endüstrisiyle ilişkili faaliyetler yürüten dernekler arasından tercih edilmiştir. Sektör çalışanları, uzman olarak kabul edilebilmeleri için en az beş yıl mesleki deneyime sahip olmaları kriter olarak belirlenmiştir. Ancak sektöre yeni giren çalışanların sorunlarının da görünür kılınabilmesi amacıyla asistan ve yardımcı pozisyonlarında bir-iki yıllık deneyime sahip katılımcılar deneyim odaklı kilit bilgilendiriciler olarak örnekleme dâhil edilmiştir.

3.2.3 Katılımcı Sayısı ve Dağılımı

Çalışmanın saha ayağı, kurumsal düzey ile bireysel deneyim alanlarını birlikte kavramayı hedefleyen çok katmanlı bir veri toplama stratejisi doğrultusunda yapılandırılmıştır. Saha çalışmasına 14.03.2025 tarihinde başlanmış ve süreç yedi ay boyunca sürdürülerek 16.10.2025 tarihinde tamamlanmıştır. Katılımcı belirleme sürecinin ilk aşamasında,

[52] Bu katılımcılara dair ayrıntılı bilgi 3.2.3. Katılımcı Sayısı ve Dağılımı başlığında verilmiştir.

Anadolu Üniversitesi Rektörlüğü aracılığıyla toplam 19 kuruma KEP, posta ve e-posta yoluyla görüş alma talebi iletilmiştir. Belgelerin teslim alındığı telefon aracılığıyla teyit edilmiş ve kurum temsilcileriyle görüşme randevuları oluşturulmuştur. Bu süreç sonucunda 8 kurum çalışmaya katılmış, 11 kurum ise çeşitli gerekçelerle çalışmaya katılmamıştır. Çalışmaya katılmayan kurumların bir kısmı ise beklenen yanıt verme sürecinde geri dönüş yapmamıştır. Katılım gösteren kurum temsilcilerinin yanıtları ise talepleri doğrultusunda yüz yüze veya yazılı biçimde toplanmıştır.

Katılımcı belirleme sürecinin ikinci aşaması, bireysel katılımcıların araştırmaya dâhil edilmesi olarak yapılandırılmıştır. Bu aşama için araştırmacı tarafından 200 kişilik bir iletişim havuzu oluşturulmuştur. Bu iletişim havuzu yaklaşık üç yıllık bir zaman dilimine yayılan mesleki etkileşimler ve alan çalışmaları sonucunda araştırmacı tarafından kademeli olarak oluşmuştur. Bu süreç, araştırmacının sinema endüstrisiyle ilişkili akademik çalışmaları, saha temasları, sektörel etkinlikler, meslek birlikleri ve sivil toplum kuruluşlarıyla yürütülen iş birlikleri sırasında kurulan iletişimler temelinde gelişmiştir. Ulaşılan 200 kişinin 120'si araştırmanın 1. turuna katılmayı kabul etmiştir.

Bu kişilerin meslek grupları, cinsiyet bilgileri ve araştırmaya katılma biçimleri Tablo 3.1.'de gösterilmiştir.

Tablo 3.1
Araştırmaya Katılan Panelistler

	Katılımcı	Grubu	Cinsiyeti	Katılım Şekli
1.	K1	Sinema Genel Müdürlüğü	Erkek	Yazılı
2.	K2	Sinema Emekçileri Sendikası	Erkek	Yazılı
3.	K3	Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Oyuncuları Sendikası	Erkek	Yazılı
4.	K4	Ticaret Bakanlığı	Kadın	Yazılı
5.	K5	Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (BSB)	Kadın	Yazılı
6.	K6	Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM)	Erkek	Yazılı
7.	K7	Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SİNEBİR)	Erkek	Yazılı
8.	K8	Tiyatro, Sinema, Opera ve Bale İcracı Sanatçıları Meslek Birliği (TOMEB)	Erkek	Yüz yüze
9.	A1	Akademisyen	Kadın	Yazılı
10	A2	Akademisyen	Erkek	Yazılı
11	A3	Akademisyen	Erkek	Yazılı
12	A4	Akademisyen	Kadın	Yazılı
13	A5	Akademisyen	Erkek	Yazılı
14	A6	Akademisyen	Kadın	Yazılı
15	A7	Akademisyen	Erkek	Yazılı
16	A8	Akademisyen	Kadın	Yazılı
17	İ1	İş Sağlığı ve İş Güvenliği Uzmanı	Erkek	Yüz yüze
18	İ2	İş Sağlığı ve İş Güvenliği Uzmanı	Erkek	Yüz Yüze
19	İ3	İş Sağlığı ve İş Güvenliği Uzmanı	Erkek	Yazılı
20	İ4	İş Sağlığı İve ş Güvenliği Uzmanı	Erkek	Yazılı
21	V1	Avukat	Kadın	Yüz yüze
22	V2	Avukat	Kadın	Yazılı

Tablo 3.1 (Devam) *Araştırmaya Katılan Panelistler*

23	V3	Avukat	Erkek	Yazılı
24	V4	Avukat	Erkek	Yazılı
25	V5	Avukat	Kadın	Yazılı
26	V6	Avukat	Erkek	Yüz yüze
27	T1	Sivil Toplum Örgütü Çalışanı	Kadın	Yüz yüze
28	T2	Sivil Toplum Örgütü Çalışanı	Kadın	Yüz yüze
29	T3	Sivil Toplum Örgütü Çalışanı	Kadın	Yüz yüze
30	T4	Sivil Toplum Örgütü Çalışanı	Kadın	Yüz yüze
31	T5	Sivil Toplum Örgütü Çalışanı	Erkek	Yazılı
32	T6	Sivil Toplum Örgütü Çalışanı	Erkek	Yazılı
33	T7	Sivil Toplum Örgütü Çalışanı	Kadın	Yazılı
34	T8	Sivil Toplum Örgütü Çalışanı	Kadın	Yazılı
35	S1	Sektör Çalışanı Yapımcı	Erkek	Yüz yüze
36	S2	Sektör Çalışanı Yapımcı	Erkek	Yazılı
37	S3	Sektör Çalışanı Yönetmen	Erkek	Yüz yüze
38	S4	Sektör Çalışanı Yönetmen	Kadın	Yazılı
39	S5	Sektör Çalışanı Yönetmen	Erkek	Yüz yüze
40	S6	Sektör Çalışanı Yönetmen	Erkek	Yazılı
41	S7	Sektör Çalışanı 1.Yönetmen Yardımcısı	Erkek	Yazılı
42	S8	Sektör Çalışanı 1.Yönetmen Yardımcısı	Erkek	Yazılı
43	S9	Sektör Çalışanı 2.Yönetmen Yardımcısı	Erkek	Yazılı
44	S10	Sektör Çalışanı 2.Yönetmen Yardımcısı	Erkek	Yazılı
45	S11	Sektör Çalışanı Prodüksiyon (Yapım) Amiri	Erkek	Yazılı
46	S12	Sektör Çalışanı Prodüksiyon (Yapım) Asistanı	Erkek	Yazılı
47	S13	Sektör Çalışanı Prodüksiyon (Yapım) Asistanı	Erkek	Yüz yüze
48	S14	Sektör Çalışanı Mekân Sorumlusu	Kadın	Yazılı
49	S15	Sektör Çalışanı Mekân Sorumlusu	Erkek	Yüz yüze
50	S16	Sektör Çalışanı Kast Yönetmeni / Cast Direktörü	Kadın	Yüz yüze
51	S17	Sektör Çalışanı Kast Yönetmeni / Cast Direktörü	Erkek	Yüz yüze
52	S18	Sektör Çalışanı Kast Yönetmen / Cast Direktör Yardımcısı	Kadın	Yüz yüze
53	S19	Sektör Çalışanı Devamlılık Asistanı	Erkek	Yazılı
54	S20	Sektör Çalışanı Time Code Asistanı	Kadın	Yazılı
55	S21	Sektör Çalışanı Oyuncu Koçu	Kadın	Yazılı
56	S22	Sektör Çalışanı Oyuncu Koçu	Erkek	Yazılı
57	S23	Sektör Çalışanı Oyuncu	Erkek	Yüz yüze
58	S24	Sektör Çalışanı Oyuncu	Kadın	Yazılı
59	S25	Sektör Çalışanı Oyuncu	Erkek	Yazılı
60	S26	Sektör Çalışanı Oyuncu	Erkek	Yüz yüze
61	S27	Sektör Çalışanı Oyuncu	Kadın	Yüz yüze
62	S28	Sektör Çalışanı Oyuncu	Kadın	Yazılı
63	S29	Sektör Çalışanı Oyuncu	Erkek	Yazılı
64	S30	Sektör Çalışanı Oyuncu	Erkek	Yazılı
65	S31	Sektör Çalışanı Oyuncu	Kadın	Yüz yüze
66	S32	Sektör Çalışanı Yardımcı Oyuncu	Kadın	Yazılı
67	S33	Sektör Çalışanı Yardımcı Oyuncu	Erkek	Yüz yüze
68	S34	Sektör Çalışanı Yardımcı Oyuncu	Kadın	Yazılı
69	S35	Sektör Çalışanı Yardımcı Oyuncu	Erkek	Yazılı
70	S36	Sektör Çalışanı Seslendirme Oyuncusu	Erkek	Yüz yüze
71	S37	Sektör Çalışanı Seslendirme Oyuncusu	Kadın	Yüz yüze
72	S38	Sektör Çalışanı Senarist	Kadın	Yazılı
73	S39	Sektör Çalışanı Senarist	Erkek	Yazılı
74	S40	Sektör Çalışanı Metin (Hikâye) Yazarı	Kadın	Yazılı
75	S41	Sektör Çalışanı Metin (Hikâye) Yazarı	Erkek	Yazılı
76	S42	Sektör Çalışanı Senaryo Raportörü	Erkek	Yazılı
77	S43	Sektör Çalışanı Senaryo Raportörü	Erkek	Yüz yüze
78	S44	Sektör Çalışanı Diyalog Yazarı	Erkek	Yazılı
79	S45	Sektör Çalışanı Diyalog Yazarı	Kadın	Yazılı
80	S46	Sektör Çalışanı Sanat Yönetmeni	Kadın	Yüz yüze
81	S47	Sektör Çalışanı Sanat Yönetmeni	Erkek	Yazılı
82	S48	Sektör Çalışanı Sanat Yönetmeni	Erkek	Yüz yüze
83	S49	Sektör Çalışanı Sanat Yönetmeni	Kadın	Yazılı
84	S50	Sektör Çalışanı Sanat Yönetmeni Yardımcısı	Kadın	Yüz yüze
85	S51	Sektör Çalışanı Sanat Yönetmeni Yardımcısı	Erkek	Yazılı
86	S52	Sektör Çalışanı Sanat Yönetmeni Yardımcısı	Kadın	Yüz yüze

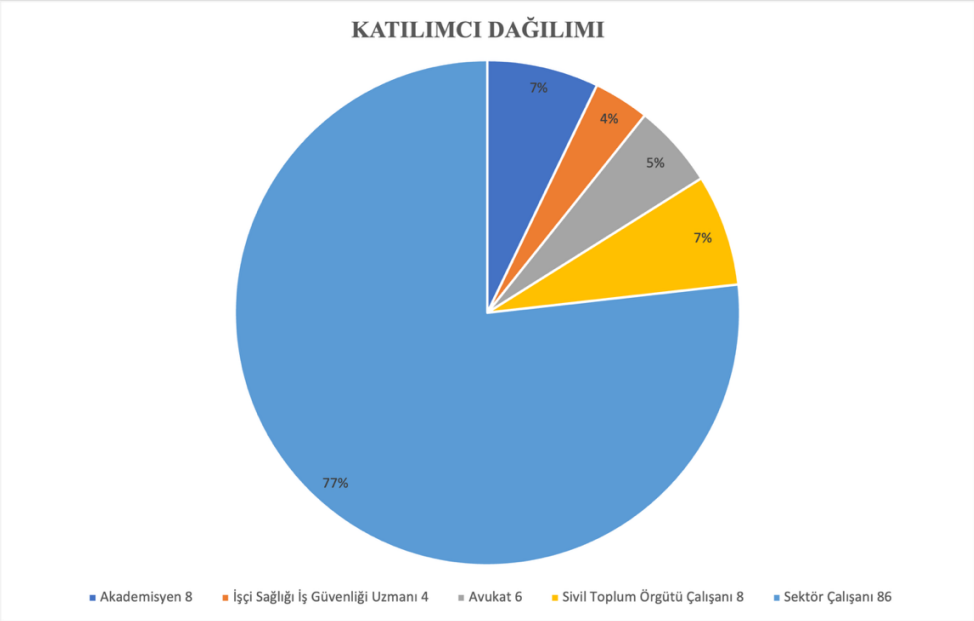
Tablo 3.1 (Devam) *Araştırmaya Katılan Panelistler*

87	S53	Sektör Çalışanı Sanat Yönetmeni Yardımcısı	Erkek	Yazılı
88	S54	Sektör Çalışanı Aksesuar Sorumlusu	Kadın	Yüz yüze
89	S55	Sektör Çalışanı Aksesuar Yardımcısı	Kadın	Yazılı
90	S56	Sektör Çalışanı Set Aksesuar Sorumlusu	Kadın	Yüz yüze
91	S57	Sektör Çalışanı Set Aksesuar Yardımcısı	Kadın	Yazılı
92	S58	Sektör Çalışanı Set Dekoratörü	Erkek	Yüz yüze
93	S59	Sektör Çalışanı Set Dekoratör Yardımcısı	Erkek	Yazılı
94	S60	Sektör Çalışanı Kostüm Tasarımcısı	Kadın	Yüz yüze
95	S61	Sektör Çalışanı Kostüm Devamlılık Sorumlusu	Kadın	Yüz yüze
96	S62	Sektör Çalışanı Gardırop Sorumlusu	Kadın	Yazılı
97	S63	Sektör Çalışanı Set Terzisi	Kadın	Yazılı
98	S64	Sektör Çalışanı Makyaj Tasarımcısı	Kadın	Yüz yüze
99	S65	Sektör Çalışanı Makyaj Sorumlusu	Kadın	Yazılı
10	S66	Sektör Çalışanı Makyaj Yardımcısı	Kadın	Yazılı
10	S67	Sektör Çalışanı Saç Tasarımcısı	Kadın	Yazılı
10	S68	Sektör Çalışanı Set Kuaförü	Kadın	Yazılı
10	S69	Sektör Çalışanı Görüntü Yönetmeni	Erkek	Yüz yüze
10	S70	Sektör Çalışanı Görüntü Yönetmeni	Erkek	Yüz yüze
10	S71	Sektör Çalışanı Kameraman	Erkek	Yüz yüze
10	S72	Sektör Çalışanı Kameraman	Erkek	Yazılı
10	S73	Sektör Çalışanı Kamera 1. Asistanı	Erkek	Yüz yüze
10	S74	Sektör Çalışanı Kamera 1. Asistanı	Erkek	Yüz yüze
10	S75	Sektör Çalışanı Set Amiri	Erkek	Yüz yüze
11	S76	Sektör Çalışanı Set Amiri	Erkek	Yüz yüze
11	S77	Sektör Çalışanı Ses Teknisyeni	Erkek	Yüz yüze
11	S78	Sektör Çalışanı Ses Asistanı	Erkek	Yüz yüze
11	S79	Sektör Çalışanı Kurgu Yönetmeni	Kadın	Yüz yüze
11	S80	Sektör Çalışanı Kurgu Yönetmeni	Erkek	Yüz yüze
11	S81	Sektör Çalışanı Kurgucu	Erkek	Yazılı
11	S82	Sektör Çalışanı Kurgu Asistanı	Erkek	Yüz yüze
11	S83	Sektör Çalışanı Seslendirme (Dublaj) Yönetmeni	Erkek	Yazılı
11	S84	Sektör Çalışanı Seslendirme Kayıt Teknisyeni	Erkek	Yazılı
11	S85	Sektör Çalışanı Işık Şefi	Erkek	Yüz yüze
12	S86	Sektör Çalışanı 1. Işık Asistanı	Erkek	Yüz yüze

Katılımcı dağılımına ilişkin bulgular, Delphi sürecinin ağırlıklı olarak saha deneyimine dayalı bir uzman profili üzerine inşa edildiğini göstermektedir. Toplam 120 katılımcının %77'sini oluşturan sektör çalışanları (n=86), araştırmanın merkezine fiilî üretim pratiklerini ve gündelik çalışma koşullarını yerleştirdiğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte akademisyenler (n=8) ve sivil toplum örgütü çalışanları (n=8) %7'lik oranlarla eşit biçimde temsil edilerek kuramsal bilgi ile savunuculuk ve örgütlenme perspektiflerinin sürece dâhil edilmesi sağlanmıştır. Hukuki boyutu temsil eden avukatlar (n=6, %5) ile iş sağlığı ve iş güvenliği uzmanları (n=4, %4) ise daha sınırlı oranlarda yer almakla birlikte, çalışma ilişkilerinin yasal ve teknik boyutlarının değerlendirilmesine katkı sunacak tamamlayıcı uzmanlık alanlarını temsil etmektedir. Bu dağılım, Delphi sürecinin tek bir bakış açısına dayanmadan, sektör deneyimini merkeze alan ancak akademik, hukuki ve kurumsal değerlendirmelerle dengelenmiş çok paydaşlı bir uzman yapısı üzerine kurgulandığını göstermektedir. Bunun yanında çalışmanın saha deneyimi ve uygulama odaklı "Sektör Çalışanı" görüşlerinin baskın bir şekilde yer aldığını söylenebilmektedir. Sektör paydaşlarının sayısal üstünlüğü, sinema endüstrisindeki iş

bölümü çeşitliliğini yansıtmak ve her uzmanlık alanının özgün deneyimini sürece dâhil etmek amacıyla bilinçli olarak tercih edilmiştir. Örneklemdeki sektörel dağılımın uygulayıcı personel lehine ağırlık kazanmasında, yapımcı düzeyindeki paydaşların kurumsal yoğunluk veya gizlilik hassasiyeti gibi gerekçelerle katılım sağlamaktaki çekinceleri belirleyici olmuştur. Bu durum, araştırmanın odağını 'endüstriyel uygulama pratikleri' ekseninde daha da keskinleştirmiştir. Şekil 3.1.'de katılımcıların mesleki dağılımına yer verilmiştir.

Şekil 3.1
Katılımcı Dağılımı



Araştırma örneklemini oluşturan 120 katılımcının cinsiyet bazlı dağılımı incelendiğinde; grubun %40,83'ünü (n=49) kadınların, %59,17'sini (n=71) ise erkeklerin oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu oranlar, sinema ve televizyon sektöründeki geleneksel erkek egemen yapının örneklem grubunda da bir ölçüde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Ancak kadın katılımcı oranının %40 eşiğini aşmış olması, araştırmanın toplumsal cinsiyet dengesi gözetilerek yapılandırıldığını ve elde edilen bulguların her iki cinsiyetin deneyimlerini yansıtma kapasitesinin yüksek olduğunu işaret etmektedir.

Şekil 3.2
Katılımcı Cinsiyet Dağılımı



Araştırmanın veri toplama süreci iki aşamalı olarak yapılandırılmıştır. İlk aşamada 120 katılımcıya ulaşılmış; bu katılımcıların 49'u ile derinlemesine bilgi edinmek amacıyla yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiş, 71 katılımcıdan ise veriler yazılı yanıtlar formunda temin edilmiştir. İlk turda elde edilen verilerin analizinden sonra gerçekleştirilen ve çevrimiçi ortamda yürütülen Delphi 2. Tur çalışmasında, katılımcı sayısında sınırlı bir fire (katılımcı kaybı) yaşanmıştır İlk turda yer alan toplam 120 katılımcıdan 14'ü (İ4, V6, T3, S2, S5, S18, S23, S35, S38, S46, S53, S61, S71, S83 kodlu katılımcılar) yoğun çalışma takvimi, operasyonel kısıtlar veya kişisel nedenler dolayısı ile ikinci tura katılım sağlayamamıştır. İkinci turdaki %11,6'lık katılımcı kaybı, Delphi tekniği üzerine yapılan çalışmalarda (bkz. Hsu ve Sandford, 2007) öngörülen %20'lik kritik eşiğin altında kalmış; grubun heterojen yapısı ve temsil gücü korunmuştur. Sonuç olarak, Delphi tekniğinin ikinci aşamasındaki oylama süreci 106 katılımcı ile tamamlanmıştır.

3.3 Veri Toplama Tekniği ve Aracı

3.3.1 Delphi Yönteminin Tercih Gerekçesi

Bu çalışmada Delphi yöntemi, sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerine dair dağınık, kurumsal olarak tam anlamıyla kayıt altına alınmamış ve çok aktörlü bir bilgi alanını sistematik biçimde yapılandırmak amacıyla tercih edilmiştir. Yöntem, uzman görüşlerinin anonim, yinelemeli ve geri bildirimli biçimde toplanmasına olanak tanıyarak, bireysel kanaatlerin kolektif bir değerlendirme süzgecinden geçirilmesini mümkün kılmaktadır.

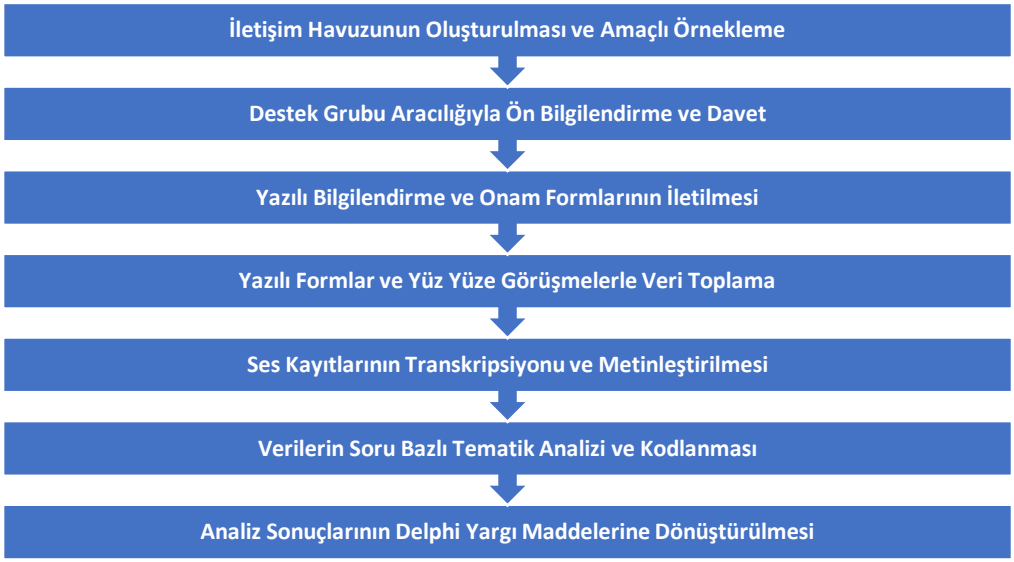
3.3.2 Delphi Birinci Tur Veri Toplama

Araştırmanın veri toplama ve uygulama süreci iki temel aşama üzerine inşa edilmiştir. İlk aşamada, endüstrinin kurumsal düzeydeki işleyişini ve resmî temsiliyet biçimlerini ortaya koyabilmek için ilgili kamu kurumları ve kuruluşlarından görüş alınmıştır. Saha çalışması, amaçlı örnekleme stratejisi doğrultusunda belirlenen geniş ve heterojen bir uzman paneliyle yürütülmüş; böylece hem alan deneyimine dayalı nitel derinlik hem de derecelendirilmiş yargılar üzerinden ilerleyen nicel doğrulama bir arada ele alınmıştır. Bu çok katmanlı veri toplama yaklaşımı, tekil anlatıların ötesine geçerek yapısal eğilimleri ve uzlaşı alanlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Aşağıdaki bölümlerde, katılımcı belirleme süreçlerinden başlayarak Delphi turlarının uygulama adımları ve verilerin analitik döngüsü, yöntemsel tutarlılık gözetilerek sistematik biçimde ayrıntılandırılmaktadır.

Veri toplama sürecinin birinci turu, araştırmanın saha erişimini ve uzman katılımını güvence altına alan öncül bir temas ve yönlendirme aşaması olarak kurgulanmıştır. Bu aşamada amaç, doğrudan veri üretmekten ziyade, araştırma problematiğiyle ilişkili aktörlere sistematik biçimde ulaşmak, katılımcı uygunluğunu değerlendirmek ve ikinci aşamada yürütülecek görüşme ve yanıt toplama sürecine zemin hazırlamaktır.

Delphi tekniğinin 1. Turunda uygulanan araştırma süreçleri aşağıda gösterilen Şekil 3.3.'de açıklanmıştır.

Şekil 3.3
Delphi tekniği 1. Aşama Uygulama Basamakları



Bu doğrultuda, birinci tur veri toplama süreci, yıllar içerisinde farklı üretim alanlarında görev almış sektör çalışanlarını, akademisyenleri, hukukçuları, iş sağlığı ve iş güvenliği uzmanlarını ile sivil toplum örgütü temsilcilerini kapsayacak biçimde oluşturulmuş yaklaşık 200 kişilik bir iletişim havuzu üzerinden yürütülmüştür. Söz konusu havuz, uzun süreli alan temasları, mesleki ağlar ve kurumsal ilişkiler aracılığıyla kademeli olarak genişletilmiş; her bir iletişim bilgisi, araştırmanın ilerleyen aşamalarında kullanılmak üzere sistematik ve izlenebilir biçimde kayıt altına alınmıştır.

İletişim havuzunun oluşturulmasında kartopu tekniğinin ilkeleri işletilmiş olmakla birlikte, bu süreç rastlantısal bir yayılma biçiminde ilerlememiştir. Her yeni temas, araştırmanın kuramsal çerçevesiyle kurduğu ilişki, mesleki deneyim süresi ve uzmanlık alanı dikkate alınarak bilinçli biçimde değerlendirilmiş; böylece kartopu tekniği, amaçlı örnekleme yaklaşımıyla birlikte ele alınmıştır. Bu bağlamda kişisel yakınlık ya da anlık erişilebilirlik değil, araştırma problematiğiyle kurulan anlamlı ilişki temel belirleyici olarak gözetilmiştir.

Birinci tur kapsamında, bu iletişim havuzunda yer alan katılımcılara telefon aracılığıyla ulaşılmış; araştırmanın amacı, kapsamı ve yöntemi hakkında bilgilendirme yapılarak katılım daveti iletilmiştir.

Bu aşamada saha erişiminin etkin ve eşgüdümlü biçimde yürütülebilmesi amacıyla araştırmacıya yedi kişiden oluşan bir gönüllü destek grubu eşlik etmiştir. Gönüllü destek grubunda yer alan kişiler, veri üretimine doğrudan müdahil olmaksızın, iletişim havuzunda yer alan katılımcılarla telefon aracılığıyla ilk temasın kurulması, araştırmanın amacı ve kapsamına ilişkin bilgilendirmenin yapılması ve katılım durumlarının kayıt altına alınması süreçlerinde destek sağlamıştır.

Bu destek, araştırmanın analitik ve yorumlayıcı boyutuna herhangi bir etki yaratmayacak biçimde sınırlandırılmış; gönüllü destek grubunun rolü yalnızca erişim odaklı bir ön saha işleviyle tanımlanmıştır. Böylece veri toplama sürecinde hem zaman yönetimi hem de iletişim sürekliliği sağlanmış; araştırmacının yöntemsel kontrolü ve veri bütünlüğü korunarak, birinci tur veri toplama aşaması planlanan çerçeve içerisinde yürütülmüştür.

Telefonla gerçekleştirilen ön temaslar, araştırmacı tarafından hazırlanan standart bir bilgilendirme metni çerçevesinde yürütülmüş; bu metin, destek grubunda yer alan kişilere önceden aktarılmıştır. Destek grubunda yer alan yedi kişi, telefon görüşmeleri sırasında çalışmanın amacı, kapsamı, yöntemi ve katılımın gönüllülük esasına dayalı olduğu

bilgilerini aktarmış; bunun dışında herhangi bir yönlendirme ya da içerik üretimi yapmamıştır.

Telefon görüşmeleri, ortalama 3-5 dakika süren kısa bilgilendirme aramaları şeklinde planlanmış; görüşmeler belirli bir zaman dilimine yoğunlaştırılmadan saha takvimi içerisine dağıtılmıştır. Ulaşılamayan katılımcılar için farklı gün ve saatlerde tekrar denemeleri yapılmış; uygun olmayan zamanlarda görüşme talep eden kişilerle yeniden iletişim kurulmuştur. Telefon görüşmeleri sırasında, verilerin etik ilkeler çerçevesinde, anonim olarak değerlendirileceği ve katılımın tamamen gönüllülük esasına dayandığı özellikle vurgulanmıştır.

Bu ön bilgilendirme sürecinin ardından, araştırmaya katılım göstermeye olumlu yaklaşan kişilere çalışmanın içeriğini ayrıntılı biçimde açıklayan yazılı bilgilendirme ve onam metinleri elektronik ortamda iletilmiştir.[53] Bu aşamadan sonra araştırmaya katılmayı kabul eden 120 kişi ile saha çalışmasının yüz yüze ve yazılı veri toplama aşamalarına geçilmiştir. Yüksek katılımcı kabulünün temel gerekçesi; sinema endüstrisinin yapım, yönetim, teknik, hukuk ve akademi gibi birbirinden farklı hatlarla sinema sektöründe çok çeşitli alt dalların ayrılan tamamından temsilci seçilmesine imkân tanımak ve hiçbir alt grubun deneyimini dışarıda bırakmamaktır.

Katılımcı sayısının görece yüksek olmasına karşın, araştırma sürecinde katılımcılara yöneltilen soruların kavramsal ve tematik çerçevesi araştırmacı tarafından önceden belirlenmiştir. Bu çerçeve, alanın dağınık ve çok katmanlı yapısını ortak bir tartışma zemininde buluşturmayı amaçlayan kuramsal ve metodolojik bir sınırlandırma işlevi görmüştür. Katılımcı görüşlerine ise, yönlendirici olmayan ancak odaklanmış bir veri üretimini mümkün kılan yarı yapılandırılmış görüşme formları aracılığıyla ulaşılmıştır. Bu yaklaşım, bir yandan katılımcıların deneyim ve değerlendirmelerini kendi ifadeleriyle ortaya koymalarına imkân tanırken, diğer yandan elde edilen verilerin karşılaştırılabilir, derlenebilir ve yargı üretimine elverişli bir bütünlük içinde toplanmasını sağlamıştır. Katılımcılara yöneltilen soruları içeren görüşme formu Tablo 3.2.'de gösterilmiştir.

[53] Bu yapı sayesinde telefonla yürütülen temas süreci, doğrudan veri üretimine yönelik bir yöntem olarak değil; örneklemin oluşturulması, katılımcıların bilgilendirilmesi ve rızalarının alınması amacıyla kurgulanmış bir ara aşama olarak gerçekleştirilmiştir.

Tablo 3.2
Katılımcılara Sunulan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

1) **Sinema Endüstrisinde çalışma koşullarını (işe giriş, çalışma saatleri, ücretler, iş güvenliği önlemleri, iş yerindeki ilişkiler, vb.) nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu alana ilişkin nasıl düzenlemeler görmek istersiniz?**
   a) İşe başlama koşulları:
   b) Çalışma saatleri:
   c) Ücretler:
      c.1.) Cinsiyete bağlı ücret farklılıkları:
      c.2.) Fazla mesai:
   d) Sigortalılık:
   e) İş güvenliği ve İş Sağlığı:
   f) İşyerinde üst-üst, ast-üst, ast-ast iş ilişkisi:

2) **Sinema Endüstrisindeki örgütlenme çalışmalarını (sendikalar, meslek birlikleri, dernekler, vb.) nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu alana ilişkin nasıl çalışmalar görmek istersiniz?**
   a) Mevcut durum:
   b) Temel problemler:
   c) Yapılması beklenilen çalışmalar:

3) **Sinema Endüstrisini doğrudan etkileyen yasal düzenlemeleri (kanun, yönetmelik vb.) çalışma yaşamını düzenlemede yeterli buluyor musunuz? Alana ilişkin hazırlanan yasal düzenlemelerin temel problemleri nelerdir? Bu alanda nasıl düzenlemeler görmek istersiniz?**
   a) Mevcut durum:
   b) Temel problemler:
   c) Yapılması istenilen düzenlemeler:

4) **Sinema Endüstrisi alanında yapılacak olan yasal düzenlemelerin hazırlanışında hangi paydaşlar yer almalıdır ve bu yasal düzenlemelerin denetlemesinde hangi kurumlar etkin olmalıdır?**
   a) Paydaşlar:
   b) Denetimde yer alacak kurumlar:

Veri toplama araçlarının farklılık göstermesine karşın (yazılı ve sözlü), araştırmanın yöntemsel tutarlılığını korumak amacıyla tüm katılımcılara aynı standart soru seti yöneltilmiştir. Bu yaklaşım, veri üretiminde biçimsel çeşitliliğe izin verirken içerik düzeyinde ortak bir karşılaştırılabilirlik zemini oluşturmuştur. Elde edilen tüm yanıtlar, analiz aşamasında tekil ifade düzeyinin ötesine taşınarak ortak bir kavramsal düzlemde ele alınmış; veriler, tematik analiz çerçevesi içerisinde bütünleştirilerek anlam örüntüleri, tekrar eden sorun alanları ve yapısal eğilimler doğrultusunda çözümlenmiştir. Böylece veri toplama biçimlerindeki farklılıklar, analitik süreçte bir dağınıklık değil, tematik derinliği besleyen tamamlayıcı bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

3.3.3 Delphi İkinci Tur Veri Toplama

Birinci turda katılımcılardan elde edilen nitel veriler tematik analiz yoluyla çözümlenmiş; bu çözümleme sonucunda sinema endüstrisindeki çalışma ilişkilerine dair somut ve

değerlendirilebilir önermeler içeren bir yargı listesi oluşturulmuştur. Söz konusu yargılar, Delphi tekniğinin ikinci aşamasında, 5'li Likert Ölçeği (1: Kesinlikle Katılmıyorum, 5: Kesinlikle Katılıyorum) aracılığıyla uzman panelinin değerlendirmesine sunulmuştur. Veri toplama süreci, coğrafi olarak dağınık katılımcılara kısa sürede ulaşabilmek ve katılımcı anonimligini güvence altına almak amacıyla çevrimiçi platformlar üzerinden yürütülmüştür.

İkinci tur sonunda elde edilen veriler üzerinde gerçekleştirilen istatistiksel incelemeler, maddelerin büyük bölümünde belirgin bir uzlaşının sağlandığını göstermektedir. Uzlaşının belirlenmesinde; maddelerin aritmetik ortalamalarının 4.00 ve üzerinde olması, standart sapma değerlerinin 1.00'in altında seyretmesi ve çeyrekler arası aralığın (IQR) 1 ve altında gerçekleşmesi ölçütleri esas alınmıştır. İkinci turdan elde edilen bulgular, birinci tur sonuçlarıyla karşılaştırıldığında grup eğiliminin belirginleştiğini ve katılımcı görüşlerinin uzlaştığını göstermektedir. Bu tablo, Delphi süreci açısından metodolojik doygunluğa ulaşıldığına işaret etmiş; ek bir tur yürütülmesine gerek duyulmaksızın araştırma bu aşamada sonlandırılmıştır.

3.4 Veri Analizi

3.4.1 Delphi Birinci Tur Veri Analizi

Araştırmanın birinci turunda uzman panelinden elde edilen nitel veriler, tümevarımsal içerik analizi yaklaşımı doğrultusunda çözümlenmiştir. Bu aşamada katılımcıların dört temel araştırma sorusuna verdikleri yanıtlar; kavramsal örtüşmeler, sektörel gereklilikler ve sahadaki uygulama pratikleri ekseninde sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Analitik süreç boyunca, uzman görüşlerinde ortaya çıkan anlamsal tekrarlar ve ortak vurgu alanları bir araya getirilerek kolektif yargılara dönüştürülmüş; araştırmanın amacı ve kapsamı ile doğrudan ilişki kurmayan veri parçaları ise rafinasyon süreci kapsamında ayıklanmıştır.

Yürütülen analiz ve kategorizasyon çalışmaları sonucunda, Delphi tekniğinin ikinci turunda uzman panelinin değerlendirmesine sunulmak üzere toplam 146 yargı maddesi oluşturulmuştur. Bu yargılar, Türkiye sinema endüstrisinin yapısal sorunlarını ve stratejik çözüm alanlarını kapsayacak biçimde, içeriksel tutarlılıkları ve tematik yakınlıkları gözetilerek dört ana bölüm altında yapılandırılmıştır.

Birinci bölüm, “Türkiye Sinema Endüstrisinde Çalışma Koşulları” başlığı altında düzenlenmiş olup, sektördeki çalışma standartlarını, üretim süreçlerini ve fiziki koşulları ele alan toplam 57 yargı maddesini içermektedir. İkinci bölüm, “Türkiye Sinema Endüstrisinin Örgütlenme Yapısı”na odaklanmakta; sendikal haklar, örgütlenme modelleri ve sektörel temsiliyet mekanizmalarına ilişkin 22 yargı maddesini kapsamaktadır. Üçüncü bölüm, “Sinema Endüstrisinin Bağlı Olduğu Yasal Düzenlemeler” başlığı altında, mevcut mevzuatın işleyişi ve yasal çerçevenin yeterliliğine ilişkin 20 yargı maddesiyle yapılandırılmıştır. Dördüncü bölüm ise “Sinema Endüstrisine Yönelik Kanunların Düzenlenmesi ve Denetlenmesinde Yer Alacak Paydaşlar” başlığı altında ele alınmış; bu bölüm, kanunların düzenlenmesi ve denetlenmesi süreçleri olmak üzere iki alt boyutta kurgulanarak toplam 47 yargı maddesini içerecek şekilde oluşturulmuştur.

İkinci tur uygulaması için hazırlanan bu taslak form, uzmanların her bir yargıya katılım düzeylerini belirlemek amacıyla 5’li Likert tipi ölçek (1: Kesinlikle Katılmıyorum - 5: Kesinlikle Katılıyorum) formatında düzenlenmiştir. Ölçme aracında yer alan her bir madde, kavramsal geçerliliğin korunması ve uzman panelinin sağlıklı bir değerlendirme yapabilmesi amacıyla yönlendirici olmayan, nötr bir dil kullanılarak formüle edilmiştir.

3.4.2 Delphi İkinci Tur Veri Analizi

İkinci Delphi turunda elde edilen veriler, uzman görüşlerinin hem merkezi eğilim özelliklerini hem de dağılımsal yapısını çok boyutlu olarak ortaya koymak amacıyla istatistiksel bir çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu kapsamda, her bir yargı maddesi için medyan, aritmetik ortalama, çeyrekler arası aralık ve standart sapma değerleri ayrı ayrı hesaplanmıştır.

Ölçme sürecinde medyan değerin temel gösterge olarak tercih edilmesi, Delphi metodolojisinin ordinal veri yapısına ve uç değerlere duyarlılığı sınırlama ilkesine dayanmaktadır. Medyan, uzmanların genel eğilimini daha temsili biçimde yansıtması bakımından, özellikle Likert tipi ölçeklerle yürütülen Delphi çalışmalarında merkezi eğilimin güvenilir bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir (Sullivan ve Artino, 2013, s. 541). Bununla birlikte, aritmetik ortalama değerleri de hesaplanarak, uzman görüşlerinin genel yönelimi ve maddeler arası karşılaştırmaların yapılabilmesi sağlanmıştır.

Uzmanlar arasındaki görüş birliğinin düzeyini ve dağılımın homojenliğini değerlendirmek amacıyla çeyrekler arası aralık (IQR) ölçütünden yararlanılmıştır. IQR,

dağılımın orta %50'lik bölümünü temsil etmesi nedeniyle, uç değerlerin analiz üzerindeki etkisini minimize eden ve konsensüs düzeyini daha hassas biçimde ortaya koyan bir gösterge olarak ele alınmıştır. Düşük IQR değerleri, uzman görüşlerinin belirli bir yargı maddesi etrafında yoğunlaştığını ve güçlü bir uzlaşıya işaret ettiğini gösterirken; yüksek IQR değerleri, görüşler arasındaki ayrışmanın ve belirsizliğin arttığını ortaya koymuştur. Çalışmada uzlaşı düzeyinin belirlenmesinde IQR değerlerine dayalı bir sınıflandırma benimsenmiş; buna göre IQR=0 çok yüksek uzlaşıyı, $0<IQR\leq1$ yüksek uzlaşıyı, $1<IQR<2$ belirsizlik durumunu ve $IQR\geq2$ ise uzlaşmanın sağlanamadığını ifade edecek biçimde tanımlanmıştır.

Buna ek olarak, standart sapma değerleri hesaplanarak uzman yanıtlarının ortalama etrafındaki yayılım derecesi incelenmiştir. Standart sapma, özellikle maddeler arası karşılaştırmalarda, görüşlerin ne ölçüde homojen ya da heterojen bir dağılım sergilediğini değerlendirmeye olanak tanımıştır. Düşük standart sapma değerleri, uzmanların benzer değerlendirmelerde bulunduğunu ve yargı maddesinin yüksek düzeyde kabul gördüğünü gösterirken; yüksek standart sapma değerleri, ilgili yargının tartışmalı bir alanı temsil ettiğine işaret etmiştir.

Bu çok katmanlı istatistiksel çözümleme yaklaşımı sayesinde, her bir yargı maddesi yalnızca kabul edilme ya da reddedilme düzeyine göre değil; aynı zamanda uzman mutabakatının gücü, görüşlerin yoğunlaşma derecesi ve dağılım yapısı bakımından da ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Böylece Delphi sürecinin temel amaçlarından biri olan, uzman görüşlerini yüzeysel bir ortalamaya indirgemeksizin, kolektif değerlendirme dinamiklerini görünür kılmak mümkün olmuştur.

Delphi çalışmasının ikinci turunda elde edilen nicel göstergeler (ORT, MD, SS ve IQR), her bir yargı maddesi için uzman görüşlerinin merkezî eğilimini ve dağılımını izlemeye imkân vermektedir. Veri seti, her madde için ortanca (MD) ve yayılım ölçütleriyle birlikte (SS, IQR) uzlaşı düzeyini açığa çıkaracak şekilde yapılandırılmıştır.

Araştırmada, Delphi'nin ikinci tur nicel çıktılarının yorumlana bilirliğini artırmak üzere tematik kümeleme yapılmıştır. Buna göre her küme, bulgular bölümünde analitik bir alt başlık olarak ele alınmıştır. Temel amaç, maddeleri tek tek sıralayıp tekrar etmek yerine, benzer içerik/odak taşıyan maddeleri anlamlı kümeler hâlinde bir araya getirerek sektörün yapısal sorun alanlarını, uzlaşının yoğunlaştığı eksenleri ve politika/çözüm önerilerinin hangi başlıklarda toplandığını sistematik olarak sunmanın önünü açmaktır. Böylece

bulgular bölümünde “madde bazlı” anlatımın parçalı etkisi yerine, “tema bazlı” bir bütünlük kurulmuştur.

Her küme için öncelikle ilgili sorun alanı kısa bir çerçeveyle tanımlanmış; ardından bu kümeye dâhil edilen maddeler, madde numaraları üzerinden referans verilerek sunulmuştur. Bu raporlama biçimi sayesinde, Delphi bulguları uzmanların hangi alanlarda güçlü bir kolektif mutabakat oluştuğunu ve hangi alanlarda yapısal gerilimlerin sürdüğünü ortaya koyan bir desen hâline gelmiştir. İkinci tur tablosundaki tüm yargı maddeleri, analizde tekil olarak ele alınmış; her maddeye benzersiz bir “madde numarası” atanmıştır (madde numaraları tabloda görüldüğü sıraya göre verilmiştir). Bu numaralandırma, daha sonra hem küme atamalarını izlenebilir kılmak hem de tartışma bölümünde belirli maddelere geri dönüşü kolaylaştırmak için kullanılmıştır. Tematik kümeleme, Delphi maddelerinin “konu odağına” dayalı içerik odaklı olarak gruplanmıştır. Her madde, semantik çekirdeği bakımından kısa bir “tema etiketi” ile özetlenmiştir. Ardından benzer etiketler, üst temalarda toplanmıştır. Bu işlemde iki ilke gözetilmiştir:

- Yakınlık ilkesi: Aynı yapısal soruna temas eden ifadeler aynı kümede tutulmuştur.
- Ayrıştırma ilkesi: Bir maddenin birden fazla temaya değdiği durumlarda, maddenin ana yüklemini ve problem odağını taşıyan tema esas alınarak tek bir “birincil küme” atanmıştır (çapraz temalar metin içinde ikincil ilişki olarak not edilmiştir).

Kümeleme işleminin tekrarlanabilir ve denetlenebilir olması için şu karar kuralları uygulanmıştır:

1. Her madde tek bir birincil kümeye atanır.
2. Kümeler, kavramsal düzeyde birbirini dışlayacak şekilde değil; yapısal sorun alanlarını ayırt edecek şekilde tanımlanır.
3. Küme adları, bulguların tartışmaya açılacağı kuramsal çerçeveyle uyumlu olacak şekilde seçilir

Uygulamanın sonunda her bir tematik küme, analitik tutarlılığı ve izlenebilirliği sağlamak amacıyla standart bir raporlama çerçevesi içerisinde sunulmuş; bu çerçevede her küme için sırasıyla kümenin adı, kapsadığı sorun alanı, kümeye dâhil edilen yargı maddeleri ve

küme içi uzlaşı profili birlikte değerlendirilmiştir. Tematik kümeleme sonucunda oluşturulan her küme, bulgular bölümünde analitik bir alt başlık olarak ele alınmıştır. Bu aşamada raporlama, madde bazlı sıralamadan ziyade tema merkezli bir yapı izlemektedir. Nicel göstergeler (MD, IQR) ise, tek tek maddeleri tekrar etmek için değil, küme içindeki uzlaşı yoğunluğunu ve ayrışma noktalarını destekleyen kanıtlar olarak kullanılmıştır.

Bu raporlama biçimi sayesinde, Delphi bulguları yalnızca "uzmanların ne düşündüğü"nü değil, hangi alanlarda güçlü bir kolektif mutabakat oluştuğunu ve hangi alanlarda yapısal gerilimlerin sürdüğünü ortaya koyan bir desen hâline gelmiştir. Kümeler arası karşılaştırma, bulguların ilerleyen aşamada tartışma bölümüne aktarılmasını kolaylaştırmakta; özellikle güvencesizlik, ücret rejimi, toplumsal cinsiyet ve denetim mekanizmaları gibi başlıkların kuramsal literatürle ilişkilendirilmesine sağlam bir zemin hazırlamaktadır.

Aşağıda gösterilen Tablo 3.3.'de Delphi'nin ikinci tur veri analizi safhaları gösterilmektedir.

Tablo 3.3
Delphi'nin İkinci Tur Veri Analizi Safhaları

Aşama	İşlem	Araç/Gösterge	Çıktı
I. Nicel Filtreleme	Verilerin merkezi eğilim ve dağılım analizi	MD, ORT, SS, IQR	Uzlaşılan ve tartışmalı maddelerin tespiti
II. Semantik Analiz	Maddelerin kavramsal çekirdeklerinin kodlanması	İçerik Analizi	Tema Etiketleri
III. Yapısal Gruplama	Maddelerin kümelere atanması	Yakınlık/Ayrıştırma İlkeleri	Analitik Başlıklar
IV. Sentez Raporlama	İstatistiksel verilerin tema içinde yorumlanması	Bütüncül Anlatım	Sektörel Uzlaşı Deseni

4. BULGULAR

Araştırmanın başlangıç aşamasında, sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerine dair yapısal sorun alanlarını ortaya koymak amacıyla kurgulanan dört temel araştırma sorusu, Tablo 3.2'de sunulduğu üzere uzman paneline yöneltilmiştir. Bu sorular, sektörün çalışma koşulları, örgütlenme yapısı, yasal çerçevesi ile karar alma ve denetim mekanizmalarına ilişkin temel problem alanlarını kapsayacak biçimde yapılandırılmıştır. Birinci turda uzmanlarla gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerden elde edilen nitel veriler, içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiş; analiz süreci sonucunda söz konusu dört araştırma sorusunun, endüstrinin yapısal dinamiklerini temsil eden dört ana tematik başlığa evrildiği görülmüştür.

Bu aşamada oluşturulan kapsamlı yargı havuzu, kavramsal benzerlikler, sorun odakları ve çözüm yönelimleri dikkate alınarak sınıflandırılmış; her bir ana tema kendi içinde analitik alt kümelere ayrılmıştır. Böylece araştırmanın başlangıcında soru düzeyinde tanımlanan problem alanları, analiz sürecinde tema ve küme düzeyinde daha ayrıntılı ve sistematik bir yapıya kavuşturulmuştur. Birinci turdan elde edilen nitel bulgular doğrultusunda geliştirilen bu tematik yapı, ikinci tur Delphi uygulamasında kullanılacak 5'li Likert tipi ölçme aracının da kavramsal çerçevesini oluşturmuştur.

