

**T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV PROGRAMI**

**TÜRK SİNEMASINDAKİ ÇALIŞMA KOŞULLARININ
ÜRETİM YAPISINA ETKİSİ VE
DÖNEMLER ÜZERİNDEN
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

**Hazırlayan:
Deniz REKA
20162305005**

**Danışman:
Prof. Alev İDRİSOĞLU**

İstanbul-Eylül 2019

Deniz REKA tarafından hazırlanan **TÜRK SİNEMASINDAKİ ÇALIŞMA KOŞULLARININ ÜRETİME ETKİSİ VE DÖNEMLER ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Çoğunluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 27/09/2019

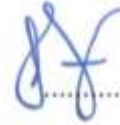
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Alev İDRİSOĞLU (Danışman)


.....

Jüri Üyesi : Prof. Asiye KORKMAZ


.....

Jüri Üyesi : Prof. Selahattin YILDIZ (Maltepe Üni.)


.....

İÇİNDEKİLER

	Sayfa no.
ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
SUMMARY	iv
RESİMLER LİSTESİ	v
ÇİZİMLER LİSTESİ	v
ŞEMALAR LİSTESİ	v
GİRİŞ	1
1.1960’LI YILLARDAN GÜNÜMÜZE SİNEMA SEKTÖRÜ VE ÜRETİM YAPISI	3
1.1. Türk Sinemasının “Altın Çağ”ında Üretim Yapısı ve Çalışma Koşulları.....	4
1.1.1. Devlet Desteğinden Yoksun Türk Sineması.....	16
1.1.2. Teknik Yetersizlikler.....	19
1.1.3. Nitelikli İşgücü Eksikliği.....	27
1.2. İlk Sendikal Faaliyetler, SİNE-SEN ve Meslek Birlikleri.....	29
1.3.1980’li Yıllarda Toplumsal Dönüşümler ve Teknolojik Gelişmeler Etkisinde Türk Sineması.....	44
1.3.1. Üretimi Şekillendiren Yeni Bir Teknoloji: Video.....	46
1.3.2. Gelişen Televizyon Sektörü Etkisinde Üretim Koşulları.....	50
1.4. 1990-2000 Döneminde Değişen Üretim Yapısı ve Yeni Sektörel Yönelimler	54
1.4.1. Yerli Dizi Piyasasının Yükselişi.....	59
1.4.2. Televizyonla Gelen Yeni Sektör: Reklam.....	61
2.GÜNÜMÜZ TÜRK SİNEMASININ ÜRETİM YAPISI VE ÇALIŞMA KOŞULLARI	64
2.1. 2000 Sonrası Türk Sinemasının Üretim Yapısında Değişen Dinamikler.....	70
2.2. Set Koşullarının Teknik ve Yaratıcı Ekip Üzerinden İncelenmesi.....	77
2.2.1. Çalışma Saatleri.....	78
2.2.2. Ücret.....	81
2.2.3. Sosyal Güvenlik.....	83
2.2.4. İş Sağlığı ve Güvenliği.....	85
2.2.5. Mesleki Tanım ve Yeterlilik.....	97
2.3. Dizi Sektöründeki Ekonomik Yapının Çalışma Koşullarına Etkisi.....	100
2.3.1. Düşük Maliyet Hedefleri.....	106
2.3.2. Reyting Sistemi ve Reklam Gelirleri.....	111
2.4. Çalışan Hakları ve Sendikalaşma.....	114
2.4.1. Sinema-TV Sendikası.....	115
2.4.2. Oyuncular Sendikası.....	121
3.TÜRK SİNEMASININ ÇALIŞMA KOŞULLARINDA DEĞİŞEN FAKTÖRLERİN ANALİZİ	128
3.1. Devletle İlişkiler.....	128

3.2. Sektör Yapılanması.....	132
3.3. Ekonomik Yapı ve Teknik Koşullar.....	135
3.4. İzleyici-Sinema İlişkisi ve Senaryo.....	139
3.5. Çalışma Koşulları.....	144
4.SONUÇ.....	151
5.KAYNAKLAR.....	157

ÖNSÖZ

Türkiye’de sinema, devletle ilişkilerinde siyasi ve iktisadi açıdan beklediği alakayı bulamayan, yetersiz teknik ve fiziki şartlarda varlığını sürdürmek durumunda kalan bir çalışma alanı olmuştur. Bu çalışma Türk sinemasında çalışma ilişkilerinin ve çalışanlar arasındaki örgütlenmenin tarihsel bir perspektif içerisinde incelenmesi, ardından günümüz sektörel sorunlarının tespiti ve bu sorunların çözülmesi yolunda atılan adımların ortaya konması amacını taşımaktadır.

Çalışmanın oldukça geniş kapsamlı olmasına karşın rehberliğinden faydalanacağım kaynaklar oldukça sınırlıydı. Bu aşamada çalışmaya başta Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi’nin sahip olduğu yazılı ve görsel arşiv ışık tutmuştur. Edindiğim bilgilerin doğru değerlendirmesini yapmamı sağlayan, tüm aşamalarda ufuk açıcı fikirleri ile beni destekleyen tez danışmanı hocam Prof. Alev İdrisoğlu’na ve uzun yıllara dayanan öğrencilik hayatımda bana emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ediyorum.

Ayrıca Türk sinemasının geçmiş dönemlerini bizzat yaşayarak tanıklık etmiş, tüm üniversite eğitimim boyunca sahip oldukları bilgi birikimlerine ve sinemaya olan tutkularına hayranlık duyduğum başta Prof. Sami Şekeroğlu olmak üzere Feyzi Tuna ve Duygu Sağıroğlu hocalarıma özel bir teşekkürü borç bilirim.

ÖZET

Sinemanın dünya çapında büyük bir endüstri olması nedeniyle sahip olduğu ekonomik yapı çalışma ilişkilerinde başat rol oynamaktadır. Türk sinemasındaki çalışma koşullarının üretim yapısıyla ilişkisine eğilmenin öncelikli yolu ekonomik yapısını oluşturan öğelerin tespit edilmesidir. Türk sinemasında ekonomik bir gelişme yakın tarihe kadar söz konusu olamadığından yapım sayısı ve içerik yetkinliği bakımından umut verici gelişmelerin yaşandığı 1950'li yıllar başlangıç noktası olarak ele alınabilmektedir. Bu dönemde sektörün sahip olduğu altyapı-finans koşulları ile üretilen içeriğin kalitesi arasındaki ilişki, günümüz Türk sinemasının üretim koşullarıyla bir tezat içerisindedir.

Sahip olunan koşullar ve içerik seçimi açısından da göze çarpan değişim çalışma koşullarında yaşanan sıkıntıları ortaya koyma zorunluluğunu doğurmuştur. Liberal politikalara paralel olarak şekillenen ekonomi yapılanması sonucu sinema endüstrisi de profesyonelleşme, iş bölümü gibi kavramları ön plana çıkarmıştır. Tüm bunlar sinema alanında faaliyet gösteren kişilerin bir mesleki bilincin önemini kavramasına neden olmuştur.

Günümüzde geçmişin atılmakta gecikilen veya ihmal edilen adımları çalışma koşulları ve çalışan hakları üzerinde etkisini göstermektedir. Sektörel sorunların tespiti beraberinde üretimin kendine özgü yapısal özelliklerinin de belirlenmesi anlamını taşımaktadır. Türk sineması bir iş kolu olarak ele alındığında teknik altyapısı, içinde bulunulan politik-siyasi koşullar, sektör bileşenleri arasındaki yapı tarihsel süreç içerisinde karşılaştırmalı olarak incelenmelidir. Bu bağlamda üretim yapısı ile çalışma koşulları arasındaki ilişkiler hem tarihsel bir süreç içerisinde ele alınmış hem de sektör yapılanması, ekonomik yapı, devletle ilişkiler, set koşulları ve güncel çözüm arayışları başlıkları altında analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: set koşulları, üretim yapısı, Türk sineması, sendika, sinema sektörü

ABSTRACT

Since the cinema is a big industry around the world, its economic structure plays a leading role in working relations. The priority of addressing the relationship between the production conditions and working conditions in Turkish cinema is to identify the elements of the economic structure. Since an economic development in Turkish cinema has not been possible until recently, 1950s which were promising developments in terms of number of productions and content competence, could be considered as the starting point. In this period, the relationship between the infrastructure-finance conditions of the sector and the quality of the produced content is in contrast to the production conditions of today's Turkish cinema.

The change in terms of the conditions and the choice of content has created the necessity of revealing the problems experienced in working conditions. As a result of the economic structure shaped in parallel with liberal policies, the cinema industry has also highlighted concepts such as professionalization and division of labor. All of this has led people to understand the importance of a professional consciousness.

Nowadays, delayed or neglected steps of the past show the effect at working conditions and employee rights. The determination of the sectoral problems means the determination of the specific structural characteristics of the production. When the Turkish cinema is considered as a business, the technical infrastructure, political conditions, the structure between the components of the sector should be examined comparatively in the historical process. In this context, relations between production structure and working conditions have been discussed in a historical process and analyzed under the headings of institutionalization, economic structure, relations with the state, set conditions and the search for current solutions.

Key words: set conditions, production structure, Turkish cinema, trade union, cinema sector

FOTOĞRAF LİSTESİ

Resim 1.1: Yerle Gök Arasında filminin çekimlerinden bir set fotoğrafı.....	21
--	----

TABLO LİSTESİ

Tablo 1.1: 50’li ve 60’lı Yıllarda Film Yapım Sayısı.....	8
Tablo 1.2: 1960’lı Yıllarda Film Yapım Giderleri.....	15
Tablo 1.3: 1950’li Yıllarda Plato ve Stüdyo Sahibi Film Şirketleri.....	24
Tablo 2.1: Sağlık Personeli ve İş Güvenliği Uzmanı Bulundurma Zorunluluğunu Belirleyen İşyeri Tehlike Sınıfları.....	94
Tablo 2.2: 2018 Yılında 5 Majör Kanalda TV’den kaldırılan Diziler.....	108

GRAFİK LİSTESİ

Grafik 2.1: 2009-2013 Yılları Arasında Türkiye’de Yaratıcı Sanatlar, Gösteri Sanatları Eğlence Faaliyetleri Kodu Altındaki İş Kazası Sayıları.....	87
Grafik 2.2: Sektörel Risk Oluşturabilecek Faktörlerin Dağılımı.....	95

GİRİŞ

Sinemanın her şeyden önce bir endüstri olmasıyla ilintili olarak tarihsel süreci içerisinde ekonomik yapısını oluşturan tüm öğeler doğrudan çalışma koşullarına etki etmiştir. Türk sineması, 1950'li yıllardan itibaren özgün dilini yaratarak içerik-hikâye anlatımı bakımından önemli bir gelişme sağlamıştır. Bunun yanında uzun yıllar yetersiz teknik ve fiziki şartlarda varlığını sürdürmek, çağdaşı dünya örneklerinden imkânları bakımından hep geride kalarak, üstelik devletle ilişkilerinde siyasi ve iktisadi açıdan beklediği ilgiyi bulamayarak inatla var olmaya çalışan bir çalışma alanı olmuştur. Günümüzde Türk sinemasının koşulları incelendiğinde bu tarihsel şartların sonuçlarıyla şekillenen bir sinema ortamının içinde olduğumuz gerçeği ortaya çıkmaktadır. Atılan öncelikli adımlardan çok sonra tartışılır hale gelen çalışma koşulları ve çalışan hakları üzerinde durulmakta da bu nedenle gecikilmiştir.

Türk sinemasında çalışma ilişkilerinin ve çalışanlar arasındaki örgütlenmenin tarihsel bir perspektif içerisinde incelendiği bu tür araştırmalara çok sık rastlanmamaktadır. Bugüne kadar yapılmış çalışmalar içerisinde 2015 yılında kurularak sektör çalışanları arasında yeni bir birlikteliğin habercisi olan Sinema-Televizyon Sendikası ile ilgili güncel araştırma ve bilgilendirmeler bulunmamaktadır. Bunun sebebi bu gelişmelerin henüz çok yeni olması ve atılan adımların ancak somutlaşması olarak görülebilir. Tam da bu nedenlerle güncelliğini koruyan söz konusu adımlardan yola çıkılarak Türk sinemasının değişim süreci içerisinde çalışma koşullarının ve üretimin niteliği arasındaki bağ irdelenecektir.

1950'lerde başlayan dönem Türk sinemasının kendine özgü üretim biçimini kurduğu ve bir sektör olarak ele alınabilir hale geldiği, teknik altyapısının çağdaşı örneklerden çok geride olmasına karşın en yetkin örneklerini verdiği yıllardır. 1960'larda Türk sinemasının ilk kez sinemacılar tarafından bir "iş kolu" olarak görülmeye başlaması ve dönemin politik-siyasi koşullarının bilinci ile sinema alanındaki ilk sendikal çalışma olan SİNE-İŞ kurulmuştur. Bu bağlamda üretim yapısı ile çalışma koşulları arasındaki ilişkilerinde ortaya konulmasında bu ilk

mesleki birliktelik bir başlangıç noktası olarak ele alınabilir.

Uzun yıllar sinema alanındaki tek çalışan sendikası olarak varlığını sürdüren SİNE-SEN ve günümüzde Sinema-TV Sendikası'nın oluşumuna uzanan süreç incelenecektir. Bu inceleme sonrası günümüz Türk sinemasının sektörel yapısının çalışma koşulları üzerindeki etkisi, geçmiş koşullarla karşılaştırılarak analiz edilecektir. Çalışma, yalnızca 4 yıl gibi kısa bir süre önce gerçekleşen güncel sendikalaşma sürecini, ilerleyen süreçte karşılaşılan güçlükleri, değişen faktörleri, alınacak kararlar doğrultusunda gerçekleştirilmesi planlanan hedefleri çalışma koşulları ve sektör bileşenleri arasındaki yapı temel alınarak ortaya koyacaktır.

1. 1960'LI YILLARDAN GÜNÜMÜZE SİNEMA SEKTÖRÜ VE ÜRETİM YAPISI

Hiçbir güncel durum tarihsel geçmişinden bağımsız ve nedensiz olarak ortaya çıkmaz. Bu sebeple mevcut şartların ve çalışma ilişkilerinin ortaya konması da ancak sinemamızın geçirdiği dönemler içerisinde gösterdiği gelişmeler incelenerek yapılabilir. Sinemamızın bundan sonraki gelişmesinin nasıl bir yol izleyeceğinin belirlenebilmesi, üretim yapısı bünyesindeki sorunların tespiti ve çözümünün sağlanabilmesi için Türk sinema sektörünün yapısı ve işleyişinin geçmişte yaşanan gelişmeler üzerinden ortaya konulması gereklidir. Bu çalışma süresince sinema ve televizyon alanında var olan üretim yapısı ile çalışma koşulları arasındaki etkileşim, Türk sinemasının tarihsel gelişimi bağlamında incelenecek, ayrıca bu alanda yapılan çalışmaların azlığı göz önünde bulundurularak çalışma koşullarında varılması planlanan hedefler için gerekli olan düzenlemelerin tespiti yapılacaktır.

İlk kez içerikte ve sektörel üretim anlamında kayda değer bir atılımın görüldüğü 1960'lı yıllar, aynı zamanda Türk sinemasının sinemasal dilini oluşturarak yetkinliğini kazandığı yıllardır. Üretilen yapıtların içerik yetkinliğinin gelişmesinin yanında artan film, yönetmen ve yapımevi sayısı gibi niceliksel sektör koşulları da ilk kez bu genç sektör bünyesinde çalışan ve faaliyet gösteren kişilerin mesleki sorunlar üzerine düşünmeye başlamasını sağlamıştır. Buna paralel olarak etkinlik alanı tartışmalı olsa da Türk sinemasının tarihsel sürecinde önem arz eden, kendinden sonraki gelişmelere zemin hazırlayan bazı somut adımlar atılmıştır. Bu dönemde sektörün sahip olduğu altyapı-finans koşulları ile üretilen içeriğin kalitesi arasındaki ilişki, günümüz Türk sinemasının üretim koşullarıyla ve içerikle bir tezat içerisinde olmuştur. Tüm bu nedenlerle Türk sinemasının üretim yapısı ile çalışma koşulları arasındaki ilişki önemli atılımların kısa süre içerisinde gerçekleştirilmeye çalışıldığı bu dönemden başlayarak ele alınmalıdır.

Günümüzde ise geçmiş dönemleriyle kıyaslandığında sahip olunan koşullar

açısından olduğu kadar üretim yapısı ve içerik seçimi açısından da yaşanan değişim göze çarpmaktadır. Dünya çapındaki dev sinema endüstrilerinin peşi sıra yaşanan teknik gelişmeleri takip etme amacıyla, ekonomik açıdan çok daha özgür ve görece devletin ilgisini çekebilmiş bir yapılanmadan söz edebilmekteyiz. Bu gelişmelerin içerik zenginliği, seyirci sayısı-niteliği, gösterim olanakları açısından ve uluslararası pazara oranıyla değerlendirdiğimizde ise aynı iyileşmenin varlığı tartışma konusudur. Geçmişle tezat ekonomik koşullara sahip günümüz sinema sektörünün geçirdiği dönüşüm, üretimin yapısını ve dolaylı olarak çalışma koşullarını büyük ölçüde etkilemiştir.

Çalışma ilişkilerinin düzenlenmesi veya iyileştirilmesinin birincil şartı, sinema alanında faaliyet gösteren kişilerin bir mesleki bilince sahip olması gerekliliğidir. Bu mesleki bilincin oluşabilmesi ise geniş teknik imkânlar ve yeterlilikler, çalışanların profesyonelleşmesi sonucu doğacak iş bölümünün varlığı, yani bir sektörel gelişme ile mümkün olabilmektedir. Çağdaş ülke sinemalarına kıyasla Türk sinemasının bu gelişmelere oldukça geç kalması, sektör sorunlarının ve çalışma koşullarının yarattığı üretim yapısını incelemeyi ve olası çözümler üretebilmeyi ertelemiştir. Üretimin yapısında ve anlatı dilinde yaşanan değişimlere rağmen geçmişte çözümü hedeflenen çalışma ilişkilerine dayalı sorunlar bugün hala varlığını korumaktadır. Bu sorunlara çözüm arayışında 1962’de kurulan SİNE-İŞ sinema alanında ilk sendikalaşma girişimini oluşturmuştur. Günümüzde en güncel gelişme ise henüz yalnızca 3 yıllık bir geçmişe sahip Sinema-Televizyon Sendikası'dır.

1.1. Türk Sinemasının “Altın Çağı”nda Üretim Yapısı ve Çalışma Koşulları

1939-1950 yıllarında savaş koşullarının belirlediği ülke ekonomisi içerisinde film yapım şartları oldukça zor olmuş, Türk sinemasının gelişimi bu koşullardan doğrudan etkilenmiştir. Ham film ve ekipman ithalatı zorlaşmış, eldeki filmlerin ölçülü kullanılması amacı sinemacılar üzerinde büyük baskıya neden olmuştur. Ancak diğer taraftan 1948 yılında uygulanmaya başlayan vergi indirimi ve ülkedeki

sosyo-ekonomik koşulların değişimine bağlı olarak sinema kâr getiren bir alan haline gelmeye başlamış, sektörde çok sayıda yapımevi açılıp film yapımına başlanmış, böylece üretim canlanmıştır. Dolayısıyla artan sinema salonu sayısı dağıtımın sistematik hale getirilmesini zorunlu kılmış, bölge işletmeciliği sistemi ortaya çıkmıştır. Bölge işletmeciliği sistemi ile ilgili olarak *Memduh Ün* şunları söylemektedir:

“O dönemlerde Türkiye’nin belli yerlerinde işletmeler vardı. Karadeniz, Adana, İzmir, Ankara, Zonguldak Bölgesi diye bölgeler var. Bu bölgelerde birtakım kurumlar meydana çıkıyor. Bunlar bizim filmlerimizi sinemalara koyuyorlar. Kendi bölgelerinde yüzde 25 komisyon alıyorlar, paranın geri kalanını da bize gönderiyorlar. Buna karşılık, sermayesiz bir iş yaptıkları için, bize avans para veriyorlar. Filmleri böyle yapıyoruz. Diyelim ki altı tane film yapıyorum. Altı filmin maliyeti de altı yüz lira. O kadar param yok, ama işletmelerden aldığım senetler, bonolar, paralarla filmi yapacağım. Dolayısıyla bir anlamda işletmeciler belirliyor filmleri. Dört tane filmi var, iki tanesi Ayhan Işık olacak, biri polisiye olacak, bunu sen çekeceksin, birinde Fatma Girik olacak, köy filmi olacak...”¹

İşletmecinin seçimleri, kendi bölgesindeki halkın beğeni ve seçimleri olduğundan 1960’lı yıllarda Türk sinemasının başarısı var olabilmesi için en önemli kıstas olmuş, böylece ekonomisi tamamen halka dayanmıştır.² Bu sistem Türk sinemasının sektör haline gelmeye başladığı yıllarda devamlılığını sağlaması ve ekonomik açıdan içinde bulunduğu darboğazdan çıkabilmesi için olumlu olsa da gişe başarısı sağlayan ve seyircinin istediği filmlerin çekilmesinin devamının garantilenmesi başarılı yönetmenlerin nitelikli filmlerinin hak ettiği ilgiyi görememesi gibi olumsuz sonuçlar da doğurmuştur. Ancak sinema tarihimiz içinde bölge işletmeciliğini değerlendirirken

¹ Memduh Ün, Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, s.11-12

²Prof. Asiye Korkmaz, 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Yaşayan Toplumsal ve Siyasi Değişimlerin Türk Sinemasına Yansımaları s.68

bu iki durumu da göz önünde bulundurarak yargılara varmak daha sağlıklı olacaktır.

“Türkiye’ de bir atasözü vardır: “Parayı veren düdüğü çalar”. Filmi seyretmeye giden, bilete peşin para vererek film yapımını ekonomik olarak garanti eden seyirci, sayılarının çokluğuyla beğenilerini de belli etmiş oluyordu. İşletmeci İstanbul’daki prodüktöre parayı gönderirken; hangi tür filmin çok para getirdiğini, hangi oyuncunun çok beğenildiğini, ne tür hikâyelerden hoşlanıldığını, bir bakıma lanse ediyordu. Bu durumda müşterinin istekleri filmin içeriğini belirlemede birinci etken oluyordu. Böylece halkın beğenisi doğal olarak esere yansiyordu.”³

Türk sineması iktisadi destekten yoksun sektörün doğal sonucu olarak finans desteğine muhtaç ve endüstrileşememiş bir yapıya sahiptir. Bu noktada devlet desteğinin olmamasının yanı sıra ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve iktisadi süreç de önem kazanmaktadır. 27 Mayıs 1960 darbesiyle yeni bir dönem başlamış, anayasal hak ve özgürlükler günlük yaşamda işler duruma getirilmiştir. 1950-1960 yılları arasında tek başına iktidarda olan Demokrat Parti döneminde yürütülen liberal ekonomi politikasıyla henüz yeni yeni oluşturulan “sermaye”, öncelikli görülen elektrifikasyon, limanlar, hava meydanları, silolar, depolama-yükleme tesisleri, yol ve köprü inşaatları gibi başlıca alanlara yatırım yapılmıştır.⁴ Gelişim ve sermaye ilgisi hedeflenen baraj ve elektrik santrallerinin işletmeye açılması, Sinemanın bir yatırım alanı olarak görülmesi dönemin şartları içerisinde mümkün gözükmemektedir.

Bu dönemin başlangıcında tiyatrocuların üstünlüğünden sıyrılan Türk sineması, kendi dilini yaratmada ilk adımlarını atmış; yerli filmlerin, yapımevleri ve sinema

³ Prof. Sami Şekeroğlu, “Seyircisiz Sinema Olmaz” La Meticcina di Fuoco Oltre il Continente Balcani (Venedik Bienal Kitabı), 2000.

⁴ Faik Kırbaşlı, 1920-1972 Döneminde Kalkınmada Öncelikli Yörelere İlişkin Hükümet Politikaları, s.

salonlarının sayısı artış göstermiştir. Bu gelişmelerin etkisinde sinemaya ilgi duyan ve ilk filmlerini çekmek üzere sektöre katılan genç yönetmenlerin ve sinema alanında çalışacak her türlü teknik ve yaratıcı ekip çalışmasının sayısında da bir artış yaşanmıştır. Çünkü artık sinema iyiden iyiye gelişen ve meslek olarak görülecek düzeyde bir uğraş haline gelmeye başlamıştır. Artan nüfus sonucunda işsizlik ve göç, gecekondulaşma, yaşam pahalılığı, enflasyondan bunalmakta olan halk için sinema, en çok tercih edilen eğlence aracı olmuştur. Bu tercihte öncelikle halkın kendi günlük yaşantısını bulabilmesinin yanı sıra sinemanın ucuz olması sebebiyle ulaşılabilir olmasının da etkisi vardır.

“Eskiden 3500 sinema vardı ve sinemalar 1000 kişi, 2000 kişi, 2500 kişilik sinemalar vardı. Yazlık sinemalar vardı. Sinema halkın tek eğlencesiydi. Yemekten sonra tatlı, kahve yerine geçen bir şeydi. Yemekten sonra, dede, oğul, torun, nine, anne, bebek, gelin toplanıp her akşam sinemaya giderlerdi. Bir taraftan bebeğinin yanında getirdiği salıncağını sallar, bir taraftan dolmasını sarar, bir taraftan da filmi seyrederdi. Ve iki film birden oynardı.”⁵

Devlet-özel teşebbüs tarafından da hak ettiği desteği görmemesi ve sinemanın ciddiyetle ele alınan bir sektör olamaması sonucunda bu alanda çalışabilecek uzman kalifiye elemanlar da söz konusu olmamıştır. Bu durum Türk sinemasının yalnızca kendini bulmaya çalıştığı ilk yıllarında değil tüm tarihsel süreci içerisinde işgücünün karakteristiğini belirlemiş ve üretimin kalitesine etki etmiştir. Çoğunlukla alaylı işgücünün yani usta-çırak ilişkisinin sektörel üretime yön vermesi günümüzde bile hala geçerliliğini koruyan bir gerçektir.

⁵ Prof. Sami Şekeroğlu, Nil Gürpınar’ın 23.2.2005 tarihli söyleşisi.

YIL	FİLM SAYISI	YIL	FİLM SAYISI
1950	22	1960	85
1951	36	1961	123
1952	56	1962	131
1953	42	1963	117
1954	51	1964	181
1955	62	1965	215
1956	51	1966	241
1957	60	1967	209
1958	81	1968	177
1959	79	1969	231

Tablo 1.1: 50'li ve 60'lı Yıllarda Film Yapım Sayısı⁶

Diğer taraftan bu yıllarda seyircinin ilgisi doğrultusunda film yapım sayısı oldukça hızlı bir artış göstermiştir. 1960 yılında 95 olan yıllık film yapımı, 1961'de 97, 1962'de 123, 1963'te 132, 1964'te 156, 1965'te 196, 1966'daysa 229 olmuştur. Böylelikle Türkiye, 1966 yılında yıllık film yapımı yönünden bütün dünyada Japonya (442), Hindistan (332), Hong Kong'tan (300) sonra dördüncü sırada yer almıştır. Yeni kurulan yapım şirketi sayısı da 224'ü bulmuştur. Bu artışlar göstermektedir ki Türk sineması bir canlanma içerisindeydi.⁷ Sinemaya günümüzde olduğundan çok daha iştahla sarılan seyirci, sektöre katılan sinemacıların yanı sıra yeni eğilimlerin de ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Altyapısız ve büyük bir karmaşa içinde film sayısı artarken bu sağlıksız hızlı tempo, yıldız egemenliğinin doruk noktalara ulaşmasını, bölge işletmecilerinin Türk sinemasını yönlendirme çabalarını ve tefeci-yapımcı ilişkisinin ortaya çıkardığı bono sistemine dayalı kendine özgü üretim sistemini oluşturmuştur.

⁶ Giovanni Scognamillo, Yeni Sinema, Sayı:9 s.101

⁷ Nijat Özön, Sinema: Uygulayımı Sanatı Tarihi s.368

Türk sinemasının ekonomik darboğazını oluşturan en önemli nedenlerden biri sektörü oluşturan bileşenlerin altyapıyı geliştirmek, böylece daha sağlam bir zemin üzerinde çalışabilmek amacıyla değil, mümkün olduğu kadar çok parayı mümkün olduğu kadar çabuk ve kolay kazanmak amacıyla çalışmış olmasıdır.⁸ Bu anlayış, devlet desteği ve güvencesinin yokluğuyla birleştiğinde yapımcı, tefecilerden aldığı borçlarla filmlere gerekli finansmanı sağlar duruma gelmiştir. Set çalışanları ve oyuncular açısından bakıldığında ise özellikle bölge işletmeciliğinin egemenliğindeki 1960'lı yıllarda peşin ödemelerin yapılmadığı bu “bono sistemi” borçlanma halinin sürekliliğiyle mümkün olmuştur.

Pahalı bir sanat dalı olan sinema, bu yapısal özelliği nedeniyle ekonomik koşullara doğrudan bağımlıdır. İçerdiği çok sayıda kolektif işgücü ve karmaşık üretim yapısı nedeniyle çalışma koşulları, çalışan hakları açısından değerlendirmelerde bulunmak ve çözüm getirmek zor olagelmıştır. Hele de Yeşilçam döneminde günümüze kıyasla çok daha gelişmemiş bir sektör yapısı içerisinde ekonomik koşullar çok yetersiz, kurumsallaşma olmadan üretim başıboşur. Bütçenin kısıtlayıcılığı içerisinde, ham filmin oldukça ekonomik kullanılmak zorunda olduğu ve başarılı bir prodüksiyon ekibi için gerekli teknik elemana ya da deneyime henüz sahip olmayan sinemacılar için koşullar günümüzde olduğundan çok daha ağırdır. Ancak diğer yandan karlı bir işkolu olarak görülmekte olduğundan sinemanın, yetişmiş/yetişecek işgücünde bir albeni yarattığı da gerçektir.

Yüksek kâr hedefli üretim yapısı içinde çalışanların kazançlarının da aynı doğrultuda yüksek ve adil düzeylerde olması beklenebilir. Ancak diğer taraftan sosyal güvenceleri dahi olamadan hayatını kaybetmiş yüzlerce sinema emekçisinin durumu bunun aksini göstermektedir. Kanlı Nigar, Şark Bülbülü, Kaçak, Maden, Yüz Numaralı Adam gibi birçok filmde ışık şefi olarak çalışmış ve Tarlabası'nda kirası 400 lira olan bir evde yaşamını tek başına sürdüren Yeşilçam emekçilerinden Ömer Ekmekçi, Yeşilçam'ın bine yakın filminde rol almış ve Taksim Parkı'nda bir bankın üzerinde hayatını geçirmek durumunda kalmış oyuncu Yedigâr Ejder gibi birçok

⁸ Nijat Özön, Türk Sineması Tarihi (1895-1960) s.228

örneğe bakarak özellikle devlet nezdinde görünür olma, proje bazlı denebilecek yapısı nedeniyle sürekliliği sağlanamayan ücret beklentisi, sosyal güvence konularında önemli sorunların yaşandığı ortaya çıkmaktadır. Necip Sarıcı kişisel görüşmemizde ücret konusuna değinerek şunları aktarmıştır:

“O zaman 600 lira maaş alıyorduk, ama o ekonomide bu yüksek bir paraydı. Etiler'deki evimi o parayla aldım ben. Ben orada 18 saat çalışırdım, 2 vardiya. Gündüz yabancı filmler, akşam 6'dan sonra yerli filmler bir de üstüne film reklamı yapılıyordu.(...) Bir yandan bahşişi bol bir işti. Mesela montaj dendiğinde 1000 lira bahşiş sıkıştırırlardı. Yeter ki montajı en iyi eleman yapsın. Yıldız Film Stüdyosu'nda Marko Boduris diye çok iyi bir arkadaş vardı, optiği olmadığı için geceleri ona yardım ederdim. 5000 lira Lale Film alırdı, 1000 lira da bana mesai verirdi. Gece Marko'yla oturup 3-4 saat içinde banttaki sesi filme geçirirdik. Ben öyle ev, araba vs. aldım.”⁹

Türk sinemasının sinemasal yetkinliğini kazandığı ve karakteristiğini belirlediği yıllarda üretim koşulları, çağdaşı ülke sinemalarının elde ettiği düzeyin oldukça altındadır. Prodüksiyon aşamasında, asgari olarak 15-20 gün içinde çekilmesi gereken filmler maliyeti azaltmak amacıyla çoğu zaman 4-8 gün içinde, olması gerekenden çok daha hızlı ve kaotik koşullarda tamamlanmıştır. Örneğin; Semih Evin, bu yönetmenler arasında en hızlı çekim gerçekleştiren kişi olarak bilinmektedir. Haftada bir film çeken Evin, kimi filmlerini senaryosuz ve doğaçlama şekilde üstelik klaket dahi kullanmadan tamamlamıştır. Dönemin piyasa koşullarında yönetmen, senarist ve set çalışanlarından beklenen hızdır ve bu “hızlı” isimler içerisinde Semih Evin, Hulki Saner, Hasan Kazankaya gibi yönetmenlerin aynı anda aynı mekânda aynı oyuncularla iç içe film çekimi gerçekleştirdiği bile görülmektedir.

Söz konusu yöntemi sıklıkla kullanan bir başka yönetmen Türker İnanoğlu, “Vur

⁹ Necip Sarıcı ile Kişisel Görüşme, 22 Aralık 2018.

Emri” ve “İdam Mahkûmu” filmlerini bir arada çekmiştir. İki filmin de başrollerini Ayhan Işık canlandırmıştır.¹⁰ Bu yöntemle paradan ve zamandan tasarruf ederek benzerine rastlanamayacak bir çalışma şekli geliştirmiştir. Bu çalışma şeklinin yapımcı ve yönetmen dışında kimse tarafından bilinmiyor olması da eşine az rastlanır tuhaf olayların yaşanmasına neden olmuştur. Örneğin; Yılmaz Güney, rol aldığı bir filmin ardından gösterime giren ikinci bir filmde daha oynadığını yani çekilen sahnelerle bilgisi dışında ikinci bir film daha yapıldığını fark etmiştir. Oyuncunun varlığını dahi bilmediği bir senaryo ve film içerisinde rol almış olduğunu film gösterime girdiğinde fark etmesi, dönemin sinema ortamının yapısını en iyi ortaya koyan olaylardan biri olmuştur.¹¹

Teknik ve yaratıcı ekip arasındaki çalışma ilişkileri de bu zorunlu durumdan etkilenmiş, usta-çırak ilişkisi içerisinde set deneyimi kazanan kimi asistanlar zaman zaman şeflerinin ve hatta yönetmenlerinin yerine çekimde yer almıştır. Artan film sayısına bağlı olarak çalışma koşulları bakımından oldukça ağır bir dönem yaşanmıştır. Yönetmen Memduh Ün filmlerini çektiği dönemde kendisi de yönetmen olan Feyzi Tuna ve Ertem Göreç gibi sinemacılardan çekimler sırasında yardım aldığını ve dönemin dayanışmasını şu sözlerle anlatmaktadır:

“Feyzi Tuna asistanlığımı yaparken, bazı filmlerde çekmesi için sahne bırakırdım kendisine. Gece olduğunda uykum gelirdi. Ben de uzanır, anlatırdım Feyzi'ye nasıl çekeceğini. Açıkları, mizansenleri verirdim. Bazen uyanır devam ederdim, bazen de Feyzi bitirirdi işi. Ertem'le de aynı şeyi yapardık.(...) Işık yapmak çok zaman alırdı. Lambalar şimdiki gibi değildi. Ertem (Göreç) sete gelir, bayrağı devralırdı benden. Ben uyuyup uykumu aldığımda işi tekrar devralırdım.”¹²

Film üretiminde yapımcıların belirlediği kıstaslar sonucu nicelik önem

¹⁰ Serpil Kirel, Yeşilçam Öykü Sineması s.116-117

¹¹ İbrahim Türk, Senaryo Bülent Oran, s.200-201

¹² Vadullah Taş (Editör) Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor, s.198

kazanmıştır. Bir filmin niteliğini belirleyen yalnızca prodüksiyonda elde edilmek istenen teknik yeterlilikler ya da kalifiye işgücüyle sınırlı değildir. Nitelikli bir sinema yapıtından bahsedebilmek için hepsinden önce “nitelikli” bir senaryo gelmektedir. Özellikle altmışlı yıllarda öykü merkezli ilerleyen Türk sineması Amerikan sisteminde olduğu gibi bir iş bölümüne sahip değildir. Senaristler yalnızca ısmarlama senaryolar yazmadığı gibi, yapımcılar da yalnızca prodüksiyon faaliyetlerini sürdürmezler. Bu yapı, senaristin sektör yapılanması içindeki önemini arttırmaktadır ancak dönemin iş ahlakı içerisinde yaşanan dayanışmayı da değerlendirmeye almak gerekmektedir.

Yeşilçam’ın 60’lı yıllardaki üretim yapısına bakıldığında film sayısında yaşanan büyük artış senaryo yazarlarının çalışma koşullarına da doğrudan etki etmiştir. Dönemin tutulan senaryolarına bakıldığında yalnızca Bülent Oran, Safa Önal gibi birkaç ismin senarist olarak karşımıza çıktığını görürüz. Safa Önal, 53 yıllık çalışma yaşamında yazdığı 395 senaryo ile 2005 yılında Guinness Rekorlar Kitabı’na girmiş, Türk sinemasının en üretken senaryo yazarlarından olmuştur. Bunu bir de senaryocuların takma isim kullanmanın oldukça yaygın olduğu bir dönemde senaryo üretmelerinden yola çıkarak değerlendirdiğimizde bu sayının aslında bilinenden de fazla olduğu ortaya çıkmaktadır. Gittikçe artan bir taleple baş edebilmek amacıyla durmaksızın devam eden film üretimi; uyarlamalar, taklitler ve özgün senaryolar yetiştirmek için durmaksızın çalışan senaristleri beraberinde getirmiştir.

“Senede 14-16 film yapan sinema, birdenbire ayda 25, senede ise 300 film üretmeye başladı. Bir fantastik filmler grubu vardı; Kilink’ler, Tarzan’lar çekiyorlardı. Onların senaryocuları ayrı bir gruptu. Sonra bir takım avantür filmlerin senaryocuları... Siz ayda 25 film yapıyorsanız 25’ine birden yetişmenize imkân yoktu. İster istemez çoğaldılar senaryocular. Yalnız onlar çoğalmadı yönetmenler, yönetmen yardımcılar, ışıkçılar, mekânlar... 3-5 yerde film çekilirken hem yeni platolar kurulmaya başlandı hem de yeni çekim mekânları bulundu.”

Dönemin çalışma koşulları içerisinde senaristler, tıpkı diğer üretim elemanları gibi bir sanat üretiminden çok zanaatlarını kısa sürede gerçekleştirmekle yükümlü sektör elemanları olmuşlardır. Çoğunlukla yapımcı tarafından kendilerine sunulan veya ortaklaşa belirlenen bir tema etrafında hikâyelerini şekillendirerek kısa sürede olabildiğince fazla sayıda senaryo yazmakla yükümlü olmuşlardır. Üstelik bunu yaparken sektör elemanlarının sansürle mücadele etmek durumunda kalması, diğer yandan yapımcının dolayısıyla seyircinin beklentilerini karşılayacak içerik üretimini sağlamak adına yazmış oldukları senaryolar klişe olmakla suçlanmıştır. Senaryo yazarlarının böylesi bir çalışma ortamında yoğun bir zihin aktivitesi gerektiren yazım sürecini her şeye karşın devam ettirebilmelerinin bile ne denli önemli olduğu anlaşılmalıdır. Üstelik henüz sinemaya olan açlığı azalmamış bir izleyici kitlesinin beğenilerinin belirlediği ekonomik yapı içinde meslek yaşamlarını sürdürmek durumunda kalmışlardır.