Bu doğrultuda, birinci araştırma sorusunun çıktısı olarak yapılandırılan "Türkiye Sinema Endüstrisinde Çalışma Koşulları" başlığı altında, sektördeki emek süreçlerinin niteliğini ve beşerî sermayenin korunmasını merkeze alan alt kümeler oluşturulmuştur. Bu bölümde, günlük azami çalışma süreleri, haftalık dinlenme hakları ve çalışma-tempo ilişkisini ele alan Zaman ve Dinlenme Yönetimi Kümesi ile sektöre özgü riskler, iş sağlığı ve güvenliği standartları ve güvencesiz/freelance çalışma biçimlerine odaklanan İş Sağlığı ve Sosyal Güvence Kümesi yer almaktadır. İkinci araştırma sorusu, "Türkiye Sinema Endüstrisinin Örgütlenme Yapısı" başlığı altında ele alınmış; bu başlık kapsamında sendikal yapılanmalar, mesleki temsil mekanizmaları ve örgütlenmenin sektörel işleyiş üzerindeki etkilerine ilişkin yargılar analitik alt kümeler hâlinde düzenlenmiştir. Bu bölüm, kolektif hakların kullanımı ve örgütsel kapasitenin güçlendirilmesine ilişkin yapısal sorunları görünür kılmayı amaçlamaktadır. Üçüncü araştırma sorusu, "Sinema Endüstrisinin Bağlı Olduğu Yasal Düzenlemeler" teması altında yapılandırılmıştır. Bu bölümde, mevcut mevzuatın güncel üretim pratikleriyle uyumu ve yeterliliği sorgulanmıştır. Dördüncü araştırma sorusu ise, "Kanunların

Düzenlenmesi ve Denetlenmesinde Yer Alacak Paydaşlar" başlığı altında, karar alma ve uygulama süreçlerinin yönetişim boyutuna odaklanmıştır. Bu bölüm, Düzenleme ve Karar Süreçleri Kümesi ile Denetim ve Uygulama Takibi Kümesi olmak üzere iki alt boyutta ele alınmış; kanun hazırlık süreçlerinde kamu, özel sektör ve sivil toplum paydaşlarının rol ve sorumluluk dengeleri ile yasaların sahadaki uygulanabilirliğini izleyecek bağımsız ve çok paydaşlı denetim mekanizmalarına ilişkin yargılar bu çerçevede sınıflandırılmıştır. Araştırmanın ikinci turunda uzman paneline sunulan yargılar; merkezi eğilim (ortalama, medyan) ve değişim (standart sapma, çeyrekler arası aralık) ölçütleri üzerinden analiz edilmiştir. Bu işlem sonrasında ortaya çıkan bulgular yukarda sözü edilen kümelere göre ayrılarak aşağıda sunulmuştur.

4.1 Türkiye Sinema Endüstrisinde Çalışma Koşullarına Dair Yargılara İlişkin Bulgular

Birinci soruya verilen yanıtlar, ilk aşamada bütünlüklü olarak derlenmiş ve tematik kodlama yoluyla çözümlenmiştir. Bu çözümleme sürecinde katılımcı anlatılarında tekrar eden sorun alanları, ortak vurgular ve benzer değerlendirmeler esas alınmış; bu tekrar eden anlam birimleri 47 ayrı yargı maddesi hâline getirilmiştir. Söz konusu yargılar, sinema endüstrisinde çalışma koşullarına ilişkin deneyimlerin farklı boyutlarını yansıtan ve doğrudan saha verisinden türetilmiş önermeler olarak oluşturulmuştur. Ardından, oluşturulan bu 47 yargı maddesi içerik ve anlam yakınlıkları gözetilerek altı ana küme altında yapılandırılmıştır: Çalışma Biçimi, İş Yapısı ve Hukuki Uyum (13 madde), İşe Giriş, Mesleki Tanımlar ve Organizasyon (11 madde), Ücretlendirme, Ödeme Düzeni ve Eşitlik (13 madde), Toplumsal Cinsiyet Eşitliği (4 madde), İş Sağlığı, Güvenliği ve Sigorta (11 madde) ile Psikososyal Refah ve Kurumsal Etik (5 madde). Bu sayede yargı maddelerinin, sinema endüstrisindeki çalışma koşullarını temsil eden temel problem alanları etrafında düzenlenmesini sağlamıştır. Bu altı kümenin maddelerine ve incelememesine aşağıda yer verilmiştir.

4.1.1 Küme 1.1. Çalışma Biçimi, İş Yapısı ve Hukuki Uyum

Bu küme, sinema endüstrisindeki çalışma biçimlerinin yapısal özelliklerini, iş güvencesi düzeyini, sosyal güvence sistemini, çalışma sürelerini ve bu süreçlerin İş Kanunu ile uyumunu incelemektedir. Temel odak noktası, sektörün esnek ve proje bazlı yapısının çalışan haklarına ve iş sürekliliğine etkisidir.

Tablo 4.1
Küme: Çalışma Biçimi, İş Yapısı ve Hukuki Uyum

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
1.1.	Sinema endüstrisindeki çalışma koşulları, İş Kanunu'nda tanımlanan bağımlı çalışma esasına tam olarak uyum sağlamamaktadır. Bunun temel nedeni, sektörün doğası gereği belirli bir mekân ve zaman dilimine bağlı, statik bir çalışma düzenine sahip olmamasıdır.	4,66	5	0,64	1	Uzlaşı Var
1.2.	Sinema endüstrisinde çalışma biçiminin ağırlıklı olarak proje bazlı ve süreksiz bir yapı arz etmesi, sektördeki iş güvencesinin düşük kalmasına neden olmaktadır.	4,61	5	0,61	1	Uzlaşı Var
1.3.	Sinema endüstrisinin gelişmesiyle birlikte, iş ilişkilerinin temelini istisnasız olarak yazılı iş sözleşmeleri oluşturmaktadır.	2,43	2	1,45	3	Uzlaşı Yok
1.4.	Sinema endüstrisinde çalışanların sosyal güvenceleri yaygın şekilde yanlış ve eksik olarak yapılmaktadır.	4,16	5	1,16	1	Uzlaşı Var
1.8.	Sinema endüstrisinde işçi, görevini işverenin iş yerinde veya işverenin belirlediği çalışma alanlarında gerçekleştirmektedir.	4,6	5	0,58	1	Uzlaşı Var
1.9.	Sinema endüstrisindeki çalışma süreleri, yürürlükteki yasal mevzuat sınırlarını aşmakta ve insani çalışma standartlarının çok üzerinde seyretmektedir.	4,61	5	0,69	1	Uzlaşı Var
1.10.	Sinema endüstrisinde çalışma hem gündüz hem gece yapıla bilinmektir.	4,87	5	0,35	0	Yüksek Uzlaşı
1.11.	Sinema endüstrisinde çalışanlar yüksek efor göstererek çok yoğun bir şekilde çalışmaktadırlar.	4,61	5	0,56	1	Uzlaşı Var
1.12.	Sinema endüstrisi çalışanları, işin fiziki icra ediliş biçiminden kaynaklanan sağlık sorunları yaşamaktadırlar.	4,11	4	1,02	1	Uzlaşı Var
1.13.	Sinema endüstrisinde çalışma sürelerinin uzun olmasının nedeni çalışanların işçi olarak değil serbest çalışan olarak kabul edilmeleri ve bu nedenle İş Kanunu'nun kapsamının dışında kalmalarıdır.	4,5	5	0,70	1	Uzlaşı Var

Tablo 4.1 (Devam) *Küme: Çalışma Biçimi, İş Yapısı ve Hukuki Uyum*

1.14.	Sinema endüstrisinde çalışma saatlerinin yasal sürelerin çok üzerinde olması yasal olarak belirlenen fazla mesai kavramının yok olmasına bu nedenle fazla mesai ücretlerinin ödenmesinde güçlük yaratmaktadır.	4,6	5	0,66	1	Uzlaşı Var
1.38.	Çalışma saatleri İş Kanunu'na uygun şekilde düzenlenmelidir.	4,78	5	0,49	0	Yüksek Uzlaşı
1.39.	Çalışma saatlerini belgeleyen dijital takip sistemleri kurularak zorunlu hale getirilmelidir.	4,75	5	0,55	0	Yüksek Uzlaşı

Sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin doğası, hukuki tanımların öngördüğü biçimden önemli ölçüde sapmaktadır. Katılımcıların yüksek uzlaşıyla (1.1: ORT=4,66; IQR=1) ifade ettiği üzere, sektör, İş Kanunu'nda tanımlanan bağımlı çalışma esasına tam olarak uyum göstermemektedir. Bunun temel nedeni, sinema üretiminin mekânsal ve zamansal olarak sabitlenemeyen yapısıdır. Bu durum, çalışanların belirli bir işyerine ve zamana bağlı istihdamı yerine, "proje bazlı ve süreksiz" (1.2: ORT=4,61; IQR=1) biçimde örgütlenen bir istihdam modelinin hâkim hale gelmesine yol açmaktadır. Dolayısıyla, çalışma ilişkilerinin hukuki nitelendirmesinde "işçi" tanımının belirsizleştiği, istihdamın bu yapısal kopuşun kurumsal göstergelerinden biri, sinema endüstrisinde iş ilişkilerinin yazılı sözleşmelere dayalı olmamasıdır. Katılımcılar bu ifadeye düşük bir ortalama (1.3: ORT=2,43) ve çok geniş bir dağılım (IQR=3) vermiştir; bu da sektör genelinde "yazılı sözleşmelerin istisnasız uygulandığı" görüşünde ortak bir fikirde olunmadığı gözlenmiştir. Yazılı sözleşmenin olmaması, yalnızca belirsizliği artırmakla kalmamakta, aynı zamanda sosyal güvence, fazla mesai ve ücretlendirme gibi hakların da ölçülebilirliğini ortadan kaldırmaktadır. Bu yönüyle 1.3 numaralı madde, Küme 1 içinde tek uzlaşma sağlanamayan madde olarak belirlenmiştir. Bu durum bu hususta farklı uygulamaların olduğuna dair bir veriyi bizlere sunmaktadır.

Sosyal güvenceye ilişkin 1.4 ve 1.13 numaralı maddelerde katılımcıların yüksek ortalamaları (ORT=4,16 ve 4,50) ve benzer IQR değerleri (IQR=1) sektördeki sistematik güvencesizlik algısını doğrulamaktadır. Sektörde çalışanlar, fiilen işçi statüsünde olmalarına karşın çoğunlukla "serbest çalışan" olarak gösterilmekte, bu da işverenlerin sigorta yükümlülüklerini azaltırken çalışanların sosyal haklardan yoksun kalmasına yol açmaktadır. Katılımcıların bu konudaki görece yüksek uzlaşısı, sinema endüstrisinin

toplumsal güvence mantığı açısından gözden geçirilmesi gereken bir sektör haline geldiğini göstermektedir.

Bu durumun en belirgin biçimde hissedildiği alan, çalışma süreleridir. 1.8, 1.9, 1.10, 1.11 ve 1.12 numaralı maddelerde görülen yüksek ortalamalar (ortalama ORT=4,56) ve görece düşük IQR değerleri (ortalama IQR≈0,8), sinema endüstrisinde aşırı uzun, yoğun ve fiziksel olarak zorlayıcı bir çalışma düzeninin hâkim olduğunu göstermektedir. Katılımcıların neredeyse tamamı, çalışma saatlerinin hem gündüz hem gece sürdüğünü ifade eden 1.10 numaralı maddeye (ORT=4,87; IQR=0) tam uzlaşı göstermiştir. Bu bulgu, sektörün zaman kavramı açısından "sınırsız" bir üretim mantığıyla işlediğini ortaya koymaktadır. Çalışma ve dinlenme süreleri arasındaki sınırın ortadan kalkması, sinema emekçilerinin iş-yaşam dengesini imkânsız hale getirmekte ve sektörü "kesintisiz emek" rejimi haline getirmektedir.

Buna paralel biçimde, 1.12 numaralı madde "çalışma biçiminden kaynaklanan sağlık sorunları" sektörün fiziksel risklerini açığa çıkarmaktadır. Katılımcılar bu ifadeye 4,11 ortalama ve IQR=1 düzeyinde uzlaşı göstermiştir. Bu, sinema üretiminin hem zihinsel hem bedensel bir emek biçimi olarak yıpratıcı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sonuçlar, sektördeki sağlık sorunlarının bireysel değil, yapısal nitelikte olduğunu ve iş güvenliği standartlarının eksikliğinden kaynaklandığını göstermektedir.

1.14 numaralı madde, çalışma süresi ile ücret arasındaki ilişkinin bozulduğunu göstermesi bakımından kritiktir (ORT=4,6; IQR=1). Katılımcılar, yasal sınırların aşılmasının fazla mesai kavramını ortadan kaldırdığını ve bu nedenle ücret ödemelerinde adaletin bozulduğunu kabul etmiş görünmektedirler. Bu bulgu, sinema sektöründeki "zaman-ücret" ilişkisinin iş hukuku açısından tanımsız hale geldiğini gösterir. Fazla mesai ücretinin ödenmemesi hem ekonomik hem de normatif bir meseledir; çünkü fazla mesainin ölçülebilmesi için öncelikle çalışma süresinin kayıt altına alınması gerekir. Dolayısıyla, kayıt dışı sürelerin artışı, doğrudan ücret adaletsizliğine dönüşmektedir.

Tüm bu sorun alanları, 1.38 ve 1.39 numaralı maddelerde yer alan çözüm odaklı ifadelerde somutlaşan bir dönüşüm talebiyle tamamlanmaktadır. Katılımcıların bu iki maddeye tam uzlaşı göstermesi (ORT=4,78 ve 4,75; IQR=0) sektörün bir yandan sorunları tanımladığı bir yandan da çözüm konusunda da kurumsal bir bilinç geliştirdiğini göstermektedir. Çalışma saatlerinin İş Kanunu'na uygun biçimde düzenlenmesi ve dijital takip sistemlerinin zorunlu hale getirilmesi yönündeki bu öneriler, sektörde bir "yeni

denetim paradigması"nın ortaya çıkmakta olduğunu işaret eder. Bu bulgu, esnek üretim rejimi içinde bile kurumsal kontrol mekanizmalarının geliştirilebileceğini göstermektedir.

Genel olarak Küme 1'in verileri, sinema endüstrisinde hukuki form ile fiili pratik arasındaki açığın derin olduğunu ortaya koymaktadır. Katılımcıların yüksek ortalamaları (ORT ortalaması=4,5) ve genel IQR düzeyi (IQR ortalama=1,00), sektörde sorun farkındalığının yüksek olduğunu göstermektedir. Bunun yanında katılımcılar, dijital takip, yasal denetim ve çalışma sürelerinin standardizasyonu gibi önerilerle, sistemin kurumsallaşması gerektiği konusunda neredeyse tam uzlaşı içindedir.

Dolayısıyla, Küme 1 verileri sinema endüstrisinin "esnek fakat denetimsiz" çalışma modelinden "esnek ama denetimli" bir rejime geçiş ihtiyacını açık biçimde göstermektedir. Bu bulgular, Türkiye sinema endüstrisindeki emek rejiminin neoliberal esnekliğin sınırlarını zorladığını, ancak aynı zamanda yeni bir kurumsal düzen arayışına girdiğini kanıtlamaktadır. Sektörün, kendi dinamikleri içinde bir "hukuki yeniden yapılanma" ihtiyacı olduğu görünmektedir.

4.1.2 Küme 1.2. İşe Giriş, Mesleki Tanımlar ve Organizasyonel Yapı

Bu küme, sinema endüstrisinde işe giriş süreçleri, mesleki tanımlar ve organizasyonel yapı başlıklarında, sektörün mevcut pratiklerine ve işleyiş biçimlerine ilişkin olarak katılımcıların ifade ettikleri yargıları bir araya getirmek amacıyla oluşturulmuştur. Tablo 4.2. de kümeye dahil edilen yargılar gösterilmiştir.

Tablo 4.2
Küme 1.2. İşe Giriş, Mesleki Tanımlar ve Organizasyonel Yapı

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
1.5.	Sinema endüstrisinde işe başlama koşulları belirli mesleki kriterlere dayanan, şeffaf bir süreç değildir.	4,62	5	0,65	1	Uzlaşı Var
1.6.	Sinema endüstrisinde işe girişte meslek tanımlarının net kriterlere dayanmaması, operasyonel süreçlerde karmaşaya yol açmakta ve işleyişin sürdürülebilirliğini olumsuz etkilemektedir.	4,59	5	0,62	1	Uzlaşı Var
1.7.	Sinema endüstrisinde meslek tanımlarının açık olarak belirli kriterlere dayanmaması özellikle sektöre yeni giren çalışanların kendi görev tanımları dışında kalan işleri yapmalarına neden olmaktadır.	4,5	5	0,66	1	Uzlaşı Var

Tablo 4.2 (Devam) *Küme 1.2. İşe Giriş, Mesleki Tanımlar ve Organizasyonel Yapı*

1.27.	Sinema endüstrisinde işe girişte mesleki yeterlilikler belge/ sertifika ile sistematize edilmelidir.	4,75	5	0,56	0	Yüksek Uzlaşı
1.22.	Sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinde katı bir hiyerarşi bulunmaktadır.	4,59	5	0,71	1	Uzlaşı var
1.23.	Sinema endüstrisinde ücretsiz çalışmanın önüne geçmek için yasal staj ve çıraklık süreci oluşturulmalı ve uygulanmalıdır. Gönüllü çalışmanın önüne geçilmelidir.	4,49	5	0,85	1	Uzlaşı Var
1.24.	İşe alım süreçlerinin nesnellik kazanması için işe alım platformları kurulmalıdır.	4,71	5	0,59	0	Yüksek Uzlaşı
1.25.	Sinema endüstrisinde işe giriş koşulları standart hale getirilmelidir.	4,73	5	0,57	0	Yüksek Uzlaşı
1.26.	Sinema endüstrisinde işe girişte mesleki yeterlilikler belirlenmelidir.	4,77	5	0,51	0	Yüksek Uzlaşı
1.56.	Meslek içi eğitimler ve etik kurallar yaygınlaştırılmalıdır.	4,83	5	0,41	0	Yüksek Uzlaşı
1.57.	Ulusal Meslek Standartları belirlenmeli ve çalışanların mesleki yeterlilik belgesi almaları zorunlu tutulmalıdır.	4,32	5	1,06	0	Yüksek Uzlaşı

Sinema endüstrisinde işe giriş süreçleri ve mesleki yapılanma, sektörün genel örgütsel karakterini belirleyen en kritik alanlardan biridir. Katılımcıların değerlendirmeleri, işe alımın ve görev dağılımının kurumsal ölçütlerden çok, sektörel alışkanlıklar ve kişisel ilişkiler üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Küme 2'nin tamamında ortalama uzlaşı düzeyinin oldukça yüksek (ORT=4,58, IQR ortalama=0,91) olması, bu konuda katılımcılar arasında genel bir görüş birliği bulunduğunu ortaya koymaktadır. Katılımcıların en yüksek düzeyde uzlaştıkları ilk grup, işe giriş süreçlerinin şeffaf olmaması ve mesleki tanımların belirsizliğine ilişkindir. 1.5, 1.6 ve 1.7 numaralı maddelerdeki ortalama değerler (sırasıyla 4,62; 4,59; 4,50) ve IQR'lerin 1 olması, bu alanda genel bir farkındalık, fakat sınırlı farklılaşma olduğunu göstermektedir. 1.5 numaralı maddeye verilen yüksek puan, işe giriş koşullarının mesleki kriterlere değil, çoğu zaman kişisel tanışıklık, ağ ilişkileri ya da "alanda bulunma" pratiğine dayandığını düşündürmektedir. Bu durum, 1.6 numaralı maddeyle doğrudan ilişkilidir: meslek tanımlarının net kriterlere dayanmaması, operasyonel karmaşaya ve iş süreçlerinde belirsizliğe yol açmaktadır. 1.7 numaralı madde bu zinciri tamamlar biçimdedir; çünkü tanımların eksikliği, özellikle sektöre yeni giren çalışanların kendi görev alanlarının

dışında iş yapmak zorunda kalmalarına neden olmaktadır. Bu üç madde birlikte değerlendirildiğinde, sinema endüstrisinde iş tanımlarının kurumsal değil, ilişkisel olarak belirlendiği; dolayısıyla işe giriş süreçlerinin sistematik değil, alışkanlık ve pratik bilgisine dayalı biçimde işlediği söylenebilir.

Bu 1.22 numaralı maddede tanımlanan örgütsel iklimle doğrudan ilişkilidir. Maddedeki 1.22'deki "katı hiyerarşi" vurgusu (ORT=4,59; IQR=1) sektörde yatay hareketliliğin sınırlı, dikey kontrolün güçlü bir biçimde hissedildiği bir yapı görülmektedir. 1.23 numaralı madde (ORT=4,49; IQR=1), önceki bulgularla doğrudan bağlantılı bir öneri niteliğindedir. Katılımcılar, ücretsiz çalışma pratiklerinin önüne geçilmesi için yasal staj ve çıraklık süreçlerinin oluşturulması gerektiğini belirtmiştir. Bu madde, 1.5-1.7 grubundaki "belirsiz işe giriş" sorununa karşı kurumsal çözüm arayışını temsil eder. IQR değerinin 1 olması, bu önerinin genel olarak benimsendiğini ancak uygulama biçimine dair farklı görüşlerin olabileceğini göstermektedir. Bu madde, 1.24-1.26 grubundaki yüksek uzlaşılı maddelere doğrudan zemin hazırlamaktadır; çünkü gönüllülük, kayıt dışı istihdam ve staj mekanizmalarının düzenlenmesi, işe alım süreçlerinin standardizasyonuna geçişin ön koşuludur.

Küme içinde en yüksek uzlaşılı maddeler (1.24, 1.25, 1.26; IQR=0) sinema endüstrisinde işe giriş süreçlerinin sistematik hale getirilmesi gerektiği yönündedir. Bu üç madde birbiriyle doğrudan bağlantılı bir bütün oluşturur. İşe alım süreçlerinin nesnellik kazanması için platformlar kurulması (1.24: ORT=4,71), işe giriş koşullarının standartlaştırılması (1.25: ORT=4,73) ve mesleki yeterliliklerin belirlenmesi (1.26: ORT=4,77). Katılımcıların bu üç ifadede neredeyse tam uzlaşı göstermesi, sektörün bu alandaki kurumsallaşma eksikliğini açık biçimde fark ettiğini göstermektedir. Özellikle 1.26'daki yüksek ortalama değeri, sinema endüstrisinde meslek icrası için yeterlilik ölçütlerinin oluşturulması gerektiği yönünde neredeyse ortak bir görüş bulunduğunu ortaya koyar.

Bu yönelim, 1.56 ve 1.57 numaralı maddelerdeki bulgularla daha da güçlenmektedir. "Meslek içi eğitimler ve etik kuralların yaygınlaştırılması" (1.56: ORT=4,83; IQR=0) kümenin en yüksek ortalamasına sahip maddedir. Katılımcıların tamamına yakınının bu görüşü desteklemesi, sektörde yalnızca işe girişte değil, mesleki gelişim sürecinde de kurumsal standartlara duyulan ihtiyacın yüksek olduğunu göstermektedir. "Ulusal

Meslek Standartlarının belirlenmesi" (1.57: ORT=4,32; IQR=0) yönündeki uzlaşı da bu bulguyu tamamlayıcı niteliktedir.

Bu çerçevede 1.27 numaralı madde, küme içerisindeki tartışmayı yalnızca sorun tespitinden çıkararak kurumsal çözümün somutlaştırıldığı bir eşik olarak öne çıkmaktadır. "Sinema endüstrisinde işe girişte mesleki yeterliliklerin belge/sertifika ile sistematize edilmesi" yönündeki bu ifade, yüksek ortalama (ORT=4,75) ve düşük IQR değeri (IQR=0) ile küme içindeki en güçlü uzlaşı alanlarından birini temsil etmektedir. Katılımcıların bu maddede neredeyse tam mutabakat göstermesi, sektörde mesleki yeterliliğin artık yalnızca fiilî deneyim ya da sahada geçirilen zamanla değil, ölçülebilir, doğrulanabilir ve kurumsal araçlarla tanımlanması gerektiğine dair güçlü bir bilinç oluştuğunu göstermektedir.

1.27 numaralı madde, 1.5-1.7 grubunda tanımlanan belirsiz işe giriş pratiklerine doğrudan karşılık gelen bir düzenleme önerisi niteliği taşımaktadır. İşe girişte kişisel ilişkiler gibi yazılı olmayan mekanizmaların belirleyici olması, bu maddeyle birlikte yerini belgeye dayalı bir mesleki tanıma bırakma potansiyeli taşımaktadır. Aynı zamanda bu madde, ücretsiz çalışma, belirsiz staj pratikleri ve görev dışı iş yükleri gibi sorunların önlenmesi açısından da kritik bir işlev üstlenmektedir. Mesleki yeterliliklerin belgeyle sistematize edilmesi, kimin hangi işi hangi yetkinlik düzeyinde yapabileceğini tanımlayarak, hem yeni giren çalışanların kırılganlığını azaltmakta hem de işveren-çalışan ilişkilerinde asgari bir nesnellik ve hesap verilebilirlik zemini oluşturmaktadır.

Verilerin genel örüntüsüne bakıldığında, Küme 2'deki maddeler üç ana eğilimde toplanmaktadır. İlk eğilim, 1.5-1.7 grubunda görülen "belirsiz işe giriş" olgusudur; burada sistemsizlik, bireysel girişkenlik ve tanıdıklık ilişkileri ön plana çıkmaktadır. İkinci eğilim, 1.21-1.23 grubunda ortaya çıkan "örgütsel kapalılık ve kontrol ilişkileri"dir; bu aşamada işe alım sürecindeki belirsizlik, işyeri içinde hiyerarşik güç dengesizlikleri olarak sürmektedir. Üçüncü eğilim ise 1.24-1.26 ve 1.56-1.57 maddelerinde belirginleşen "kurumsal çözüm yönelimi"dir; burada katılımcılar sektörde mesleki yeterlilik, etik standartlar ve formel işe alım mekanizmalarının oluşturulması gerektiği konusunda neredeyse tam mutabakat içindedir.

Bu üç eğilim bir arada değerlendirildiğinde, Küme 2 sinema endüstrisinin geçişsel bir yapıda olduğunu göstermektedir. Sektör, informel işe giriş modelini sürdürürken, diğer yandan kurumsal ve ölçülebilir mesleki sistemlere yönelmektedir. Katılımcıların yüksek

ortalamaları ve düşük IQR değerleri, bu dönüşümün farkında olunduğunu, ancak henüz tam olarak kurumsallaşmadığını gösterir.

Sonuç olarak, Küme 2'nin bulguları, sinema endüstrisinde işe giriş, meslek tanımı ve organizasyonel yapı alanlarında belirsizlikten standardizasyona geçiş eğilimini ortaya koymaktadır. Katılımcılar mevcut sistemin keyfiliğini açık biçimde tanımlarken, çözüm olarak mesleki yeterlilik, etik standartlar ve şeffaf işe alım mekanizmalarını önermektedir.

4.1.3 Küme 1.3 Ücretlendirme, Ödeme Düzeni ve Eşitlik

Bu küme, sinema endüstrisinde ücretlendirme düzeyi, ödeme düzeni ve ücret eşitliği başlıklarında, mevcut uygulamalara ilişkin katılımcı değerlendirmeleri doğrultusunda şekillenen yargıları bir araya getirmek amacıyla oluşturulmuştur. Tablo 4.3.'de küme 1.3'e dahil edilen yargılar ve bu yargılara ilişkin bulgular sunulmuştur.

Tablo 4.3
Küme 1.3 Ücretlendirme, Ödeme Düzeni ve Eşitlik

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
1.15.	Sinema endüstrisinde aylık çalışma ücretleri çalışanların aylık giderlerini rahatlıkla karşılamaktadır.	2,63	2	1,45	3	Uzlaşı Yok
1.16.	Sinema endüstrisinde çalışma ücretleri vaktinde ödenmemektedir.	4,6	5	0,61	1	Uzlaşı Var
1.17.	Sinema endüstrisinde çalışma ücretleri belirli taban ücretlere göre belirlenmemiştir, çalışanlara göre farklılık göstermektedir.	4,75	5	0,51	0	Yüksek Uzlaşı
1.18.	Sinema endüstrisinde çalışma ücretleri benzer yetenek ve kıdeme sahip kadın ve erkek çalışan arasında farklılık göstermektedir.	4,69	5	0,68	0	Yüksek Uzlaşı
1.19.	Sinema endüstrisinde çalışan ücretleri sözleşmelerle gizli tutulmaktadır bu da sektör içinde eşitsizliğe neden olmaktadır.	4,21	5	1,29	1	Uzlaşı Var
1.28.	Sinema endüstrisinde tüm çalışma ilişkileri, iş başlamadan önce taraflarca imzalanmış yazılı bir iş sözleşmesine dayandırılmalıdır.	4,82	5	0,42	0	Yüksek Uzlaşı
1.29.	Sinema endüstrisinde işçi ve işveren arasındaki yazılı sözleşme şartı sektör genelinde uygulamaya alınmalıdır.	4,77	5	0,45	0	Yüksek Uzlaşı
1.30.	Ücretlerin ödenme gün ve şekli sözleşmeye eklenmeli ve uyulmaması halinde cezai yaptırım uygulanmalıdır.	4,8	5	0,42	0	Yüksek Uzlaşı

Tablo 4.3 (Devam) *Küme 1.3 Ücretlendirme, Ödeme Düzeni ve Eşitlik*

1.31.	Sinema endüstrisinde ücretler, eşitliğin sağlana bilinmesi amacıyla şeffaf hale gelmelidir.	4,75	5	0,55	0	Yüksek Uzlaşı
1.32.	Sinema endüstrisinde ücret eşitliğinin sağlana bilinmesi amacıyla ücret takip sistemi kurulmalıdır.	4,73	5	0,52	0	Yüksek Uzlaşı
1.33.	Sinema endüstrisinde ücret eşitliğinin sağlana bilinmesi amacıyla şikâyet hattı kurulmalıdır.	4,71	5	0,58	0	Yüksek Uzlaşı
1.34.	Sinema endüstrisinde cinsiyet temelli ücret eşitliği zorunlu hale getirilmelidir.	4,75	5	0,50	0	Yüksek Uzlaşı
1.35.	Sinema endüstrisinde Cinsiyet temelli ücret eşitliği denetlenmelidir.	4,76	5	0,50	0	Yüksek Uzlaşı

Tablo 4.2'de sunulan Küme 3 verileri, sinema endüstrisinde ücretlendirme sisteminin hem yapısal hem de normatif boyutlarını bütüncül biçimde açığa çıkarmaktadır. Katılımcılar, 1.15 numaralı "aylık ücretlerin çalışan giderlerini rahatlıkla karşıladığı" ifadesine düşük ortalama (2,63) ve yüksek dağılım (IQR=3) vererek bu görüşü açık biçimde reddetmiş, bu durum ücretlerin yetersizliğine ilişkin genel bir farkındalığı ortaya koymuştur. Buna karşılık 1.16 numaralı maddeyle "ücretlerin vaktinde ödenmemesi"ne (ORT=4,6; IQR=1) güçlü bir uzlaşı gösterilmiş, böylece sorun yalnızca ücret düzeyinin düşüklüğüyle değil, aynı zamanda ödeme düzeninin süreksizliğiyle ilişkilendirilmiştir. Bu tablo, 1.17 numaralı "ücretlerin taban ücretlere göre belirlenmediği" (ORT=4,75; IQR=0) ifadesiyle doğrudan bağlantılıdır; çünkü ödeme sistemindeki düzensizlik, belirlenmiş bir ücret standardının olmamasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda 1.18 numaralı "kadın ve erkek çalışanlar arasında ücret farklılığı bulunduğu" ifadesi (ORT=4,69; IQR=0) bu yapısal eşitsizliğin cinsiyet boyutunu görünür kılmaktadır. Katılımcıların 1.19 numaralı "ücretlerin sözleşmelerle gizli tutulduğu ve bunun eşitsizlik yarattığı" ifadesine (ORT=4,21; IQR=1) verdikleri destek, önceki üç maddeyle doğrudan ilişkilidir; çünkü ücret gizliliği, hem taban ücret eksikliğini hem de cinsiyet temelli farkları kurumsallaştıran bir mekanizma olarak öne çıkmaktadır. Bu noktada 1.28 ve 1.29 numaralı maddelerdeki "tüm çalışma ilişkilerinin yazılı iş sözleşmesine dayandırılması" (ORT=4,82; IQR=0) ve "sözleşme şartının sektör genelinde uygulanması" (ORT=4,77; IQR=0) ifadeleri, 1.15-1.19 grubunda tanımlanan düzensizlik ve eşitsizliklerin doğrudan çözüm alanını işaret etmektedir. Katılımcılar, ödeme güvenliğini sağlamanın ve eşitsizlikleri önlemenin yolu olarak yazılı sözleşmeleri ortak bir çerçeve olarak önermiştir. Bu öneri 1.30 numaralı "ücretlerin ödeme gün ve şeklinin sözleşmeye eklenmesi ve uyulmaması durumunda yaptırım uygulanması" ifadesiyle (ORT=4,8; IQR=0) pekiştirilmiş, böylece "kuralsız ödeme pratiklerinden" "sözleşmesel disipline" geçiş yönünde net bir eğilim oluşmuştur. 1.31, 1.32 ve

1.33 numaralı maddeler bu sözleşmesel temelin kurumsal genişlemesini temsil eder; sırasıyla "ücretlerin şeffaf hale getirilmesi" (ORT=4,75; IQR=0), "ücret eşitliğini sağlamak için takip sistemi kurulması" (ORT=4,73; IQR=0) ve "şikâyet hattı oluşturulması" (ORT=4,71; IQR=0) önerileri, denetlenebilirlik ve hesap verebilirlik mekanizmalarını öne çıkarmaktadır. Bu sistematik öneriler zinciri, 1.34 ve 1.35 numaralı maddelerde tanımlanan "cinsiyet temelli ücret eşitliğinin zorunlu hale getirilmesi" (ORT=4,75; IQR=0) ve "bu eşitliğin denetlenmesi" (ORT=4,76; IQR=0) ifadeleriyle tamamlanmakta, böylece küme bütününde ekonomik, kurumsal ve toplumsal düzeyde bir "ücret adaleti matrisi" kurulmaktadır. Maddeler arası ilişkilere bakıldığında, 1.15-1.19 aralığı mevcut sistemin sorunlarını (yetersiz, geciken, eşitsiz ve gizli ücretler) ortaya koyarken; 1.28-1.30 aralığı bu sorunların sözleşme temelli çözümünü, 1.31-1.35 aralığı ise denetim ve eşitlik mekanizmalarını önermektedir. Dolayısıyla kümenin genel yapısı, sorun tanımlamasından çözüm sistematiğine uzanan bir mantıksal ardışıklık sergiler. Katılımcıların yüksek ortalamaları (ORT>4,5) ve düşük IQR değerleri (IQR≤1) bu bütünlüğü istatistiksel olarak da desteklemekte, sinema endüstrisinde ücretlendirme sistemine ilişkin kolektif bilincin "eksiklikten reform talebine" evrildiğini göstermektedir. Bu nedenle Küme 3, önceki kümelerde belirlenen hukuki ve mesleki sorun alanlarının ekonomik boyutunu tamamlayan en güçlü uzlaşı profilini temsil etmektedir.

4.1.4 Küme 1.4: Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Kadınların Sektördeki Konumu

Bu küme, sinema endüstrisinde toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların sektördeki konumuna dair katılımcı değerlendirmelerini yansıtan yargı maddelerinden oluşmaktadır. Bu yargıların uzlaşı sonuçları ise Tablo 4.4.'de sunulmuştur.

Tablo 4.4
Küme 1.4: Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Kadınların Sektördeki Konumu

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
1.36.	Kadınların teknik görevlerde daha fazla yer almalarının önü açılmalı, destek verilmelidir.	4,72	5	0,57	0	Yüksek Uzlaşı
1.37.	Yapım şirketleri cinsiyet eşitliği politikaları geliştirerek raporlamalıdır.	4,71	5	0,67	0	Yüksek Uzlaşı
1.47.	Bütün çalışanlara Toplumsal Cinsiyet Eşitliği eğitimi verilmelidir.	4,75	5	0,54	0	Yüksek Uzlaşı
1.48.	Bütün çalışanlara verilen Toplumsal Cinsiyet Eşitliği eğitimi sertifikalandırılmalı ve yıllık periyotlarla yenilenmelidir.	4,52	5	0,97	1	Uzlaşı Var

Sinema endüstrisinde toplumsal cinsiyet eşitliği teması, ücretlendirme, istihdam ve kurumsal politika düzeylerinde birbirine bağlı bir yapı sergilemektedir. Küme 3'te yer alan 1.18 numaralı "kadın ve erkek çalışanlar arasında ücret farklılığı bulunduğu" (ORT=4,69; IQR=0) maddesi, sektörde cinsiyet temelli eşitsizliklerin ekonomik boyutunu açık biçimde ortaya koyarken, 1.34 ("cinsiyet temelli ücret eşitliğinin zorunlu hale getirilmesi", ORT=4,75; IQR=0) ve 1.35 ("cinsiyet temelli ücret eşitliğinin denetlenmesi", ORT=4,76; IQR=0) maddeleri, bu eşitsizliklerin çözümü için yapısal düzenleme ve denetim ihtiyacına yönelik tam bir uzlaşıyı yansıtmıştır. Bu üç madde, ekonomik düzlemdeki eşitsizliklerin giderilmesi için kurumsal ve yasal araçların gerekliliğini vurgularken, Küme 4'teki 1.36-1.48 aralığındaki maddeler, aynı temayı politik, kültürel ve kurumsal uygulama düzeyine taşımaktadır. Katılımcıların 1.36 numaralı "kadınların teknik görevlerde daha fazla yer almasının desteklenmesi" ifadesine (ORT=4,72; IQR=0) gösterdiği yüksek uzlaşı, ücret eşitliği söyleminin ötesine geçerek fırsat eşitliği ilkesinin üretim alanına aktarılması gerektiği yönünde kolektif bir bilinci ortaya koymaktadır. 1.37 numaralı "yapım şirketlerinin cinsiyet eşitliği politikaları geliştirip raporlaması gerektiği" maddesi (ORT=4,71; IQR=0), 1.34 ve 1.35'teki zorunluluk-denetim ikilisini kurumsal sorumluluk düzeyinde tamamlamakta, böylece toplumsal cinsiyet eşitliğinin yalnızca bireysel hak değil, aynı zamanda kurumsal yükümlülük olarak algılandığını göstermektedir. 1.47 ve 1.48 numaralı maddeler, bu yapının eğitimsel ayağını temsil eder: "tüm çalışanlara toplumsal cinsiyet eşitliği eğitimi verilmelidir" (ORT=4,75; IQR=0) ve "bu eğitimin sertifikalandırılıp yıllık olarak yenilenmesi gereklidir" (ORT=4,52; IQR=1). Katılımcılar bu maddelerde hem yüksek ortalama hem de düşük IQR değerleriyle (özellikle 1.47'de tam uzlaşı) cinsiyet eşitliğinin süreklilik gerektiren bir farkındalık süreci olduğunu kabul etmiştir. Ancak 1.48'deki IQR=1, bu sürecin uygulanma sıklığı, kapsamı veya kurumsal sahiplenme biçimi konusunda kısmi görüş farklılıkları bulunduğunu göstermektedir. Maddeler arası ilişkiler dikkate alındığında, 1.18, 1.34 ve 1.35 maddeleri ekonomik eşitliği; 1.36 ve 1.37 yapısal fırsat eşitliğini; 1.47 ve 1.48 ise kültürel farkındalık ve eğitim boyutunu temsil etmektedir. Böylece veri seti, toplumsal cinsiyet eşitliğinin üç katmanlı bir sistem olarak (ekonomik-kurumsal-kültürel) şekillendiğini göstermektedir. Katılımcıların bu alandaki genel ortalaması 4,69 olup, tüm maddelerde IQR'nin 0 veya 1 düzeyinde kalması, sinema endüstrisinde toplumsal cinsiyet farkındalığının yüksek, farklılaşmanın ise oldukça düşük olduğunu kanıtlamaktadır. Dolayısıyla Küme 4, Küme 3'ün "ücret temelli cinsiyet eşitliği" bulgularını tamamlayarak bu temayı bütüncül biçimde genişletmekte; ücret adaletinden kurumsal politika üretimine, politika

üretiminden eğitim yoluyla sürdürülebilir farkındalığa uzanan bir süreklilik zinciri kurmaktadır.

4.1.5 Küme 1.5 İş Sağlığı, Güvenliği ve Sigorta

Bu küme, sinema endüstrisinde iş sağlığı, iş güvenliği ve sigorta başlıkları altında ortaya çıkan yargıları bir araya getirmek amacıyla oluşturulmuştur. Küme kapsamında yer alan maddeler, sektördeki çalışma koşullarının fiziksel risk boyutu, güvenlik önlemlerinin niteliği ve sigortalılık uygulamalarına ilişkin katılımcı değerlendirmelerini yansıtmaktadır. Söz konusu veriler, Tablo 4.5'de sunulmuştur.

Tablo 4.5
Küme 1.5 İş Sağlığı, Güvenliği ve Sigorta

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
1.20.	Sinema endüstrisinde yüksek eforla uzun süreli çalışma iş kazalarına sebebiyet vermektedir.	4,47	5	1,02	1	Uzlaşı Var
1.40.	Çalışanlar için sigorta zorunluluğu getirilmeli sigortasız işçi çalıştıran yapımcıya cezai işlem uygulanmalıdır.	4,35	5	1,06	1	Uzlaşı Var
1.41.	Sektöre özgü kısa süreli-proje bazlı çalışmaya yönelik sigorta modellemesi yapılmalı ve uygulanmalıdır.	4,76	5	0,54	0	Yüksek Uzlaşı
1.42.	Her yapım için İş Sağlığı ve iş güvenliği uzmanının bulunması zorunlu kılınmalıdır.	4,75	5	0,52	0	Yüksek Uzlaşı
1.43.	Yapıma başlamadan önce yapım mekânına yönelik zorunlu iş güvenliği eğitimi tüm çalışanlara verilmelidir.	4,77	5	0,45	0	Yüksek Uzlaşı
1.44.	Bütün çalışanlara alanlarına yönelik kapsamlı İş Sağlığı ve iş güvenliği eğitimi verilmelidir.	4,78	5	0,45	0	Yüksek Uzlaşı
1.45.	Bütün çalışanlara alanlarına yönelik verilen İş Sağlığı ve iş güvenliği eğitimi sertifika ile belgelendirilmelidir.	4,75	5	0,50	0	Yüksek Uzlaşı
1.46.	Bütün çalışanlara alanlarına yönelik verilen İş Sağlığı ve iş güvenliği eğitimi sertifikaları bulundukları alanın tehlike sınıflamasına göre (patlama, yangın sahneleri vb.) 3-6 ay yada 1 yıllık dönemlerde güncellenmelidir.	4,36	5	1,10	1	Uzlaşı Var
1.40.	Çalışanlar için sigorta zorunluluğu getirilmeli sigortasız işçi çalıştıran yapımcıya cezai işlem uygulanmalıdır.	4,35	5	1,06	1	Uzlaşı Var

Sinema endüstrisinde iş sağlığı, güvenliği ve sigorta yapısına ilişkin maddelerin analizi, katılımcıların hem risk farkındalığı hem de kurumsal önlem gereksinimi konusunda yüksek düzeyde mutabakat içinde olduklarını göstermektedir. Kümenin çıkış noktası olan 1.20 numaralı madde, "yüksek eforla uzun süreli çalışmanın iş kazalarına sebebiyet verdiği" ifadesidir ve 4,47'lik ortalama değeri (IQR=1; Uzlaşı Var) katılımcıların bu görüşe güçlü biçimde katıldıklarını, ancak riskin ciddiyeti konusunda sınırlı farklılıklar bulunduğunu göstermektedir. Bu bulgu, Küme 1'de saptanan aşırı çalışma süreleri (1.9, ORT=4,61) ile doğrudan örtüşmekte, sektörün uzun çalışma pratiğinin fiili güvenlik riskine dönüştüğünü doğrulamaktadır. Bu bağlamda 1.40 numaralı "sigorta zorunluluğu" maddesi (ORT=4,35; IQR=1; Uzlaşı Var) iş kazası riskine ilişkin tespiti yapısal güvence ihtiyacına taşımaktadır. Katılımcıların yüksek düzeyde katılımına rağmen IQR'nin 1 olması, sigorta zorunluluğunun gerekliliği konusunda fikir birliği olmasına karşın, uygulanabilirliğin veya yaptırım biçiminin farklı biçimlerde algılandığını göstermektedir. Buna karşılık 1.41 numaralı "proje bazlı sigorta modellemesi yapılmalı ve uygulanmalıdır" maddesi (ORT=4,76; IQR=0; Yüksek Uzlaşı), sektörün süreksiz istihdam yapısına uygun özel bir sigorta tasarısına duyulan ihtiyacın tartışmasız biçimde kabul edildiğini göstermektedir. Bu maddedeki tam uzlaşı, iş güvencesizliği sorununun yalnızca yasal boşlukla değil, mevcut sistemin sinema üretim biçimine uymamasıyla ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu temelde 1.42 numaralı "her yapım için İş Sağlığı ve güvenliği uzmanı bulundurulması" maddesi (ORT=4,75; IQR=0) kurumsal sorumluluk perspektifini genişletmekte, katılımcıların güvenlik sistemini bireysel değil kurumsal bir zorunluluk olarak gördüklerini göstermektedir. 1.43 numaralı "çekim mekânına yönelik zorunlu iş güvenliği eğitimi verilmesi" (ORT=4,77; IQR=0) ve 1.44 numaralı "tüm çalışanlara kapsamlı İş Sağlığı eğitimi verilmesi" (ORT=4,78; IQR=0) maddeleri hem yüksek ortalama hem de sıfır IQR değeriyle, iş güvenliği bilincinin yalnızca teknik değil kültürel bir standart olarak benimsenmesi gerektiğine ilişkin tam mutabakatı göstermektedir. Bu üç maddenin ortak özelliği, ORT değerlerinin 4,75-4,78 aralığında toplanmasıdır; bu aralık, "yüksek öncelikli uygulama gerekliliği" sınırıdır. Katılımcılar için güvenlik, artık soyut bir norm değil, pratik bir zorunluluk olarak görünmektedir. 1.45 numaralı "verilen güvenlik eğitimlerinin sertifika ile belgelendirilmesi" maddesi (ORT=4,75; IQR=0) bu sürecin ölçülebilirliğini

sağlamaktadır. Katılımcıların bu maddeye de tam uzlaşı göstermesi, yalnızca eğitimin yapılmasını değil, sonuçlarının izlenebilir olmasını da eşit derecede önemli bulduklarını göstermektedir. 1.46 numaralı "sertifikaların tehlike sınıfına göre 3-6 ay veya 1 yıllık periyotlarla güncellenmesi" maddesi (ORT=4,36; IQR=1; Uzlaşı Var), güvenlik sürecinin sürekliliği konusunda genel bir fikir birliği olduğunu ancak periyotlama, kapsam veya uygulama yoğunluğu konularında bazı farklılıklar bulunduğunu göstermektedir. IQR'nin 1 olması, bu konuda genel bir yönelim olmasına rağmen, sektörün çeşitliliğine bağlı olarak güvenlik güncellemeleri konusunda pratik farklılıklar yaşandığını ima etmektedir.

İstatistiksel olarak değerlendirildiğinde, bu kümede tüm maddeler yüksek ortalama değerler göstermekte (ORT ortalaması ≈ 4,56), yalnızca iki maddede (1.20 ve 1.40) IQR=1 gözlenmekte, diğerlerinde tam uzlaşı (IQR=0) bulunmaktadır. Bu dağılım, güvenlik bilincinin yaygınlaştığını ancak risk-sigorta ilişkisinde hâlen farklı algıların sürdüğünü göstermektedir. 1.20 ve 1.40'taki farklılaşma, sorun alanlarının (risk ve sigorta) uygulamaya dönük yönlerinden kaynaklanırken; 1.41-1.45 arasındaki tam uzlaşı, çözüm alanlarının (modelleme, eğitim, sertifikasyon) kolektif kabul gördüğünü göstermektedir. Bu bağlamda, veri dizisi 1.20'den 1.46'ya ilerledikçe, katılımcı algısı risk tanımından önleme sistemine, önlemeden kurumsal düzenlemeye, oradan da denetimli sürekliliğe evrilmektedir.

4.1.6 Küme 1.6 Psikososyal Refah ve Kurumsal Etik

Bu küme, sinema endüstrisinde psikososyal refah, işyeri ilişkileri ve kurumsal etik başlıkları altında ortaya çıkan yargıları bir araya getirmek amacıyla oluşturulmuştur. Küme kapsamındaki maddeler; işyeri iklimi, hiyerarşik ilişkiler, mobbing riski, iletişim pratikleri ve çalışanların geri bildirimde bulunabilme imkânlarına ilişkin değerlendirmeleri içermektedir. Bu yönüyle küme, sinema endüstrisinde çalışma koşullarının fiizksel, ekonomik boyutların yanında psikososyal güvenlik ve örgütsel kültür ekseninde nasıl algılandığını ortaya koyan bir yargı alanını temsil etmektedir. Söz konusu veriler Tablo 4.6'da gösterilmiştir.

Tablo 4.6
Küme 1.6 Psikososyal Refah ve Kurumsal Etik

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
1.21.	Sinema endüstrisinin kapalı yapısı çalışanların işyerinde haksız muamele görmeleri ve mobbinge uğrama ihtimalini arttırmaktadır.	4,28	5	1,12	1	Uzlaşı Var
1.52.	Sektör çalışanlarına mobbing konusunda farkındalık eğitimi verilmelidir.	4,78	5	0,51	0	Yüksek Uzlaşı
1.53.	Üst düzey pozisyonda çalışanlara liderlik ve iletişim eğitimi verilmesi desteklenmelidir.	4,74	5	0,58	0	Yüksek Uzlaşı
1.54.	İşyerlerinde sorunları çözmeye yönelik arabuluculuk sistemleri oluşturulmalıdır.	3,94	5	1,36	2	Belirsiz
1.55.	Çalışanların geri bildirimde bulunabilecekleri anonim sistemler (anket, uygulama vb.) geliştirilmelidir.	4,79	5	0,48	0	Yüksek Uzlaşı

Sinema endüstrisinde işyeri ilişkileri, iletişim biçimleri ve psikososyal güvenlik konuları üzerine elde edilen veriler, katılımcıların bu alanda yüksek farkındalığa sahip olduklarını ve örgütsel iyileştirme yönünde belirgin bir uzlaşı sergilediklerini göstermektedir. Kümenin temel çıkış noktasını oluşturan 1.21 numaralı "sektörün kapalı yapısının çalışanların haksız muamele ve mobbinge maruz kalma olasılığını artırdığı" ifadesi, 4,28'lik ortalama (IQR=1; Uzlaşı Var) ile genel bir kabulü yansıtırken, IQR değerinin 1 olması, katılımcılar arasında bu sorunun yoğunluğu veya yaygınlığına dair algı farklılıklarının varlığını göstermektedir. Bu madde, Küme 1'deki "katı hiyerarşi" (1.22, ORT=4,59; IQR=1) bulgusuyla yapısal bir bağlantı taşır; sektörün kapalı örgüt yapısı, iletişim eksikliklerinin ve güç asimetrilerinin temel kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Bu tablo, 1.52 numaralı "mobbing konusunda farkındalık eğitimi verilmelidir" maddesiyle (ORT=4,78; IQR=0; Yüksek Uzlaşı) doğrudan ilişkilidir. Katılımcıların neredeyse tam mutabakatla desteklediği bu madde, 1.21'de tanımlanan olumsuz örgüt iklimine karşı en yüksek düzeyde kabul gören önleyici mekanizma olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, katılımcıların yalnızca mevcut sorunları tanımlamakla kalmadığını, aynı zamanda eğitim temelli önleme politikalarına güçlü biçimde yöneldiğini göstermektedir.

Benzer biçimde, 1.53 numaralı "üst düzey pozisyondaki çalışanlara liderlik ve iletişim eğitimi verilmesi desteklenmelidir" ifadesi (ORT=4,74; IQR=0; Yüksek Uzlaşı), 1.52 ile

doğrudan tamamlayıcı bir örüntü oluşturur. Her iki madde de eğitim ve farkındalık yoluyla örgütsel iletişimin güçlendirilmesi gerektiğini vurgulamakta, ancak 1.53 özellikle hiyerarşik düzlemde yukarıdan aşağıya iletişim kalitesine odaklanmaktadır. Katılımcıların bu iki maddeye yüksek ortalamalarla (4,74-4,78 aralığında) ve sıfır IQR ile yanıt vermesi, eğitim süreçlerinin hem yukarıdan hem aşağıdan işyeri iletişimini geliştirmede kritik bir unsur olarak görüldüğünü göstermektedir. Buna karşın 1.54 numaralı "işyerlerinde arabuluculuk sistemleri oluşturulmalıdır" ifadesi (ORT=3,94; IQR=2; Belirsiz) kümedeki en zayıf uzlaşıya sahip maddedir. Ortalama değerin görece düşük, IQR'nin ise 2 olması, bu konuda katılımcıların hem fikir düzeyinde hem de uygulama biçiminde ciddi farklılıklar taşıdıklarını göstermektedir. Bu bulgu, sektörde çatışma çözümüne yönelik yapıların henüz kurumsallaşmamış olduğuna ve arabuluculuk gibi formel yöntemlerin pratikte yeterince tanınmadığına işaret etmektedir.

Kümenin en yüksek ortalamaya sahip maddesi olan 1.55 "çalışanların anonim geri bildirimde bulunabilecekleri sistemler geliştirilmelidir", (ORT=4,79; IQR=0; Yüksek Uzlaşı), örgütsel katılımın ve ifade özgürlüğünün kurumsal düzeyde güvence altına alınması gerektiği yönünde tam bir görüş birliğini yansıtmaktadır. Katılımcıların bu maddeye gösterdiği tam uzlaşı, 1.21'de tanımlanan kapalı yapı algısının tersine çevrilmesi gerektiği yönünde kolektif bir isteği temsil etmektedir. Bu madde aynı zamanda 1.52 ve 1.53'teki eğitim yönelimleriyle tamamlayıcı bir ilişki içindedir; farkındalık ve liderlik eğitimleri, katılımcı sistemleriyle desteklendiğinde, sektörde açık iletişim kültürünün yerleşmesi için bütüncül bir zemin oluşturacaktır.

İstatistiksel olarak bakıldığında, kümenin genel ortalaması 4,50 olup IQR ortalaması 0,82'dir; bu da yüksek düzeyde genel uzlaşıya karşın, uygulama mekanizmaları konusunda kısmi çeşitlilik bulunduğunu göstermektedir. IQR'nin en yüksek olduğu madde olan 1.54 (IQR=2) ile en düşük IQR'ye sahip maddeler olan 1.52, 1.53 ve 1.55 (IQR=0) arasındaki fark, katılımcıların farkındalık ve iletişim eğitimleri konusunda tam birlik sağlarken, arabuluculuk gibi daha karmaşık yapısal uygulamalarda farklı görüşler taşıdıklarını ortaya koymaktadır. Bu farklılık, sektörün örgütsel dönüşüm sürecinin "farkındalık düzeyinden kurumsallaşma düzeyine" geçiş aşamasında olduğunu göstermektedir. Maddeler arası ilişki doğrultusunda 1.21, mevcut sorunun tanımını; 1.52-1.53, eğitsel çözüm yaklaşımını; 1.54, kurumsal müdahale eksikliğini; 1.55 ise katılımcı geri bildirim sistemleri aracılığıyla sürdürülebilir bir çözüm modelini temsil etmektedir.

Bu doğrusal ilerleme, sinema endüstrisinde psikososyal güvenliğin farkındalıktan sistematik mekanizmalara doğru gelişim gösterdiğini, ancak kurumsal altyapının henüz tam olgunlaşmadığını istatistiksel olarak doğrulamaktadır.

Kümeler arasındaki ilişkiler incelendiğinde, sinema endüstrisinde çalışma rejiminin parçalı görünen alanlarının aslında tek bir dönüşüm hattı üzerinde konumlandığı görülmektedir. Sürecin başlangıç noktası, Küme 1'deki çalışma biçimi ve hukuki uyumsuzluk bulgularıdır; bu küme, sistemin tüm diğer sorun alanlarının kökenini oluşturmaktadır. Çünkü çalışma sürelerinin aşırı uzunluğu, bağımlı-bağımsız çalışma belirsizliği ve proje bazlı esneklik, yalnızca iş güvencesini değil, sonraki kümelerde tanımlanan her yapısal aksaklığın temelini belirlemektedir. Bu yapısal zemin, Küme 2'deki işe giriş süreçleri ve mesleki tanım eksiklikleriyle doğrudan bütünleşir: yasayla tanımlanmamış çalışma biçimi, tanımlanmamış meslek kategorileriyle tamamlanmakta; böylece sektör hem yasal hem örgütsel açıdan belirsiz bir işleyişe sürüklenmektedir. Küme 3, sistemin mali yüzeyini temsil etmekle birlikte, asıl olarak önceki kümelerin yapısal sorunlarını görünür kılmaktadır. Ücretlerin taban değersizliği, cinsiyet farkı ve ödeme düzensizlikleri, yalnızca maliyet politikası değil, doğrudan örgütsel sorumluluk boşluğunun yansımasıdır. Burada geliştirilen yazılı sözleşme ve şeffaflık önerileri, yalnızca ücret reformu değil, aynı zamanda yasal ve kurumsal düzenin yeniden tesisine yöneliktir. Bu yönelim, Küme 4'teki toplumsal cinsiyet eşitliğiyle genişleyerek, mali adalet söyleminin kültürel ve normatif düzeye taşındığını göstermektedir. Ücret eşitliği talepleri toplumsal cinsiyet temelli fırsat eşitliği politikalarına evrilmiş, böylece adalet arayışı ekonomik düzlemden örgütsel değerlere uzanmıştır. Bu geçiş, sektördeki farkındalık artışının yalnızca maddi değil, zihinsel bir dönüşümle desteklendiğini göstermektedir.

Bu dönüşüm hattı, Küme 5'teki iş sağlığı, güvenliği ve sigorta sistemi aracılığıyla somut koruma yapısına kavuşmaktadır. Yasal, örgütsel ve ekonomik eksikliklerin birikimi, bu kümede "fiziksel güvence" talebine dönüşmüştür. Katılımcılar iş güvenliği uzmanı, zorunlu eğitim, sertifikasyon ve proje bazlı sigorta gibi maddelerde yüksek uzlaşı göstererek, artık bireysel farkındalığın kurumsal mekanizmalara dönüşmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Böylece "yasal belirsizlikten" başlayan süreç, "kurumsal güvenceye" doğru ilerlemiştir. Ancak bu yapının sürdürülebilirliği, Küme 6'da ele alınan psikososyal güvenlik, iletişim ve geri bildirim mekanizmalarıyla tamamlanmaktadır. Mobbing

farkındalığı (1.52), liderlik eğitimi (1.53) ve anonim geri bildirim sistemleri (1.55) gibi yüksek uzlaşıya sahip maddeler, önceki tüm kümelerde belirlenen sorunların kültürel düzlemde onarımını temsil etmektedir. Çünkü sektörün kurumsal dönüşümü, yalnızca yasal ve ekonomik düzenlemelerle değil, açık iletişimi teşvik eden bir işyeri iklimiyle mümkün hale gelmektedir.

Dolayısıyla kümeler arası ilişki, birbirinden kopuk alt temalar değil, ardışık bir yapısal evrimi göstermektedir. Küme 1 ve 2 sistemin zeminini tanımlar (hukuki-örgütsel eksiklikler), Küme 3 ve 4 bu eksikliklerin yarattığı eşitsizliklerin ekonomik ve sosyo-kültürel tezahürünü oluşturur, Küme 5 ve 6 ise bu eşitsizlikleri kurumsal güvenlik ve iletişim mekanizmalarıyla onarma yönelimini temsil eder. İstatistiksel eğilimler de bu doğrusal gelişmeyi desteklemektedir: erken kümelerde IQR ortalaması 1 civarında seyrederken, sonraki kümelerde 0'a yaklaşmakta; bu da sektörün farkındalık düzeyinin artışıyla birlikte görüş farklılıklarının azaldığını göstermektedir. Başka bir deyişle, ilk kümeler "sorunun tanımı", sonraki kümeler "çözümün şekillenmesi" evresini temsil etmektedir. Bu yönüyle sinema endüstrisinin mevcut durumu, hukuki ve ekonomik eksikliklerin içinden filizlenen bir kurumsal dönüşüm bilincinin istatistiksel olarak kanıtlanabilir durumdadır.

4.2 Türkiye Sinema Endüstrisinin Örgütlenme Yapısına Dair Yargılara İlişkin Bulgular

İkinci soruya verilen yanıtlar, ilk aşamada bütünlüklü bir veri seti olarak ele alınmış ve tematik kodlama yoluyla çözümlenmiştir. Bu çözümleme sürecinde katılımcı değerlendirmelerinde tekrar eden örgütlenme biçimleri, sendikal işleyişe ilişkin yapısal sorunlar, hukuki ve kurumsal düzenlemelere dair ortak vurgular ile emek süreçlerine ilişkin benzer deneyim alanları esas alınmıştır. Bu tekrar eden anlam birimleri, sinema endüstrisinin örgütlenme yapısına ilişkin değerlendirmeleri temsil eden yargı maddeleri hâline getirilmiştir. Oluşturulan bu yargılar, doğrudan saha verisinden türetilmiş önermeler olarak yapılandırılmıştır.

Ardından elde edilen yargı maddeleri, içerik ve anlam yakınlıkları gözetilerek yedi ana küme altında yapılandırılmıştır. Bu kümeleme sürecinde, maddeler arasındaki tematik örtüşmeler, vurgulanan yapısal sorunların benzerliği ve örgütlenme ilişkilerinin ortak bağlamları dikkate alınmıştır. Buna göre, Sendikal Yapının Durumu ve Kolektif Güç Kaybı kümesi, sendikal örgütlenmenin parçalı yapısı, düşük üyelik oranları ve kolektif

hareket kapasitesindeki zayıflama etrafında yoğunlaşan yargıları kapsamaktadır. Hukuki Çerçeve, İşkolu Rejimi ve Kurumsal Uyumsuzluk kümesi, sinema endüstrisinin mevcut işkolu tanımı içerisinde konumlanmasının yarattığı temsil, toplu pazarlık ve örgütlenme sınırlılıklarını ele alan yargılardan oluşmaktadır. Süreksiz Emek Rejimi, Proje Bazlılık ve Sosyal Güvence Açığı kümesi, proje temelli çalışma biçiminin sendikal sürekliliği zayıflatan etkileri ile sosyal güvence eksikliğine ilişkin değerlendirmeleri içermektedir.

Bununla birlikte Müzakere, Denetim ve Yaptırım Mekanizmalarının Zayıflığı kümesi, işçi ve işveren örgütleri arasındaki diyalog eksikliği, ortak müzakere kapasitesinin sınırlılığı ve denetim mekanizmalarının yaptırımsız kalmasına ilişkin yargıları bir araya getirmektedir. Görünmez Emek, Kayıt Dışılık ve Şeffaflık Sorunu kümesi, kayıt dışı ve sigortasız çalışma pratiklerinin örgütlenme üzerindeki olumsuz etkileri ile izlenebilirlik ve dijital kayıt gereksinimini vurgulayan yargılardan oluşmaktadır. Kültürel Normalleşme, Hak Bilinci ve Eğitim Açığı kümesi, özellikle sektöre yeni giren çalışanların çalışma koşullarını olağanlaştırmasına yol açan kültürel kabuller ile örgütlenme ve hak bilincinin eğitim yoluyla güçlendirilmesi gerekliliğini ifade eden yargıları kapsamaktadır. Son olarak Toplumsal Cinsiyet Temelli Emek ve Temsil Eşitsizlikleri kümesi, kadın çalışanların sendikal temsiliyeti ve kurumsal eşitlik mekanizmalarına ilişkin değerlendirmeleri içeren yargılardan oluşmaktadır.

Bu yedi küme aracılığıyla, Türkiye sinema endüstrisinin örgütlenme yapısına ilişkin çok boyutlu sorun alanları; yapısal, hukuki, kurumsal ve kültürel eksenler üzerinden sistematik biçimde ayrıştırılmış ve analiz edilebilir bir çerçeveye kavuşturulmuştur. Aşağıda, her bir küme kapsamında yer alan yargı maddelerine ve bunlara ilişkin istatistiksel çözümlemelere ayrıntılı olarak yer verilmektedir

4.2.1 Küme 2.1. Sendikal Yapının Durumu ve Kolektif Güç Kaybı

Bu küme, sinema endüstrisinde sendikal alanın neden bütünlüklü bir aktör olarak ortaya çıkamadığını; örgütsel dağınıklık, düşük üyelik ve temsil yetersizliği üzerinden birlikte düşünür. Tablo 4.7. katılımcıların bu hususta ki yargılarda uzlaşma durumlarını göstermektedir.

Tablo 4.7
Küme 2.1. Sendikal Yapının Durumu ve Kolektif Güç Kaybı

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
2.1.	Sinema endüstrisinde sendikal örgütlenme parçalı ve dağınık bir yapıdadır.	4,81	5	0,45	0	Yüksek Uzlaşı
2.2.	Parçalı ve dağınık yapılanma güçlü ve birleşik bir hareket oluşturmanın önüne geçmektedir.	4,6	5	0,6	0	Yüksek Uzlaşı
2.3.	Sinema endüstrisinin her bileşenin ayrı bir yapılanmaya ihtiyacı vardır.	2,50	2	1,32	3	Uzlaşı Yok
2.9.	Sinema endüstrisinde sendikal örgütlenme oranı düşüktür.	4,68	5	0,63	0	Yüksek Uzlaşı
2.12.	Sinema endüstrisinde parçalı örgütlenme yapısının birbirleri ile koordineli çalışabilmeleri amacıyla çatı örgütler kurulmalıdır.	4,11	5	1,71	2	Belirsiz

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde sendikal örgütlenmenin yapısal niteliğine ilişkin uzman değerlendirmelerinin merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri bakımından belirgin biçimde farklılaştığını göstermektedir. Sendikal örgütlenmenin parçalı ve dağınık bir yapıya sahip olduğuna ilişkin madde, oldukça yüksek bir ortalama değeri (ORT = 4,81), medyanın en yüksek değer olan 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0) ile değerlendirilmiştir. Standart sapmanın düşük olması (SS = 0,45), katılımcı yanıtlarının dar bir bantta yoğunlaştığını ve bu görüş etrafında yüksek düzeyde bir istikrar bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Parçalı ve dağınık yapılanmanın güçlü ve birleşik bir hareketin oluşmasını engellediğine ilişkin madde de benzer bir dağılım profili sergilemiştir. Bu madde için ortalama değer 4,60, medyan değer 5,00 ve IQR değeri 0 olarak hesaplanmıştır. Standart sapmanın 0,60 düzeyinde gerçekleşmesi, yanıtların büyük ölçüde üst değerlerde yoğunlaştığını ve bu maddenin değerlendirilmesinde sınırlı bir varyans bulunduğunu göstermektedir. Bu iki maddenin birlikte değerlendirilmesi, sendikal örgütlenmenin parçalı yapısı ile kolektif hareket kapasitesi arasındaki ilişkinin uzmanlar tarafından tutarlı ve yüksek uzlaşı ile tanımlandığını ortaya koymaktadır.

Sendikal örgütlenme oranının düşük olduğuna ilişkin madde de yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirilmiştir. Bu madde için ortalama değer 4,68, medyan değer 5,00 ve çeyrekler arası aralık 0'dır (IQR = 0). Standart sapmanın 0,63 düzeyinde kalması, değerlendirmelerde sınırlı bir dağılım bulunduğunu; ancak bu dağılımın genel uzlaşıyı zayıflatacak düzeyde olmadığını göstermektedir. Merkezî eğilim ölçütlerinin yüksekliği

ile yayılım ölçütlerinin darlığı birlikte ele alındığında, düşük sendikalaşma oranının uzmanlar arasında yaygın biçimde kabul edilen bir durum olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Buna karşılık, sinema endüstrisinin her bileşeninin ayrı bir yapılanmaya ihtiyacı olduğuna ilişkin madde, küme içerisindeki diğer maddelerden belirgin biçimde ayrışmaktadır. Bu madde için ortalama değerin 2,50 düzeyinde kalması, medyanın 2,00 olarak gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın oldukça geniş olması (IQR = 3), katılımcı yanıtlarının geniş bir puan aralığına yayıldığını göstermektedir. Standart sapmanın görece yüksek çıkması (SS = 1,32), bu maddeye ilişkin değerlendirmelerde belirgin bir heterojenlik bulunduğunu ortaya koymaktadır. Merkezî eğilim ölçütlerinin düşük seviyede gerçekleşmesi ve yayılımın genişlemesi, bu ifadenin uzmanlar arasında ortak bir değerlendirme üretmediğini ve uzlaşı düzeyinin oluşmadığını istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

Parçalı örgütlenme yapılarının koordinasyonu amacıyla çatı örgütler kurulmasına ilişkin madde ise, küme içerisinde ara bir dağılım profili sergilemektedir. Bu madde için ortalama değer 4,11 ve medyan değer 5,00 olarak hesaplanmış; ancak çeyrekler arası aralığın 2 olması (IQR = 2) ve standart sapmanın belirgin biçimde yükselmesi (SS = 1,71), uzman yanıtlarının geniş bir aralığa yayıldığını göstermektedir. Medyanın yüksek olmasına rağmen ortalamanın görece düşmesi, bazı katılımcıların bu maddeyi üst düzeyde değerlendirirken, diğer bir bölümünün daha düşük puanlar verdiğini ortaya koymaktadır. Bu dağılım özellikleri, söz konusu ifadenin genel ilke düzeyinde desteklenmesine karşın, değerlendirmelerin homojenleşmediğini ve belirsiz uzlaşı düzeyinde kaldığını göstermektedir.

Bu küme genelinde merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri birlikte değerlendirildiğinde, sendikal örgütlenmenin parçalı yapısı, düşük örgütlenme oranı ve kolektif hareket kapasitesine ilişkin maddelerin yüksek uzlaşı ve dar dağılım örüntüsü sergilediği; buna karşılık örgütlenmenin biçimine ve kurumsal yapılanmasına ilişkin ifadelerin daha geniş bir dağılım ve farklılaşan değerlendirmeler ürettiği görülmektedir. Böylece bu küme, istatistiksel açıdan hem yüksek uzlaşı hem de uzlaşısızlık ve belirsizlik durumlarının aynı yapısal alan içinde birlikte gözlemlendiği bir dağılım profili sunmaktadır.

4.2.2 Küme 2.2. Hukuki Çerçeve, İşkolu Rejimi ve Kurumsal Uyumsuzluk

Bu küme, sinema endüstrisinin mevcut işkolu tanımı ve hukuki rejim içinde neden yapısal olarak sıkıştığını ve sendikal kapasitenin neden gelişemediğini birlikte ele almaktadır. Bu hususa ilişkin veriler Tablo 4.7'de iletilmiştir.

Tablo 4.8
Küme 2.2. Hukuki Çerçeve, İşkolu Rejimi ve Kurumsal Uyumsuzluk

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
2.5.	Sinema endüstrisinin '10 Nolu Ticaret, Büro, Eğitim ve Güzel Sanatlar' işkolu içerisinde yer alması, sektörün kendine has çalışma dinamiklerini karşılamakta yetersiz kalmaktadır.	4,75	5	0,56	0	Yüksek Uzlaşı
2.6.	Sinema endüstrisi çalışanlarının, sektörün üretim ve istihdam yapısına uygun, bağımsız veya daha spesifik bir işkolu tanımı altında örgütlenmesi sağlanmalıdır.	4,7	5	0,58	0	Yüksek Uzlaşı
2.7.	Sinema endüstrisinin bağlı olduğu işkolunun kapsamının geniş olması nedeniyle toplu iş sözleşmesi için gerekli olan tüm çalışanların %1'inin oluşturduğu baraj sağlanamamaktadır.	4,68	5	0,68	0	Yüksek Uzlaşı
2.14.	Toplu iş sözleşmesi yapabilme kapasitesi arttırılmalı, takım sözleşmeleri yapılmalıdır.	4,08	5	1,24	2	Belirsiz

Bu kümede yer alan maddeler, sinema endüstrisinin mevcut işkolu rejimi ve toplu pazarlık çerçevesine ilişkin uzman değerlendirmelerinin hem merkezî eğilimler hem de dağılım ölçütleri açısından ayrıntılı biçimde incelenmesine olanak tanımaktadır. Sinema endüstrisinin "10 Nolu Ticaret, Büro, Eğitim ve Güzel Sanatlar" işkolu içerisinde yer almasının, sektörün kendine has üretim, istihdam ve çalışma dinamiklerini karşılamakta yetersiz kaldığına ilişkin madde, oldukça yüksek bir ortalama değeri (ORT = 4,75) ve en yüksek medyan değeri (Md = 5,00) ile değerlendirilmiştir. Çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), katılımcıların yarıdan fazlasının bu maddeyi en yüksek puan üzerinden değerlendirdiğini göstermekte; düşük standart sapma değeri (SS = 0,56) ise yanıtların dar bir aralıkta yoğunlaştığını ve bu görüş etrafında güçlü bir istikrar bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Sektör çalışanlarının üretim ve istihdam yapısına uygun, bağımsız ya da daha spesifik bir işkolu tanımı altında örgütlenmesi gerektiğine ilişkin madde de benzer bir dağılım örüntüsü sergilemektedir. Bu madde için hesaplanan ortalama değer 4,70, medyan değer 5,00 ve IQR değeri 0'dır. Standart sapmanın 0,58 düzeyinde kalması, uzman değerlendirmelerinin büyük ölçüde homojen olduğunu ve katılımcıların bu görüş etrafında yüksek düzeyde toplandığını göstermektedir. Merkezî eğilim ölçütlerinin bu

denli yüksek ve dağılım ölçütlerinin bu denli dar olması, bu maddenin uzmanlar arasında güçlü ve tutarlı bir şekilde değerlendirildiğini ortaya koymaktadır.

Sinema endüstrisinin bağlı olduğu işkolunun kapsamının geniş olması nedeniyle toplu iş sözleşmesi için gerekli olan %1'lik barajın sağlanamadığına ilişkin madde de yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirilmiştir. Bu madde için ortalama değer 4,68 ve medyan değer 5,00 olarak hesaplanmış; çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), yanıtların üst değerlerde yoğunlaştığını göstermiştir. Standart sapmanın 0,68 olarak gerçekleşmesi, önceki iki maddeye kıyasla sınırlı da olsa bir varyans bulunduğunu; ancak bu varyansın genel dağılımı bozacak düzeyde olmadığını ortaya koymaktadır. Bu üç maddenin birlikte değerlendirilmesi, mevcut işkolu tanımı, temsil sorunu ve toplu iş sözleşmesi süreçleri arasında istatistiksel olarak tutarlı ve yüksek yoğunluklu bir örüntü bulunduğunu göstermektedir.

Buna karşılık, toplu iş sözleşmesi yapabilme kapasitesinin artırılması ve takım sözleşmeleri yapılmasına ilişkin madde, aynı küme içerisinde daha farklı bir dağılım profili sergilemektedir. Bu madde için ortalama değerin 4,08 düzeyinde kalması, medyanın ise 5,00 olarak hesaplanması, merkezî eğilim ölçütleri arasında bir ayrışmaya işaret etmektedir. Çeyrekler arası aralığın 2 olması (IQR = 2), katılımcı yanıtlarının geniş bir puan aralığına yayıldığını göstermekte; standart sapmanın görece yüksek olması (SS = 1,24) ise bu dağılımın heterojen bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Medyanın yüksek olmasına karşın ortalamanın görece düşmesi, bazı katılımcıların bu maddeyi daha düşük puanlarla değerlendirdiğini; dolayısıyla bu ifade etrafında görüşlerin tam olarak yoğunlaşmadığını göstermektedir. Bu dağılım özellikleri, bu maddenin küme içerisindeki diğer maddelere kıyasla daha belirsiz bir uzlaşı düzeyi sergilediğini istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

4.2.3 Küme 2.3. Süreksiz Emek Rejimi, Proje Bazlılık ve Sosyal Güvence Açığı

Bu küme, sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin süreklilik kuramamasını ve bunun sendikal bağlanmayı nasıl yapısal olarak zayıflattığını ileri süren maddelere odaklanmaktadır. Tablo 4.8'de bu hususa dair katılımcı değerlendirmeleri iletilmiştir.

Tablo 4.9
Küme 2.3. Süreksiz Emek Rejimi, Proje Bazlılık ve Sosyal Güvence Açığı

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
2.8.	Sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin ağırlıklı olarak proje bazlı kurulması nedeniyle iş akdi her projede yeniden başlanıp bitirilmesi daimî sendika üyeliğinin sağlanmasına engel oluşturmaktadır.	4,68	5	0,68	0	Yüksek Uzlaşı
2.15.	Proje bazlı çalışanlara yönelik yeni bir sosyal güvence modeli geliştirilmelidir.	4,77	5	0,51	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin süreksiz niteliği ile sendikal üyelik ve sosyal güvence arasındaki ilişkiye yönelik uzman değerlendirmelerinin yüksek düzeyde örtüştüğünü göstermektedir. Sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin ağırlıklı olarak proje bazlı kurulması nedeniyle iş akdinin her projede yeniden başlayıp sona ermesinin daimî sendika üyeliğinin sağlanmasına engel oluşturduğuna ilişkin madde, yüksek bir ortalama değeri (ORT = 4,68) ve en yüksek medyan değeri (Md = 5,00) ile değerlendirilmiştir. Çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), uzmanların yarıdan fazlasının bu maddeyi en yüksek puan üzerinden değerlendirdiğini göstermekte; standart sapmanın 0,68 düzeyinde gerçekleşmesi ise yanıtların dar bir aralıkta yoğunlaştığını ve değerlendirmeler arasında sınırlı bir varyans bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bu dağılım özellikleri, proje bazlı çalışma rejiminin sendikal süreklilik üzerindeki etkisinin uzmanlar arasında yaygın ve tutarlı bir biçimde tanımlandığını göstermektedir.

Proje bazlı çalışanlara yönelik yeni bir sosyal güvence modelinin geliştirilmesi gerektiğine ilişkin madde de benzer biçimde yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirilmiştir. Bu madde için ortalama değer 4,77, medyan değer 5,00 ve çeyrekler arası aralık 0 olarak hesaplanmıştır. Standart sapmanın görece düşük olması (SS = 0,51), uzman yanıtlarının büyük ölçüde üst değerlerde toplandığını ve bu görüşe ilişkin değerlendirmelerin istikrarlı bir dağılım sergilediğini ortaya koymaktadır. Merkezî eğilim ölçütlerinin yüksekliği ile dağılım ölçütlerinin darlığı birlikte değerlendirildiğinde, bu maddenin katılımcılar arasında güçlü ve homojen bir destek gördüğü anlaşılmaktadır.

Bu iki maddenin birlikte incelenmesi, proje bazlı çalışma düzeninin sendikal üyelik ve sosyal güvence bağlamında benzer istatistiksel örüntüler ürettiğini göstermektedir. Her iki maddede de medyanın en yüksek değer olan 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması, uzman değerlendirmelerinin üst uçta yoğunlaştığını

ortaya koymaktadır. Ortalama ve standart sapma değerleri arasındaki yakınlık ise, bu yoğunlaşmanın istisnai değil, tutarlı bir dağılım biçimi sergilediğini göstermektedir.

4.2.4 Küme 2.4. Müzakere, Denetim ve Yaptırım Mekanizmalarının Zayıflığı

Tablo 4.9.'da gösterilen küme 2.4. sinema endüstrisinde sendikal alanın fiilî işleyişine imkân tanıyan müzakere, denetim ve yaptırım mekanizmalarının etkinliğine ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamında yer alan ifadeler, işçi ve işveren tarafları arasındaki kurumsal diyalog düzeyi, ortak müzakere kapasitesinin sınırları ve sendika ile meslek birliklerine tanınan denetim yetkilerinin kapsamı üzerinden, sendikal alanın düzenleyici gücünü değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Tablo 4.10
Küme 2.4. Müzakere, Denetim ve Yaptırım Mekanizmalarının Zayıflığı

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
2.4.	İşçi ve işveren sendikaları arasında diyalog eksikliği bulunmaktadır.	4,75	5	0,53	0	Yüksek Uzlaşı
2.13.	Ortak müzakere gücü arttırılmalıdır.	4,7	5	0,50	0	Yüksek Uzlaşı
2.21.	Sendika ve meslek birliklerine set güvenliği, ücret eşitliği ve çalışma saatleri alanlarında düzenli denetim yetkisi vermelidir.	4,75	5	0,59	0	Yüksek Uzlaşı
2.22.	Sendika ve meslek birliklerine set güvenliği, ücret eşitliği ve çalışma saatleri alanlarında verilen düzenli denetimlerin sonuçlarının yaptırımları olmalıdır.	4,09	5	1,21	2	Belirsiz

Küme 2.4 kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde sendikal alanın müzakere, denetim ve yaptırım boyutlarına ilişkin uzman değerlendirmelerinin genel olarak yüksek merkezî eğilim değerleri etrafında toplandığını; ancak bu yoğunlaşmanın özellikle yaptırım mekanizmaları söz konusu olduğunda belirgin biçimde gevşediğini göstermektedir. İşçi ve işveren sendikaları arasında diyalog eksikliği bulunduğuna ilişkin madde, yüksek bir ortalama değeri (ORT = 4,75), medyanın en yüksek değer olan 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0) ile uzmanlar arasında güçlü bir uzlaşıya işaret etmektedir. Standart sapmanın 0,53 gibi düşük bir düzeyde kalması, katılımcı yanıtlarının dar bir bantta yoğunlaştığını ve bu maddenin değerlendirilmesinde görüşlerin büyük ölçüde örtüştüğünü göstermektedir.

Ortak müzakere gücünün artırılması gerektiğine ilişkin madde de benzer bir istatistiksel dağılım sergilemektedir. Bu madde için ortalama değer 4,70, medyan değer 5,00 ve IQR değeri 0 olarak hesaplanmıştır. Standart sapmanın 0,50 düzeyinde gerçekleşmesi, uzman

yanıtlarının yüksek puanlar etrafında homojen bir biçimde toplandığını ve müzakere kapasitesine ilişkin bu ifadenin istikrarlı bir değerlendirme örüntüsü ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu iki maddenin birlikte incelenmesi, diyalog eksikliği ve müzakere gücü başlıklarının uzmanlar tarafından benzer bir ağırlıkla ele alındığını ve yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirildiğini göstermektedir.

Sendika ve meslek birliklerine set güvenliği, ücret eşitliği ve çalışma saatleri alanlarında düzenli denetim yetkisi verilmesine ilişkin madde de yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirilmiştir. Bu madde için ortalama değer 4,75, medyan değer 5,00 ve çeyrekler arası aralık 0'dır. Standart sapmanın 0,59 düzeyinde kalması, değerlendirmelerde sınırlı bir varyans bulunduğunu; ancak bu varyansın genel dağılımı bozacak nitelikte olmadığını göstermektedir. Merkezî eğilim ölçütlerinin yüksekliği ile yayılım ölçütlerinin darlığı birlikte ele alındığında, denetim yetkisine ilişkin bu maddenin uzmanlar arasında güçlü ve tutarlı bir kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

Buna karşılık, aynı alanlarda gerçekleştirilen denetimlerin sonuçlarının yaptırımlarla desteklenmesi gerektiğine ilişkin madde, küme içerisindeki diğer maddelerden ayrışan bir dağılım profili sergilemiştir. Bu madde için ortalama değerin 4,09 düzeyinde kalması, medyanın ise 5,00 olarak gerçekleşmesi, merkezî eğilim ölçütleri arasında belirgin bir ayrışmaya işaret etmektedir. Çeyrekler arası aralığın 2 olması (IQR = 2), katılımcı yanıtlarının geniş bir puan aralığına yayıldığını göstermekte; standart sapmanın görece yüksek çıkması (SS = 1,21) ise bu yayılımın heterojen bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Medyanın yüksek olmasına rağmen ortalamanın daha düşük gerçekleşmesi, uzmanların bir bölümünün bu maddeyi üst düzeyde değerlendirirken, diğer bir bölümünün daha düşük puanlar verdiğini; dolayısıyla bu ifade etrafında değerlendirmelerin tam olarak yoğunlaşmadığını göstermektedir.

Bu küme genelinde merkezî eğilim ölçütlerinin büyük ölçüde üst değerlere yakınlaşması, müzakere ve denetim başlıklarının uzmanlar tarafından güçlü biçimde vurgulandığını ortaya koyarken; yaptırım boyutuna ilişkin maddenin daha geniş bir dağılım sergilemesi, küme içerisinde istatistiksel açıdan farklılaşan bir alt örüntünün varlığına işaret etmektedir. Böylece bu küme, yüksek uzlaşı ile değerlendirilen maddeler ile belirsiz uzlaşı düzeyinde kalan maddenin dağılım özellikleri üzerinden, homojenlik ve heterojenliğin birlikte izlendiği bir yapı sunmaktadır.

4.2.5 Küme 2.5. Görünmez Emek, Kayıt Dışılık ve Şeffaflık Sorunu

Bu küme, sinema endüstrisinde kayıt dışı ve sigortasız çalışma pratiklerinin emek süreçlerini görünmez kılması ve bu durumun sendikal örgütlenme ile kurumsal şeffaflık üzerindeki etkilerini ele alan yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, kayıt dışılığın örgütlenme kapasitesini zayıflatan yapısal bir unsur olarak nasıl işlediğine ve emek süreçlerinin izlenebilirliğini artırmaya yönelik kayıt altına alma gereksinimine odaklanmaktadır. Kümeye ilişkin bulgular Tablo 4.10'da gösterilmiştir.

Tablo 4.11
Küme 2.5. Görünmez Emek, Kayıt Dışılık ve Şeffaflık Sorunu

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
2.11.	Kayıt dışı/sigortasız çalışma sendikal örgütlenmeyi zayıflatmaktadır.	4,72	5	0,65	0	Yüksek Uzlaşı
2.16.	Tüm projelerde çalışan listesi, ödeme planı ve sigortalılık durumu dijital olarak kayıt altına alınmalıdır.	4,77	5	0,51	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde kayıt dışılık, şeffaflık ve izlenebilirlik başlıklarına ilişkin uzman değerlendirmelerinin yüksek merkezî eğilim değerleri etrafında yoğunlaştığını ve dağılım ölçütleri bakımından oldukça homojen bir yapı sergilediğini göstermektedir. Kayıt dışı ve sigortasız çalışmanın sendikal örgütlenmeyi zayıflattığına ilişkin madde, yüksek bir ortalama değeri (ORT = 4,72), medyanın en yüksek değer olan 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0) ile yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirilmiştir. Standart sapmanın 0,65 düzeyinde kalması, katılımcı yanıtlarının büyük ölçüde üst değerlerde toplandığını ve değerlendirmeler arasında sınırlı bir varyans bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bu dağılım özellikleri, kayıt dışı çalışmanın sendikal örgütlenme üzerindeki etkisinin uzmanlar tarafından yaygın ve tutarlı bir biçimde tanımlandığını göstermektedir.

Tüm projelerde çalışan listelerinin, ödeme planlarının ve sigortalılık durumlarının dijital olarak kayıt altına alınması gerektiğine ilişkin madde de benzer bir istatistiksel örüntü sergilemektedir. Bu madde için ortalama değer 4,77, medyan değer 5,00 ve çeyrekler arası aralık 0 olarak hesaplanmıştır. Standart sapmanın görece düşük olması (SS = 0,51), uzman görüşlerinin dar bir bantta yoğunlaştığını ve bu maddenin değerlendirilmesinde yüksek düzeyde bir istikrar bulunduğunu göstermektedir. Merkezî eğilim ölçütlerinin yüksekliği ile dağılım ölçütlerinin darlığı birlikte ele alındığında, bu ifadenin katılımcılar arasında güçlü ve homojen bir kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

Bu iki maddenin birlikte değerlendirilmesi, kayıt dışı çalışma ile şeffaflık ve izlenebilirliğe ilişkin düzenleme gereksinimi arasında istatistiksel açıdan paralel bir dağılım örüntüsü bulunduğunu ortaya koymaktadır. Her iki maddede de medyanın 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve IQR değerinin sıfır olması, uzman değerlendirmelerinin üst uçta yoğunlaştığını göstermektedir. Ortalama ve standart sapma değerlerinin birbirine yakın seyretmesi ise, bu yoğunlaşmanın istisnai değil, tutarlı ve yaygın bir dağılım biçimi sergilediğini ortaya koymaktadır. Böylece bu küme, merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri bakımından yüksek düzeyde homojen bir yapı sunmakta; kayıt dışılık ve kayıt altına alma başlıklarının uzmanlar tarafından benzer ağırlıkta ve güçlü bir uzlaşı ile değerlendirildiğini istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

4.2.6 Küme 2.6. Kültürel Normalleşme, Hak Bilinci ve Eğitim Açığı

Bu küme, sinema endüstrisinde çalışma koşullarının kültürel düzeyde normalleştirilmesi ile örgütlenme ve hak bilincinin yeterince gelişmemesi arasındaki ilişkiye odaklanan yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, özellikle sektöre yeni giren çalışanların çalışma koşullarını olağan kabul etme eğilimleri ile bu durumu dönüştürmeye yönelik eğitim ve müfredat temelli düzenleme gereksinimlerini birlikte ele almaktadır. Bu verilere ilişkin bulgular Tablo 4.11'de açıklanmıştır.

Tablo 4.12
Küme 2.6. Kültürel Normalleşme, Hak Bilinci ve Eğitim Açığı

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
2.10.	Sektörde yeni çalışmaya başlayan genç çalışanlar örgütlenme ihtiyacını geç fark etmekte anormal çalışma koşullarını olağan kabul etmektedir.	4,69	5	0,62	0	Yüksek Uzlaşı
2.17.	Sendikalar sektör çalışanlarına yönelik örgütlenme ve hak bilinci eğitimleri düzenlemelidir.	4,75	5	0,55	0	Yüksek Uzlaşı
2.18.	Sinema, Televizyon ve ilgili bölümlerin müfredatına; sektörel örgütlenme modelleri, işçi hakları ve çalışma hukukunu kapsayan zorunlu ders veya seminerler entegre edilmelidir.	4,76	5	0,50	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde çalışma koşullarının kültürel düzeyde nasıl algılandığı, normalleştirildiği ve bu algının eğitim süreçleriyle nasıl ilişkilendiğine dair uzman değerlendirmelerinin yüksek merkezî eğilim değerleri etrafında yoğunlaştığını göstermektedir. Sektörde yeni çalışmaya başlayan genç çalışanların örgütlenme ihtiyacını geç fark ettiği ve anormal çalışma koşullarını olağan kabul ettiğine ilişkin madde, yüksek bir ortalama değeri (ORT = 4,69) ve medyanın en yüksek değer olan

5,00 düzeyinde gerçekleşmesiyle değerlendirilmiştir. Çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), katılımcıların yarıdan fazlasının bu ifadeyi en yüksek puan üzerinden değerlendirdiğini göstermekte; standart sapmanın 0,62 düzeyinde kalması ise yanıtların dar bir aralıkta yoğunlaştığını ve bu maddenin değerlendirilmesinde sınırlı bir varyans bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bu dağılım özellikleri, genç çalışanların sektöre giriş sürecinde karşılaştıkları koşullara ilişkin algının uzmanlar arasında yaygın ve tutarlı bir biçimde tanımlandığını göstermektedir.

Sendikaların sektör çalışanlarına yönelik örgütlenme ve hak bilinci eğitimleri düzenlemesi gerektiğine ilişkin madde de benzer bir istatistiksel örüntü sergilemektedir. Bu madde için ortalama değer 4,75, medyan değer 5,00 ve çeyrekler arası aralık 0 olarak hesaplanmıştır. Standart sapmanın 0,55 düzeyinde gerçekleşmesi, uzman değerlendirmelerinin yüksek puanlar etrafında homojen biçimde toplandığını ve bu görüşün istikrarlı bir dağılım sergilediğini göstermektedir. Merkezî eğilim ölçütlerinin yüksekliği ile yayılım ölçütlerinin darlığı birlikte ele alındığında, bu maddenin katılımcılar arasında güçlü ve ortak bir kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

Sinema, televizyon ve ilgili bölümlerin müfredatına sektörel örgütlenme modelleri, işçi hakları ve çalışma hukukunu kapsayan zorunlu ders ya da seminerlerin entegre edilmesine ilişkin madde de küme içerisindeki en yüksek ortalama değerlerinden birini üretmiştir (ORT = 4,76). Medyanın 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), uzman yanıtlarının üst değerlerde yoğunlaştığını göstermektedir. Standart sapmanın 0,50 gibi düşük bir düzeyde kalması, bu maddenin değerlendirilmesinde görüşlerin oldukça dar bir bantta toplandığını ve yüksek düzeyde bir homojenlik sergilediğini ortaya koymaktadır.

Bu üç maddenin birlikte değerlendirilmesi, kültürel normalleşme, hak bilinci ve eğitim başlıklarının istatistiksel olarak birbirine yakın merkezî eğilim değerleri ürettiğini ve dağılım ölçütleri bakımından yüksek düzeyde tutarlı bir örüntü sergilediğini göstermektedir. Tüm maddelerde medyanın 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve IQR değerlerinin sıfır olması, uzman değerlendirmelerinin üst uçta yoğunlaştığını ortaya koymaktadır. Ortalama ve standart sapma değerlerinin birbirine yakın seyretmesi ise, bu yoğunlaşmanın istisnai değil, yaygın ve istikrarlı bir dağılım biçimi sergilediğini göstermektedir. Böylece bu küme, kültürel algılar ile eğitim ve hak bilinci arasındaki ilişkiye dair maddelerin, uzmanlar tarafından benzer

ağırlıkta ve yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirildiğini istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

4.2.7 Küme 2.7. Toplumsal Cinsiyet Temelli Emek ve Temsil Eşitsizlikleri

Bu küme, sinema endüstrisinde toplumsal cinsiyet temelli emek ilişkileri ve sendikal temsil mekanizmalarındaki eşitsizliklere odaklanan yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, kadın çalışanların sendikal temsiliyetinin güçlendirilmesi ile örgütsel yapılarda cinsiyet eşitliğini gözeten kurumsal mekanizmaların oluşturulmasına yönelik gereksinimleri birlikte ele almaktadır.

Tablo 4.13
Küme 2.7. Toplumsal Cinsiyet Temelli Emek ve Temsil Eşitsizlikleri

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
2.19.	Sinema endüstrisinde çalışan kadınların, sendikal temsiliyeti artırılmalıdır.	4,75	5	0,54	0	Yüksek Uzlaşı
2.20.	Sinema endüstrisi alanında kurulan sendikal örgütlerin bünyesinde cinsiyet eşitliği komisyonları kurulmalıdır.	4,76	5	0,53	0	Yüksek Uzlaşı

Tablo 4.12'de gösterilen küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde toplumsal cinsiyet temelli temsil mekanizmalarına ilişkin uzman değerlendirmelerinin merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri bakımından yüksek düzeyde homojen bir yapı sergilediğini göstermektedir. Sinema endüstrisinde çalışan kadınların sendikal temsiliyetinin artırılması gerektiğine ilişkin madde, yüksek bir ortalama değeri (ORT = 4,75), medyanın en yüksek değer olan 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0) ile değerlendirilmiştir. Standart sapmanın 0,54 düzeyinde kalması, katılımcı yanıtlarının dar bir aralıkta yoğunlaştığını ve bu ifadeye ilişkin değerlendirmelerde sınırlı bir varyans bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bu dağılım özellikleri, kadınların sendikal temsiline ilişkin bu ifadenin uzmanlar arasında yaygın ve tutarlı bir biçimde desteklendiğini göstermektedir.

Sendikal örgütler bünyesinde cinsiyet eşitliği komisyonları kurulmasına ilişkin madde de benzer bir istatistiksel örüntü sergilemektedir. Bu madde için ortalama değer 4,76, medyan değer 5,00 ve çeyrekler arası aralık 0 olarak hesaplanmıştır. Standart sapmanın 0,53 düzeyinde gerçekleşmesi, uzman görüşlerinin yüksek puanlar etrafında homojen biçimde toplandığını ve bu maddenin değerlendirilmesinde yüksek düzeyde bir istikrar bulunduğunu göstermektedir. Merkezî eğilim ölçütlerinin yüksekliği ile yayılım ölçütlerinin darlığı birlikte ele alındığında, bu ifadenin katılımcılar arasında güçlü ve ortak bir kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

Bu iki maddenin birlikte değerlendirilmesi, toplumsal cinsiyet temelli temsil ve kurumsal eşitlik mekanizmalarına ilişkin ifadelerin istatistiksel olarak neredeyse örtüşen dağılımlar ürettiğini göstermektedir. Her iki maddede de medyanın 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve IQR değerlerinin sıfır olması, uzman değerlendirmelerinin üst uçta yoğunlaştığını ortaya koymaktadır. Ortalama ve standart sapma değerlerinin birbirine çok yakın seyretmesi ise, bu yoğunlaşmanın istisnai değil, yaygın ve istikrarlı bir dağılım biçimi sergilediğini göstermektedir. Böylece bu küme, toplumsal cinsiyet temelli emek ve temsil eşitsizliklerine ilişkin maddelerin, uzmanlar tarafından benzer ağırlıkta ve yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirildiğini istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

Bu yedi küme birlikte değerlendirildiğinde, Türkiye sinema endüstrisinin örgütlenme yapısına ilişkin sorunların tekil alanlara indirgenemeyen, birbirini besleyen çok katmanlı bir yapı sergilediği görülmektedir. Sendikal örgütlenmenin parçalı ve düşük yoğunluklu yapısı, mevcut işkolu rejimi ve hukuki çerçeveyle kurulan uyumsuz ilişki üzerinden kurumsal bir süreksizlik üretmekte; bu süreksizlik, proje bazlı emek rejimi ve kayıt dışı çalışma pratikleriyle derinleşmektedir. Müzakere ve denetim mekanizmalarının yaptırım gücünden yoksun kalması, bu yapısal kırılganlığı kurumsal düzeyde pekiştirirken; kültürel normalleşme ve hak bilinci eksikliği, söz konusu koşulların bireysel deneyim düzeyinde içselleştirilmesine zemin hazırlamaktadır. Toplumsal cinsiyet temelli temsil eşitsizlikleri ise bu çok katmanlı yapının belirli gruplar üzerinde daha yoğun ve kalıcı etkiler ürettiğini göstermektedir. Böylece kümeler, örgütlenme sorunlarının yalnızca sendikal ya da hukuki bir eksende değil; yapısal, kültürel ve kurumsal boyutların iç içe geçtiği bir ilişkiler ağı içinde şekillendiğini ortaya koyan bütünlüklü bir örüntü sunmaktadır.