“3000 m. negatifle koca bir filmi, tekrar çekimsiz bitirmek. Acele parasızlık, çok kısa sürede çalışma, baş döndürücü bir hız. Tarafsız bir gözle yargılayacak olursak, bu koşullar altında filmlerimize azıcık daha iyi niyetle eğilmek gerekir bence. (...) Halkın isteğine göre onları uyutacak gereksiz yapıtlar değil, onları uyaracak filmler yapılmasından söz ediyorlar. Doğru, güzel istekler bunlar, ama sanıldığı kadar da kolay değil. Koskoca bir devletin, koca bir eğitim ordusunun ve ileri görüşlü düşünürlerimizin yapmaları gereken bir görevi, yalnızca Yeşilçam’dan, yapımcı ve senaryocudan beklemek ne dereceye kadar doğru bilemiyorum, iyi bir film elbette yapılacak bizde, inanıyorum buna. Ama bu bir aşama, zaman ve ortam sorunudur her şeyden önce.”¹³

Sermaye temelli bakıldığında bu sistematik ilerleyişi bozabilecek sorunların ortadan kaldırılması ve senaryocuların yaşadıkları/ yaşayabilecekleri tıkanmaları

¹³ Yedinci Sanat, Bülent Oran’la Söyleşi s.22

önlemek amacıyla yapımcıların kendilerine özgü yöntemler geliştirdiklerine de rastlanmıştır. Piyasa için önem arz eden senaristleri, İstanbul'a yakın ve görece sakin ilçelere yollayarak yazım sürecini burada konaklayarak geçirmelerini sağlamak bunlardan biridir. Bu sayede senaryo yazarının yazılacak hikâyeye yoğunlaşmasının yanı sıra az sayıda senarist - çok sayıda üretim çelişkisinin yarattığı rekabet ortamında senaryo yazarının diğer yapımevleriyle çalışmasının önüne geçmek hedeflenmiştir.¹⁴ Diğer yandan daha özgün içerik üretmek hedefindeki senaristler ve yönetmenler arasında bir dayanışma oluşmuştur. Çünkü yapımcı desteğinin olmadığı üretim koşullarında söz konusu birlikteliğe ihtiyaç duyulmuş, iş ahlakı ve dayanışma biraz da bu etkiyle şekillenmiştir.

60'lı yılların Türk sinemasında çalışanların almakta oldukları ücretleri ve bu ücretlerin toplam harcama içerisindeki oranını ise Nijat Özön'ün sunmuş olduğu rakamlar üzerinden belirleyebilmekteyiz. Buna göre yönetmenlerin aldıkları ücret 5 bin ile 20 bin arasında değişirken "isim yapmış" bir yönetmen söz konusu değilse bu rakam yaklaşık 10 bin lira olmaktadır. Diğer taraftan bu rakamın içerisine senaryonun hazırlanmasının da dâhil edilmesi önemlidir ve yalnızca adapte edilecek bir eser söz konusu ise gerekli telif ücreti ek olarak ödenmektedir. Senaristlere gelince bu yıllarda orijinal senaryolar için 3-5 bin lira, bazen 7-8 bin lira verildiğini belirten Özön, genel olarak bir edebi eserin telif hakkının satın alındıktan sonra yönetmen tarafından senaryo biçimine sokulduğunu belirtmiştir. Genellikle başrol erkek oyuncularının bir filmde 7-8 bin, kadın başrol oyuncularının ise 5-6 bin lira ücret aldığı piyasa koşullarında oyuncuların ücretinde de aynı birbirini tutmazlığın göze çarptığını belirtir ve istisnai de olsa 100-150 bin lira ücret alan oyuncuların varlığına dikkat çekmektedir.

¹⁴ Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, s.347

FİLM GİDERLERİ			
Film Hikâyesi	2.500	Görüntü Yön. Yardımcısı	2.000
Senaryo	9.000	Baş Işıkcı	1.500
Film	35.000	Işıkcı	1.000
Alıcı, Aydınlatma	7.000	Yapım Yönetmeni	3.000
Stüdyo	14.000	Yapım Yön. Yardımcısı	1.500
Sözlendirme	7.500	Sanat Yönetmeni	4.000
Yönetmen	15.000	Dekorcu	1.000
Yönetmen Yrd.	2.000	Giysici	1.000
Erkek Yıldız	40.000	Dekor Sahne Don.	4.000
Kadın Yıldız	15.000	Afiş, Fotoğraf	10.000
İkinci Roller	20.500	Vergi	20.000
Figüranlar	3.500	Çeşitli	22.000
Görüntü Yönetmeni	8.000	Toplam	250.000

Tablo 1.2: 1960'lı Yıllarda Film Yapım Giderleri ¹⁵

Genellikle başrol erkek oyuncularının bir filmde 7-8 bin, kadın başrol oyuncularının ise 5-6 bin lira ücret aldığı piyasa koşullarında oyuncuların ücretinde de aynı birbirini tutmazlığın göze çarptığını belirtir ve istisnai de olsa 100-150 bin lira ücret alan oyuncuların varlığına dikkat çekmektedir. Teknik ekip içerisinde en çok görüntü yönetmenlerinin kazandığını, kalan teknik çalışanların ücretlerinin çok daha düşük olduğunu belirtmektedir. ¹⁶ Kazanılan ücretlerin sosyal güvencesizlik nedeniyle çalışanların birikim yapmasına müsaade etmemesi, bir başka sektörde kazançlarını değerlendirme zorunluluğu da bir sektör gerçeğidir. Oyuncu Kayhan Yıldızoğlu bu durumu şu sözlerle değerlendirmiştir:

*“Sinemaya emek vermeye başladığın zaman, para akarken tutacaksın.
Aktığı zaman toplayanların hepsi şimdi rahat. Para kazandığı zaman*

¹⁵ Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi 1896-1960, s.238-239

¹⁶ Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi 1896-1960, s.238-239

bir kahve açsa, başka bir şeye yatırım yapsa inanın hepsi kurtulur, kimseye muhtaç olmazdı.”¹⁷

1.1.1.Devlet Desteğinden Yoksun Türk Sineması

Türkiye’de devletin sinemaya bir sanat dalı olarak yaklaşımı tarihi boyunca eksik ve sorunlu olagelmıştır. “Yüksek sanatlar” olarak görülen tiyatro, opera ve bale desteklenip, 1930’lu yıllarda Devlet Tiyatrosu, Devlet Opera ve Balesi ile Devlet Konservatuvarı kurulurken sinema için benzer bir kurumun kurulması söz konusu edilmemiştir. Özellikle sanat eğitimin geliştirilmesi amacıyla Musiki Muallim Mektebi kurularak öğretmen yetiştirmek üzere yetenekli gençler yurtdışına eğitim için yollanmıştır. 1934’de ise söz konusu okul bir yasayla “Milli Musiki ve Temsil Akademisi’ne dönüştürülmüştür. 1926’da Darülbedayi yeniden düzenlenerek 1927’de başına Muhsin Ertuğrul getirilmiştir. Aynı yıl kurulan “Sanayi-i Nefise Birliği” ilk düzenli tiyatro okulu olmuş, yine tiyatro için önemli bir adım atılarak 1932’de “tiyatro meslek okulu” açılmıştır. 1933’de Belediye Konservatuvarının temeli Viyana Musiki ve Tiyatro Akademisi Başkanı besteci Joseph Marx tarafından yeniden düzenlenmiş, üç yıl sonra Akademi’nin tiyatro bölümü öğretime başlamıştır.

“Türkiye, sinemayı ilk tanıyan ülkeler arasında olmasına rağmen halkla olan yoğun ilgi köprüsünü ancak 1950’li yıllarda kurabildi. Gerek Osmanlı döneminde, gerekse Cumhuriyetin ilk yıllarında Devlet, diğer sanatlara verdiği önemi sinemadan esirgemişti. Cumhuriyetin ilanından hemen sonra batılı anlamda çağdaş kültür ve sanatla ilgili ciddi çalışmalar yapılmış, Devlet; müzik, plastik sanatlar, mimari, tiyatro vb. hemen her alana destek sağlamış ve yatırımlar yapmıştır. Sinema bu desteğin dışında tutulmuştur. Bunun nedeni de; ya sinemanın fazla ciddiye alınmamış, sadece bir eğlence aracı olarak kabul edilmiş olma

¹⁷ <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/sinema-emekcileri-adina-dev-bir-adim-38623616>

olasılığı, ya da Cumhuriyetin ilanına, hatta 1940'lara kadar yapılan çalışmaların; üzerinde durulacak, umut verici nitelik taşımaması olabilir. Nitekim 1940 ile 1950 arasında çok sayıda genç ve amatör ruhlu insanın sinemada özgün çalışmalar yapması, umut verici kıpırdanışların belirgin hale gelmesi, Türk sineması için bir müjde niteliği taşıması, Devletin de 1948'de ilk defa vergide yerli yapımlar lehine bir indirim yapmasını sağlamıştır.¹⁸

1960 yılı sonrasında sinema alanında da koşullar, siyasal yaşamda ortaya konulan hedeflerde olduğu gibi beklenildiği şekilde ilerlememiştir. Tek partili dönemden çok partili döneme geçişte işletilen denetleme tüzüğü, 27 Mayıs devriminden sonra da yürürlükte kalmıştır. Birkaç aydın, eleştirmen ve sinemacının bu tüzüğün kaldırılması için yayımladıkları bildirdiden istenilen sonuç elde edilememiş, Anayasa Mahkemesi denetleme tüzüğünün Anayasaya aykırı olmadığına karar vermiştir. Böylece 1961 Anayasası'nın getirdiği hak ve özgürlüklerin yeni iktidarcı sınırlanması çabası, sinema alanında da denetlemenin eski sıklığına dönüşüne yol açmıştır.¹⁹ Sansürün yanı sıra Türk sinemasında görülen başıboşluğun sinemamızın bir sinema yasasına sahip olmamasından kaynaklandığı fikrinden hareketle İstanbul Milletvekili Suphi Baykam aracılığıyla 1963 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne bir yasa teklifi verilmiştir. Ancak "Türk Sinema Filmlerini Kalkındırma Kanunu" başlığıyla verilen bu teklif yasalaşmamıştır.²⁰

'Bugün de dâhil olmak üzere Cumhuriyet kurulduğundan beri sinema, devleti yönetenlerce tehlikeli bir disiplin olarak görüldü. Atatürk'ün sinema öyle bir keşiftir ki diye başlayan bir cümlesi vardır ya bunun etkisinde olarak. Çünkü medyanın sadece sinema ve radyo olduğu bir dönemden söz ediyoruz, her ikisi de güçlü silahlardı. Sinemanın

¹⁸ Prof. Sami Şekeroğlu, "Seyircisiz Sinema Olmaz" La Meticcia di Fuoco Oltre il Continente Balcani (Venedik Bienal Kitabı), 2000.

¹⁹ Nijat Özön, Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi, s.367

²⁰ Alim Şerif Onaran, Türk Sineması I, s.105

izleyicileri etkilemesi, savunduğu fikirler etrafında halkalanma olasılığının yüksek oluşu, hükümetleri hep sinemadan uzak duralım, sinemayı toplumsal hayatın etkileyici bir silahı haline getirmeyelim fikriyatında birleştirdi. Sinema konusunda yapılmış iki şey var; biri sansür öbürü de belediye yasalarında yerli film vergilerinin düşük olması... Yani bunun dışında devletin sinemaya bırakın sahip çıkmayı, dışlama konusunda yoğun bir çabası söz konusu.”²¹

Türkiye’de devletin ilgisini ancak sansür uygulamalarında ve vergi indirimi konusunda çekebilen sinema, kurumsallaşamayan bir disiplin olmuştur. Devletin ve sektör temsilcilerinin ilk buluşması olarak değerlendirilebilecek olan 1. Türk Sinema Şûrası 1964’te toplanmıştır. Bu şûranın gerçekleştirilmesinde Metin Erksan’ın Susuz Yaz filminin 1963’te Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü kazanması etkili olmuştur. Çünkü o güne dek sinemaya ilgi göstermeyen Bakanlık ve devlet kanadı, bu beklenmeyen uluslararası başarı karşısında sinema emekçileri, eleştirmenler ve yapımcılar ile bir araya gelme kararı almıştır. Şûrada Nijat Özön ve Onat Kutlar gibi sinema eleştirmenlerinin özerk ama devlet fonlarından beslenen bir sinema yapılanmasının oluşturulması gerektiğine dair fikirlerinin karşısında sinemacılar halka dayalı ve devlet müdahalesinden uzak bir sinemayı savunmuşlardır.

Toplantıda Turizm Bakanı Ali İhsan Göğüş’ün sinema eleştirmenlerine yaptığı “yerli sinemanın gelişmesi için neler yapılması gerektiğine dair sinema ile ilgisi olanların fikirlerini öğrenmekte büyük fayda olduğunu belirten” atıf sinemacılar tarafından tepki çekmiştir. Özellikle kurulması öngörülen bir Milli Filmcilik Merkezi’nin bünyesinde oluşturulacak danışma kurulunun bürokratlardan oluşturulmasının önüne geçilmesi gerektiğini belirten sinemacılar, yerli sinemayı belirleyecek olanın yine yerli sinemacılar olması gerektiğini, sinemanın reel sorunları dışında teklifler getiren ve Türk Sinemasına karşı duruş sergileyen sinema eleştirmenlerini protesto ederek toplantıyı terk etmişlerdir. 1977 yılına gelindiğinde

²¹ Feyzi Tuna ile kişisel görüşme, 10.10.2018

Kültür Bakanlığı'na bağlı Sinema Dairesi Başkanlığı kurularak “Türk Sinema Kurumu Yasa Taslağı” Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi'nce hazırlanarak Meclis'e sunulmuş, fakat Meclis'ten geçmemiştir.²²

1986 yılına gelindiğinde, sinema alanı ile ilgili olarak sansür dışındaki ilk yasal düzenlemeler hayata geçirilmiş, 3257 sayılı “Sinema, Video Ve Müzik Eserleri Kanunu” çıkarılmıştır.²³ 2001 yılında yaşanan ekonomik kriz sonrası, 3257 sayılı kanuna dayanarak oluşturulan fon tasfiye edilmiş, brüt sinema bilet gelirinin %10'u rüsum (eğlence vergisi) olarak kesilerek bu miktarın %75'i Bakanlığa gelir olarak kaydedilmeye başlanmıştır. 2003 yılından itibaren bir sinema kanunu çıkarılması için çalışmalar başlatılmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın öncülüğünde, sinema sektör temsilcileri ile düzenlenen arama konferansları sonucunda 2004 yılında 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanun” çıkarılmıştır.²⁴ Ancak uzun yıllar boyunca sürdürülen bu çalışmalara karşın günümüzde sinema alanında sorunların çözümü için gerekli kapsamlı yasal bir dayanağın varlığından söz edememekteyiz.

1.1.2. Teknik Yetersizlikler

Türk sinemasının en üretken dönemini geçirdiği 1960-1970'li yıllarda sahip olduğu teknik koşulların ortaya konulabilmesi için öncesinde Muhsin Ertuğrul ve İpek Film öncülüğünde yaratılmak istenen çağa uygun teknik imkânlarla bakılması gerekmektedir. Muhsin Ertuğrul filmlerinin Türk sinemasına egemen olduğu dönemde Türk sinemasının ekipmandan, laboratuvara, seslendirme stüdyosuna kadar tüm teknik altyapısı, Amerika ve Avrupa ülkeleriyle denk koşullarda oluşturulmuştur. Tiyatrocular Dönemi'nden sonra gelen sinemacılar, Muhsin Ertuğrul'un sahip

²² Hakan Erkılıç, Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği, s.61

²³ https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc070/kanuntbmmc070/kanuntbmmc07003329.pdf

²⁴ Mustafa Selçuk Yavuzkanat, Türk Sinemasının İstatistiksel Analizi ve Devlet Desteğinin Sektöre Etkisi, s.59

oldukları teknik yeterliliğe uzun yıllar sonra dahi sahip olamamış, koşullar geçen zamana karşın gerileyen bir seyir izlemiştir. Ertuğrul üzerinden yapılan karşılaştırmanın nedenini ise 1922-1939 yılları arasında Türk sinemasında çekilen 18 filmin 16'sının Muhsin Ertuğrul tarafından, iki kısa filmin ise Nazım Hikmet tarafından yönetilmiş olması ve İpek Film Stüdyosu ile deneyimli Şehir Tiyatrosu oyuncularından yaratılmış olan tekel oluşturur.²⁵

Ancak diğer yandan Muhsin Ertuğrul'un bu tekelin katkılarıyla oluşturduğu tiyatral filmlerini sinemasal dilin oluşumunu engelleyen tek neden olarak görmek doğru değildir. Faruk Kenç'in Türk sinemasında dublaj tekniğiyle ortaya çıkışına kadar teknik kaliteden ödün vermek pahasına da olsa çekimlerini gerçekleştirmenin yollarını arayan, yeterli tutku ve donanımda sinemacıların ortaya çıkmadığı da bir gerçektir. Tekeli yıkmak isteyen sinemacıların benimsediği yöntemlerle, Türk sineması içerisinde yer alan sanatçıların teknik kaliteden taviz vermesi, yerleşen bir reflekse dönüşmüş ve bu estetik anlayışın sinemamızda yerleşmesiyle sonuçlanmıştır. Dublaj yönteminin benimsenmesi ile stüdyoların kullanımını azalmış, bu durum stüdyo sayısının azalması ve var olan stüdyo koşullarının iyileştirilmemesiyle sonuçlanmıştır.

Faruk Kenç'in Muhsin Ertuğrul'un kurmuş olduğu tekele karşı dublaj yöntemini kullanması ve böylece yeni kuşağın oluşması yolunda öncü olması belirleyici ve önemli olmuştur. Faruk Kenç ile birlikte yerleşen dublaj geleneği, çekimleri ülkemizin ilk sinema eğitim kurumu olan Sinema-TV Enstitüsü'nde 1981'de gerçekleştirilen 'Yerle Gök Arasında' adlı filme kadar devam etmiştir. Filmin yönetmenliğini Lütfi Ö. Akad, görüntü yönetmenliğini İlhan Arakon, sanat yönetmenliğini Duygu Sağıroğlu yapmış, çekim sonrası işlemleri ise kurumun öğrencileri tarafından gerçekleştirilmiştir.

²⁵Ali Sait Liman, Türk Sinemasında Çekim Sonrası Üretime Dayalı Teknik Altyapı Sorunları ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri, Sanatta Yeterlilik Tezi s.39



Resim 1.1: Yerle Gök Arasında filminin çekimlerinden bir set fotoğrafı

Özellikle renkli filme geçişle birlikte laboratuvar tekniklerinde yaşanan sorunlar artış göstermiş, sinemamızın sahip olduğu laboratuvarların koşulları daha da yetersiz kalmıştır. Teknolojik alanda dünya standardında işlem yapabilecek kaliteye sahip tek laboratuvara ise yalnızca Sinema-TV Enstitüsü sahiptir. Temeli Kulüp Sinema 7'ye (1962) dayanan, sırasıyla Türk Film Arşivi (1965), Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi (1969), İDGSA Sinema-TV Enstitüsü (1975), MSÜ Sinema-TV Merkezi ve MSGSÜ Prof. Sami Şekeroğlu Sinema TV Merkezi adlarını alan kurumun kurucusu Prof. Sami Şekeroğlu, 1988 yılında gelinen noktayı şöyle özetlemekte ve asıl sorunun “bu alanda eksikliği duyulan insanı yetiştirmek” olduğuna dikkati çekmektedir.

“Kendimi bildim bileli sinemamızın teknik altyapı eksikliğinden söz edilir. Bu yakınmaların gerçeğini arayan, bu gereksinmeye inanan bir kişi olarak, ülkemizdeki bu boşluğu doldurmak için sinemada kurumlaşmayı sağlayacak teknik altyapı ve bu altyapıyı kullanacak insanı yetiştirecek yatırımlara genç yaşta başladım. 28 yıldan beri geceli gündüzlü yalnız bu konuyla uğraştım. Önce Sinema-TV Enstitüsü'nde, sonra TRT ve bazı üniversitelerde, daha sonra da özel sektörde çağdaş teknoloji düzeyinde laboratuvarlar kuruldu. Bugün

ülkemizde Hollywood teknolojisine eş laboratuvarlar olduğu bir gerçek. Üniversitelere sinema-TV dersleri konuldu, giderek Sinema-TV okulları açıldı. Amaç, bu alandaki gerek araç-gereç, gerekse insan malzemesinin eksikliğini tamamlamaktı.”²⁶

Prof. Sami Şekeroğlu'nun 1988'de yayınlanan bu yazısı, 21. asıra girmeden film malzemesinin ortadan kalkacağı, görüntü sanatının aracının değişeceği ancak etki gücünün artacağı gibi günümüze ilişkin pek çok önemli önermeyi barındırmasının yanında eğitimin önemini vurgulayan şu cümle ile bitmektedir. “Geçmiş iyi araştırıp, günümüzü değerlendirerek geleceğe sağlam bir düşünceye sahip insan malzemesiyle hazırlanalım.”²⁷ Bir bilim, kültür, sanat ve eğitim kurumu içinde yer alan ve sinema alanında bilimsel çalışma ve eğitim yapabilmek amacıyla oluşturulan Sinema-TV Enstitüsü Laboratuvarı, Kodak firması tarafından uluslararası alanda ün kazanan laboratuvarlarla birlikte değerlendirilmiştir. Türkiye'deki tek A kalite belgesi alan bu laboratuvar Türk sinemasının uzun yıllardan beri devam eden eksikliğini gidermesine karşın sinemacılar tarafından yeterince değerlendirilememiştir.

Yine de yurt dışına gönderilen film kopyalarının teknik problemler yüzünden geri dönmesi nedeniyle birçok filmin (Sürü-1979, Hazal-1979 vb.) laboratuvar işlemleri Enstitü bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Türkiye'nin ilk dizi filmi olarak TRT Kurumu tarafından çekilen, yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı “Aşk-ı Memnu” adlı dizi film ile “Yorgun Savaşçı” dizi filminin teknik işlemleri de yine bu laboratuvarda gerçekleştirilmiştir.²⁸ Teknik yeterlilikteki gerilemenin engellenebilmesi ve çağdaş koşullara ulaşılabilmesi amacıyla zaman zaman yapımcılar tarafından çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Örneğin; Atlas Film şirketini kuran Nazif Duru, 1946 yılında Murat Köseoğlu ile kurduğu şirketinin finanse ettiği filmlerde kullanılmak üzere Fransa'dan kamera, İtalya'dan montaj

²⁶ Prof. Sami Şekeroğlu, “Sinema Teknolojisi ve Bir Vicdan Muhasebesi”, Gergedan Dergisi Türk Sineması Özel Sayısı, s.56-57

²⁷ Prof. Sami Şekeroğlu, a.g.k.

²⁸ Kamil Engin, Bir Sinema Adamı Olarak Sami Şekeroğlu, s.106-107

cihazları ve Hollywood'dan projektör ithal ettiklerini belirtmiştir.²⁹ Diğer taraftan sinema çalışanlarının kullanılan araç ve gereçlerin bir kısmını kendi birikimleriyle sağlamaları, örneğin kamerası olmayan kameramanın film çekemez hale gelmesi yani donanım tedarikine zorlanması bu gerekliliğin işçinin üzerine yüklenmesi anlamına gelmektedir. Yanı sıra teknik ekipmana yeteri kadar özen gösterilmemiş olması kimi zaman dönemin set koşullarını daha da zorlaştırmıştır. Örneğin; “Denizciler Geliyor” filminin çekimleri sırasında filmin yönetmeni Feyzi Tuna, karakterlerin beraber konuşarak yürüdükleri bir sahneyi travelling ile çekmek isteyince yaşananları şu şekilde anlatmaktadır:

“Bir gün evvel gemide çalışmıştık. Setçiler travelling raylarını güvertede unutmuşlar. Güneşi yiyince kestane gibi kabarmış tahtalar. Şimdiki gibi çelikten veya demirden değildi o zamanlar. İki tarafı kalkık tahtadan birer oluktu; tekerlekler onun üzerinde ileri, geri giderdi. Tahtalar şiştiği için işçiler bir türlü düzeni sağlayamıyorlardı. Ağustos ayı, sıcak... Ben de ısrarla travellingin bitmesini bekliyordum”³⁰

Türkiye'de kurulan yapımevleri ve stüdyolar giderek gelişen teknoloji ve yenilikleri hiç izlemediklerinden zamanla ya kapanmak durumunda kalmış ya da ilkel yöntemlerle çalışmalarını sürdürmüştür. 1950'li yılların sonunda artan film sayısına karşın Türk sinemasının yalnızca 16 stüdyosu bulunmaktadır.³¹ Sesli film platosu hiç yoktur, var olan stüdyolardan çoğunun ekipmanı yetersiz ve eskimiş araçlardır. Sinemamızın gelişmesi tamamıyla “niceliğe” dayanan bir gelişme olarak kalmış, nitelik bakımından geriliğini sürdürmüştür. Atıf Yılmaz'ın, “Allah Kerim” (1950) filminin Adapazarı'nda yapılan çekimlerine ilişkin anlattıkları bize dönemin teknik koşullarına ait net bilgiler vermektedir:

²⁹ Gökhan Akçura, Aile Boyu Sinema, s.80

³⁰ Dilara Balcı(Ed.), Feyzi Tuna- Her Film Bir İmtihandı s.94-95

³¹ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş” Yeni İnsan Yeni Sinema, s.97-

“Erman Film Stüdyosu yeni kurulmuş. Mandıraymış eskiden, arkada inekler duruyor, pislikler, sinekler her tarafta. Trifaze ceryan bağlanmamış. Diamandi Filmeridis’i tanıdım orada, montajcı. O zaman, o dönemin en ünlü montajcısı. Semih’le (Semih Evin) beraber iş çabuk olsun diye tavandaki ampule bakıyorlar. Semih diyor ki, şuradan kes. Çat makasla kesiyorlar. Makine (montaj makinesi) denen bir şeye ihtiyaç yok! Yapıştırıyorlar aşağıda. Tekrar bakıyorlar böyle. Semih kes diyor oradan, kes, oradan yapıştırıyorlar. Dehşet verici bir şey!”³²

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

Tablo 1.3: 1950’li Yıllarda Plato ve Stüdyo Sahibi Film Şirketleri³³

1960’larda iyiden iyiye hissedilen film sayısındaki baş döndürücü artış, güçsüz temeller üzerinde yükselen Türk sineması için giderek taşınması güç bir yük olmuştur. Çekilen çok sayıda filmin yapım ve yapım sonrası süreçlerinde ihtiyaç duyduğu işlemleri kaldırabilecek kapasitede bir gelişim söz konusu değildir. Filmlerin yıkanma, kurgulanma, seslendirilme, çoğaltılma ve gösterilme koşulları,

³² Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli / Atıf Yılmaz ile yapılan söyleşi, 1987, 15. Bölüm.

³³ Giovanni Scognamillo, Yeni Sinema, Sayı:9 2001 sf.101

üretilen yıllık 200 film sayısının çok altında bir sayıya elverecek durumdadır. Yılda yirmi filmde oynayan oyuncuların, yılda iki düzine senaryo yazan senaristlerin, yılda bir düzine film çeviren yönetmenlerin ortaya çıkmasının yanında yetersiz stüdyo ve laboratuvar koşulları da bunlara eklendiğinde hem sinemasal dili yetkin hem de teknik koşullar bakımından yeterli donanıma sahip bir yapım gerçekleştirmenin zorluğu ortaya çıkmaktadır. Yönetmen Metin Erksan söz konusu teknik donanıma sahip olamadığını şu sözlerle dile getirmiştir:

“Bana şöyle bir soru sordunuz. Nasıl bir sinema yapmak isterdiniz? Önce ben şunu söyleyeceğim. Ben doğru dürüst stüdyolarda, doğru dürüst laboratuvarlarda, doğru dürüst film çekme araçlarıyla film çekmek isterdim her şeyden evvel. Bunlar benim bütün hayatımda olmadı. Derme çatma kameralarla, derme çatma ışıklarla, derme çatma stüdyolarda, laboratuvarlarda... Türk sinemasının benim içinde bulunduğum bölümünde bunlar vardı. Nasıl bir sinema yapmak isteyebilirdim bunlarla? Hiç...”³⁴

1970’li yıllara gelindiğinde film sayısındaki artış devam etmiş ancak stüdyo sayısı azalarak 12 olmuştur.³⁵ Ayrıca tamamlanan renkli filme geçiş süreci ile hem teknik altyapı hem de ham film sorunları yaşanmaya başlamıştır. Özellikle negatif filmin sınırlı şekilde kullanılabilmesi sinemacılar için her zaman bir stres unsuru yaratmış ve bir aksilik yaşanması veya kamera hareketinin, oyunculuğun istenilen şekilde gerçekleştirilememesi durumlarında dahi tekrar alınması çoğu kez mümkün olmamıştır. Yönetmen Feyzi Tuna söz konusu durumu şu şekilde aktarır:

“Her gün sabah yedi buçuk, sekiz arasında İstanbul’dan gelen bir kurye yüz yirmi iki metrelik bir kutu film getirirdi. O gün ne çekiyorsan, o yüz yirmi iki metrenin içine çekmek zorundasın! Asla iki kutu gelmiyordu. Bu çok sinir bozucu bir şeydi. Mesela bir gün telefon ettim Kadri’ye.

³⁴ Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, 1987.

³⁵ Derya Çetin, Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları s.105

'122 metrelik bir kutu bugün çekmek istediğim şeylere yetmeyecek. İki kutu gönder.' dedim. Yine de bir kutu gönderdi. Çekim yarıda kalacak diye düşünüyordum; fakat kısıtlama yüzünden o kadar tehdit altında hissediyordum ki kendimi, bitiremedim yüz yirmi metreyi."³⁶

Sinemacılar çağında tekniker kadrosunda hem bir genişleme hem bir gelişme göze çarpmaktadır fakat bu gelişme teknik bilgi ve donanım gerektiren laboratuvar, montaj, ses miksajı işlemlerinde yeterince gerçekleştirilememiştir. Ayrıca kalifiye teknikerlerin varlığı söz konusu olsa dahi fiziki koşullar o kadar yetersizdir ki kaliteli sonuç alınamamaktadır. Öte yandan bu teknikerlerin mesleklerinde ilerlemekte tam bir ilgisizlik göstermeleri de bu çalışmalarını aksatmaktadır. Sahip olunan iyi bir senaryonun, yapım aşamasında gözetilen tüm estetik ve teknik koşulların filme katacağı etkiyi ses, fotoğraf, laboratuvar vs. çalışmalarındaki küçük bir aksaklığın kolaylıkla götürebileceği düşünüldüğünde teknik eleman yetiştirilmesindeki, fiziki koşulların iyileştirilmesi konularında gösterilen bu kayıtsızlık daha da anlamsız hale gelmektedir.

*"Bir batılı filmde üzerinde hiç durulmayacak şey tekniğidir. Yani laboratuvarı, ışıklandırması, fotografik anlayışı... Bunların sözü bile edilmez çünkü zaten olması gerekenlerdir. Şimdi şimdi belki beş altı yıldır Türk filmlerinin laboratuvar tekniklerinin olması gereken çizgide olduğunu söyleyebiliriz. 1978'de yaptığım bir filmi 16'ya çekmiştik ucuza çıksın diye Fono Film'de. Blow Up(35 mm'ye büyütme) yaptılar yani. Lale Sineması'nda vizyona girdiği zaman seyrettim ve ağlayarak çıktım dışarıya. Bütün film boyunca su damlama sesi vardı; tıp,tıp... 90 dakika boyunca düşünebiliyor musunuz? (...) Siz istediğiniz kadar mizansene, atmosfere, oyunculuga falan yaslanın, yüklenin büyütmeye çalışın. Doğru dürüst görüntüsü olmayınca neye yarıyor ki?"*³⁷

³⁶ Dilara Balcı(Ed.), Feyzi Tuna - Her Film Bir İmtihandı s.172

³⁷ Prof. Sami Şekeroğlu, Sözlü Tarih Projesi, Feyzi Tuna ile yapılan söyleşi, 28 Kasım 2006.

1.1.3. Nitelikli İşgücü Eksikliği

Türk sinema sektörünün kurulduğu başlangıç yıllarından itibaren hem nitelik hem de nicelik açısından yetersiz olan işgücünün yetiştirilmesi için gerekli eğitim, bu eğitimin sağlanacağı kurumlar ve mesleki bir standardın oluşturulması mümkün olmamıştır. Türk sinemasının hem yaratıcı hem de teknik kadrosu içerisinde usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişmiş, donanımlı kişilerin varlığı yadsınamaz ancak bu kişilerin sayısı oldukça hızlı yükselişe geçen ve yapım sayısını arttıran sektörün ihtiyacına cevap verecek kadar fazla sayıda çalışanın var olduğu anlamına gelmemektedir. Özellikle laboratuvar işlemleri, ses kayıt ve miksajı, görüntü yönetimi gibi teknik bilgi ve beceri gerektiren ayrıca teknolojik gelişmelerle iç içe seyreden alanlarda büyük bir eksiklik yaşanmıştır.

Türk sineması gerekli teknik elemanlarını, tıpkı teknik ekipmanın öncü ülkelerden yani yurtdışından temin edilmesi gibi dışardan temin etmiş sayılabilir. Bu süreç öncelikle yurtdışındaki firmalarda çalışan teknikerlerin burada yetiştirilmesi, öngörülen kişilere eğitim vermesi için davet edilmesi ardından ustalaşan bu kişilerin yeni bir nesli yetiştirmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Ses mühendisi ve laboratuvar şefi olarak uzun yıllar çalışan Necip Sarıcı, çekim sonrası işlemlerinde kullanılmak üzere sipariş edilen makinaların teknikerleri ile birlikte gelerek Türk sinemasının işgücü yetiştirmesi arasındaki ilişkiyi şu örnekle özetlemektedir:

“Almanya'dan makinalar alındığı zaman Siemens'ten, Fuat Bey(Lale Film Stüdyosu Teknik Müdürü) yapıyor bu işi... Fuat Bey eleman aldıktan sonra Arri'den de developman baskı makinası alıyorlar. Dünya çapında bir kural vardı: Bize bir laborant verir misin, laboratuvar şefliği yapacak... Mayer diye biri geliyor o da İbrahim Abi'yi yetiştiriyor. Seste ise Esat Toroğlu'nu yetiştiriyor. Sonra Arri'den yeniden bir ses mühendisi getirtildi ama o dönemler ülke ekonomisi açısından sıkıntılı dönemlerdi karneler, ekmek kuyrukları vs. 3 ay kalıp Almanya'ya geri döndü. Bu kişilerden sonra biz Mayıs 1958'de girdik

oraya.”³⁸

Ülke içinde ise yetiştirilecek personelin sinemaya katılımı ve seçimi konularında da yine bir düzensizlik hâkimdir. Bu yıllarda yakın çevre içerisinde rastgele seçilen gençler veya kişisel ilgisinin yanı sıra ekonomik getirisinin fazla olacağı ilgi çekici bir alan olarak gördüğünden rastgele kimseler sinema alanına çalışan olarak katılmışlardır. Kimi zaman niteliği tartışmalı da olsa adayları bir elemeyden geçirerek işe alım yapan kurumlar da var olmuştur. Yine Necip Sarıcı Lale Film Stüdyosu'ndaki çalışma yaşamına başlama sürecini şöyle aktarmıştır:

*“Laboratuvar pis bir yerdir. Hep kapıcı çocuklarını alıp laboratuvarda çalıştırırlardı. 3 sene sonra onlar laboratuvar şefi olur. Hep böyle gelirdi Sivaslı kapıcı çocukları ve sonunda şef olurdu yani(...) Lale Film yetiştirilmek üzere eleman aranyor diye ilan vermişti. 15 kişi vardı sınavda ve bayağı da üniversite mezunu, mühendis falan vardı içlerinde. Ben ilkokul mezunu bir insanım. Bir küçük salonda, orada Almanya'da yetişmiş olan Teknik Müdür Fuat Bey bizi imtihan etti. Sonuç kâğıdında yazanlar şunlardı: 3 ay deneme çalışması yapacağız, 250 lira maaş ödenecek. 3 ay sonra da sözleşme neticesinde işe alınacaksınız. Ama o sözleşmeyi hiç yapmadık.”*³⁹

Nijat Özön teknik konularda göze çarpan tek gelişmenin, İlhan Arakon, Aydın Arakon, Kriton İlyadis, Turgut Ören, Mike Rafaelyan, Mengü Yeğin gibi isimlerle görüntü yönetmenleri arasında yaşandığını belirtmektedir. Özellikle sesin önemini kavrayamayan Türk sineması için bu öge, başarıyla kullanılmasını sağlayacak teknikerlere sahip olunmaması ve görüntünün yanında ihmal edilmesi nedenleriyle en çok başarısızlıkla sonuçlanan teknik yönü olmuştur.⁴⁰ Tüm sanat dallarının eğitiminde olduğu gibi sinemada da nitelikli bir yönetmen, senarist, görüntü

³⁸ Necip Sarıcı ile Kişisel Görüşme, 22 Aralık 2018.

³⁹ Necip Sarıcı ile Kişisel Görüşme, 22 Aralık 2018.

⁴⁰ Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi (1896-1960), s.206-207

yönetmeni vb. olmak için okullu olmak ve niteliği tartışmalı bir mesleki eğitim almak yeterli değildir. Kuramsal bilginin öneminin yanında sanat eğitiminde uygulamaya geçirilemeyen kuramsal bilginin önemi veya yeterliliği tartışmalıdır.

Yanı sıra sinema gibi bir sanat dalının işgücü çoğunlukla hem bir sanat yaratımını hem de teknik bilgiyi bir arada barındırmayı gerektirdiğinden çok yönlü bir eğitimin uygulanması zorunludur. Ancak yine de sektöre işgücü yetiştirecek meslek okullarının varlığı şarttır ve Türk sinemasında böyle bir kurum 1974 yılına kadar var olamamıştır. Türkiye’de ilk sinema eğitimini Prof. Sami Şekeroğlu bu tarihte ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde başlatmıştır. İDGSA’nın 1982’de YÖK Kanunu ile Mimar Sinan Üniversitesi’ne dönüşmesi üzerine Sinema-TV Merkezi ve Sinema TV Bölümü adı altında birbirine entegre iki kuruluş haline gelen Kurumun yaygın ve örgün eğitim, arşivleme, araştırma-inceleme, yayın ve diğer profesyonel çalışmalar gibi faaliyetlerini sürdürmeye devam etmiştir.

1.2. İlk Sendikal Faaliyetler, SİNE-SEN ve Meslek Birlikleri

Türk Sinema Tarihindeki ilk örgütlenme girişimi 1932 yılında Kemal Bey (Kemal Film’in sahiplerinden), Halil Kamil Bey (Majik Sineması’nın sahibi), Fernando Franko (Glorya Sineması müdürü), Fahir Bey (Melek ve Elhamra Sineması’nın sahiplerinden), Kadri Bey (Alkazar ve Şık Sineması sahiplerinden), Hrisos Epominandos (Mine Film sahibi) ve Viktor Kasto (Fox Film müdürü) tarafından “Türkiye Sinema ve Filmcileri Birliği”nin kurulmasıyla yaşanmıştır.⁴¹ 1946 yılında Faruk Kenç, İhsan İpekçi, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Fuat Rutkay, Refik Kemal Arduman, Hikmet Yıldız ve Yorgo Saris gibi isimler tarafından kurulan “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti” ise Türk sinemasında örgütlenme çalışmalarının başladığına işaret eden ilk kuruluş olmuş ve Türk sinemasının ilk resmi yarışması bu cemiyet tarafından düzenlenmiştir.⁴²

⁴¹ Serdar Karakaya, Türkiye’de Sinema Televizyon ve Reklam Sektöründe Geçmişten Bugüne Örgütlenme ve Sendikalaşma s.193

⁴² Tahir Alper Çağlayan, Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili, s.43

1962 yılında 274 sayılı Sendikalar Kanunu ile işçilere sendika kurma hakkını tanımış, bundan 2 yıl sonra 275 sayılı Grev, Lokavt ve Toplu Sözleşme Kanunu ile daha önceki kanunda yer almayan haklar da işçilere teslim edilmiştir. 1960'lı yıllara kadar yalnızca sinema değil tüm sektörler için yasal düzlemde sendikal hakların tanınması, çalışanlar arasında ve devletin sinemaya bakışında meslek bilincinin oluşmamasında etkili olmuştur. 1960 yılında ise hem sinema sektöründe hem de sendikal faaliyetlerde canlanma söz konusu olmuştur. Sinemacılar, İşçi Sendikalarının Türk- İş başkanlığında örgütlendiği bir ortamda bu faaliyetlerden uzak kalmamış, Türk sinemasının ilk sendikası olan SİNE-İŞ'i Ö. Lütfi Akad, Metin Erksan, Davut Ergün ve Ertem Göreç öncülüğünde kurmuştur. Ertem Göreç, İstanbul Valiliği'nde yapılan ve SİNE-İŞ üyelerinin de katıldığı toplantıya dair şu bilgileri aktarmaktadır:

“SİNE-İŞ olarak Türk-İş'in küçük bir üyesiyiz. Türk-İş başkanı Kemal Türkler ile çok iyi anlaşıyoruz. Bir gün Kemal Bey bizi arayarak Metin Erksan'la birlikte İstanbul Valiliği'nde yapılacak toplantıya davet etti.(...) Kemal Türkler masanın en başında oturuyordu. Hemen yanına Metin Erksan'ı aldı ve onun yanına da ben oturdum. Bir süre sonra bakanlar geldi. Turhan Feyzioğlu bizlere hitaben “Sayın Ecevit size yeni bir müjde verecek.” dedi ve sözü Ecevit'e bıraktı. O zamanki sendika kanununda toplu sözleşme ve grev hakkı yoktu. Ecevit yeni düzenlemeyle çalışana grev hakkı verildiğini açıkladı. Tabii hepimiz şaşkınlık içindeyiz. Hiç kimse bunu beklemiyordu.”⁴³

1962-1967 yılları arasında faaliyet gösteren SİNE-İŞ (Sinema İşçileri Sendikası) ilk uzun süreli örgütlenme çalışması olmasının yanı sıra üye çalışanların elde ettiği kazanımlar, toplu iş sözleşmeleri ve çalışanlarda oluşturduğu bilinç ile Türk sinemasındaki sendikal faaliyetlerin tarihinde önemli bir yer almaktadır. Bu oluşum, özellikle stüdyolarda örgütlenmiş, 1964 yılında Acar Film, Lale Film, Erman Film ve

⁴³Ali Can Sekmeç, Emeğin İzinde Bir Sinemacı: Ertem Göreç, s.74

İpek Film Stüdyoları'nda çalışanları kapsayan ilk toplu iş sözleşmesinin imzalanmasını sağlamıştır. Ancak Ar Film Stüdyosu işçileri bu ortaklaşa harekete katılmayı sayıca az kişi oldukları gerekçesiyle reddettiklerinden sinemacılar Ar Film Stüdyosu önünde bir grev başlatmışlardır. Diğer stüdyoların sahipleri ve yapımcılar ile yapılan pazarlıklar sonucu elde edilen kazanımların kaybedilmesi korkusunun yaşanması da bunda etkili olmuştur.

“Lütfi Abi’yle 2 sene çalıştık SİNE-İŞ’te toplu sözleşmeleri yapabilmek için. O, Erman Film’in muhasebe müdürüydü esas mesleği bu. Bir baktık toplu sözleşme için iki sene film çekmemişiz. Her sene en az bir film çekerdik muhakkak. Yüzde 200’den fazla zam aldılar çocuklar fakat Türkiye’de her şey tepeden inme olduğu, ihtiyaçtan doğmadığı için... Her stüdyodan bu görüşmelere en az iki kişi katılacak diye kural koyduk sahip çıksınlar diye. 5 stüdyo var 5 de temsilci.”⁴⁴

Türk Filmciliği Birleşik Kurulu 1961 yılında sinemacılar için "prototip kontrat ön projesi" hazırlamış, 1964 yılında ise Turizm ve Tanıtma Bakanı Ali İhsan Göğüş'ün başkanlığında 1. Türk Sinema Şurası toplanmıştır. Şura sonucunda alınan kararlar SİNE-İŞ, Rejisörler Birliği ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti temsilcileri tarafından protesto edilir. Her kesimden çalışanı temsil eden bu üç kuruluş sundukları bildiriye, meslek teşekkülleri dışındaki delegelerin ve sinema yazarlarının Şura'yı sadece dinleyici olarak izleyebileceklerini belirtmiştir. Hükümet yetkililerinin bu öneriyi değerlendirmeye almayacağını açıklayarak kısa filmlerin desteklenmesi, sanat değeri yüksek filmlerin teşvik edilmesi ve bir milli sinema merkezi kurulması gibi mevcut sorunlardan bağımsız konular üzerine yoğunlaşmasıyla sinemacılar Şura'dan çekilir. Bu olumsuz ortam bir yandan devlet-sinema ilişkilerinin başlamadan bitmesine diğer yandan sinemacılar ile sinema yazarlarının uzun yıllar sürecek olan kutuplaşmalarına neden olmuştur.⁴⁵

⁴⁴ Ertem Göreç ile Kişisel Görüşme, 11.04.2019

⁴⁵ Prof. Alev İdrisoğlu, “Türkiye’de Sinema Eğitimi ve Sorunları” Yayınlanmamış Profesörlük Tezi, 2006 s.74

Sinemacıların yapımcılarla yaşadığı sorunlar ise sektördeki tüm elemanların ortak bir çatı altında toplanarak oluşturacağı bir sendikanın kurulmasını ve işlerliğini zorlaştırmıştır. Dönemin Sendikalar Kanunu'na göre sendikaya üye olmayan kişilerin sektör içerisinde çalışmasına bir engel yoktur. Bu durum, sendikanın sektör bünyesindeki etkinliğinden ve söz sahibi olmasından bahsedilemeyeceği anlamına gelmektedir. Ancak çalışanlar ile yapımcıların aynı sendikada bulunması, anlaşmazlıkları beraberinde getireceğinden prodüktörlerin sendika dışında bırakılması bir çözüm olarak belirmiştir. Ancak yönetmen, oyuncu ve yapımcıların da fiilen sanatçı durumunda bulunmaları ve sektörde söz sahibi olma hakları dolayısıyla mesele daha karmaşık bir hal almıştır.⁴⁶

“Bir sendika kurmaktan söz ediyoruz. Yeni anayasayla ülkede çok şeyler değişti. İşçi, sendika, hak, hukuk ve bırakın sosyalisti, sosyoloji demenin bile başa belalar getirdiği karanlık, korkulu günler geride kaldı. Görece bir özgürlük var ama gene de her şeyin doğrusunu bir karakol komiserinden başlayarak Emniyet Genel Müdürlüğü'nün en yüce katına kadar, polis bildiği gerçeğinde bir değişiklik yok. Bir Türkiye İşçi Partisi, İşçi Sendikaları Birliği kurulmuşken, “yakında toplu sözleşmeler bile yapılacak” sözleri dolaşırken mesleğimize bir çekidüzen vermek için her zaman sallantıda olan dernek yerine ağırlığı olan bir sendikanın daha faydalı olacağına karar veriyoruz.”⁴⁷

1960'lı yıllarda sinema çalışanlarının günümüzde sinemamızın sahip olduğu şartlara sahip olmadığı açıktır. Buna rağmen o dönemde sinema çalışanlarının günümüze kıyasla değişmesini talep ettiği belli başlı konuların arasında çalışma saatlerinin öncelikli olarak yer almadığı anlaşılmaktadır. Çalışanların rahatsız oldukları ve düzenleme yapılmasını istedikleri alanların geçmişe kıyasla değişime uğradığı sonucu çıkmaktadır. Bugünkü noktadan bakılırsa “harici” olarak adlandırılan dış çekimlerde stüdyo çekimlerine oranla daha kontrolü zor şartların

⁴⁶ Hayri Caner, “Bir Sendika Şart mı?” Sinema60, s.8

⁴⁷ Lütfi Ö. Akad, Işıklı Karanlık Arasında, s.238

sonucunda daha kötü çalışma şartlarının olacağı akla gelmektedir. Bugün çözüme en çok ihtiyaç duyulan setteki çalışma koşulları, çalışma saatleri ve ücretlerin geç ödenmesi veya hiç ödenmemesi gibi sorunlar, mesleki bilincin oluşmaya başladığı ilk yıllarda esas problem olarak gözükmemektedir.

“Stüdyolar o zaman 5 kişi ve üzeri çalışan olduğunda sigorta yapmak zorundalardı ve İş Kanununa tabiiydi. Setler öyle değildi, tarım işçileri gibi belli bir süre çalışılıyordu. Stüdyolarda sürekli bir çalışma olduğu için o daha kontrol edilebilir. Kanunla belirlenmiş 8 saatin üzerine fazla mesai alabilir. Montaj da mesela “Fato Ya İstiklal Ya Ölüm” filmi var benim ilk çalıştığım... Diyor ki 600 lira vereceğim sana montajı bitir, 5-10 gün ne kadar sürecekse. Alacağın para bir anlaşmaya bağlı oluyordu.”⁴⁸

Sektör sorunlarının çözümü amacıyla atılmış adımları tarihsel olarak şöyle sıralayabiliriz:

1960 – Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, Türkiye Yerli Filmciler, Sanatkârlar ve Teknisyenler Derneği(İhsan Tomaç'ın başkanlığında) kurulmuştur. Devlet Güzel Sanatlar İstişare Heyeti Kongresi sırasında Türk sinemasının teşkilatlandırılmasına dair bir ön rapor sunulmuştur.

1962 – Murat Köseoğlu'nun başkanlığında Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti ve SİNE-İŞ kurulmuştur.

1964 – Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti TBMM'ye bir Kanun Tasarısı göndermiştir.⁴⁹

“Türkiye Sinema İşçileri Sendikası bu endüstri kolunda sinema gişelerinde bilet satanları kabullenmesine rağmen tüzüğü gereğince

⁴⁸ Ertem Göreç ile Kişisel Görüşme, 11.04.2019

⁴⁹ Giovanni Scognamillo, Yeni Sinema Dergisi, Sayı:9 s.103

sinema oyuncularını sinema emekçisi veya sinema işçisi saymamakta, bu yüzden de sendikası içine almamaktadır. (...) Ücretler durumuna gelince, sinema oyuncularının aldıkları paralar yalnız yurdumuzda değil, dünyanın öbür ülkelerinde de aşağı yukarı öbür emekçilerin aldıklarının çok üzerindedir. Diğer çalışanların ücretlerini "yıldız" oyuncunun ücretiyle bir hizaya getirmek imkânsız bir şeydir. Sendikaların görevi, hizaya getirmekten çok, çalışanların emeklerinin tam değerinin alınması yolunda çaba harcamaktır. Bunun yanı sıra, iş şartlarının düzenlenmesi, işçi ile işveren arasındaki anlaşmazlıkların giderilmesi ve işçinin insan gibi çalışmasının sağlanması gelir.”⁵⁰

Akis dergisinde yayınlanan yukarıdaki yazıda Batı'da sinema oyuncularının ayrı sendikalarının var olmasının yanı sıra senaryo yazarları, görüntü yönetmenleri, yönetmenler ve hatta set işçilerinin de ayrı sendikalara sahip olduğuna dikkat çekilmiştir. Türkiye'de ise bu yıllarda diğer iş kollarının tersine, sinema dalında farklı bir ilerleme görülmüştür. Türkiye Sinema İşçilerinin kuvvet birliği amacıyla, daha çok bir filmin yapımında emeği geçenleri toplama yoluna gitmesi eleştirilerek bilerek veya bilmeyerek, sinema oyuncularını saf dışı bıraktığı belirtilmiştir. Ayrıca Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ'in SİNE-İŞ'in hedeflerine yönelik ilk talebi üyelerine bir meslek haysiyeti ve çalışma gururu aşılması, onlara bir yağmadan nasıl pay alacaklarını vadetmek değil, Türk sinemasını onları sürekli bir şekilde doyuracak sağlam bir üretim kaynağı haline getirmek olmuştur. Ancak ilk ağızda ücretlerin yükseltilmesi, iş saatlerinin azaltılması gibi taleplerin ortaya atılması Halit Refiğ tarafından şu sözlerle değerlendirilmiştir;

“Türk sineması sermayeye dayanan bir sinema değildir. Türk sinemasında gerçek değer emektir. Türk sinemasındaki 2-3 istisnanın dışında prodüktörler bile sermayedar değil emekçidirler. Bu özellikler Türk sinemasının ekonomik yapısını batı ülkeleri sinemalarından apayrı

⁵⁰ Akis, Filmcilik: Sendika ve Oyuncular Sayı:458, s.29-30

bir kılığa sokmaktadır. Onun için SİNE-İŞ batılı sendikalara benzemeyen özel bir meslek politikası takip etmelidir. (...) Ancak özellikle kameracılar tarafından çalışma saatleri ve iş şartları, rejisör yardımcuları tarafından taban ücretlerle ilgili tatbikine imkân olmayan istekler ortaya atılmaya başlandı. O zamana kadar SİNE-İŞ çalışmalarını, neler olup bittiğini anlamadan, merak ve endişe ile takip etmekte olan prodüktörler birleştiler, karşı harekete geçtiler.”⁵¹

Prodüktörlerin piyasaya yaydığı dedikoduların ilk etkisi oyuncular üzerinde görülmüş, oyuncular işçi olmadıkları gerekçesiyle büyük gruplar halinde sendikadan ayrılmışlardır. Söz konusu yönetmenler, oyunculara ellerinde fırsat varken mesleğin bir düzene girmesi için gerekli desteği sağlamaları aksi takdirde “moda”ları geçince bu isimlerin unutulup gideceğinin belirtilmesine karşın beklenen etki yaratılamamıştır. ⁵² Yapım sayısının rekor düzeye ulaştığı, siyah-beyaz filmlerin tarihe karıştığı, televizyonun Türkiye’de yaygınlaşmasıyla sinemanın gücünü kaybetmeye başladığı, ekonomik ve siyasi çalkantıların toplumsal yaşamı altüst ettiği 1970’li yıllar, sinemamız için de her açıdan içinden çıkılması zor koşullar yaratmıştır. Tüm bu olumsuz etkilere karşın yapımcılığa başlayan 247 yeni şirket, 1550 sinema salonu, 110 milyon seyirci sayısı karşımıza çıkmaktadır. Tabii bu sayılar 70’li yılların başından itibaren gerileyen bir grafik izlemektedir. Yapım sonrasında ise çalışır durumda olan 12 ayrı laboratuvar bulunmaktadır. (Ören Film, Yıldız Film, Saner Film Lale Film, Acar Film, Ses Film, Ar Film, İpek Film, Süper Film, Fono Film, Milli Film, Baysal Film)⁵³

1970’li yıllarda SİNE-İŞ etkisini kaybetmeye başlamış, ülkenin her alanda aşırı politize oluşundan payını alan sinemacılar söz konusu ortamdan sağduyulu şekilde çıkamamıştır. Bir süre sonra Türk sineması yeni sendikal arayışlara yönelmiş, 1960’lı yıllarda genişleyen sektörün sorunları ve örgütlenme arayışlarını beraberinde

⁵¹ Halit Refiğ, “Türkiye’de Sinema Savaşının Gerçekleri” Ulusal Sinema Dergisi 3/4

⁵² Halit Refiğ, “Türkiye’de Sinema Savaşının Gerçekleri” Ulusal Sinema Dergisi 3/4

⁵³ Giovanni Scognamillo, Yeni Sinema, s.100-104

getirmesine benzer bir durum 1970'li yıllarda da karşımıza çıkmıştır. 1960'lara çok benzer bir tarihsel süreçle ardı ardına Türk Filmciler Derneği, Film-San, Görüntü Yönetmenleri Derneği, Senaryo Yazarları Derneği, Yönetmen Yardımcıları Derneği Oyuncular Birliği gibi birçok mesleki kuruluş karşımıza çıkmaktadır.

1974 yılında Şerif Gören, Muzaffer Hiçdurmaz ve arkadaşları Film-Sen'i (Türkiye Film Emekçileri Sendikası) kurmuşlardır. Film çekim alanında çalışan sinema emekçileri örgütlenerek günlük çalışma sürelerinin 14-16 saatten 10 saate düşürülmesini sağlamıştır. 1960-1970'li yıllarda her yıl 100-300 arası film çekilmiş ve bunların pek çoğu günde 14-16 saat çalışılarak üretilmiş filmlerdir. Çekim her gün farklı yer ve mekânda olduğundan 8+2 saat, yani 8 saat çalışma, 1 saat mekâna gidiş, 1 saat dönüş şeklinde belirlenen standardı aşan, fazladan çalışılan saatler için mesai ücreti alınmaya başlanmıştır. Film-Sen "Takım Sözleşmesi" adı altında set çalışanlarını bir takım olarak birleştirmiş, birçok yapımcı ile ekonomik ve sosyal haklar adına sözleşmeler imzalanmıştır. Aynı yıl Çağdaş Sinema Dergisi tarafından hazırlanan "Türk Sineması Raporu"nda da sinema emekçilerinin yasal haklarının düzenlenmesi Türk sinemasının belli bir sektörel kaliteyi tutturamamış olmasına çözüm önerilerinden biri olarak sunulur.⁵⁴

Türk sinemasında faaliyet gösteren yapımcısından emekçisine tüm sinema çalışanlarının katılımıyla "Büyük Güç Birliği" adı altında bir toplantı düzenlenmiştir. Bu toplantı sonrası Filmciler Derneği'ni kurma kararı alınmış 1976'dan 1978 yılına kadarki süreçte sinemacılar zaman zaman bir araya gelerek bir derneğin temellerini atmışlardır. Yönetim Kurulu üyeleri arasında Memduh Ün, Türker İnanoğlu, Şerif Gören, Hürrem Erman, Osman Seden gibi birçok önemli sinemacının bulunduğu dernek sinemanın sorunlarını ortaya koyma ve çözüme amacıyla çalışmalarına başlamış, *Türk Sinema insanlarını kaderlerine küskün kişiler olmaktan çıkarma amacını taşıdıklarını* belirten derneğin çalışmalarına dikkat çekmek ve basında Türk sineması sorunlarını görünür kılma amacıyla bir yayın organı da çıkarılmıştır.

⁵⁴ Hakan Erkılıç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri, s.119-120

"Basın, bu güne kadar daha çok starlarımızla ilgilendi. Oysa Türk sineması, yapımcısından set işçisine, stardan yardımcı oyuncusuna, senaristinden teknisyenine, yönetmeninden figüranına kadar geniş tabanlı bir bütündür. Bizim sorunlarımız, yıllardan beri öylesine birikmiş, derterimiz öylesine artmıştır ki, basının değinmesi yetersiz kalmakta; sorunlarımız, ülke sorunları arasında kaynayıp gitmektedir. Sesimizi duyurmak için güçlü bir yayım organı çıkarmak, artık kaçınılmaz bir zorunluluk olmuştur!"⁵⁵

1970'li yıllarda mesleki örgütlenmeler zaman zaman toplantı, forum, basın açıklaması, yürüyüş gibi eylemlerle bir araya gelmişlerdir. Ayrıca 1964 yılında "Ar Film Stüdyosu Grevi"ne benzer bir girişim de 1976 yılında ikinci kez gerçekleştirilen "Acar Film Stüdyosu Grevi"dir. İlkinde başarısız olan toplu sözleşme eylemi 4 ayın sonunda bu kez başarılı olmuştur. Aynı yıl kırk kadar sektör elemanının katılımıyla Set İşçileri Derneği kurulur.

"Askerlik dönüşü Lütfi Akad'ın televizyon için çektiği "Ömer Seyfettin Hikâyeleri"nde görev aldım. Bu çalışmada ilk kez bir set işçisinin sigorta primlerinin ödendiğini gördüm. Bu olay, bazı şeylerin daha iyi farkına varmama neden oldu. Ne denli değersiz ve önemsiz görüldüğümüzü fark ettim. Bu beni örgütlenmeye çeken önemli bir neden oldu. 1976'da kırk kadar arkadaşla ilk kez Set İşçileri Derneği'ni kurduk."⁵⁶

Sinema alanında gerçekleştirilen çalışmaların ilk örneklerinden birini 5 Kasım 1977 yılında örgütlü ve örgütsüz tüm sinema emekçilerinin gerçekleştirdiği ve "büyük yürüyüş" olarak anılan, İstanbul'dan Ankara'ya uzanan eylem oluşturmaktadır. Bu eylem sinema alanında çalışan tüm emekçilerin yoğun katılımıyla gerçekleşir ve sektördeki tüm örgütlenmeler yürüyüşe destek verir. 400

⁵⁵ Sinema – Filmciler Derneği Haftalık Yayın Organı, Sayı:1 s.1

⁵⁶ Necmettin Çobanoğlu, Cumhuriyet Sayı: 2 s.6

sinemacının İstanbul'dan Ankara'ya sembolik bir yürüyüş gerçekleştirerek çıkarılan sansür yasasını protesto etmesi, SİNE-SEN'in oluşmasına ön ayak olur. Sansür yasası sonucunda sansür kurulunun dayattığı ağır koşullar altında filmlerinin kimi zaman gösterim şansı dahi bulamadığı sinemacılar, oyuncuların başta olduğu bir ekip halinde hazırlamış oldukları dilekçeyi Meclis'e sunmuşlardır.

“Biz Türk Sinema sanatçıları 2. MC hükümetinin 22 Eylül 1977 tarihinde çıkardığı yeni sinema sansür tüzüğünü sinemaya, sanata ve biz sinema oyuncularına yapılmış onur kırıcı bir haksızlık olarak sayıyoruz. Bu yeni sansür tüzüğünün antidemokratik, Anayasaya aykırı, kişinin düşünme ve yaratıcı özgürlüğüne karşılığı yanında Türk sinema sanatçılarına bakış açısı son derece acı vericidir.(...) Bu halde bizler sinemamızın onurunu korumak adına hiçbir savaşımdan kaçmayıp, anayasal haklarımızı alana dek her türlü demokratik direnişimizi sürdüreceğimizi açıklarız. Çünkü bu koşullarda ülkemizde çağdaş ve ulusal sinema yapılamaz. Suç biz sinema oyuncularında değildir.”⁵⁷

1970'li yıllarda dünyada emek sürecinin dönüşümüyle birlikte zayıflayan sendikal faaliyetleri yalnızca ücretlerin yükseltilmesi ve çalışma koşullarının iyileştirilmesi hedefindeki bir faaliyet olarak tanımlamak olanaksız hale gelmiştir. Bu değişikliklerin doğası ile ilgili tartışmalar "esneklik" düşüncesine yakınlaşma eğilimindedir. Ayrıca sınıfsal yapılanmaların değişmesi ve bununla birlikte bireyci toplumsal değerlerin yayılması sendikal gücün gerilemesi sonucunu doğurmuştur.⁵⁸ Türkiye'de 12 Eylül 1980 askeri darbesi ise sendikal faaliyetler açısından yıkıcı ve uzun süre silinemeyen etkiler bırakmıştır. 1984'e kadar uygulanan örgütlenme karşıtı sert politikalar, işçilerin grev ve toplu sözleşme haklarının elinden alınması sinema alanındaki örgütlenmelerde de etkisini göstermiştir. Bu alanda 1980'lere kadar sinema çalışanlarına geriye dönük borçlanma karşılığı emeklilik hakkı verilmesinin dışında herhangi bir düzenleme söz konusu olmamıştır.

⁵⁷ Türkan Şoray, Sinemam ve Ben, s.228-230

⁵⁸ Aysun Kıran, Sınıftan Sınıfa: Fabrika Dışında Çalışma Manzaraları, Der: Ayşe Buğra, s.78

*“Dünyada sinema sendikaları 1933 yılında kurulmuş, bizde ise toplam 33 yıldır sendika var. 1933’te kurulan sendikalar gerekli desteği arkalarına alıp bir hayli yol almışlar ve günümüzde artık güçleri tartışılmayacak bir noktada... Bizde 1971 darbesinin ardından doğan sinema sendikası ilk adımları attığında iktidarda Demirel ve Milliyetçi Cephe, sinemada ise sansür vardı. 1980’de askeri darbe yapıldığında ise SİNE-SEN’in yöneticileri iki dalga halinde tutuklandılar ve sinemacılarımız da paylarını aldılar. SİNE-SEN’in bir kez daha kurulabilmesi için 1992 yılına gelinmesi ve DİSK’in tekrar açılmasının beklenmesi gerekti.”*⁵⁹

1978’de kurulan sendikanın üyeleri görüntü, sanat, yapım ve kurgu ana başlıkları altında örgütlenmiştir. 1978-1980 yılları arasında film çekim alanında etkili olmuş, yasalarla ilgili çalışmalar da yaparak sinema emekçilerini o güne kadar SSK kapsamında saymayan ve sinema emekçilerine serbest meslek erbabı nitelemesi ile bir dükkân sahibi gibi defter tutma zorunluluğu getiren yasalara karşı çıkmıştır. 5 Kasım 1977’de yapılan “Ankara Yürüyüşü”nün de etkisiyle 1978 yılında sinema emekçileri işçi sayılmış ve SSK kapsamına alınarak ilk geriye dönük borçlanma yasası çıkarılmış, bu yasadan faydalanabilecek yaşa gelmiş sinema emekçilerinin borçlarını SİNE-SEN ödeyerek emekli olmalarını sağlamıştır. Ayrıca TRT, dizilerinde sözleşmeler yapmış, yabancı film çekimlerinde sinema emekçilerinin haklarını savunmuştur.⁶⁰

“Yasal olarak 100 civarında gözüke de doğrudan ilişkili olduğumuz bu piyasada çalışan 1200 arkadaşımız var. Bizim işimiz sürekliliği olan bir iş değil. İki üç ay sonra dizi bitiyor, proje de bitiyor. Böylece sigortalılık da bitiyor. Üyeliğiniz de otomatik olarak düşüyor ve devamlı bir giriş çıkış halinde günler birikmiyor. Yasal olarak bakarsanız Sinema-TV

⁵⁹ Hüseyin Kuzu, “Sendikalar Çözümü Devletten Bekliyor” Film Arası, s. 6-7

⁶⁰ Muzaffer Hiçdurmaz, “Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunu” Yeni Sinema, s.118

*Sendikası da 30-40 üye gözüküyor. Resmi kayıtlara göre hareket ederseniz böyle bir saçmalıklar zincirinin gittiğini görürsünüz.*⁶¹

12 Eylül 1980'den 1991 yılına kadar SİNE-SEN, DİSK'e bağlı diğer sendikalar gibi sendikal yaşamdan koparılmıştır. 1991 yılında sendikal yaşama dönen SİNE-SEN, uzun bir süre sinema alanında aktif yer alan tek sendika olarak varlığını sürdürmüştür. TRT, özel televizyon kanalları ve reklam çekimlerinde çalışan ekip ücretlerini düzenlemenin yanı sıra, telif hakları yasasının o güne uygun koşulları sağlar duruma gelmesi, iş yasalarında sinema çalışanları için ayrıca bir yasanın çıkarılması adına uğraş vermiştir. İş yasasında sinema ve televizyon sektörü çalışanlarının borsa çalışanları ile aynı konumda olması bu haklı talebin önemini gösteren durumlardan yalnızca biridir. İş kolları yasasının tüm sinema kültür emekçilerini kapsayacak şekilde yeniden düzenlenmesi ve 1995 yılında çıkarılan ancak 1996 yılında sona eren SSK borçlanma yasasından sanatçıların yararlanma hakkı için çaba gösteren SİNE-SEN'in çıkış noktasını ise “Basın-İş Yasası” oluşturmuştur. Basın, yayın, gazetecilik alanlarında çalışan kişilerin ortak bir zeminde bir araya geldiği ve bu sektörlere yasal bir dayanak noktası oluşturan yasaya benzer bir düzenleme talep edilmiştir.⁶²

SİNE-SEN özellikle televizyon sektöründe yayıncıların haklarına bir sınırlama getirilmesi ve yasadaki boşluklardan faydalanarak sektör çalışanlarının tüm haklarının ihlal edilmesine engel olacak bir düzenlemenin bir an önce yürürlüğe konması için kampanya yürütmüştür. SİNE-SEN'in, üyesi olan sektör çalışanları tarafından da uzun yıllardır belirtildiği üzere etkin bir sendika olamamasının tek sebebi yalnızca sinema alanında gerçekleştiremedikleri olarak görülmemelidir. Özelde incelenecek olunursa Türkiye'deki Sinema Emekçileri Sendikası dönemin etkilerini taşıması ve bunun sonucunda 1980 darbesinde kapatılmasına kadarki süreçte ve 12 yıllık bir işsizlik sonucu yeniden faaliyete geçtiği dönemde de etkin bir program yürütememiştir. Elbette burada 1980 darbesinin yaratmış olduğu kırılma,

⁶¹ SİNE-SEN Genel Başkanı Zafer Ayden ile Kişisel Görüşme, 2 Şubat 2019

⁶² Muzaffer Hiçdurmaz, a.g.m. s.119

üretimi gerçekleştiren sinemacıların çoğunluğunun desteğini alamamış olması ve hepsinden önemlisi sinema alanında gerçekleştirilecek olan düzenlemelerin politize olarak bir kenara bırakılması büyük önem taşımaktadır. Sendikanın sektör çalışanlarından beklentileri ise İstanbul Ticaret Odası'nın SİNE-SEN ile yaptığı görüşmede şu maddelerle ortaya konulmuştur:

Sendika yönetimi çalışanların sendikaya üye olma konusunda ilgisiz davrandıklarını dolayısıyla çalışma koşulları ve dayatmalar karşısında çoğu zaman sendikanın etkisiz kaldığını belirtmiş, sendikanın örgütlenme yapısının 12 Eylül 1980 darbesiyle sekteye uğradığı ayrıca sirkülasyonu bol olan bir sektörde dar bir kadroyla yeniden yapılanmanın zor olduğunu ifade etmiştir. Sektörün kendi iç dinamikleri nedeniyle, çalışanların önemli bir kısmında kalifikasyon sorununun mevcut olduğu, bunun da işlerin yanlış ve yavaş yapılmasına neden olduğu ifade edilmiştir. İlgili dernek ve kuruluşların bir uzmanlık belgesi vermesi yönünde adım atılmasının gerekliliği vurgulanmıştır. Profesyonellikten uzak yapılanma içinde sektör çalışanlarının tanıdıklık üzerine kurulu ilişkileri nedeniyle, gereken kuralların uygulanmadığı ifade edilmiştir. SİNE-SEN bu konuda aracı olmayı talep ederek çalışanların sigortasını ödemeyen yapımların gerçekleşmesine engel olmak için belirli tipte bir sözleşme hazırlayıp, işverenleriyle bu sözleşme doğrultusunda anlaşma sağlamaları gerektiğini belirtmiştir.⁶³

Ülkemizde meslek birlikleri dünya örneklerine kıyasla oldukça geç kurulmuştur. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunumuz 1951 yılında meslek birliklerinin kuruluşunu öngörmüş ancak 1983 yılına kadar bu gerçekleştirilememiştir. 1980'lere kadar Türkiye'de sinema çalışanlarına yönelik geriye dönük borçlanma karşılığı emeklilik hakkı verilmesinin dışında herhangi bir düzenleme söz konusu olmamıştır.⁶⁴ Böyle bir ortamda örgütlenme çalışmalarına yönelik bir düzenlemenin varlığından ise zaten söz edilememektedir. Türk sineması geçmişte de dernekler ve meslek kuruluşları oluşturarak sorunlarını hukuki olarak çözme yolunu denemiştir. 1980'li yılların ikinci

⁶³ R. Şentürk-A. Gülçur-İ. Eken, "Türkiye'de Film Endüstrisi" İstanbul Ticaret Odası Yayınları s.78

⁶⁴ Derya Çetin, Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları, s.175

yarısı bu çabaların bir tekrarı niteliğindedir. Bu dönemde devlet ilk kez geçmişe oranla sinemanın sorunlarına daha fazla eğilmiş destek niteliğinde bir takım film teşvikleri vermiş ve yasalarla sinemayı destekleme yoluna gitmiştir.

İlk kez 1983 yılında İLESAM (Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği), MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği), GESAM (Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği) ve SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) 5846 sayılı Yasanın 42'inci maddesi ve 2936 Sayılı Yasa ile kurulmuştur. 1983 tarihli bu düzenlemede, eser sahiplerinin, kanunla kurulan bu meslek birlikleri dışında başka bir meslek birliği kurmasına izin verilmemekteydi. Yasanın 42'inci maddesi 1995 yılında yeniden değiştirilmiş ve aynı alanda birden fazla meslek birliğine kuruluş imkânı tanınmıştır. Çünkü meslek birliklerinin tek olması halinde eser sahiplerinin haklarını daha iyi koruyacağı fikrine karşılık mevcut meslek birliklerine yoğun eleştiriler de söz konusu olmuştur. Yine 1995 tarihli Yasa değişikliği ile bağlantılı hak sahiplerinin hakları da Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun koruması kapsamına alınmış, bağlantılı hak sahiplerinin de meslek birliği kurabilmelerine imkân tanınmıştır.⁶⁵

1986 yılında sektördeki yapımcıların katılımıyla Kültür Bakanlığı tarafından kurulmuş olan SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) 1995 yılında eser sahipliği tanımı değişene kadar alandaki tek meslek birliği olarak çalışmıştır. Aynı yıl filmlerin eser sahibi yapımcılar olarak kabul edilene kadar ise karma bir yapı sergilemiştir. Türk yapımcıları, sinemacılar ve videokaset dağıtımçıların korunmaya alınması için devlet teşvikiyle kurulan yarı resmi bir meslek birliği olduğundan sinemacılar ile devlet arasında köprü görevi görmüş, sinema alanında devlete karşı tek sorumlu kuruluş niteliğinde olmuştur. 1986 yılında çıkan 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası'nın çıkmasında da aktif rol almış ve 14 yıl boyunca SESAM'ın başkanlığını yapmış Türker İnanoğlu, 1980'lerde SESAM'ın filmlerin denetiminin İstanbul'dan yapılması, korsanla mücadelenin sağlanması, ham

⁶⁵ Serdar Karakaya, 5.Uluslararası İşçi ve İletişim Konferansı Bildiri Kitabı, s.194

film ve teknik malzeme gümrük vergisinin %1'e indirilmesi, sinema biletlerinden alınan verginin düşürülmesi ve yardıma muhtaç sanatçılara destek verilmesi gibi başarılar elde edildiğini belirtmiştir.⁶⁶

Kültür Bakanlığı verilerine göre günümüze gelinceye dek BSB (Belgesel Sinemacılar Birliği), SETEM (Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği), SİNEBİR (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), BİROY (Sinema Oyuncuları Meslek Birliği), TESİYAP (Televizyon ve Sinema Film Yapımcıları Meslek Birliği), FİYAB (Film Yapımcıları Meslek Birliği), SE-YAP (Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği), ASİTEM (Anadolu Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği) gibi birçok mesleki birlik kurulmuştur. Bunlardan BİROY, BSB, FİYAB, SETEM, SESAM, SEYAP, SİNEBİR ve TESİYAP 2010 yılında bir araya gelerek ortak bir anlayış içinde tek bir ses olmak amacıyla 20 Ocak 2011'de Sinema Meslek Birlikleri Merkezi (SMBM)'ni açmıştır. Bu merkez, 8 meslek birliğinin dayanışmasının ürünü olmanın yanı sıra Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın da desteğini almıştır.⁶⁷ Ancak varılan noktada meslek birlikleri bazında bir araya gelen sinemacıların, yalnızca "özerk bir sinema kurumu kurulması" ve "fıkri mülkiyet haklarının ihlal edilmesinin önlenmesi" konularında çalışma yürütmüş olması, bu sektörün bütününe göz önüne almaktan uzak bir yaklaşımdır.

90'lı yıllarda Türk sinemasındaki örgütlenme çalışmalarına baktığımızda SİNE-SEN dışında bir örgütlenme çalışması olan ve bir süre sonra SİNE-SEN'e dâhil olarak çalışmalarına son veren SİNEMKAMDER karşımıza çıkmaktadır. Bu yıllarda derinleşen kriz sonucu sinema çalışanları toplumun büyük kesimi gibi hızla yoksullaşmış ve aktarılan paralar sinemayı harekete geçirmeye yetmediği gibi derinleşen krize de engel olamamıştır. Bu koşullar altında SİNEKAMDER'in sektör çalışanlarına sinemaya %50 indirimle girmelerini sağlamak dışında herhangi bir kazanım sağlayamamış olması şaşırtıcı değildir.

⁶⁶ Giovanni Scognamillo, Bay Sinema Türker İnanoğlu, s.338

⁶⁷ <http://www.mesam.org.tr/Haberler/sinema-meslek-birlikleri-merkezi-acildi>

1.3.1980'li Yıllarda Toplumsal Dönüşümler ve Teknolojik Gelişmeler Etkisinde Türk Sinemasının Üretim Yapısı ve Çalışma Koşulları

12 Eylül 1980 Darbesi'nin toplumun her alanında yarattığı kırılmadan sinema da payına düşeni almış ve nitelik tartışmalarının sürdüğü bir sinema ortamında kriz giderek derinleşmiştir. Bu dönemin en belirleyici özelliklerinden biri, Özal döneminde izlenen politikalar sonucu Türk sinemasının Hollywood'un rekabetine açılmasıdır. 1980'li yıllarda Amerikan film tekelleri Türkiye'deki sinema salonlarını ele geçirmiş ve bu durum üretilen filmleri olduğu kadar seyirciyi de etkilemiştir. Yabancı filmlere vergilendirme ve sansür kolaylıkları sağlanmış, Amerikan tekelleri kötü fiziki koşullara sahip salon işletmecilerine bu şartların düzeltilmesi karşılığında çok sayıda izleyicinin garantisini vermiştir.⁶⁸ Yanı sıra 12 Eylül sonrasında zayıflayan toplumsal muhalefetin de etkisi olmuş, Yeşilçam'dan farklı bir anlatı dilini tercih eden filmlerin Türk sinemasının seyircisi tarafından Amerikan sinemasına tercih edilmesinde etkili olmuştur.

Filmlerin içerik ve biçim yönünden yaşadığı değişimlerle, o güne değin izleyicisinden beslenmiş ve onunla ayakta kalmış Türk sineması bu kez bir kopuş yaşamaktadır. 1970'lerin ikinci yarısında bir furya haline gelmiş seks filmleri ailelerin evlerine çekilmesinin ardından sinema salonlarını iyiden iyiye ele geçirmiş durumdadır. Bu filmlere getirilmek istenen engellemeler ticari anlamda kar getirmesi amacıyla sinemacıları bu kez de "arabesk"e yöneltmiştir. Bu yıllarda yeni kuşak yönetmenlerin varlığıyla Yeşilçam'ın öykü anlatma geleneği bir kenara bırakılarak kapalı bir anlatımın tercih edildiği filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Esas olarak Türk sinemasında sektörel üretiminin durduğu 80'li yıllarla birlikte yaygınlaşan bu filmler, yerli seyircinin ilgisini çekmeyeceğinden gişe başarısı hedeflememiştir.

Siyasi ve toplumsal gelişmelerin sinema ve seyircide yarattığı dönüşümlerin yanı sıra teknolojik gelişmeler de 1980'li yıllarda Türk sinemasının karakteristiğini

⁶⁸ Mahmut T. Öngören, Türk Sineması Üzerine Düşünceler s.232

belirleyen etkenlerden biri olmuştur. Video işletmeciliği olarak da adlandırılan bir sistem oluşmaya başlarken diğer yandan pahalılık, can güvenliği endişesiyle sinema salonlarını terk etmiş izleyiciler için televizyonculuğun yaygınlaşması sinemanın yarattığı boşluğu doldurmuştur. Ücretsiz yayını ile televizyon, sokağın kaosu nedeniyle sinemaya gitme davranışından uzaklaşan Türk sineması izleyicisini kendine çekmiştir.

“(...) Bir babanın, eşi ve çocuklarını alıp sinemaya gitmesi oldukça güçleşti. Bir de televizyon eve girince seyirci tercihini evinde oturma ve televizyonla yetinme yönünde yaptı. Televizyon kanallarının sayısı arttıkça seyirciden sinemaya akan hazır kapital yolu da kapanmıştı. Bu durum Yeşilçam olarak tabir edilen sinemanın bir bakıma sonu oldu.”⁶⁹

80’li yıllarda devlet sinema alanında belli yasal düzenlemelere gitmeye başlamış, 1986 yılında 3257 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası” çıkartılmıştır. Temel amacı korsan videoculuğun önüne geçmek olsa da bu yasa, sinema destekleme fonu kurulmasını sağlaması nedeniyle önemlidir. Ancak sağlanan desteklerin yetersizliği ve sınırlılığı nedeniyle yapımcıların günü kurtaran yatırımlarına ve yaratılan geçici furyalara eğilerek Türk sinemasının geleceğini tehlikeye atmalarına engel olunmamıştır. Özellikle televizyonun etkisi ve yerli filmlere rakip konumdaki Amerikan sinemasının kaliteli ürünleri karşısında sektör elemanları ve sinemacılar çaresiz durumda kalmıştır.