4.3 Sinema Endüstrisinin Bağlı Olduğu Yasal Düzenlemelere İlişkin Yargılara Dair Bulgular

Üçüncü soruya verilen yanıtlar, sinema endüstrisinde emek süreçlerini düzenleyen mevcut yasal çerçevenin, sektörün özgün üretim ve çalışma dinamikleriyle kurduğu ilişkiyi çok boyutlu biçimde incelemeye olanak tanıyacak şekilde çözümlenmiştir. Bu kapsamda katılımcı değerlendirmelerinde tekrar eden hukuki uyumsuzluk alanları, mevzuat boşlukları, uygulama ve denetim sorunları ile sosyal güvence ve iş sağlığına ilişkin ortak vurgular tematik kodlama yoluyla yargı maddeleri hâline getirilmiştir. Elde edilen bu yargılar bir yandan yasal düzenlemelerin varlığına değinirken bir yandan da düzenlemelerin fiilî çalışma

pratikleri üzerindeki etkilerine ve sınırlılıklarına odaklanan bir analitik çerçeve içerisinde ele alınmıştır.

Oluşturulan yargı maddeleri, sinema endüstrisinin mevcut iş hukuku ve sosyal güvenlik rejimi içerisinde nasıl konumlandığını; bu konumlanmanın hangi noktalarda yapısal boşluklar, uygulama sorunları ve yeni risk alanları ürettiğini görünür kılacak biçimde, içerik ve anlam yakınlıkları gözetilerek yedi ana küme altında yapılandırılmıştır. Bu kümeleme, hukuki düzenlemelerin sektörel özgünlüklerle uyum düzeyini, denetim ve yaptırım mekanizmalarının etkinliğini ve proje bazlı çalışma rejiminin yarattığı süreklilik sorunlarını birlikte değerlendirmeye imkân tanımaktadır. Böylece üçüncü soruya ilişkin bulgular, sinema endüstrisinde emek rejiminin hukuki düzlemde yalnızca eksik ya da yetersiz değil, aynı zamanda parçalı, uyumsuz ve dönüşüm baskısı altında bir yapı sergilediğini ortaya koyan bütünlüklü bir çözümleme zemini sunmaktadır. Aşağıda, bu yedi küme kapsamında yer alan yargı maddeleri ve bunlara ilişkin istatistiksel çözümlemelere yer verilmektedir.

4.3.1 Küme 3.1. Genel İş Kanunu Rejimi ve Yapısal Hukuki Uyumsuzluk

Bu küme, sinema endüstrisinin özgün üretim ve çalışma dinamiklerinin genel İş Kanunu rejimi içerisinde karşılıksız kaldığını ve yapısal bir uyumsuzluk yarattığını ortaya koymaktadır. Söz konusu veriler tablo 4.13'de gösterilmektedir.

Tablo 4.14
Küme 3.1. Genel İş Kanunu Rejimi ve Yapısal Hukuki Uyumsuzluk

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
3.1.	Sinema endüstrisi özgün işleyiş yapısına karşın genel İş Kanunu ile düzenlenmektedir. Kanun mevcut koşulların ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalmaktadır.	4,75	5	0,52	0	Yüksek Uzlaşı
3.2.	Sinema endüstrisindeki proje bazlı, kısa süreli, düzensiz ve freelance çalışma biçimlerinin sınırları İş Kanunu kapsamında net şekilde belirlenmemiş, hakları tasavvur edilmemiştir.	4,73	5	0,60	0	Yüksek Uzlaşı
3.3.	Sinema endüstrisinde çalışma koşulları ağırlıklı olarak İş Kanunu'nun sınırlarının dışında kalmaktadır.	4,75	5	0,61	0	Yüksek Uzlaşı
3.4.	Sosyal güvenlik mevzuatının uzun süreli ve sürekli çalışma modelleri üzerine kurgulanmış olması nedeniyle sinema sektöründeki aralıklı- düzensiz çalışma biçimleriyle uyum sağlamamaktadır.	4,75	5	0,59	0	Yüksek Uzlaşı
3.5.	Sinema endüstrisinde sektöre özgü çalışma koşulları mevcut mevzuatta boşluk yaratmaktadır.	4,76	5	0,55	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinin özgün üretim ve çalışma yapısının mevcut iş hukuku ve sosyal güvenlik rejimi içerisinde karşılık bulamadığını, bunun

ise yapısal bir hukuki uyumsuzluk alanı yarattığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Kümede yer alan tüm maddelerin yüksek ortalama değerler üretmesi (ORT = 4,73-4,76 aralığında), medyan değerlerin istisnasız biçimde en yüksek düzey olan 5,00'da gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralıkların sıfır olması (IQR = 0), uzman değerlendirmelerinin güçlü bir merkezî eğilim etrafında yoğunlaştığını ve bu başlık altında yüksek düzeyde bir uzlaşı bulunduğunu göstermektedir. Standart sapma değerlerinin düşük seyretmesi (SS = 0,52-0,61), katılımcı yanıtlarının dar bir bantta toplandığını ve bu değerlendirmelerin istikrarlı bir dağılım sergilediğini ortaya koymaktadır.

Genel İş Kanunu'nun sinema endüstrisinin özgün işleyiş yapısını karşılamakta yetersiz kaldığına ilişkin madde, yalnızca normatif bir eksikliğe değil, aynı zamanda sektörün fiilî çalışma koşulları ile hukuki tanımlar arasındaki yapısal kopuşa işaret etmektedir. Proje bazlı, kısa süreli, düzensiz ve freelance çalışma biçimlerinin İş Kanunu kapsamında net biçimde tanımlanmamış olması ve bu çalışma biçimlerine özgü hakların hukuki düzlemde tasavvur edilmemesi, bu kopuşun temel nedenlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, sinema endüstrisinde çalışma koşullarının fiilen İş Kanunu sınırlarının dışında kalmasına yol açmakta; hukuki koruma ile sektörel pratik arasındaki mesafeyi daha da derinleştirmektedir.

Benzer biçimde, sosyal güvenlik mevzuatının uzun süreli ve sürekli çalışma modelleri üzerine kurgulanmış olması, sinema sektöründe yaygın olan aralıklı ve düzensiz çalışma biçimleriyle uyumsuzluk yaratmakta; bu uyumsuzluk, sosyal güvenceye erişimi yapısal olarak sınırlayan bir etki üretmektedir. Sektöre özgü çalışma koşullarının mevcut mevzuatta boşluk yaratması ise, bu hukuki uyumsuzluğun tekil uygulama sorunlarından ziyade sistematik bir nitelik taşıdığını göstermektedir. Bu kümede ortaya çıkan dağılım örüntüsü, bizzat mevzuatın kurucu varsayımlarının sektörün çalışma gerçekliğiyle örtüşmemesiyle ilişkili olduğunu istatistiksel olarak görünür kılmaktadır. Bu çerçevede söz konusu küme, sinema endüstrisindeki emek rejiminin hukuki düzlemde mevcut iş ve sosyal güvenlik hukukunun sektörel özgünlükleri kapsayacak biçimde yeniden düşünülmesi gerektiğini güçlü bir uzlaşıyla ortaya koymaktadır.

4.3.2 Küme 3.2. Hukuki Boşlukların Kötüye Kullanımı ve Kayıt Dışı İstihdam

Bu küme, mevzuattaki yapısal boşlukların uygulama düzeyinde çalışan aleyhine nasıl sistematik bir maliyet avantajına dönüştürüldüğünü ortaya koymaktadır.

Tablo 4.15
Küme 3.2. Hukuki Boşlukların Kötüye Kullanımı ve Kayıt Dışı İstihdam

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
3.6.	Sinema endüstrisinde Sektöre özgü çalışma koşulları mevcut mevzuatta boşluk yaratması işverenler tarafından sigorta primlerinin eksik yatırılması veya hiç yatırılmaması amacıyla bir maliyet avantajı olarak kullanılmaktadır.	4,05	5	1,27	2	Belirsiz
3.13	Sinema endüstrisinde, çalışanların sigorta girişlerinin yapılmaması veya gerçek ücret altındaki beyanlar yoluyla kayıt dışı istihdam oranının resmi verilerin çok üzerinde olduğu düşünülmektedir.	4,28	5	1,30	1	Uzlaşı Var

Tablo 4.14'de gösterilen ve Küme 3.2. kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde hukuki uyumsuzlukların yalnızca normatif bir eksiklik düzeyinde kalmadığını; uygulama alanında çalışan aleyhine işleyen ekonomik ve yapısal sonuçlar ürettiğini göstermektedir. Her iki madde için de ortalama değerlerin görece yüksek düzeyde gerçekleşmesi (ORT = 4,05 ve 4,28) ve medyan değerlerin en yüksek puan olan 5,00 düzeyinde toplanması, uzmanların bu sorun alanını genel olarak kabul ettiğini; ancak değerlendirmelerin yoğunluğu ve homojenliği bakımından önceki kümelere kıyasla daha temkinli bir dağılım sergilendiğini ortaya koymaktadır. Çeyrekler arası aralıkların genişlemesi (IQR = 2 ve 1) ve standart sapma değerlerinin yükselmesi (SS = 1,27 ve 1,30), katılımcı yanıtlarının daha geniş bir puan aralığına yayıldığını ve bu başlık altında görüşlerin tam olarak yoğunlaşmadığını göstermektedir.

Sektöre özgü çalışma koşullarının mevcut mevzuatta boşluk yaratmasının, işverenler tarafından sigorta primlerinin eksik yatırılması ya da hiç yatırılmaması yönünde bir maliyet avantajı olarak kullanıldığına ilişkin madde, bu küme içerisinde belirsiz uzlaşı düzeyinde kalmıştır. Ortalama değerin görece düşmesi ve yayılım ölçütlerinin genişlemesi, uzmanların önemli bir bölümünün bu durumu yapısal bir sorun olarak değerlendirdiğini; ancak bir diğer bölümünün bu uygulamaların genellenebilirliği ya da yaygınlığı konusunda daha ihtiyatlı yaklaştığını göstermektedir. Bu durum, söz konusu sorunun sektör genelinde varlığı kabul edilmekle birlikte, uygulama biçimleri ve yoğunluğu konusunda deneyim farklılıklarına dayalı bir algı çeşitliliği bulunduğunu düşündürmektedir.

Benzer biçimde, sigorta girişlerinin yapılmaması ya da gerçek ücretin altında beyan yoluyla kayıt dışı istihdam oranının resmi verilerin çok üzerinde olduğu yönündeki madde de uzlaşı

var düzeyinde değerlendirilmiştir. Medyanın yüksek düzeyde gerçekleşmesine karşın, standart sapma ve çeyrekler arası aralığın artması, kayıt dışılığın varlığına ilişkin genel bir kabul bulunmakla birlikte, bu durumun boyutlarına ilişkin değerlendirmelerin homojenleşmediğini ortaya koymaktadır. Bu dağılım örüntüsü, kayıt dışı istihdamın sektörde hissedilen bir gerçeklik olduğunu; ancak niceliği ve yaygınlığı konusunda uzman algılarının farklılaştığını istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

Bu küme genelinde ortaya çıkan istatistiksel yapı, sinema endüstrisinde hukuki boşlukların ve kayıt dışı pratiklerin yalnızca mevzuat eksikliğinden değil, aynı zamanda bu eksikliklerin ekonomik bir avantaja dönüştürülebilme potansiyelinden beslendiğini göstermektedir. Bununla birlikte, önceki kümelerde gözlenen yüksek ve homojen uzlaşı örüntüsüne kıyasla burada beliren görece heterojenlik, bu sorun alanının daha örtük, dağınık ve dolaylı biçimlerde deneyimlendiğine işaret etmektedir. Bu durum, kayıt dışılık ve maliyet avantajı pratiklerinin, sektörde açıkça tanımlanmış normlar yerine, gri alanlar üzerinden işleyen bir yapısallık kazandığını düşündürmektedir.

4.3.3 Küme 3.3. Denetim Açığı ve Caydırıcılık Sorunu

Bu küme, hukuki düzenlemelerin varlığına rağmen, bu düzenlemelerin uygulanmasını güvence altına alacak caydırıcı denetim ve yaptırım mekanizmalarının yetersizliğine odaklanmaktadır.

Tablo 4.16
Küme 3.3. Denetim Açığı ve Caydırıcılık Sorunu

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
3.7.	Sinema endüstrisinde mevcut yasal boşlukların çalışan aleyhine kullanılmasını önleyecek caydırıcı bir denetim mekanizması bulunmamaktadır.	4,70	5	0,61	0	Yüksek Uzlaşı
3.18.	Sinema endüstrisinde mevcut yasal mevzuatın uygulanmasına yönelik denetimler artırılmalıdır.	4,78	5	0,54	0	Yüksek Uzlaşı
3.19.	Sinema endüstrisinde mevcut yasal mevzuatın uygulanmasına yönelik yaptırımlar artırılmalıdır.	4,79	5	0,54	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde hukuki düzenlemelerin normatif düzeyde mevcut olmasına karşın, bu düzenlemelerin fiilî çalışma pratikleri üzerinde etkili olmasını sağlayacak denetim ve yaptırım mekanizmalarının yetersiz kaldığını güçlü bir biçimde ortaya koymaktadır. Küme içerisindeki tüm maddelerin

yüksek ortalama değerler üretmesi (ORT = 4,70-4,79 aralığında), medyan değerlerin istisnasız biçimde en yüksek düzey olan 5,00'da gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralıkların sıfır olması (IQR = 0), uzman değerlendirmelerinin son derece dar bir bantta yoğunlaştığını ve bu başlık altında yüksek düzeyde bir uzlaşı bulunduğunu göstermektedir. Standart sapma değerlerinin düşük seyretmesi (SS = 0,54-0,61), katılımcı yanıtlarının homojen bir dağılım sergilediğini ve değerlendirmelerin istikrarlı olduğunu ortaya koymaktadır.

Mevcut yasal boşlukların çalışan aleyhine kullanılmasını önleyecek caydırıcı bir denetim mekanizmasının bulunmadığına ilişkin madde, bu kümenin kavramsal çekirdeğini oluşturmaktadır. Yüksek ortalama ve düşük yayılım değerleri, uzmanların büyük çoğunluğunun, sorun alanını denetimsizlik üzerinden işleyen yapısal bir sorun olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Bu durum, hukuki düzenlemelerin varlığının düzenlemenin etkili olabilmesi için, uygulanabilirlik ve izlenebilirlik boyutlarının zorunlu olduğunu ortaya koymaktadır.

Denetimlerin artırılması ve mevcut mevzuatın uygulanmasına yönelik yaptırımların güçlendirilmesi gerektiğine ilişkin maddeler ise, bu yapısal soruna yönelik çözüm yönelimini temsil etmektedir. Her iki maddede de ortalama değerlerin küme içerisindeki en yüksek düzeylere ulaşması (ORT = 4,78 ve 4,79) ve yayılım ölçütlerinin son derece dar kalması, uzmanların çözümün yönü konusunda da güçlü bir fikir birliği içerisinde olduğunu göstermektedir. Denetim ile yaptırım arasındaki ilişkinin birlikte vurgulanması uzman değerlendirmelerinde denetimin tek başına yeterli görülmediğini sadece yaptırımlarla desteklendiğinde caydırıcı ve dönüştürücü bir etki yaratabileceğinin kabul edildiğini ortaya koymaktadır.

Bu küme genelinde ortaya çıkan istatistiksel tablo, sinema endüstrisinde yaşanan sorunların önemli bir bölümünün hukuki düzenleme eksikliğinden ziyade, mevcut düzenlemelerin etkisiz uygulanmasından kaynaklandığını göstermektedir. Denetim ve yaptırım mekanizmalarının yetersizliği, hukuki boşlukların çalışan aleyhine kullanılmasını mümkün kılmakta; bu durum ise kayıt dışılık, güvencesizlik ve hak ihlallerini besleyen yapısal bir zemin oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu küme, güçlü, sürekli ve caydırıcı bir denetim-yaptırım yapısının birlikte ele alınması gerektiğini yüksek düzeyde bir uzlaşıyla ortaya koymaktadır.

4.3.4 Küme 3.4. Çalışma Süreleri, İş Sağlığı ve Güvenliği

Bu küme, set ortamında zaman, beden ve güvenlik ekseninde ortaya çıkan yapısal ihlalleri ve mevcut sınıflandırmaların yetersizliğini ele almaktadır. Bu duruma dair bulgular Tablo 4.17'de gösterilmiştir.

Tablo 4.17
Küme 3.4. Çalışma Süreleri, İş Sağlığı ve Güvenliği

Madde Kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
3.8.	Sinema endüstrisinin mevcut 'tehlikeli' iş sınıfı kategorisi, setlerdeki fiili riskleri ve çalışma koşullarını tam olarak yansıtmaktadır.	2,66	2	1,25	1	Uzlaşı Var
3.10.	Sinema endüstrisindeki çalışma pratiklerinde; yasal sınırların üzerindeki fazla mesai uygulamaları ve yetersiz dinlenme süreleri, yerleşik bir sektörel alışkanlık haline gelmiştir.	4,72	5	O,6	0	Yüksek Uzlaşı
3.11	Sinema endüstrisinde sektörün dinamik yapısı içerisinde, iş sağlığı ve güvenliği standartlarına uyum düzeyi düşüktür ve güvenlik protokolleri operasyonel hızın gerisinde kalmaktadır.	4,13	5	1,24	2	Belirsiz

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde iş sağlığı, güvenliği ve çalışma sürelerine ilişkin risk alanlarının hem normatif tanımlamalar hem de fiilî çalışma pratikleri düzeyinde nasıl ayrıştığını ortaya koymaktadır. Maddelerin merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri birlikte değerlendirildiğinde, bu başlık altında yüksek uzlaşı**,** belirsiz uzlaşı ve düşük merkezî eğilim gibi farklı istatistiksel örüntülerin aynı yapısal alanda bir arada bulunduğu dikkat çekmektedir. Bu durum, iş sağlığı ve güvenliği meselesinin sektörde tekil bir sorun alanı değil, farklı düzeylerde deneyimlenen çok katmanlı bir yapı arz ettiğini göstermektedir.

Sinema endüstrisinin mevcut "tehlikeli iş" sınıfı kategorisinin, setlerdeki fiilî riskleri ve çalışma koşullarını tam olarak yansıttığına ilişkin madde, küme içerisindeki diğer maddelerden belirgin biçimde ayrışmaktadır. Bu madde için ortalama değerin düşük düzeyde gerçekleşmesi (ORT = 2,66) ve medyanın 2,00 olarak hesaplanması, uzmanların önemli bir bölümünün mevcut sınıflandırmanın yeterliliğine ilişkin olumlu bir değerlendirme yapmadığını göstermektedir. Standart sapmanın görece yüksek olması (SS = 1,25) ve çeyrekler arası aralığın 1 düzeyinde kalması (IQR = 1), katılımcı görüşlerinin belirli ölçüde farklılaştığını; ancak bu farklılaşmanın tamamen dağınık bir yapıya dönüşmediğini ortaya koymaktadır. Bu dağılım örüntüsü, mevcut "tehlikeli iş" tanımının sektördeki fiilî riskleri yeterince kapsayıp kapsamadığı konusunda sınırlı bir uzlaşı

bulunduğunu; resmî sınıflandırma ile set deneyimi arasında algısal ve yapısal bir mesafe olduğunu istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

Buna karşılık, sinema endüstrisindeki çalışma pratiklerinde yasal sınırların üzerindeki fazla mesai uygulamaları ve yetersiz dinlenme sürelerinin yerleşik bir sektörel alışkanlık hâline geldiğine ilişkin madde, küme içerisinde en güçlü uzlaşı örüntüsünü üretmiştir. Bu madde için ortalama değerin yüksek düzeyde gerçekleşmesi (ORT = 4,72), medyanın en yüksek değer olan 5,00 düzeyinde toplanması ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), uzman değerlendirmelerinin neredeyse tam bir örtüşme sergilediğini göstermektedir. Standart sapmanın düşük düzeyde kalması (SS ≈ 0,60), yanıtların dar bir bantta yoğunlaştığını ve bu uygulamaların sektörde yaygın, bilinen ve normalleşmiş bir pratik olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Bu istatistiksel yapı, fazla mesai ve dinlenme hakkı ihlallerinin münferit değil, sektörel düzeyde içselleştirilmiş bir çalışma rejiminin parçası hâline geldiğini göstermektedir.

İş sağlığı ve güvenliği standartlarına uyum düzeyinin düşük olduğuna ve güvenlik protokollerinin operasyonel hızın gerisinde kaldığına ilişkin madde ise, küme içerisinde belirsiz uzlaşı düzeyinde yer almaktadır. Ortalama değerin görece yüksek olmasına karşın (ORT = 4,13), standart sapmanın artması (SS = 1,24) ve çeyrekler arası aralığın genişlemesi (IQR = 2), uzman yanıtlarının daha heterojen bir dağılım sergilediğini göstermektedir. Medyanın 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi, katılımcıların önemli bir bölümünün bu sorunu güçlü biçimde vurguladığını; ancak daha düşük puan veren bir grubun da varlığını koruduğunu ortaya koymaktadır. Bu dağılım, iş sağlığı ve güvenliği ihlallerinin varlığına ilişkin genel bir kabul bulunmakla birlikte, bu ihlallerin yoğunluğu, sürekliliği ve kurumsal görünürlüğü konusunda deneyime dayalı farklı algıların bulunduğunu düşündürmektedir.

Bu küme genelinde ortaya çıkan istatistiksel tablo, sinema endüstrisinde iş sağlığı ve güvenliği meselesinin çalışma süreleri, üretim temposu ve risk algısının birlikte şekillendirdiği yapısal bir emek yapısı sorunu olduğunu göstermektedir. Resmî sınıflandırmaların fiilî riskleri karşılamakta yetersiz kalması, fazla mesai ve yetersiz dinlenmenin normalleşmesi ve güvenlik protokollerinin üretim hızına tâbi kılınması, sektörde bedenin ve zamanın sistematik olarak aşındırıldığı bir çalışma düzenine işaret etmektedir. Bu bağlamda söz konusu küme, iş sağlığı ve güvenliği alanındaki sorunların,

ancak sektöre özgü tanımlamalar, denetim mekanizmaları ve yaptırımlarla birlikte ele alındığında anlamlı biçimde çözülebileceğini güçlü biçimde ortaya koymaktadır

4.3.5 Küme 3.5. Sektöre Özgü ve Uzmanlaşmış Denetim Mekanizmaları

Bu küme, genel denetim modellerinin yetersizliğine karşı, sinema endüstrisinin değişken üretim koşullarına uygun, uzmanlaşmış ve bağımsız denetim sistemlerine duyulan ihtiyacı ortaya koymaktadır.

Tablo 4.18
Küme 3.5. Sektöre Özgü ve Uzmanlaşmış Denetim Mekanizmaları

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
3.9.	Sinema endüstrisinin dinamik ve değişken çalışma mekanlarına (setlere) ve koşullarına özgü, periyodik ve uzmanlaşmış bir denetim sistemi oluşturulmalıdır.	4,07	5	1,38	2	Belirsiz
3.12.	Sinema endüstrisinde setlerdeki fazla mesai, dinlenme hakkı ve iş güvenliği standartlarının takibi için bağımsız ve sektörel uzmanlığa sahip bir denetim mekanizması hayata geçirilmelidir.	4,75	5	0,60	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde mevcut genel denetim modellerinin, sektörün dinamik, mekânsal olarak dağınık ve üretim temposu yüksek çalışma yapısını karşılamakta yetersiz kaldığını; buna karşılık sektöre özgü, uzmanlaşmış ve bağımsız denetim mekanizmalarına yönelik güçlü bir ihtiyaç bulunduğunu ortaya koymaktadır. Ancak küme içindeki maddelerin merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri birlikte değerlendirildiğinde, bu ihtiyacın hangi biçimde ve hangi kurumsal modelle karşılanacağı noktasında uzman değerlendirmelerinin aynı ölçüde homojenleşmediği görülmektedir.

Sinema endüstrisinin dinamik ve değişken çalışma mekânlarına (setlere) ve koşullarına özgü, periyodik ve uzmanlaşmış bir denetim sistemi oluşturulması gerektiğine ilişkin madde, küme içerisinde belirsiz uzlaşı düzeyinde yer almaktadır. Bu madde için ortalama değerin görece yüksek olmasına karşın (ORT = 4,07), standart sapmanın belirgin biçimde artması (SS = 1,38) ve çeyrekler arası aralığın genişlemesi (IQR = 2), katılımcı yanıtlarının geniş bir puan aralığına yayıldığını göstermektedir. Medyanın en yüksek değer olan 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi, uzmanların önemli bir bölümünün bu öneriyi güçlü biçimde desteklediğini; ancak daha düşük puan veren bir grubun da varlığını koruduğunu ortaya koymaktadır. Bu dağılım örüntüsü, sektöre özgü ve periyodik denetim fikrinin genel ilke düzeyinde kabul gördüğünü; buna karşın bu denetimin kurumsal yapısı,

kapsamı ve uygulanabilirliği konusunda uzmanlar arasında temkinli ve farklılaşan değerlendirmeler bulunduğunu düşündürmektedir.

Buna karşılık, setlerdeki fazla mesai, dinlenme hakkı ve iş güvenliği standartlarının takibi için bağımsız ve sektörel uzmanlığa sahip bir denetim mekanizmasının hayata geçirilmesi gerektiğine ilişkin madde, küme içerisinde yüksek uzlaşı örüntüsü sergilemektedir. Bu madde için ortalama değerin yüksek düzeyde gerçekleşmesi (ORT = 4,75), medyanın 5,00 düzeyinde toplanması ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), uzman değerlendirmelerinin dar bir bantta yoğunlaştığını ve bu öneri etrafında güçlü bir fikir birliği oluştuğunu göstermektedir. Standart sapmanın düşük düzeyde kalması (SS = 0,60), katılımcı yanıtlarının homojen bir dağılım sergilediğini ve bu mekanizmanın sektörde somut, acil ve uygulanabilir bir ihtiyaç olarak algılandığını ortaya koymaktadır.

Bu iki maddenin birlikte değerlendirilmesi, sinema endüstrisinde denetim meselesinin soyut ve genel bir düzenleme ihtiyacından ziyade, belirli risk alanlarına odaklanan, somut ve uzmanlık temelli mekanizmalar üzerinden anlam kazandığını göstermektedir. Genel ve periyodik bir denetim sistemi fikri, ilkesel düzeyde desteklenmekle birlikte, uygulama biçimi konusunda belirsizlikler barındırırken; fazla mesai, dinlenme hakkı ve iş güvenliği gibi doğrudan beden, zaman ve güvenlik ile ilişkili alanlarda bağımsız ve sektörel uzmanlığa sahip denetim mekanizmaları, uzmanlar tarafından daha net ve güçlü biçimde talep edilmektedir.

Bu küme genelinde ortaya çıkan istatistiksel tablo, sinema endüstrisinde denetim ihtiyacının nicelikten çok nitelik meselesi olarak kavrandığını; denetimin genel ve merkezi bir yapıdan ziyade, sektörel özgünlükleri bilen, sahaya hâkim ve bağımsız kurumsal aktörler aracılığıyla yürütülmesi gerektiğine yönelik güçlü bir yönelimi görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Küme 3.5, denetim ve yaptırım tartışmasını soyut bir idari sorun olmaktan çıkararak, sinema emek rejiminin güvenliği, sürdürülebilirliği ve kurumsal dayanıklılığı açısından belirleyici bir eşik olarak konumlandırmaktadır.

4.3.6 Küme 3.6. Çalışma Süreleri, İş Sağlığı ve Güvenliği Rejimi

Bu küme, set ortamında zaman, beden ve güvenlik ekseninde ortaya çıkan yapısal ihlalleri ve mevcut sınıflandırmaların yetersizliğini ele almaktadır.

Tablo 4.19
Küme 3.6. Çalışma Süreleri, İş Sağlığı ve Güvenliği Rejimi

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
3.15.	Sinema endüstrisinin kendisine özgü koşullarını içeren, SGK sistemine entegre edilecek proje bazlı çalışmaya özgü "geçici sigortalılık modeli" oluşturulmalıdır.	4,75	5	0,60	0	Yüksek Uzlaşı
3.16.	Sinema endüstrisinde proje bitiminde işsizlik ödeneği kesintiye uğramamalıdır.	4,77	5	0,58	0	Yüksek Uzlaşı
3.17.	Sinema endüstrisinde proje bitiminde sağlık güvencesi kesintiye uğramamalıdır.	4,77	5	0,58	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde çalışma süreleri, beden sağlığı ve güvenlik risklerinin, yalnızca set içi pratiklerle sınırlı olmadığını; proje bazlı ve süreksiz çalışma rejimi nedeniyle sosyal güvence sürekliliğinin kopması üzerinden yapısal bir iş sağlığı ve güvenliği sorunu ürettiğini göstermektedir. Kümede yer alan tüm maddelerin yüksek ortalama değerler üretmesi (ORT = 4,75-4,77 aralığında), medyan değerlerin istisnasız biçimde en yüksek düzey olan 5,00'da gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralıkların sıfır olması (IQR = 0), uzman değerlendirmelerinin güçlü ve homojen bir merkezî eğilim etrafında yoğunlaştığını ortaya koymaktadır. Standart sapma değerlerinin düşük seyretmesi (SS = 0,58-0,60), bu başlık altında uzman görüşleri arasında son derece istikrarlı bir dağılım bulunduğunu göstermektedir.

Sinema endüstrisinin kendisine özgü koşullarını içeren ve SGK sistemine entegre edilecek proje bazlı çalışmaya özgü "geçici sigortalılık modeli" oluşturulmasına ilişkin madde, bu kümenin yapısal çekirdeğini oluşturmaktadır. Yüksek merkezî eğilim ve dar yayılım, mevcut sosyal güvenlik sisteminin süreksiz çalışma biçimlerini kapsayamadığına ve bu eksikliğin, sektöre özgü yeni bir sigortalılık modeli geliştirilmesini zorunlu kıldığına ilişkin güçlü bir uzman uzlaşısına işaret etmektedir. Bu durum, iş sağlığı ve güvenliği meselesinin yalnızca çalışma anına değil, çalışma dışı dönemlere de yayılan bütüncül bir güvence ihtiyacıyla birlikte düşünülmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Proje bitiminde işsizlik ödeneğinin ve sağlık güvencesinin kesintiye uğramaması gerektiğine ilişkin maddeler de benzer bir istatistiksel örüntü sergilemektedir. Her iki maddede de ortalama değerlerin en yüksek düzeylere ulaşması, medyanın 5,00'da yoğunlaşması ve yayılım ölçütlerinin son derece dar kalması, uzmanların sosyal güvence sürekliliğini, sinema endüstrisinde çalışma koşullarının temel bir bileşeni olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Bu dağılım, proje bazlı çalışma rejiminin doğası gereği

ortaya çıkan işsizlik ve sağlık güvencesi kesintilerinin, sektörde olağan kabul edilebilecek geçici durumlar değil; doğrudan müdahale edilmesi gereken yapısal riskler olarak algılandığını istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

Bu küme genelinde ortaya çıkan tablo, sinema endüstrisinde iş sağlığı ve güvenliği meselesinin, yalnızca set içindeki fiziksel riskler ve çalışma süreleriyle sınırlı olmadığını; proje bitimleriyle birlikte ortaya çıkan gelir ve sağlık güvencesi kayıplarının da emek rejiminin ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermektedir. Sosyal güvence sürekliliğinin sağlanamaması, bedenin ve emeğin korunmasını kesintili ve kırılgan hâle getirmekte; bu durum ise sektörde uzun vadeli bir sağlık ve güvenlik riskine dönüşmektedir. Dolayısıyla bu küme, iş sağlığı ve güvenliğinin ancak proje bazlı çalışmaya uyarlanmış, kesintisiz ve sektöre özgü bir sosyal güvenlik yapısıyla birlikte ele alındığında anlamlı ve sürdürülebilir bir biçimde sağlanabileceğini yüksek düzeyde bir uzlaşıyla ortaya koymaktadır.

4.3.7 Küme 3.7. Sektöre Özgü Hukuki Rejim ve Yeni Teknolojik Riskler

Bu küme, sinema endüstrisinin artık genel mevzuatla düzenlenemeyecek ölçüde özgünleştiğini ve yeni emek riskleri ürettiğini göstermektedir.

Tablo 4.20
Küme 3.7. Sektöre Özgü Hukuki Rejim ve Yeni Teknolojik Riskler

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
3.14.	Sinema endüstrisinin kendisine özgü koşullarını içeren "Sinema İş Kanunu" çıkarılmalıdır.	4,74	5	0,67	0	Yüksek Uzlaşı
3.20.	Sinema endüstrisinde çalışanların yapay zekâ ile üretilen içeriklere yönelik korunmaya alınması gerekmektedir.	4,76	5	0,55	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinin mevcut çalışma gerçekliğinin artık genel iş hukuku ve klasik emek rejimi varsayımlarıyla düzenlenemeyecek ölçüde özgünleştiğini ve yeni risk alanları ürettiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Her iki maddede de ortalama değerlerin yüksek düzeyde gerçekleşmesi (ORT = 4,74 ve 4,76), medyan değerlerin istisnasız biçimde en yüksek puan olan 5,00 düzeyinde toplanması ve çeyrekler arası aralıkların sıfır olması (IQR = 0), uzman değerlendirmelerinin son derece dar bir bantta yoğunlaştığını ve bu başlık altında güçlü, homojen ve istikrarlı bir uzlaşı bulunduğunu göstermektedir. Standart sapma değerlerinin düşük seyretmesi (SS = 0,55-0,67), bu uzlaşının rastlantısal değil, ortak deneyim ve birikime dayalı olduğunu istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

Sinema endüstrisinin kendisine özgü koşullarını içeren bir "Sinema İş Kanunu" çıkarılması gerektiğine ilişkin madde, bu kümenin kurucu eksenini oluşturmaktadır. Yüksek merkezî eğilim ve son derece dar yayılım, uzmanların büyük çoğunluğunun, sektörde yaşanan sorunların mevcut mevzuatın parçalı revizyonlarıyla değil, ancak sektöre özgü, bütüncül ve bağımsız bir hukuki rejimle ele alınabileceği konusunda güçlü bir fikir birliği içinde olduğunu göstermektedir. Bu talep, önceki kümelerde ortaya konulan hukuki uyumsuzluk, denetimsizlik, kayıt dışılık ve sosyal güvence süreksizliği gibi sorunların bir sonucu olmanın ötesinde, bu sorunları aşmaya yönelik yapısal bir yönelimi ifade etmektedir.

Sinema endüstrisinde çalışanların yapay zekâ ile üretilen içeriklere yönelik korunmaya alınması gerektiğine ilişkin madde ise, bu yapısal yönelimi geleceğe taşıyan stratejik bir boyut eklemektedir. Yüksek uzlaşı düzeyi ve dar dağılım örüntüsü, uzmanların yapay zekâ teknolojilerini emek süreçlerini dönüştüren ve yeni güvencesizlik biçimleri üretebilen bir risk alanı olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Bu durum, sinema endüstrisinde hukuki korumanın henüz kurumsallaşma aşamasında olan yeni üretim biçimlerini de kapsayacak biçimde düşünülmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Bu küme genelinde ortaya çıkan istatistiksel tablo, sinema endüstrisinde emek rejiminin artık yalnızca geçmişten devralınan yapısal sorunlarla değil, aynı zamanda teknolojik dönüşümün hızlandırdığı yeni risklerle de karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Sektöre özgü bir iş kanunu talebi ile yapay zekâ temelli üretim süreçlerine yönelik koruma ihtiyacının aynı küme içerisinde güçlü bir uzlaşıyla yan yana gelmesi, hukuki düzenleme gereksiniminin hem yapısal hem de zamansal bir boyut kazandığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Küme 3.7, sinema endüstrisinde emek rejiminin geleceğinin, ancak sektörel özgünlüğü tanıyan, teknolojik dönüşümü öngören ve çalışanı merkezine alan bütüncül bir hukuki mimariyle güvence altına alınabileceğini açık biçimde görünür kılmaktadır.

4.4 Sinema Endüstrisine Yönelik Hazırlanacak Olan Kanunların Düzenlenmesi ve Denetlenmesinde Yer Alacak Paydaşlara İlişkin Bulgular

Dördüncü soruya verilen yanıtlar, sinema endüstrisine yönelik hazırlanacak yasal düzenlemelerin hangi paydaşlar tarafından şekillendirileceği ve bu düzenlemelerin hangi aktörler aracılığıyla denetleneceğine ilişkin değerlendirmeleri kapsamaktadır.

Bu aşamada katılımcı görüşleri, yasal çerçevenin oluşturulması ile bu çerçevenin uygulanması ve denetlenmesi süreçlerinin farklı kurumsal sorumluluklar ve yetki alanları içerdiği varsayımı üzerinden çözümlenmiştir. Bu doğrultuda dördüncü soruya ilişkin yanıtlar, analitik olarak iki ana alt başlık altında ele alınmıştır.

İlk alt başlık (A - Kanun Düzenlemesi), sinema endüstrisine özgü hukuki ve normatif çerçevenin oluşturulmasında rol alması öngörülen paydaşlara odaklanmaktadır. Bu kapsamda, içerik ve anlam yakınlıkları gözetilerek dört ayrı küme tespit edilmiştir. Bu kümeler; merkezi kamu otoritesinin normatif rolü, emek ve mesleki temsil yapıları, bilgi-veri üretimi ve uygulama alanları ile genişletilmiş paydaşlar ve yeni sorumluluk alanları etrafında yapılandırılmıştır.

İkinci alt başlık (B - Denetleme) ise, oluşturulacak yasal düzenlemelerin fiilî çalışma pratikleri üzerinde etkili olabilmesi için gerekli denetim mekanizmaları ve bu mekanizmalarda yer alması öngörülen aktörlere ilişkin değerlendirmeleri içermektedir. Bu başlık altında yapılan tematik çözümleme sonucunda, farklı denetim düzeylerini ve uzmanlık alanlarını temsil eden sekiz ayrı küme belirlenmiştir. Bu kümeler; merkezi devlet denetimi, kültür politikası ve destek temelli denetim, iş sağlığı ve güvenliğinde uzmanlaşmış yapılar, toplumsal gözlem ve bildirim mekanizmaları, yayın ve içerik denetimi, yerel düzeyde mekân ve set denetimi, film ofisleri üzerinden yürütülen denetim modelleri ile bağımsız ve çok paydaşlı denetim mekanizmalarını kapsamaktadır.

Bu iki ana başlık altında tespit edilen toplam on iki küme, sinema endüstrisine yönelik yasal düzenleme ve denetim süreçlerinin tekil bir kurumsal aktörle sınırlı olmayan; farklı yetki alanlarına sahip, uzmanlaşmış ve birbirini tamamlayan paydaşlar aracılığıyla yapılandırılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Aşağıda, bu kümelere ilişkin yargı maddeleri ve istatistiksel çözümlemeler ayrıntılı olarak sunulmaktadır.

4.4.1 Küme 4.a1. Merkezi Kamu Otoritesi ve Normatif Çerçevenin Kurulması

Bu küme, sinema endüstrisine yönelik hazırlanacak yasal düzenlemelerin kurucu normatif çerçevesinin hangi merkezi kamu otoriteleri tarafından ve hangi yetki alanları üzerinden yapılandırılması gerektiğine ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, kültür politikaları, destek ve teşvik mekanizmaları ile çalışma ilişkileri, sigortalılık ve iş sağlığı gibi alanlarda karar alma yetkisinin, ilgili kamu kurumları arasında nasıl konumlandırılması gerektiğini ortaya

koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda küme, sinema endüstrisine özgü mevzuatın oluşturulmasında merkezi idarenin düzenleyici rolünü ve kurumsal sorumluluk dağılımını analiz etmeye imkân tanıyan bir çerçeve sunmaktadır. Bu hususa ilişkin veriler tablo 4.21'de belirtilmiştir.

Tablo 4.21
Küme 4.a1. Merkezi Kamu Otoritesi ve Normatif Çerçevenin Kurulması

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.1.	Kültür ve Turizm Bakanlığı; Mevzuatın ana çerçevesini çizecek kamu otoritesi olarak; destekleme politikaları, sinema kanunları ve yapım teşviklerinde karar alıcı olmalıdır.	4,91	5	0,31	0	Yüksek Uzlaşı
4.2.	Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı; Çalışma saatleri, sigortalılık, İş Sağlığı gibi konularda doğrudan yetkili kurum olarak İş Kanunu ve SGK mevzuatına yönelik sinema sektörü uyarlamalarında yetkili olmalıdır.	4,94	5	0,27	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde hukuki düzenleme sürecinin temel taşı olarak merkezi kamu otoritesinin kurucu ve yönlendirici rolüne ilişkin uzman değerlendirmelerini yansıtmaktadır. Kümede yer alan her iki maddenin de son derece yüksek ortalama değerler üretmesi (ORT = 4,91 ve 4,94), medyan değerlerin istisnasız biçimde en yüksek düzey olan 5,00'da gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), uzman görüşlerinin dar bir bantta yoğunlaştığını ve bu başlık altında güçlü, homojen ve istikrarlı bir uzlaşı bulunduğunu göstermektedir. Standart sapma değerlerinin oldukça düşük düzeylerde seyretmesi (SS = 0,27 ve 0,31), bu uzlaşının tesadüfi değil, sektörel deneyim ve kurumsal birikime dayalı ortak bir kanaat olduğunu istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın, mevzuatın ana çerçevesini belirleyen kamu otoritesi olarak destekleme politikaları, sinema kanunları ve yapım teşviklerinde karar alıcı olması gerektiğine ilişkin madde, bu kümenin normatif eksenini oluşturmaktadır. Yüksek merkezî eğilim ve yok denecek kadar dar yayılım, sinema endüstrisinin kültürel ve ekonomik boyutlarını birlikte kavrayan, sektöre özgü bir üst politika üretim ihtiyacının uzmanlar arasında güçlü biçimde kabul edildiğini göstermektedir. Bu durum, sinemanın yalnızca bir üretim alanı değil, aynı zamanda kamusal politika gerektiren stratejik bir kültür alanı olarak değerlendirildiğine işaret etmektedir.

Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'nın ise çalışma saatleri, sigortalılık ve İş Sağlığı gibi konularda doğrudan yetkili kurum olarak, İş Kanunu ve SGK mevzuatına yönelik

sinema sektörü uyarlamalarında yetkilendirilmesi gerektiğine ilişkin madde, bu normatif çerçevenin emek boyutunu tamamlamaktadır. Bu maddenin, küme içerisindeki en yüksek ortalama değeri üretmesi (ORT = 4,94), uzmanların çalışma hayatına ilişkin düzenlemelerin, genel mevzuatın soyut ilkeleriyle değil, sektörel özgünlükleri dikkate alan idari uyarlamalarla yürütülmesi gerektiği konusunda güçlü bir görüş birliği içinde olduğunu ortaya koymaktadır.

Her iki maddenin birlikte değerlendirilmesi, sinema endüstrisine yönelik hukuki düzenleme ihtiyacının tekil ve merkezi bir yasama talebinden ziyade, görev alanları açık biçimde tanımlanmış iki temel kamu otoritesi üzerinden yapılandırılması gerektiğini göstermektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın kültürel politika ve sektör stratejisi üretimindeki rolü ile Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'nın emek ve sosyal güvenlik boyutundaki düzenleyici yetkisi, uzman değerlendirmelerinde birbirini tamamlayan ve ayrışmayan bir kurumsal mimari olarak konumlanmaktadır. Bu dağılım, sinema endüstrisinde yaşanan sorunların tek bir idari alanın sınırları içinde çözülemeyecek ölçüde çok boyutlu olduğuna ilişkin güçlü bir kurumsal farkındalığı yansıtmaktadır.

Bu küme genelinde ortaya çıkan istatistiksel örüntü, sinema endüstrisinin hukuki çerçevesinin, dağınık ve geçici müdahalelerle değil; merkezi, koordineli ve yetki sınırları netleştirilmiş bir kamu yönetişimi modeliyle yeniden kurulması gerektiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Böylece Küme 4.1, sonraki kümelerde ele alınacak olan sendikal temsil, akademik katkı ve genişletilmiş paydaş katılımının, ancak bu merkezi normatif çerçevenin üzerine inşa edilebileceğini gösteren kurucu bir zemin işlevi görmektedir.

4.4.2 Küme 4.a2. Emek ve Mesleki Temsil

Bu küme, sinema endüstrisine yönelik yasal düzenleme sürecinde emek tarafını ve mesleki uzmanlığı temsil eden örgütlerin rolüne ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, sendikaların çalışma ilişkileri ve pratik işleyişe dair bilgi üretme kapasitesi ile meslek birlikleri ve derneklerin telif hakları, yapım süreçleri ve mesleki ilişkiler alanındaki teknik katkılarını, normatif çerçevenin oluşturulmasına dâhil edilmesi gereken temel paydaşlık alanları olarak ele almaktadır.

Tablo 4.22
Küme 4.a2. Emek ve Mesleki Temsil

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.3.	Sendikalar; Çalışan kesimin temsilcisi olarak sözleşmeler, çalışma süreleri, mobbing, ücret ve sigorta konularında pratik işleyiş konusunda bilgi vermelidir.	4,86	5	0,41	0	Yüksek Uzlaşı
4.4.	Meslek Birlikleri ve Dernekler; meslek erbaplarını temsil eden kuruluşlar telif hakları, yapım süreçleri ve yapımcı-çalışan ilişkileri konusunda teknik katkı sunmalıdırlar.	4,81	5	0,49	0	Yüksek Uzlaşı

Tablo 4.19'da gösterilen küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisinde hukuki ve kurumsal düzenlemelerin yalnızca kamu otoriteleri tarafından yukarıdan belirlenen normlar aracılığıyla değil, doğrudan emek süreçlerinin içinden gelen temsil ve teknik bilgiyle birlikte şekillenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Kümede yer alan her iki maddenin de yüksek ortalama değerler üretmesi (ORT = 4,86 ve 4,81), medyanın istisnasız biçimde 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), uzman değerlendirmelerinin son derece dar bir bantta yoğunlaştığını ve bu başlık altında güçlü, homojen ve istikrarlı bir uzlaşı bulunduğunu göstermektedir. Standart sapma değerlerinin düşük seyretmesi (SS = 0,41 ve 0,49), emek ve mesleki temsilin yasa yapım sürecindeki rolüne ilişkin değerlendirmelerin, deneyim temelli ve ortak bir algıya dayandığını istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

Sendikaların, çalışan kesimin temsilcisi olarak sözleşmeler, çalışma süreleri, mobbing, ücret ve sigorta gibi alanlarda pratik işleyişe dair bilgi üretmesi gerektiğine ilişkin madde, bu kümenin emek eksenli çekirdeğini oluşturmaktadır. Yüksek merkezî eğilim ve yok denecek kadar sınırlı yayılım, sendikaların yalnızca taleplerini ileten bir baskı unsuru olarak değil, fiilî çalışma koşullarına dair sahaya dayalı bilgi üreten kurumsal aktörler olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Bu durum, 3. bölümde ortaya konulan güvencesizlik, süreksizlik ve denetim zafiyetlerinin, ancak çalışan deneyimini temsil eden örgütlü yapılar aracılığıyla görünür ve çözülebilir hâle geleceğine dair güçlü bir uzman farkındalığına işaret etmektedir.

Meslek birlikleri ve derneklerin telif hakları, yapım süreçleri ve yapımcı-çalışan ilişkileri gibi teknik alanlarda katkı sunması gerektiğine ilişkin madde ise, emek temsilini tamamlayan mesleki ve teknik bilgi boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Bu maddenin de yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirilmesi, sinema endüstrisindeki sorunların yalnızca çalışma saatleri ve ücret gibi klasik emek başlıklarıyla sınırlı olmadığını; telif, mesleki statü, üretim organizasyonu ve sözleşme ilişkileri gibi alanlarda da uzmanlık gerektiren yapısal düzenlemelere ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Böylece meslek birlikleri, bu kümede

sendikal temsilin alternatifi değil, onu tamamlayan teknik ve sektörel bilgi üreticileri olarak konumlanmaktadır.

Bu iki maddenin birlikte değerlendirilmesi, sinema endüstrisinde emek rejiminin düzenlenmesine yönelik yaklaşımın, temsiliyet ile uzmanlığın kesiştiği bir kurumsal zeminde kurgulanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Uzman değerlendirmelerinde gözlenen yüksek ve homojen uzlaşı, yasa yapım sürecinde çalışanların deneyimini dışlayan, yalnızca bürokratik ya da piyasa merkezli bir düzenleme anlayışının yetersiz kaldığına dair ortak bir kanaatin oluştuğunu göstermektedir. Bu bağlamda Küme 4.2, sinema endüstrisinde hukuki ve kurumsal dönüşümün, emek süreçlerini içeriden tanımlayan örgütlü temsil mekanizmaları olmaksızın sürdürülebilir biçimde inşa edilemeyeceğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

4.4.3 Küme 4.a3. Bilgi, Veri ve Uygulama Alanı

Bu küme, sinema endüstrisine yönelik yasal düzenlemelerin hazırlanmasında bilgi üretimi, veri temelli analiz ve uygulama deneyiminin kurucu rolüne odaklanan yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, üniversite ve akademik kurumların analitik ve hukuki çerçeve üretimindeki katkıları ile film platoları ve yapım şirketi temsilcilerinin sahaya ilişkin deneyim aktarımının, dengeli ve uygulanabilir bir yasal düzenleme süreci açısından taşıdığı önemi birlikte ele almaktadır.