Sinema salonu ve izleyici sayısında düşüşün yaşanması ve film yapımı yönünden koşullar kötüleşmesiyle sinema alanındaki işsizlik artmıştır. Halkın filmleri her koşulda takip edeceği düşüncesinin rehavetiyle de ne yaratıcılık ne de yenilikler için zaman ve para ayrılmamıştır. Sinema çalışanlarının meslek yaşamları ve sinema üretim koşullarında çalışanların konumuna ise hak ettiği önem gösterilmemiş, bu

⁶⁹ Prof. Sami Şekeroğlu, “Seyircisiz Sinema Olmaz” La Meticcica di Fuoco Oltre il Continente Balcani (Venedik Bienal Kitabı), 2000.

gecikme günümüzde çalışma koşullarında ve sektörel üretimde yaşanan aksaklıklarda kendini göstermektedir. Giovanni Scognamillo, televizyonun ve videonun sinemacılar üzerindeki etkisini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Son beş yıl içinde, TRT’nin iki kanaldan renkli yayına geçişi, video olayının ülkemizde kontrolsüz bir şekilde yaygınlaşması, yerli filmciliğin yabancı sermaye ile ilgili çıkarılan kanunların işlerliğini kaybetmesi, düzensizlik ve denetimsizlikten dolayı bilinçsiz yapımcıların yarını düşünmeden faaliyet göstermeleri, hepsinden önemlisi devletin filmciliğe hiçbir şekilde teşvik ve destek vermemesinden ötürü bugün çok zor bir döneme girilmiş, film çekimleri durmuş ve bu meslekten ekmeğe yiyen binlerce sinema adamı kendi köşelerinde iş bekler hale gelmişlerdir.”⁷⁰

1.3.1. Üretimi Şekillendiren Yeni Bir Teknoloji: Video

23 Eylül 1977’de yürürlüğe giren denetleme tüzüğü, 23 Ağustos 1983 tarihli düzenlemeyle de ağırlığını korumuştur. Bu sansür yasaları “genel ahlakı korumak” amacıyla filmlere sınırlamalar getirmiş ancak iddialarının aksine cinsel içerikli filmlerin gösterimlerine göz yumulurken yurtiçinde ve yurtdışında gösterim olanağı bulması gereken nitelikli Türk filmlerinin gösterimleri engellenmiştir. Ülke ekonomisinin ve siyasi yaşamının getirisi sonucu artan üretim maliyetleri ve çekilen filmlerin gösterileceği salonların bulunamaması ile birleşince yapımcılar güncel bir teknoloji olan videoya sarılmıştır. Ülkenin siyasi durumunun karmaşaya sürüklediği sokaktan uzaklaşan ülke insanı videoyu bir alternatif olarak görüp kısa sürede benimsemiştir. Özellikle 1982 yılından itibaren video hızla yaygınlaşmış, korsan kasetçilikle yerli-yabancı tüm filmler kahve, gazino ve lokanta gibi yerlerde toplu olarak gösterilmeye başlanmıştır.⁷¹

⁷⁰ Barış Saydam, Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam, s.278

⁷¹ Â. Şerif Onaran, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, s.85

Video, Türkiye'de büyük bir hızla yaygınlaşmaya başlamış, yapımcılar ise video işletmecisinden talep gelmediği durumda yapımcı film yapamaz duruma geldiğinden bu işletmecilerinin talepleri doğrultusunda üretimi şekillendirmiştir. Film üretimini belirleyen en önemli unsur önceki yıllarda Türk sinemasında yerleşen bölge işletmeciliğine çok benzer bir model olan video işletmeciliği olmuştur. Birçok eski film video olarak dağıtıma sokulmuş ve televizyonlarda izlenmeye devam etmiştir. 1984-1988 yılları arasında çekilen film sayısındaki artışın ve 88'den sonra yeniden bir azalmaya uğramasının nedenini de videoya yönelik çekilmiş olan filmler oluşturur. Bu filmlerin yapımcılığını üstlenen şirketlerden Sun Film ve Metro Film 1993 yılında bir düzineye yakın film gerçekleştirirken yalnızca sinema filmi üretimini gerçekleştiren şirketler yıllık ortalama bir filmde fazlasını üretmez duruma gelmiştir.⁷²

“Televizyonlar ürkek bir tavırla eski Türk filmlerini geç saatlere koymaya çalıştılar. İlgide aşırı bir patlama oldu. Kısa zamanda hem Amerikan filmlerinin, hem de yabancı dizilerin yerini aldı. Bir zamanlar burun kıvrıp, aşağılayıp kötöleyen yazarlar bile bu filmlerin savunucuları oldular. Tüm televizyonların en iyi saatlerini işgal eder bir duruma geldi. Kısaca 1970’li yıllara kadar sinemaya giderek destek veren Türk Halkı, şimdi de televizyonlarda aynı filmlere bu desteğini sürdürmeye başladı. Televizyonların en iyi saatlerini bugün hala bu filmler doldurmakta. Hem de kanaldan kanala dolaşp, defalarca gösterilip, en yüksek ratingi alarak! Seyirci kapıyı aralamıştır. Görev, yeni sinemacılara, yeni yapımcılara düşüyor. Bu durum yalnız Türk sinemacıları için değil tüm dünya sinemacılarına bir örnek olmalıdır. Çünkü sinema, seyirci demektir. Seyircisi olmayan sinema, ölüme mahkûmdur. Umuyorum ki, geleceğin sinemacıları bu gerçeği gözden kaçırmayacaktır.”⁷³

⁷² İ. Altuğ Işığın, Yeni Film Dergisi Sayı:2, s.40

⁷³ Prof. Sami Şekeroğlu, “Seyircisiz Sinema Olmaz”, La Meticcica di Fuoco Oltre il Continente Balcani(Venedik Bienal Kitabı), 2000

İlerleyen yıllarda özel televizyon kanallarının yayın hayatına başlaması videokasetlere olan ilginin azalmasında etkili olmuştur. İthalatın serbest kalışı sonucu film kalitelerinin düşmesi ve arabesk türünün artmasıyla başlangıç yıllarında 10.000 olan video kulübü sayısı 80'lerin ortalarına gelindiğinde yarı yarıya azalmıştır.⁷⁴ 1986 yılında “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu’nun yürürlüğe girmesiyle videokaset kiralayan dükkânlar birer birer kapanarak söz konusu furyayı sona erdirmiştir. Finansman bu kez Kültür Bakanlığı bünyesindeki yerel fonlar, yurtdışındaki festivaller bünyesindeki uluslararası sinema fonları, TV kanallarının katkıları ve sponsor katkıları ile sağlanmaya başlamıştır. Çoğunlukla başrol oyuncularına ve ham filme harcanan para, bütçelerin çok büyük bir kısmını oluşturduğundan kendilerinden iyi koşullar talep edilmeyen laboratuvarlar gerekli yatırımı yapma gereği duymamış, Türk sinemasının özellikle de yapım sonrası aşamasına olumsuz etki etmiştir. Pozitif kopyaların ses izlerini kazıyıp ses ilacı imal etmek, kimyasal kontroller önemsenmeden yapılan banyo işlemleri gibi uygulamalar uzun yıllar Türk sinemasında sıradan uygulamalar olmuştur.⁷⁵

1970’li yıllardan itibaren “Ask-ı Memnu”, “Mevlânâ”, “Yorgun Savaşçı”, “Üç İstanbul”, “Toprağın Teri”, “Metamorfoz”, “Yalnız Efe”, “Preveze’den Önce”, “Beş Hikâye”, “Derman”, “Mavi Sürgün”, “Konutun Öyküsü” gibi Türk Sineması için önemli filmlerin laboratuvar işlemleri, öğrencilerin eğitim programları kapsamında Sinema-TV Enstitüsü bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Film yıkama, baskı, negatif, pozitif montaj işlemlerinde çalışarak bilgi ve deneyim kazanan öğrenciler sinema için kalifiye işgücü üretimini sağlarken diğer yandan çok sayıda filmin dünya standartlarında çekim sonrası işlemlerle üretilmesini sağlamıştır.⁷⁶ Ancak kurucusu Prof. Sami Şekeroğlu’nun, kullanıma açtığı ve Türk sinemasında yerleşmesi için çaba harcadığı çağdaş teknik altyapı, gelişmiş laboratuvar koşulları dönemin sinemacıları tarafından benimsenmemiş, günü kurtarırcan kaliteden taviz veren, ucuz uygulamalar tercih edilmiştir. Bu yaklaşım Türk sinemasının her alanında kendini göstermiş ve sinemamızın gelişiminin önündeki en büyük engellerden biri olmuştur.

⁷⁴ Prof. Asiye Korkmaz, a.g.t. s.78

⁷⁵ Ali Sait Liman, a.g.t., s.75

⁷⁶ Kamil Engin, Bir Sinema Adamı Olarak Sami Şekeroğlu, s.117-118

80'li yılların çekim sonrası üretim çalışmalarıyla ilgili olarak ise Sinefekt Film Laboratuvarı şefi olarak çalışmış Yusuf Özbek şunları aktarmıştır:

“Yıkadığımız filmlerin renklerinin kontrollerini ya da banyonun kimyasal kontrollerini yine kendi deneyimlerimiz ışığında yapıyorduk. Bir densitometremiz vardı o da çalışmıyordu. Kamera negatifini yıkayacağımız zaman önce test filmi yıkayıp bunu bir önceki gün yıkanan filmle karşılaştırıp kontrol ederek filmin açıklığını koyuluğunu ayarlamaya çalışıyorduk. Eğer bu aşamada renkleri ya da tonu iyi çıkmamışsa baskıda filtreler koyup deneyerek düzeltme yoluna gidiliyordu. Laboratuvarlar 1983'ten itibaren televizyondan, özellikle reklam pastasından pay alabilmek için teknolojilerini yenilemeye başladılar.”⁷⁷

Sektöre video üretimi gerçekleştiren önemli şirketler; Türker İnanoğlu tarafından kurulan Ulusal Video ve Ortadoğu Video İşletmesi (Bell- Manufacturing Co.Ltd. şirketinin temsilcisi)'dir. Yalnızca videokaset çoğaltım ve dağıtım değil program yapımını içeren bir üretim faaliyeti içinde de olan Ulusal Video'nun çalışan sayısı yalnızca 40 civarındadır. ODVİ(Ortadoğu Video İşletmesi)'de ise çalışan sayısı yalnızca 25'dir. Geçici süreyle çalışan elemanlar da bulunmasına karşın video pazarının belli başlı şirketlerinin çalışan sayısının dahi oldukça sınırlı olduğu anlaşılmaktadır. Çalışanların görev dağılımına bakıldığında yalnızca teknik bölümün görev dağılımında belirli sınırlar yaratılabildiği, yapım bölümünde ise herkesin her işi yapmakla yükümlü olduğu bir çalışma şeklinin benimsendiği anlaşılmaktadır.

Diğer taraftan söz konusu şirketlerin çalışanlarıyla yapılan görüşmelerde sabit bir ücretin dışında günümüzün aksine tıpkı bir kamu kurumu çalışanının sahip olacağı şekilde bayram ve yılbaşı ikramiyeleri, primler dağıtıldığı belirtilmiştir. Kurum içi eğitimin var olup olmadığına bakıldığında ise yalnızca Sony firmasının temsilciliğini yapan ODVİ'de yurtdışı menşeli bir firma olmasının getirisi olarak söz konusu

⁷⁷Ali Sait Liman, Türk Sinemasında Çekim Sonrası Üretime Dayalı Teknik Altyapı Sorunları ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri, s.72

eğitimlerden söz edilebilmektedir. Teknik ekipmanı kullanabilecek yeterlilikte personelin yaratılabilmesi için firma temsilcileri tarafından Japon ve İngiliz mühendisler gönderilmiş, kimi zaman bu mühendisler bakım-onarım işlemlerinde de personele destek olmuştur.⁷⁸

1.3.2. Gelişen Televizyon Sektörü Etkisinde Üretim Koşulları

15 Mayıs 1974'ten itibaren haftada yedi gün yayına geçilmesiyle TRT, özellikle dizi filmler gibi sinemaya rakip olan yerli yapımların önünü açmıştır. İstanbul'da televizyonun ilk kez yayına geçtiği 1971 yılı ve 1972'de sinema toplam olarak 7.206.000 bilet kaybına uğramıştır. Yitirilen seyirci sayının 6.612.000'sini yabancı filmler oluştururken yerli filmler 594.000 seyirci kaybetmiştir.⁷⁹ Türk sineması 1970'lerde ilk TRT yayını, 1980'lerde video furyası, renkli TV ve ikinci kanalın yayına girmesi ile seyirci ilgisini yitirmeye başlamıştır. Seyirci sinemaya gittiğinde ise Amerikan filmlerini tercih ettiğinden tablo, ulusal sinema adına daha da kötüleşmiştir. Bu durum öncelikle üretime yansımış, film sayısı da üretim koşullarından doğrudan etkilenecek hızla düşmüştür.

1983'te Turgut Özal'ın başbakan olmasıyla Türkiye'nin ekonomi politikasındaki liberalleşme girişimlerinin etkileri medya alanında da görülmüş, gerekli yasal ve teknolojik altyapı olmamasına rağmen özel TV yayını 1989 yılında hayata geçirilmiştir.⁸⁰ Televizyonculuk özellikle başlangıç yıllarında ihtiyaç duyduğu işgücünü sinema alanında çalışan ekiplerden sağlamak durumunda kalmıştır. Ancak var olan işgücü sinema alanı için bile yetersizken televizyonculuğu besleyecek ve farklılaşan üretim yapısında uyum içinde çalışacak ekiplerin ortaya çıkması uzun yıllar almıştır. Sinema salonlarında gösterime giremeyen filmlerin bir kısmı televizyonda yer almış, başka bir bölümü ise Video ve Müzik Eserleri Kanunu

⁷⁸ Nedim Gürses, Türkiye'de Özel Vido İşletmecilerinin Teknoloji Üretim ve Personel Açısından İncelenmesi s.51-69

⁷⁹ Yorgo Boz, "TV ve Türk Sineması" Çağdaş Sinema Dergisi, s.64

⁸⁰ Başak Kıran, 2000'li Yıllarda Yerli TV Dizilerinde Çalışma ve Yapım Koşulları, Bu Koşulların Üretime Etkisi s.31

çıkıncaya dek video film olarak gösterilmiştir.

TRT, yayınlamakta olduğu dizi ve filmlerin bir kısmını kendi kadrosundaki yönetmenlere yaptırırken bir kısmını da Türk sinemasının başarılı yönetmenlerine yaptırma yoluna gitmiştir. Bunun ilk örneği 1974 yılında yapımcılığını TRT'nin, yönetmenliğini ise Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Akad gibi Türk sinemasının değerli yönetmenlerinin üstlendiği edebiyat uyarlamalarıdır. Osman Sınav, Aydın Bulut, Tomris Giritlioğlu, Tülay Eratalay, Canan Evcimen İçöz gibi yönetmenlerle ise içyapım film projeleri gerçekleştirilmiştir. Ayrıca yeni kurulan TV şirketleri televizyon filmlerinin yapımında bir atılım yapsa da uzun süreli ve profesyonel bir yapım süreci gerektiren TV dizileri için aynı cesareti gösterememiş ve gerekli deneyim kazanılana, eleman yetiştirilene kadar film yapım şirketlerine proje sipariş etmiştir.⁸¹

1980'li yıllarda televizyon reklamları piyasanın önemli bir ögesi haline gelmiştir. Türkiye'nin 80'li yıllarda benimsediği serbest piyasa ekonomisi doğrultusunda güçlenen reklam sermayesi ve yabancı şirketlerle kurulan ortaklıklar, Türkiye'de televizyon reklamcılığının kısa sürede önemli bir gelişme göstermesine yol açmıştır. Sinema filmleri ve seyirci sayısındaki düşüşün ve televizyonculuğunun gösterdiği gelişimin sonucunda tehlikeye uğrayan sektörün devamlılığı için reklamcılık bir fırsat yaratmıştır. Böylece sinema alanında çalışan ve sinemanın içinde bulunduğu buhranlı dönemde işsizlik ve kötü çalışma şartlarına maruz kalan sektör elemanları için reklam sektörü adeta bir can simidi olmuştur. Bir diğer açıdan yatırımları arttıkça büyüyen reklam sermayesi, Türk sinemasının bu yıllara kadar hiçbir döneminde sahip olamadığı ekonomik yeterlilik ve teknik koşulları sağlamış olması açısından önemli bir sektörel fark yaratmıştır. Uluslararası şirketlerle çalışmanın getirisi olarak yabancı ekiplerin ve yönetmenlerin Türkiye'ye gelerek gerçekleştirdiği projeler daha kaliteli teknik ekipmanları, laboratuvar ve set koşullarını Türk Sinema sektörüne kazandırmıştır.⁸²

⁸¹ Erman Şener, *Televizyon ve Video* s.160

⁸² Arif Can Güngör, *Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Seyirci İlişkisi* s.54

80'lerden itibaren sinema alanında üretimin düşmesi nedeniyle maddi olarak zorlanmaya başlayan film laboratuvarları için de reklam sektörü bir çıkış kapısı olmuştur. 90'lardan itibaren her laboratuvar kendi teknik altyapısını müşterilerinin isteklerini karşılayabilmek için yenilemeye çalışmıştır. 90'lı yıllardan itibaren analog sistemle çalışan araçların yerini dijital sistemlerin almasında ana etken teknolojinin gelişimi ve buna karşı koyamamak olsa da özel televizyon kanallarının reklam ve dizi filmlerinin gelirleri bu dönüşümde önemli rol oynamıştır. Şafak, Sineray ve Fono gibi dönemin önemli laboratuvarları bu dönemde gelişen reklam sektörüne paralel olarak reklamcılarla etkileşim içinde olmuş ve bu alanlar birbirlerini karşılıklı olarak dönüşüme uğratmıştır.⁸³ Fono Film, Şafak Film Stüdyosu, Sinefekt gibi kuruluşlar bu doğrultuda laboratuvarlarını yenileyip günümüz teknolojisine uygun cihazlarla donatmışlardır.

“Çekim sonrası üretim giderlerine sinemacıların yaklaşımına gelince; bir filmin yapım sonrası işlemlerine ne kadar bütçe ayrılıyor ya da ne kadar önem veriliyor günümüzde diye sorarsan, hiç önem verilmiyor. Pazarlık, pazarlık, pazarlık. Filmi çekerken belli bir yerden bir miktar para buluyorlar o para çekim aşamasında bitiyor ve iş bize geldiği zaman vadeli çeklere, filmin gişede yapacağı işten dönecek paralara kalıyoruz. Tabi bunun kötü sonuçları oluyor. Geçenlerde bir film gişede battı ve bizi de yanında götürdü. Yani ortada yüklü miktarda alacak var ama para yok.”⁸⁴

Ailelerin toplu halde eğlenme aracı olan sinema, özel televizyonların yayına başlamasından sonra en büyük krizine girmiştir. Yazılı ve görsel basın kısa bir süre içinde büyük sermayenin eline geçmiş, televizyon sahibi olan kişi ve kuruluşlar aynı zamanda gazete ve dergilerin de sahibi olmuşlardır. TRT’de yasak olan arabesk müzik ve kültür, özel televizyonlarda kendine yer bulduğundan 1960’lı ve 70’li yılların naif, söz söyleyen, hisseden, yaşayan sanat ürünleriyle karşılaştırıldığında bu

⁸³ Hakan Erkılıç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri, s.155

⁸⁴ Sinefekt film laboratuvarı şefi Yusuf Özbek, Ali Sait Liman, a.g.t. s.94

dönemin ürünlerinde kültürel yozlaşmanın etkileri dikkati çekmektedir.⁸⁵ Günümüzde “Yeni Türk Sineması” adlandırması yapılan, genç bir yönetmen kuşağı tarafından 90’ların ikinci yarısından itibaren üretilen, televizyon ve reklam sektörleriyle ilişkisinden yararlanan filmler kendini sanat sineması içerisinde konumlandırmıştır.

1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren sinema, medya alanıyla daha bütünleşik bir yapı sergilemeye başlamıştır. Yaşanan değişim süreci içerisinde yapım aşamasını sırtlanarak sinema filmi, televizyon dizisi, aynı zamanda reklam filmleri çekerek tüm bu alanlarda birden faaliyet gösteren yapım şirketleri hızla çoğalmıştır. Beklenen düzeyde olup olmadığı tartışmalı da olsa özellikle finansman ve organizasyon alanında iyileşmelerden söz edebilmekteyiz. Ancak Türkiye özelinde sinema alanında geçmiş koşullarla bir kıyasa gidildiğinde medya alanıyla kurduğu bağ neticesinde büyüyen finans kaynaklarına karşın sektörü yapılandırma ve çalışma koşullarını düzenlemede geçmişe kıyasla fazla yol kat edilememiştir.

Finans kaynaklarının, anlatım dilinin ve ortaya çıkan yeni sektörel eğilimlerin gölgesinde bu sektörde uzun yıllardır çalışan sinemacıların da bir dönüşüm içerisine girmesi gerekmiştir. Çalışanlar için değişen üretim yapısının ve ekonomik yapılanmanın doğrudan şekillendirdiği koşullarda cılız da olsa devam eden sinemasal üretim faaliyetleri içerisinde 90’lı yılların sonuna kadar atlatılması güç sonuçlar doğmuştur. Kaldı ki üretim devam etse dahi video piyasası ve televizyona yönelen ilgi neticesinde sektör koşulları bir kaos içerisine girmiş, çalışanlar gelecek koşulları öngörmeye çalışırken maddi sorunlarla boğuşmak ve mesleki yaşantılarını sürdürebilmek için söz konusu furyalara uyum sağlamak durumunda kalmışlardır.

⁸⁵ Levent Yılmazok, Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Ögeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi, s.147-148

1.4. 1990-2000 Döneminde Değişen Üretim Yapısı ve Yeni Sektörel Yönelimler

90'lı yıllara gelindiğinde Türk sineması yapısal olarak değişmiş, kriz artık açıkça ortaya çıkmıştır. Sinemamıza egemen olan dünyadaki gelişmelerden haberdar olmayı önemsemeyen, yaratıcılık ve yeniliğe karşı hızlı üretimle bildik kalıpları dayatan, profesyonellikten uzak anlayış Türkiye'de sinema üretimini ortaya çıkaracak, destekleyecek yatırımlarla ilgilenmemiştir. Türk sinemasının kendi içindeki gerileme hat safhaya vardığından, maliyet artışına neden olan koşullar ile birlikte film üretimi azalmıştır. Bu yıllarda en çok iş yapan filmlerden Sinan Çetin'in "Berlin in Berlin" filmi 250 bin, Şerif Gören'in "Amerikalı" filmi ise 350 bin kişi tarafından izlenmiştir.

Yıllık film yapım sayısı 10-15 filme kadar inmiş durumdadır. 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren birçok sinemada gösterime giren ve 500.000'in üzerinde izlenen İstanbul Kanatlarımın Altında(1997), Eşkuya (1996) ve senenin en yüksek gişe yapan filmi Ağır Roman(1997) örnekleriyle Türk sineması cılız da olsa başarılı ve hasılatı yüksek filmlere de imza atmıştır. Bu veriler gösterim olanağı bulması amacıyla çekilmiş 35 mm filmler kadar furyası yalnızca 5-6 yıl süren video piyasası için çekilmiş 16 mm filmlerin de bu artışa etki etmesi bakımından yanıltıcıdır. 1993-94 yıllarında bu olumsuz tablo öyle bir boyuta ulaşır ki çekilen 82 filmin yalnızca 10'u gösterilebilmiştir.⁸⁶ İçlerinden belli ölçüde başarılı olanlar da sinemalara gelemeden Türk sinemasının kayıp filmlerini oluşturmuşlardır.

Üretilen filmlerin içeriğine bakıldığında ise genç kuşak yönetmenlerin filmleriyle Türk sinemasında ilk kez postmodern öğelerin yer almaya başladığı görülür. Bu dönemin sineması Scognamillo'ya göre ulusal bir sinema özelliği gösterememektedir ve tartışmalı bir sinemadır.⁸⁷ Bu yeni kuşak Türk Sinemacıları sanat üretimine katkıda bulunma amacı taşımaları açısından Türk sinemasının çehresini olumlu yönde değiştirmek istemiş ancak bu kez de bu filmleri takip edecek seyircinin

⁸⁶ Barış Saydam, a.g.e. s.278

⁸⁷ Barış Saydam, Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam s.342

varlığından söz edilememiştir. Burçak Evren değişen anlatı dili ve yapısı içerisinde bu dönemden başlayarak ürün veren yeni sinemacıları *“bir bunalım, iç ödeşme edebiyatı, henüz oluşmamış burjuvazinin eleştirisi gibi bilemedikleri ve içten de olamadıkları konularda dış etkenlerden kaynaklanan rüzgârlara meyilli olarak kimi özentili sonlarla, yaşanmamış ayakları yere basmayan bir sinema üretimi”* yaptıkları gerekçesiyle eleştirmektedir.⁸⁸

1990’larda gelişen reklamcılık, televizyon yapımcılığı ve müzik piyasasıyla paralel olarak video klip yapımcılığı yükselişe geçmiştir. Bu işkolları, bir yandan birbirlerinden oldukça farklı özellikler gösterirken diğer yandan Yeşilçam döneminde oluşan firmalar ve yetişen yönetmenlerin çalıştıkları ortak bir çalışma alanı içerisinde yer almaktadırlar. Sinemanın birer ek faaliyeti olmaktan çok kendi özgün koşul ve işleyişlerine sahip bu alanlar, karmaşık ilişkilerin varlığı ve birbirleri arasındaki geçişlerin kolaylığından ötürü güçlükle ayrılmaktadır. Örneğin dizi ve film yapımlarında teknik eleman transferleri, geçmişte bir zorunluluk sonucu ortaya çıkmıştır. Televizyonun seyirci kitlesi, Türk sinemasının yerli film seyircisi olduğundan benzer içerik ve estetikten uzaklaşmadan ekiplerin mecralar arasında geçiş yaparak meslek yaşamlarını sürdürmeleri oldukça doğal bir sonuçtur.

Devletle ilişkilere ve kurumsallaşamayan yapısı içerisindeki sorunların çözümüne yönelik 1990 yılında uygulamaya konulan Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi ile film yapımcılığının koşulları değişmiştir. Türkiye 1990 yılında, asıl yapımcının dışında iki yapımcı ortağın daha katılımıyla Avrupa Sinemasının ürettiği filmlere finansman desteği oluşturma amacı taşıyan Eurimages’a üye olarak film yapımı için mali destek almaya başlamıştır. Film projeleri arasından seçim yapmak üzere bir Değerlendirme Komisyonu kurularak, komisyonun her yıl belirlediği 10-12 film projesine destek sağlanmaya başlanmıştır. Bu fon, ekonomik sorunlar ve hükümetlerin kısa ömürlü olmaları nedeniyle etkisini ve işlerliğini yitirmiş, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından sağlanan “sinema fonu” ve “Eurimages fonu” ise varlığını sürdürmüştür. Devletin Kültür Bakanlığı kanalıyla verdiği finans desteğini

⁸⁸ Nigar Pösteki, a.g.e. s.33-34

olumlu bir gelişme olarak gören sinemacılara karşın örneğin yönetmen Osman Sınav, bu desteklerin endüstriyel ürünlerle rekabet edemeyecek filmlerin ortaya çıkmasını sağladığını düşünmektedir:

“Önce devletin sinemaya para vermeyi kesmesi lazım. Desteklerin kalkması gerekiyor. Ucuz kredi sağlanabilir, yardım diye herkese dağıtılan çok düşük bütçeler var. Birçok arkadaşımızı heveslendirip bir şeyler çekmesine temel oluşturuyor ama yıllardan beri bununla bir yere varılmıyor. (...)Kültür Bakanlığı 200 bin dolar yardım ediyorsa, 100 bin dolar da bir yerden bulur, 300 bin dolarla film çekerim diye yola çıkıyorsunuz. Bu rekabet edemeyecek bir film demektir. Bunlarla da sinema endüstriyel olarak bir yerlere varamıyor. Sanatsal olarak kimseye karışmam. Ben sistemden ve endüstriden bahsediyorum.”⁸⁹

1989-1991 yılları arasında Turgut Özal Başbakanlığında Kültür Bakanı olan Namık Kemal Zeybek, göreve geldiğinde sinema alanında yaşanan sorunları ve çözüm önerilerini, yanı sıra yapılması istenen düzenlemeleri tartışmak adına dönemin 4 sinema okulunu Topkapı Sarayı’ndaki toplantıda bir araya getirmiştir. Bu okullar arasında Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi, Marmara Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi’nin Sinema-TV Bölümleri yer almıştır. Söz konusu okullardan toplantıya katılan hoca ve yetkililerin saptamalarını dikkate alan Bakan, bu dönemde sinema kanununa ‘Türkiye’de sinema salonlarında ve televizyonlarında %25 oranında yerli yapım gösterilmesi zorunludur’ ibaresinin eklenmesini sağlamış, ayrıca Türk sinemasına yapım desteği vermeye başlamıştır.

Yapım desteğinin koşulları ve oluşturulan komisyon içerisinde yer alacak kişilerin bürokratlardan çok sinema alanındaki meslek birlikleri ve sinemacılar olmasına özen gösterilmesi de bir hayli önem taşımaktadır. Ayrıca destek verilecek filmlerin teknik

⁸⁹ <http://www.haber7.com/kultur/haber/206592-osman-sinav-devlet-sinemadan-elini-ceksin>

yeterliliklerine bakılması zorunluluğu da konulmuştur. Böylelikle değerlendirme mekânı olarak MSÜ Sinema-TV Merkezi seçilmiş, çok büyük bir çoğunluğu sinemacılardan oluşan bir değerlendirme komisyonu oluşturulmuş, kamera, objektif testlerini ve laboratuvar kontrolleri ise yine Sinema-TV Merkezi'nde yapılmıştır. Dönemin Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek, konu ile ilgili olarak kendisiyle yapılan bir röportajda şunları anlatmaktadır:

“Eurimages’i iyi yaptım ben. 1 milyon frank ödedim. Tabi çok çok geri döndü o. Fransa Kültür Bakanı Jack Lang vardı. Amerikan sinema hegemonyasına karşı Avrupa sinemasını korumak üzere çalışmaları vardı. Onunla işbirliği yaptık. Çok büyük paralar aktardım sektöre ama şuna dikkat ettim; Hangi filmin çekileceği, çevrileceği konusuna Bakanlık karışmayacak, SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) komisyon kuracak, onlar karar verecek. Böyle de oldu, biz karışmadık.”⁹⁰

Kültür Bakanlığı 23 Ocak 1986 tarihinde yürürlüğe giren 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası ile bazı filmlerin yapım aşamasını finanse etmiş, 1990 yılındaysa sektör genelinde yaşanan sorunlara çözüm olması adına Türk Sinema Kurultayı düzenlenmiştir. Devletin sinemaya desteği, teşvik, sosyal güvence sorunlarının yanı sıra sinema-iş yarasının çıkartılması, filmlerin sanatsal bütünlüğünün zedelenmemesi için denetimine yasal güvence getirilmesi, televizyonda devlet tekelinin kaldırılması, sinema ve televizyon sektörü işbirliğinde yasal düzenleme getirilmesi ile ilgili kararlar alınmıştır. Yalnızca televizyonda devlet tekelinin kaldırılması kararının hayata geçirildiği kurultay sonrasında Namık Kemal Zeybek, Türker İnanoğlu, Memduh Ün, Lütfi Ö. Akad, Prof. Sami Şekeroğlu, Halit Refiğ, Ömer Kavur, Onat Kutlar, Tunç Başaran, Tanju Gürsu, Osman Fahir Seden, Kadri Yurdatap, Türkan Şoray, Muzaffer Hıçdurmaz, Orhan Aksoy, Mengü Yeğin, Fikret Hakan gibi sinema alanındaki birçok önemli isim bir bildiri yayınlamıştır. Bu bildiride Türk sinemasının sorunları kısaca şu şekilde sıralanmıştır;

⁹⁰ <https://odatv.com/abd-baskani-o-yasa-teklifini-nasil-geri-cektirmisti-07011914.html>

- Altyapı sorunlarının çözümü için gümrük vergilerinin indirilmesi
- Gösterim sorununun çözümü için yabancı filmlerin gösteriminin kısıtlanması ve salonlara yatırım yapılması
- TRT’de Yeşilçam çalışanlarının görevlendirilmesi ve TRT dışına yaptırılan yapımlara daha yüksek bütçeler ayrılması
- Korsanla mücadele edilmesi⁹¹

1995 yılında Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Zeki Ökten, Yusuf Kurçenli, İrfan Tözüm, Ömer Kavur, Orhan Oğuz, Erden Kıral, Ali Habib Özgentürk, Barış Pirhasan gibi sinemacılar Türkiye’de sinemanın mali yönden desteklenmesini sağlama amacıyla bir araya gelerek Sinema Vakfı’nı kurmuştur. Türkiye’de sinema sektörünün ulusal bir kültür politikasından yoksun olduğunu belirttikleri yazıda, vakfın kuruluşunu bu gereksinimlere karşılık sinemacıların üzerine düşen bir görev olarak nitelendirmişlerdir. Vakfın kurulduğu ve işler hale geldiği sıralarda sinema alanında yapılması planlanan düzenlemelerle ilgili yasa tasarıları TBMM gündemine getirilmiştir. Sinemacılar, dünyadaki örneklerde olduğu gibi ulusal televizyon kanallarının sinema ile etkin bir iş birliği içerisine girdiği modelin Türkiye’de de yerleşmesi gerektiğini ifade etmişlerdir.⁹²

⁹¹ 4.Türk Sinema Kurultayı: Bildiriler-Raporlar. Antalya: TÜRSAV, 2003.

⁹² Nigar Pösteki, a.g.e. s.157-159

1.4.1.Yerli Dizi Piyasasının Yükselişi

90'lı yıllardan itibaren özel televizyonların yayın akışlarında en çok yer verdikleri türler arasında dizilere ayrılan süre, her geçen yıl artış göstermiştir. Yeni koşullar içerisinde yapım sacayağını televizyon yapımcıları ve bireysel finans kaynağı arayışındaki sinemacılar oluşturmaktadır. Finans kaynağının diğer kanadı olan bireysel yapımlar ise yalnızca ekonomik koşullar içinde değil anlatım dilinde ve üretimin biçiminde neden olduğu koşullar nedeniyle de ayrıca önem taşımaktadır. Televizyonda gösterilmek üzere reklam alan yapım türlerinde, haber programlarını yerli diziler takip etmektedir. Televizyon yapımlarını şekillendiren, süre ve yayın akışı içerisindeki konumlarını belirleyen, bu yayınlarının tamamını birer finans kaynağı haline getiren reklam unsuru en önemli belirleyicidir.

Televizyon karşısındaki kitleyi kendi kanalında tutmak isteyen kanal sahipleri için seyirci ilgisinin ana belirleyici olduğu formüller geliştirmek büyük önem kazanmıştır. Böylece geçmişte açık hava sinemalarında bir araya gelip film izleyen, film sırasında ya da sonrasında devamlı etkileşim içinde kalıp filmi gündelik hayatın bir parçası haline getiren izleyici bu kültürü dizi izleme etkinliklerine de taşımıştır. TV sektöründeki geleceği ilk fark eden, geçmişin en büyük film yapımcılarından Erler Film olmuş, video sektöründe korsan üretim nedeniyle istediğini bulamayan Erler Film, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren TV için program üretmeye başlar.⁹³

Dizilerde Yeşilçam'ın sevilen kalıplarını kullanan aile, mahalle ve dostluk ekseninde ilerleyen öyküleriyle Perihan Abla(1986-88), Bizimkiler(1989-2002), Mahallenin Muhtarları (1992-2002), Süper Baba (1993-1997) gibi örnekler sayesinde yerli diziler ile seyirci arasındaki ilişki özellikle 2000'li yıllara kadar daha da güçlenmiştir.⁹⁴ 1998-2001 yılları arasında ilk gösterimi yapılan, hala YouTube'da izleme rekorları kıran "İkinci Bahar" bunlar arasında en başarılı olmuş yapımdır. Bu

⁹³ Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi s.408-409

⁹⁴ Başak Kıran, 2000'li Yıllarda Türk Televizyon Dizilerinde Çalışma Ve Yapım Koşulları, Bu Koşulların Üretime Etkisi s. 41-52

durumu Elveda Rumeli dizisinin yapımcı ve yönetmeni Serdar Akar şu sözlerle ifade etmiştir:

“Bu patlamaların nedeni de televizyon sayılarının çoğalması ve halkın da dramaya olan sevgisi olarak düşünülebilir. İnsanlar drama sever. Bir dizi olur, film olur, tiyatro olur. Ama tabii dramayı televizyonda çok rahat gördüğü için onu tercih ediyor. Mesela dramatik reklamlar bile daha ilgi çekerler. Bunun gerçek sebebi Türkiye’ye giren para miktarı, çıkan para miktarı, yeni şirketlerin kurulması, televizyonların zenginleşmesi.”⁹⁵

Yerli dizi yapımcılığındaki hızlı yükselişle, sektör çalışanları ve çalışma ilişkileri üzerindeki etkisini kısa sürede göstermiş, sinemacılar 2000’lerde televizyon yapımlarına yönelmiştir. Ancak diğer taraftan sinema filmi ve dizi filmlerin üretim zincirleri içerisindeki süreçlerin birçok açıdan farklılaşması çalışma ilişkilerini daha da kaotik hale getirmiştir. Kariyerlerine sinema ile başlamış yönetmenlerden birçoğu, günümüzde aktif olarak reklam ve dizi sektörleri ile ilgilenmektedir. Sinema kökenli kişiler ile TV/reklam kökenli kişilerin bir arada yer aldığı çalışma ekiplerinin yanı sıra Ömer Faruk Sorak, Osman Sınay, Yılmaz Erdoğan, Ömer Vargı, Sinan Çetin gibi ünlü yönetmenler de kariyerlerine televizyon veya reklam sektörleri ile başlamışlardır.

Örneğin; 1960’larda çok sayıda film üreten Türker İnanoğlu’na ait Emler Film, Kadri Yurdatap’a ait Mine Film ve Seden ailesine ait Kemal Film (Hayatın içinden, Gurur, Mirasyediler) 1990 sonrasında film üretimini ikinci plana atarak TV filmleri ve dizilerine yönelmiştir. Bu şirketlerden Kemal Film tarafından, 1992-98 yılları arasında Osman F. Seden (İlk Aşk, Mirasyediler, Gurur vb.) 2000’den itibaren oğlu Kemal Seden yapımcılığında çok sayıda dizi üretilmiştir.

⁹⁵ Serdar Akar, Başak Kıran a.g.t. s.47

“Dizi film de yapıyoruz çünkü ekonomik bir gelirimiz oluyor oradan. Ben iyi para kazanıyorum dizilerden ama sonra bir film yapıyorum, bütün o paralar gittiği gibi borçlanıyorum da. Bu kısır döngü içerisinde yaşayıp gidiyoruz. Benim için diziler zaten bir geçiş dönemini kapsıyor her zaman. Dizilerin bana yararı desen ve eskiz yapmama yardımcı olmaları. (...) Sinemada ekonomik anlamda risk olan bazı sahneleri istediğim gibi orada uygulayabiliyorum ve neticelerini görebiliyorum.”⁹⁶

Türker İnanoğlu ise Seni Yaşatacağım (2002), Yabancı damat (2004-2007), Cennet Mahallesi (2004-2007), Küçük Ağa (2014-2015), Arka Sokaklar (2006-...) gibi yüksek seyirci oranlarına sahip dizilerin yapımcılığını üstlenmeye devam etmektedir. Bu bağlamda TV sektörünün dönem koşulları içerisinde sinemacıları 2000'li yıllara taşıyarak yok olmaktan kurtardığını söylemek mümkündür. Diğer taraftan yalnızca sinema emekçileri değil sinema filmleri de TV sektörünün film yapımı için yapmış olduğu yatırımlarla eski gücünden çok uzak olsa da olumlu bir gelişme göstermiştir.

1.4.2. Televizyonla Gelen Yeni Sektör: Reklam

Sinema diğer sanat dallarından farklı olarak filmlerin içeriğinden üretimin boyutlarına, kurulacak ekiplerin niteliğinden, düzenlenecek organizasyonun büyüklüğüne kadar sinemaya dair her unsur finans kaynaklarına doğrudan bağlıdır. Dolayısıyla bu alana yapılacak yatırımlar taşıdıkları oldukça ciddi kazanç ihtimalinin yanı sıra yapımcılar açısından yapısal belirsizlikleri nedeniyle oldukça risk de taşımaktadır. Türk sinemasının tarihi boyunca yaşadığı bunalımlı dönemlerin tamamında olduğu gibi 1990'larda da finansman sorunları ve ekonomik durumu yaşadığı krizin önemli bir sebebidir. Tam da bu süreçte TV programları ve reklam yapımı görece karlı bir sektör olarak yükselişe geçmiş, önemli bir sermaye bu sektöre

⁹⁶Orhan Oğuz (Yönetmen-Görüntü Yönetmeni), İstanbul Film Endüstrisi, s.57

ağırlık vermiştir.