Tablo 4.23
Küme 4.a3. Bilgi, Veri ve Uygulama Alanı

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.5.	Üniversite ve Akademik Kurumlar; Veri, analiz ve hukuki çerçeve üretiminde katkı sunmalıdırlar.	4,5	5	0,66	1	Uzlaşı Var
4.6.	Film Platosu ve Yapım şirketi Temsilcileri; Uygulama alanında karşılaşılan sorunların doğrudan aktarımı ile sektörün ekonomik sürdürülebilirliği açısından dengeli bir yasa üretimi katkı sunmalıdırlar.	4,61	5	0,66	1	Uzlaşı Var

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisine yönelik hukuki düzenleme sürecinin yalnızca norm koyucu ya da temsil edici aktörler aracılığıyla değil, veriye dayalı bilgi üretimi ve sahaya ilişkin uygulama deneyimi ile desteklenmesi gerektiğine ilişkin uzman değerlendirmelerini yansıtmaktadır. Her iki maddede de ortalama değerlerin yüksek düzeyde gerçekleşmesi (ORT = 4,50 ve 4,61) ve medyanın 5,00 düzeyinde yoğunlaşması, akademik bilgi ile uygulama pratiğinin yasa yapım sürecinde gerekli ve meşru katkılar olarak görüldüğünü göstermektedir. Bununla birlikte, çeyrekler arası aralığın 1 olması (IQR = 1) ve standart sapma değerlerinin önceki kümelere kıyasla artması (SS = 0,66), bu katkıların işlevi,

kapsamı ve karar alma süreçlerindeki ağırlığı konusunda değerlendirmelerin tam olarak homojenleşmediğine işaret etmektedir.

Üniversite ve akademik kurumların veri, analiz ve hukuki çerçeve üretimine katkı sunması gerektiğine ilişkin madde, sinema endüstrisinde düzenleyici müdahalelerin kanıta dayalı biçimde yapılandırılması gerektiğine dair genel bir kabulü ortaya koymaktadır. Ancak uzlaşı düzeyinin "yüksek uzlaşı" yerine "uzlaşı var" kategorisinde kalması, akademik bilginin yasa yapım sürecindeki konumu hakkında, uzmanlar arasında farklı beklentiler bulunduğunu düşündürmektedir. Bu durum, akademik katkının gerekliliğinin kabul edildiğini; fakat kurumsal rolünün sınırlarının henüz netleşmediğini göstermektedir.

Film platosu ve yapım şirketi temsilcilerinin uygulama alanında karşılaşılan sorunları doğrudan aktarması ve sektörün ekonomik sürdürülebilirliğini gözeten dengeli bir yasa üretimine katkı sunması gerektiğine ilişkin madde ise, bu kümenin pratik ve ekonomik boyutunu oluşturmaktadır. Bu maddenin benzer bir dağılım profili sergilemesi, saha deneyiminin ve üretim gerçekliğinin yasa yapım sürecine dâhil edilmesi gerektiğine dair genel bir mutabakat bulunduğunu; ancak bu katkının emek hakları ile piyasa dengesi arasındaki ilişki bağlamında temkinli biçimde ele alındığını göstermektedir. Değerlendirmelerde gözlenen sınırlı heterojenlik, uygulama aktörlerinin katkısının vazgeçilmez olmakla birlikte, belirli sınırlar içinde tanımlanması gerektiğine dair farklı yaklaşımların varlığına işaret etmektedir.

Bu iki maddenin birlikte değerlendirilmesi, sinema endüstrisinde hukuki düzenleme sürecinin normatif, temsili ve kamusal boyutlarının ötesinde, bilgiye ve pratiğe dayalı bir tasarım süreci olarak kavrandığını ortaya koymaktadır. Akademik bilgi ile uygulama deneyiminin aynı küme içinde yer alması, yasa yapım sürecinin soyut ilkeler ile somut üretim koşullarını birlikte dikkate alması gerektiğine dair ortak bir yönelimi yansıtmaktadır.

4.4.4 Küme 4.a4. Genişletilmiş Paydaşlar ve Yeni Sorumluluk Alanları

Bu küme, sinema endüstrisine yönelik yasal düzenleme sürecinin yalnızca merkezi kamu otoriteleri ve doğrudan sektör aktörleriyle sınırlı kalmayıp, genişletilmiş bir paydaş yapısı üzerinden ele alınması gerektiğine ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, sivil toplum örgütleri, dijital yayıncılar, yayıncı kuruluşlar ve çevre politikalarıyla ilişkili kamu kurumları gibi aktörlerin; çalışan hakları, telif rejimi, çalışma standartları ve sürdürülebilir üretim pratikleri bağlamında üstlenebileceği yeni sorumluluk alanlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu hususa dair veriler Tablo 4.24.'te belirtilmiştir.

Tablo 4.24
Küme 4.a4. Genişletilmiş Paydaşlar ve Yeni Sorumluluk Alanları

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.5.	Üniversite ve Akademik Kurumlar; Veri, analiz ve hukuki çerçeve üretiminde katkı sunmalıdırlar.	4,5	5	0,66	1	Uzlaşı Var
4.6.	Film Platosu ve Yapım şirketi Temsilcileri; Uygulama alanında karşılaşılan sorunların doğrudan aktarımı ile sektörün ekonomik sürdürülebilirliği açısından dengeli bir yasa üretimi katkı sunmalıdırlar.	4,61	5	0,66	1	Uzlaşı Var
4.7.	Sivil Toplum Örgütleri; Ayrımcılık, mobbing, güvencesizlik gibi konuların yasaya yansıtılması için katkı sunmalıdırlar.	4,27	5	0,93	2	Belirsiz
4.8.	Dijital yayıncılar ve platformlar, içerik üretim sürecindeki telif hakları ve çalışan haklarının yasal güvenceye kavuşturulması için oluşturulacak ortak komisyonlarda yer almalıdır	4,5	5	0,64	1	Uzlaşı Var
4.9.	Yayıncı kuruluşlar, satın aldıkları veya sipariş ettikleri yapımlarda asgari çalışma standartlarının uygulanmasını denetleyen bir paydaş mekanizmasına dahil edilmelidir.	4,63	5	0,58	1	Uzlaşı Var
4.10.	Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı; Yeşil Setlerin Türkiye'de yerleşiklik kazanması için paydaş mekanizmasına dâhil edilmelidir.	4,73	5	0,50	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme kapsamında yer alan maddeler, sinema endüstrisine yönelik hukuki düzenleme sürecinin bilgi üretimi, uygulama deneyimi, sivil denetim, yayıncılık pratikleri ve çevresel sürdürülebilirlik gibi çok katmanlı alanları kapsayan geniş bir paydaş yapısı gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Maddelerin büyük bölümünde ortalama değerlerin yüksek düzeyde gerçekleşmesi (ORT = 4,27-4,73 aralığında) ve medyan değerlerin istisnasız biçimde 5,00 düzeyinde yoğunlaşması, uzmanların çok paydaşlı katılım ilkesini genel olarak benimsediğini göstermektedir. Bununla birlikte, çeyrekler arası aralık ve standart sapma değerlerindeki farklılaşma, bu paydaşların rolü, ağırlığı ve müdahale alanları konusunda değerlendirmelerin homojenleşmediğine işaret etmektedir.

Üniversite ve akademik kurumların veri, analiz ve hukuki çerçeve üretiminde katkı sunmasına ilişkin madde ile film platosu ve yapım şirketi temsilcilerinin uygulama alanındaki sorunları aktarması gerektiğine dair madde, bu kümenin bilgi ve pratik eksenini oluşturmaktadır. Her iki maddede de uzlaşı düzeyinin "uzlaşı var" kategorisinde kalması (IQR = 1; SS = 0,66), akademik bilgi ile uygulama deneyiminin gerekliliğinin kabul edildiğini; ancak bu katkıların yasa yapım sürecindeki kurumsal statüsü ve belirleyicilik düzeyi konusunda temkinli bir yaklaşım benimsendiğini göstermektedir. Bu durum, bilgi ve uygulama katkısının destekleyici bir rol üstlenmesi gerektiği yönünde genel bir eğilime işaret etmektedir.

Sivil toplum örgütlerinin ayrımcılık, mobbing ve güvencesizlik gibi konuların yasaya yansıtılmasına katkı sunmasına ilişkin madde ise, küme içerisindeki en belirgin ayrışmayı üretmektedir. Ortalama değerin görece yüksek olmasına rağmen (ORT = 4,27), çeyrekler arası aralığın genişlemesi (IQR = 2) ve standart sapmanın artması (SS = 0,93), bu katkının sınırları konusunda uzman görüşlerinin farklılaştığını göstermektedir. Bu dağılım, sivil toplumun etik ve hak temelli meselelerde görünür bir aktör olarak kabul edildiğini; ancak yasa yapım sürecindeki rolünün danışmanlık mı, izleme mi, yoksa müdahil bir aktör mü olacağı konusunda ortak bir çerçevenin henüz oluşmadığını ortaya koymaktadır.

Dijital yayıncılar ve platformların telif hakları ve çalışan haklarına ilişkin ortak komisyonlarda yer alması gerektiğine dair madde ile yayıncı kuruluşların asgari çalışma standartlarının uygulanmasını denetleyen paydaş mekanizmasına dâhil edilmesine ilişkin madde, sinema endüstrisindeki yeni üretim ve dağıtım ekosisteminin düzenleyici sorumluluklarını gündeme getirmektedir. Bu maddelerde gözlenen "uzlaşı var" düzeyi, dijitalleşme ve yayıncılık alanındaki aktörlerin artık yalnızca ekonomik paydaşlar olarak değil, çalışma koşullarının dolaylı belirleyicileri olarak da görülmeye başlandığını göstermektedir. Bununla birlikte, bu sorumluluğun kapsamı ve bağlayıcılığı konusunda değerlendirmelerin temkinli biçimde çeşitlendiği anlaşılmaktadır.

Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı'nın yeşil setlerin yerleşiklik kazanması için paydaş mekanizmasına dâhil edilmesine ilişkin madde ise, küme içerisindeki en yüksek uzlaşıyı üretmektedir (IQR = 0; SS = 0,50). Bu durum, çevresel sürdürülebilirliğin sinema endüstrisinde artık ikincil ya da tali bir mesele olarak değil, kurumsal düzenlemenin asli bileşenlerinden biri olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Yeşil set uygulamalarına yönelik güçlü uzlaşı, sektörel düzenlemenin yalnızca emek ve ekonomi ekseninde değil, çevresel sorumluluk perspektifiyle de genişletilmesi gerektiğine dair ortak bir yönelimi yansıtmaktadır.

Bu küme genelinde ortaya çıkan istatistiksel tablo, sinema endüstrisine yönelik hukuki düzenleme sürecinin çok aktörlü ancak hiyerarşik olarak farklılaştırılmış bir paydaş yapısı üzerinden kurgulanması gerektiğini göstermektedir. Akademi, uygulayıcılar, sivil toplum, yayıncılar ve çevresel aktörler, uzman değerlendirmelerinde gerekli ve meşru katkı sağlayıcılar olarak kabul edilmekte; ancak bu katkıların karar alma süreçlerindeki belirleyiciliği, alanlara göre farklı yoğunluklarda tanımlanmaktadır.

4.4.5 Küme 4.b1-Merkezi Devlet Denetimi

Bu küme, sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin mevzuatla uyumunun sağlanmasında merkezi devlet kurumlarının denetleyici rolüne ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, çalışma koşulları, sigortalılık, kayıt dışı istihdam ile iş sağlığı ve güvenliği alanlarında denetim yetkisinin; Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı, Türkiye İş Kurumu ve Sosyal Güvenlik Kurumu gibi merkezi kamu kurumları arasında nasıl yapılandırılması gerektiğine odaklanmaktadır. Bu bağlamda küme, denetim sorumluluğunun kurumsal düzeyde açık biçimde tanımlanmasının, sinema endüstrisinde yasal düzenlemelerin fiilî karşılık üretmesi açısından taşıdığı önemi görünür kılmaktadır.

Tablo 4.25
Merkezi Devlet Denetimi

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.11.	Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı; sektördeki çalışma koşullarının mevzuat ile uyumunun denetiminden sorumlu olmalıdır.	4,93	5	0,28	0	Yüksek Uzlaşı
4.12.	Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı; sektördeki sigortalı çalışmanın mevzuat ile uyumunun denetiminden sorumlu olmalıdır.	4,92	5	0,30	0	Yüksek Uzlaşı
4.13.	Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı; sektördeki kayıt dışı istihdamın oluşmaması için denetimden sorumlu olmalıdır.	4,93	5	0,28	0	Yüksek Uzlaşı
4.14.	Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı; sektördeki çalışma alanlarındaki İş Sağlığı ve iş güvenliği önlemlerinin alınmasının denetiminden sorumlu olmalıdır.	4,91	5	0,31	0	Yüksek Uzlaşı
4.15.	Türkiye İş Kurumu (İŞKUR); sektördeki çalışma koşullarının mevzuat ile uyumunun denetiminden sorumlu olmalıdır.	4,84	5	0,43	0	Yüksek Uzlaşı
4.16.	Türkiye İş Kurumu (İŞKUR); sektördeki sigortalı çalışmanın mevzuat ile uyumunun denetiminden sorumlu olmalıdır.	4,83	5	0,39	0	Yüksek Uzlaşı
4.17.	Türkiye İş Kurumu (İŞKUR); sektördeki kayıt dışı istihdamın oluşmaması için denetimden sorumlu olmalıdır.	4,83	5	0,39	0	Yüksek Uzlaşı
4.18.	Türkiye İş Kurumu (İŞKUR); sektördeki çalışma alanlarındaki İş Sağlığı ve iş güvenliği önlemlerinin alınmasının denetiminden sorumlu olmalıdır.	4,82	5	0,40	0	Yüksek Uzlaşı
4.19.	Sosyal Güvenlik Kurumu; sektördeki çalışma koşullarının mevzuat ile uyumunun denetiminden sorumlu olmalıdır.	4,92	5	0,30	0	Yüksek Uzlaşı
4.20.	Sosyal Güvenlik Kurumu; sektördeki sigortalı çalışmanın mevzuat ile uyumunun denetiminden sorumlu olmalıdır.	4,91	5	0,31	0	Yüksek Uzlaşı
4.21.	Sosyal Güvenlik Kurumu; sektördeki kayıt dışı istihdamın oluşmaması için denetimden sorumlu olmalıdır.	4,92	5	0,30	0	Yüksek Uzlaşı
4.22.	Sosyal Güvenlik Kurumu; sektördeki çalışma alanlarındaki İş Sağlığı ve iş güvenliği önlemlerinin alınmasının denetiminden sorumlu olmalıdır.	4,90	5	0,32	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme, sinema endüstrisinde çalışma yaşamına ilişkin temel düzenleyici çerçevenin uygulanmasında merkezi devlet kurumlarının asli ve vazgeçilmez bir denetim rolü üstlenmesi gerektiğine yönelik güçlü bir uzman uzlaşısını ortaya koymaktadır. Çalışma ve Sosyal

Güvenlik Bakanlığı, Türkiye İş Kurumu (İŞKUR) ve Sosyal Güvenlik Kurumu'nun farklı başlıklar altında sıralanan sorumluluklarına ilişkin maddelerin tamamında ortalama değerlerin son derece yüksek düzeylerde gerçekleşmesi (ORT = 4,82-4,93 aralığında), medyan değerlerin istisnasız biçimde 5,00 olması ve çeyrekler arası aralıkların sıfıra inmesi, bu kurumların denetim yetkisine ilişkin değerlendirmelerin neredeyse tam bir görüş birliği ile paylaşıldığını göstermektedir.

Kümede dikkat çeken temel unsur, denetim sorumluluğunun yalnızca tek bir kuruma atfedilmemesi; aksine, çalışma koşulları, sigortalılık, kayıt dışı istihdam ve iş sağlığı-güvenliği gibi alanların kurumsal olarak bölünmüş ama işlevsel olarak örtüşen bir yapı içerisinde ele alınmasıdır. Uzman değerlendirmeleri, sinema endüstrisinin kendine özgü üretim biçimlerine rağmen, çalışma yaşamına ilişkin temel risk alanlarının klasik istihdam rejimlerinden bütünüyle ayrışmadığını; bu nedenle mevcut kamu kurumlarının yetki ve araçlarıyla sürece dâhil edilmesi gerektiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu durum, daha önceki bölümlerde vurgulanan "mevzuat boşluğu" tartışmasını, denetim ekseni üzerinden yeniden konumlandırmaktadır.

Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'na ilişkin maddelerde gözlenen en yüksek ortalama değerler, sektörün çalışma süreleri, İş Sağlığı ve iş güvenliği gibi doğrudan bedensel ve zamansal riskler içeren alanlarda merkezi ve bağlayıcı bir denetim otoritesine duyulan ihtiyacın altını çizmektedir. İŞKUR ve SGK'ya atfedilen benzer sorumluluklar ise, denetimin yalnızca ihlal sonrası bir kontrol mekanizması olarak değil, istihdamın kayıtlılık, süreklilik ve sosyal güvence boyutlarını kapsayan çok katmanlı bir izleme süreci olarak düşünüldüğünü göstermektedir. Bu çerçevede, kayıt dışı istihdamın önlenmesine ilişkin maddelerin yüksek uzlaşı üretmesi, sinema endüstrisinde yapısal bir sorun olarak tanımlanan güvencesizliğin, bireysel ihlallerden ziyade kurumsal denetim eksiklikleriyle ilişkilendirildiğine işaret etmektedir.

Küme genelinde ortaya çıkan tablo, sinema endüstrisinin "özel" ve "istisnai" yapısının, merkezi devlet denetimini dışlayan bir argüman olarak değil; aksine, bu denetimin daha etkin, daha koordineli ve daha görünür biçimde işletilmesini zorunlu kılan bir gerekçe olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Uzman görüşleri, sektöre özgü düzenlemeler gerekliliğini kabul etmekle birlikte, bu gerekliliğin merkezi kamu kurumlarının sorumluluğunu ortadan kaldıran bir alan açmadığını; tersine, bu kurumların yetki ve görev alanlarını sinema endüstrisinin özgün koşullarına uyarlamasını zorunlu kıldığını ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda Küme 4B.1, sinema endüstrisinde çalışma yaşamına ilişkin sorunların çözümünün, yeni aktörler yaratmaktan çok, mevcut kamu kurumlarının yetkilerinin netleştirilmesi ve denetim kapasitesinin güçlendirilmesi üzerinden mümkün olabileceğine dair güçlü bir kurumsal çerçeve sunmaktadır. Küme, denetim sorununun merkezinde bir "otorite eksikliği"nden ziyade, bu otoritenin sektörel özgünlüklerle uyumlu biçimde işletilememesi meselesinin yer aldığını istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

4.4.6 Küme 4.b2. Kültür Politikası ve Destek Temelli Denetim

Bu küme, sinema endüstrisinde kamu destekleri ve kültür politikaları aracılığıyla kurulan denetim mekanizmalarına ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, devlet desteği alan projelerin yükümlülüklerinin izlenmesi ve çalışma koşulları ile çalışan haklarına ilişkin düzenlemelerin uygulanmasının; Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Sinema Genel Müdürlüğü üzerinden nasıl yapılandırılması gerektiğine odaklanmaktadır.

Tablo 4.26
Küme 4.b2. Kültür Politikası ve Destek Temelli Denetim

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.23.	Kültür ve Turizm Bakanlığı; devlet desteği verilen projelerin yükümlülüklerinin yerine getirilip getirilmediğini izlemelidir.	4,94	5	0,23	0	Yüksek Uzlaşı
4.24.	Kültür ve Turizm Bakanlığı; sektördeki çalışma koşulları ve çalışan hakları ile ilgili düzenlemeleri uygulamaya koymalıdır.	4,92	5	0,30	0	Yüksek Uzlaşı
4.25.	Sinema Genel Müdürlüğü; devlet desteği verilen projelerin yükümlülüklerinin yerine getirilip getirilmediğini izlemelidir.	4,94	5	0,23	0	Yüksek Uzlaşı
4.26.	Sinema Genel Müdürlüğü; sektördeki çalışma koşulları ve çalışan hakları ile ilgili düzenlemeleri uygulamaya koymalıdır.	4,92	5	0,30	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme, sinema endüstrisinde denetim ve uygulama süreçlerinin yalnızca klasik çalışma yaşamı denetimleriyle sınırlı olmadığını; kamu destekleri ve kültür politikaları üzerinden işleyen özgül bir düzenleme alanı bulunduğunu ortaya koymaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Sinema Genel Müdürlüğü'ne atfedilen sorumluluklara ilişkin maddelerin tamamında ortalama değerlerin son derece yüksek düzeylerde gerçekleşmesi (ORT = 4,92-4,94 aralığında), medyan değerlerin 5,00 düzeyinde yoğunlaşması ve çeyrekler arası aralıkların sıfır olması, bu kurumların sektörel denetimdeki rolüne ilişkin son derece güçlü ve homojen bir uzman uzlaşısına işaret etmektedir.

Bu kümede öne çıkan temel unsur, denetimin yaptırımcı bir ceza mekanizması olarak değil; devlet desteği ve kamu kaynağı kullanımına bağlı bir yükümlülük rejimi üzerinden

kurgulanmasıdır. Uzman değerlendirmeleri, devlet desteği alan projelerin yalnızca sanatsal ya da ekonomik çıktılar üzerinden değil, aynı zamanda çalışma koşulları ve çalışan haklarına ilişkin yükümlülükler çerçevesinde izlenmesi gerektiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, sinema endüstrisinde kamu desteğinin "teşvik" olmanın ötesinde, davranış düzenleyici bir araç olarak görülmeye başlandığını göstermektedir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'na atfedilen izleme ve uygulama sorumlulukları, kültür politikalarının sektörel çalışma rejimleriyle doğrudan ilişkilendirildiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda, çalışma koşulları ve çalışan haklarına ilişkin düzenlemelerin uygulamaya konulmasının kültür politikası alanının dışında değil, tam merkezinde yer aldığı görülmektedir. Sinema Genel Müdürlüğü'ne ilişkin maddelerin aynı düzeyde uzlaşı üretmesi ise, bu denetim ve uygulama işlevinin yalnızca üst düzey politika belirleme ile sınırlı kalmaması; sektörel düzeyde uzmanlaşmış birimler aracılığıyla operasyonel olarak da yürütülmesi gerektiği yönündeki beklentiyi yansıtmaktadır.

Küme 4B.2'de ortaya çıkan istatistiksel tablo, sinema endüstrisinde destek mekanizmalarının, denetimden bağımsız ve koşulsuz araçlar olarak görülmediğini; aksine, kamu kaynaklarının kullanımının hukuki, etik ve sosyal yükümlülüklerle birlikte düşünülmesi gerektiğine dair güçlü bir normatif çerçevenin benimsendiğini göstermektedir. Bu çerçeve, denetimin yalnızca ihlallerin tespitiyle sınırlı kalmadığını; destek öncesi, destek süreci ve destek sonrası aşamaları kapsayan süreklilik arz eden bir izleme anlayışına dayandığını ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda Küme 4B.2, sinema endüstrisinde düzenleme ve denetim meselesini "cezalandırma" ekseninden ziyade, koşullu destek ve sorumluluk temelli yönetişim ekseninde yeniden tanımlamaktadır. Uzman görüşleri, kamu desteklerinin sektördeki çalışma ilişkilerini dönüştürme potansiyeline sahip stratejik araçlar olduğunu ve bu potansiyelin, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Sinema Genel Müdürlüğü'nün etkin, tutarlı ve bağlayıcı uygulamalarıyla hayata geçirilebileceğini istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

4.4.7 Küme 4b.3- İş Sağlığı ve Güvenliğinde Uzmanlaşmış Denetim

Bu küme, sinema endüstrisinde set ortamına özgü risklerin izlenmesi ve önlenmesine yönelik iş sağlığı ve güvenliği denetiminin uzmanlaşmış kurumsal yapılar aracılığıyla yürütülmesi gerekliliğine odaklanan yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, özellikle tehlikeli mekânlar ve yüksek risk içeren çekim sahnelerinde, genel denetim mekanizmalarının ötesine geçen özel kontrol ve izleme süreçlerinin işletilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu çerçevede küme, iş sağlığı ve güvenliği alanında sektörel uzmanlık temelli

denetimin, sinema endüstrisinde güvenli çalışma koşullarının sağlanmasındaki belirleyici rolünü görünür kılmaktadır.

Tablo 4.27
Küme 4b.3- İş Sağlığı ve Güvenliğinde Uzmanlaşmış Denetim

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.27.	İş sağlığı ve İş güvenliği Kurumu (İSGGM); Setlerdeki iş güvenliği ihlallerini izlemelidir.	4,88	5	0,37	0	Yüksek Uzlaşı
4.28.	İş sağlığı ve İş güvenliği Kurumu (İSGGM); tehlikeli mekân ve tehlikeli çekim sahneleri içeren yapımlarda özel kontrol ekipleri görevlendirmelidir.	4,87	5	0,35	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme, sinema endüstrisinde iş sağlığı ve güvenliği meselesinin genel çalışma yaşamı denetimlerinin ötesinde, yüksek risk içeren, değişken ve mekâna özgü üretim koşulları nedeniyle uzmanlaşmış bir denetim rejimi gerektirdiğini ortaya koymaktadır. İş Sağlığı ve Güvenliği Genel Müdürlüğü'ne (İSGGM) atfedilen sorumluluklara ilişkin maddelerin her ikisinin de son derece yüksek ortalama değerler üretmesi (ORT = 4,87-4,88), medyanın istisnasız biçimde 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın sıfır olması (IQR = 0), bu alanda güçlü, homojen ve istikrarlı bir uzman uzlaşısı bulunduğunu göstermektedir.

Set ortamlarının, klasik işyeri tanımlarından farklı olarak geçici, hareketli ve çoğu zaman yüksek risk barındıran mekânlar olması, iş güvenliği denetiminin yalnızca evrak ve bildirim temelli yürütülemeyeceğine işaret etmektedir. Bu bağlamda, setlerdeki iş güvenliği ihlallerinin doğrudan izlenmesine yönelik beklenti, denetimin reaktif değil, önleyici ve sahaya dayalı bir biçimde kurgulanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Uzman değerlendirmeleri, iş kazalarının çoğunlukla gerçekleşme anında değil, denetimsizlik ve hazırlıksızlık süreçlerinde üretildiğine dair örtük bir farkındalığı yansıtmaktadır.

Tehlikeli mekân ve tehlikeli çekim sahneleri içeren yapımlarda özel kontrol ekiplerinin görevlendirilmesine ilişkin maddenin de aynı düzeyde yüksek uzlaşı üretmesi, sinema üretiminde riskin "istisnai" değil, yapısal bir unsur olarak kavrandığını göstermektedir. Bu değerlendirme, her setin eşit risk düzeyine sahip olmadığı; dolayısıyla denetimin de standartlaştırılmış tek tip bir modelle değil, risk temelli ve uzmanlaşmış bir yaklaşımla yürütülmesi gerektiği yönündeki güçlü bir beklentiye işaret etmektedir.

Merkezî eğilim ölçütlerinin yüksekliği ve yayılım ölçütlerinin darlığı birlikte ele alındığında, İSGGM'nin rolüne ilişkin değerlendirmelerin kurumsal bir zorunluluk algısını yansıttığı görülmektedir. Uzmanlar, iş sağlığı ve güvenliği alanındaki denetim boşluklarının, sinema

endüstrisinde telafisi güç bedensel ve yaşamsal riskler ürettiğini; bu nedenle denetimin hem sürekli hem de sahaya özgü biçimde yapılandırılması gerektiğini güçlü biçimde vurgulamaktadır.

Bu küme, iş sağlığı ve güvenliği meselesini sinema endüstrisinde tali bir teknik ayrıntı olarak değil, emeğin korunması, üretimin sürdürülebilirliği ve kamusal sorumluluk ekseninde merkezi bir düzenleme alanı olarak konumlandırmaktadır. Ortaya çıkan istatistiksel örüntü, iş güvenliği denetiminin yalnızca mevzuata uyumun kontrolüyle sınırlı kalmaması; riskli üretim pratiklerine özgü, uzmanlaşmış ve önleyici bir denetim mimarisi içinde ele alınması gerektiğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Bu yönüyle Küme 4B.3, sinema endüstrisinde iş sağlığı ve güvenliğini "genel bir işyeri sorunu" olmaktan çıkararak, sinemaya özgü üretim rejiminin ayrılmaz bir bileşeni olarak yeniden tanımlamaktadır.

4.4.8 Küme 4b.4- Toplumsal Gözlem, Bildirim ve Arabuluculuk Mekanizmaları

Bu küme, sinema endüstrisinde yasal düzenlemelerin uygulanmasının yalnızca merkezi denetim kurumları aracılığıyla değil, mesleki ve örgütsel yapılar üzerinden yürütülen toplumsal gözlem ve bildirim mekanizmalarıyla desteklenmesi gerektiğine ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, sendikalar ve meslek birliklerinin; çalışma yaşamına ilişkin ihlallerin izlenmesi, belgelenmesi ve ilgili denetim mercilerine aktarılması ile arabuluculuk ve danışmanlık işlevlerini üstlenmelerinin, denetim süreçlerini tamamlayıcı bir rol oynadığını ortaya koymaktadır.

Tablo 4.28
Küme 4b.4- Toplumsal Gözlem, Bildirim ve Arabuluculuk Mekanizmaları

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.29.	Sendikalar; Çalışma yaşamını düzenleyen kanunların uygulanmasında gözlemci rol oynamalıdır.	4,81	5	0,51	0	Yüksek Uzlaşı
4.30.	Sendikalar; Üyelerden gelen şikâyetleri belgeleyerek denetim kurumlarına bildirmelidirler.	4,82	5	0,50	0	Yüksek Uzlaşı
4.31.	Sendikalar; Gerekmesi durumunda arabuluculuk ve işçi hakları danışmanlığı görevlerini üstlenmelidirler.	4,81	5	0,56	0	Yüksek Uzlaşı
4.32.	Meslek Birlikleri; Çalışma yaşamını düzenleyen kanunların uygulanmasında gözlemci rol oynamalıdır.	4,76	5	0,55	0	Yüksek Uzlaşı
4.33.	Meslek Birlikleri; Üyelerden gelen şikâyetleri belgeleyerek denetim kurumlarına bildirmelidirler.	4,78	5	0,54	0	Yüksek Uzlaşı
4.34.	Meslek Birlikleri; Gerekmesi durumunda arabuluculuk ve işçi hakları danışmanlığı görevlerini üstlenmelidirler.	4,76	5	0,55	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme, sinema endüstrisinde denetimin yalnızca merkezi kamu kurumlarının hiyerarşik kontrolüne indirgenemeyeceğini; saha deneyimine dayalı, süreklilik arz eden ve aşağıdan

yukarı işleyen toplumsal gözlem mekanizmalarıyla desteklenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Sendikalar ve meslek birliklerine atfedilen gözlem, bildirim ve arabuluculuk rollerine ilişkin maddelerin tamamının yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirilmesi (ORT = 4,76-4,82 aralığında), medyan değerlerin istisnasız biçimde 5,00 olarak gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralıkların sıfır olması (IQR = 0), bu aktörlerin denetim mimarisi içindeki konumuna dair son derece güçlü ve homojen bir uzman uzlaşısı bulunduğunu göstermektedir.

Kümede öne çıkan ilk boyut, sendikalar ve meslek birliklerinin çalışma yaşamını düzenleyen kanunların uygulanmasında "gözlemci" rolü üstlenmesine yönelik beklentidir. Bu vurgu, denetimin yalnızca ihlaller ortaya çıktıktan sonra devreye giren bir mekanizma değil; üretim süreci boyunca devam eden, sahaya gömülü bir izleme pratiği olarak kavrandığını göstermektedir. Uzman değerlendirmeleri, sendika ve meslek birliklerinin setlerde ve üretim süreçlerinde sürekli bulunmalarını, denetimin zamansal ve mekânsal sürekliliğini sağlayan kritik bir unsur olarak konumlandırmaktadır.

İkinci boyut, üyelerden gelen şikâyetlerin sistematik biçimde belgelenerek denetim kurumlarına iletilmesine ilişkindir. Bu maddelerde ortaya çıkan yüksek uzlaşı, bireysel deneyimlerin dağınık ve görünmez kalmaması; kurumsal bir hafızaya dönüştürülerek kamusal denetim süreçlerine veri sağlaması gerektiğine dair güçlü bir farkındalığı yansıtmaktadır. Bu yaklaşım, denetim mekanizmalarının yalnızca resmi raporlara değil, emekçilerin gündelik deneyimlerine de dayandırılması gerektiğini ima etmektedir.

Üçüncü boyut ise arabuluculuk ve işçi hakları danışmanlığı işlevleridir. Bu maddelerin de yüksek uzlaşı üretmesi, sendikalar ve meslek birliklerinin rolünün salt ihbar ve bildirimle sınırlı görülmediğini; aksine, çatışmaların yargı süreçlerine taşınmadan önce önleyici ve çözüme odaklı biçimde ele alınmasının arzu edildiğini göstermektedir. Bu durum, denetimin yaptırım yapmanın yanında onarımcı ve düzenleyici bir işlev de üstlenmesi gerektiğine dair örtük bir yönetişim anlayışına işaret etmektedir.

Merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri birlikte değerlendirildiğinde, sendikalar ile meslek birlikleri arasında bu roller bakımından belirgin bir ayrım yapılmadığı; her iki aktörün de denetim ekosistemi içinde tamamlayıcı ve eşdeğer işlevler üstlenmesinin beklendiği görülmektedir. Ortalama ve standart sapma değerlerinin birbirine çok yakın seyretmesi, bu rollerin kurumsal aidiyetten bağımsız olarak, saha bilgisi ve temsil kapasitesi temelinde tanımlandığını göstermektedir.

Bu küme, sinema endüstrisinde denetimi kapalı ve merkezî bir bürokratik süreç olmaktan çıkararak, katılımcı, çoğulcu ve toplumsal temelli bir yönetişim pratiği olarak yeniden tanımlamaktadır. Ortaya çıkan istatistiksel örüntü, sendikalar ve meslek birliklerinin yalnızca hak talep eden aktörler değil; aynı zamanda denetimin sürekliliğini sağlayan, bilgiyi dolaşıma sokan ve çatışmaları yöneten aktif düzenleyici öznelere dönüştüğünü göstermektedir.

Bu yönüyle Küme 4B.4, sinema endüstrisinde denetimin etkinliğinin, merkezi otoritenin gücünden ziyade; saha bilgisinin kurumsallaşması, deneyimin belgelenmesi ve diyalog kanallarının açık tutulması ile mümkün olabileceğini güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

4.4.9 Küme 4b.5-Yayın, Rekabet ve İçerik Denetimi

Bu küme, sinema endüstrisinde yayın süreçleri ve içerik üretimi alanında adil rekabetin sağlanmasına yönelik denetim mekanizmalarına ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, yayın faaliyetlerinin izlenmesi ve içerik üretiminde rekabet koşullarının korunması sorumluluğunun; Rekabet Kurumu ile Radyo ve Televizyon Üst Kurulu gibi düzenleyici kurumlar arasında nasıl yapılandırılması gerektiğine odaklanmaktadır.

Tablo 4.29
Küme 4b.5-Yayın, Rekabet ve İçerik Denetimi

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.35.	Rekabet Kurumu; Yayına ilişkin denetimleri gerçekleştirmelidir.	4,76	5	0,46	0	Yüksek Uzlaşı
4.36.	Rekabet Kurumu; İçerik üretiminde adil rekabetin sağlanmasını denetlemelidir.	4,75	5	0-49	0	Yüksek Uzlaşı
4.37.	Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK); Yayına ilişkin denetimleri gerçekleştirmelidir.	4,78	5	0,45	0	Yüksek Uzlaşı
4.38.	Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK); İçerik üretiminde adil rekabetin sağlanmasını denetlemelidir.	4,76	5	0,46	0	Yüksek Uzlaşı

Bu küme, sinema ve görsel-işitsel üretim alanında denetimin yalnızca üretim süreçleriyle sınırlı kalamayacağını; yayın aşaması, pazar ilişkileri ve içerik dolaşımının da emek rejimini doğrudan etkileyen bir düzenleme alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Rekabet Kurumu ve Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'na (RTÜK) atfedilen denetim rollerine ilişkin maddelerin tamamının yüksek uzlaşı düzeyinde değerlendirilmesi (ORT = 4,75-4,78 aralığında), medyan değerlerin istisnasız biçimde 5,00 olarak gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralıkların sıfır olması (IQR = 0), bu kurumların içerik ekosistemindeki

konumuna dair son derece güçlü ve homojen bir uzman uzlaşısı bulunduğunu göstermektedir.

Kümede öne çıkan ilk boyut, yayına ilişkin denetim yetkisinin hem Rekabet Kurumu hem de RTÜK tarafından paylaşılması gerektiğine yönelik beklentidir. Bu durum, yayın alanının yalnızca içerik denetimi ya da teknik düzenleme meselesi olarak değil; piyasa yapıları, dağıtım ilişkileri ve güç asimetrileriyle iç içe geçmiş çok katmanlı bir alan olarak kavrandığını göstermektedir. Uzman değerlendirmeleri, yayın süreçlerinin üretim koşullarından bağımsız düşünülemeyeceğini; yayıncıların ve platformların uygulamalarının dolaylı biçimde set koşullarını, ücret politikalarını ve üretim takvimlerini belirlediğine işaret etmektedir.

İkinci boyut, içerik üretiminde adil rekabetin sağlanmasına yönelik denetim beklentisidir. Bu maddelerde ortaya çıkan yüksek uzlaşı, rekabetin yalnızca ekonomik aktörler arasındaki bir denge meselesi olarak değil; emeğin korunması, içerik çeşitliliği ve üretim koşullarının adaletiyle doğrudan ilişkili bir yapı olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Uzmanlar, tekelleşme, platform bağımlılığı ve asimetrik sözleşme ilişkilerinin, emek güvencesizliğini derinleştiren yapısal etkiler yarattığına dair örtük bir farkındalığı bu maddeler üzerinden yansıtmaktadır.

Rekabet Kurumu ve RTÜK'e ilişkin maddelerin neredeyse örtüşen merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri üretmesi, bu iki kurumun işlevlerinin birbirinin alternatifi değil, tamamlayıcısı olarak düşünüldüğünü ortaya koymaktadır. Rekabet Kurumu'nun piyasa yapıları ve adil rekabet koşullarına odaklanan denetim kapasitesi ile RTÜK'ün yayın içerikleri ve yayıncılık pratiklerine ilişkin düzenleyici rolü, birlikte ele alındığında içerik ekosistemini bütüncül biçimde kapsayan bir denetim mimarisi oluşturmaktadır.

Merkezî eğilimlerin yüksekliği ve standart sapmaların düşüklüğü, bu denetim alanının tartışmalı ya da belirsiz bir konu olarak görülmediğini; aksine, sektörel sürdürülebilirlik açısından kurumsal bir zorunluluk olarak algılandığını göstermektedir. Uzmanlar, yayın ve rekabet alanındaki düzenleme boşluklarının, üretim süreçlerinde dolaylı ama güçlü eşitsizlikler yarattığını; bu nedenle denetimin yalnızca ihlal sonrası değil, yapısal riskleri gözeten bir perspektifle yürütülmesi gerektiğini ima etmektedir.

Bu küme, sinema endüstrisinde denetimi setle sınırlı bir teknik mesele olmaktan çıkararak, içeriğin dolaşım koşulları ve pazar ilişkileri üzerinden yeniden düşünmeye zorlamaktadır. Ortaya çıkan istatistiksel örüntü, yayıncılar, platformlar ve

dağıtım ağlarının emek rejimini şekillendiren görünmez aktörler olduğunu; dolayısıyla Rekabet Kurumu ve RTÜK'ün denetim rollerinin, sinema endüstrisinde adil, sürdürülebilir ve dengeli bir üretim ekosistemi için vazgeçilmez olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır.

4.4.10 Küme 4b.6- Yerel Düzeyde Mekân ve Set Denetimi

Bu küme, sinema endüstrisinde çekim mekânları ve set kurulumlarının yerel düzeyde denetlenmesine ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, yerel yönetimlerin şehir bazlı set kurulumları ile mekân kullanımlarının yasalara ve iş sağlığı-güvenliği standartlarına uygunluğunu denetleme rolüne odaklanmaktadır.

Tablo 4.30
Küme 4b.6- Yerel Düzeyde Mekân ve Set Denetimi

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.39.	Yerel Yönetimler; Şehir bazlı set kurulumlarının yasalara uygunluğunu denetlemelidir.	3,93	4	1,36	2	Belirsiz
4.40.	Yerel Yönetimler; Şehir bazlı set kurulumlarının İş Sağlığı ve iş güvenliğine uygunluğunu denetlemelidir.	3,88	4	1,37	2	Belirsiz
4.41.	Yerel Yönetimler; Yetki alanlarındaki mekân kullanımlarının yasalara uygunluğunu denetlemelidir.	4,51	5	0,61	1	Uzlaşı Var
4.42.	Yerel Yönetimler; Yetki alanlarındaki mekân kullanımlarının İş Sağlığı ve iş güvenliğine uygunluğunu denetlemelidir.	3,92	4	1,30	1	Uzlaşı Var

Bu küme, sinema endüstrisinde denetimin en somutlaştığı alanlardan biri olan mekân kullanımı ve set kurulumlarının yerel düzeyde nasıl düzenlenmesi gerektiğine ilişkin uzman değerlendirmelerini içermektedir. Yerel yönetimlere atfedilen bu sorumluluklar, üretimin fiilen gerçekleştiği alanlarda hukuki uygunluk ve iş sağlığı-güvenliği (İSG) boyutlarının birlikte ele alınmasını gerektiren özgül bir denetim alanına işaret etmektedir. Ancak küme genelinde ortaya çıkan istatistiksel dağılım, bu alanın diğer denetim kümelerine kıyasla daha parçalı, tartışmalı ve belirsizlik içeren bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Şehir bazlı set kurulumlarının yasalara uygunluğunun yerel yönetimler tarafından denetlenmesine ilişkin madde (4.39), ortalama değerin görece düşük kalması (ORT = 3,93), medyanın 4,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve çeyrekler arası aralığın geniş olması (IQR = 2) nedeniyle belirsiz uzlaşı kategorisinde yer almaktadır. Standart sapmanın yüksekliği (SS = 1,36), uzman görüşlerinin bu madde etrafında belirgin biçimde ayrıştığını göstermektedir. Bu dağılım, set kurulumlarının hukuki uygunluğunun

denetiminin teorik olarak yerel yönetimlerin yetki alanında görülmesine rağmen, uygulamada bu yetkinin kapsamı ve etkinliği konusunda net bir kurumsal mutabakat bulunmadığını düşündürmektedir.

Benzer bir dağılım örüntüsü, set kurulumlarının İş Sağlığı ve iş güvenliğine uygunluğunun denetlenmesine ilişkin maddede (4.40) de gözlemlenmektedir. Bu maddede ortalama değer 3,88'e düşmekte, medyan yine 4,00 düzeyinde kalmakta ve çeyrekler arası aralık genişliğini korumaktadır (IQR = 2). Standart sapmanın 1,37 gibi yüksek bir düzeyde gerçekleşmesi, özellikle İSG boyutunda yerel yönetimlerin denetim kapasitesine ilişkin değerlendirmelerin yüksek derecede heterojen olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, geçici, hareketli ve yüksek risk içeren set ortamlarının, klasik belediye denetim pratikleriyle ne ölçüde kapsanabileceği sorusunun uzmanlar arasında netlik kazanmadığını göstermektedir.

Buna karşılık, yerel yönetimlerin yetki alanlarındaki mekân kullanımlarının yasalara uygunluğunu denetlemesine ilişkin madde (4.41), daha yüksek bir ortalama değer (ORT = 4,51), medyanın 5,00 düzeyine yükselmesi ve daha dar bir yayılım (IQR = 1) ile uzlaşı var kategorisinde değerlendirilmiştir. Standart sapmanın görece düşük olması (SS = 0,61), bu maddenin set kurulumlarına kıyasla daha yerleşik ve tanımlı bir denetim alanı olarak algılandığını göstermektedir. Bu dağılım, mekân kullanımına ilişkin hukuki izin ve ruhsat süreçlerinin, yerel yönetimlerin geleneksel görev alanlarıyla daha doğrudan örtüştüğüne işaret etmektedir.

Mekân kullanımının İş Sağlığı ve güvenliği açısından denetlenmesine ilişkin madde (4.42) ise, ortalama değerin 3,92 düzeyinde kalması ve yayılım ölçütlerinin görece geniş seyretmesi nedeniyle sınırlı bir uzlaşı üretmektedir. Medyanın 4,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve standart sapmanın 1,30'a yükselmesi, İSG boyutunun mekân kullanımında dahi hukuki uygunluk kadar net ve yerleşik bir denetim alanı olarak görülmediğini ortaya koymaktadır. Bu durum, yerel yönetimlerin İSG denetimindeki rolünün, mevzuat düzeyinde tanımlı olsa bile, saha pratiğinde yeterince içselleştirilmediğine dair örtük bir bulgu sunmaktadır.

Küme genelinde merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri birlikte değerlendirildiğinde, yerel yönetimlerin mekân ve set denetimindeki rolüne ilişkin değerlendirmelerin iki temel eksen etrafında ayrıştığı görülmektedir. Hukuki uygunluk boyutu, özellikle mekân kullanımı söz konusu olduğunda görece daha yüksek uzlaşı üretirken; iş sağlığı ve

güvenliği boyutu hem set kurulumları hem de mekân kullanımı bağlamında daha yüksek belirsizlik ve heterojenlik sergilemektedir. Bu ayrışma, bir aktör farklılığından ziyade, denetim türleri arasındaki kurumsal yerleşiklik farkına işaret etmektedir.

Bu küme, sinema endüstrisinde denetimin "yetki sahibi olma" meselesinin ötesinde yetkinin sahaya nasıl aktarıldığı hangi araçlarla uygulandığı ve hangi uzmanlıklarla desteklendiği sorularının belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Yerel yönetimler, kamusal alan ve mekân kullanımı konusunda görece net bir denetim rolüne sahipken, setlerin geçici ve yüksek risk içeren yapısı karşısında iş sağlığı ve güvenliği denetiminin sınırları daha tartışmalı bir alan olarak görünürlük kazanmaktadır.

Bu yönüyle Küme 4B.6, sinema endüstrisinde yerel düzeyde denetimin potansiyel taşıyan ancak kurumsal olarak henüz tam olgunlaşmamış bir alan olduğunu; özellikle İSG boyutunda merkezi ve yerel denetim mekanizmaları arasındaki rol paylaşımının daha açık biçimde tanımlanması gerektiğini istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

4.4.11 Küme 4b.7. Film Ofisleri Üzerinden Yerel Mekân ve Set Denetimi

Bu küme, sinema endüstrisinde yerel düzeyde yürütülen mekân ve set denetiminin, film ofisleri aracılığıyla kurumsallaştırılmasına ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır. Küme kapsamındaki ifadeler, film ofislerinin şehir bazlı set kurulumları ve mekân kullanımlarının yasalara ve iş sağlığı-güvenliği standartlarına uygunluğunu denetlemede üstlenebileceği rolü ele almaktadır.

Tablo 4.31
Küme 4b.7. Film Ofisleri Üzerinden Yerel Mekân ve Set Denetimi

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.43.	Film Ofisleri; Şehir bazlı set kurulumlarının yasalara uygunluğunu denetlemelidir.	4,48	5	0,66	1	Uzlaşı Var
4.44.	Film Ofisleri; Şehir bazlı set kurulumlarının İş Sağlığı ve iş güvenliğine uygunluğunu denetlemelidir.	3,92	4	1,34	2	Belirsiz
4.45.	Film Ofisleri; Yetki alanlarındaki mekân kullanımlarının yasalara uygunluğunu denetlemelidir.	4,41	5	0,77	1	Uzlaşı Var
4.46.	Film Ofisleri; Yetki alanlarındaki mekân kullanımlarının İş Sağlığı ve iş güvenliğine uygunluğunu denetlemelidir.	4,61	5	0,70	1	Uzlaşı Var

Bu küme, sinema endüstrisinde yerel düzeyde denetimin sektörel uzmanlığa sahip aracı kurumlar üzerinden de yürütülmesine yönelik uzman değerlendirmelerini içermektedir. Film ofislerine atfedilen sorumluluklar, set kurulumları ve mekân kullanımı bağlamında

hem hukuki uygunluk hem de iş sağlığı ve güvenliği (İSG) boyutlarını kapsamakla birlikte, küme genelinde ortaya çıkan istatistiksel örüntü, bu aktörün yerel denetim ekosisteminde daha teknik, uygulamaya yakın ve koordinatif bir rol üstlendiğine işaret etmektedir.

Şehir bazlı set kurulumlarının yasalara uygunluğunun film ofisleri tarafından denetlenmesine ilişkin madde (4.43), yüksek bir ortalama değeri (ORT = 4,48), medyanın 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve görece dar bir yayılım (IQR = 1) ile "uzlaşı var" kategorisinde değerlendirilmiştir. Standart sapmanın 0,66 düzeyinde kalması, uzman görüşlerinin büyük ölçüde üst değerlerde yoğunlaştığını ve film ofislerinin set kurulumlarına ilişkin hukuki süreçlerde meşru ve kabul edilebilir bir denetim aktörü olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Bu dağılım, film ofislerinin izin, koordinasyon ve yerel düzenlemelerle temas eden uygulama pratiklerinin sektörel hafızada karşılık bulduğunu düşündürmektedir.