Reklam sektörüne bakıldığında birçok sinemacının bu sektöre geçiş yaparak reklam filmlerinden kazanmış oldukları finans kaynağını sinemada değerlendirdikleri görülmektedir. Yönetmen Yavuz Turgul, 1980'lerden itibaren reklam sektörü içinde olmuş, sinema çalışmalarını birlikte sürdürmüştür. 1993'te Jeffi Medina ile birlikte Medina Turgul reklam şirketini kurmuş, 1995'te bu ortaklığa Bill Bernbach'ın katılımıyla şirket globalleşmiştir. Reha Erdem, 1990'dan beri Atlantik Film bünyesinde reklam filmi yönetmenliği yapmaktadır. Sektörde 1975 yılında çalışmaya başlayan, ilk filmini 1980'de yöneten Sinan Çetin'in sinema filmlerinin yanı sıra sahibi olduğu Plato Film adına yönettiği birçok reklam filmi bulunmaktadır. Televizyon programları ve reklam filmleri prodüksiyonu da yapan İFR'nin kurucu ortağı Ezel Akay ise 500'den fazla reklam filminin yönetmenliğini yapmıştır. Bu çalışma şekli, sektörler arası geçiş ve finans ilişkisine önemli örnekler oluşturmaktadır. Sonuç olarak TV programcılığı ve reklamcılığı, sinema filmi finansmanında önemli bir yer elde etmiştir.

Reklamları sektör içerisinde önemli bir konuma oturtan ise reklamcılarının önceliklerinden birinin yüksek bütçelerle ortaya çıkarılan ürünün kalitesinin sağlanmasıdır.⁹⁷ Bu kalite beklentisiyle reklam filmi ekipleri, profesyonel stüdyolarda ve ileri teknolojiye sahip teknik donanımla çalışmaktadır. Böylece reklamcılık bir yandan sağladığı teknik donanımla sinemayı beslerken diğer taraftan gerekli niteliklerdeki işgücünün yetişmesinin önünü açmıştır. Televizyonla ilişkisinde sinema, esas olarak reklam gelirlerinden dolayı şekilde ifade edildiğinde ise TV'den kazanılan sinema yapımında kullanarak bu işgücü alışverişine karşılık bir geri dönüş sağlamıştır denilebilir.

Büyüyen reklam sektörü, 2000'li yıllara gelindiğinde kanalların daha çok reklam alabilmek için 90 dakikalık bölümler talep etmeleri sonucu sektördeki neredeyse

⁹⁷ Evrim Töre Özkan, İstanbul Film Endüstrisi, s.57

bütün dizi bölümlerinin 90 dakikaya uzamasına neden olacaktır. Bazı büyük yapımlarda çift set uygulamasına geçilerek çalışma süreleri azaltılmaya çalışılsa da reklam unsurunun kazanç beklentisiyle hareket eden televizyoncular, sektör genelinde çalışma sürelerinde aşırı bir artışın yaşanmasına neden olmuştur. Özellikle sete ilk gelen ekip olup seti en geç terk etmek durumunda olan teknik işgücü için çalışma süreleri günde 20 saate kadar çıkmıştır. Bu aşırı tempodan şikâyetler basına da yansımış ve SİNE-SEN'de bu dönemde bir hareketlilik başlamıştır. SİNE-SEN Genel Sekreterliğini yapmış olan Ahmet Keskin bu amaç için öncelikle sendika üye sayısını artırmayı hedeflediklerini ancak sektördeki yeni nesil işgücündeki bilinçsizlik nedeniyle bu konuda büyük zorluklar yaşadıklarını belirtmiştir.⁹⁸

⁹⁸ Derya Çetin, a.g.t. s.157-158

2. GÜNÜMÜZ TÜRK SİNEMASINDA ÇALIŞMA KOŞULLARI

Günümüzde sinema sektörü çalışanları birbirinden farklı finans, yapım, dağıtım ve gösterim ilişkilerinden oluşan alanlarda faaliyet göstermektedirler. Film yapımcılığı, reklam filmleri, müzik klipleri ve yerli dizi yapımcılığı gibi birçok alanda üretim gerçekleştiren tüm çalışanların ortak bir paydada buluşma ve örgütlenme çalışmaları da bu doğrultuda oldukça karmaşık ve zor olagelmıştır. Barındırdığı karmaşık işgücü, genellikle proje bazlı ve dönemsel denebilecek bir istihdama dayanması nedeniyle sinema, diğer sektörlerden farklı çalışma ilişkilerine sahiptir. Sinema filmi, dizi ve reklam filmleri temelde bir fikrin ortaya konulması, gerekli finansmanın sağlanması ardından prodüksiyon aşamasında çekimlerin tamamlanması, post-prodüksiyon aşaması ve son olarak dağıtıma giren filmin izleyicisiyle buluşması olarak özetlenebilecek ortak üretim süreci işleyişlerine sahiptir. Dizi ve reklam filmlerinde bu süreç sonunda ortaya çıkan ürünün televizyon izleyicisine sunuluyor olması tüm süreci başından sonuna domine eden ve sinemadan ayıran en önemli noktadır.

Farklılaşan finansal yapının aksine bir yandan da sinema ile televizyon özellikle ekip ve ekipman açısından sıkı bir ilişki içerisinde. Bu üç ayrı sektör kolunun kendi içlerinde oluşturdukları dinamikler, çalışma ilişkilerinin işleyişini, sektörel sorunları ve çözümünde atılan adımları da kapsamaktadır. Sektörde ışıkçısından kostüm tasarımcısına ses mühendisinden dubörlere varıncaya dek yüzlerce farklı çalışan bulunmakta ve bu çalışanlar bir takım çalışması içerisinde ayrı ayrı önem taşımaktadırlar. Dünya çapında en büyük endüstriyel gelişmeyi sağlamış Amerikan sinemasına baktığımızda Amerikan hükümeti tarafından 2004 yılında yayınlanan meslek rehberi isimli kitapta film sektörü ve bu sektörün uzantısı konumundaki işlerde istihdam edilmek üzere yaklaşık 368.000 farklı iş olduğu belirtilmiş, yine ABD Çalışma Bakanlığı tarafından yayınlanan çalışma istatistiklerine göre gelecek yıllarda bu sektördeki istihdam olasılığı %17 artış gösterecek denilmiştir.⁹⁹

⁹⁹ Hasan Yüksel, Çalışma Yaşamında Sinema, s.25

Yakın dönem Türk sineması da nitelik tartışmaları bir yana bırakılırsa büyüyen bir ekonomidir ve bu doğrultuda istihdam olanakları genişlemektedir. Çalışmanın ikinci bölümü Türk sinemasının Yeşilçam'dan bu yana sahip olduğu koşullardaki değişimin üretimde yarattığı yapının ortaya konulması amacıyla günümüz koşullarının tespiti amacını taşımaktadır. Üretimin doğal sıralamasının yanı sıra eklektik şekilde birbirine bağlı sektör içi üretim mekanizması da göz önünde bulundurulmuş, sinema alanı kendi koşulları içerisinde değerlendirilirken dizi ve reklam sektörleriyle zaman zaman girdiği ilişkinin nitelikleri de ortaya konulmuştur. Çalışmanın odak noktası Türk sineması olsa da çalışma koşulları ve üretimi gerçekleştiren ekipler ele alındığında sektörler arası sınırların silikleşmesi dizi ve reklam sektörlerinin çalışma içerisinde yer bulması doğal bir sonuç olmuştur.

Türkiye’de sinema sektörü Yeşilçam'dan günümüze belli başlıklar altında sıralanabilecek ve çözülememiş sorunları nedeniyle bugüne kadar bir endüstri olamamış, bu tanımlamayı yapabilmek için gerekli gelişimi ne yazık ki gösterememiştir. Türk sinemasını bir endüstri veya bir sektör olarak adlandırma ve değerlendirme sorunu 2000’li yıllara gelindiğinde değişime uğrayan finans koşulları ve üretim yapısı içinde dahi tartışılan bir sorun olarak süregelmektedir. SEN-DER üyesi senaryo yazarı ve yönetmen Haluk Ünal'ın da belirttiği gibi; endüstrinin adını tartışmak entelektüel bir heves olmaktan çok, yapımcısından emekçisine sinema çalışanlarını yaşamsal olarak ilgilendiren bir sorunu çözüme kavuşturma amacı taşıdığı için oldukça önemlidir.¹⁰⁰

“Sinema bir sanat dalı ama sinemanın ticarete konu olduğu alan bir endüstri. Bu, edebiyat, müzik ve resim için de böyle. Dolayısıyla sanatla ticaretin bir araya geldiği noktada büyük paralar söz konusu. Hem de çok büyük. Sıradan bir fabrikada üretilen malın ticaretini yapmak zor bir iş değil ama üretimi sanatçıların yaptığı ürünlerin endüstrisinde işler çok daha farklı yürüyor. Çünkü kültür ve sanat üretiminin

¹⁰⁰ A. Haluk Ünal(Yönetmen), Sinema Emekçilerinin Sorunları ve Çözüm Yolları, s. 220-240

*dinamikleri ile ticaretin kuralları çok farklı. Hem de siyahla beyaz kadar farklı. Bu işe soyunanların tüm bunlara çok daha derinden kafa patlatması gerekiyor.*¹⁰¹

Dizi ve reklam gibi televizyon izleyicisine yönelik sektörlerinin birbirini birçok aşamada beslemekte olmasının yanı sıra sektör içerisinde yer alan çok sayıda departmanın birbiriyle uyum içerisinde çalışması ve birbirini beslemesi oldukça önem taşımaktadır. Çekimlerin gerçekleştirilmesi amacıyla inşa edilen veya kullanılan stüdyo ve platoların dışında kalan setlerde sabit bir mekân ve teknik ekipten söz etmek mümkün olmadığından sektörde düzenli koşullardan söz etmek de mümkün değildir. Geçici veya dönemsel denebilecek şekilde, proje bazında yapılan anlaşmalar sonucunda hesaplanan maliyete uygun şekilde ekipler kurulmakta, gerekli ekipman kiralanmakta, uygun mekanlar bulunmakta veya gerekli özellikleri karşılayan bir mekan bulunamadığı takdirde platolar inşa edilmektedir. Üretimin söz konusu yapısı kimi zaman ülkelerarası istihdam yaratmakta, bir sinema filmi Fransa'dan getirilen Hintli bir yönetmen ve Amerika'dan getirilen oyuncular ile bir kısmı İstanbul'da bir kısmı ise Suriye'de çekilebilmektedir. Geçici organizasyonlarla yaratılan bu üretim sonucu sektör "yüzen fabrika" olarak da isimlendirilmektedir.¹⁰²

Türkiye özelinde yapım alanında çalışan kişiler çoğunlukla gerekli organizasyonu sağlamanın yanında sinemaya dair estetik bir bakışa sahip değildir. Senaryonun tahlili ile başlayan oyuncu, mekân, aksesuar, kostüm belirlenmesi; storyboard çalışmasının yapılması, setin inşası/kurulumu, set ekibinin belirlenmesi ve gerekli izinlerin alınarak anlaşmaların yapılması süreçlerinin tamamını kapsayan çekim öncesi işlemleri sağlıklı bir çekim için oldukça önemlidir. Böylelikle sorumlu olduğu işler bakımından bir mesleki sınırlandırma yapılamayan yapım ekibinin sanıldığı gibi yalnızca muhasebe işlemleri veya organizasyonun yürütülmesiyle sınırlandırılmayacak kadar komplike bir ekip olması gerektiği ortaya çıkar. Çekim

¹⁰¹ Sedef Erken, <http://www.ranini.tv/ozel/34882/1/koreli-coktan-gordu-unkapani-nasil-battiysa-yesilcam-da-oyle-batacak>, Erişim Tarihi: 8 Şubat 2019

¹⁰² Evrim Töre Özkan, a.g.k, s.24-25

öncesi sürecin en önemli aşamalarından birini oluşturan senaryo yazımı ise uzun bir süreç ve emek gerektirse de Türk sinemasında üretilecek yaratıcı içeriğe böylesi bir yatırım gerekli görülmemektedir.

“Senaryo dediğiniz şeyde iyi bir ön hazırlık gerekiyor. Baktığınız zaman hangi yapımcı veya hangi yatırımcı senaryoya yatırım yapıyor ki biz iyi senaryolar bekliyoruz? İyi bir senaryo için en az bir yıl gerekir. 1 yıl benim bütün enerjimi o senaryoya tahvil etmem demek. Hikâyeye ilgili düşünmem, araştırma yapmam... Neticeyi hakkıyla alabilmem için bu gerekli.”¹⁰³

Yapım öncesi süreçte proje bazlı çalışma prodüksiyon, sanat ve reji grupları açısından belli sorunları beraberinde getirmektedir. Proje bazlı çalışma; net kaşelerin(ücretlerin) aksine aralığı belirsiz çalışma süresi demek olduğundan bu süreç çeşitli nedenlerle uzadığında bu ekipler uzun süre başka bir projede yer alamamaktadır. Prodüksiyon şirketleri ekiplerin aylık çalışma takvimlerini "opsiyonlayarak" olası setlerin programını yapmaktadırlar. Reklam ajansından gelen revizyonlar, hava koşullarından bağımsız bir stüdyo çekimi söz konusu değilse çekim günlerinde hava durumu, oyuncu takvimleri, halka açık mekânlarda güvenlik-izin sorunları, mekân kiralanıyor ise çekim günlerinde müsait olması gibi problemler çoğunlukla çekim günlerinin değişmesine neden olan faktörlerdir. Set ekibi açısından anlaşılın tarih aralığı değişse veya uzasa da anlaşılın ücret karşılığında set tamamlanmaktadır.

Çekim öncesi süreç ekstra bir ücrete tabi olmadığı gibi herhangi bir sınırlandırma veya koşul da içermemektedir. Örneğin; mekân keşfi, ışık provası, reji grubunun dâhil olduğu oyuncu seçimleri, sanat ve kostüm ekiplerinin alışveriş ve prova süreçlerinin tamamı hazırlık aşamasına dâhildir. Projelerin çekim süreci en görünen alanı olsa da genellikle yapım öncesi sürece kıyasla en kısa süreci kapsamaktadır.

¹⁰³ Hakan Haksun (Senarist, Yönetmen) ile Kişisel Görüşme, 25.03.2019

Genellikle 1-4 gün arasında gerçekleştirilen reklam filmi setlerinde çalışanların kazançları birkaç günlük süreç değerlendirilerek yüksek bulunabilmektedir. Ancak bu hesabın kimi zaman haftalara yayılan yapım öncesi hazırlık süreci dikkate alınarak yapılması gerekir. İş iptalinin ise yalnızca sete çıkılacak gün yapılması durumunda bir yaptırım söz konusudur. Bu durumda çalışanlara yarım kaşe* ücret ödenmektedir. Ancak bu uygulama da kimi zaman prodüksiyon şirketleri tarafından göz ardı edilerek gerekli ödeme yapılmamaktadır.

Türkiye’de 2000’li yıllarda dijitalleşmeyle birlikte post-prodüksiyon önem kazanmış, yapım sonrası alandaki şirket sayısı buna bağlı olarak da işgücü ihtiyacı artmıştır. Böylelikle post-prodüksiyon alanında iş tanımları çoğalmış, yapım sonrasına gösterilen önem de artmıştır. Güncel teknolojinin takibinin yapılması şart hale gelmiş, dünyadaki akışa uyulma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu durumda çalışanlar teknolojiyi kullanabilen ve gelişmeleri takip edecek yeni nesil, okullu mezunlardan oluşmaya başlamıştır. Geçmişin usta-çırak ilişkisi içinde yürütülen çalışma ilişkilerinin yerini örgün öğretimlerini bitirdikten sonra kişisel çabalarıyla kendini geliştirerek meslek sahibi olan ekipler almıştır. Bu durum mesleki bilgi becerilerin doğrudan teknolojik gelişmeler ve teknik yeterlilikle oluştuğu post-prodüksiyon alanında daha fazla hissedilmiştir. Yalnızca post-prodüksiyon alanı değil tüm sektöre egemen olan in-house (şirket bünyesinde çalışma) – freelance (serbest çalışma) ayrımı ise çalışanlar bakımından bir ikilik yaratmaktadır.

Freelance tanımı sektör içerisinde işbaşı belirli bir ücret karşılığında çalışan serbest çalışanları, in-house tanımı ise bir firma bünyesinde aylık bir ücret karşılığında çalışan kişileri tanımlamaktadır. In-house olarak tanımlanan çalışanlar dolayısıyla yapılan proje başına ödeme almamakta bu nedenle ortalama kazançları freelancer çalışanlara göre düşük olmaktadır. Ancak sektöre yeni katılmış birinin freelancer(serbest çalışan) olarak çalışabilmesi henüz gerekli bağlantıları kuramamış olduğundan mümkün olmadığından genellikle meslekte ilk birkaç yılı şirket çalışanı

* Dizi, reklam ve sinema sektöründe proje başına veya bir günlük belirlenen mesai ücreti.

olarak geçirmektedirler. Şirket bünyesinde çalışmanın bir noktada daha kurumsal bir mesleki yaşantı getireceği düşünülse de mesleki bir tanım ve sınırlamanın varlığından çoğu zaman söz edilememektedir. Sinema ve reklam sektöründe görüntü ekibi 1. asistanı(focus-puller) olarak çalışmakta olan Seyhan Davarcı şirket bünyesinde çalışmak ile serbest çalışma düzeni arasındaki ayrımı şöyle ifade etmektedir:

“Rentalın tek artısı ki buna artı demek doğru olur mu bilmiyorum. Sana sabit maaş verdiği için ne kazanıyorsan az da olsa maaşını biliyorsun. Ona göre hayatını düzenleyebiliyorsun artı sigortanı yapıyor artı piyasa kurmak zorunda kalmıyorsun sana sürekli iş getiriyor. Bunlar güzel ama senin o kadar hakkını yiyor ki aslında senden aldığı emek ve senden beklediği iş performansı verdiği paranın çok çok üstünde.”¹⁰⁴

Sektörün tamamı dahi istihdam bakımından oldukça kısıtlı iken yapım sonrası aşamasında görev alan ve oldukça uzmanlaşma gerektiren mesleklere sahip az sayıdaki çalışanın sorunlarına dikkat çekilmesi ise daha güçtür. Fiziki koşulları bakımından değerlendirmeye alındığında çoğunlukla ofis ortamında veya stüdyolarda çalışmaları post-produksiyon ekiplerini prodüksiyon sürecinden oldukça ayrı bir noktada konumlandırmaktadır. Ancak bir yandan üretim sürecinde tüm sektörde var olan düzensiz iş yaşamı, koşulların önceden kestirilemediği, bir şirket bünyesinde çalışılmadığı sürece tüm çalışanların yaşadığı hukuki problemler gibi ortak sorunlara bu çalışanlar da dâhildir.

Ses ve müzik tasarımı, kurgu ve montaj, görsel efekt, motion graphics, vfx çalışmalarını kapsayan yapım sonrası sürece ve bu sürecin çalışanlarına dair verilerin sınırlılığı, İstanbul bünyesinde sınırlı kalmış sinema-televizyon alanı çalışanlarının içerisinde küçük bir dilimi meydana getirmesinden kaynaklanmaktadır. Bursa Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı'nın animasyon sektörü ile ilgili olarak hazırladığı raporda yapılan firma görüşmeleri, çalıştay faaliyetleri ve anket çalışmaları ile hali

¹⁰⁴ Seyhan Davarcı (Reklam ve Sinema Sektöründe 1.Kamera Asistanı) ile kişisel görüşme, 14.03.2019

hazırda istihdam edilen işgücü ve diğer unsurlar da dikkate alınarak Türkiye'nin animasyon endüstrisindeki nitelikli-aktif işgücü sayısının yaklaşık 1.500 olduğu belirtilmiştir. Bahsi geçen raporda ayrıca bu kişilerin çalıştıkları başlıca çalışma alanları; karakter tasarımcısı, storyboard sanatçısı, konsept tasarımcısı, 3D modelleme sanatçısı, Rigging Sanatçısı, 3D-2D Animatör, Animasyon Yönetmeni, Doku ve Işık Sanatçısı, Senarist, Görsel Efekt Sanatçısı, Ses Tasarımcısı ve Kurgu olarak kategorilendirilmiştir.¹⁰⁵

2.1.2000 Sonrası Türk Sinemasının Üretim Yapısında Değişen Dinamikler

Film yapımının her üç evresinde çalışan sanatçı ve teknik elemanlar ile gerek duyulan her türlü malzeme ve araç-gereç, stüdyo, laboratuvar ve tanıtım giderleri yapımcı tarafından temin edilen kaynaktan karşılanmaktadır. Ülkemizde film sektörü gerektiği gibi yapılanmadığı ve örgütlenmediği için de güçlükle sağlanan kaynakların daha verimli bir şekilde değerlendirilmesi mümkün olamamaktadır. Buna iyi bir örnek yerleşik stüdyoların olmaması nedeniyle çevre düzeni, dekor, kostüm, aksesuar gibi ihtiyaçların hemen hemen her film için yeniden imal edilmesidir. 2000'li yıllara geldiğinde post-produksiyon alanındaki en önemli şirketlerin faaliyete geçtiği, bu alana yönelik bir bakış açısı değişiminin gerçekleştiği sonucuna ulaşılabılır. Ancak yapım sonrası şirketlerin sayısının artmasına karşın özellikle dijitalle geçişte sürekli ilerleyen teknolojiye ayak uydurmak için birçok yanlış yatırım da yapılmıştır. Bu yanlışlar yapımdan perdeye kadar kendini gösteren ciddi kalite sorununun da nedenini oluşturmuştur.

2000 sonrası post-produksiyon çalışmalarına verilen önemin bir göstergesi de çalışmalara ayrılan sürenin yanı sıra toplam bütçe içindeki post-produksiyon maliyetleri oranının da bir hayli artmış olmasıdır.¹⁰⁶ Cem Yılmaz'ın Arif V 216 filminin son anda değiştirmeye karar verilen final sahnesi için 3 milyon TL harcanmış, Cem Yılmaz "*Türkiye'de bu bilgisayar efektlerini yapabilecek 40 kişi*

¹⁰⁵ Bursa Bilecik Kalkınma Ajansı, Animasyon Sektörü Raporu, s.80-81.

¹⁰⁶ Ertan Tunç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005) s.189

var. *Bunların tamamıyla çalışmak zorundaydık. İçimize sinmeyen hiçbir şeyi yapmadık*” diyerek post-produksiyon sürecine geçmişle kıyasla değişen bakışı ortaya koymuştur.¹⁰⁷ 2005 yapımı *Organize İşler* filminden söz konusu durumu örneklendirmek gerekirse; filmin hazırlık aşaması 6 hafta, çekimleri ise 7,5 haftada tamamlanmıştır. Kurgu işlemleri ise henüz çekim aşamasındayken başlamış, filmin çekim dönemini takip eden haftalarda Yılmaz Erdoğan ve post prodüksiyon supervizörü Ali Taner Baltacı'nın da katıldığı ekip filmin kurgusunu Ekim ayı başında tamamlamıştır.¹⁰⁸ Ancak diğer taraftan filmin ileri işlemlerinin Münih'e ARRI Digital Film'e gönderilerek tamamlanması 2000'li yılların başında henüz vfx, color correction gibi post-produksiyon işlemlerinde istenilen ölçüde bir başarı elde edilemediğinin de göstergesidir.

Prodüksiyon ve post prodüksiyon hizmetleri, seslendirme, menajerlik, hem sinema hem de TV için dijital medya temini alanlarında hizmet sunan İmaj Group Yönetim Kurulu Üyesi Müge Kolat, alana yapılan yatırımların yalnızca teknolojik altyapıyla sınırlı olmadığını belirtmiş, işgücü ve insan kaynağının da en az teknolojik yatırım kadar önemli olduğunu vurgulamıştır. Yeni teknolojiyi kullanacak insan kaynağını yetiştirmek sektör adına oldukça önem taşımaktadır. Özellikle yapım sonrası alanda yer alan işkolları ve ekipler teknolojinin gelişimiyle paralel bir dinamizme sahiptir ve bu doğrultuda yatırım-teknoloji-kalifiye işgücü sacayağının oldukça önem kazandığı bir alandır.

“Teknoloji ne kadar gelişirse gelişsin, tek başına üretmez; bir yaratıcıya muhtaçtır ve bir yaratıcı fikirle anlam kazanır. Bu bilinçle yaratıcı ekiplerle yakın ilişkide çalışmak hatta ayrı kurumsal yapılar olduğumuzu unutup tek ekip gibi hareket ederek onların yaratım süreçlerine dâhil olmaya çalışıyoruz. Sektörün en büyük teknolojik yatırımlarını gerçekleştiren bir yapı olarak tüm grup şirketlerimizin

¹⁰⁷ <https://www.haberturk.com/yazarlar/fatih-altayli-1001/1783650-sasirdik-mi>

¹⁰⁸ <https://sinefabrika.com/organize-isler-2005-hd/>

temel hedeflerinin başında geliyor bu.”¹⁰⁹

2000’li yıllarda Amerikan Sineması örneklerini izleyerek beğenileri şekillenen genç seyirci kitlesinin Türk sinemasının ilerlemesinde ne kadar önemli olduğu anlaşılmıştır. Yanı sıra Türk sinemasına seyirci çekecek ve bu ilgiyi sürekli hale getirecek bir formül geliştirilmesi gerektiğinden Amerikalı, Eşkıya, İstanbul Kanatlarımın Altında, Kahpe Bizans gibi filmler izleyicide yarattığı popülerlikleri ile bu duruma birer örnek olmaktadır.¹¹⁰ Böylece 90’lı yıllarda bir çöküş dönemi yaşayan Türk sineması 2000’li yıllarla birlikte yine bir dönüşümün içindedir. Sinemacılar ve sektör elemanlarının kendinden önce sanat sineması-popüler sinema şeklinde ayrılan endüstri ve sanat ilişkisine bakışında yaşanan değişim, profesyonelleşmeyi ve endüstri arayışını beraberinde getirmiştir.

*“Sinemaya tek başına sanat olarak bakıldığında maalesef bir endüstriye dönüşemiyor. Ama sanatın ticareti olarak birçok yerde tanımlanır ki, benim de kişisel kanaatim buna yakın. Bundan dolayı işe böyle çok profesyonel yaklaşır, sanatla profesyonellik birleştiği için, işler çok daha iyi çıkmaya başladı. Yasal olarak bir milyon dolar yatırıp, 12 ay içerisinde 4 milyon dolar kazanma ihtimaliniz olan başka bir sektör yok. (...)Yüksek kazanç hayalleriyle yatırım riskleri alınmaya, daha yüksek bütçeli ve daha iyi işler yapılmaya başlandı. Televizyonda da böyle, sinemada da böyle.”*¹¹¹

2006 yılında uzun bir aradan sonra ilk kez yerli film seyircisi sayısının yabancı film seyirci sayısını geçmesiyle ulusal sinema üretimi açısından önemli bir başarı yakalanmıştır. Toplam hasılat içerisinde yerli filmlerin payının yabancı yapımları

¹⁰⁹ Müge Kolat, <https://www.campaigntr.com/yeni-mecralara-yeni-butce-standardi/> Erişim Tarihi:3 Nisan 2019.

¹¹⁰ Nigar Pösteki, 1990 Sonrası Türk Sineması s.170

¹¹¹ Mehmet Altıoklar (yapımcı) Türk Sineması: Sorunlar ve Fırsatlar, s.42-43

geçtiği ve yerli filmlerin seyirci rekoru kırdığı 2008 yılında ise en çok izlenen 10 filmin 10'u da yerli yapım olmuştur. Diğer taraftan son yıllarda Türkiye film sektörünün büyük ve oturmuş ulusal sinema pazarları ile rekabet edecek ölçüde bir gelişim gösterdiği yorumu yanlış ve eksik olacaktır. Yerli yapım izleyicisinin %60'ını listenin ilk beş filmi toplarken geri kalan %40'ın toplam 61 film arasında paylaşılması çok ciddi bir dengesizliği gözler önüne sermektedir.¹¹² Diğer taraftan son yıllarda Türkiye'deki dağıtım ayağının büyük kısmına sahip olan ve tekelleşmeye neden olduğu şeklinde eleştirilen Mars Grubu satın alan CJ Entertainment şirketi Pazarlama Koordinatörü Duygu Akağz yaptığımız görüşmede, önemli olanın Türk filmi seyircisinin sayısındaki düşüş olduğunu belirtmiştir:

“İnsanlar gittiği sinemanın Avşar mı Cinemaximum mu olduğuna bakmaz. Bu ülkede insanlar sinemaya gitmeyi bıraktı. Geçtiğimiz yıla bu yıl arasında %50'den fazla düşüş var, biliyor musun? İnsanların ayağı çekildi. Marvel nasıl bir şekilde yüksek iş yapabiliyor ya da yeni çıkan yapımcılar? Beğenilir beğenilmez birileri bir şeyler deniyor batmayı göze alarak. Desteklemek yerine köstek olmayı tercih ediyoruz.”¹¹³

Yukarıda da sözü edilen piyasada son yıllarda üretime katılan yeni yapım firmalarının kurulması sektörün canlılığı bakımından umut verici olsa da bu şirketlerin büyük kısmının kısa süre içerisinde sektörden çekildikleri bir gerçektir. Sinema sektörünün riskli ekonomik durumu içinde kısa bir süre varlığını sürdürebilen bu şirketlerin yapımlarında yer alan çalışanlar da doğacak koşullardan doğrudan etkilenmektedir. Sinema çalışanlarının meslek hayatlarına dair en temel sorunlar bu düzensiz yapılanmanın getirisidir ve sosyal güvenceden bahsedilemeyen sektör koşulları içerisinde çalışma ilişkilerini belirleyecek yasal bir zemin de yoktur. Bu da bizi çoğu zaman isim yapmış yönetmen veya oyuncuların ödemelerini aldığı,

¹¹² İstanbul Ticaret Odası, Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri, s.23-27

¹¹³ CJ Entertainment şirketi Pazarlama Koordinatörü Duygu Akağz ile Kişisel Görüşme,17.03.2019.

teknik ekibin ise muhatap bulamadığı bir sonuca götürmektedir.

“Başlangıçta TV dizisi sektöründe de aslında eski Yeşilçam'ın adabı vardı. Fakat önce çalışanlara, kapıdaki kuyruk yüzünden, "Valla, istersen, yarım haftalıkla başla" dendi. Ama birkaç yıl sonra kuyruklar uzayınca yarım haftalık teklifi de kalktı ve "yayın başlayınca" denmeye başladı. Fakat kuyruklar daha da uzadı. Şimdi artık, "5-10 bölüm içerden başlarsan" deniyor. Tabii, bu arada kadim dil de bozuldu. Dil "lütfen muhasebeye uğrayın"dan "yerse!"ye dönüştü. İşsizlik ve orman düzeni içindeki rekabet koşullarında, sanki bulanık suyun dibi hiç yok.”¹¹⁴

Gişe rakamları bir ulusal sinemanın içerisinde bulunduğu koşulların olumlu bir ilerleme içerisinde olup olmadığını göstermesi açısından oldukça önem taşımaktadır. Ancak bu sayısal veriler tek başına üretimin yapısı, üretilen filmlerin izleyiciyle ilişkisini ortaya koymakta yeterli değildir. Sağlıklı bir sektör analizi ancak içerik-gişe-teknik koşulların kıyasıyla ortaya çıkacaktır. Güncel bir örneklendirme yapmak gerekirse; 6.073.364 seyirci ile tüm zamanların en çok izlenen 6.film olan Düğün Dernek 2 ve 3.737.605 seyirci sayısı ile 18.sırada yer alan Mucize filmlerinin gösterime girdiği 2015 yılında Cem Yılmaz'ın “Ali Baba ve 7 Cüceler”, Ata Demirer'in başrolünde yer aldığı “Niyazi Gül Dörtnala”, umulandan fazla bir başarı elde eden “Ali Kundilli” filmlerini yılsonu rakamlarından çıkardığımızda hacim olarak büyüdüğünü düşündüğümüz sinemamızın aslında çok da büyümediği sonucuna ulaşılmaktadır.¹¹⁵

“Sürekli aynı senaryoları farklı isimlerle insanların önüne koyup milyonlar yapmayı bekliyoruz. Başta da söyledim ya, kötü bir film yapıp

¹¹⁴ Disk/Sinema Emekçileri Sendikası Yönetim Kurulu, 18 Mart 2010.

¹¹⁵ Barış Saydam, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/197/2015%E2%80%99te-turk-sinemasinin-genel-gorunum> Erişim Tarihi:23.09.2019

ya da insanların ilgisini çekmeyen bir film yapıp bana neden 200 salonda değil de 50 salonda gösterime girdiğinin sorulmasının bir anlamı yok ki. O zaman gelin bu filmi nasıl daha çok izlenir hale getirebiliriz bunu tartışalım.”¹¹⁶

Yönetmenliğini Kaan Müjdeci'nin üstlendiği 2016 yapımı “Kapalı Gişe - Türkiye Sinemasında Dağıtım Krizi” belgeseli Türkiye Sinemasındaki dağıtım krizini bir alan araştırması içerisinde incelemenin yanında bu konuya ilk geniş çapta dikkatin çekilmesini sağlamıştır. Bu belgeselin çok öncesinde dağıtımdaki tekelleşme birçok sinemacı ve sinema yazarı tarafından ifade edilmiş ve güncel sorunların habercisi olmuştur. Örneğin; Ağır Roman filminin yapımcılığını üstlenen Sabahattin Çetin 2013 yılında Türkiye'de ticari değer taşıyan 110.000 sinema koltuğunun dağıtımçı şirketlere göre toplam içindeki oranını şu şekilde belirtmiştir:

*Cinemaximum Grubu:*55 Bina, 450 Perde, 70.000 Koltuk, % 63,6

*Avşar Grubu:*23 Bina, 155 Perde, 21.000, Koltuk, % 19,9

*Cinema Pink Grubu:*15 Bina, 100 Perde, 9.000 Koltuk, % 08,18

*Prestige Grubu:*11 Bina, 100 Perde, 10.000 Koltuk, % 09,09 ¹¹⁷

2018 yılında sinema yapımcıları ve Türkiye'nin en büyük dağıtım ağına sahip MARS Grubu arasında yaşanan anlaşmazlıkta yapımcılar, sinema salonlarının yaptığı promosyonlarla kendi üretimleri üzerinden artı değer yaratılarak haksız kazanç sağlandığını belirterek filmlerini gösterime sokmama kararı almıştır. Organize İşler 2: Sazan Sarmalı, Kara Komik Filmler, Recep İvedik 6, Mucize 2: Aşk filmlerinin yapımcıları olan Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Şahan Gökbakar, Mahsun Kırmızıgül anlaşma sağlanana kadar filmlerinin gösterime girmeyeceğini açıklamışlardır. 30 Aralık 2018 tarihinde MARS Grubu'nun Kurumsal İlişkiler Direktörü Aslı Irmak Acar'ın verdiği röportajda "Cem Yılmaz olmazsa başka Cem

¹¹⁶ CJ Entertainment şirketi Pazarlama Koordinatörü Duygu Akağz ile Kişisel Görüşme,17.03.2019

¹¹⁷<https://sadibey.com/2013/04/06/turkiye-sinemasini-bekleyen-tehlike-sinema-salonlarinda-tekellesme/#.XDpUpVUzbIU>

Yılmaz'lar çıkar" sözleri konuyla ilgili tartışmaları şiddetlendirmiş ve sinemacılar tarafından oldukça tepki çekmiştir. Mars Entertainment Group'un Kurumsal İlişkiler Direktörü Aslı Irmak Acar bilet fiyatlarıyla ilgili şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

“Biz Mars Sinema olarak piyasanın sadece yüzde 38’iyiz. Yüzde 62’lik bir sinema daha var orada. Çok küçük sinema salonları var. Kimseyi zan altında bırakmak istemiyorum ama doğru raporlama yapmayan, biletleri çok daha ucuza satanlar var. Benim fiyatlarım her yerde bellidir. Lokasyon bazında bir standardım var. Ama Doğu’da 3 liraya bilet satan da var. Fiyatlar bu kadar değişirken, yapımcıların bize değil yüzde 62’ye bir bakmaları lazım.”¹¹⁸

30 Ocak 2019 tarihinde, söz konusu bilet geliri krizine çare olacağı söylenen 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun ile ilgili değişiklik meclisten geçerek resmi gazetede yayınlanmıştır. Kanun değişikliği ile sinema biletini içeren abonelik, promosyon, kampanya ve toplu satış faaliyetlerinin sinema salonu işletmecileri, filmin yapımcısı ve varsa dağıtımıcısı ile yapılacak sözleşmeler yoluyla belirlenmesi yasal güvence altına alınmıştır. Ancak diğer yandan “Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin, ticari dolaşıma veya gösterime sunulmasından önce değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılarak uygun bulunmayan filmlerin, ticari dolaşıma ve gösterime sunulmayacağı” ifadesi sansür tartışmalarına neden olarak Türk Sinema Tarihi boyunca süregelen bir tartışmanın yeniden başlamasına neden olmuştur.

“Bu kurul bir değerlendirme kurulu değil, elde edilen kârın kimin arasında nasıl paylaşılacağına kavgası. Destekleme kurulları sayesinde sözünü söyleyecek, özgün filmler yapacak arkadaşların

¹¹⁸<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/cengiz-semercioglu/film-cekmezlerse-cekene-bulacagiz-41067366>

destek alması mümkün değil artık bu yasayla.”¹¹⁹

2.2. Set Koşullarının Teknik ve Yaratıcı Ekip Üzerinden İncelenmesi

Günümüzde medya sektörü, küreselleşmenin getirisi olarak ulusal ekonomilerin gerilediği, finansal alanlarının artarak çok uluslu şirketlerce kontrol edildiği ve yönlendirildiği bir mecra olarak karşımıza çıkmaktadır.¹²⁰ Küreselleşmenin Türkiye’de sinema sektörü üretiminin dinamiklerine ve yapım sürecindeki aktörlerine etkisi tartışılması gereken çok yönlü bir süreçtir. Küresel ölçekte meydana gelen dönüşümün çalışma ilişkileri alanındaki yansımaları ise esneklik ve tüm iletişim araçlarını bir çatı altında toplayarak aralarındaki sınırların belirsizleştirilmesi olarak ortaya çıkmıştır. Emek maliyetini azaltmak yolunda esnek çalışma ile ilk olarak istihdam olanakları azaltılmaktadır.

Medyada esnekliğin diğer bir tezahürü, iş güvencesinin ortadan kalkmasıdır. Medyada esnek çalışma, çıraklık müessesesine benzer bir şekilde stajyer personel kavramıyla karşılık bulmuştur. “Stajyer” personel, sigortasız, sosyal güvencesiz ve örgütsüz genç emek olarak işverene istediğinden daha fazlasını vermektedir. “Stajyer”lik süreleri sürekli olarak uzamaktadır. “Stajyer”lik sonrası dönem, “kaşeli çalışma” adı altında, iş başına ücret ödenen yine kadrosuz ve sigortasız çalışma biçimidir.¹²¹

Sektörde çalışan işçi sayısı artarken diğer yandan da düzensiz ve kuralsız bir çalışma düzenine yol açmıştır. Giderek kötüleşen çalışma koşulları, 30 saati aşan çalışma günleri, iki iş günü arası dinlenme saatlerinin 2-3 saate düşmesi, emniyetsiz çalışma koşulları, pek çok iş kazasına ve işçi ölümlerine yol açmıştır. Söz konusu şartların düzenlenmesi amacıyla Kasım 2013’de reklam bünyesinde çalışan kamera arkası ekipleri Kamera Asistanları, Yönetmen Yardımcıları, Görüntü Yönetmenleri,

¹¹⁹ Sine-Sen Genel Başkanı Zafer Ayden ile kişisel görüşme, 2 Şubat 2019.