Buna karşılık, set kurulumlarının İş Sağlığı ve güvenliğine uygunluğunun denetlenmesine ilişkin madde (4.44), ortalama değerin 3,92'ye gerilemesi, medyanın 4,00 düzeyinde kalması ve çeyrekler arası aralığın genişlemesi (IQR = 2) nedeniyle belirsiz uzlaşı kategorisinde yer almaktadır. Standart sapmanın 1,34 gibi yüksek bir değere ulaşması, bu konuda uzman değerlendirmelerinin belirgin biçimde ayrıştığını göstermektedir. Bu heterojenlik, film ofislerinin İSG denetiminde ne ölçüde yetkili ve donanımlı olduğu sorusunun, özellikle set ortamlarının yüksek risk içeren yapısı karşısında netlik kazanmadığını ortaya koymaktadır.

Yetki alanlarındaki mekân kullanımlarının yasalara uygunluğunun denetlenmesine ilişkin madde (4.45), yeniden daha yüksek bir merkezî eğilim üretmektedir. Ortalama değerin 4,41, medyanın 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve yayılımın görece sınırlı kalması (IQR = 1), film ofislerinin mekân kullanımı ve izin süreçlerinde düzenleyici ve kolaylaştırıcı bir rol üstlenmesinin uzmanlar tarafından kabul gördüğünü göstermektedir. Bu bulgu, film ofislerinin özellikle mekân sahipleri, yerel idareler ve yapımcılar arasında aracı bir pozisyonda bulunmalarının, hukuki uygunluk denetimini daha işlevsel kıldığına işaret etmektedir.

Mekân kullanımının İş Sağlığı ve güvenliği açısından denetlenmesine ilişkin madde (4.46) ise, küme içerisindeki en yüksek uzlaşıya yakın dağılımlardan birini üretmektedir. Ortalama değerin 4,61'e yükselmesi, medyanın 5,00 düzeyinde gerçekleşmesi ve standart

sapmanın 0,70 ile sınırlı kalması, bu alanda film ofislerinin rolüne ilişkin değerlendirmelerin görece daha homojen olduğunu göstermektedir. Bu dağılım, film ofislerinin mekân kullanımına ilişkin İSG denetimini, set kurulumlarına kıyasla daha uygulanabilir ve yönetilebilir bir alan olarak algıladıklarını düşündürmektedir.

Küme genelinde merkezî eğilim ve yayılım ölçütleri birlikte değerlendirildiğinde, film ofislerinin denetim rolüne ilişkin değerlendirmelerin hukuki uygunluk ve İSG boyutları arasında farklılaşan bir örüntü sergilediği görülmektedir. Hukuki uygunluk başlıklarında görece yüksek uzlaşı ve sınırlı yayılım gözlemlenirken, İSG denetimi özellikle set kurulumları bağlamında daha yüksek belirsizlik üretmektedir. Bu durum, film ofislerinin güçlü oldukları alanın doğrudan denetimden ziyade, koordinasyon, yönlendirme ve uygulama süreçlerine eşlik etme olduğu yönünde örtük bir bulgu sunmaktadır.

Bu küme, sinema endüstrisinde film ofislerini klasik bir denetim otoritesinden ziyade, yerel düzeyde sektörel uzmanlık sağlayan, süreçleri görünür kılan ve aktörler arası eşgüdümü mümkün kılan ara yapılar olarak konumlandırmaktadır. Ortaya çıkan istatistiksel tablo, film ofislerinin özellikle hukuki uygunluk ve mekân kullanımında işlevsel bir rol üstlenebileceğini; ancak yüksek risk içeren set kurulumlarında iş sağlığı ve güvenliği denetiminin, daha net yetki tanımları ve uzmanlaşmış mekanizmalarla desteklenmesi gerektiğini göstermektedir.

Bu yönüyle Küme 4B.7, yerel düzeyde denetimin yalnızca "yetki devri" ile değil, uzmanlık, koordinasyon ve kurumsal kapasite ile anlam kazandığını; film ofislerinin bu denetim ekosisteminde tamamlayıcı fakat sınırları açıkça tanımlanması gereken bir aktör olduğunu istatistiksel olarak görünür kılmaktadır.

4.4.12 Küme 4b.8. Bağımsız ve Çok Paydaşlı Denetim Mekanizmaları

Bu küme, sinema endüstrisinde denetim süreçlerinin yalnızca kamu otoriteleri ya da tekil kurumsal yapılar üzerinden değil, bağımsız ve çok paydaşlı mekanizmalar aracılığıyla yürütülmesine ilişkin yargı maddelerinden oluşmaktadır.

Tablo 4.32
Küme 4b.8. Bağımsız ve Çok Paydaşlı Denetim Mekanizmalar

Madde kodu	Madde	ORT	MD	SS	IQR	Uzlaşı Durumu
4.47.	Bağımsız Denetim Kurumları; Kültür Bakanlığı, sendikalar ve STK'ların birlikte kurduğu, tarafsız ve bağımsız denetim kurulları oluşturulmalıdır.	4,40	5	0,76	1	Uzlaşı Var

Bu madde, 4b bölümünde tanımlanan denetim mimarisinin mevcut kurumsal aktörlerle sınırlı kalmaması gerektiğine işaret eden yapısal bir eşik noktası sunmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı, sendikalar ve sivil toplum örgütlerinin birlikte oluşturacağı, tarafsız ve bağımsız denetim kurullarına yönelik öneri (4.47), ortalama değerin yüksek bir düzeyde gerçekleşmesi (ORT = 4,40), medyanın 5,00 olması ve görece sınırlı bir yayılım (IQR = 1) ile "uzlaşı var" kategorisinde değerlendirilmiştir. Bu dağılım, maddenin güçlü bir destek gördüğünü, ancak diğer 4B kümelerinde gözlemlenen mutlak homojenlikten bilinçli bir farklılaşma sergilediğini göstermektedir.

Bu istatistiksel örüntü, bağımsız denetim fikrinin genel olarak benimsendiğini; ancak uygulama biçimi, kurumsal sınırları ve yetki paylaşımı konusunda uzman değerlendirmelerinin tam olarak homojenleşmediğini düşündürmektedir. Standart sapmanın 0,76 düzeyinde gerçekleşmesi, bu maddenin klasik kamu denetimi modellerinden ayrılan, daha yenilikçi ve dönüştürücü bir öneri olarak algılandığını göstermektedir. Bu durum, bağımsız denetim mekanizmalarının sinema endüstrisinde henüz yerleşik bir pratik olmamasına rağmen, güçlü bir normatif beklenti ürettiğini ortaya koymaktadır.

Maddenin tek başına bir küme oluşturması, denetim mimarisinde mevcut kurumsal çerçevenin ötesine geçen bir öneri alanına işaret etmektedir. Önceki 4B kümelerinde denetim; merkezi kamu otoriteleri, sektörel düzenleyici kurumlar, yerel yönetimler, film ofisleri ve temsil örgütleri üzerinden tanımlanırken, bu madde denetimin kurumsal sınırları aşan, yatay ve çok paydaşlı bir yapıda yeniden kurgulanmasını önermektedir. Bu yönüyle 4.47, mevcut denetim sisteminin tamamlayıcısı değil, onu dönüştürmeye aday alternatif bir yönetişim modeli sunmaktadır.

Bağımsız ve çok paydaşlı denetim kurullarına ilişkin bu öneri, denetimi yalnızca "yetki kullanımı" ve "uygulama takibi" çerçevesinde değil; meşruiyet, tarafsızlık ve güven üretimi eksenlerinde yeniden düşünmeye zorlamaktadır. Kültür Bakanlığı'nın politika ve destek gücü, sendikaların saha bilgisi ve temsil kapasitesi ile sivil toplum örgütlerinin hak temelli yaklaşımının aynı yapı içinde bir araya getirilmesi, denetimin hem teknik hem de toplumsal boyutlarını kapsayan bir modelin imkânına işaret etmektedir.

Bu maddenin görece daha sınırlı bir uzlaşı üretmesi, bağımsız denetim fikrinin reddedildiğini değil; aksine, nasıl kurumsallaşacağına dair tartışmanın açık olduğunu göstermektedir. Bu durum, sinema endüstrisinde denetimin geleceğine ilişkin bir

kapanış değil, açık uçlu bir yönetişim tartışması üretmesi bakımından analitik olarak anlamlıdır.

Bu bağlamda Küme 4b.8, 4a bölümünde ortaya konan denetim yapısının bir tür teorik ve pratik eşiği olarak değerlendirilebilir. Denetimin yalnızca mevcut kurumların yetkilerinin güçlendirilmesiyle değil, aynı zamanda kurumsal sınırları aşan, katılımcı ve bağımsız yapılarla desteklenmesi gerektiğine dair güçlü bir yönelim bu madde üzerinden görünür hâle gelmektedir. Bu yönüyle 4.47, sinema endüstrisinde denetimin geleceğine ilişkin normatif bir ufuk açmakta ve 4a bölümünü ileriye doğru tamamlayan kritik bir kapanış işlevi görmektedir.

4.5 Bulgulara İlişkin Genel Değerlendirme

Birinci soruya yanıtlardan elde edilen yargıları içeren ve 4.1. başlığında sunulan kümeler birlikte değerlendirildiğinde, sinema endüstrisinin mevcut yapısının derin bir kurumsal olgunlaşma süreci içinde olduğunu, ancak bu sürecin henüz tamamlanmadığını göstermektedir. Veriler, sektörün temel dinamiğini belirleyen üç ana eksenin güvencesizlik, eşitsizlik ve kurumsal dağınıklık olduğunu, bunların sistemin her katmanında yeniden üretildiğini açığa çıkarmaktadır. Buna karşın son yıllarda bu sorunlara karşı giderek artan bir kurumsal farkındalık ve kolektif çözüm yönelimi geliştiğini ortaya koymaktadır. Çalışma biçimlerinde süreksizlik ve hukuki uyumsuzluk, işe alım ve mesleki tanımlarda keyfiyet, ücretlendirmede adaletsizlik ve toplumsal cinsiyet farkları gibi sorun alanları, artık yalnızca eleştirilen olgular değil, düzenleme ve reform talebi doğuran yapısal göstergelerdir. Katılımcıların yüksek ortalama değerlerle temsil ettiği uzlaşı eğilimi, sinema endüstrisinde "kendiliğinden dönüşüm" kapasitesinin bulunduğunu açığa çıkarmıştır. Bu durum değişimin dışsal baskılarla değil, sektörel deneyimle içselleştiğini göstermektedir.

Bu bulgular doğrultusunda sektörün kurumsallaşma sürecinin güçlenebilmesi için üç düzeyde öneri geliştirilebilir: (1) Yasal düzeyde, proje bazlı ve süreksiz çalışmanın niteliğine uygun, "özel statülü sinema çalışanı" kavramı geliştirilmelidir. Bu, İş Kanunu kapsamına alınmayan sektör çalışanlarını sosyal güvence altına alarak belirsizliği ortadan kaldıracaktır.

(2) Kurumsal düzeyde, yapım şirketlerinin mesleki tanım, ücret şeffaflığı, sigorta ve iş güvenliği konularında asgari standartları içeren bir "Sektörel Etik ve Çalışma Protokolü" benimsemeleri önerilmektedir. Bu protokol, hem üretim koşullarını denetlenebilir hale getirecek hem de sektörel rekabeti adil zemine taşıyacaktır.

(3) Kültürel düzeyde, toplumsal cinsiyet eşitliği, mobbing farkındalığı, liderlik ve iletişim gibi alanlarda süreklilik arz eden eğitim ve sertifikasyon programları zorunlu hale getirilmelidir. Bu tür programlar hem psikososyal güvenliği artıracak hem de sektör içinde açık iletişim kültürünü güçlendirecektir. Genel olarak bu kümelerin ortaya koyduğu tablo, sinema endüstrisinin artık salt üretim odaklı bir alan olmaktan çıkıp, emeğin niteliği, güvenliği ve adaleti üzerine kendi iç normlarını oluşturmaya başladığını göstermektedir. Bu eğilimin sürdürülebilmesi için, sektörün kendi içinden filizlenen bu farkındalığın, yasal düzenlemeler ve kurumsal politikalarla desteklenmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde, sinema emek rejimi "güvencesiz esneklikten kurumsal dayanıklılığa" geçişini kalıcı biçimde tamamlayabilecektir.

İkinci soruya verilen yanıtlardan elde edilen 22 yargı maddesinden oluşan incelemeye göre bu bölümde sunulan bulgular, toplam yedi tematik küme altında toplanan on dokuz yargı maddesi üzerinden sinema endüstrisindeki sendikal yapı, hukuki çerçeve ve emek rejiminin çok katmanlı bir haritasını ortaya koymaktadır. Küme dağılımı incelendiğinde; sendikal yapının durumu ve kolektif güç kaybına odaklanan ilk kümenin beş madde, hukuki çerçeve ve işkolu rejimini ele alan ikinci kümenin dört madde, süreksiz emek rejimi ve sosyal güvence sorununu merkezine alan üçüncü kümenin iki madde, müzakere ve denetim mekanizmalarını tartışan dördüncü kümenin dört madde, görünmez emek ve kayıt dışılığı irdeleyen beşinci kümenin iki madde, kültürel normalleşme ve eğitim açığını ele alan altıncı kümenin üç madde ve toplumsal cinsiyet temelli emek ve temsil eşitsizliklerine odaklanan son kümenin iki madde içerdiği görülmektedir. Bu dağılım, sorun alanlarının belirli başlıklarda yoğunlaştığını; özellikle sendikal yapı, hukuki rejim ve kültürel farkındalık eksenlerinin araştırmanın omurgasını oluşturduğunu göstermektedir.

Kümeler arası ilişkiler birlikte değerlendirildiğinde, ortaya çıkan tablo tekil sorunların toplamından ziyade birbirini besleyen yapısal bir döngüye işaret etmektedir. Parçalı sendikal yapı ve düşük örgütlenme oranı, hukuki işkolu rejimiyle uyumsuzluk içinde derinleşmekte; bu uyumsuzluk proje bazlı ve süreksiz emek rejimiyle birleşerek sendikal sürekliliği zayıflatmaktadır. Aynı zamanda kayıt dışılık, şeffaflık eksikliği ve yaptırım mekanizmalarının belirsizliği, bu yapısal kırılganlığı görünmez kılmakta; kültürel düzeyde normalleştirilen güvencesizlik ise özellikle genç çalışanlar ve kadın emeği üzerinde kalıcı eşitsizlikler üretmektedir. Buna karşın, neredeyse tüm kümelerde gözlenen yüksek uzlaşı

düzeyi, sektörün bu sorunları artık dağınık şikâyetler olarak değil, ortak bir yapısal mesele olarak kavradığını göstermektedir.

Bu bölüm genelinde söylenebilecek olan şudur: Sinema endüstrisi, henüz kurumsal bütünlüğünü tamamlamamış olsa da kendi iç deneyimlerinden beslenen güçlü bir farkındalık eşiğine ulaşmıştır. Uzman değerlendirmeleri, sorunun varlığında değil; çözümün nasıl ve hangi düzeyde inşa edileceği noktasında farklılaşmaktadır. Dolayısıyla bu bulgular, sinema emek rejiminin "dağınık ve güvencesiz bir üretim alanı" olmaktan çıkarak, normlarını, sınırlarını ve sorumluluklarını tartışabilen bir kurumsal olgunlaşma evresine girdiğini göstermektedir.

3. sorunun yanıtlarına ilişkin yargılılardan oluşan kümeler incelendiğinde elde edilen bulgular, sinema endüstrisindeki emek rejiminin bir tek uygulama düzeyinde aksayan bir yapı olmadığını; aksine, mevcut hukuki ve kurumsal çerçevelerle yapısal bir uyumsuzluk içinde işlediğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Özellikle genel İş Kanunu ve sosyal güvenlik mevzuatının, süreklilik ve istikrar varsayımı üzerine inşa edilmiş olması, proje bazlı, düzensiz ve aralıklı çalışma biçimlerinin hâkim olduğu sinema endüstrisinde kapsamlı bir koruma üretmesini engellemektedir. Bu durum, sektörde çalışma koşullarının fiilen hukukun sınırlarının dışında kalmasına yol açmakta; hukuki düzenleme ile sektörel pratik arasındaki mesafeyi derinleştirmektedir. Uzman değerlendirmelerinde gözlenen yüksek ve homojen uzlaşı, bu uyumsuzluğun istisnai değil, sistematik bir nitelik taşıdığına işaret etmektedir.

Bu yapısal uyumsuzluk bir yandan normatif bir boşluk olarak belirmekte bir yandan da uygulama alanında çalışanların aleyhine işleyen somut ekonomik sonuçlar üretmektedir. Sektöre özgü çalışma koşullarının mevzuatta açık biçimde tanımlanmamış olması, sigorta primlerinin eksik yatırılması, gerçek ücretin altında beyan ve kayıt dışı istihdam gibi pratikleri mümkün ve kimi durumlarda rasyonel hâle getirmektedir. Bu başlık altında gözlenen görece heterojen dağılım, kayıt dışılığın sektörde hissedilen bir gerçeklik olduğunu; ancak biçimi, yoğunluğu ve yaygınlığı konusunda deneyime dayalı farklı algılar bulunduğunu göstermektedir. Buna rağmen, genel eğilim, hukuki boşlukların ekonomik bir maliyet avantajına dönüştürülebildiği yönünde güçlü bir farkındalığın oluştuğunu ortaya koymaktadır.

Hukuki uyumsuzluk ve kayıt dışılık sorunlarının süreklilik kazanmasında, denetim ve yaptırım mekanizmalarının yetersizliği belirleyici bir rol oynamaktadır. Mevcut yasal

düzenlemelerin varlığına rağmen, bu düzenlemelerin fiilî çalışma pratikleri üzerinde dönüştürücü bir etki yaratamaması, denetim açığını yapısal bir sorun hâline getirmektedir. Uzman değerlendirmelerinde denetimlerin ve yaptırımların artırılmasına yönelik yüksek ve homojen uzlaşı, sektörde yaşanan sorunların önemli bir bölümünün yeni düzenlemelerden ziyade, mevcut düzenlemelerin etkili ve caydırıcı biçimde uygulanamamasından kaynaklandığına işaret etmektedir. Bu bağlamda denetim, idari bir araç olmanın yanında hukuki korumanın fiilen işlerlik kazanmasının temel koşulu olarak konumlanmaktadır.

Öte yandan, sinema endüstrisinin üretim koşulları, genel ve standart denetim modellerinin ötesinde, sektöre özgü ve uzmanlaşmış denetim mekanizmaları gerektirmektedir. Setlerin mekânsal olarak değişken, üretim temposunun yüksek ve risklerin çoğu zaman anlık olması, denetimin ancak sahaya hâkim, bağımsız ve uzman aktörler aracılığıyla etkili olabileceğini göstermektedir. Uzman değerlendirmelerinde, genel ve periyodik denetim fikrine yönelik belirsiz uzlaşıya karşın, fazla mesai, dinlenme hakkı ve iş güvenliği gibi somut risk alanlarına odaklanan bağımsız denetim mekanizmalarına yönelik güçlü uzlaşı, denetim ihtiyacının nicelikten çok nitelik meselesi olarak kavrandığını ortaya koymaktadır.

Çalışma süreleri, iş sağlığı ve güvenliği başlığı altında elde edilen bulgular ise, sinema endüstrisinde bedenin ve zamanın sistematik olarak aşındırıldığı bir emek rejimine işaret etmektedir. Yasal sınırların üzerindeki fazla mesai uygulamaları ve yetersiz dinlenme sürelerinin sektörel alışkanlık hâline gelmesi, mevcut "tehlikeli iş" sınıflandırmalarının fiilî riskleri karşılamakta yetersiz kalması ve iş sağlığı ve iş güvenliği protokollerinin üretim hızına tâbi kılınması, bu aşınmanın temel göstergeleri olarak öne çıkmaktadır. Bu sorunlar, yalnızca set içi fiziksel risklerle sınırlı kalmamakta; proje bitimleriyle birlikte gelir, sağlık ve işsizlik güvencelerinin kesintiye uğraması üzerinden, çalışma dışı dönemlere de taşmaktadır. Bu nedenle iş sağlığı ve güvenliği, sinema endüstrisinde ancak sosyal güvence sürekliliğiyle birlikte düşünüldüğünde anlamlı bir koruma alanı oluşturabilmektedir.

Bu çok katmanlı sorun alanlarının ortak kesişim noktası, sinema endüstrisinin artık genel mevzuatın sınırları içinde düzenlenemeyecek ölçüde özgünleşmiş olmasıdır. Sektöre özgü bir "Sinema İş Kanunu" talebi ile yapay zekâ temelli üretim süreçlerine yönelik çalışanların korunması gereğinin aynı bağlamda güçlü bir uzlaşıyla dile getirilmesi, bu özgünleşmenin yalnızca mevcut yapısal sorunlardan değil, aynı zamanda hızla gelişen teknolojik dönüşümden beslendiğini göstermektedir. Bu yönüyle 3. bölümün bulguları, sinema endüstrisinde emek rejiminin hem bugüne hem de geleceğe ilişkin riskleri birlikte

barındırdığını; bu risklerin ise parçalı müdahalelerle değil, sektörel özgünlüğü tanıyan, denetim ve yaptırımlarla desteklenen, sosyal güvence sürekliliğini esas alan bütüncül bir hukuki mimariyle ele alınabileceğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

4. soruya verilen yanıtlardan oluşan yargıları kapsayan kümelerin a bendi irdelendiğinde bu kapsamında bir araya gelen kümelerin, sinema endüstrisine yönelik hukuki düzenleme ihtiyacının yalnızca ne tür düzenlemeler yapılması gerektiğiyle değil, aynı zamanda nasıl bir yönetişim mantığıyla yapılacağıyla ilgili derin bir dönüşümü işaret ettiğini ortaya koyduğu gözlenmektedir. Bu kümeler birlikte ele alındığında, sektörel düzenlemenin artık tekil bir yasa metni üretimi olarak değil; farklı yetki, bilgi ve deneyim alanlarının işlevsel olarak ayrıştırıldığı fakat stratejik olarak eşgüdümlendiği bir süreç olarak kavrandığı görülmektedir.

Merkezi kamu otoritelerini konu alan Küme 4.1, düzenlemenin meşruiyet ve bağlayıcılık zeminini kurarken; emek ve mesleki temsile odaklanan Küme 4.2, bu zeminin soyut normlarla değil, fiilî çalışma deneyimleri ve mesleki pratikler üzerinden doldurulması gerektiğini göstermektedir. Buna paralel olarak Küme 4.3, hukuki düzenlemenin yalnızca norm koyan ve temsil eden aktörlerle sınırlı kalamayacağını; veri, saha bilgisi, yayıncılık pratikleri, dijitalleşme ve çevresel sürdürülebilirlik gibi alanlardan beslenen genişletilmiş bir bilgi ekosistemi gerektirdiğini görünür kılmaktadır. Bu yapı, klasik hiyerarşik yasa yapım anlayışından, çok katmanlı fakat rol sınırları belirgin bir yönetişim modeline geçişi işaret etmektedir.

Bu üç kümenin birlikte sunduğu tablo, sinema endüstrisinde hukuki düzenlemenin ne tamamen merkezî bir bürokratik müdahale ne de dağınık bir paydaş müzakeresi olarak düşünüldüğünü göstermektedir. Aksine, uzman değerlendirmeleri; merkezi otoritelerin çerçeveleyici rolünü koruduğu, emek temsilinin düzenlemenin içeriğini beslediği ve bilgi-uygulama-etik-çevre boyutlarının destekleyici fakat tanımlı katkılar sunduğu dengeleyici bir yönetişim mimarisine işaret etmektedir. Bu mimari, sektörde uzun süredir hissedilen parçalanmışlık ve koordinasyonsuzluk sorunlarına karşı, düzenlemenin yalnızca içeriğini değil, üretim biçimini de dönüştürme potansiyeli taşımaktadır.

Bu ara sentez, 4a kümelerinin sinema endüstrisine ilişkin hukuki dönüşümü bir "yetki devri" ya da "temsili genişletme" meselesi olarak değil, kurumsal rollerin yeniden tanımlandığı ve birbirine eklemlendiği bir yönetişim sorunu olarak çerçevelediğini ortaya

koymaktadır. Bu çerçeve, bir sonraki aşamada ele alınan 4b maddelerinin ancak bu yönetişim anlayışı içinde anlam kazanabileceğini göstermektedir.

4b-4b kümeleri birlikte ele alındığında, sinema endüstrisinde denetim meselesinin tekil bir kurumsal yetki alanı olarak değil; çok katmanlı, çok aktörlü ve farklı düzeylerde işleyen bir yönetişim mimarisi içerisinde kavrandığı açık biçimde görülmektedir. Bulgular, denetimin yalnızca ihlalleri tespit eden bir kontrol mekanizması olarak değil, emeğin korunması, üretim süreçlerinin güvenliği ve sektörün sürdürülebilirliği açısından kurucu bir düzenleme alanı olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, denetimi üretim sürecinin dışına yerleştiren klasik modellerden belirgin biçimde ayrışmaktadır.

Merkezî devlet kurumlarına atfedilen rollerin yüksek ve homojen uzlaşı üretmesi, çalışma yaşamına ilişkin temel normların uygulanmasında kamusal otoritenin vazgeçilmezliğine işaret etmektedir. Çalışma, istihdam ve sosyal güvenlik ekseninde şekillenen bu beklenti, denetimin hukuki bağlayıcılık ve yaptırım gücü olmaksızın etkili olamayacağı yönündeki ortak kabulü yansıtmaktadır. Bununla birlikte, bu merkezî yapı tek başına yeterli görülmemekte; denetimin farklı aşamalarda ve farklı aktörler aracılığıyla tamamlanması gerektiği yönünde güçlü bir yönelim ortaya çıkmaktadır.

Kültür politikaları ve kamu destekleri üzerinden tanımlanan denetim boyutu, denetimin cezalandırıcı değil, koşullu destek ve sorumluluk temelli bir araç olarak da işlev görebileceğini göstermektedir. Devlet desteklerinin çalışma koşulları ve çalışan haklarıyla ilişkilendirilmesi, sinema endüstrisinde kamu kaynaklarının kullanımına dair etik ve sosyal bir yükümlülük anlayışının yerleşmeye başladığını düşündürmektedir. Bu çerçevede denetim, üretim öncesi ve sonrası aşamaları kapsayan süreklilik arz eden bir izleme pratiğine dönüşmektedir.

İş sağlığı ve iş güvenliğine ilişkin uzmanlaşmış denetim beklentileri, sinema üretiminin taşıdığı fiziksel ve yaşamsal risklerin artık tali bir mesele olarak görülmediğini ortaya koymaktadır. Set ortamlarının geçici, hareketli ve yüksek risk içeren yapısı, genel denetim modellerinin ötesinde sahaya özgü, önleyici ve uzmanlaşmış bir yaklaşımı zorunlu kılmaktadır. Bu durum, denetimin teknik bir ayrıntı değil, emeğin korunmasına ilişkin temel bir sorumluluk alanı olarak yeniden tanımlandığını göstermektedir.

Toplumsal gözlem, bildirim ve arabuluculuk mekanizmalarına ilişkin bulgular, denetimin yalnızca yukarıdan aşağı işleyen bir hiyerarşi içinde düşünülmediğini; saha deneyimine dayalı, aşağıdan yukarı beslenen bir yapının benimsendiğini ortaya koymaktadır.

Sendikalar ve meslek birlikleri, bu çerçevede talep eden aktörler olmanın yanında denetimin sürekliliğini sağlayan, bilgiyi kurumsallaştıran ve çatışmaları yöneten aktif öznelere dönüşmektedir. Bu yaklaşım, denetimin meşruiyetini ve etkinliğini artıran önemli bir tamamlayıcı unsur olarak görünürlük kazanmaktadır.

Yayın, rekabet ve içeriğe ilişkin denetim beklentileri ise, üretim koşullarının yalnızca setle sınırlı olmadığını; içeriğin dolaşım biçimleri ve pazar yapılarının da emek rejimini doğrudan etkilediğini ortaya koymaktadır. Rekabet Kurumu ve RTÜK'e atfedilen roller, içerik üretiminde adil rekabetin ve dengeli güç ilişkilerinin, dolaylı ancak güçlü biçimde çalışma koşullarını belirlediğine dair örtük bir farkındalığı yansıtmaktadır. Bu bağlamda denetim, üretim-yayın-dolaşım zincirinin tamamını kapsayan bütüncül bir çerçeveye taşınmaktadır.

Yerel düzeyde mekân ve set denetimine ilişkin bulgular, denetimin en kırılgan ama aynı zamanda en somutlaştığı alanlardan birine işaret etmektedir. Hukuki uygunluk ile iş sağlığı ve güvenliği boyutları arasındaki uzlaşı-belirsizlik ayrışması, yetki ve kapasite sorunlarının yerel düzeyde henüz tam olarak olgunlaşmadığını göstermektedir. Bu durum, denetimin kurumsal yetkinlik ve uzmanlıkla anlam kazandığını ortaya koyan önemli bir yapısal bulgu sunmaktadır.

Son olarak, bağımsız ve çok paydaşlı denetim mekanizmalarına ilişkin öneri, 4b bölümünün tamamını ileriye doğru açan normatif bir eşik işlevi görmektedir. Bu öneri, mevcut kurumsal yapıların ötesine geçen, meşruiyet ve tarafsızlık arayışını merkeze alan bir denetim ufkuna işaret etmektedir. Tam homojenleşmeyen uzlaşı düzeyi, bu fikrin reddinden ziyade, kurumsallaşma biçimine dair tartışmanın henüz açık olduğunu göstermektedir.

Genel olarak 4b kümelerinin ortaya koyduğu tablo, sinema endüstrisinde denetimin artık tekil bir kurumun görevi olarak değil; merkezî otorite, sektörel uzmanlık, toplumsal gözlem ve yerel uygulamaların birlikte işlediği karmaşık bir yönetişim alanı olarak kavrandığını göstermektedir. Bu yaklaşım, denetimi bir baskı mekanizması olmaktan çıkararak, emeğin korunması ve üretimin sürdürülebilirliği için vazgeçilmez bir kurucu unsur hâline getirmektedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkiye'de sinemanın tarihsel gelişimi incelendiğinde, alanın yalnızca estetik üretimlerin kronolojisiyle açıklanamayacağı; aksine siyasal yönelimler, ekonomi ve kültür politikaları, kentleşme dinamikleri ve emek ilişkileriyle birlikte biçimlenen bir endüstriyel pratik olduğu açıkça görülmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinema, yeni devletin modernleşme tasavvuru içinde sembolik bir araç olarak değerlendirilmiş ve toplumsal dönüşümün görsel temsil alanlarından biri hâline gelmiştir. Bununla birlikte bu ideolojik önem, üretimi süreklileştirecek ekonomik ve kurumsal politikalarla desteklenmemiş; devlet sinemayı kültürel ve eğitsel bir mecra olarak teşvik ederken sektörün maddi altyapısı büyük ölçüde sınırlı imkânlara sahip özel girişimlere bırakılmıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde sinema salonları özellikle büyük şehirlerde modern yaşamın göstergesi olarak ortaya çıkmış, kentli kamusal hayatın yeni buluşma mekânlarını oluşturmuştur. Karma seyir pratiğinin yaygınlaşması, kadınların kamusal alandaki görünürlüğünün artması ve sinemanın gündelik hayatın parçası hâline gelmesi önemli kültürel dönüşümlere işaret etmektedir. Buna karşılık yerli film üretimi süreklilik kazanamamış, salon programları büyük ölçüde yabancı filmlere dayanmıştır. Böylece Türkiye'de sinema endüstrisi başlangıçtan itibaren uzun bir dönem boyunca üretim merkezli değil, gösterim ağırlıklı bir yapı içinde gelişmiştir.

Dönemin en belirgin yapısal sorunu finansman ve teknik altyapı yetersizliğidir. Kamera, ham film, laboratuvar ve ses teknolojilerinin ithalata bağımlı oluşu üretim maliyetlerini yükseltmiş; ağır eğlence vergileri hem yapımcıları hem de işletmecileri zorlayan bir unsur hâline gelmiştir. Nitelikli teknik personel yetiştirecek eğitim kurumlarının bulunmaması, sinemanın kurumsal bir meslek alanı olarak gelişimini geciktirmiş; çalışma ilişkileri büyük ölçüde kişisel bağlantılar ve enformel ağlar üzerinden yürümüştür. Proje temelli ve güvencesiz emek yapısı daha bu erken dönemde sektörün kalıcı karakteri hâline gelirken sendikal örgütlenmenin yokluğu sinema çalışanlarını kurumsal korumadan mahrum bırakmıştır.

1948 yılında gerçekleştirilen vergi düzenlemesi ise Türkiye sinema endüstrisinin yönünü değiştiren ilk önemli kırılma noktası olmuştur. Yerli filmler lehine yapılan indirim, salon işletmecilerini yerli yapımlara yöneltmiş ve kısa sürede üretim hacminde belirgin bir artış

yaratmıştır. 1950'li yıllarda hızlanan şehirleşme ve iç göç hareketleri yeni bir seyirci kitlesi ortaya çıkarmış; sinema geniş halk kesimlerinin başlıca eğlence biçimlerinden biri hâline gelerek ekonomik açıdan daha sürdürülebilir bir faaliyet alanına dönüşmüştür.

Bu dönemde endüstrinin işleyişi bölge işletmeciliği sistemi etrafında şekillenmiştir. Yapımcılar filmlerini henüz çekim aşamasındayken bölge temsilcilerine satarak finansman sağlayabilmiş, bono ve senet ilişkilerine dayalı bir üretim döngüsü oluşmuştur. Devlet ve bankacılık desteğinin yokluğunda sektörün kendi iç kredi mekanizmasını oluşturması bakımından bu model belirleyici bir işlev üstlenmiş; ancak gişe başarısına bağımlı yapı teknik yatırımların sınırlı kalmasına, hızlı üretim anlayışının yaygınlaşmasına ve benzer temaların tekrar eden bir üretim pratiğine dönüşmesine yol açmıştır. Melodramlar, şarkılı filmler ve yıldız oyuncu merkezli anlatılar da bu ekonomik zorunlulukların estetik karşılığı olarak dönemin sinemasında belirginleşmiştir.

Emek piyasası genişlemiş olmakla birlikte kurumsallaşma aynı ölçüde gerçekleşmemiştir. Artan film sayısı istihdam alanını büyütmüş; ancak çalışma koşulları düzensizliğini korumuştur. Uzun çekim süreleri, sigortasız çalışma biçimleri ve standart bir ücret sisteminin yokluğu sektör çalışanlarının ortak tecrübesi hâline gelmiştir. Meslek birlikleri yasa ile tanımlanmış olmasına karşın kurulmamış, sendikal yapı zayıf kalmış, sansür kurulları içerik üzerinde belirleyici rolünü sürdürmüştür. Böylece 1950'lerin sonunda Türkiye sineması üretim kapasitesi ve seyirciyle kurduğu güçlü bağ bakımından gelişme göstermiş; buna karşılık ekonomik ve kurumsal açıdan kırılgan bir endüstri görünümü sergilemiştir.

1960'lı yıllar, Türkiye sinema endüstrisinin niceliksel büyümesinin en görünür hâle ulaştığı ve sinemanın gerçek anlamda kitlesel bir kültür pratiğine dönüştüğü dönem olmuştur. 1961 Anayasası'nın sağladığı görece özgürlük ortamı yalnız siyasal alanı değil, kültürel üretimi de etkilemiş; sinema toplumsal meseleleri daha doğrudan ele alan anlatı ve sendikal örgütlenme imkânlarına kavuşmuştur. Göç, kentleşme, sınıfsal dönüşüm ve toplumsal eşitsizlik gibi temalar film anlatılarında belirginleşirken sinema, toplumsal değişimin hem tanığı hem de yorumlayıcısı hâline gelmiştir. Seyirci sayısındaki artış üretimin temel belirleyicisi olmuş, sinema geniş halk kesimlerinin ortak deneyim alanı olarak gündelik hayatın merkezine yerleşmiştir.

Gösterim ağının Anadolu'ya doğru yayılması endüstrinin ekonomik zeminini güçlendirmiştir. Yazlık sinemalar, mahalle salonları ve gezici gösterimler aracılığıyla

sinema yalnız büyük şehirlerin değil taşra kentlerinin de kültürel hayatına dâhil olmuştur. Salon sayısındaki artış yapımcılar açısından düzenli gelir beklentisi yaratmış; bölge işletmeciliği sistemi bu dönemde en işlevsel hâline ulaşmıştır. Film üretimi doğrudan seyirci talebine bağlanmış, tür tercihleri bölgesel gişe beklentileri doğrultusunda şekillenmiştir. Bu durum ekonomik büyümeyi desteklerken yaratıcı riskten kaçınan, kalıplaşmış anlatı biçimlerinin yaygınlaşmasına yol açmıştır.

Finansman yapısı ise hâlen bankacılık sistemi dışında, sektör içi borçlanma ilişkilerine dayanmaktaydı. Bono, senet ve ön satış mekanizmaları üretimi mümkün kılarken aynı zamanda ekonomik kırılganlığı derinleştirmiştir. Yapımcıların kısa sürede yatırım geri dönüşü sağlama zorunluluğu hızlı çekim temposunu teşvik etmiş, teknik nitelik çoğu zaman ikinci planda kalmıştır. Yıldız oyunculuk sisteminin güçlenmesi de bu ekonomik mantığın doğal sonucu olmuş; gişe garantisi sağlayan oyuncular üretim kararlarında belirleyici konuma yükselmiştir.

Bütün bu genişlemeye rağmen emek ilişkileri kurumsal bir çerçeveye kavuşamamıştır. Set çalışanları ve teknik ekipler yoğun üretim temposu içinde uzun saatler çalışmış, sosyal güvence ve iş güvencesi sınırlı kalmıştır. Sendikal girişimler sayıca artmış ve belirli haklar kazansa da sektörün proje temelli yapısı kalıcı örgütlenmeyi zorlaştırmış; mesleki standartlar yerleşmemiştir. Sansür uygulamaları ise özellikle siyasal içeriklerde belirleyici olmaya devam etmiş, ekonomik riskten kaçınan yapımcıları ticari açıdan güvenli anlatılara yöneltmiştir. Böylece 1960'ların sineması, üretim ve seyirci bakımından büyüyen; ancak çalışma ilişkileri ve kurumsal yapı açısından hâlen kırılganlığını koruyan bir endüstri niteliği taşımıştır.

1970'li yıllara gelindiğinde Türkiye sineması üretim hacmi açısından zirveye ulaşmış, ancak bu büyüme aynı zamanda çözülme sürecinin başlangıcını oluşturmuştur. Ekonomik krizler, yükselen enflasyon ve döviz darboğazı üretim maliyetlerini artırmış; salon gelirlerine dayanan finansman modeli sarsılmıştır. Televizyonun yaygınlaşması seyir alışkanlıklarını köklü biçimde değiştirerek sinemanın kitlesel eğlence alanındaki tekel konumunu zayıflatmış, gelir kaybı yaşayan sektör yeni ekonomik arayışlara yönelmiştir.

Bu koşullarda erotik filmler ve düşük bütçeli ticari yapımlar yalnızca türsel bir yönelim değil, doğrudan bir "finansman stratejisi" olarak ortaya çıkmıştır. Hızlı ve düşük maliyetli üretim imkânı sunan bu filmler, azalan seyirci karşısında sektörün ayakta kalma çabasını yansıtmakla birlikte niteliğin azalmasına neden olmuştur. Aynı dönemde arabesk

melodramlar göç, yoksulluk ve toplumsal yabancılaşma deneyimlerini görünür kılarak geniş kitlelerle bağ kurmuştur. Ancak bu üretim modeli teknik gerilemeyi hızlandırmış, estetik çeşitliliğin daralmasına yol açmıştır.

Artan siyasal kutuplaşma ve sertleşen sansür uygulamaları üretim süreçlerini doğrudan etkilemiş, gösterim izinleri ekonomik risk unsuruna dönüşmüştür. Emek ilişkileri daha güvencesiz bir yapıya evrilmiş; sendikal girişimler siyasal ve ekonomik baskılar nedeniyle kalıcı bir kurumsallaşma sağlayamamıştır. Böylece 1970'lerin sonunda Türkiye sinema endüstrisi yüksek üretim sayısına rağmen ekonomik temeli zayıflayan kırılgan bir yapı görünümü kazanmıştır.

1980 askerî müdahalesi sonrasında yalnız siyasal alan değil, kültür endüstrileri de köklü bir dönüşüm yaşamıştır. Devlet denetiminin artmasına karşın ekonomik destek mekanizmalarının sınırlı kalması sinema sektörünü doğrudan etkilemiş; neoliberal ekonomi politikalarıyla koruyucu düzenlemelerin geri çekilmesi endüstriyi piyasa koşulları karşısında daha savunmasız bırakmıştır. Kitlesel üretim modeli sürdürülemez hâle gelmiş, film sayısında belirgin bir düşüş yaşanmış ve sektör tarihinin en derin daralma dönemlerinden birine girmiştir.

Televizyonun hızla yayılması ev içi izleme pratiğini güçlendirmiş; mahalle ve yazlık sinemaların kapanmasıyla seyirci ile salon arasındaki tarihsel bağ zayıflamıştır. Salon sayısındaki azalma yalnız gösterim alanını değil, üretim finansmanını da doğrudan etkilemiş; bölge işletmeciliği sistemi işlevini yitirmiştir. Bu boşlukta videokaset piyasası yeni bir dolaşım alanı yaratmış olsa da, salon ekonomisini desteklemek yerine çözülme sürecini hızlandırmıştır.

Video dönemi, sektörün kriz karşısında geliştirdiği alternatif bir finansman ve dağıtım modeli olarak ortaya çıkmıştır. Düşük bütçeli yapımlar doğrudan video piyasasına üretilmiş ve üretim sınırlı ölçüde sürdürülmüştür. Ancak bu süreç teknik kaliteyi düşürmüş, nitelikli iş gücünün sektörden uzaklaşmasına neden olmuş; emek ilişkileri daha da güvencesizleşmiş ve sendikal yapı yasak ve kısıtlamalar nedeniyle büyük ölçüde etkisini kaybetmiştir. Mesleki standartlar aşınmış, çalışma ilişkileri geçici ve düzensiz bir karakter kazanmıştır.

1990'lı yıllar ise ekonomik zorlukların sürdüğü, ancak yeni bir sinema anlayışının filizlendiği geçiş dönemi olarak öne çıkmıştır. Büyük ölçekli ticari üretim gerilerken bağımsız yönetmen sineması görünürlük kazanmış; uluslararası ortak yapımlar ve festival

fonları yeni bir finansman modeli oluşturmuştur. Bu yapı sinemanın varlığını sürdürmesini sağlarken yerli seyirciyle bağın zayıflaması gibi yeni sorunları beraberinde getirmiştir. Kimlik arayışları, taşra deneyimi ve bireysel yabancılaşma temaları öne çıkmış; endüstri küçülmüş olsa da estetik açıdan yeni bir yönelim kazanmıştır.

2000'li yıllarla birlikte Türkiye sinema endüstrisinde yeniden bir canlanma süreci gözlenmiştir. Devlet destek mekanizmalarının kurulması, dijital teknolojilerin üretim maliyetlerini düşürmesi ve çok salonlu sinema zincirlerinin yaygınlaşması üretim hacmini belirgin biçimde artırmıştır. Alışveriş merkezleri çevresinde şekillenen yeni salon yapısı seyirciyi yeniden sinema mekânına çekmiş; yerli filmler gişede önemli başarılar elde ederek sektörün ekonomik görünürlüğünü güçlendirmiştir. Bununla birlikte dağıtım alanında artan yoğunlaşma, belirli şirketlerin programlama gücünü artırmış; bağımsız yapımların salon erişimi zorlaşırken gişe odaklı üretim anlayışı yeniden belirleyici hâle gelmiştir.

Dijital platformların yükselişi sinema endüstrisini yeni bir dönüşüm evresine taşımıştır. Çevrim içi gösterim imkânları film dolaşımını çeşitlendirerek yapımcılar için alternatif finansman kanalları yaratmış; ancak üretim kararları giderek algoritmik izleme verileri ve platform ekonomisinin talepleri doğrultusunda şekillenmeye başlamıştır. Böylece sinema, tarihsel olarak ilk kez salon merkezli bir modelden veri merkezli bir ekonomik yapıya doğru yönelmiştir. Sektördeki büyümeye rağmen emek ilişkileri proje temelli ve güvencesiz niteliğini korumuş; uzun çalışma saatleri, düzensiz sözleşmeler ve sosyal haklara ilişkin sorunlar sürekliliğini sürdürmüştür.

Sansür ve denetim tartışmaları da yeni biçimler kazanarak varlığını devam ettirmiştir. Açık yasaklama pratiklerinin yerini çoğu zaman ekonomik baskılar, dağıtım sınırlamaları ve dolaylı denetim mekanizmaları almış; yaratıcı özgürlük yalnız siyasal müdahalelerle değil, piyasa koşullarıyla da belirlenen bir alana dönüşmüştür. Sinema çalışanlarının örgütlenme girişimleri yeniden görünürlük kazansa da sektör genelinde bağlayıcı çalışma standartlarının oluşturulması mümkün olmamıştır.

Türkiye sinema endüstrisinin tarihsel seyri bütüncül olarak değerlendirildiğinde, üretim hacmindeki artış ve estetik çeşitlenmenin kurumsal yapının olgunlaşmasıyla aynı hızda ilerlemediği açıkça görülmektedir. Erken Cumhuriyet döneminden itibaren farklı biçimlerde ortaya çıkan vergi yükü, sansür uygulamaları, meslek tanımlarındaki belirsizlik ve çalışma ilişkilerinin hukuki zemine kavuşamaması gibi sorunlar, değişen

siyasal ve ekonomik koşullara rağmen süreklilik göstermiştir. Endüstri kimi dönemlerde üretim patlamaları yaşamış; yıldız sistemi, bölge işletmeciliği, televizyonun yükselişi ve dijitalleşme gibi kırılmalar yeni imkânlar yaratmıştır. Ancak emek rejimi büyük ölçüde geçici sözleşmelere, kişisel ilişkilere ve yapımcı inisiyatifine dayalı yapısını korumuş; sinema kültürel görünürlüğünü artırırken çalışma düzeni bakımından kurumsal güvenceden yoksun bir sektör niteliğini uzun süre muhafaza etmiştir.

Bu tarihsel süreklilik, sinema endüstrisinde karşılaşılan sorunların yalnızca dönemsel krizlerin sonucu olmadığını; aksine yapısal bir kurumsallaşma eksikliğinin farklı dönemlere devredilerek yeniden üretildiğini göstermektedir. Sendikal örgütlenmelerin parçalı yapısı, meslek birliklerinin sınırlı etkisi, yasal düzenlemelerin alanın özgül koşullarını karşılamakta yetersiz kalması ve kamu desteklerinin üretimi teşvik etmekle birlikte çalışma ilişkilerini düzenleyici bütüncül bir çerçeve oluşturamaması, sektörde kronik bir kırılganlık yaratmıştır. Uzun çalışma saatleri, güvencesiz istihdam, telif haklarının etkin biçimde işletilememesi ve iş sağlığı ile güvenliği sorunları, farklı kuşakların deneyiminde değişmeden tekrar eden ortak meseleler olarak varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle Türkiye sinemasının tarihsel anlatısı yalnızca filmlerin ya da estetik yönelimlerin tarihi değil; aynı zamanda çözülemeyerek bugüne taşınan emek, örgütlenme ve kurumsallaşma sorunlarının da tarihidir. Söz konusu tarihsel birikimin güncel alandaki karşılıkları ise, bu sürekliliğin izlerini görünür kılmayı amaçlayan saha araştırmasının bulgularında daha somut biçimde ortaya konulmaktadır.

Bu tezin saha çalışması, Türkiye sinema endüstrisindeki çalışma ilişkilerini sektör deneyimleri üzerinden bütüncül biçimde anlamlandırmayı amaçlayan nitel ağırlıklı bir araştırma yaklaşımına dayanmaktadır. Delphi yöntemi kullanılarak farklı mesleki ve kurumsal konumlardan katılımcıların değerlendirmeleri karşılaştırmalı biçimde ele alınmış; böylece sinema alanında çoğu zaman bireysel deneyimler düzeyinde dile getirilen sorunlar ortak eğilimler ve yapısal meseleler çerçevesinde analiz edilmiştir. Uzmanlık ve alan deneyimi esas alınarak oluşturulan katılımcı grubu, üretim süreçlerinde yer alan sektör çalışanları ile kurumsal temsilcileri bir araya getirerek sinema endüstrisinin üretim, örgütlenme ve çalışma koşullarına ilişkin çok katmanlı bir veri zemini sağlamıştır. Açık uçlu değerlendirmelerden elde edilen bulgular tematik olarak çözümlenmiş ve sektörde tekrar eden sorun alanlarının yalnızca dönemsel değil, tarihsel süreklilik taşıyan yapısal nitelikler gösterdiğini ortaya koymuştur. Bu yönüyle saha

çalışması, tez boyunca tartışılan endüstriyel ve kurumsal sorunların güncel karşılıklarını görünür kılarak tarihsel çözümlemenin ampirik bir dayanağa kavuşmasına katkı sağlamıştır.