¹²⁰ Serdar Kaypakoğlu, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5332/kuresellesme-ve-medya#.XF7K-FUzbIV> Erişim Tarihi: 14.03.2019

¹²¹ Doç. Dr. Gamze Yücesan Özdemir, “Medyada Çalışma İlişkileri” Semineri, 26 Nisan 2008

Prodüksiyon Çalışanları ve Kostüm Sorumluları kendi alanlarına ait derneklerini oluşturmuştur. 2 Ocak 2015'te Sinema Reklam, Dizi ve TV Programı Çalışanları Sendikası kurularak, planlanan hedefleri çalışanlara anlatmanın yanı sıra dizi sektörü çalışanlarını bilinçlendirmek amaçlanmıştır.¹²²

2.2.1.Çalışma Saatleri

Türkiye'de televizyon ve sinema filmi setlerinde çalışanların sorunları ve çözüm önerileri üzerine yapılan çalışmalarda setlerde tehlikeli ortamlarda çok ağır şartlar altında çalışıldığı, Türkiye'de maden işçiliğinden sonra en ağır işin set işçiliği olduğu ortaya çıkmıştır.¹²³ Televizyon kanallarının, taşeron yapımcılara yaptırdığı dizilerde günlük ortalama çalışma saati 16-18 saattir. Ayrıca uzun metraj bir sinema filmi uzunluğunda ve haftalık yayınlanan bir dizinin yayın gününe yetiştirebilmesi için dizi ekipleri geceli gündüzlü çalışmakta ve sürekli bir iş yetiştirme baskısına maruz kalmaktadır. Bu çalışmada yapılan görüşmeler sonucunda set çalışma sürelerinin kimi zaman 20 saati aşabildiği, bu süre içerisinde de güçlükle mola verilebildiği belirlenmiştir.

Çalışma saatlerinin uzunluğu bir yana, fazlasıyla esnek olması da çalışanlar açısından büyük bir sorundur. Bir çalışma taslağı şeklinde değerlendirebileceğimiz programlara uyulsa dahi çoğu zaman öngörülemeyen aksamalar nedeniyle çalışma saatleri uzamaktadır. Özellikle reklam sektöründe birkaç günlük oldukça kısa projelerden oluşan üretim içinde hangi gün, nerede, ne kadar süre ile çalışılacağı belirsizdir. Sendikanın mücadele vermesine imkan tanıyan pragmatik bakışı nedeniyle çalışma saatlerinin 8 saate çekilmesinden kademeli olarak azaltılmasına yönelik uygulamalar kimi çalışanlar tarafından iş hukukunda belirtilen 45 saat sınırını aştığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. Bu söylemden çalışanların destekledikleri yapıların kendileri adına çaba göstermesi ve değişimi kendilerinin

¹²² Sinema-TV Sendikası 1. Olağan Genel Kurul 6 Aylık Faaliyet Raporu, 6 Ocak -10 Haziran 2015

¹²³ Derya Doğanay, Dizi ve Film Seti Çalışanlarının İş Sağlığı ve Güvenliği Yönünden Çalışma Koşullarının Değerlendirilmesi, İş Sağlığı ve Güvenliği Uzmanlık Tezi s.59

değil tâbi oldukları gücün gerçekleştirilmesi gerektiğini düşündükleri ortaya çıkmaktadır.¹²⁴

*"8 saat bu sektörde hiçbir gerçekçiliği ve karşılığı olmayan bir şey. O yüzden bu çalışma süreleri daha uzun olmalı, karşılıklı mutabakat kurulmalı yapım şirketleriyle ve adım adım düşürülmeli bu saatler. Şu anda 16 saat bile bana, sana çok anlamsız ve uzun geliyor ama bu sektörde çalışanlar için 16 saat bile çok iyi bir şey. Tabii ki 16 saat olmamalı ama bugün 16 saat bile hala tartışma konusu olabiliyor yapım şirketleriyle. 12 saati şimdi söylesek muhtemelen infial olur ama bence evet 12 saatin kavgasının da verilmesi gerekiyor. Ki bir sonraki adım da bu olacak."*¹²⁵

Uzun çalışma saatleri içerisinde özellikle gece çalışmaları yapan ekipler, uzun süreler ayakta çalıştıklarından ve kimi zaman ekipmana göre değişen ölçülerde ağır işler yaptıklarından iş yükleri fazla, çalışma şartları oldukça ağırdır. Bu fiziksel ve zihinsel çalışmanın sonucunda baş gösteren yorgunluklar uzun çalışma saatleri eklendiğinde iş performansını ciddi şekilde etkilerken set çalışanlarının sağlık ve güvenliğini riske sokmaktadır. İş organizasyonunun kendine özgülüğü, iş ilişkilerinin karmaşası ve belirsizlikleri içerisinde çalışanlar iş yetiştirme stresiyle başa çıkmaya çalışmaktadırlar. Bütçe ve koşullar yapım tarafından devamlı olarak denetlenirken uzayan çalışma saatleri set çalışanlarının lehine uygulamalardan çok iş yetiştirme baskısı ortaya çıkarır.¹²⁶

"Birincisi çalışma saatlerinin ve koşullarının denetlenmesi, kontrol edilmesi gerekiyor. Sendika kuralı koyabilir. Ama bunu devletin denetlemesi gerekiyor. Üçayaklı bir şey aslında işveren, çalışan ve devlet. Bu konudaki şikâyetlerimizi Bakanlık yetkililerine söyledik. Bir

¹²⁴ Sinema-TV ve Reklam Çalışanları Üzerine Bir Alan Araştırması s.34-35.

¹²⁵ Sinema TV Sendikası Genel Koordinatörü Sinem Çetinkaya ile Kişisel Görüşme, 27.04.2018

¹²⁶ Kamera Önünde ve Arkasında Çalışanlar İçin Setlerde İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Rehberi s.343

çalışma başlattılar: şu anda setleri ziyaret ediyorlar, dizi setlerini. Ama sadece sigortalı olan 4A'lı arkadaşların evraklarını kontrol ediyorlar. Biz de diyoruz ki zaten sorun insanların 4A'lı olmaması ve kontrolün dışında kalıyorlar.”¹²⁷

Teknik ekip açısından her an ulaşılabilir durumda olma gerekliliği bahsi geçen esnek çalışmanın ve belirsiz koşulların bir getirisi. Yapım amirleri ya da genel koordinatörlerin çalışmayı tercih ettikleri işgücüne hızlı şekilde ulaşmak istemesi çalışanların iş alabilmeleri açısından oldukça önem taşımaktadır. Yapımın teknik ekibe ulaşarak gerekli organizasyonu yapabilmesinin temelinde iletişim ağı yer almaktadır. Yapımın, set ekiplerinin başında yer alan focus puller, sanat yönetmeni vs. gibi kişilerle anlaşması durumunda sıra ekibini oluşturmak üzere bu kişilere gelmektedir. Kısıtlı bir zaman aralığında gerekli bağlantıları kurma sorumluluğundaki ekiplerin üzerinde “her an ulaşılabilir olma” baskısı yaratmaktadır.

Ülkemizde hukuki ve idari süreçlerin sonuçlanması oldukça uzun sürdüğünden sektör çalışanları çalışma sürelerini yasal seviyeye çekinceye dek kademeli olarak düşürmeyi başlıca hedef olarak görmektedir. Çalışma Bakanlığı’ndan talep edilen saha denetimlerinin uygulanabilmesi, az sayıda müfettişle milyonlarca işyeri sistematik şekilde denetlenemeyeceğinden ve üretimin yapısı da hesaba katıldığında mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla oluşturulan çalışma ilkelerini taraflar için bir geçiş ve uyum süreci olarak değerlendirme fikrinden hareketle Sinema-TV Sendikası üyeleri, 12 saat mesai + 4 saat fazla mesai sistemini bir ara çözüm olarak tanımlamaktadır.¹²⁸ Geçici olacağı söylene de bir süredir reklam ve sinema setlerinde standart hale gelen 12+4 saatlik mesai süresine çalışanlar ve yapım taraflarının yanı sıra bir de rental şirketleri açısından bakıldığında elde edilen kazanımları daha doğru değerlendirebilmenin önemi anlaşılacaktır.

¹²⁷ Sinema TV Sendikası Genel Koordinatörü Sinem Çetinkaya ile Kişisel Görüşme, 27.04.2018

¹²⁸ <http://www.sinematvsindikasi.org/hedeflerimiz/calisma-sureleri/>

“16 saat mevzusunu rental şirketleri de destekliyor çünkü diyelim bir kamera rentaldan bir işe yollandı. O kamera saat sınırlaması olmadığı için 8 saat sonra da gelebilir 48 saat sonra da gelebilir. Ne zaman gelirse gelsin aynı parayı veriyor prodüksiyon. O kameranın ne zaman geleceğini bilmediği için düzenli bir takvim oluşturamıyor. Bu düzensizlik de ona maddi kayıp olarak geri dönüyor. Rentallar biraz da bu yüzden destekliyorlar saat sınırlamasını, hem 16 saate bir kaşe yazıyor hem de bir takvim oluşturabiliyor.”¹²⁹

2.2.2.Ücret

İstanbul'da reklam sektörü bünyesinde bazı ekiplerin (örneğin görüntü, ışık ekibi) net çalışma ücretleriyle çalıştığı görülse de sektör genelinde bir değerlendirme yapıldığında hala bir taban fiyat uygulamasının olmadığı ortaya çıkmaktadır. Net bir ücret karşılığında çalışan sektör çalışanlarının azlığına karşın yapım tarafından daha düşük ücretler karşılığında çalışacak kalifiye olmayan elemanlar tercih edilebilmektedir. Bu nedenle yurtiçinde deneyimsiz veya eğitimsiz kimselerin yanı sıra yurtdışından getirilen yabancı ekiplerin de çekimleri gerçekleştirmesi sağlanabilmektedir. Örneğin geçmiş yıllarda hem düşük maliyet hedefi hem de “yabancı yönetmen” etiketi altında sunulmak üzere özellikle Bulgaristan'dan görüntü yönetmeni ve yönetmen getirilmiştir.

Normal şartlarda kamera asistanları görüntü yönetmeninin istediği ekipmanları kiralama şirketinden alarak gerekli testleri yapmaktadır. Hem rental hem kamera ekibi bunu listeleterek sette kullanmanın ardından yeniden rental şirketine eksiksiz teslim etmektedirler. Eksik malzeme ya da zarar görmüş malzeme olması durumunda zararı prodüksiyon veya asistanlar tarafından karşılanmaktadır.

“Yurtdışından gelen ekiple de böyle bir şey olmuş sanırım malzeme

¹²⁹ 2. Kamera Asistanı Emir Göksu İle Kişisel Görüşme, 11.02.2019

çalınmış ya da kaybolmuş da olabilir kimseyi suçlamak istemem. Rental da bu malzemenin faturasını prodüksiyon şirketine kesmiş. Böyle bir şeyin hukuki geri dönüşü olmayacağından yurtdışındaki adamı bulmak gerektiğinden ve dava açmak zor olduğu için prodüksiyon şirketleri de bundan artık kaçınıyorlar. Böyle bir yola başvurmak istediklerinde artık diziden adam getiriyorlar.”¹³⁰

Yapılan görüşmelerde ücret konusunda altı çizilen önemli noktalardan biri asistan ücretlerinin kimi zaman bağlı buldukları ekibin başındaki kişi vasıtasıyla ödeniyor olmasıdır. Bu durumda ödemeler ayrı hesaplara değil de asistanın bağlı oldukları kişinin hesabına yatmaktadır. Veya günümüzde özellikle reji-yapım ekiplerinin ücretleri resmi şekilde kişisel hesaplara yatırılmaktansa “elden ödeme”ler tercih edilmektedir. Buna vergilendirmeden kaçınma isteği neden olmaktadır. Ortaya çıkan sonuç; ücret tarifelerinde bir standardizasyona gidilmesinin, ortak bir tarife belirlenmesinin gerekliliğidir. Tabi bu “kaşe”lerin belirlemesi yapılırken aynı zamanda insani çalışma saat ve koşullarının da gözetilmesi gerekmektedir.

Kaşeler ile ilgili en önemli sorunlardan biri de ödemelerin alınma süresidir. Kimi zaman 1 yıla kadar uzayan süreçlerde çalışanlar sosyal güvenceden yoksun olduklarından kesilen serbest meslek makbuzları ile tahsil etmeleri gereken ücretleri takip etmek zorunluluğunda kalmaktadır. Üstelik alması gereken ücretlerle ilgili olarak bir yaptırımda bulunulması durumunda çalışanların prodüksiyon şirketlerinin “kara listesi”ne girerek gelecek projelerde yer almamasının sağlandığı özellikle reklam sektörü çalışanları tarafından ifade edilmektedir. Söz konusu icra takibini başlatabilmek için zaten SGK'lı olmayan çalışanların yasal bir bağlayıcılığa ihtiyacı vardır. Dolayısıyla bir şirket bünyesinde çalışmayan ve bu nedenle sosyal güvenceden yoksun set ekiplerinin tıpkı bir işveren gibi yapılan hizmeti belgeleyecek şekilde fatura kesmesi gerekmektedir.

¹³⁰ Dizi sektörü 2.Kamera Asistanı,10.02.2019

“Dizide hepimiz sözleşmeli çalışıyoruz, proje bazında. İşimiz bitince sözleşme de tamamlanmış oluyor. Proje olunca sen varsın yani, ödemelerimizi de aylık alıyoruz. Ben şanslılardanım hiçbir yerden paramı alamadığım olmadı. Ama sektördeki çoğu arkadaşın başına gelmiş bir şey ödemesini zamanında alamamak ya da hiç alamamak.”¹³¹

Ancak bunun yanında çoğu serbest sektörü çalışanı hem sigortası yapılmadan çalışmakta hem de BAĞ-KUR'lu dahi olmadan ve fatura kesmeden uzun yıllar sektör içerisinde hizmet verebilmektedir. Bu durumda çalışanın yasal hiçbir görünürlüğü olmadığından muhasebe işlemleri “elden ödeme” mantığıyla yürümektedir. Film endüstrisi çalışanlarının kazançlarının, ortalama bir işte tam zamanlı çalışan bir kişinin kazancının çok üzerinde olması ve prodüksiyon sürecinin aynı anda birden fazla işte çalışabilmeye de imkân sağlaması ise ücretlerde geçmiş kazançlara oranla düşüş görülmesini bir ölçüde göz ardı etmektedir.

2.2.3.Sosyal Güvenlik

Renkli ve medyatik bir çalışma ortamında gerçekleştirilen ve endüstriyel bağlamından koparılan sanat üretimi insanların ilgisini çekmektedir. Bu ilgi kimi zaman güncel sorunları kişisel beklentiler doğrultusunda göz ardı etmeye neden olabilmektedir. Söz konusu ilgi çekici özellikleri nedeniyle sektörün set çalışanları ve oyuncularını işçi olarak görülmemektedir.¹³² Çalışılan günlerin sigorta primlerini şirket değil çalışanlar yatırdığından çalışanlar işçi değil, serbest meslek erbabı olarak görülmektedir. Yanı sıra çalışanların uzun vadede prim günlerini tamamlayarak emekli olmaları imkânsız olsa da çalışılan gün sayısı kadar sigorta yapılması uygulaması da genellikle söz konusu edilmemektedir.

¹³¹ Dizi Sektörü Çalışanı (Sanat Asistanı), 08.02.2019

¹³² Emre Gürcanlı, <http://www.guvenlicalisma.org/11892-dizi-ve-sinema-setlerinde-isci-sagligi-ve-is-guvenligi-1-hicbir-sey-sanildigi-gibi-degil-emre-gurcanli> Erişim Tarihi:21.05.2019

“Çalışma Bakanlığı ile yaptığımız görüşmede 4A'lı olma, sigortalı çalışma konusunun sektörde çok büyük bir sorun olduğu dile getirildi. (...) Düzenli primlerini yatırmadığı zaman emeklilik bu sektörde bir hayal. Çünkü hiçbir zaman o primler toplanamayacak. Aynı zamanda BAĞ-KUR'lu olduğunuzda ödemeniz gereken primler birikiyor. Çok fazla BAĞ-KUR borcu olan arkadaşımız var.”¹³³

Proje bazlı çalışma düzeni içerisinde her proje uzun yıllar veya aylar almadığından kısa süreli çekimlerde çalışan sektör elemanlarının sigorta süresi oldukça kısa olmaktadır. Örneğin bir reklam filminin çekim süresi 1-7 gün arasında değişmekte ve bu her proje için farklılaşmaktadır. Dizi veya sinema filmi çekimlerinde çalışan ekipler için durum görece daha iyidir çünkü bunlar birkaç ay ile birkaç yıl arasında değişen uzun soluklu projeler olmaktadır. Bir fabrika işçisinin 1 yıl içinde 300 gün prim ödeme şansı varken kabaca bir hesapla bir sektör işçisinin 7500 iş gününü tamamlayıp emekli olabilmesi için yıllık 100 gün gibi ortalama bir rakamla 75 yıl çalışması gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Sektörde erken yaşlarda çalışılmaya başlansa dahi sigortasız çalışmanın sonucunda emekli olabilmek ancak BAĞ-KUR'lu iseniz ve primlerinizi kişisel birikiminizle ödüyorsanız mümkün olabilmektedir. Bu durumun yarattığı sıkıntıları Sinema-TV Sendikası Genel Koordinatörü Sinem Çetinkaya kişisel görüşmemizde şöyle açıklamıştır:

“Dizide evet daha uzun süreli çalışıyorsunuz ama reklamda günlük çalışıyorsunuz ya da sinemada belirli süreli yine ama bu süre 3-4 hafta oluyor. Farklı bir hesaplamaya gitmek gerekiyor. Sürekli sigortası işleyecek şekilde güne bölünebilir, primi farklı olabilir ve kapsayacak şekilde olabilir. Çünkü bu aynı zamanda şu sorunu da beraberinde getiriyor: örgütlülük oranını da etkiliyor. Çünkü e-devlet üzerinden sendikalı olabiliyorsunuz ve diyelim ki siz çalıştınız; 5 günlük reklam. Sonra iş bitiminde sigortanız bitecek haliyle işveren iş bazlı yaptığı için sigortanızı. Sigorta bittikten sonra sizin e-devletten üyeliğiniz düşüyor.”

¹³³ Sinema TV Sendikası Genel Koordinatörü Sinem Çetinkaya İle Kişisel Görüşme, 27.04.2018

Sigortalı olmamak yalnızca emeklilik planları açısından değil sette yaşanması muhtemel bir tehlikeli olayda da işçinin hakkının alınması ve sorumlu yapım firmasının hukuki olarak yargılanabilmesi için de gereklidir. Ancak söz konusu set işçilerinin hangi gün ve saatte hangi projenin setinde yer aldığı bilinemeyeceği bu koşullarda bir sosyal güvenceden ve iş güvenliğinden bahsedilememektedir. Bakanlık tarafından gerçekleştirilen teftişler standart bir işyeri denetiminde yapılan düzenlemeler doğrultusunda yapılmakta olduğundan sorunların çözümünü sağlayacak gerçek bir durum tespiti yapılmasına yetmemektedir. Sendikanın teftişler öncesinde yaptığı görüşmelerde Bakanlık yetkililerine sektöre dair bazı bilgiler vermeleri de bundan kaynaklanmaktadır.

“Çalışma düzeni teftiş ediliyor ama uyarıyoruz mesela haftalık çalışma planını görmek isteyin, asıl orada görürsünüz ne kadar uzun çalışıldığını diye. Bakanlık yetkilileri de çok kulaktan dolma bilgilere sahip oldukları için standart bir işyeri denetiminin yapılamayacağı bir sektör bu. Sete gidip dersiniz: "Kaç saat çalışıyorsunuz?" zaten önceden bunun cevabı söylenmiş oluyor. 8-9 saat çalışıyoruz diyor çalışan. Ama bunun kontrol edilebileceği bir takvim var. Oradan bakıp sayarsınız 12-15...kaç saat olduğunu, gerçek çalışma saatini görmüş olursunuz.”¹³⁴

2.2.4.İş Sağlığı ve Güvenliği

Film sektörü dünyada ve ülkemizde önde gelen sektörlerden birisi olduğu, üretim koşulları bakımından değerlendirildiğinde oldukça fazla risk barındırdığı halde iş sağlığı ve güvenliği özelinde yapılan araştırma ve çalışma sayısı yok denecek kadar azdır. Bu nedenle meydana gelen kazaların önlenmesinde; kazaların kayda geçirilmesi, temel nedenlerin tespiti ve analizler yapılması amacıyla sendika

¹³⁴ Sinema-TV Sendikası Genel Koordinatörü Sinem Çetinkaya ile Kişisel Görüşme, 27.04.2018

tarafından kaza ve tehlike bildirim formları oluşturulmuştur. İş güvenliği ve çalışanların sağlığı açısından sorun yaratabilecek durumların tanımlaması yolunda bir sınıflandırmaya da gidilmiştir. İş süreçlerinin bütün aşamalarında yaşanan ve/veya tanık olunan önemli bir yaralanmayla sonuçlanmayan, ucuz atlatılan bütün olaylar için “ramak kala olay” tanımlaması yapılmıştır.¹³⁵ Ülkemizde bu konuyla ilgili yasal düzenlemelere baktığımızda ise 6331 Sayılı İş Sağlığı ve Güvenliği Kanunu'nun öngördüğü bazı işveren yükümlülükleri şu şekilde sıralanmaktadır:

- Çalışanların işle ilgili sağlık ve güvenliğini sağlamak, bu çerçevede mesleki risklerin önlenmesi, eğitim ve bilgi verilmesi dâhil her türlü tedbiri almak, organizasyonu yapmak, gerekli araç ve gereçleri sağlamakla yükümlüdür.(6331/madde 4)

- İş sağlığı ve güvenliği yönünden risk değerlendirmesi yapmak veya yaptırmakla yükümlüdür. Risk değerlendirmesi sonucu alınacak tedbirleri ve kullanılması gereken koruyucu donanım veya ekipmanı belirler. (6331/madde 10)

- Bütün iş kazalarının ve meslek hastalıklarının kaydını tutarak gerekli incelemeleri yapmak, ilgili raporları düzenlemekle yükümlüdür. İş kazalarını kazadan sonraki üç iş günü içinde, meslek hastalıklarını ise öğrendiği tarihten itibaren üç iş günü içinde SGK'ya bildirmesi gerekmektedir.(6331/madde 14)

İş sağlığı ve güvenliğinin film sektörü elemanları açısından değerlendirilmesinin yapılabilmesi için işverenin sorumluluklarının yanı sıra çalışanların konuyla ilgili bilinçlenmeleri, iş sağlığı ve güvenliği konusunda eğitilmeleri de büyük önem taşımaktadır. Kendilerinin veya yaptıkları işten etkilenen diğer çalışanların sağlık ve güvenliklerini tehlikeye düşürmemek adına sette bulunan makine, cihaz, tehlikeli madde, taşıma ekipmanı ve diğer üretim araçlarını kurallara uygun şekilde kullanmakla yükümlüdürler. Örneğin olumsuz hava koşullarında çalışma, yol çekimlerinde trafikte sokakta dış mekân çekimlerinde gerekli çevre tedbirleri

¹³⁵ <http://www.sinematvsendikasi.org/hedeflerimiz/isci-sagligi-ve-is-guvenligi/>

alınmadığında, elektrikli ortamda çalışma, parlayıcı, patlayıcı yanıcı kimyasal maddelerle çalışmanın neden olduğu yangın veya patlamalar oldukça tehlikeli bir çalışma ortamının oluşmasına neden olmaktadır.

Setlerde sıkça kullanılan merdiven, kule, iskele, platform araçlarının sağlam ya da uygun olmayışı sebebiyle yüksekten düşme tehlikesi, ışık-dekor malzemelerinin yükseğe/tavana yerleştirildiği durumlarda montaj düzgün yapılmazsa, malzeme yorgunsa, uygun bağlantı ekipmanı tercih edilmediyse yüksekten obje düşmesi tehlikeleri bulunmaktadır. Crane(vinç) ve dolly çekimlerinde deneyimli operatörler aracılığıyla çekim gerçekleştirilmeli, zeminin uygunluğu kontrol edilerek operatörün deneyimli ve bilinçli olup olmadığı denetlenmelidir. Sektör çalışanlarının iş sağlığını tehdit eden bir diğer durum ise kas ve iskelet rahatsızlıklarıdır. Özellikle sıkça malzeme yüklemesi yapan kamera, ışık set grubu ve grip ekiplerinde sıklıkla karşılaşılabılır olmakla beraber sürekli ayakta çalışıldığından tüm ekipte ergonomik zorlanma baş göstermektedir.¹³⁶

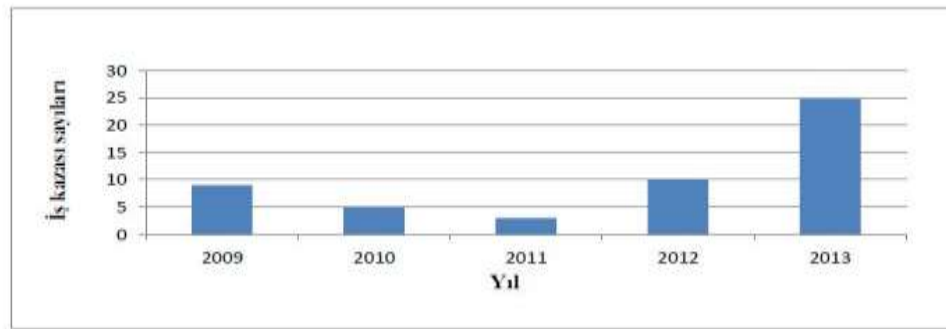
“Meslek hastalıklarıyla ilgili hemen hemen hiç çalışma yok sektöre dair, hiçbir veri yok. İş kazaları konusunda da zaten genel olarak işçi sağlığı iş güvenliği kanunu 6331 sayılı yasa zaten genel olarak işin sağlığını koruyor, işçinin sağlığını ve güvenliğini korumaktan ziyade. Çok dağınık olan setlerde, bu haliyle iyice kapsam dışı bir hale geliyor. Çünkü sadece bir iş yerinde çalışılmıyor. Set dediğimiz yer çölün ortasında olabilir, dağ başında da olabilir, deniz kenarı da olabilir, kapalı bir alanda da olabilir vs. O yüzden farklı risk ve tehlikelere de açık olunuyor.”¹³⁷

Uzun çalışma saatleri, set çalışanlarının yalnızca uykusuzluk ve beraberinde dikkat dağınıklığını, set kazalarını hatta kimi zaman ölümleri getirmektedir.

¹³⁶ Kamera Önünde ve Arkasında Çalışanlar İçin Setlerde İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Rehberi s.346-347

¹³⁷ İstanbul Teknik Üniversitesi, 1. İş Sağlığı ve Güvenliği Günleri, Oyuncu ve Set Çalışanlarının Yaşantılarına, Tanıklıklarına Dayalı Sektörel Kaza Analizi.

Ülkemizde dizi ve film setlerinde yaşanan kazalar medyada sıklıkla gündeme gelse de, bu sektörde kaza ve hastalık rapor ve kayıtlarının tutulmaması, SGK tarafından yayımlanan verilerdeki rakamların çok küçük bir dilimi temsil etmesine sebep olmaktadır. Türkiye’de SGK verilerine göre yaratıcı sanatlar, gösteri sanatları ve eğlence faaliyetleri ekonomik faaliyet sınıfı içerisine giren sinema ve televizyon film endüstrisinde 2012-2014 yılları arasında ölümlü iş kazası ve meslek hastalığı vakası bulunmamakta olup 2009-2013 yıllarına ait iş kazası sayıları Grafikte yer almaktadır.¹³⁸



Grafik 2.1: 2009-2013 Yılları Arasında Türkiye’de Yaratıcı Sanatlar, Gösteri Sanatları ve Eğlence Faaliyetleri Kodu Altındaki İş Kazası Sayıları¹³⁹

Sinema tarihinde, sette yaşanan iş kazalarına dikkat çekilmesini sağlayan ve gerekli önlemlerin alınmasında öncü olan olay; aktör Vic Morrow, çocuk oyuncular 7 yaşındaki Myca Dinh Le ve 6 yaşındaki Renee Shin-Yi Chen’in “Time Out:The Twilight Zone” filminin çekimleri sırasında yaşadığı set kazası sonucunda feci şekilde can vermesi olmuştur. Çekimlerin tamamlanması için geriye yalnızca bir sahne kalmıştır ve bu sahnede oyuncu Vic Morrow, iki çocuk oyuncuyu senaryo gereği helikoptere taşıyarak kurtaracaktır. Ancak 8 metre yükseklikte uçmakta olan helikopterin kuyruk bölümü, zemine duman üretmesi için yerleştirilen pyrotechnics malzemenin patlaması sonucu zarar görür ve helikopterin kontrolü yitirilir. Vic

¹³⁸Derya Doğanay, Dizi ve Film Seti Çalışanlarının İş Sağlığı ve Güvenliği Yönünden Çalışma Koşullarının Değerlendirilmesi, İş Sağlığı ve Güvenliği Uzmanlık Tezi s.14

¹³⁹ Derya Doğanay, a.g.t.

Morrow, Myca Dinh Le ve Renee Shin-Yi feci şekilde can verirken helikopter içerisindeki yardımcı oyuncular yaralanarak hastaneye kaldırılırlar.

Hollywood'un bulunduğu, Amerika'nın Kaliforniya eyaletinde gerçekleştirilen çekimler sırasında yönetmen John Landis, gerekli izinlere sahip olmadan çocuk oyuncuları gece saatlerinde çalıştırarak Kaliforniya çocuk işçileri yasasını ihlal etmiştir. John Landis'in yanı sıra yapımcı George Folsey Jr, pilot Dorcey Wingo, prodüksiyon amiri Dan Allingham ve patlayıcı uzmanı Paul Stewart açılan ceza davasında yargılanmışlardır. Bu olay neticesinde risk barındıran çekimlere yönelik yasal düzenlemelerin kapsamı genişletilmiştir. Çocuk oyuncuların ise setlerde hangi koşullar altında, hangi zaman aralıklarında ve hangi güvenlik önlemleri doğrultusunda çalıştırılabileceğine dair denetimler artarak koşullar daha sıkı hale getirilmiştir. Güney Kaliforniya Üniversitesi Sinema ve Görsel Sanatlar Bölümü'nde yılda 900 lisans ve lisansüstü öğrenciye eğitim veren Joe Wallanstein, bu olayın bir başlangıç olduğundan yola çıkarak 15.000 filmde tek bir kazanın yaşanmadığını belirtmiştir.¹⁴⁰

Türk sinemasında ilk büyük iş kazası ise Muhsin Ertuğrul'un "Kaçakçılar" filminin çekimleri sırasında yaşanmıştır. Sinemaya Muhsin Ertuğrul'un Ankara Postası(1928) filminde canlandırdığı "Dalyan Mustafa" rolüyle başlayan Sait Köknar, çekimler sırasında gerçekleşen araba kazası sonucu ağır şekilde yaralanmıştır. Yine oyuncuların Arşak Karakaş ise hayatını kaybetmiştir. Vasfi Rıza Zobu bu olayı şöyle aktarmaktadır;

"O vakitler Darülbedayi'de provalar öğleden sonra yapılırdı. Öğleden evvel de Muhsin'in çevirdiği Kaçakçılar filmine çalışılıyordu. Sait de bu filmde büyük rollerden birini oynuyordu. Zincirlikuyu'da ne olmuş, nasıl olmuş, otomobil devrilip altında kalmışlar... Yanındaki arkadaşı ölmüş. Sait'i de arabanın altından yüzü parçalanmış bir halde çıkarmışlar..."

¹⁴⁰ Emre Gürçanlı, <http://guvenlicalisma.org/18157-dizi-ve-film-setlerinde-cocuklar-emre-gurcanli> Erişim Tarihi:21.05.2019

Öğleden sonra tiyatroya provaya geldiğimiz zaman bunu duymuş, onun geçirdiği bu kaza hepimiz için bir felaket olmuş, aylarca ıstırabını çekmiştik.(...) Sargılarını çözüp de hastaneden çıktığı zaman içi boş bir kalıp halindeydi. Ona geçmiş olsun dedim. 'Keşke ölseydim. Bundan sonra yaşayıp da ne yapacağım; sahneye çıkmadıktan sonra' diye cevap verdi."¹⁴¹

Sait Köknar bu olay sonrasında yüzünün aldığı hasar nedeniyle sahnelerden 5 yıl süreyle uzak kalmıştır. Muhsin Ertuğrul, Köknar için "sahne amirliği" kavramını üretmiş, artık oyunculuk yapamayan Köknar'a bu görevi vermiştir. Meslek yaşamı sonlanan Köknar, İpek Film aleyhine dava açmış ancak bir sonuç alamamıştır. Kaçakçılar filmi ise önce bir kenara bırakılmış, daha sonra geçen süre içinde sesli filme geçilmesi nedeniyle Paris'teki Epinay Stüdyoları'nda bir kısmı seslendirilerek 1932 yılında gösterime girmiştir.¹⁴² Sektörde en çok ölümlü kaza sete geliş ve setten dönüş esnasında yaşanan trafik kazaları olduğundan sürücünün sette bulunduğu saatler çalışma süresini aşıyorsa ya da yorgun/uykusuzsa araç kullanmaması alınması gereken önlemler arasındadır.¹⁴³

*"İş sürelerine göre kazaların dağılımına bakıldığı zaman %91'i çekim sürecinde meydana gelen kazalar. %5'lik dilim ise transfer. Transfer kısmı da zaten uzun saatler çalışma sonrasında yaşanan yorgunlukla yaşanan kazalar. 14 saatten sonra özellikle de gece çalışılan setlerde kaza oranı %65. İnsanlar belli bir saatin sonunda yorgunlukla yaptığı işin farkında olmuyor. %15'lik dilim ise günde 8 saatlik çalışma sürecine denk geliyor. Bu süreçte de genelde setin kurulum, hazırlık, düzenlenme sırasında yüksekte düşme gibi kazalar yaşanıyor. Çünkü aktif bir set var, en yoğun çalışılan süreç."*¹⁴⁴

¹⁴¹ Gökhan Akçura, Aile Boyu Sinema, s.149-153

¹⁴² Gökhan Akçura, a.g.e. s.149-153

¹⁴³ Kamera Önünde ve Arkasında Çalışanlar İçin Setlerde İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Rehberi s.339

¹⁴⁴ İstanbul Teknik Üniversitesi, 1. İş Sağlığı ve Güvenliği Günleri, Oyuncu ve Set Çalışanlarının

1 Mayıs 2012'de, Hamdi Alkan'ın yönetmeni olduğu Arka Sıradakiler dizisinin çekimlerinin yapıldığı Seyrantepe'de bulunan sette çalışanlara dinlenme ve mola yeri tahsis edilmediği için kapı önündeki kaldırımda ve girişteki alanda mola verilmekteydi. Set ekibine yemek getiren Antik Catering'e ait araç kontrolden çıkmış, o an mola veren ve dizide sanat asistanı olarak çalışan 27 yaşındaki Selin Erdem'e çarparak hayatını kaybetmesine yol açmıştır. Yalnızca araç sürücüsü hakkında "taksirle ölüme sebebiyet vermek" suçundan iddianame hazırlanmış, 4 Aralık 2012'de araç sürücüsü sanık İdris Fırat'a taksirle ölüme neden olmak suçundan 4 yıl hapis cezası verilmiştir. Konuyla ilgili dizinin yönetmeni ve aynı zamanda yapımcısı olan Hamdi Alkan şunları söylemiştir:

“Selin Erdem ile ilgili bilgi kirliliği yaratıldı. Böyle trajik olaylarda insanlar günah keçisi yaratmaya çalışır. Bu olayın set kazası ile ilgisi yoktur. Bu sadece trajik bir trafik kazası. Şoför uykusuz falan değildi. Hepimiz çok üzgünüz. Yokuştaki arabanın freni boşalmış ve dışarıda oturan arkadaşlarımızdan birini altına almış. Korkunç bir olay. Bunun tedbirle bir alakası yok. Ecel kapıya dayandığı zaman sizin yapabileceğiniz bir şey yok. Konu ile ilgili yapılan açıklamalar çok sevimsiz. 30 yıldır bu işin içindeyim ve sektörün bütün sorunlarını biliyorum. Beğenmeyen bu işi yapmayacak. Ya da oturacağız hep birlikte bu işi yoluna koyacağız. Bu işin realitesi şu anda budur.”¹⁴⁵

Bu olayın ardından aynı yıl Galatasaray Meydanı'nda toplanan ve aralarında Oyuncular Sendikası Başkanı Memet Ali Alabora, Sinema Oyuncuları Meslek Birliği Başkanı Janset Paçalı ve Senaryo Yazarları Derneği Başkanı İlker Barış'ın da olduğu SİNE-SEN üyesi bir grup kişi “Setlerde Ölmek İstemiyoruz” başlığı altında bir basın açıklaması yapmıştır. Savunma yapan BES Prodüksiyon ise, Erdem'in çalışırken hayatını kaybetmediğini ve şirketin kusurlu olmadığını savunarak, kazanın meydana

Yaşantılarına, Tanıklıklarına Dayalı Sektörel Kaza Analizi.

¹⁴⁵ <https://m.bianet.org/bianet/toplum/161874-selin-erdem-in-oldugu-tehlikeli-set-aihm-de>

geldiği gün sanat asistanının sette görevli olmadığını ileri sürmüştür.¹⁴⁶ 2014 yılında bu kez “Kaçak Gelinler” dizisinin günlük çekimlerinin sona ermesinin ardından başlayan toplanma çalışmaları sırasında servis şoförü Engin Küçüktopuz kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmiştir. Ölümünün ardından 3 günde 45 saat çalıştığı ve günde 1-4 arası uyuduğunun anlaşılması üzerine CHP İstanbul Milletvekili Mahmut Tanal dizideki çalışma koşullarıyla ilgili meclise bir önerge vermiştir. Önergeyi yanıtlayan Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanı Faruk Çelik, dizi setinde çalışan işçilerle ilgili şu bilgileri vermiştir:

“Küçüktopuz, kostüm taşınan kamyonda şoför olarak çalışmaktaydı. Malzeme taşıyan kamyon şoförleri sette en az süre ile çalışan işçilerdir. Kamyon ile kostümleri çekim mekânına getirdikten sonra gün boyu serbest olmaktadır. İşyerinde işçiler haftanın beş günü, günde 9,5 saat çalışmakta. İşçiler haftada 2,5 saat fazla çalışma yapmıştır; ancak fazla çalışma ücretleri ödenmemiştir. Dizi setinde çalışan işçilerin toplam 132,5 saat fazla çalışma yaptıkları, ancak fazla çalışma ücretlerinin ödenmediği belirlenmiştir. İşçiler, Ramazan Bayramı tatilinde 1,5 gün çalışmışlar; ancak genel tatil ücretleri ödenmemiştir. İşverenliğin 13 Ağustos tarihinde 23 işçinin iş sözleşmesini haklı bir neden olmaksızın bildirim önellerine uymadan feshettiği, ancak ihbar tazminatlarını ödemediği belirlenmiştir.”¹⁴⁷

Bu açıklama iki açıdan önem taşımaktadır. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'nın üretimin kendine özgü dinamiklerini bilmekten uzak olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Özellikle dizi koşullarının ağırlığı ve çalışma sürelerinin 15-18 saatlere varan bir boyutta olmasından hareketle bahsi geçen çalışma saatlerinin gerçek dışılığı ortaya çıkmaktadır. Yasal olarak belirlenen günlük 8 saatlik çalışma süresine yapım şirketleri tarafından 1,5 saat gibi göstermelik bir süre eklenerek çalışma saatlerinin yalnızca 1-2 saat aşıldığı yanılsaması yaratılmaya çalışılmaktadır.

¹⁴⁶ <http://www.diken.com.tr/sette-olume-sirket-savunmasi-o-gun-istemedik-ama-ise-geldi/>

¹⁴⁷ <http://www.gazetevatan.com/kacak-gelinler-setinde-kacak-calisma-703404-magazin/>

İşçilerden alınacak olan bilgiler ışığında bir soruşturma süreci yürütüldüyse burada işini ve mesleğini kaybetme korkusu taşıyan, bu baskı doğrultusunda yapım lehine bilgi verebilmek amacıyla gerçekte söz konusu çalışma saatlerini daha iyimser rakamlarla ifade etmek zorunda kalan sektör çalışanlarının varlığını da hesaba katmak gerekmektedir. İkincisi ise 3 günde 45 saat çalışan bir set çalışanın ölümünün diğer set çalışanlarına oranla daha iyi koşullarda çalışması gerekçe gösterilerek münferit bir olay olarak aktarılmasıdır.