Analiz sürecinde elde edilen veriler dört temel eksende yoğunlaşmıştır: çalışma koşulları, örgütlenme yapısı, yasal düzenlemeler ile sektörel yönetişim ve paydaş ilişkileri. Bu başlıklar birlikte değerlendirildiğinde, Türkiye sinema endüstrisinin temel sorununun üretim eksikliği değil, üretimin sürdürülebilirliğini sağlayacak kurumsal zeminin yeterince inşa edilememiş olması olduğu anlaşılmaktadır. Bulgular, sektörün standartlaşmış bir mesleki yapıdan ziyade proje temelli ve geçici üretim modeline dayandığını ortaya koymakta; uzun çalışma saatleri, düzensiz ödeme pratikleri, sigorta sorunları ve iş sağlığı–güvenliği eksiklikleri konusunda uzmanlar arasında yüksek düzeyde uzlaşı bulunduğunu göstermektedir. Bu durum, güvencesizliğin istisnai bir sorun değil, sektörün yapısal işleyişinin parçası hâline geldiğine işaret etmektedir.

Özellikle sigortalılık uygulamaları araştırmanın en belirgin sorun alanlarından biri olarak öne çıkmıştır. Katılımcılar, çalışanların projelerde fiilen tam zamanlı görev almalarına rağmen sigorta girişlerinin geciktirildiğini, eksik sürelerle bildirildiğini ya da farklı işverenler üzerinden parçalı biçimde gösterildiğini ifade etmiştir. Hazırlık ve post-prodüksiyon süreçlerinde gerçekleştirilen emeğin çoğu zaman sigorta kapsamı dışında bırakılması, çalışma ilişkilerinin hukuki görünürlüğünü zayıflatmakta ve emek güvencesini sistematik biçimde aşındırmaktadır. Proje bazlı üretim modeli, işveren sorumluluğunu geçici sözleşmeler aracılığıyla sınırlandırarak kayıt dışı uygulamaların sektörün olağan işleyişine eklemlenmesine yol açmaktadır.

Araştırma bulguları, bu kırılgan çalışma yapısının kadın sinema emekçileri açısından daha belirgin eşitsizlikler ürettiğini de ortaya koymaktadır. Eşit işe eşit ücret ilkesinin tam anlamıyla uygulanmaması, kadınların teknik ve karar verici pozisyonlarda daha sınırlı yer alması ve uzun, öngörülemez çalışma saatleri özellikle kadın çalışanların sektörde kalıcılığını zorlaştırmaktadır. Gece çekimleri ve yoğun mekânsal hareketlilik gerektiren üretim süreçlerinde güvenlik ve eşit katılım sorunlarının ortaya çıktığı; açık ayrımcılığın yanı sıra ücret pazarlıkları, görev dağılımları, sigortalılık uygulamaları ve yükselme olanaklarında işleyen görünmez eşitsizlik mekanizmalarının varlığını sürdürdüğü uzman değerlendirmelerinde ortaklaşa vurgulanmıştır.

Bulgular, sinema endüstrisindeki güvencesizliğin iki düzlemde işlediğini göstermektedir: uzun çalışma saatleri, düzensiz ödemeler ve yoğun set temposu gibi görünür sorunlar ile eksik sigortalı çalışma, kayıt dışı istihdam ve hazırlık ile post-prodüksiyon emeğinin hukuki görünürlük dışında kalması gibi daha örtük güvencesizlik alanları. Bu ikinci düzlem, özellikle kariyerinin erken aşamasındaki çalışanlar ve kadın emekçiler açısından eşitsizlikleri derinleştiren bir mekanizma üretmektedir. Delphi bulgularının bütüncül değerlendirmesi, Türkiye sinema endüstrisinin yalnızca kültürel üretim alanı değil; esnekleşmiş emek rejimi, parçalı temsil yapıları ve sınırlı kamu müdahalesi arasında varlığını sürdüren karmaşık bir endüstriyel yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, yaratıcı emek alanlarında güvencesizliğin yapısal bir risk olduğuna işaret eden uluslararası literatürle örtüşmekte (Hesmondhalgh & Baker, 2011); ancak araştırma verileri Türkiye bağlamında bu riskin düzenlenmediğini, aksine kurumsal boşluklar nedeniyle kalıcı bir çalışma normuna dönüştüğünü göstermektedir.

Uluslararası uygulamalar, bu sorunun piyasa dinamiklerine bırakılmadan kolektif düzenlemelerle sınırlandırıldığını göstermektedir. ABD'de IATSE Basic Agreement kapsamında dinlenme süresi ihlallerine yaptırımlar arttırılarak haklar güvence altına alınmış ve Safety Officer Pilot Program'ı oluşturularak, çalışma güvenliğinin bireysel sorumluluk olmaktan çıkarılarak kurumsal bir rol hâline getirilmiştir (IATSE, 2024, pp. 22, 44). Hindistan'ın Türkiye'ye benzer çalışma koşulları olmasına karşın Kerala film endüstrisinde çalışma süresinin 16 saatten 12 saate indirilmesi, mesai ve mola düzenlemelerinin yazılı mutabakatla belirlenmesi sektörel bir standart üretmiştir. Bu örnek endüstrinin mutabakatlar aracılığı ile de sektörel normların tedrici olarak düzenlenebileceğini göstermektedir (Times of India, 11 February 2026). Japan Labor Standards Act Madde 32 haftalık 40 saat ve günlük 8 saat sınırı getirmektedir. Bu sinemaya özgü bir düzenleme olmamasına karşın denetim yoluyla sinema endüstrisinde de uygulanabilir hale getirilmiştir. ILO'nun kültür sektörüne ilişkin değerlendirmesi ise sosyal koruma, toplu pazarlık ve denetim mekanizmalarının birlikte işlemediği ortamlarda "decent work" koşullarının oluşamayacağını açık biçimde vurgulamaktadır (ILO, 2023, pp. 15-19). Delphi bulguları Türkiye'de bu üç mekanizmanın eş zamanlı eksikliğine işaret etmektedir.

Mevcut hukuki çerçevenin sinema üretiminin özgül yapısına uyarlanamaması Delphi sürecinin en belirgin çıktılarından biridir. Japonya Labor Standards Act'in günlük 8 saat

ve haftalık 40 saat sınırı (Art. 32) yaratıcı sektörlerde dahi çalışma süresinin düzenlenebilir olduğunu göstermektedir. Bu durum Türkiye'de proje bazlı üretimin sınırsız mesaiyi zorunlu kıldığı yönündeki kabulün yapısal bir tercih olduğunu düşündürmektedir.

Delphi bulguları devlet desteklerinin üretim sayısını artırdığını ancak çalışma standartlarını dönüştürme kapasitesinin sınırlı kaldığını göstermektedir. Güney Kore'de KOFIC Location Incentive Program kapsamında güvenli çalışma ortamı ve sözleşmeli istihdam şartlarının destek kriteri hâline getirilmesi, kamu fonlarının düzenleyici araç olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır. Türkiye için temel sorun desteklerin üretimi teşvik eden fakat emek koşullarını düzenlemeyen bir yapıda kalmasıdır. Bu nedenle destek politikalarının yeniden tasarlanması gerekmektedir.

İkinci ana başlık altında değerlendirilen bulgular, sinema alanındaki örgütlenme biçimlerinin niceliksel olarak artmasına rağmen kolektif temsil gücünün sınırlı kaldığını göstermektedir. Uzman görüşleri, sendika ve meslek birliklerinin çoğalmasının tek başına yapısal bir güç üretmediği; aksine parçalı örgütlenme yapısının ortak taleplerin oluşmasını ve sektör genelinde bağlayıcı bir temsil mekanizmasının kurulmasını zorlaştırdığı yönünde yoğunlaşmaktadır. Sendikaların bağlı bulundukları iş kollarının sektörün esnek çalışma yapısıyla tam uyum göstermemesi, üyelik için aktif çalışma şartının süreklilik arz etmeyen üretim modeliyle çelişmesi ve mevcut mevzuatta toplu iş sözleşmesi için öngörülen %1 örgütlenme oranının fiilen sağlanamaması, sendikal etkinliği önemli ölçüde sınırlandırmaktadır. Üye sayılarının düşüklüğü yalnız temsil gücünü azaltmakla kalmamakta; takım sözleşmesi uygulamaları ile taban ücretlerin belirlenmesi süreçlerinde de ciddi güçlükler yaratmaktadır.

Araştırma verileri, güvencesiz çalışma rejiminin örgütlenme alanında toplumsal cinsiyet boyutuyla derinleştiğini de ortaya koymaktadır. Kadın sinema emekçilerinin sendika ve meslek birliklerinin yönetim kademelerinde sınırlı düzeyde temsil edilmesi, karar alma süreçlerinde toplumsal cinsiyet perspektifinin yeterince yer bulamamasına neden olmaktadır. Bu durum, sektörde kadınların görünür varlığına rağmen eşitsizliklerin devam ettiğini göstermekte; uzman değerlendirmeleri eşitsizliğin çoğu zaman açık ayrımcılıktan ziyade görev dağılımları, ücret pazarlıkları ve yükselme olanakları üzerinden yeniden üretildiğine işaret etmektedir. Son yıllarda kadın emekçilerin örgütlenme süreçlerine katılımı artmış olsa da karar mekanizmalarındaki temsil düzeyinin

sınırlı kalması, çalışma saatleri, ücret eşitsizliği ve taciz karşıtı düzenlemeler gibi toplumsal cinsiyet temelli sorunların sendikal gündemde çoğu zaman ikincil başlıklar olarak ele alınmasına yol açmakta; bu alanlarda kalıcı ve kurumsallaşmış mekanizmaların henüz yeterince oluşturulamadığını göstermektedir.

European Commission/EENC raporu kültür sektörlerinde ücret eşitsizliğinin yapısal olduğunu ve kamu fonlarının eşit erişim kriterleri içermesi gerektiğini belirtmektedir (European Commission/EENC, 2020, pp. 27, 127). UNI Global sinema endüstrisinde eşit işe eşit ücret politikasının genişletilebilmesi için şeffaflığı ön plana alarak sendikalar aracılığı ile hak savunusunun yapılması gerekliliğini dile getirmektedir. Birleşik Krallık'ta BFI Diversity Standards'ın fon sözleşmelerine bağlanması (BFI, 2023, p. 6), eşitlik politikalarının yalnızca etik öneri değil, finansal zorunluluk hâline getirildiğinde etkili olduğunu göstermektedir. Delphi bulguları, Türkiye'de destek mekanizmalarının henüz bu düzeyde dönüştürücü bir işlev üstlenmediğini ortaya koymaktadır.

Birleşik Krallık'ta yayımlanan The Looking Glass Report, sektör çalışanlarının önemli bölümünün mobbing ve taciz deneyimi yaşadığını ortaya koymuş (pp. 20-21) ve bu bulgu sonrasında CPI (2018) tarafından hazırlanan Set of Principles sektörel norm hâline getirilmiştir. Delphi bulguları Türkiye'de benzer sorunların bulunduğunu ancak veri üretimi ve kurumsal başvuru mekanizmalarının yetersiz kaldığını göstermektedir.

Sinema endüstrisi, klasik sanayi üretiminden farklı olarak süreklilik arz eden istihdam ilişkilerine değil, proje bazlı ve geçici üretim organizasyonlarına dayanmaktadır. Bu seyyal yapı sendikal örgütlenme açısından önemli güçlükler yaratsa da yapısal olarak çözümsüz değildir. Nitekim birçok ülkede sinema alanındaki sendikalar yalnızca ücret pazarlığı yapan yapılar olmaktan çıkmış, doğrudan üretim rejimini ve çalışma koşullarını düzenleyen kurumsal aktörlere dönüşmüştür. Yaratıcı emek literatürü, film ve televizyon sektörlerinde çalışma ilişkilerinin "özgür yaratım" söylemi ile "yapısal güvencesizlik" arasındaki gerilim içinde kurulduğunu vurgulamaktadır (Hesmondhalgh & Baker, 2011, s. 32–36). Bu nedenle sendikaların etkinliği, niceliksel varlıklarından ziyade çalışma koşullarını belirleyebilme kapasiteleri üzerinden değerlendirilmelidir. Uluslararası literatür, sinema alanında sendikal örgütlenmenin genel olarak üç temel model etrafında şekillendiğini göstermektedir: endüstriyel kolektif pazarlık modeli, kültürel refah devleti modeli ve parçalı ya da enformel örgütlenme modeli.

ABD sinema endüstrisi, sendikal örgütlenmenin üretim sisteminin ayrılmaz bir parçası haline geldiği en güçlü örneği temsil etmektedir. Hollywood'da 1930'lu yıllarda stüdyo sistemine karşı gelişen emek mücadeleleri sonucunda oyuncular, yazarlar, yönetmenler ve teknik ekipler ayrı meslek birlikleri altında örgütlenmiştir. Christopherson ve Storper'a göre Hollywood'un kurumsal yapısı, esnek proje üretimini sendikal sözleşmeler aracılığıyla istikrara kavuşturan özgün bir "ağ temelli endüstriyel sistem"dir (Christopherson & Storper, 1989, s. 331-334).

SAG-AFTRA, Writers Guild of America (WGA), Directors Guild of America (DGA) ve IATSE gibi örgütler yalnızca temsil işlevi görmez; toplu sözleşmeler yoluyla minimum ücretleri, çalışma sürelerini, set güvenliği standartlarını ve yeniden gösterim gelirlerini belirler. Scott, Hollywood üretim modelini analiz ederken sendikaların sektörde fiili düzenleyici rol oynadığını belirtmektedir (Scott, 2005, s. 118-121). Özellikle "residuals"[54] sistemi, proje tamamlandıktan sonra dahi emeğin ekonomik değer üretmeye devam ettiğini kabul eden bir sendikal kazanım olarak değerlendirile bilinir. Bu nedenle ABD modeli, yaratıcı emeğin piyasa belirsizliğini kolektif sözleşme mekanizmasıyla yöneten bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

Fransa'da sinema emekçileri klasik işçi kategorisinden ziyade kültürel üretimin özel aktörleri olarak ele alınmaktadır. "Intermittents du spectacle"[55] sistemi, proje bazlı çalışan sanatçıların üretim aralıklarında gelir güvencesi elde etmesini sağlayan özgün bir sosyal

[54] ABD sinema ve televizyon endüstrisinde "residuals" sistemi, yapımın ilk gösterimi sonrasında eserin yeniden dolaşıma girmesiyle ortaya çıkan ekonomik değerin yaratıcı emekçilerle paylaşılmasını öngören sendikal bir telif ve ücretlendirme mekanizmasıdır. Özellikle oyuncular, senaristler ve yönetmenler adına SAG-AFTRA, Writers Guild of America (WGA) ve Directors Guild of America (DGA) tarafından yürütülen toplu sözleşmeler kapsamında düzenlenen residual ödemeleri; filmlerin televizyon tekrarları, uluslararası satışları, DVD/dijital dağıtım gelirleri ve son dönemde çevrim içi platform gösterimleri gibi ikincil kullanım biçimlerinden doğan gelirleri kapsar. Bu sistem, proje temelli çalışmanın süreksiz gelir yapısını dengeleyen bir araç olarak geliştirilmiş ve yaratıcı emeğin üretim tamamlandıktan sonra da değer üretmeye devam ettiği varsayımına dayanmıştır. Literatürde residuals uygulaması, Hollywood'da sendikaların yalnızca çalışma koşullarını değil, eserin ekonomik yaşam döngüsünü de düzenleyen kurumsal aktörlere dönüşmesinin temel göstergelerinden biri olarak değerlendirilir (Scott, 2005, s. 126-129; Hesmondhalgh & Baker, 2011, s. 94-97; Christopherson & Storper, 1989, s. 336). Bu yönüyle residual sistemi, sinema emek rejiminde telif hakkı ile ücret ilişkisinin kesiştiği özgün bir kolektif pazarlık sonucu olarak kabul edilmektedir.

[55] Fransa'da "intermittents du spectacle" rejimi, sinema, televizyon ve sahne sanatları alanlarında proje temelli çalışan sanatçı ve teknik emekçilerin süreksiz istihdam yapısını dikkate alan özel bir işsizlik sigortası ve sosyal koruma sistemidir. Bu statü kapsamında çalışanlar belirli bir çalışma süresini tamamladıklarında, üretim aralıklarında klasik işsiz statüsüne düşmek yerine kültürel üretimin doğasına özgü kesintili çalışan profesyoneller olarak tanınmakta ve gelir desteğinden yararlanabilmektedir. Sistem, sanatsal emeğin belirsizlik koşullarını bireysel risk olmaktan çıkararak kolektif sosyal güvenlik mekanizması içinde düzenlemeyi amaçlamakta ve Fransız kültür politikalarının temel araçlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Menger, 2014, s. 84-92; Benhamou, 2003, s. 72-78).

politika mekanizmasıdır. Pierre-Michel Menger, bu sistemi sanatsal emeğin belirsizliğini bireysel risk olmaktan çıkarıp toplumsal olarak paylaştıran bir model olarak tanımlamaktadır (Menger, 1999, s. 545-548).

Fransız sendikalarının etkisi yalnızca toplu pazarlıkla sınırlı değildir; kültür politikalarının şekillenmesinde de belirleyici rol oynayıcıdır. Benhamou'ya göre Fransa'da sinema alanı piyasa başarısından bağımsız olarak kamusal değer üretimi kapsamında korunmaktadır (Benhamou, 2003, s. 73-75). Böylece sendikal güç, devlet destekli sosyal güvenlik mekanizmalarıyla birleşerek çalışma koşullarını yapısal düzeyde güçlendirir.

Avrupa ülkelerinde tek tip bir sendikal yapı bulunmamakla birlikte, yaratıcı sektörlerde sosyal koruma mekanizmalarının yaygın olduğu görülmektedir. Banks, Avrupa yaklaşımının temel amacını yaratıcı özgürlük ile sosyal güvenlik arasında denge kurmak olarak açıklar (Banks, 2017, s. 101-104). Almanya ve İskandinav ülkelerinde sektörel toplu sözleşmeler çalışma sürelerini ve ücret standartlarını belirlerken, İngiltere'de freelance çalışma yaygın olmasına rağmen meslek sendikaları sektörel normlar üretmeye devam etmektedir.

Avrupa Birliği düzeyinde son yıllarda bağımsız çalışan yaratıcıların kolektif pazarlık yapabilmesine yönelik düzenlemelerin geliştirilmesi, sendikal taleplerin politika düzeyine taşındığını göstermektedir. Bu durum, sendikaların dolaylı fakat sürekli bir düzenleyici etkiye sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Japon sinema endüstrisinde sendikal örgütlenme, stüdyo sisteminin çözülmesinden sonra zayıflamış ve freelance çalışma yaygınlaşmıştır. Wada-Marciano'ya göre Japon film üretimi, kurumsal sendikal yapıdan çok proje ağları ve mesleki bağlılık üzerinden işlemektedir (Wada-Marciano, 2012, s. 64-67). Özellikle anime sektöründe uzun çalışma saatleri ve düşük ücretler, sendikal etkinliğin sınırlı kaldığını göstermektedir. Condry, anime üretiminde emeğin çoğu zaman "yarigai sakushu/ passion labor" [56] olarak

[56] Japon anime ve görsel-işitsel üretim alanına ilişkin çalışmalarda, yaratıcı emekçilerin mesleki bağlılık ve içsel tatmin duyguları üzerinden güvencesiz çalışma koşullarını kabul etmelerini ifade etmek üzere Japonca literatürde **"やりがい搾取 (yarigai sakushu)"** kavramı kullanılmaktadır. Terim, yaratıcı emeğin ekonomik karşılığının zayıf olmasına rağmen işin anlamlılığı söylemi aracılığıyla emek yoğunluğunun meşrulaştırılmasını ifade eder ve Anglo-Amerikan literatürdeki "passion labor" tartışmalarıyla paralel biçimde ele alınmaktadır (Condry, 2013, s. 181-186).
やりがい (yarigai)*:* işi anlamlı bulma, mesleki tatmin, içsel motivasyon ve ***搾取 (sakushu)****:* sömürü anlamlarına gelmektedir.

romantize edildiğini ve bu durumun kolektif hak taleplerini zayıflattığını belirtir (Condry, 2013, s. 182-185). Bu nedenle Japonya'da sendikalar danışma rolü üstlenmekte, ancak çalışma rejimini belirleyen ana aktör haline gelememektedir.

Güney Kore sinema sektörü, 1990'lardan itibaren hızlanan küreselleşme ve endüstriyel yeniden yapılanma süreciyle birlikte önemli bir büyüme yaşamış, ancak bu genişleme emek koşullarına ilişkin sorunları da görünür hale getirmiştir. Kültür endüstrilerinin neoliberal dönüşümünü inceleyen çalışmalar, üretim hacmindeki artışın uzun çalışma saatleri ve güvencesiz istihdam biçimlerini yaygınlaştırdığını göstermektedir (Jin, 2016, s. 48-55). Özellikle set kazaları ve aşırı çalışma koşullarına yönelik kamuoyu tepkileri sonrasında film işçilerinin örgütlenmesi hız kazanmış, standart sözleşme uygulamaları ve çalışma sürelerinin düzenlenmesi yönünde kurumsal adımlar atılmıştır (KOFIC, 2019). Bu bağlamda Kore modeli, başlangıçta esnek ve güvencesiz bir üretim yapısına sahip olan bir endüstrinin sendikal ve kurumsal müdahaleler aracılığıyla kademeli biçimde düzenlenmeye yöneldiğini göstermektedir.

Hindistan sinema endüstrisi üretim hacmi açısından dünyanın en büyüklerinden biri olmasına rağmen, emek ilişkileri büyük ölçüde enformel yapıdadır. Ganti, Bollywood üretim sisteminde sendikaların çoğu zaman tam anlamıyla kolektif pazarlık gücüne sahip olmadığını, daha çok meslek loncası işlevi gördüğünü belirtir (Ganti, 2012, s. 141-145). Prasad ise sektördeki parçalı yapının çalışma standartlarının bölgeden bölgeye değişmesine yol açtığını vurgular (Prasad, 2014, s. 96-99). Dolayısıyla Hindistan örneği, hukuki düzenlemeler bulunsa dahi sendikal gücün uygulamada sınırlı kalabileceğini gösterir.

Uluslararası örnekler, sinema sendikalarının gücünün üç temel faktöre bağlı olduğunu ortaya koymaktadır: Endüstri ölçeğinde bağlayıcı sözleşme yapabilme, Freelance çalışanları kapsayabilme, Kamu politikalarını etkileyebilme kapasitesi. ABD ve Fransa bu üç koşulu büyük ölçüde karşılayan sistemlerdir. Avrupa ülkeleri koruyucu bir orta model oluştururken, Japonya ve Hindistan'da sendikal yapıların etkisiz kaldığı görülmektedir. Bu karşılaştırma, sinema alanında güçlü sendikanın yalnızca üyelerini temsil eden değil, sektörün çalışma rejimini belirleyebilen kurumsal bir aktör olduğunu göstermektedir.

Türkiye'de sinema ve televizyon alanında gözlenen sendikal gelişmeler, uluslararası örneklerle karşılaştırıldığında kurumsallaşma bakımından geç ortaya çıkan ve yapısal

sınırlılıklar içinde ilerleyen bir dönüşüme işaret etmektedir. ABD'de kolektif sözleşmelerin üretim rejimini doğrudan belirlediği, Fransa'da ise sosyal politika araçlarının proje temelli sanatsal emeği kurumsal güvence altına aldığı modellerin aksine, Türkiye'de görsel-işitsel üretim alanı uzun süre enformel çalışma pratikleri üzerinden şekillenmiş; hukuki ve sendikal düzenlemeler sektörel dönüşümün ardından gelişmiştir. Proje bazlı istihdam, kısa süreli sözleşmeler, alt işveren ilişkileri ve sigortalılık sürelerinin parçalanması, sinema emekçilerini klasik işçi statüsü ile bağımsız çalışan kategorisi arasında hibrit ve belirsiz bir konuma yerleştirmektedir. Bu yapı, 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu'nun işkolu temelli örgütlenme mantığının süreklilik göstermeyen üretim ilişkileriyle sınırlı ölçüde örtüşmesine yol açmaktadır. Son yıllarda sendikaların standart sözleşme önerileri ile işçi sağlığı ve güvenliği düzenlemeleri geliştirmesi önemli bir kurumsallaşma eğilimi ortaya koysa da, bu girişimler henüz bağlayıcı bir toplu sözleşme rejimi oluşturacak kapsayıcılığa ulaşmamıştır. Bu nedenle Türkiye'de sendikal gelişim, üretim ilişkilerini doğrudan düzenleyen bir yapıdan ziyade, sektörel norm ve mesleki standartlar aracılığıyla dolaylı etki üreten bir ara form olarak değerlendirilebilir.

Üçüncü başlık altında elde edilen bulgular, mevcut yasal çerçevenin sinema endüstrisinin özgül üretim koşullarını karşılamakta yetersiz kaldığı yönünde güçlü bir uzlaşıya işaret etmektedir. Sinema alanı, kendine özgü bir kanun aracılığıyla daha çok destekleme ve denetleme işlevi kapsamında ele alınırken, çalışma yaşamını düzenleyen İş Kanunu, Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu, Borçlar Kanunu ile Sosyal Sigortalar ve Genel Sağlık Sigortası Kanunu gibi temel mevzuatta sinema sektörüne doğrudan atıf yapan özel bir düzenleme ya da tanımlama bulunmamaktadır. Bu durum, Türkiye'de sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerini doğrudan düzenleyen bütüncül bir hukuki çerçevenin oluşmadığını göstermektedir. Oysa sinema endüstrisi, üretim biçimi itibarıyla klasik sanayi sektörlerinden ayrılan özgül bir emek yapısına sahiptir; film üretimi süreklilik gösteren istihdam ilişkilerinden ziyade proje temelli, geçici ve çok katmanlı çalışma organizasyonlarına dayanır. Bu nedenle dünya genelinde sinema çalışanlarının hukuki statüsü çoğu zaman genel iş hukuku içinde tanımlansa da sektörün özgün ihtiyaçları farklı düzenleme mekanizmalarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Karşılaştırmalı örnekler incelendiğinde Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Japonya, Güney Kore ve Hindistan'da sinema emek ilişkilerinin üç temel yönetsel mantık etrafında

düzenlendiği görülmektedir: kolektif pazarlık temelli model, sosyal koruma odaklı kültür devleti modeli ve sektöre özgü yasal düzenleme modeli.

Amerika Birleşik Devletleri'nde sinema endüstrisini doğrudan düzenleyen özel bir film iş yasası bulunmamakla birlikte, Hollywood'da çalışma ilişkileri güçlü sendikal yapılanma aracılığıyla kurumsallaşmıştır. National Labor Relations Act'in sağladığı toplu pazarlık hakkı, eğlence sektöründe meslek temelli sendikaların belirleyici aktörler hâline gelmesini sağlamış ve böylece hukuki düzenleme büyük ölçüde kolektif sözleşmelere devredilmiştir. SAG-AFTRA, Writers Guild of America ve Directors Guild of America gibi sendikalar tarafından imzalanan Minimum Basic Agreement sözleşmeleri ücret standartlarından çalışma sürelerine, set güvenliğinden telif gelirlerine kadar geniş bir alanı düzenleyerek fiilen yasa işlevi görmektedir (Banks, 2015, s. 84-88; SAG-AFTRA, 2023, s. 4-15). Hollywood sisteminde devlet müdahalesi sınırlı kalırken düzenleyici güç endüstri içi müzakere mekanizmalarına aktarılmıştır. California eyaletinde uygulanan Labor Code §2855'in uzun süreli oyuncu sözleşmelerini sınırlandırması ise stüdyo sisteminin çözülmesinde önemli bir hukuki eşik oluşturmuştur (McDonald, 2019, s. 140-143). Son yıllarda dijital platform ekonomisinin yükselişiyle birlikte streaming gelirlerinin paylaşımı ve yapay zekâ kullanımı gibi meseleler yeni toplu sözleşmelerin merkezine yerleşmiş, böylece ABD modelinin dinamik ve müzakereye dayalı karakteri yeniden görünür hâle gelmiştir (ILO, 2023, s. 52).

Fransa'da ise sinema emek ilişkileri farklı bir tarihsel zeminde şekillenmiştir. Fransız sistemi, kültür politikası ile iş hukukunun iç içe geçtiği bir sosyal devlet modeline dayanır. Film çalışanları doğrudan Code du Travail kapsamında korunmakta ve çalışma sürelerinden sözleşme güvencelerine kadar geniş bir hak rejimine dahil edilmektedir (European Commission, 2022, s. 35-38). Bununla birlikte Fransız sinema sisteminin özgünlüğü, süreksiz sanat emeğini kalıcı istihdam modeli içine zorlamak yerine bu süreksizliği hukuken tanıyan "intermittents du spectacle" sisteminde ortaya çıkar. (Menger, 2014, s. 54-55). Ayrıca Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) tarafından sağlanan kamu fonlarının belirli çalışma standartlarına bağlanması, devlet desteklerinin dolaylı biçimde emek koşullarını düzenleyen bir araç hâline gelmesini sağlamaktadır (Cluzel, 2017, s. 73). Bu nedenle Fransız modeli, kültür endüstrisinde sosyal korumanın en kurumsallaşmış örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Towse, 2019, s. 201).

Japonya'da sinema sektörü büyük ölçüde genel iş hukuku çerçevesinde faaliyet göstermektedir. Labour Standards Act çalışma koşullarına ilişkin temel ilkeleri belirlese de sektör çalışanlarının önemli bir bölümü bağımsız sözleşmeli statüde yer almakta ve bu durum uygulamada sınırlı iş güvencesi yaratmaktadır (Labour Standards Act, Art.1-2; Fujimoto, 2020, s. 211). Japon yaratıcı endüstrilerinde proje temelli çalışma kültürü güçlü olmakla birlikte, çalışma yaşamının daha geniş toplumsal bağlamı sinema emek rejimini doğrudan etkilemektedir. Özellikle Japon çalışma kültüründe yerleşik hâle gelen karōshi kavramı[57], uzun çalışma saatlerinin ve yoğun üretim baskısının toplumsal ölçekte yarattığı sonuçları görünür kılmıştır (North, 2005, s. 88-90). Japon sinema ve animasyon sektörlerinde proje teslim sürelerinin yoğunluğu, çalışanların fiilen sınırlandırılmamış çalışma saatlerine maruz kalmasına neden olmakta; bu durum hukuki korumanın varlığına rağmen pratikte emek güvencesinin zayıf kalmasına yol açmaktadır (Condry, 2013, s. 176). Bu yönüyle Japonya modeli, yasal düzenlemelerin varlığına karşın çalışma kültürünün endüstriyel pratiği belirlediği bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Güney Kore, sinema endüstrisine doğrudan müdahale eden yasal çerçevesiyle farklı bir konumda yer almaktadır. Motion Pictures and Video Products Act yalnızca film üretimi ve dağıtımını değil, sektörün kurumsal yapısını ve çalışma standartlarının geliştirilmesini de hedeflemektedir. Bu yasa kapsamında kurulan Korean Film Council (KOFIC), finansman politikaları ve endüstri standartları aracılığıyla çalışma koşullarının iyileştirilmesinde aktif rol üstlenmektedir (Shin & Stringer, 2005, s. 34; Paquet, 2009, s. 98). Devlet destekli bu düzenleme modeli, Kore sinemasının küresel rekabet gücünün artmasında olduğu kadar sektör içi profesyonelleşmenin sağlanmasında da belirleyici olmuştur.

Hindistan ise sinema çalışanlarını doğrudan hukuki kategori olarak tanımlayan nadir ülkelerden biridir. 1981 yılında yürürlüğe giren Cine-Workers and Cinema Theatre Workers (Regulation of Employment) Act film çalışanlarını açık biçimde tanımlayarak istihdam ilişkilerini kayıt altına almış, aynı yıl kabul edilen Cine-Workers Welfare Fund Act ve Cine-Workers Welfare Cess Act ise sosyal refah fonu aracılığıyla sağlık, eğitim

[57] ***過労死*** **(karōshi):** aşırı çalışmaya bağlı ölüm. **過 (ka):** aşırılık / sınırı aşma, **労 (rō):** emek, yoğun çalışma, **死 (shi):** ölüm. Kavram, 1970'lerden itibaren Japonya'da uzun çalışma saatlerine bağlı kalp krizi ve beyin kanaması vakalarının artmasıyla akademik ve hukuki literatüre girmiştir. Günümüzde yalnızca bireysel bir sağlık sorunu değil, aşırı çalışma kültürünü ifade eden sosyolojik bir kavram olarak kullanılmaktadır (North, 2005, s. 88-89).

ve emeklilik desteklerinin sağlanmasını mümkün kılmıştır (Government of India, 1981, s. 4-7). Bu sistem, sektör gelirlerinden alınan kesintiler yoluyla finanse edilmekte ve böylece film üretimi ile emek refahı arasında doğrudan yapısal bağ kurulmaktadır. Bollywood üretim modelinde yaygın olan düzensiz istihdam koşulları dikkate alındığında, Hindistan yaklaşımı yaratıcı emeği sosyal refah politikaları aracılığıyla korumayı hedefleyen özgün bir düzenleme biçimi olarak değerlendirilmektedir (Ganti, 2012, s. 129-131). Son yıllarda dijital platform üretimlerinin artmasıyla birlikte "cine-worker" kavramının "audio-visual worker" yönünde genişletilmesi, hukuki çerçevenin dönüşen medya ekosistemine uyum sağlama çabasını göstermektedir (ILO, 2023, s. 48).

Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Japonya, Güney Kore ve Hindistan örnekleri birlikte değerlendirildiğinde sinema endüstrisinde çalışma ilişkilerinin tek tip bir hukuki model üzerinden gelişmediği açık biçimde görülmektedir. Aksine, her ülke sinema üretiminin ekonomik örgütlenme biçimi, devletin kültür politikası anlayışı ve çalışma rejiminin tarihsel gelişimi doğrultusunda farklı düzenleme mekanizmaları geliştirmiştir. Bu çeşitlilik, sinema emeğinin klasik iş hukuku kategorileri içinde tam olarak karşılanamayan özgün niteliğinden kaynaklanmaktadır. Süreksiz istihdam, proje temelli üretim ve yaratıcı emeğin kolektif karakteri, devletleri ya hukuki esneklik üretmeye ya da sektöre özgü ara modeller geliştirmeye yöneltmiştir.

ABD örneğinde düzenleyici rol büyük ölçüde devlet dışı aktörlere devredilmiş ve sendikalar aracılığıyla oluşan kolektif pazarlık sistemi endüstrinin temel norm üretim mekanizması hâline gelmiştir. Bu modelde hukuki çerçeve minimal düzeyde kalırken çalışma standartları sektör içi müzakere süreçleriyle belirlenmektedir. Fransa'da ise tam tersine devlet, kültür alanını kamusal bir değer olarak kabul etmiş ve sinema emek ilişkilerini sosyal güvenlik sistemiyle bütünleştirerek süreksiz çalışmayı kurumsal koruma altına almıştır. Japonya örneği, güçlü genel iş hukukuna rağmen çalışma kültürünün belirleyici olduğu ve aşırı çalışma pratiklerinin hukuki düzenlemelerin önüne geçebildiği bir yapıyı ortaya koymaktadır. Güney Kore'de devlet, sinema endüstrisini stratejik bir kültürel sektör olarak konumlandırarak doğrudan yasal müdahale ve kurumsal destek mekanizmaları geliştirmiştir. Hindistan ise sinema çalışanlarını doğrudan tanımlayan yasalar ve refah fonları aracılığıyla sektörel sosyal koruma modeli oluşturmuştur.

Karşılaştırmalı değerlendirme, sinema emek hukukunun üç ana eğilim etrafında şekillendiğini göstermektedir: kolektif sözleşme temelli düzenleme, sosyal devlet odaklı koruma ve sektöre özgü yasal müdahale. Bununla birlikte bu modellerin hiçbiri yalnızca hukuki tercihlerle açıklanamaz; her biri ilgili ülkenin endüstriyel yapılanması, sendikal gücü, kültür politikası yaklaşımı ve devlet–piyasa ilişkilerinin tarihsel gelişimiyle doğrudan bağlantılıdır. Türkiye sinema endüstrisi bu küresel tipoloji içinde özgün bir ara konumda yer almakta; üretimin uzun yıllar proje temelli ve büyük ölçüde enformel ilişkiler üzerinden yürütülmesi, kapsamlı bir sinema emek yasasının oluşmasını geciktirmiştir. ABD'deki bağlayıcı sendikal sözleşmelerin kurumsallaşamaması, Fransa'daki süreksiz sanat emeğini kapsayan sosyal güvenlik mekanizmalarının gelişmemesi ve bazı Asya örneklerinde görülen sektöre özgü düzenlemelerin hayata geçirilememesi, sinema çalışanlarının hukuki statüsünü belirsiz bir alanda bırakmış; düzensiz çalışma süreleri, değişken sözleşme koşulları ve güvencesiz istihdamın süreklilik kazanmasına yol açmıştır. Bu nedenle Türkiye örneği, küresel modellerden herhangi birine tam olarak eklemlenemeyen, ancak her birinin eksik unsurlarını taşıyan hibrit bir yapı olarak değerlendirilebilir.

Dördüncü başlık altında elde edilen bulgular ise sinema alanındaki karar alma süreçlerinin çok aktörlü fakat koordinasyon açısından zayıf bir yapıda işlediğini ortaya koymaktadır. Kamu kurumları, sendikalar, meslek birlikleri ve sivil toplum kuruluşları arasında daha güçlü bir işbirliği ve ortak denetim mekanizması kurulması gerekliliği konusunda uzmanlar arasında belirgin bir uzlaşı bulunmaktadır. Devlet desteklerinin üretimi mümkün kıldığı kabul edilmekle birlikte, bu desteklerin eşit temsil, güvenli çalışma ortamı ve sürdürülebilir istihdam yaratma açısından sınırlı kaldığı; özellikle toplumsal cinsiyet eşitliği perspektifinin destek politikalarına yeterince yansımadığı vurgulanmıştır. Kadın yönetmen ve yapımcıların görünürlüğünde artış gözlense de bu gelişmenin sektörün genel çalışma rejiminde henüz yapısal bir dönüşüm yaratmadığı ifade edilmiştir.

Delphi sürecinden elde edilen bulgular, Türkiye'de sinema alanındaki sorunların bireysel uygulamalardan ziyade üretim süreçlerine yerleşmiş yapısal nitelik taşıdığını açık biçimde göstermektedir. Uzun ve öngörülemez çalışma saatleri, eksik ya da sigortasız istihdam, sözleşmesiz çalışma, ücret gecikmeleri ve mesleki standartların belirsizliği sektörde güvencesizliği kalıcı hâle getirmektedir. Bu durum yalnız ekonomik kırılganlık

üretmemekte, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini derinleştirerek bazı çalışan gruplarının sektörde kalıcılığını zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla sürdürülebilir bir dönüşüm, yalnız üretim hacmini artırmaya odaklanan yaklaşımların ötesine geçerek emeğin korunmasını, eşit katılımı ve güvenli çalışma koşullarını birlikte ele alan bütüncül bir düzenleme anlayışını gerekli kılmaktadır.

Bu çerçevede çalışma sürelerinin sınırlandırılması, standart ve bağlayıcı sözleşme uygulamalarının yaygınlaştırılması, üretimin tüm aşamalarını kapsayan doğru sigortalılık sisteminin kurulması, ücretlerin zamanında ödenmesini güvence altına alan mekanizmaların oluşturulması ve pozisyon bazlı taban ücretlerin belirlenmesi temel gereklilikler olarak öne çıkmaktadır. Kamu desteklerinin yalnızca üretim çıktısını değil, çalışma koşullarını da düzenleyici kriterlere bağlanması; sendikaların proje temelli yapıya uygun biçimde çalışma standartlarının belirlenmesinde etkin kurumsal aktörlere dönüşmesi ve sektörel bir protokol aracılığıyla ortak normların oluşturulması önemli bir dönüşüm potansiyeli taşımaktadır. Sinema alanındaki düzenlemelerin yalnızca iş hukuku perspektifiyle değil, kültür politikası bağlamında ele alınması ise üretimi teşvik eden ve emeği koruyan dengeli bir yaklaşımın gelişmesini mümkün kılacaktır. Toplumsal cinsiyet eşitliğinin karar alma mekanizmalarına yerleşmesi, eşit işe eşit ücret ilkesinin güçlendirilmesi ve görünmez eşitsizlikleri yeniden üreten yapısal engellerin ortadan kaldırılması da bu dönüşümün ayrılmaz bir parçasıdır.

Sonuç olarak, sinema alanında çalışanların karşı karşıya kaldığı sorunların çözümü, sinemada çalışmanın özgül koşullarını tanıyan ve sektörel standartları hukuki güvence altına alan bir düzenleme ile birlikte kültür politikaları aracılığıyla desteklenen bütüncül bir yaklaşım gerektirmektedir. Böyle bir çerçeve, sendikaların karar süreçlerinde etkin biçimde söz sahibi olmasını, çalışma standartlarının uygulanmasını ve denetim mekanizmalarının işler hâle gelmesini sağlayacaktır. Yasal destek, kültür politikası perspektifi, güçlü sendikal yapı ve aktif denetim birlikte işlediğinde, sinema alanındaki çalışma koşulları bireysel mücadeleye bırakılmayan kolektif bir güvenceye dönüşecek; üretimin sürekliliği ile emeğin korunması arasında dengeli ve sürdürülebilir bir sistem kurulabilecektir.

Bu tez, Türkiye sinema endüstrisini üretim sayıları ya da estetik tartışmalar üzerinden değil, emek rejimi perspektifi üzerinden inceleyerek alan yazına özgün bir katkı sunmaktadır. Delphi yöntemi aracılığıyla sektör çalışanlarının deneyimsel bilgisi kolektif

bir uzlaşı yapısına dönüştürülmüş; böylece çoğu zaman dağınık kalan mesleki deneyimler analitik bir modele yerleştirilmiştir. Çalışma, sinema endüstrisini kültürel üretim alanı ile çalışma ilişkileri alanının kesişiminde konumlandırarak yaratıcı emek tartışmalarına Türkiye bağlamından sistematik veri sunmaktadır.

Bu araştırma, doğrudan sektör çalışanlarının katılımıyla yürütülmüş olup mevcut çalışma ilişkilerini güncel saha verileri üzerinden değerlendirmektedir. Bununla birlikte sinema endüstrisinin dinamik yapısı göz önünde bulundurulduğunda elde edilen bulguların belirli bir tarihsel kesiti temsil ettiği kabul edilmelidir. Bu nedenle çalışmanın yaklaşık beş yıllık periyotlarla tekrar edilmesi, sektördeki dönüşümlerin izlenmesi ve karşılaştırmalı veri üretimi açısından önem taşımaktadır. Böyle bir süreklilik, sinema alanında uzun erimli bir emek verisi arşivinin oluşmasına imkân sağlayacaktır.

Araştırma telif hakları rejimi, sansür mekanizmaları, dağıtım ağları ve film ithalat politikaları gibi sinema endüstrisinin diğer belirleyici alanlarını kapsamamaktadır. Oysa bu alanlar üretim ilişkilerini dolaylı fakat güçlü biçimde şekillendirmektedir. Gelecek çalışmaların özellikle telif ekonomisi, festival ve dağıtım politikaları, sansür uygulamalarının üretim kararlarına etkisi ve uluslararası film dolaşımı bağlamında Türkiye sinemasının yapısal konumunu incelemesi, sektörün bütüncül olarak anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Türkiye'de sinema endüstrisi, tüm yapısal sorunlara ve belirsizliklere rağmen üretimini sürdürmektedir. Bu süreklilik, çoğu zaman görünür olmayan ancak sinemayı mümkün kılan emekçilerin mesleklerine duydukları bağlılık, dayanıklılık ve birlikte üretme iradesiyle varlığını korumaktadır. Bu nedenle Türkiye sinemasının bugün hâlâ var olabilmesi, yalnızca endüstriyel bir devamlılığın değil, her şeye rağmen tükenmeyen bir üretme umudunun ifadesi olarak okunmalıdır.

KAYNAKÇA

Abel, R. & Altman, R. (1999). Global Experiments in Early Synchronous Sound. *Film History*, *11*(4), 395-498.

Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Kitabevi.

Abisel, N. (2019). *Sessiz sinema*. (4.Baskı). Ankara: De Ki Yayınları.

Adil, F. (1945, 30 Mart). Yerli film tabiri üzerine düşünceler. *Vatan*, s. 3.

Adil, F. (1947, 27 Eylül). Dublajlı filmler ve Türkçe film meselesi. *Tanin*, s. 2.

Agopyan Hânı faciası. (1931, 22 Ocak). *Cumhuriyet*, 1.

Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin oluşumu*. Türkçesi: Alogan, Y., İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Akad, L. Ö. (2017). *Işıkla karanlık arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan yeni Türk sinemasına melodramatik imgelem* (5. baskı). Hayalperest Yayınevi.

Akçura, G. (2004). *Aile boyu sinema* (Vol. 7). İstanbul: İthaki Yayınları.

Akşam. (1932, 22 Şubat). *Sinema filimleri Fatih'te Kurşunlu Medresesi'nde depo edilecek*, 3.

Akşin, S. (2008). *Kısa Türkiye tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Aktar, A. (2012). *Varlık vergisi ve" Türkleştirme" politikaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Alçan, C. (1962, 11 Ağustos). Sinema Postası Yazı İşleri Müdürlüğüne, *Sinema Postası*, 1.

Alkan, M. Ö. (2020). Yetmişli yıllarda günlük hayatın siyasetine dair: Zıtlıklar, kutuplaşma, siyasallaşma, radikalleşme. M. K. Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1970'li yılları* içinde (ss. 825-863). İstanbul: İletişim Yayınları.

Alpkaya, F. & Alpkaya, G. (2004). *20. Yüzyıl dünya ve Türkiye tarihi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Al-Qutaish, R. E. (2025). Delphi method: A comprehensive literature review. *International Journal of Software Engineering (IJSE),* 12(1), 1.

Altman, R. (200). *Silent film sound*. Columbia University Press. USA.

Alus, S.M. (2001). *Eski günlerde İstanbul*. İstanbul: İletişim Yayınları

Anayasa Mahkemesi. (1963). *E. 1963/204, K. 1963/128 (8 Temmuz 1963).*

Anayasa. (1961). *T.C. Resmî Gazete*, 20 Temmuz 1961, Sayı 10859.

Arıkan, Z. (1999). Halkevlerinin kuruluşu ve tarihsel işlevi. *Atatürk Yolu Dergisi*, 6, Sayı 23, 261-281.

Aristoteles. (2008). *Poetika*, (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Armes, R. (2011). *Üçüncü dünya sineması ve batı*.(Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Arpad, B. (1952, Kasım 11). Göçmen çocuğu. *Vatan*, 4.

Arpad, B. (1953, 7 Ekim). *Şahsiyetini ve Hürriyetini Arayan Türk Filmciliği. Vatan Sinema İlavesi*, İstanbul, Türkiye.

Arslan, E. (2011b). 2000'li yıllar öncesi ve sonrasında Türk sineması'nda kullanılan yapım kaynaklarının değerlendirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *(25)*, 17-32.

Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. Oxford University Press.

Arslan, S. (2011). *Türk sinemasında modernleşme: Sinema, toplum ve kültür*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arslanbay, H. (1993) Faruk Kenç ile Söyleşi. *Antarakt, 24,* 25-27.

Atam, Z. (2010). Umut: Umutsuzluktan doğan umut üzerine. Z. Dadak & B. Göl (Ed.), *70'lerin Türk sineması* içinde (s. 38-43). AKSAV Yayınları.

Atılgan, G. (2020). 12 Mart: Kapanan ve açılan yollar. M. K. Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1970'li yılları* içinde (s. 55-87). İstanbul: İletişim Yayınları.

Avcıoğlu, D. (1976). *Türkiye'nin düzeni: Dün-bugün-yarın* (Cilt 2). Bilgi Yayınevi.

Ayça, E. (2016). *Şu sinema dedikleri*. İstanbul: Artshop Yayıncılık.

Aydın, Ö. (2012). Elifbadan alfabeye: İki yazı sisteminde yazıbilim-sesbirim etkileşimi. *METU Studies in Development*, *39*(1), 61.

Aydın, Z. (2010). *"Kanunsuz" bir grevin öyküsü: kavel 1963*. İstanbul: Sosyal Tarih Yayınları

Aytekin, H. (2003). Karşısında ya da yanında olmak: Eurimages. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 3*, 55-75.

Aytürk, İ. (2020). Yetmişli yıllarda ülkücü hareket ve komünizmle paramiliter mücadele. M. K. Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1970'li yılları* içinde (441-461). İstanbul: İletişim Yayınları.

Balcıgil, O. (1984). Hülya Koçyiğit. *Video/Sinema*, (Mayıs), 14-15.

Bali, R. N. (2007). *The Turkish Cinema in the Early Republican Years*, c.İstanbul: Isis Press.

Banks, M. (2017). *Creative justice: Cultural industries, work and inequality*. Rowman & Littlefield.

Baran, E. S. (2018). *Bir direniş biçimi olarak sinema* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı.

Başgüney, H. (2009). *Türk Sinematek Derneği - Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma - *. İstanbul: Libra Kitap.

Bayrakdar, D. (2008). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7.* Bağlam.

Behlil, M., & Aytaç, S. (2019). *Film in Turkey*. Amsterdam: DutchCulture - Centre for International Cooperation.