2009 yılında figüran olarak yer aldığı “Ömre Bedel” dizisinin çekimleri sırasında sette sıcak havaya ve yorgunluğa dayanamayan Büşra Elif Develi, 7 kez kalbinin durması sonucunda hafızasını kaybetmiş ve bir ay komada kalmıştır. Sette ambulans ve ilk yardım görevlisi bulunmadığı için taksi ile hastaneye götürülmüş, eşinin ilkyardımla hayatta kalmıştır. Gold Film Yapımcılık Şirketi’nin önünde basın açıklaması yaparak günlük 12-18 saatlik çalışma koşullarını ve buna karşı sigorta yaptırılmamasını protesto eden SİNE-SEN üyeleri, ne film şirketinin, ne de film şirketine figüran sağlayan oyuncu ajansının Develi ile ilgilenmediklerini ve sağlık harcamalarının da karşılanmadığını belirtmiştir.¹⁴⁸

Çalışma sürelerinin yarattığı olumsuz etkilerin yanı sıra “set” olarak belirlenen mekânlar kimi zaman yüksek bir dağın tepesi, kimi zaman kontrollü patlamaların gerçekleştirilmesi gereken bir alan, kimi zaman bir gemi içerisinde açık deniz, kimi zamansa hava çekimi için helikopter olabilmektedir. Olası kazaların önlenmesi, sektörün kendine özgü üretim koşullarının bilincinde kişilerin yönlendirmesi ile mümkün olacaktır. Örneğin; 25 Şubat 2014 tarihinde Ayazağa’da bulunan Ata Stüdyoları’nda bir kamu spotu çekimi sırasında, figüranların üzerinde bulunduğu demir platform aşırı yüklenme sonucu çökmüştür. Yaralanan figüranlar hastanelere kaldırılarak tedavi edilmiş ve olay can kaybı yaşanmadan atlatılmıştır.¹⁴⁹ Dış çekimlerde hesaba katılması gerekli çok sayıda değişkene kıyasla bir stüdyoda çekim

¹⁴⁸ <https://www.evrensel.net/amp/198969/sine-sen-insanca-calisma-kosullari-istiyoruz>

¹⁴⁹ <http://www.milliyet.com.tr/reklam-setinde-can-pazari/gundem/detay/1842622/default.htm>

yapmanın daha az tehlikeli olabileceği düşünülebilir. Ancak bu örnekte görüldüğü gibi sayısız çekimin gerçekleştirildiği ve bu amaçla kiralanmış bir kapalı mekânda dahi gerekli denetim ve bilinçten uzak koşullar içinde bu ve benzeri kazalar yaşanmaktadır.

Son yıllarda artan iş kazalarına bir örnek de henüz 22 yaşında olan ışık asistanı Uygur Can Çetinkaya'nın, Kolorwork şirketi bünyesinde çekimleri İzmir'de yapılan Sardunya filminin setinde elektrik akımına kapılıp ağır yaralanarak 31 Aralık 2018'de yaşamını yitirmesidir.¹⁵⁰ 5 Nisan 2019 tarihinde OG Medya'nın yapımcılığını üstlendiği Atiye (The Gift) isimli Netflix internet dizisinin set öncesi hazırlık çalışmaları sırasında da benzer bir olay meydana gelmiştir. Hasan Karatay, boya yaptığı sırada gerekli önlemler alınmadığı için merdivenden düşerek ağır yaralanmış, 9 Nisan 2019'da hayatını kaybetmiştir. Kaza anında sette iş güvenliği uzmanı ve sağlık personeli de bulunmadığı için ilk müdahalesi setteki çalışanlar tarafından yapılan Karatay'ın ayrıca sigorta girişinin yapılmadığı da belirlenmiştir. Ön Adli Rapor Formu'nda kaza "inşaatta yüksekte düşme" şeklinde ifade edilmiş ve iş kazası olduğu belirtilmiştir. Olayın ardından setin ertesi gün aynı şekilde programlanması ve çekimlere devam edilmesi set çalışanları tarafından tepki çekmiştir.

Sektörün iş yeri olan setler inşaat, elektrik, elektromekanik, mekanik işleri içermekte kimyasal ve patlayıcılarla aynı zamanda motorlu taşıtları kullanmayı gerektirmektedir.¹⁵¹ Kaza türlerine baktığımızda ise kimyasal temaslar sonucu yaşanan patlamalardan dolayı yaşanan yaralanmalar, birçok fabrika ya da sanayi kuruluşundaki elektrik kadar yüksek voltajlı bir elektrikle çalışmakta olan ve tüm set alanına yayılan elektronik ekipmanlar, düşme sonucu yaşanan yaralanmalarla sıklıkla karşılaşmaktadır. Örneğin; "Ağır Roman" filminin setinde oyuncu Burak Sergen'in tüm vücuduna yerleştirilen füyelerin patlatılması gereken bir sahnenin çekimi sırasında oyuncunun prova alınması konusundaki ısrarına rağmen yönetmen çekim

¹⁵⁰http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/1188424/Film_setinde_is_cinayeti_22_yasindaki_set_calisani_akima_kapildi.html

¹⁵¹<http://www.oyuncularsendikasi.org/>

esnasında çalışıp çalışmadığının görüleceğini söyleyerek karşı çıkmıştır. Fünyeler patlatıldığında içlerine yerleştirilen barut miktarının olması gerekenden fazla koyulması sebebiyle oyuncunun göğüs bölgesi yanmaya başlamış ancak çok gerçekçi bulunduğundan plan kesmeden devam ettirilmiştir. Sonuç olarak oyuncu vücudunda 1.dereceden yanıklarla hastaneye kaldırılmıştır.¹⁵²

Sinema-TV Sendikası, iş sağlığı ve güvenliği standartlarının belirlenmesi, setlerin bir işyeri olarak tanımının yapılması, yapılan işin iş sağlığı ve güvenliğine uygun olarak tasarlanması, iş organizasyonunun sağlanması, sağlık ve güvenlik açısından risklere karşı önlemler alınması yolunda ilk kez somut bir adım atmıştır. Bu adım setlerin Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı Tehlike Sınıfı Yükseltme Komisyonu'na setlerin az tehlikeli sınıftan tehlikeli sınıfa yükseltilmesini sağlamak amacıyla yapılan başvurudur. Komisyon tarafından kabul edilen öneri 19 Şubat 2015 günü Resmi Gazete 'de yayınlanarak yasallaşmıştır.¹⁵³

		İşyeri Tehlike Sınıfı		
		Az Tehlikeli	Tehlikeli	Çok Tehlikeli
İşyeri Hekimi		X	X	X
Diğer Sağlık Personeli				X
İş Güvenliği Uzmanı	(C) Sınıfı	X		
	(B) Sınıfı	X	X	
	(A) Sınıfı	X	X	X
İSG Kanunu Geçici 4. md, 1/1/2019 ve 1/1/2020'ye kadar:				
İş Güvenliği Uzmanı	(C) Sınıfı	X	X	
	(B) Sınıfı	X	X	X
	(A) Sınıfı	X	X	X

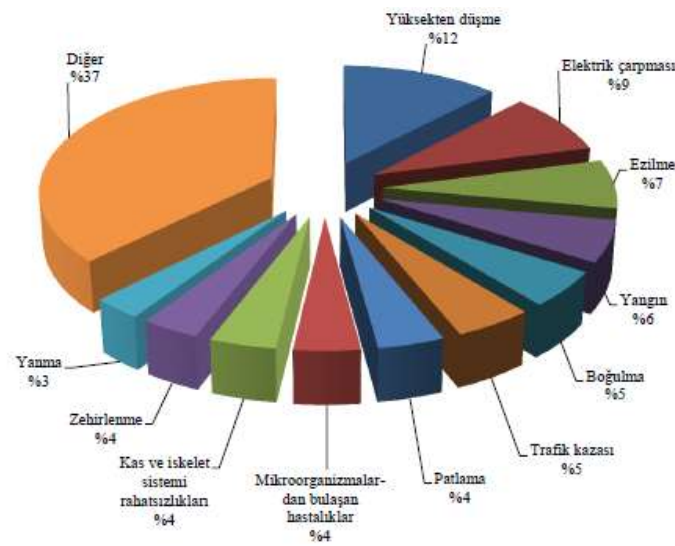
Tablo 2.1: Sağlık Personeli ve İş Güvenliği Uzmanı Bulundurma Zorunluluğunu Belirleyen İşyeri Tehlike Sınıfları

¹⁵² İstanbul Teknik Üniversitesi, 1. İş Sağlığı ve Güvenliği Günleri, Oyuncu ve Set Çalışanlarının Yaşantılarına, Tanıklıklarına Dayalı Sektörel Kaza Analizi

¹⁵³ 29272 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan "İş Sağlığı ve Güvenliğine İlişkin İşyeri Tehlike Sınıfları Tebliğinde Değişiklik Yapılmasına Dair Tebliğ, 19 Şubat 2015

Setleri inşaat alanına benzeten oyuncu Tilbe Saran, Filhakika Yapım tarafından TRT için çekilen “1 Hadis 1 Film” dizi setinde, 1 Mayıs 2018 günü 10-12 yaşlarında bir çocuğun yandığı olayla ilgili olarak Sinema-TV Sendikası ve Oyuncular Sendikası’nın yaptığı basın açıklamasında şunları söylemiştir:

“Setler, çoklu ve farklı çalışma alanlarının olduğu bir yer ve elektrik tehlikesi var, yüksekten düşme tehlikesi var, ateş var, silah var, kesici aletler var patlayıcılar var... Üstelik hiçbiri sabit değil. Dolayısıyla en fazla benzetilecek şey inşaat alanı. Daha önce bakanlıkla yaptığımız ve az tehlikeliden tehlikeli sınıfa yükselttiğimiz toplantıda komisyon üyeleri ‘sizi çok tehlikeli sınıfa almalıyız’ dedi. Ancak bakanlık o zaman ‘Adım adım gidelim’ dedi. Bu aslında çok tehlikeli bir iş.”¹⁵⁴



Grafik 2.2: Sektörel Risk Oluşturabilecek Faktörlerin Dağılımı¹⁵⁵

Setlerde çalışanların büyük bölümünün tehlikeli işi reddetme hakkından haberdar olmadığı, yasal haklarından haberdar olan çalışanların ise, bir daha iş alamama, ücret

¹⁵⁴ <https://www.evrensel.net/haber/351557/is-kazasina-sendikalardan-tepki-setler-insaatlardan-farksiz>

¹⁵⁵ Derya Doğanay, a.g.t. s.23

alamama ve işten çıkarılma endişeleriyle bu haklarını kullanmaktan imtina ettikleri gözlemlenmiştir. Ayrıca katılımcılar, tehlikeli, sağlığa zarar verebilecek, yaralanma ve birtakım olumsuz sonuçlar doğurabilecek iş ve durumları reddetmenin, “ukalalık”, “burnu büyüklük” ve “birinin işine karışmak” olarak algılandığını, maruz kaldıkları tehlike ve risklere “seti durduran”, “seti bekleten”, “sette sorun çıkartan kişi” olma endişesiyle tepki gösteremediklerini ifade etmiştir.¹⁵⁶

2.2.5.Mesleki Tanım ve Yeterlilik

Türkiye’de sinema-televizyon alanının meslek birlikleri ve sinema alanında çalışanlar, mesleki tanımların yapılması ile ilgili olarak sertifikasyon yetkisinin verilmesi ve sektör içinde çalışacak kişilerden bu sertifikanın talep edilmesinin gerekliliğini dile getirmektedir. Ancak bu yetkinin ve denetimin hangi kurum ve kuruluşa ne şekilde verileceği hususu tartışma konusudur. Medya sektöründe işgücünün, yükseköğretim düzeyinde alana dönük eğitimi ülkemizde, İletişim Fakülteleri bünyesindeki bölümler yanı sıra Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Sanat Tasarım Fakültelerindeki ilgili programlar tarafından verilmektedir. “Radyo Televizyon Sektörü Eğitim İhtiyaç Analizi Projesi” kapsamında gerçekleşen çalışmaya katılan yetkili isimlerin ve televizyon kanalları insan kaynakları sorumlularının açıklamalarından anlaşılmaktadır ki; sektörün farklı birimleri arzulanan vasıflarda işgücü bulmakta sorun yaşanmaktadır. Birim yöneticileri, işe aldıkları kişiyi iş başında yeniden eğitime tâbi tutma ihtiyacı duymaktadırlar. Eğitim kurumlarının niceliğinden çok niteliğinin önemli olduğundan hareketle uygulamalı eğitim verilmediği takdirde potansiyel sektör çalışanları üretim koşulları içinde yetişmemektedir.

Özellikle yaratıcılık bağlamında bakıldığında, ürüne estetik katkı sunacak bakışın ve özenin çalışanlar tarafından her zaman sunulmadığı ve bu nedenle değer kaybının olduğu tespitine yer verilmektedir. Görsel-ışitsel üretime ilişkin temel

¹⁵⁶ Derya Doğanay , a.g.t s.51

estetik ve sanat prensiplerinin işe başvuranlar tarafından bilinmemesi, yoğun çalışma şartları, düşük ücret politikaları gibi çalışma şartlarından kaynaklı sorunlara dikkat çekilmektedir. Sektöre yeni katılanların temel prensiplerden uzak olması ile kastedilen, estetik açıdan kendilerini geliştiren eğitilmiş sektör çalışanları çok az sayıda olmaları ve çoğunlukla bu mesleğe yalnızca geçimini sağlamak amacıyla giren zanaatkar kimselerin varlığının söz konusu olmasıdır. Bunun sonucu olarak da ülkemizde üretilen ve medyada yer bulan içeriklerde, her zaman uluslararası teknik ve estetik standartlar yakalanamadığı gibi, zaman kaybı ve maddi kayıplarla da karşılaşmaktadır.¹⁵⁷

Sinema Televizyon Sendikası, 10.06.2016 tarihinde Mesleki Yeterlilik Kurumu ile sektöre ilişkin öncelikle “8” mesleğin standardını yapmak için protokol imzalamıştır. İmzalanan protokol sonrasında öncelikle “1./2. ve 3: Yönetmen Yardımcısı”, “Devamlılık Asistanı” ve “Time Code Asistanı” mesleklerinin standardına ilişkin birer taslak metin oluşturulmuştur. Nihai şeklini alacak olan meslek standartları MYK’nın oluşturacağı “Kültür Sanat” komitesinin görüşüne sunulmuş ve daha sonra Mesleki Yeterlilik Kurumu yönetim kurulu tarafından onaylanarak resmî gazetede yayınlanma aşamasına gelmiştir. Mesleki tanımların yapılırken özellikle dikkat edilmesi gereken bir noktanın da sınıflandırmada yaşanan hatalar olduğunu belirten çalışanlar, yapımcılığı farklı faaliyet alanlarından ayırmak adına, yapımcının "sinema-televizyon serbest çalışanı" olarak tanımlanması gerektiğini belirtmiştir.¹⁵⁸

Mesleki Yeterlilik Kurumu ile Sinema Televizyon Sendikası arasında 15 Şubat 2018 tarihinde Ulusal Meslek Standardı Hazırlama İşbirliği Protokolü’nün imzalanmasıyla kurumca “Kültür, Sanat ve Tasarım Sektörü” olarak tanımlanan alan

¹⁵⁷ RATEM, Radyo-Televizyon Sektörü Eğitim İhtiyaç Analizi Raporu s. 21-24. (Proje kapsamında oluşturulan ekip ve çalışmalara akademik ve mesleki birikimleri ile katkıda bulunan danışman kadrosu: Yusuf GÜRSOY, Cihan Başar SAMANCI, Pelin EMEKSİZ, Didem UYAR, Prof. Dr. Mehmet KESİM, Prof. Dr. Peyami ÇELİKCAN, Yrd. Doç. Dr. Nalan BÜKER)

¹⁵⁸ Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver, Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri s.182

çalışanlarının meslek standartlarının hazırlanma süreci başlatılmıştır.¹⁵⁹ Bu doğrultuda Sinema-Televizyon Sendikası “Kostüm Tasarımcısı (Seviye 6), Kostüm Asistanı (Seviye 5), Sanat Yönetmeni (Seviye 6) ve Yönetmen (Seviye 6)” taslak meslek standartlarını hazırlanmış ve ilgili kurum ve kuruluşlara görüşe gönderilmiştir. Söz konusu çalışmalar kapsamında 1.Yönetmen Yardımcısı (STS), 2.Yönetmen Yardımcısı, 3.Yönetmen Yardımcısı, Devamlılık Asistanı, Time Code Asistanı meslek standartları 29.11.2017 tarihinde Resmi Gazete ’de yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. Yanı sıra TRT tarafından hazırlanan “Görüntü Yönetmeni”, RATEM tarafından hazırlanan “Kameraman”, “Işıkçı”, “Işık Asistanı”, “Sesçi” ve “Ses Asistanı” meslek standartları” Mesleki Yeterlilik Kurumu'nca onaylanmıştır. 15.2.2018 tarihinde yeni bir Meslek Standardı Çalışması için MYK ile ikinci “Meslek Standardı Hazırlama İşbirliği Protokolü” imzalanmıştır.

Burada önemle üzerinde durulması gereken, sayısı artan işgücünü istihdam edecek sektörel büyümenin var olup olmadığı ve her yıl sektöre katılan çok sayıda sektör çalışanın mesleki bilgi birikimi, donanımıdır. Çalışanların sayısındaki orantısız artış sektör içerisinde yalnızca rekabete değil aynı zamanda nitelikli işgücünü tespit etmenin zorlaşmasına da neden olmaktadır. Verilen eğitimlerin niteliği başta olmak üzere bu kadar küçük bir sektör içerisinde sayısı sürekli olarak artış gösteren çalışanların mesleki yeterlilikleri ve bu yeterlilikleri edinmiş olsalar dahi sektör içerisindeki rekabet dengesini ne yönde etkileyecekleri tartışma konusudur.

Ancak bu durum daha çok reklam sektörü söz konusu olduğunda geçerli olmaktadır. Reklam sektörü, çalışan teknik işgücü ve yaratıcı ekip açısından daha nitelikli bir iş gücüne sahiptir. Dizi sektörü açısından düşündüğümüzde ise nitelikli işgücüne daha büyük oranda ihtiyaç vardır. En önemli neden daha az insanın çalıştığı ve sektöre katılımın görece daha zor olduğu reklam sektöründe işgücü niteliğinin daha denetlenebilir olmasıdır. Örneğin reklam sektöründe görüntü ekibinde çalışabilmek için öncelikle iş hayatınıza 3.kamera asistanı olarak başlamanız

¹⁵⁹ <https://www.myk.gov.tr/index.php/en/haberler/34-meslek-standartlar-dairesi-bakanl/3127-inema-televizyon-sendikas-ile-ulusal-meslek-standard-hazrlama-birlii-protokolue-mzaland>

gerekmektedir. Bunu yapabilmek içinse Sinema-TV Sendikası kurulmadan önce bir araya gelen görüntü ekibi çalışanlarının kurmuş olduğu Kamera Asistanları Derneği'nin her yıl düzenli olarak yaptığı sınav sonucunda stajyer olmaya hak kazanılması gerekmektedir. Çoğunlukla en az 1 yıl kadar süren bu stajyerlik dönemi sayesinde adayların sektöre katılımı sağlanırken aynı zamanda uzun yıllardır sektörde deneyim elde etmiş sinemacılar tarafından adı konulmayan bir eğitim görmeleri sağlanır.

Diğer taraftan dizi sektörü açısından bakıldığında sektörün kendi elemanlarını yetiştirme durumu ve stajyerlik geçerli olsa da mesleki anlamda bir yeterliliğe sahip olunması şartı arandığı söylenemez. Çünkü dizi sektöründe esas olan, yapılan işin kalitesi olmadığı gibi çalışanların mesleki yeterlilik ve bilinci de değildir. En ağır çalışma koşullarının dizi setlerinde görüldüğünden hareketle devamlı bir çalışan sirkülasyonunun olması işleyişin ne şekilde olduğu değil bir şekilde işliyor olmasının sektör özelinde aranan özellik olmasıyla ilişkilendirilebilir. Şirketlerin genellikle daha ucuza mâl olmaları sebebiyle uzman olmayan kişileri tercih etmesinin de etkisiyle sektörde mesleki klasifikasyon ve sertifikasyon standardı yoktur ve Sinema-TV Sendikası üyelerinin yürüttüğü güncel çalışmalara kadar oluşturulması için de hiçbir çaba gösterilmemiştir.¹⁶⁰

2.3. Dizi Sektöründeki Ekonomik Yapının Çalışma Koşullarına Etkisi

Türk sinemasının sorunları, sinema emekçilerinin televizyon kanalları için proje üretme işine başlamalarıyla birlikte dizi setlerine taşınmıştır. Dizi filmlerin taşıdığı süreklilik nedeniyle sorunlar giderek ağırlaşmıştır. Türk sinemasının süregelen kurlsız işleyişi, yasal sınırların çok üzerinde günlük 16-18 saate varan çalışma saatlerinin olduğu bir endüstri oluşturmuştur. 2000'lerde dizi süreleri özel kanalların daha çok reklam alabilmek için yapımcılara baskıları sonucunda ortalama 90 dakikaya çıkmıştır. Bu da çalışanların çalışma sürelerinin iki katına çıkmasına neden

¹⁶⁰ İstanbul Ticaret Odası, Türk Sinemasının Durum Analizi s. 76

olmuş, özellikle 2005 yılından sonra çalışanlar tepkilerini pek çok basın açıklamasında dile getirmişlerdir. Hükümet ise 2003'te imzaladığı AB anlaşmasına göre dizi sürelerinin 48 dakikası dizi, 12 dakikası reklam olmak üzere toplamda 60 dakikayı geçmeyecek şekilde ayarlanması gerektiğini kabul etmiş, ancak uygulamada böyle bir sınırlama yapılmadığı görülmektedir.¹⁶¹

*"90 küsur 100'e yakın bölüm çektim. Ama benim çektiğim dönemde dizi süreleri 45-50 dakikalık sürelerdeydi. Bunun için de çok ağır çalışma şartlarına gerek yoktu zaten. Mesela 23 bölüm Süper Baba çektim. 23 Baba Evi çektim. Haftanın 3,5 gününde veya 4 gününde bir bölüm bitiriyordum. 8-9 saatlik çalışmayla günü tamamlıyordum. Bir sorun olmuyordu. Gece sahneleri olduğu zaman bazen uzayabiliyordu, o da kaçınılmaz bir şeydi zaten yani. Bundan da bir şikâyetimiz olmuyordu. Bugünkü tablo vahim bir tablo. Mezun olmuş birçok öğrenci dizilerde çalışıyorlar ve bir süre sonra da dizi sektöründen nefret eder hale geliyorlar. Ben dizi çektiğim dönemlerde böyle bir ağırlık söz konusu değildi."*¹⁶²

Televizyon yayın akışlarına baktığımızda 2000'li yılların başında genelde 20.30'da başlayan dizilerin reklamlarla birlikte en geç 21.45'de bittiği, ardından başka bir dizinin ya da programın yerleştiği görülmektedir. 2006 yılına gelindiğinde ise dizilerin başlangıç saatleri 20.00'ye alınırken bitiş saatleri 22.00'ye uzamaya başlamıştır. Sonraki yıllarda bu süre daha da artarak dizilerin bitiş saatleri 23.15 'e kadar uzayarak ana haber bültenleri sonrasını tamamen kaplar hale gelmiştir.¹⁶³ Diğer taraftan dizilerin yayın süresinin yanı sıra dizi sayısı da artmış, istihdam olanakları çoğalmıştır. Onlarca farklı görevde yer alan kamera arkası çalışanları(reji, sanat, görüntü-kamera, ışık, ses, set, vb.) kamera önündeki oyuncu sayısının ortalama iki-üç

¹⁶¹ Başak Kıran, 2000'li Yıllarda Türk Televizyon Dizilerinde Çalışma Ve Yapım Koşulları, Bu Koşulların Üretime Etkisi, s.73

¹⁶² Feyzi Tuna ile Kişisel Görüşme, 10.10.2018

¹⁶³ Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver, Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri s.46

katını oluşturmaktadır. Ancak ne yazık ki, dizi bütçelerinin yarısına yakını oyuncu kadrosuna, % 20'si yönetmen, senarist, müzisyene ayrılmakta, teknik ekibin aldığı pay %5'e denk düşmektedir.¹⁶⁴

Süper Baba(1993-1997, ATV): 45 - 55 Dakika Arası

Asmalı Konak(2002-2003, ATV): 60 - 75 Dakika Arası

Aşk-ı Memnu(2008-2010, Kanal D): 90 Dakika

Muhteşem Yüzyıl(2011-2014, Show TV-Star TV): 100 - 120 Dakika

Çukur(2017 - Günümüz, Show TV): 120 - 150 Dakika Arası

Günümüzde birçok dizide iki ekip halinde çalışma uygulanmaya başlamıştır. Sinema - dizi ve reklam sektöründe focus puller (1.Kamera Asistanı) olarak görev alan Seyhan Davarcı yaptığımız görüşmede 2010 yılında çalıştığı “Küçük Sırlar” dizisinden örneklerle dizi sektöründeki set koşullarını ve çalışanlar üzerindeki olumsuz etkisini şöyle ifade etmektedir:

“Günde 2-3 saatlik uyku uyuyabiliyorduk. Setin yarısı evine gitmeyip serviste falan uyuyordu. Kamera başına bir asistan var, iki asistanız biz de. Kamera hep omuzda. Kayıt diyorlar kamerayı omuza veriyoruz, oturuyoruz ve uyuyoruz. Vücut kapanıyor artık çünkü. Kestik diyorlar, uyanıp kamerayı tekrar alıyoruz. Meslek hayatımda ilk defa o sette yaşadım; bir gün bir uyandım felç geçirmiş gibiyim öyle bir acıyı daha önce hiç yaşamadım. Belimi de sakatladım o sette, fiziksel olarak da psikolojik olarak da en korkunç işimdi.”¹⁶⁵

Yüksek bütçeli sinema filmlerinin dışında kalan yapımlarda maliyetin düşük tutulması hedefi çoğu zaman ekibin ödemelerinden kısılması anlamına geldiğinden “kaşe”lerini alamamak veya çok uzun vadelerle alabilme korkusu içinde set ekipleri

¹⁶⁴ İSMMMO 2010 Yılı Faaliyet Raporu, "Dizi Ekonomisi" Mayıs 2010 s.405

¹⁶⁵ Seyhan Davarcı (Sinema- dizi ve reklam sektöründe focus puller(1.Kamera Asistanı) ile Kişisel Görüşme, 14.03.2019

dizi filmlere yönelmektedir. Ancak dizi sektörü çalışma koşulları bakımından reklam veya sinema sektörüne kıyasla daha çok sorun barındırdığından ekipler dizi sektöründe çalışmayı çoğunlukla tercih etmemektedir. Bu yapı içerisinde sektöre girişte ve işsiz kalındığında yeni bir iş bulma durumunda dizi sektörü daha fazla alternatifini bünyesinde barındırmaktadır. Çoğunlukla da söz konusu ilişkileri resmi olmayan ve insan ilişkilerine dayalı şekilde yürütmektedirler. Hem teknik ekip çalışanları hem de oyuncular için geçerli olan bu durum, film endüstrisinde iş bulma ve işçi temin etmenin yaygın yoludur.

“Sektöre girdiğim ilk 3,5 yıl dizi yaptım. Öncesinde benim dizi yaptığım dönemde çok daha kötüydü koşullar. Şu anki sendika yoktu, gerçi olsa da diziye çok hâkim olamıyor. Çünkü dizi çok daha serbest bir piyasa mümkün değil kontrol edemezsin. Tek yolu ekiplerin birlik olması o da olmuyor. Niye olmaz? Denetim mekanizması olması lazım çünkü. Bunu yasal bir tabana oturtman lazım ki bir şey olsun. Reklam-sinema piyasasındaki insan bir şekilde daha kaliteli yaşamak istediği için arkasında duruyor, savunuyor. Ama dizideki insanlar geçim derdi diyor vs. umurunda da olmuyor açıkçası, kendi yıpranmışlığı bile umurunda olmuyor. Ben bu yüzden bıraktım diziyi.”¹⁶⁶

Dizi sektöründe çalışmaya devam eden kişilerin, reklam ve film çekimlerinde yer almaması ilk bakışta daha kolay iş bulabilecekleri ve buldukları işin süreleri bakımından daha uzun süreli iş arama arayışı veya ekonomik kaygılar olmadan yaşadıkları anlamına geliyor gibi gözükmektedir. Ancak çekilen dizinin kaç bölüm yayında kalacağı, ne zaman sona ereceğinin hiçbir garantisi yoktur. Bu sebeple yeni başlayan bir dizinin birkaç bölüm sonra sona ermesi sıklıkla karşılaşılan bir durum olduğundan çalışanlar açısından her an işsiz kalabilme ihtimali meslek hayatları boyunca aşamadıkları bir durumdur. Dizi sektöründeki ağır koşullardan sinema veya reklam sektöründeki görece daha iyi çalışma şartlarına geçiş yapmak

¹⁶⁶ Seyhan Davarcı (Sinema- dizi ve reklam sektöründe focus puller(1.Kamera Asistanı) ile Kişisel Görüşme, 14.03.2019

isteyen çalışanları bu kez de oldukça dar bir sektöre katılmanın zorlukları beklemektedir. Üstelik sinema ve reklam piyasasının iç dinamiklerinden habersiz dizi çalışanları bu sektörlere katılım ve uyumda güçlük yaşamaktadır.

“Film, dizi ne fark eder ki. Yine kameranın arkasındasınız. Bir olay var onu çekiyorsunuz, settesiniz. Tek farkı doksan dakikayı çok az bir zamanda çekiyor olmanız. O yönüyle daha ağır. Sonuçta hayatınızı da idame ettirmek durumundasınız. Bu filmde ya da diziden olur, hiç fark etmez.”¹⁶⁷

Son on yıl içerisinde önemli ölçüde büyüme gösteren Türk dizi sektörü, çekim kalitesi açısından ilerlemeler kaydetmiş ve yurt dışına ihracat yapar hale gelmiştir. Ancak küresel pazarda yapım bütçeleri, oyuncu kadroları, çekim teknikleri, dekor vb. alanlardaki gelişmişlikleri nedeniyle önemli üstünlükleri bulunan Amerikan dizilerine karşı Türk dizileri, kültürel yakınlık nedeniyle yalnızca Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Doğu Avrupa’da rekabet edebilir durumdadır. Global olarak hizmet veren seyahat arama motoru Skyscanner’ın yaptığı bir araştırmaya göre uçuş aramaları ile gösterimdeki yabancı diziler arasında önemli bir korelasyon vardır; özellikle gösterimdeki diziler turistik alanlarda çekiliyorsa bu ilişki daha da kuvvetlenmektedir. Aynı araştırmada; 2011 ile 2012 ve 2013 yılları karşılaştırıldığında Türkiye’yi araştıran kişi sayısı iki katına çıkmıştır. 2012’den itibaren Türk dizilerinin yoğun olarak gösterimde olduğu Kuveyt, Katar, Ürdün, Yemen ve Lübnan’dan Türkiye’ye yapılan uçuş aramaları %100’den fazla, Bahreyn ve Suudi Arabistan’dan yapılan aramalar %200’den fazla artmıştır.¹⁶⁸

Yeşilçam döneminin sinema izleyicisinin günümüzde yerli dizilere talep gösteren televizyon izleyicisine dönüşmesi, her sezon altmıştan fazla dizi yapılmasına karşın çalışanların koşullarında bir iyileşme olmaması gerçeğini ortaya çıkmaktadır. Yoğun

¹⁶⁷ Serdar Akar, <https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/ben-cekmeseydim-begenmezdim-229676> Erişim Tarihi: 18.02.2019

¹⁶⁸ Deloitte, Türkiye’de Dizi Sektörü s.31

çalışma temposu içerisinde jenerikte adını gördüğümüz kişilerin dışındaki yazarlara “gölge yazar” ismi verilmektedir. İlk sezon bölümlerin senaryo yazım süreci gösterilen özen neticesinde 1 yıl gibi uzun süreler alırken dizi uzadıkça çalışma temposunun artması sonucu yetiştirme telaşı ve reyting yönlendirmeleriyle kalitesiz yazım süreci başlamaktadır. Hikâyenin ve dramatik yapının değişiminin yanı sıra hızlı yazma stresinden kaynaklı mantık hataları da baş göstermektedir. Böylece düşen reytinglerin yarattığı baskı altında hikâye örgüsü ikinci planda kalmaya başlamış, talep edilen dizi süresini doldurmak amacıyla gereksiz eylem ve diyalogların eklenmesi sıradan bir durum haline gelmiştir.

“Son yıllarda dizi uzatma meselesine verebileceğimiz en iyi örnek ‘Yaprak Dökümü’dür. İki sezonluk bir dizi olarak başladı ve her sezon final yapacağı söylendi ama 4-5 sezon devam etti. Tabir-i caizse lastik gibi uzadı. Tekin Ailesi’nin başına gelmeyen kalmadı. ‘Yaprak Dökümü’ adeta bir nesil büyüttü.(...) Açıkçası ben ‘Yaprak Dökümü’ final yaptığında ‘Oh be’ dedim. Dizileri tartışmamız konusuna gelince, günde en az iki saati dizi karşısında geçirip, insanlarla sosyalleşme, toplumu bilinçlendirme aracınız dizi olunca onu tartışmaktan başka bir şansınız olmuyor.”¹⁶⁹

Yeşilçam sineması anlatısının dizi senaryolarına etkisinin yanı sıra Yeşilçam filmlerini yayınlayan tematik kanallar da Türk izleyicisinin bu filmlere azalmayan ilgisinin bir başka kanıtını oluşturmaktadır. Önde gelen medya kuruluşlarından biri olan Doğan Grubu'nun 2000’li yılların ortalarından sonra D-Smart adlı dijital platformda açtığı tematik kanallar; Yeşilçam Smart, Smart Sinetürk adlı kanallar 24 saat Türk filmi yayınlamaktadır.¹⁷⁰ 1990’ların sonunda kurulan bir diğer dijital platform Digitürk’te ise Türkmax 24 saat Türk filmi yayınlamaktadır. Planet Türk kanalında sadece Türk filmleri gösterilmekte ve genelde son 30 yılın filmlerine

¹⁶⁹ Oya Doğan, https://www.medyatava.com/haber/oya-dogan-bugun-dizi-sektorune-dair-ahkam-kesebiliyorsam-bunu-memet-gulere-borcluyum_59364 Erişim Tarihi: 09.07.2019

¹⁷⁰ Mustafa Sönmez, Medya Kültür Para ve İstanbul İktidarı, s.115-116

ağırlık verilmektedir.¹⁷¹

2.3.1. Düşük Maliyet Hedefleri

Sinema filmlerinin haftalar alan pre-produksiyon aşamalarına karşılık dizi ekipleri zamanla yarışmakta ve bir bölüm için kimi zaman birkaç gün kimi zamansa saatler içerisinde hazırlıklarını tamamlamak zorundadırlar. Mekân, dekor, kostüm ve aksesuar seçimlerinin tamamlandığı ve ekipler arasındaki bilgi alışverişiyle gerekli bağlantıların kurularak çekime hazır hale gelinen bu süreçte çalışanlardan beklenen hızlıca çekime girebilmektir. Böylece üretim sürecindeki baştan savma işleyiş kendini içerik kalitesinde ve çalışma koşullarında gösterir. Sinemaya kıyasla dizi sektöründeki çalışma ilişkilerinde yaşanan sorunların ve aynı kıyasla reklam-sinema filmi kamera arkası grupları arasındaki örgütlenmenin elde ettiği kazanımları dizi sektöründe görememenin, set koşullarının iyileştirilememesinin altında yatan neden budur.

“Diziler çok fazla insana ulaştığı için çok değerli bir mecra. Orada söylediğiniz söz çok önemli, hızlı yazmak önemli, gelişen koşullara durumlara göre şekil alabilmek de önemli. Senaryo, oyuncu hastalandığı ya da ekip mekândan kovulduğu için değişebilir. Türkiye’de stüdyo sistemi olmadığı sürece dizi çalışanlarının işi çok zor. Sinema senaryosu ise daha zamana yayılan bir süreç, bir yolculuk gibi. Orada kalıcı olmak, yıllar sonra da izlendiğinde keyif veren bir film ortaya çıkarmak önemli. Sinemada tek atımlık kurşununuz var; dizide ise hedefi iskalasanız bile diğer kurşunlarınız hâlâ cebinizdedir.”¹⁷²

Prodüksiyon sürecine geçildiğinde ise bir sinema filmi uzunluğunda içerik

¹⁷¹Dr. Öğr. Üyesi Okan Ormanlı, “Yeni Medya ve Türk Sineması” ,Yeni Medya ve... Deniz Yengin(Ed.) s.351-352.

¹⁷²Nuran Evren Şit, <https://filmhafizasi.com/nostaljilerin-arkasindaki-kalem-nuran-evren-sit/> Erişim Tarihi: 06.12.2018

beklentisine karşılık ilk bölümler hariç sonraki olağan süreçte yalnızca 6 günde bir bölüm çekilmektedir. Stüdyo çekimleri-gerçek mekân kullanımı, ekibin ikiye bölünerek aynı anda çekimleri gerçekleştirmesi veya tek ekip halinde çalışılması gibi değişkenler doğrultusunda bu kimi zaman haftada 3-4 günlük çekim programı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Dizinin bir haftalık çalışma sürecinde elde edilen malzeme birkaç bölüm haline getirildiğinde çalışanların alması gereken kaşenin altında bir kazanç elde ettikleri ortaya çıkmaktadır. İlk bölümleri ayrıca değerlendirmenin nedeni ise dizinin izleyici tarafından beğenilmesini sağlamak amacıyla yeni başlayan projenin özenle hazırlanmasıdır. Bu özenin yanı sıra olası bir aksaklığa karşı dizinin devamlılığını sürdürebilmek adına birkaç bölüm fazladan çekilerek stok oluşturmaktır. Sinemada azami 3-4 hafta olan çekim sürelerine bakıldığında dizi sektörüyle arasındaki uçurum ortaya çıkmaktadır.

Reklam filmlerinin yapım sürecine paralel şekilde işveren-yapım şirketi ilişkisi dizi sektöründe de karşımıza çıkmaktadır ancak sinema filmlerinin üretim yapısı farklı arz-talep ilişkilerini barındırmaktadır. Yaratım sürecinin öncelikle gerçekleştiği sinema alanında finansman arayışı sonraki adımı oluşturmaktadır ve genellikle bu finansman/kaynak sponsorluk geliri, TV gösterim hakları, öz kaynaklar, Kültür Bakanlığı'nın ve Eurimages'in fonlarından meydana gelmektedir.¹⁷³ Sinema ile televizyon dizilerinin farklı finansal yapılara sahip olması ekiplerin çalışma koşulları üzerinde de doğrudan etkilidir. Dizilerin estetik çizgisinin dolaylı olarak ekonomisinden etkilendiği son yıllarda tartışma konusudur. Uzayan bölümlerin kaybolan temposu içerisinde hikâyeler kaçınılmaz şekilde bir karmaşaya sürüklenmekte, sıkça tekrara düşülmektedir. Hikâyeyi dramatik kurgunun evrensel kurallarını izleyerek, hikâyeye ihanet etmeden anlatmak için neler yapılabileceğiyle ilgili olarak Vatanım Sensin, Anne, Poyraz Karayel gibi dizilerin senaristlerinden Melih Özyılmaz şu maddeleri sıralamaktadır:

¹⁷³ Evrim Töre, İstanbul'da Kültür Ekonomisini Döndüren Çarklardan biri: Film Endüstrisi Temel Yapısal Özellikler, Fırsat ve Tehditler, Politika Önerileri - Sektörel Araştırma Raporu s.21

1- Kanallar ve yapımcılar kalitesiz içeriğin kısa ömürlü olduğunu, iki iyi ama kısa dizinin bir kötü ve uzun diziden daha kârlı olabileceğine inanmalı. İçeriğine güvendiği işi yurtdışına, ücretli çevrimiçi mecralara pazarlamaya çalışmalı.

2- Astronomik oyuncu ücretlerinin yol açtığı maliyetler düşürülmeli. İçeriğin hala ücretsiz sunulduğu yerli televizyonda kaşelerin ayağı yere basmalı.