Beiderbeck, D., Frevel, N., von der Gracht, H. A., Schmidt, S. L., & Schweitzer, V. M. (2021). Preparing, conducting, and analyzing Delphi surveys: Cross-disciplinary practices, new directions, and advancements. *MethodsX, 8,* 101401. https://doi.org/10.1016/j.mex.2021.101401

Belediye Boykotçu Sinemaların Ruhsatlarını İptal Edecek (1969, 21 Ekim). Cumhuriyet, 1, 7.

Belediye Vazifelerine Müteallik Kanun (Kanun No. 1580. (1930, 14 Nisan).. *T.C. Resmî Gazete,* (1471).

Benhamou, F. (2003). Artists' labour markets. In R. Towse (Ed.), *A handbook of cultural economics* (pp. 69-75). Edward Elgar.

Berktaş, E. (2010). *1940'lı yılların Türk sineması*. Agora kitaplığı.

Bora, T. (2011). *Modern Türkiye'de siyasal düşünce: Modernleşme ve batıcılık* (Cilt 3, s. 129-138). İletişim Yayınları.

Boratav, K. (2010). *Türkiye iktisat tarihi 1908-2007*. (14. Baskı). Ankara: İmge Yayınları.

Boratav, K. (2018). *Türkiye iktisat tarihi 1908-2015*. Ankara: İmge Kitabevi.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). *Film sanatı.* Ankara: De Ki.

Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal,* 9(2), 27-40.

Bozis, Y. (1969). Sayılamalara göre Türk sinemasının ekonomik durumu. *Genç Sinema Dergisi*, (4), 3-7.

Bozis, Y. ve Bozis, S. (2014). *Paris'ten Pera'ya sinema ve Rum sinemacılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bozok, H. (1938). Kötü Filmler, *Yeni Adam*, 219, 4.

Boztepe, V. (2007). *1960 ve 1980 askerî darbelerinin Türk siyasal sinemasına etkileri* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

British Film Institute. (2023). *BFI diversity standards*. https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards

Buğra, A., & Savaşkan, O. (2014). *New capitalism in Turkey: The relationship between politics, religion and business*. Edward Elgar Publishing.

Can Maraşlı, M. (2025). *Dijital çağda televizyon yayıncılığı: Türkiye'de isteğe bağlı yayın hizmetlerinin düzenlenmesi ve denetlenmesi* (Doktora tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Cantek, L. (2008). *Cumhuriyetin buluğ çağı: gündelik yaşama dair tartışmalar (1945-1950).*İstanbul: İletişim Yayınları.

Cebe, R. ve Suçin, H. (2014). Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun Kısa Tarifesi ve Eser Üreticileri Açısından Önemi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 120-127.

Christopherson, S., & Storper, M. (1989). The effects of flexible specialization on industrial politics and the labor market: The motion picture industry. *ILR Review, 42*(3), 331-347.

Condry, I. (2013). *The soul of anime*. Duke University Press.

Coş, N. (1969). Türkiye'de sinemaların dağılışı. *AS Akademik Sinema*, (2), 19-26.

Coş, N., Anlar, A., & Ayça, E. (1974). Ayın konuşması: Senaryocu-yönetmen Vedat Türkali ile konuşma. *Yedinci Sanat*, *16* (Haziran), 18-45.

Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Phoenix Yayınevi.

Cream, C.W. (2007). *Sinemanın arkeolojisi*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Creative Industries Policy & Evidence Centre. (2018). *Principles for the prevention of bullying and harassment in the screen industries.*

Çakırcıoğlu, N. (1985). 15 günde çekilen ucuz video filmleri. *Sanat Olayı*, 36.

Çakmaklı, Y. (1964, 22 Kasım). Şura ve Ötesi. *Yeni İstanbul.*

Çalapala, R., (1947), *Türkiye'de filmcilik*. İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları

Çam, A. & Durak, A. (2025). Yalancı Dünya: Yeşilçam ekonomisine edebî bir bakış. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 16(1), 8-36. https://doi.org/10.32001/sinecine.1607198

Çankaya, Ö. (2003). *TRT: Bir kitle iletişim kurumunun tarihi (1927-2000)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çeçen, A. (2000). *Atatürk'ün kültür kurumu halkevleri*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Çelik, A. (2017). Saraçhane'den 15-16 Haziran'a işçi sınıfının müstesna yılları: Altmışlı yıllar. M. K. Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1960'lı yılları* içinde (ss. 633-667). İletişim Yayınları.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda 1908-1922. *Kurgu*, *23*(1), 1-17.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2013). 1903 Sinematograf İmtiyazı. *Toplumsal Tarih* (229). s.11 21.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2015a) Hayaller hakikat olursa: Osmanlı İstanbul'unda filmler, gösterimler, izlenimler (1896-1909).*Doğu Batı*, 75 (2015): 155-179.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2015b). Denetimden Sansüre Osmanlı'da Sinema. *Toplumsal Tarih* (255).

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2016). Çocuklar ve kadınlar: Geç Osmanlı döneminde sinema hakkında bir mütalaa. *Alternatif Politika*, 8 (Özel), 1-29.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2018). Regulating Exhibitions at Cinema-Houses in Imperial Istanbul. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, *9*(1), 81-112.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2019). Film/Cinema (Ottoman Empire). *1914-1918-Online. International*.

Çetin, D. (2010). *Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çetin, E. (2018). Türk siyasal yaşamında 1954 genel seçimleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 39, 233-250.

Çınar, A. (1998). Başlangıçtan günümüze Türk sinemasında prodüksiyon sisteminin oluşumu ve Türk sinemasına etkileri, (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi*), MSÜ SBE.

Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik.* Homer Kitabevi.

Danielson, V. (1997). *The voice of Egypt: Umm Kulthūm, arabic song, and Egyptian society in the twentieth century*. University of Chicago Press.

Demirkol, A. (1968, 26 Ocak). Türk Sinemasının İhyası İçin Tedbirler Alınıyor. *Milliyet,* 6.

Devlet İstatistik Enstitüsü. (2001). *İstatistik göstergeler 1923-1998*. Devlet İstatistik Enstitüsü.

Dorsay, A. (1985). *Sinema ve çağımız* (Cilt 2). Hil Yayınları.

Dorsay. A., Coş, N., Ayça, E. (1973). Ayın konuşması: Yapımcı Hürrem Erman'la konuşma. *Yedinci Sanat*, 6 (Ağustos), 22-37.

Duru, O. (2001). *Amerikan gizli belgeleriyle Türkiye'nin kurtuluş yılları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Duruel, S. A. (2002). Sinema tarih ilişkileri ve Türk sinemasında tarihe bakış. *Sanatta Yeterlilik Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Eken, M. E. (2020). *Yetmişli yıllarda Türk sineması*. M. K. Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1970'li yılları* içinde (s. 917-959). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eldem, E. (2003) Osmanlı Tarihini Türklerden Kurtarmak, *Cogito,* 73, 1-23.

Erdoğan, N. (2006). Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975. Dimitris Eleftheriotis ve Gary Needman (Der.), *Asian Cinemas a Reader and Guide*, 229-241, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da ilk yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eren, F. (2025). *Kayıp bir devrimin hikâyesi: Bir zamanlar Hasköy'de* (5. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Erkılıç, H. (2003). *Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri,* Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erkılıç, H. (2016). Sinema politikaları çerçevesinde filmlere sağlanan devlet desteği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi* (33). https://doi.org/10.17064/iüifhd.27492

Erksan-Akad İhtilafı (1964, 3 Ekim). *Ses, 41,* 11.

Ertuğrul, M. (1989). *Benden sonra tufan olmasın!: anılar*. İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayını.

Esen Kuyucak, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*, 3. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Esen, S. (2010). 18 Nisan 1960 Tarihli Tahkikat Komisyonu. *Mülkiye Dergisi*, 34(267), 167-192. https://dergipark.org.tr/tr/pub/mulkiye/issue/268/599

Esen, Ş. (1994). Sinemada festivaller. *Marmara İletişim Dergisi*, 8(8), 105- 112. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2830. (06.09.2025).

Esen, Ş. (2000). *Seksenler Türkiye'sinde sinema* (2. bs.). Besa Basım.

European Commission. (2020). *The status and working conditions of artists and cultural and creative professionals*. Publications Office of the European Union.

Evren, B. (1995). *Yeşilçam'la yüz yüze*. İstanbul: Açı Yayınları.

Evren, B. (2003). *Türk Sinemasının doğum günü: bir savaş, bir anıt, bir film* (Vol. 9). Antrakt Sinema Kitapları.

Evren, B. (2003b, Eylül). Yeşilçam ve inanç sineması. *Antrakt*, (72).

Evren, B. (2006). Sinemamızın ilk Türk Müslüman kadınları. *Sinematürk,(1)*.

Evren, B. (2014). *Türk sinemasının 100. yılı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul.

Evren, B.(2015). Belge yoksa tarih de yok 100.yıl masalı, *CineBelge*, 1, 6-20

Evren, B., & Birdal, Ö. (2018). Kent efsanesine dönüşen bir olay. *Düşünen Şehir,* (7), 60-72.

Faber, T. (2020). *'She exists out of time': Umm Kulthum, Arab music's eternal star* https://www.theguardian.com/music/2020/feb/28/she-exists-out-of-time-umm-kulthum-arab-musics-eternal-star (26.09.2025)

Film Market: Film İşletmeleri. (1982). *Film Market: Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 2, 5-12.

Filmciliğimizin Fosfor Devri (1962, 9 Haziran). *Ses*, 29, 5.

Filmer, C. (1984). *Hatıralar: Türk sinemasında 65 yıl*. Emek Matbaacılık ve İlâncılık.

Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname, *Resmi Gazete*, say: 4272, 31 Temmuz 1939.

Ganti, T. (2012). *Producing Bollywood*. Duke University Press.

Gevgilili, A. (1959, 2 Ağustos). *Gerçek Türk filmi için. Vatan*, s. 2.

Gevgilili, A. (1966). Çağdaş sinema karşısında Türk sineması. *Yeni Sinema*, *(3)*, 13-18.

Gevgilili, A. (1989). *Çağını sorgulayan sinema*. İstanbul: Bağlam yayıncılık.

Gomery, D. (1980), Economic struggle and hollywood imperialism: europe converts to sound, *Yale French Studies*, (60), 80-93.

Gökmen, M. (1991). *Eski istanbul sinemaları*. İstanbul Kitaplığı. İstanbul.

Gökmen, S. (1973). *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul: Fetih Yayınevi.

Gökyayla, E. (2005). Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda yapılan değişikliklerin değerlendirilmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, *7*(1), 1-28.

Gören, Ş. (2008), "İnanılamayacak Bir Heyecandı", *Sine-Sen"in Sesi*,:3, 20-21.

Gunning, T. (2004). An aesthetic of astonishment: Early film and the (in) credulous spectator. *Film theory: Critical concepts in media and cultural studies*, *3*, 76-95.

Gürbilek, N. (2015). *Sessizin payı: Gündelik hayat ve kültürel dönüşüm* (s. 65-72). Metis Yayınları.

Gürkan, T. (1973, 12 Mart). Sansür Yönetmeliği Değiştiriliyor. *Cumhuriyet,* 5.

Güvemli, Z. (1960). *Sinema tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Güven, D. (2005). *6-7 Eylül Olayları: Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları ve Stratejileri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Hakan, F. (2008). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Hasson, F., Keeney, S., & McKenna, H. (2025). Revisiting the Delphi technique: Research thinking and practice: A discussion paper. *International Journal of Nursing Studies, 168,* 105119. https://doi.org/10.1016/j.ijnurstu.2025.105119

Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative labour*. Routledge.

Hıdıroğlu, M. Y. (2010). 1980 sonrası Türk sinemasında emek süreci ve çalışma ilişkileri. In M. K. Kaynar (Ed.), *Türkiye'nin 1980'li yılları* (ss. 145-160). İstanbul: İletişim Yayınları.

Hsu, C. C., & Sandford, B. A. (2007). The Delphi technique: making sense of consensus. *Practical Assessment, Research, and Evaluation,* 12(1).

International Alliance of Theatrical Stage Employees. (2024). *2024 Basic Agreement Memorandum of Agreement (MOA).*

International Labour Organization. (2023). *Achieving decent work in the arts and entertainment sector*.

Işığan, İ. A. (2003). 1970'lerden 1990'lara Türkiye'de sinema endüstrisi. *Film, (2),* 33-41.

Işığan, M. (2003). 1980 sonrası Türk sinemasında yapısal dönüşümler. A. Ş. Öncü (Ed.), *Türk sinemasında değişim* (ss. 31-45). İstanbul: Alan Yayıncılık.

İlhan, A. (1954, Şubat 15). Türk sinemasının estetik seviyesi. *Yeditepe*, (55), 3.

İstanbul Barosu Fikri ve Sınai Haklar Komisyonu. (2022). *Yürürlüğünün 70. Yılında Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu* [Yayın]. İstanbul Barosu Yayınları. [PDF] https://www.istanbulbarosu.org.tr/files/yayinlar/eyayin/doc/y70yfvsek.pdf

Japan Ministry of Justice. (n.d.). *Labour Standards Act.* https://www.japaneselawtranslation.go.jp

Jin, D. Y. (2016). *New Korean wave*. University of Illinois Press.

Kalaycıoğlu, E. (2007). *Türk Politik Kültürü: Katılma, Güven ve Meşruiyet*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Kalemci, R. A., & Özen, Ş**.** (2011). *Türk sinemacılık sektöründe kurumsal değişim (1950-2006): Küreselleşmenin "sosyal dışlama" etkisi*. (1), 51-88.

Kar, E. (2008), "Sinema Emekçileri Ankara Yolunda", *Sine-Sen"in Sesi*, 3, 27-32.

Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. Agora Kitaplığı.

Kara, Ö. E. (2016). Sinemanın Küresel Yolculuğu. Global Medya Dergisi TR Sürümü. https://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/%C3%96zge%20ERBEK%20KARA.pdf ele alındı

Karabekir, K. (2004). *İstiklal harbimiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik. Türkiye'de sanat sineması tarihine giriş (1896-2000).* Ankara: De ki.

Karadoğan, A. (2019). *Türk sineması hakkında raporlar*. Ankara*: De Ki Yayınları*.

Karadoğan, A., & Öztürk, S. R. (2022). *Türkiye'de sinema sansürünün tarihi (1932-1988): Sansür karar defterleri üzerine bir inceleme* (Cilt 1). Kültür ve Turizm Bakanlığı, Telif Hakları Genel Müdürlüğü.

Karadoğan, A., & Öztürk, S. R. (2022b). *Türkiye'de sinema sansürünün tarihi (1932-1988): Sansür karar defterleri üzerine bir inceleme* (Cilt 2). Kültür ve Turizm Bakanlığı, Telif Hakları Genel Müdürlüğü.

Karahanoğlu, İ. (2007). 1950-1970 yılları arasında Türk sinemasının temel özelliklerinin oluşmasını sağlayan toplumsal, ekonomik, siyasi, kültürel etkenler ve bunların Türk sinema tarihindeki yeri [*Yüksek lisans tezi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı]

Kara-İncioğlu, N. (1992). Türkiye'de çok partili sisteme geçiş ve demokrasi sorunları. *Tarih ve Demokrasi-Tarık Zafer Tunaya'ya Armağan,* İstanbul, 69-86.

Karaömerlioğlu, A. (2006*). Orada bir köy var uzakta erken cumhuriyet döneminde köycü söylem*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Karay, R. H., (1939), "*Sinema"* Deli, İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.

Karayaman, M. (2010). İsmet İnönü'nün Uşak'ta Taşlanması Olayının Sebep ve Sonuçları. *Tarih Okulu Dergisi (Journal of History School)*, VIII, 67-85. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/144838

Karpat, K. H. (2010). *Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Ekonomik, Kültürel Temeller*. Timaş Yayınları.

Katrancı Kasalı, B. (2016). Menderes dönemi hükümet programlarında sanatın yeri: 1950-1960 arası kısa dönem analizi. *Sanat Tarihi Dergisi*, *24*(2), 161-174. https://doi.org/10.29135/std.273894

Kaya, D. (2014). Kırık bir ilk hikâyesi: Türk sinemasının 100. Yılına dair, *Sinecine*, 5, (2), 113-120.

Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması*. Afa Yayınları.

Kaygusuz, E. (2023). Seksenli yıllarda Türk sineması: endüstrisiyle, Anlatısıyla, İklimiyle M. K. Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1980'li yılları* içinde (s. 1097-1122). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaynar, M. K. (2020). Giriş: 1970'li yılları yeniden düşünmek. *M. K. Kaynar* (Ed.), *Türkiye'nin 1970'li yılları* (ss. 11-38). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaynar, M. K. (2023). Türkiye'nin seksenli yılları üzerine bazı notlar, *Türkiye'nin 1980'li yılları* İstanbul: İletişim Yayınları.

Kepenek, Y. & Yentürk, N. (1994). *Türkiye ekonomisi*,(6. Baskı). Ankara: Remzi Kitapevi.

Keyder, Ç. (1989). *Türkiye'de devlet ve sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

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

Kırel, S. (2007). *İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması.* İstanbul: Es Yayınları

Kocabaşoğlu, U., & Sak, G. (2001). *Türkiye iş bankası tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kocatürk, U. (2006). *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti tarihi kronolojisi (1918-1938)* . Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

Koçak, C. (1986). *Türkiye'de milli şef dönemi:(1938-1945)*. İstanbul: Yurt Yayınları.

Kongar, E. (2001). *21. yüzyılda Türkiye: 2000'li yıllarda Türkiye'nin toplumsal yapısı*. Ankara: Remzi Kitabevi.

Konuralp, S. (2006). Türkiye'de Sessiz Film Döneminde Film Müziği. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, *5*(65-80).

Korean Film Council. (2019). *Korean film industry annual report*.

Korkmaz, A. (1997). *Başlangıcından bugüne Türk sineması'nın içinde bulunduğu ekonomik, politik, toplumsal ve teknolojik koşullar ile bunların sinemamızın oluşumu üzerindeki sonuçları,* Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Korkmaz, A. (1999). *Türk sineması ve devlet*. İstanbul: Eksen Matbaası.

Köroğlu, E. (2004). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan Milli Kimlik İnşasına: Propagandadan Milli Kimlik İnşâsına* (Vol. 164). İstanbul: İletişim Yayınları.

Köymen, N. K. (2009). Söz Bir Allah Bir. *Kebikeç: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 28, 135-136. Ankara.

Kuhn, A. (2016). *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925 (Routledge Revivals)*. Routledge.

Kulüp Sinema 7 Yönetmeliği (1963, 15 Haziran). *Sanat Dünyası*, *176,* 11-14.

Kutlar, O. (1966). Sinema sanatı bakımından gelişmiş ülkelerdeki ilerlemeler ve azgelişmiş ülkelerdeki duraklamanın nedenleri: Açık oturum. *Yeni Sinema*, (2), 47-61.

Kutlar, O. (1967). Ulusal Türk sineması için alan araştırmaları: 1 Giriş. *Yeni Sinema*, 2(10-11), 27-29.

Kutlar, O. (1988). Türk sineması için tehlikeli düşünceler. *Milliyet Sanat*, *(190)*, 5-6.

Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Kitaplığı. *İstanbul.*

Kuzu, H. (1983). Türk sineması battı batıyor derken. *Milliyet Sanat*, *(81)*, 9-11.

Landeta, J. (2006). Current validity of the Delphi method in social sciences. *Technological forecasting and social change*, *73*(5), 467-482.

Linstone, H. A., & Turoff, M. (Eds.). (2002). *The Delphi method: Techniques and applications.* Addison-Wesley Publishing Company.

Listone, H. A., & Turoff, M. (1975). The Delphi Method: techniques and applications Addison-Wesley. *Reading, Mass*.

Lüleci, Y. (2008). *Türk sineması ve din*. İstanbul: Es Yayınları.

Lüleci, Y. (2018). Erken cumhuriyet döneminde Atatürk ve CHP'nin sinema politikası. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (31), 222-248.

Makal, A. (1999). *Türkiye'de tek partili dönemde çalışma ilişkileri, 1920-1946*. İmge Kitabevi.

Maktav, H. (2000). Türk sinemasında 12 Eylül. *Birikim*, *(138)*, 79-84.

Maktav, H. (2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı: Muhsin Ertuğrul. *Tarih ve Toplum,* 38(227), 49-55.

Maraşlı, G. N. (2006). *Osman Fahir Seden'le Türk sinemasında düet*. Elips Kitap, Ankara.

Menger, P.-M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology, 25*, 541-574.

Montegu, I. (1964), *Film world*, London: Penguin Books.

Murray, T. J. (1979). Delphi methodologies: A review and critique. *Urban Systems, 4(*2), 153-158. https://doi.org/10.1016/0147-8001(79)90013-5

Niş, N. (1979). "Uluslararası Film Pazarı ve Türkiye". *A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllık 1977 - 1978*, 141 - 159.

Odabaşı, İ. A. (2017), *Milli sinema*, Dergâh Yayınları*,* İstanbul.

Odabaşı, İ. A. (2017). Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve İlk Sinema Eleştirileri (I). *Toplumsal Tarih*, (280), 66-73.

Odabaşı, İ. A. (2019). Savaş, Boykot ve Sinema: Kitle Hareketleri ve Kitle Eğlenceleri Çağında Sinemada Türkçe Ara-Yazı Eylemleri (1913-1914). *Yakın Dönem Türkiye Tarihi Araştırmaları*, 1-27.

Okan, T. (1966). Türk sinemasının ekonomik durumu. *Yeni Sinema - Türk Sineması Özel Sayısı*, 3, 25-28.

Onaran, A. Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad*. İstanbul: Afa.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt*). Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, A. Ş. (2012*). Sinemaya giriş,* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Onaran, A.Ş.(1968). *Sinematografik hürriyet,* İstanbul: Gürsoy Basımevi.

Ortakcı, A. (2017). Beş yıllık kalkınma planlarında kültür ve kültürün korunması üzerine bir inceleme. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 1725-1758. https://doi.org/10.17218/hititsosbil.360764

Osmanoğlu, A. (1960). *Babam Abdülhamid*. Güven Yayınevi*,* İstanbul.

Oyuncular Sendikası. (t.y.). *Hakkımızda*. Erişim tarihi 17 Şubat 2024,https://oyuncularsendikasi.org/hakkimizda

Öğünç, P. (2006) *Jet Rejisör Çetin İnanç*. İstanbul: Roll Kitapları.

Öngören, M. T. (1989). Yanlışların önemi yok. *Milliyet Sanat*, *(222)*, 51.

Öngören, M. T. (1996). Sinemamız ve kurtuluşu. S. M. Dinçer (Haz.), *Türk sineması üzerine düşünceler*. Doruk Yayınları.

Öniş, Z. (2009). Beyond the 2001 financial crisis: The political economy of the new phase of neoliberal restructuring in Turkey. *Review of International Political Economy,* 16(3), 409-432. https://doi.org/10.1080/09692290802405456

Özalp, L. (2003). *Seni Seviyorum Sinema (Film Çekim Öyküleri)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özbulduk, S. C. (2022). Türk dizi sektöründe çalışma koşulları: sorunlar ve çözüm önerileri. İçinde İ. Sarıtaş, A. Özsoy (Ed.) *Kültürel değişim ve endüstrileşme sürecinde Türk dizileri 2010 - 2020* (1.Basım, s. 263-278). İstanbul Ticaret Odası Yayınları.

Özdemir, İ. (1999). *Ulusal sinema düşüncesinin politik, toplumsal, bilimsel ve edebî yönleri ve bu düşüncenin Türk sinemasına etkileri (1965-1971)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özen, E. (2015). Sinemamızın şahsiyet azabı: Ellili yıllarda "yerli film" / "Türk filmi" ayrımı üzerine bir değerlendirme. İçinde M. K. Kaynar (Ed.), *Türkiye'nin 1950'li yılları* (ss. 527-540). İstanbul: İletişim Yayınları.

Özen, M. (2006). İkinci meşrutiyet döneminde belgesel sinema ve propaganda, 1908-1914. *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, Sayı 3, Bahar, 91-102.

Özen, M. (2009). Hareketli resimler İstanbul'da (1896-1908), *Kebikeç,* s. 27.

Özgentürk, N. (2003). *Türk sinemasında İETT'nin serüveni: Yeşilçam'ın "Yol"culuğu… "Yol"culuğun Yeşilçam'ı…* İstanbul: İETT Yayınları.

Özgüç, A. (1965). Altına hücum ya da Türk sinemasında enflâsyon. *Sinema 65*, 10, 3-7.

Özgüç, A. (1976) *Türk sineması sansür dosyası*. İstanbul: Koza.

Özgüç, A. (1978). *Türk Filmleri Sözlüğü 1973-1977*. İstanbul: Ufuk Matbaası.

Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından bugüne Türk sinemasında ilkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından bugüne Türk sinemasında ilkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları. İstanbul.

Özgüç, A. (2003). *Türk film yönetmenleri sözlüğü* İstanbul:. Agora Kitaplığı.

Özgüç, A. (2003b). *Antalya Film Festivali'nin 40 Yılı*. Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Kültür Yayınları.

Özgüç. A. (1998). *Türk filmleri sözlüğü* (1914-1974). *, C, 1* [Düzeltilmiş 2. Baskı], İstanbul: Sesam Yayınları.

Özön, N. (1968). *Türk sineması kronolojisi* (1895)-1966). Ankara: Bilgi Yayınları.

Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği.

Özön, N. (1985). *Sinema uygulayımı, sanatı, tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.

Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk sineması ve sorunları: Cilt 1 - Tarih, sanat, estetik, endüstri, ekonomi.* Ankara: Kitle Yayınları.

Özön, N. (1995b). *Karagözden sinemaya: Türk sineması ve sorunları: Cilt 2- Eleştirme-Eleştiri Yazıları Sinema ve Toplum Denetleme Sinema ve TV*. Ankara: Kitle Yayınları.

Özön, N. (1998). Birinci sinema şurası: bir şuranın öyküsü. *Yeni İnsan - Yeni Sinema*, *(5)*. https://yenifilm.net/2000/12/birinci-sinema-surasi-bir-suranin-oykusu/

Özön, N. (1999). Sinema şurasından sonra. *Yeni İnsan - Yeni Sinema***,** *(6)*. https://yenifilm .net /2000/12/sinema-surasindan-sonra/

Özön, N. (2013). *Türk sinema tarihi 1869-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Öztoprak, İ. (2006). *Atatürk Orman Çiftliğinin Tarihi*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara.

Öztürk, N. (1995). *Türkiye'deki 80 yıllık geçmişinde ham film ile içlenmiş film ilişkisi açısından sinema ekonomisi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, S. (2006). Türk sinemasında ilk sansür tartışmaları ve yeni belgeler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (5), 47-76.

Öztürk, S. (2022). *Erken cumhuriyet döneminde sinema, seyir, siyaset*. Kırmızı Yayınları, İstanbul.

Özuyar, A. (2011). *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*. Doruk Yayımcılık. İstanbul.

Özuyar, A. (2013). *Türk sinema tarihinden fragmanlar (1896-1945)*. Ankara: Phoenix,

Özuyar, A. (2015). Türk sinemasının konulu ilk filmleri ve değişen film kronolojisi. *CineBelge*, 1, 20-30

Özuyar, A. (2017). *Sessiz dönem Türk sinema tarihi (1895-1922).* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özyılmaz, Ö. (2016). Türkiye'de sesli filme geçiş. *Alternatif Politika*, *8*(Special), 30-54.

Özyılmaz, Ö. (2020). Türkiye'de sinemanın öncü girişimcileri: İpekçiler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, *18*(36), 699-712.

Özyılmaz, Ö., & Çeliktemel-Thomen, Ö. (2022). Türkiye'de Taşraya Sesli Sinemanın Gelişi (1930-1945). *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (37), 7-33.

Palinkas, L. A., Horwitz, S. M., Green, C. A., Wisdom, J. P., Duan, N., ve Hoagwood, K. (2015). Purposeful sampling for qualitative data collection and analysis in mixed method implementation research. *Administration and Policy in Mental Health and Mental Health Services Research,* 42(5), 533-544. https://doi.org/10.1007/s10488-013-0528-y

Paykoç, F., & Ok, A. (1990). Delfi tekniği ile Türk eğitim sistemindeki bazı problemlerin incelenmesi. *Education and Science*, *14*(75).

Pazar Postası. (1959, 26 Temmuz). Can çekişen Türk filmleri endüstrisi yanarak öldü. *Pazar Postası,* 13-14.

Pearson, R. (2008). *Sinemanın ilk dönemi*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Pehlivanlı, H .(2015). Birinci Dünya Savaşı mağdurlarının acılarını azaltmak için kurulan sosyal yardım kuruluşlarından "Ma ʿ Lûlîn-İ Askeriyeye Muavenet Heyeti, *100. Yılında I. Dünya Savaşı Uluslararası Sempozyumu.* Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları

Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu (PVSK) No. 2559. (1934). *T.C. Resmî Gazete*, 14 Temmuz 1934, Sayı 2735.

Pösteki, N. (2007). *Yeşilçam'dan bir portre: Ayhan Işık* (Vol. 49). Es Yayınları.

Prasad, M. (2014). *Ideology of the Hindi film*. Oxford University Press.

Refiğ, H. (1956, Mart 10). Ebediyete kadar. *Akis*, (96), 27.

Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası.* İstanbul: Hareket Yayınları.

Refiğ, H. (2008). *Yeşilçam bir mucizeydi*. Bilim ve Sanat Vakfı Sinema Sohbetleri. Erişim tarihi 16 Haziran 2025, https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/208/halit-refig---yesilcam-bir-mucizeydi

Rhode, E. (1978). *A History of the Cinema, From Its Origins to 1970*. Middlesex: Pelican Books. s. 183-189.

Rogoff, R. (1976). Edison's dream: A brief history of the Kinetophone. *Cinema Journal*, *15*(2), 58-68.

Rowe, G., & Wright, G. (1999). The Delphi technique as a forecasting tool: issues and analysis. *International journal of forecasting*, *15*(4), 353-375.

Rowe, G., Wright, G., & Bolger, F. (1991). Delphi: A reevaluation of research and theory. *Technological Forecasting and Social Change, 39*(3), 235-251. https://doi.org/10.1016/0040-1625(91)90039-i

Saç, S. (2017). Ilımlı mücadeleden radikal önlemlere: 27 Mayıs 1960. M. K. Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1960'lı yılları* içinde (ss. 77-97). İletişim Yayınları.

Sağıroğlu, D. (1966). Türk sineması üzerine. *Görüntü*, (2).

Sağnak. (t.y.). *Pelikül haberler* (s. 124).

Sanat Hukuku Enstitüsü**.** (t.y.). *Türkiye'de telif haklarının tarihsel gelişimi ve telif hakkı ihlali*. Sanat Hukuku Enstitüsü. Erişim adresi: https://www.sanathukukuenstitusu.com/post/türkiye-de-telif-haklarının-tarihsel-gelişimi-ve-telif-hakkı-ihlali (27.08.2025)

Sarıkartal, Ç. (2002). Kasılan beden, kısılan ses: Melodram, star sistemi ve Hülya Koçyiğit'in ataerkil düzene 'haddini aşan'cevabı. *Toplum ve Bilim*, *94*, 70-85.

Saydam, B. (2020). Türk Sineması'nın tarihine genel bir bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, *18*(36), 401-424.

Scognamillo, G. (1991). *Cadde-i Kebir'de sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.

Scognamillo, G. (1997). *Dünya sinema sanayii*. İstanbul: Timaş.

Scognamillo, G. (1997b). Türk sinemasında tartışmalar/polemikler/kuramlar (I). *Yeni İnsan - Yeni Sinema*, *(3)*. https://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinda-tartismalarpolemiklerkuramlar-1/

Scognamillo, G**.** (1998). Türk sinemasında tartışmalar-polemikler-kuramlar (II). *Yeni İnsan -Yeni Sinema*, *(4)*. https://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinda-tartismalar-polemikler-kuram lar-2/

Scognamillo, G. (2001). Türk sinemasının ekonomik tarihine giriş. *Yeni İnsan Yeni Sinema*,:9, 94-105. https://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinin-ekonomik-tarihine-giris/

Scognamillo, G. (2002). *Bir Levantenin Anıları*. İstanbul: Bilge Karınca.

Scognamillo, G. (2002b). Türk sinemasının ekonomik tarihine giriş- 2. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, sayı:10, https://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinin-ekonomik-tarihine-giris/

Scognamillo, G. (2003). Türk sinemasında oyunculuk. *Yeni Film Dergisi*, 2(Temmuz), 42.

Scognamillo, G. (2010). *Türk sinema tarihi*. Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Scognamillo, S. (2009). 60'lı yıllar: Yeşilçam sinemasının altın çağı. Z. Dadak & B. Göl (Eds.), *60'ların Türk sineması* (ss. 13-23). AKSAV Antalya Kültür Sanat Vakfı.

Scott, A. J. (2005). *On Hollywood: The place, the industry*. Princeton University Press.

Sekmeç, A. (2007). İstanbul Belediyesi Film Deposu yangını. *Altyazı,* (67), 60-65.

Sevinçli, E. (1987). *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul*. İstanbul: Broy

Shick, I. C. (2009). Osmanlı döneminde balkan kadınları üzerine birkaç söz. *Toplumsal Tarih*, *192*, 19-20.

Si-Fi-İş Sendikası (1966, Ocak-Şubat-Mart). *Lamek Film Sinema Postası, 15,* 2.

Silan, B. U. (2004). *Dört yapraklı yonca: onların sihri neydi?*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

Sinema (1964, 10 Kasım). Sinema şurasında sert tartışmalar. *Milliyet*, 3.

Sinema Emekçileri Sendikası. (t.y.). *Tarihçe*. Erişim tarihi 17 Şubat 2024, https://www.sine-sen.org/tarihce

Sinema Filmlerinin Sansürü Kolokyumu. (1978). *Raporlar ve tartışmalar.* İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi, İdare Hukuku ve İdari İlimler Enstitüsü.

Sinema TV Sendikası. (t.y.). *Tarihçe*. Erişim tarihi 17 Mayıs, 2024, https://www.sinematvsendikasi.org

Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti, *Ana Nizamname*, SFC, İstanbul, 1947.

Sinematek Derneği. (2016). *1965'ten günümüze Sinematek Derneği*. http://www.sinematek.org/sinematek/250-hakkimizda-3.html (Erişim tarihi: 9 Ekim 2025)

Skulmoski, G. J., Hartman, F. T., & Krahn, J. (2007). The Delphi method for graduate research. *Journal of Information Technology Education, 6,* 1-21.

Sosyal Hizmetler Bakanlığı Rehberlik ve Teftiş Başkanlığı (2017) *Dizi sektöründe çalışanların çalışma koşullarının iyileştirilmesi programlı teftişi raporu*, https://www.csgb.gov.tr/medias/11980/dizisektoeruende%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fanlar%C4%B1npress . pdf

Sullivan, G. M., & Artino, A. R., Jr. (2013). Analyzing and interpreting data from Likert-type scales. *Journal of Graduate Medical Education,* 5(4), 541-542. https://doi.org/10.4300/JGME-5-4-18

Suner, A. (2010). *New Turkish cinema: Belonging, identity and memory*. I.B. Tauris.

Sülker, K. (1987). *Türkiye Sendikacılık Tarihi* 1. İstanbul: Bilim Kitabevi Yayınları

Şahin, A. E. (2001). Eğitim araştırmalarında Delphi tekniği ve kullanımı. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 20, 215*-220.

Şekeroğlu, S. (1985). *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, (20 bölüm).MSÜ STM.

Şekeroğlu, S**.** (2014). *Yarım yüzyıldan anılar*. *Sinemada bir asır*. Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları.

Şener, E. (1970). *Yeşilçam... ve Türk sineması*. İstanbul: Kamera Yayınları.

Şentürk, N. (2001). Atatürk'ün özdeyişlerinde kültür sanat müzik yaklaşımı. N. Tan ve H. İvgin (Haz.), *Uluslararası Atatürk ve güzel sanatlar sempozyumu*. Ankara: 26-27 Ekim.

Şeyhanlıoğlu, H. (2020). Demokrat Parti döneminde Türkiye'de kültürel faaliyetler (1946-1960). *Tarih ve Gelecek Dergisi*, *6*(4), 1369-1384. https://doi.org/10.21551/jhf.831072

T.C. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı. (2003-2019). *İşkollarındaki işçi sayıları ve sendikaların üye sayıları istatistikleri (Ocak ve Temmuz yayımları)*. Resmî Gazete. https://www.resmigazete.gov.tr

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü. (t.y.). *Meslek birlikleri hakkında*. Erişim tarihi 24 Mayıs 2025, https://telifhaklari.ktb.gov.tr/TR-332333/meslek-birlikleri-hakkinda.html

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2019). *Sinema Genel Müdürlüğü faaliyet raporu*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Talu, E.E. (1943, Birinci teşrin (Ekim) 15). İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramofon. *Perde-Sahne*, 7, 5-14.

Tanör, B. (1994). *İki Anayasa 1961-1982*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

Tanör, B. (1996). *Osmanlı-Türk anayasal gelişmeleri (1789-1980)*, 4. Baskı, İstanbul*:* AFA Yayınları.

Tekeli, İ. (2009). *Cumhuriyetin belediyecilik öyküsü.* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Tekeli, İ., Güler, Ç., & Yerli, S. V. (2010). *Türkiye'nin Sağlık Tarihi Bağlamı İçinde 1593 Sayılı Umumi Hıfzıssıhha Kanunu ve Cumhuriyetin Sağlık Sorununa Yaklaşımı*. *TÜBA,* Ankara.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. Oğlak Yayınları.

Telif Hakları Genel Müdürlüğü. (t.y.). *Edebiyat ve sanat eserlerinin korunmasına ilişkin Bern Sözleşmesi*. Telif Hakları Genel Müdürlüğü. Erişim adresi: https://telifhaklari.ktb.gov.tr/TR-332363/edebiyat-ve-sanat-eserlerinin-korunmasina-iliskin-bern-sozlesmesi.html (27.08.2025)

The Film and TV Charity & Work Foundation. (2019). *The looking glass: Mental health in the UK film, TV and cinema industry*.

Tikveş, Ö. (1968). *Mukayeseli hukukta ve Türk hukukunda sinema filmlerinin sansürü*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Tilgen, N. (2009). Bugüne kadar filmciliğimiz. *Kebikeç*, Sayı 28, 113-133.

Times of India. (2026, February 11). Producers' association, FEFKA adopt revised work schedules.

Toprak, Z. (2012). *Türkiye'de milli iktisat 1908-1918*, 1. baskı, İstanbul: Doğan Kitap,

Toprak, Z. (2013*). Türkiye'de popülizm 1908-1923*, 1. baskı, İstanbul: Doğan Kitap,

Töre Özkan, E. (2010). *İstanbul Film Endüstrisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tunç, E. (2012). *Türk sinemasının ekonomik yapısı 1896-2005*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Tunçay, M. (1981). *Türkiye'de Tek Parti Yönetimi'nin Kurulması (1923-1931)*. Cem Yayınları.

Turan, S. (2022). *2000-2019 yılları arasında Türk sinemasında anneliğin sunumu* (Doktora tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *İhtilal*. Güncel Türkçe Sözlük. Erişim tarihi: 25.10.2025, https://sozluk.gov.tr

Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM). (1954). *1954 Genel Seçimi Sonuçları*. https://www5.tbmm.gov.tr/develop/owa/genel_secimler.secimdeki_partiler?p_secim_yili=1954

Türkiye Cumhuriyeti. (1930). *Umumi Hıfzıssıhha Kanunu* (Kanun No. 1593, 24 Nisan 1930). *Resmî Gazete*, 6 Mayıs 1930, Sayı: 1489. Erişim adresi: https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.1593.pdf

Türkiye Cumhuriyeti. (1932). *Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname* (R.G. 19 Temmuz 1932, Sayı 2153). Kültür ve Turizm Bakanlığı. Erişim adresi: https://telifhaklari.ktb.gov.tr/Eklenti/124778,turkiyede-sinema-sansurunun-tarihi-cilt-1pdf.pdf

Türkiye Cumhuriyeti. (1933). *Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatnameye Ek Talimatname* (R.G. 26 Aralık 1933, Sayı 2581). Kültür ve Turizm Bakanlığı. Erişim adresi: https://telifhaklari.ktb.gov.tr/Eklenti/124778,turkiyede-sinema-sansurunun-tarihi-cilt-1pdf.pdf

Türkiye Cumhuriyeti**.** (1934). *Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun.* (Kanun No. 2713, 26 Mayıs 1934). *Resmî Gazete*, (1934). Erişim adresi: https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.3.1881.pdf

Türkiye Cumhuriyeti**.** (1934, 14 Haziran). *Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu. Resmî Gazete*, (2559). Erişim adresi: https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.3.2559.pdf

Türkiye Cumhuriyeti. (1936). *Sinema Film ve Senaryolarının Kontrolüne Dair Talimatname* (R.G. 17 Nisan 1936, Sayı 3241). Maarif Vekâleti. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/ebyuhfd/issue/92415/1684540

Türkiye Cumhuriyeti. (1939). *Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname* (R.G. 31 Temmuz 1939, Sayı 4272). İçişleri Bakanlığı. Erişim adresi: https://telifhaklari.ktb.gov.tr/Eklenti/124778,turkiyede-sinema-sansurunun-tarihi-cilt-1pdf.pdf

Türkiye Cumhuriyeti. (1948). *Belediye Gelirleri Kanunu* (Kanun No. 5237, 26 Mayıs 1948). *Resmî Gazete*, 2 Haziran 1948, Sayı: 6928. Erişim adresi: https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.5237.pdf

Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi. (1998). *(Cilt 1).* Tarih Vakfı; Kültür Bakanlığı Yayınları.

Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi. (1998). *(Cilt 2).* Tarih Vakfı; Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uçakan, M. (1977). *Türk sinemasında ideoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.

Ulusay, N. (2002). *Sinema.* Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür II. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.

Üsdiken, B. (1997). Sigmund Weinberg ve Türkiye'de Sinemanın Başlangıcı, *Toplumsal Tarih*, 8, 38-41.

Vardar, B. (2005). Türkiye'de sinemanın gelişimi ve ulusal sinema tartışmaları. *Öneri Dergisi***,** 6(23), 305-316. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/943664).

Wada-Marciano, M. (2012). *Japanese cinema in the digital age*. University of Hawai'i Press.

Williams, R. (2012). *The animator's survival kit: a manual of methods, principles and formulas for classical, computer, games, stop motion and internet animators*. New York: Macmillan Publishers.

World Intellectual Property Organization (WIPO). (t.y.). *Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works*. WIPO. Erişim adresi: https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/ (27.08.2025)

Woudenberg, F. (1991). An evaluation of Delphi. *Technological Forecasting and Social Change*, *40(*2), 131-150. https://doi.org/10.1016/0040-1625(91)90002-w

Yavuz, D. (2003, 21-27 Şubat). Türkiye sinema, salon ve koltuk raporu. *Sinema Gazetesi*.

Yavuz, H. (2006). *Türkiye'de sinema sektörü ve yapısal dönüşüm.* Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yeldan, E. (2010). *Küreselleşme sürecinde Türkiye ekonomisi: Bölüşüm, birikim ve büyüme*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yelençe, Y. (2013). Türkiye'ye Sinemanın Girişi, *Hayal Perdesi*, .36, 32-45.

Yeni Sinema. (1966). İkinci Sayıda**.** *Yeni Sinema*, *(2)*, 1-2.

Yeni Sinema. (1966b). Ellinci yıla önsöz. *Yeni Sinema*, (3), 3-5.

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (1948). *Filmlerimiz*. İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayını. (Basıldığı yer: İktisadi Yürüyüş Matbaası ve Neşriyat Yurdu).

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (1953). *Türk filmciliğinin dertleriyle çarelerine dair rapor*. İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti.

Yerli Haberler (1952, 23 Ağustos). *Yıldız, 87,* 3.

Yerli Haberler (1952b, 2 Ağustos). *Yıldız, 84*, 13.

Yerlikaya, B. (2013). 1980 sonrası Türk sinemasında kadın temsilleri ve cinsiyetçi söylencenin reddi: *Mine* nasıl kurtulur?. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, *(36)*, 67-85.

Yeşil, D. (2023). *1980'e kadar Türkiye sinemasında yaratıcı emek ve örgütlenme deneyimleri* (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yeşilçam'da Yeni Bir Sendika (1974b, Mart). *Yedinci Sanat, 13*, 20-21.

Yıldırım, T. (2016). *Türk sinemasının estetik tarihi.* İstanbul: Es Yayınları.

Zaim, D. (2008). *"Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul",* Ed: Christiansen, M. & Erdoğan, N. Shifting Landscapes. Cambridge Scholars Publishing

Zürcher, E. J. (2005). *Modernleşen Türkiye tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

EKLER

EK 1. Etik Kurul Raporu

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERÎ BİRIMLER BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETiGi KURULU
KARAR BELGESİ

ÇALIŞMANIN TÜRÜ	Doktora Tez Çalışması
KONU:	Sosyal Bilimler
BAŞLIK:	Türkiye Sinema Endüstrisi Çalışma Ilişkileri Tarihi: Sorun ve Çözüm Önerileri 1923-2019
~~PROJE~~/TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ:	Prof. Dr. Barış KILINÇ
TEZ YAZARI:	Suna Can ÖZBULDUK
ALT KOMİSYON GÖRÜŞÜ:	
KARAR:	Olumlu

Prof. Dr. Saime ÖNCE
(Başkan-İkt ve İdari Bil.Fak)

Prof.Dr. M. Erkan ÜYÜMEZ *(Başkan Yardımcısı-İkt ve İdari Bil.Fak)*	Prof. Dr. Fatime GÜNEŞ *(Edebiyat* Fak.}
Prof. Dr. Yıldız UZUNER (Eğitim *Fak.}*	*Prof.dr. Erkan* YÜKSEL *(İletişim Bil. Fak.)*
Prof. Dr. Handan DEVECİ (Eğitim *Fak.)*	Prof. Dr. Kamil ÇEKEROL (Açıköğretim Fak.*}*

ÖZ GEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Suna Can Özbulduk

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim ve Mesleki Geçmiş:

- 2009, Hacı Dudu Mehmet Gebizli Lisesi.
- 2014, Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, Lisans Programı.
- 2017, Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü, Lisans Programı.
- 2018, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Yüksek Lisan Programı.
- 2018-2026, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Doktora Programı.
- 2022- devam ediyor, Arşiv, Kütüphane ve Müze Birim Sorumlusu, Antalya Büyükşehir Belediyesi, Antalya Şehir Tiyatroları Şube Müdürlüğü

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- Özbulduk S. C. ve Özbulduk Kılıç, I. (2014). Brodway Üzerine Kurşunlar Filmi Üzerine Bir Değerlendirme. *8. İletişim Öğrenci Kongresi 'Sinema', Ankara*.
- Özbulduk S. C. (2017). Foucault ve Deleuze Ekseninde Anarşist Bir Film Teorisi – Natan Jun. Sinefilozofi Dergisi, Ankara. (Kitap incelemesi).
- Özbulduk S. C. (2017). Türkiye Sineması Örgütlenme Tarihi: SİNE-SEN Örneği. *Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi, Muş*.
- Özbulduk S. C. (2017). Türkiye Sineması Örgütlenme Tarihi: SİNE-SEN Örneği 1974-1980. *Emek Tarihi Konferansları III, İstanbul*.
- Terzi, Ü. & Özbulduk, S. C. (2020). Türkiye'de Seyrin Tarihi: 2000'lerde Seyir Kültüründeki Değişimler ve Yeni Seyirci Tartışmaları. Edt. Aydan ÖZSOY. Literatürk Academia. 305-335.

- Özbulduk, S. C. (2022). “Yakın Dönem Türk Sinemasında Bir Anlatı Olarak Melankoli”, Yakın Dönem Türk Sineması, Edt. Aydan Özsoy- Dilar Diken Yücel, Nobel, (367-397).
- Özbulduk, S. C. (2022). Türkiye’de Sinema, Dizi, TV Programı Sektöründe Çalışma Koşulları, *Kültürel Değişim ve Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri 2010-2020*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, (265-294), İstanbul.
- Özbulduk, S. C. (2023). Working Conditions in The Turkish Series Sector: Problems And Solutions, *Turkish Series in The Process Of Cultural Change And Industrialization 2010-2020*, Istanbul Chamber of Commerce Publication, (263-280), İstanbul.
- Özbulduk S. C. (2023). Sinema Endüstrisinde Çalışma İlişkileri Üzerine Bir Değerlendirme: Dijital Platformlar. 2. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu, Sakarya. Özet yayımlandı ve Sunuldu.
- Özbulduk S. C. (2023). Hüzünlenilemeyen Kaybın Melankolisi: Aşk, Büyü, Vs…. 4. Uluslararası İletişim Bilimleri Sempozyumu, Sakarya. Özet yayımlandı ve Sunuldu.
- Özbulduk S. C. (2024). Türkiye’de Sendikal Örgütlenme Tarihi: Sinema Endüstrisi Örneği. 20. Geleneksel ODTÜ Sosyoloji Günleri. Ankara. Özet yayımlandı ve Sunuldu.
- Özbulduk S. C. (2026). Beyaz Perdenin Gölgesinde: Türkiye Sinema Endüstrisinde Örgütlenmenin Tarihi. Yeni E Kültür Sanat Edebiyat Dergisi, 89. Sayı. İstanbul.