3- 60 ya da 90 dakikalık bir dizi, 120 dakika olarak tasarlanıp, yazılıp ortadan ikiye bölündüğünde iki ayrı bölüm çıkarmış oldukları düşüncesi sektör elemanlarının hatalarından biridir.¹⁷⁴

Dizilerin uzayan süreleri kısa vadede yapımcılar için kazanç getirirse de uzun vadede izleyici ilgisinin kaybedilmesine ve maddi anlamda kayba uğranılmasına neden olacaktır. İzleyici tarafından başlangıçta oldukça sevilen ve izlenen dizilerin zaman içerisinde izleyicisini kaybetmesi doğal bir sonuçtur. Ekranda yayınlanmakta olan dizi sayısının oldukça artmasına karşın bu dizilerin kaçının ne kadar süre ile ekranda kalabildiğine bakıldığında içerik anlamında yenilenmeye duyulan ihtiyaç ve sektörde ters gitmekte olan koşulların varlığı ortaya çıkmaktadır.

¹⁷⁴ Melih Özyılmaz, <https://katrantuy.com/blog/2017/3/22/yerli-dizi-yersiz-uzun-perde-ii> Erişim

ATV	Kanal D	Star TV
Şahin Tepesi (6 Bölüm)	Mehmed Bir Cihan Fatihi (6 Bölüm)	Siyah İnci (20 Bölüm)
Aşk ve Mavi (78 Bölüm)	Vatanım Sensin (59 Bölüm)	Börü (6 Bölüm)
8.Gün (6 Bölüm)	Gülizar (10 Bölüm)	Adını Sen Koy (390 Bölüm)
Kırgın Çiçekler (113 Bölüm)	Siyah-Beyaz Aşk (32 Bölüm)	Babamın Günahları (4 Bölüm)
Can Kırıkları (6 Bölüm)	Hayati ve Diğerleri (6 Bölüm)	Beni Affet (1468 Bölüm)
Bahtiyar Ölmez (19 Bölüm)	İnsanlık Suçu (8 Bölüm)	Fazilet Hanım ve Kızları (50 Bölüm)
Ağlama Anne (13 Bölüm)	Hıçkırık (50 Bölüm)	Hayat Sırları (11 Bölüm)
Cennet'in Gözyaşları (36 Bölüm)	Kızlarım İçin (13 Bölüm)	Kalbimin Sultanı (8 Bölüm)
Kocaman Ailem (8 Bölüm)	Meryem (30 Bölüm)	Nefes Nefese (10 Bölüm)
Masum Değiliz (6 Bölüm)	Koca Koca Yalanlar (12 Bölüm)	Siyah İnci (20 Bölüm)
Kanatsız Kuşlar (46 Bölüm)		Ufak Tefek Cinayetler (45 Bölüm)

Tablo 2.2: 2018 Yılında 5 Majör Kanalda TV'den kaldırılan Diziler(Devam)

Fox TV	Show TV
Bir Mucize Olsun (3 Bölüm)	Tehlikeli Karım (6 Bölüm)
4n1K İlk Aşk (12 Bölüm)	Kalp Atışı (28 Bölüm)
Adı: Zehra (14 Bölüm)	Meleklerin Aşkı (11 Bölüm)
Şevkat Yerimdar (44 Bölüm)	Keşke Hiç Büyümeseydik (4 Bölüm)
Kalbimdeki Deniz (60 Bölüm)	Servet (4 Bölüm)
Bir Deli Rüzgâr (6 Bölüm)	Yeni Gelin (63 Bölüm)

Tablo 2.2: 2018 Yılında 5 Majör Kanalda TV'den kaldırılan Diziler ¹⁷⁵

“Sonuç olarak 5 majör kanalda ekrana gelen 43 diziden 17’si 2013’ü göremeden ekrana veda etti. Yaşanan kıyımı yeni reyting sisteminin henüz oturmamasının yanı sıra özensiz senaryolar ve aceleyle getirilen projeler tetikledi. Olan da yine her zamanki gibi dizi emekçilerine ve izleyicilere oldu. Umarım hem kanal yöneticileri hem yapımcılar hem de oyuncular kendileri için gerekli dersi çıkarmışlardır.”¹⁷⁶

2018 yılında toplam 48 dizi yayından kaldırılmıştır. 5 majör kanal olan ATV, Kanal D, Star TV, Fox TV ve Show TV’de ekranlara veda eden diziler ve yayında kaldıkları süre ise yukarıdaki tabloda yer almaktadır. Dizi sektörünün işleyişi içerisinde çalışanların yaşadığı sorunlara, ücretlerin dağılımına ve ödemelerin yasal yollarla takibi konusuna gelindiğinde ise örneğin; senaryo yazarlarının almakta olduğu ücretlerle yönetmenin aldığı ücret arasında adaletli bir dağılımdan söz

¹⁷⁵ <https://televizyongazetesi.com/2017-yilinda-yayindan-kaldirilan-diziler-listesi/119742>
<https://www.dizisi.info.tr/2017-2018-sezonunda-final-yapan-yayindan-kaldirilan-biten-tum-diziler-615-h.htm>

¹⁷⁶ Mehmet Güler, <https://www.haberturk.com/yazarlar/memet-guler/802002-sezon-basindan-bu-yana-tam-17-tane-dizi-reyting-carklarinin-arasinda-eriyip-bitti> Erişim Tarihi:13.03.2019

edebilmemiz için proje üzerinden değerlendirme yapmak gerekmektedir. Projenin niteliğine yönelik değerlendirmeden sonra kimin ne kadar emeği varsa buna göre ücretlendirme yapılması en olası seçenek olarak görülse de bu kez de net bir ücret tarifesinin bulunmaması yine hak ihlallerine neden olacaktır. Tam da bu noktada sözleşme yapılması önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır çünkü ekip üyesinin alacağı ücretin belirlenerek yasal yollardan denetlenmesi anlamı taşımaktadır.

2.3.2. Reyting Sistemi ve Reklam Gelirleri

Ekonomik yapının temelinde yer alan reklamları belirleyen başlıca etken reklam verenin talepleridir. Hangi programın hangi kuşakta yer alacağına bağlı olarak yayıncı kuruluşa yapılan ödemeler TV kanalları giderlerini karşılamak amacıyla reklam satışlarından elde edilen gelirleri yükseltmek amacındadırlar. Kanalın reklam alabilmek amacıyla yapımcıya sipariş ettiği projenin izlenme oranı bu noktada önem kazanır. Çünkü söz konusu projenin yayını sırasında alınacak reklam oranı reyting verilerine göre artmakta veya azalmaktadır. RTÜK tarafından belirlenen reklam kuşakları kanalların öngördüğü farklı ücretlendirmeler içermektedir ve reklam verenler bu ücretler üzerinden anlaşma yapmaktadır¹⁷⁷

Tekrarları ile birlikte 150-180 dakika süren diziler, TV kanallarının prime time kuşaklarının büyük bölümünü oluşturmaktadırlar. RTÜK düzenlemeleri ise bir dizi yayını içerisinde yer alacak reklam kuşaklarının sayısını ve sürelerini kısıtlamaktadır; bu da yayıncı kuruluşları dizi sürelerini uzatmaya teşvik etmektedir. Bu noktada reytingler ve rekabet gibi nedenler ünlü aktörlerin, senaristlerin, yapımcıların tercih edilmesiyle birleştiğinde dizi maliyetleri artmaktadır. Avrupa Parlamentosu ve Konseyi'nin 10 Mart 2010 tarih ve 2010/13/Eu sayılı Görsel-İşitsel Medya Hizmetleri Yönergesinde Avrupa Komisyonu'nun önerisi doğrultusunda belirlenen ve kabul edilen maddeler içerisinde (Madde 20-87) özellikle prime-time'da yayınlanan dizilerin reklam sınırlandırmasına değinerek söz konusu dizi sektörü

¹⁷⁷ Başak Kıran, 2000'li Yıllarda Türk Televizyon Dizilerinde Çalışma Ve Yapım Koşulları, Bu Koşulların Üretime Etkisi, s.72

sorunlarına dolaylı olarak eğilen maddeler bulunmaktadır.

***Madde 20:** 2.kısım Televizyon için yapılan filmler (film serileri, diziler ve belgeseller hariç), sinematografik eserler ve haber programları, planlanan en az 30 dakikalık her zaman dilimi için bir kez reklam ve/veya tele-alışverişle kesilebilir. Çocuk programları, planlanan en az 30 dakikalık her zaman dilimi için, program sürelerinin 30 dakikadan daha fazla olması durumunda, bir kez reklâm ve/veya tele-alışverişlerle kesilebilir. Dini törenlerin yayını içine hiçbir şekilde reklam ve tele alışveriş yayını yerleştirilemez.

***Madde 87:** Her saat içinde %20’lik televizyon reklâm spotlarına ve tele alış-veriş spotlarına ‘en çok izlenen saatler’ (prime time) sırasında da uygulanmakta olan bir sınırlama koyulmalıdır. Televizyon reklâm spotu kavramı, 1(1). Maddenin (i) bendi çerçevesinde belirtilen 12 dakikadan fazla olmayan bir süreye sahip televizyon reklâmı olarak anlaşılmalıdır.”¹⁷⁸

Her hafta yetiştirilmesi gereken bir bölümün yarattığı kaygı ve yoğun çalışma temposuyla dizi sektöründeki en büyük sorun olan uzun çalışma saatleri, sinema filmlerindeki çalışma koşullarında görece daha iyi şekilde kendini göstermektedir. 2010 yılında dizi setlerinde yaşanan iş kazaları ve dizi sürelerinin uzunluğuna ve bunun çalışma koşullarında yarattığı olumsuzluğa dikkat çekmek için Senaryo Yazarları Derneği (SENDER) ve SİNESEN "Yerli Dizi Yersiz Uzun" sloganıyla yayın sürelerinin kısaltılması için mücadele başlatmıştır. 97 senaryo yazarı 2017 yılında yeniden bir bildirge yayımlayarak, insani koşullarda çalışmalarını ve yaşamalarını engelleyen uzun dizi sürelerine karşı birlikte mücadele edeceklerini açıklamıştır.

“Her hafta 140 dakikalık metin üretmek için hayatımızda başka hiçbir şey yapmaya fırsat vermeyecek şekilde çalışmaya mecbur olmaktan ötürü

¹⁷⁸ <https://kms.kayis.gov.tr/Home/Goster/74780?AspxAutoDetectCookieSupport=1>

mutsuzuz. 60 dakikadan uzun süren diziler yazmamak için bir araya geldiğimizi ilan ederiz. Bu tempoya ayak uyduramadığı ya da uydurmak istemediği için mesleği bırakmış pek çok ustamız, meslektaşımız adına mutsuzuz. Yazdığımız dizilerin her bir bölümünün yurt dışına satılırken üçe bölünmesi ve çarpı 3 bölüm para kazandırması uğruna, sinema dilinden uzak, günlük hayat ritminde akan senaryolar yazdığımız için mutsuzuz. (...)Uzun süreler yüzünden hikâyesini sezon finalinden önce tüketen, tükettiği için de sezon ortasında final yapan diziler ve işsiz kalan bütün dizi çalışanları adına mutsuzuz.”¹⁷⁹

Günümüzde yalnızca tek bir dizi reklam ve özetlerle birleştiğinde 20-24 saatleri arasındaki yayını tamamen doldurmaktadır. Prime-time I ve Prime-time II kuşakları arasındaki fark ortadan kalkarak kesintisiz bir reklam alanı haline gelmektedir. Yüzlerce kişinin çalışarak emek verdiği yüksek miktarlardaki bütçelere sahip bu yapımlar yalnızca birkaç bin kişilik ölçüm gruplarıyla belirlenmektedir. Hikâyenin, estetik- teknik kalitenin reyting sonuçları dışında hiçbir anlam ifade etmediği bu düzen içerisinde diziler, TV şirketleri tarafından reklam geliri bahane edilerek kolaylıkla iptal edilebilmekte ve yayından kaldırılabilir.¹⁸⁰ Yalnızca birkaç bölüm gösterilmiş diziler dahi beklenen reyting sonuçlarına ulaşamadığından final dahi yapamadan piyasadan silinmektedir. Bu sektör gerçeğin çalışma koşullarına ve çalışanların meslek yaşantılarına ne şekilde etki edeceği de ortadadır.

Kanal ve yapımcı başta olmak üzere paydaşların dizilerin kârlılığından vazgeçmesi mümkün gözükmediğinden bu noktada yapılması gereken yapımların şirketlerinin bir diziyi tek ekiple daha dar bir oyuncu kadrosuyla çekmek için kaç dakikaya ihtiyaç duyduklarının tespitinin yapılmasıdır. 140 dakika yerine 90 dakikalık bir dizinin çekilmesi azalacak reklam gelirleri sayesinde şimdilik mümkün görünmediğinden çalışılacak maksimum sürenin belirlenmesi bir adım olabilir.

¹⁷⁹<http://www.birgun.net/haber-detay/97-senaryo-yazarindan-deklarasyon-yerli-dizi-yersiz-uzun-153542.html>

¹⁸⁰ Başak Kıran, a.g.t. s.65

Dizinin yayın süresi ne olursa olsun ekipler haftanın kimi zaman 6, kimi zamansa 7 günü aralıksız çalışmaya devam ederek ve yayın stoku yapılmasının da etkisiyle çekilebilecek maksimum süreleri ve bölümleri üretmenin baskısı altında çalışmaktadırlar.

2.4.Çalışan Hakları ve Sendikalaşma

2000’li yılların başında devlet, özerk bir Türkiye Sinema Kurumunun altyapısını oluşturmak amacıyla Sinema Platformu’nu kurmuş, 2010 yılında platform “Sinema Konseyi” adıyla yeniden yapılandırılmıştır. FİLMYÖN, SENDER, ASD, FİYAP, ÇASOD, SODER, ÇFD, BABİL, SİNESEN, İKFD, SİSİD, SİYAD, FİLMOR, MASM, İKSV, AKSAV, TÜRSAV, TÜRSAK, AAF, BİFF, DKİAV ve USFF gibi meslek birliği olmayan ancak sektörde faaliyet gösteren yapılanmalar da konsey üyesi olmuşlardır.¹⁸¹ Meslek birlikleri ise Bakanlığın 2010 yılı başında “Güç Birliği” adında ortak bir oluşum kurma talebi sonucu bir araya gelmişlerdir. Her ne kadar özerk bir kurumun kurulacağı savıyla yola çıkılmış olsa da pratikte bu kurum, bürokratik yapısı içerisinde sinema alanında yeterli donanıma sahip olmayan ve sorunları sinemacı gözüyle belirlemekten uzak idari yöneticilerin elinde kalacaktır.

Sinemacılar ise bu bağlamda hazırlanan “Türk Sinema Merkezi Başkanlığı Kurulması Hakkında Kanun Tasarısı Taslağı”na karşı çıkarak, siyasetin yönlendireceği bir yapının ortaya çıkacak olmasının yanı sıra Sinema İş Yasası’nın çıkarılmamasını, yabancı sinemacıların Türkiye’de gerçekleştirdiği projelere dair kuralların belirlenmemesini, televizyon dizilerinde çalışanların taslakta göz ardı edilmesini de eleştirmişlerdir.¹⁸² Sektörde gözlemlenen sorunların topyekûn bir değerlendirmesinin yapılması için devletle ilişkilerin ve hukuki görünürlüğü yanı sıra bir de sektör çalışanlarının bu doğrultuda yürüttüğü çalışmalara bakmak gerekmektedir.

¹⁸¹ Evrim Töre, İstanbul’da Kültür Ekonomisini Döndüren Çarklardan Biri: Film Endüstrisi Temel Yapısal Özellikler, Fırsatlar ve Tehditler, Politika Önerileri s.29

Teknik iş gücü alanında çalışanların büyük kısmının iş güvencesi, sağlık sigortası ve hatta iş sözleşmesi olmaksızın çalışmaları dolayısıyla, işsiz kalmamak için yapılan ücret tekliflerini düşük bulmalarına rağmen kabul etmek zorunda kalmaktadırlar. Sektörde gözlemlenen asıl sorun, hiyerarşik yapı ve işleyiş mantığı ile ilgili olduğundan öncelikle teknik işgücü alanında mesleki standardın getirilmesi ve iş yürütme süreçlerinin sistematize edilmesi gerekmektedir. Ayrıca sektörde gözlemlenen sorunların kamera arkası çalışanları için doğrudan etkili olduğu anlaşılmalıdır. Sinema alanında telif hakları düzenlemeleri, yapımcının dışında senarist, yönetmen, oyuncu ve teknik işgücü alanında çalışanların arasındaki ilişkinin hukuki bir belirleyiciliğe kavuşması, sağlık sigortası sisteminin uygulanması, çalışma sürelerinin ve şartlarının düzeltilmesi, iş güvenliğinin sağlanması zorunluluk arz etmektedir.

2.4.1.Sinema-TV Sendikası

Kasım 2013'de reklam sektörü bünyesinde çalışan kamera arkası ekipleri ilk adımı atarak set ve ışık ekipleriyle birlikte hareket eden Kamera Asistanları, Yönetmen Yardımcıları, Görüntü Yönetmenleri, Prodüksiyon Çalışanları ve Kostüm Sorumluları kendi alanlarına ait derneklerini oluşturmuşlardır. Gerçekleştirilen iyileştirmeler sonucu işçi haklarına ve sağlığına yönelik pek çok düzenlemenin reklam setlerinde uygulanmaya başlanmasının ardından bu iyileştirmelerin tüm sektör çalışanları için geçerli olabilmesini sağlamak amacıyla 2015 yılında Sinema Reklam, Dizi ve TV Programı Çalışanları Sendikası (Sinema-Televizyon Sendikası) kurulmuştur. Sendikanın temellerini atan reklam ve sinema filmi setlerinde görev alan görüntü ekipleri olmuştur. Ülkemiz görüntü yönetmenlerinin 2011 yılında yazışma grubu ile bir araya gelmesi 2013 yılında yerini kurulan Türkiye Görüntü Yönetmenleri Birliği (TGYB) yazışma grubuna bırakmıştır. Aynı yılın Nisan ayında başlayan, özellikle de reklam sektöründeki çalışma koşullarının ele alındığı bir dizi toplantı, görüntü yönetmenlerinin fiziksel olarak da bir araya gelmelerine, ortak sorunlar üzerinde konuşup tartışmalarına imkân vermiş ve katılımcı görüntü yönetmeni sayısı hızla artmıştır. 2014 yılının Şubat ayında resmi tüzel bir kişiliğe

duyulan gereksinim konusunda toplu karara varılmasıyla Görüntü Yönetmenleri Derneği kurulmuştur.¹⁸³

Tarihsel olarak sinema televizyon sektörü çalışanlarının 2000’li yıllarda giderek artan sorunlarıyla sendikaya yönelik eleştirilerin artışı da aynı dönemlere denk gelmektedir. Televizyon ve sinema sektörlerinin yanı sıra reklam ve klip gibi kollarda hacmi büyüyen ve çeşitlenen bir sektör tablosu oluşmaya başlamıştır. Ancak profesyonelleşme adı altında geçmişin iş ahlakı ortadan kaldırılmış, diğer yandan her geçen yıl artan sayıda yapım ve istihdamla kontrolünü sağlamanın zorlaştığı şartlar ortaya çıkmıştır. Alandaki mesleklerin yasal boşluklar dolayısıyla tanınmıyor olması çalışanlar adına hukuki bir talepte bulunabilmenin önünü tıkamıştır. Böylece talepleri karşılayamadığı düşünülen SİNE-SEN’den ayrı ve yeni bir yapılanmaya gidilmesi fikri yalnızca birkaç yıl önce 2011’de doğmuştur.

"SİNE-SEN’le ayrılma süreci o günün koşullarında SİNE-SEN’in talepleri karşılamıyor olması, çalışmalarının yetersiz bulunması ve yeni bir sendikaya ihtiyaç duymaları. Aslında talepler konusunda da önce dernekler üzerinden gidiyor çalışma ama anlıyorlar ki (Kamera Asistanları Derneği) sendika olurlarsa devlet nezdinde de bir ciddiye alınma olacak. Böylece sendikalaşma ihtiyacı doğuyor. Aslında teknik ve bürokratik bazı şeyler de etkiliyor. Daha çok dernek üzerinden çalışmaları yürütmek niyetindeydik ama taraflar arasında ciddiye alınmak ve kabul görmek açısından bütün dernekleri birleştirip bir sendika oluşturmak daha makul ve mantıklı gelmiş 3 yıl öncesinde, sendikanın kuruluşunda."

SİNE-SEN’e yöneltilen eleştirilerin doğru bir değerlendirmesini yapmak adına 2000’li yıllarda yürüttüğü çalışmalara da bakılması gerekmektedir. 2006 yılında SİNE-SEN sanat emekçilerinin sosyal güvence, günlük-haftalık çalışma yaşamı,

¹⁸³ <http://goruntuyonetmenleridernegi.org.tr/hakkimizda/>

mesai vb. sosyal ve ekonomik hakların güvenceye bağlanması konularında gelişme sağlanması adına bir adım atarak sinema, televizyon ve reklam yapım şirketleri, tiyatro ve stüdyolar ile yapılacak bir takım sözleşmesi önerisi hazırlamıştır. Film Yönetmenleri Derneği, Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği, Sinema Oyuncuları Derneği, Senaryo Yazarları Derneği, Organize Kamera Asistanları Derneği, Tiyatro Oyuncuları Derneği, Sinema Televizyon Eserleri Sahipleri Meslek Birliği, Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği, Seslendirme Sanatçıları Meslek Birliği ve Sinema Eleştirmenleri Derneği'nin de imzalarıyla destek oldukları bu mutabakat eserin oluşumunda ve gerçekleşmesinde yer alanlar arasında evrensel hukuk ilkeleri çerçevesinde bir uzlaşma olması fikrinden yola çıkmaktadır. Yapılacak takım sözleşmelerinde başvuru kaynağı olarak televizyon, sinema, reklam alanında çalışanlarca kurulu mesleki dernek veya birliklerince belirlenen ücret tarifesi ve etik kuralların kullanılması gerektiği de belirtilmiştir.¹⁸⁴

SİNE-SEN Genel Başkanı Zafer Ayden Sinema-TV Sendikası'na bakışı ve mevcut ilişkisiyle ilgili olarak şunları söylemiştir:

*“Sinema–TV Sendikası’yla ilişkimiz var ama zıt kutuplardayız. Dünyaya bakışımız farklı. Biz çalışanların kazanımının işverenle mücadele ederek kazanılacağını düşünüyoruz. Sermayele emeğin işbirliği söz konusu değil bize göre. O konuda görüş ayrılıklarımız var. Oyuncular Sendikasına gelince daha önceki yönetimi bize daha yakındı ama şimdiki arkadaşlar çok sağa doğru savruldu. Haklar konusunda da farklı düşünüyoruz, biz 8 saatlik iş günü olması gerektiğini söylüyoruz.”*¹⁸⁵

Sendika tarafından 1 Haziran 2016 ve sonrasında çekilecek olan tüm projelerde geçerli olmak üzere belirlenen ve uygulanması hedeflenen bazı ilkeler belirlenmiştir. İlkelerin belirlenmesi amacıyla sektördeki gerçekliklerden yola çıkarak, set

¹⁸⁴ www.sendika.org

¹⁸⁵ Sine-Sen Genel Başkanı Zafer Ayden ile kişisel görüşme, 2 Şubat 2019.

çalışanlarında hâkim olan algılar değerlendirilerek çeşitli anketler yapıldığını belirten sendika temsilcileri, kısa vadede çözüm getirecek kazanımların neler olabileceğinin hem tabanla hem de paydaş kurumlarla tartışıldığını belirtmiştir. Çalışma Bakanlığı'ndan talep edilebilecek saha denetimleri, az sayıda müfettişin milyonlarca iş yerini sistematik şekilde denetlemesi mümkün olmadığından gereksiz görülmüştür. Ancak ana hedef setlerdeki çalışma saatlerini İş Kanunu çerçevesindeki yasal sınırına çekmektir ve özellikle yapım şirketlerinin söz konusu ilkelere katılımını sağlamak hedeflenmiştir.

“Çok uzlaşmacı olan yapım şirketleri de var, ilkelerimizde ayak direten yapım şirketleri de var. O yüzden topyekûn bir şey söylemek pek mümkün olmuyor. Uzun çalışma saatinden öte nitelikli yapılacak bir iş önemli olmalı. Ama atıyorum iş başında telefonlarla oynamak vs. bu eleştiri geldiği zaman biz bunu da söylüyoruz: iş yaparken cep telefonu ile oynamak zaman kaybına sebep oluyorsa bunu yapmamalıyız. İş ahlakı neyi gerektiriyorsa onun yapılması konusunda biz kendi arkadaşlarımızı, teknik ekibi uyarıyoruz.”¹⁸⁶

Sektörde çok farklı statüden insanların bir arada çalışması, bazı çalışanların serbest meslek makbuzu ile çalışıyor olması, hatta bu kişilerin bizzat kendi asistanlarına ödeme yapıyor olması “biz işçiyiz” söyleminin benimsenmesini zora sokmaktadır. Diğer yandan bazı çalışanların klasik mavi yaka işçi kimliği ile tezat teşkil edebilecek yaratıcı ya da sanatçı kimliğini benimsemeleri, bazılarının kendilerini ışık ekipleri, set ekipleri gibi kas gücüne dayanan çalışanlardan ayırıyor olmaları bu algının oluşmasını zorlaştırmaktadır.

Sinema Filmlerinde Çalışma İlkeleri

1- Sinema setlerinde günlük çalışma süresi 12 saat, haftalık toplam çalışma süresi 72

¹⁸⁶ Sinema TV Sendikası Genel Koordinatörü Sinem Çetinkaya ile kişisel görüşme, 27.04.2018

saattir. Belirtilen çalışma saati kahvaltı sonrası başlar. Gerekli görüldüğü takdirde ekiplerin ve yapımın ortak kararı ile haftalık 6 saat fazla çalışma yapılabilir. Bu fazla çalışma günlük maksimum 4 saattir ve haftada toplam maksimum 6 saati aşamaz.

2- İki çalışma günü arası dinlenme süresi şehir içi, şehir dışı ve mesai saatine göre değişir. İstanbul içinde iki çalışma günü arası dinlenme süresi; minimum 11 saat, İstanbul dışında ise minimum 10 saattir. Eğer bir önceki çalışma günü 4 saat fazla çalışma yapılmışsa, dinlenme süresi minimum 12 saat olmalıdır.

3- Her 6 iş günü sonunda 1 gün repodur ve repo günü süresi, hafta bitimi son çalışma günü olan paydos anından itibaren minimum 34 saattir. Eğer repo öncesi çalışma günü 4 saat fazla çalışılmış ise repo süresi minimum 36 saat olmalıdır. Bazı özel durumlarda ekip ile konuşularak verilen karar ile arka arkaya maksimum 8 gün çalışılabilir. Her durumda, iki haftalık (14 gün) çalışma periyodunda 2 günden az repo verilemez.

4- Her iş günü, kahvaltı sonrası başlar. Set başlangıcı saati itibariyle 6 saatte bir yemek arası verilecektir. 12 saati aşan iş gününde 12'nci saatte yemek verilir. Yemek araları 45 dakikadır ve çalışma saati içerisindedir.

5- İstanbul içi ve şehir dışı çekimlerinde 1 saati aşan yol sürelerinde; aşılacak süre mesai saatine dâhil edilecektir. Örneğin; Sete gidişte, ekip servisinin hareketinden sonra yolda geçen süre 1 saat 30 dakika (1,5 saat) olduğunda, 1 saati aşan süre olan 30 dakika, gün sonunda mesai saatine eklenecektir.

6- Gün içerisinde 12 saatten az çalışılması durumunda arta kalan zaman, ertesi güne ya da başka bir güne devredilemez.

7- Son haftada çalışılan gün veya günlerin ödemesi; haftalık kaşenin güne bölünerek hesaplanması ile yapılacaktır.

Bu çalışma çerçevesinde çoğunlukla sinema çalışanlarının ve dolaylı olarak klip, reklam gibi yan sektörlerde çalışan film sektörü elemanlarının sorunları ele alınmıştır. Tüm birimlerin bir bütünlük içinde hareket etmesi adına sektörün her alanında etkili olabilen bir örgütsel yapının oluşturulması noktasında sinema, reklam veya dizi sektörlerinin iç dinamiklerine yönelik özgün reçeteler üretilmeye çalışılmasının yanında sektörü birleştirici ortak düzenlemelere de gidilmektedir. Her ne kadar dizi setlerinde iyileştirilmesi hedeflenen durumlar da ortaya konsa da yapılan kişisel görüşmelerde dizi sektörü çalışanları açısından söz konusu sürece karşı tavrın geçmiştekinden farklı bir bakış kazanmadığı da ortaya çıkmaktadır.

“Sendikanın çok büyük bir katkısı olduğunu düşünmüyorum, evet bir yapı var ama çok da işe yarayacağını düşünmüyorum çünkü yasal dayanağı yok. Yasa belki düzelir ama buna ne kadar uyulur? Her şey insanda bitiyor. Önemli olan bunun takibinin yapılması. Sektöre ilk başladığım zaman daha sertti çalışma koşulları. Daha çok çalışıp daha az dinlenebiliyorduk. Giderek -tabi çok iyi olmasa da- eskiye nazaran biraz daha iyi şimdi çalışma koşulları.”¹⁸⁷

Dizi Setleri Çalışma İlkeleri

1- Sigortalılık: Her set çalışanı, yasal zorunluluk olan 4A’lılık statüsü üzerinden sigorta kapsamında çalıştırılır.

2- Çalışma Saatleri:

a. Dizi setlerinde; günlük çalışma süresi en fazla 12 saat, haftalık çalışma süresi en fazla 72 saattir. Özel yapım şartları gözetilerek ve ekibin onayı alınarak, günlük çalışma saati üzerine en fazla 4 saat koyulmak şartıyla yeniden düzenlenebilir. Bu durum haftalık 72 saat çalışma toplamını değiştirmez.

¹⁸⁷ Dizi Sektörü, Reji Asistanı 03.04.2019

b. İki çalışma günü arası, İstanbul için en az 11 saat, İstanbul dışı için en az 10 saattir.

c. İş haftası en fazla 6 gün çalışma, 1 gün repodur ve repo süresi, hafta bitimi son çalışma gününün paydos saatinden itibaren minimum 36 saattir. Bazı özel durumlarda ekibin ve yapımın ortak kararı ile arka arkaya maksimum 8 gün çalışılabilir. Her durumda, iki haftalık (14 gün) çalışma periyodunda 2 günden az repo verilemez.

d. Her iş gününün çalışma saati 30 dakikalık kahvaltı sonrasında başlar. Set başlangıcı saati itibariyle 6 saatte bir yemek arası zorunludur. 12 saati aşan iş gününde 12'nci saatte yemek molası verilir. Yemek araları en az 45 dakikadır ve çalışma saatinin içerisinde yer almaktadır.

3- Sözleşme Yapılması: Çalışan ve işverenin sorumluluklarının ve haklarının düzenlenmesi, iş tanımı, karşılıklı yükümlülüklerin ve ödeme düzeninin belirlenmesi için sözleşme imzalanacaktır.

Çalışma ilkelerinin sürdürülebilir olmasının önemli bir parçasının; set çalışanlarının mesleki saygı ve disiplini yüksek standartta bir tutum sergilemesine bağlı olduğunu hatırlatan sendika temsilcileri 'Dizi Setleri Çalışma İlkeleri'nin, 1 Ağustos 2016 tarihi itibariyle tüm dizi film setlerinde uygulanmasının ve sektör bileşenlerinin bu doğrultuda hareket etmesinin, Sinema Televizyon Sendikası tarafından desteklenerek takip edileceğini belirtmiştir.¹⁸⁸

2.4.2. Oyuncular Sendikası

Oyunculüğün asgari bir meslek eğitimi ve belgesi bulunmadığından oyunculuk alanında da uzmanlaşmanın yanı sıra tiyatro, sinema veya dizi film alanlarını ayrı

¹⁸⁸ <http://www.sinematvsendikasi.org/wp-content/uploads/2016/06/dizi-setleri-calisma-ilkeleri.pdf>

ayrı denetleyecek kurallar da bulunmamaktadır. Herhangi bir fiyat tarifesi uygulanmaması ünlü bir oyuncunun yüksek ücret alırken, henüz ünlenmemiş bir oyuncunun oldukça düşük ücretlerle çalışması anlamına gelmektedir. Bununla birlikte yeni ve rolü kısa olduğu, az çalıştığı halde yetenekli ve daha uzun süre filmde rol alan gibi eşit ücret ve telif hakkının talep edildiği durumlarla da karşılaşmaktadır. Yıldız bir oyuncu olunamadığında sözleşmesiz çalıştırılma söz konusu olduğundan hak arayışları genellikle hukuki mücadele ile de sonuçlanamamaktadır. Çünkü bir hukuk mücadelesinin sürdürülebilmesi sigortalılık ve iş sözleşmesiyle doğrudan bağlantılıdır.

Oyunculğun da bir meslek olduğu, hukuki olarak görünürlüğün yanı sıra yasal düzenlemelere ihtiyaç duyduğu ve bir sette belirli bir ücret karşılığında yapım firması adına emek üretimi söz konusu olduğundan oyuncuların da birer işçi olarak görülmesi gerektiği halde bugün hala bu bilince tamamiyle ulaşıldığını söylemek mümkün gözükmemektedir. Sinema-televizyon alanının dışarıdan oldukça ilgi çeken dünyası, özellikle kameranın önünde yer alındığı takdirde söz konusu bilinçsizliği daha da arttırmaktadır. Alandaki ilk sendika olan SİNE-İŞ'in 1967 yılında düzenlediği kongreye işçi olmadıkları gerekçesiyle Sadri Alışık, Ayhan Işık gibi yıldız oyuncuların katılmaması ve sendikadan ayrılma kararı alması gibi günümüzde de oyuncu olmanın emekçi olmak ile birbirine zıt kavramlar olarak algılandığı bu bilinçsizlik süregelmektedir.

Bu çerçevede oyunculuk alanında da mesleki örgütlenme ve dayanışma önem arz etmektedir. Ancak Türkiye'de alanda yukarıdan aşağıya doğru, yapımcı/yayıncıdan yönetmene ve senaristten asistan senariste ve diğer teknik iş gücüne kadar güce dayalı istismar mekanizmasının işlediği bir yapı söz konusudur.¹⁸⁹ Özellikle dizilerde oynayan oyuncuların işlerinin sürekli olmaması, kanal kararıyla dizilerin kaldırılması nedeniyle "güvencesiz" kalmaları sıkça karşılaşılan durumlardır. Söz konusu tüm hak ihlallerine karşı oyuncular kamera arkası çalışanlarıyla dayanışmak amacıyla alandaki tek sendika olan SİNE-SEN'e

¹⁸⁹ Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver, Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri s.74-75

katılmıştır. Ancak çalışma koşullarındaki kötüleşme karşısında etkin olamadığı gerekçesiyle sendikadan ayrılarak farklı ve yeni bir sendika kurma kararı almışlardır. 29 Mart 2011 tarihinde Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Sendikası adıyla Oyuncular Sendikası kurulmuştur.

”Orada (SİNE-SEN) başladığımız çalışmalar dönemsel sorunlar itibariyle özelinde istediğimiz hızla ilerlemiyordu. Tam bunları konuştuğumuz bir günün ertesi sabahında bir haber aldık. Tülay Ergildi ve Zehra Sezgin’i kaybetmiştik. Sabaha karşı bir set dönüşü hayatlarını kaybetmişlerdi. Araç bir sanat ekibi kamyonuydu ve aracı kullanan da setin kuaforü. Herkes 20 saatlik bir çalışmanın sonunda uykusuzdu, 3-4 saat sonra tekrar sete gelmek üzere evlerine gidiyorlardı. Hiçbir başka trafik faktörü olmaksızın bir kamyonu arkadan frensiz çarpmışlardı. Bu konu hiçbir zaman dava konusu olmadı, olamadı... O tarihten sonra ‘olmaz, yapılamaz’ denen pek çok şeyi bizim gibi düşünen ve bu konuları çaba göstermeye değer gören pek çok arkadaşımızla birlikte sürdürüyoruz.”¹⁹⁰

Televizyon kanallarının ağır sözleşme koşulları imzalatmaları sonucu oyuncuların da tüm haklarını devretmek durumunda olmaları görüşmelerde dile getirilen bir başka noktadır. Haklarını koruyan güçlü bir örgütün henüz olmayışı nedeniyle oyuncuların, sektörün diğer çalışanları gibi tek başlarına hareket etmek durumunda kaldıkları ve dolayısıyla kanallara ve yapımcılara karşı yaptırım gücüne sahip olmadıkları düşünülmektedir. Bu kişiler çalıştıkları setlerde yaptıkları işi geçici olarak niteleyerek, ağır çalışma koşulları ve düşük ücretlere katlanmaktadırlar. Kayıtlı buldukları ajanslar vasıtasıyla ihtiyaç halinde çok kısa bir süre içerisinde iletişim kurularak setlere gönderilmektedirler. Bu noktada öncelikle yapım, ardından yapımın gerekli castı ilettiği ajans tarafından bu kişilerin sürekli olarak bulunabilir, ulaşılabilir olmanın yanında başka hiçbir kişisel meşguliyete izin vermeyecek kadar

¹⁹⁰ Janset Paçalı, <http://www.roportajgazetesi.com/janset-insanlari-guldurebilmek-cok-guzel-ve-degerli-c4268.html> Erişim Tarihi: 04.07.2019

müsait olması beklenmektedir.

Örneğin bir dizi filmin çekimleri sırasında ertesi günün programında çekilecek senaryo kısımlarının gerektirdiği ihtiyaçlar çoğunlukla bir önceki gün, en iyi ihtimalle birkaç gün önce belli olmaktadır. Bu durumda oyuncular ve figüranların da projeye hemen dâhil olması beklenir ve isim yapmış bir oyuncu değil ise bir daha ne zaman çalışacağına bir garantisi olmadığından iş reddetme şansı da olmamaktadır. Türkiye’de 7873 oyunculuk ajansına kayıtlı 39838 figüran sayısı göz önüne alındığında ulaşılamayan bir figüranın yerine hemen bir yenisinin kolaylıkla bulunabileceği de açıktır. Belli bir ücret karşılığında isteyen herkes herhangi bir şart aranmadan bu ajanslara üye olabilmektedir. Oyunculuk ajansları asgari düzeyde performansın figüranlık yapabilmek için yeterli olması fikriyle kayıt dışı işçi çalıştırmayı normalleştirmektedir. Yapılan işi ve işçiyi değersizleştirerek kendisinden talep edilecek hukuksal hakların önüne geçmek, sektörün yalnızca bu kısmında değil gün geçtikçe her alanında ortaya çıkan en önemli sorunlarından biridir.

Uzayan set sürelerinin ekiplerin yanı sıra oyuncular üzerinde de etkili olmasıyla son yıllarda yapımcı-oyuncu anlaşmazlıkları da mahkemelere taşınmaktadır. 2011 yılında oyuncu Güneş Emir rol aldığı “Deniz Yıldızı” adlı diziden ağır çalışma koşulları sebebiyle ayrılmıştır. Bahsi geçen dizi, her gün ana haber bültenlerinden önce yayınlanmakta olan ve “günlük dizi” olarak tabir edilen diziler arasında yer almaktadır. Yorgunluk ve uykusuzluktan sağlık sorunları yaşanan Emir’e yapım şirketi tarafından sözleşmeye uygun olmayan koşullarda ayrıldığı gerekçesiyle tazminat davası açılmıştır. Ancak 2 yıl süren hukuki mücadelenin ardından mahkeme, sendikanın sunduğu ‘sözleşmenin baştan geçersiz olduğu’ gerekçesini haklı bulmuş ve tazminat ödenmesine gerek olmadığına karar verilmiştir. Bu olay Oyuncular Sendikası’nın müdahil olduğu ilk hukuki dava olmuş ve oyuncular lehine sonuçlanmasıyla önem teşkil etmiştir.

Çocuk oyuncuların ise film ve dizilerde oynamaları belli kanunlara göre düzenlenmektedir. Ancak Türkiye'nin yasal mevzuatında çocuk oyunculuğu veya

çocukların sanatsal, kültürel ve reklamcılık alanlarında çalışmalarını düzenleyen doğrudan bir yasal düzenleme bulunmamaktadır. Çocukluk dönemi yaş gruplarına göre kategorilendirildiğinde doğum ile 1. ay arasındaki çocuklar yeni doğan dönemi, 2. ile 24. ay arasındaki çocuklar süt çocuğu dönemi, 2 ile 6 yaş arasındaki çocuklar oyun çocuğu dönemi, 6 ile 11 yaş arasındaki çocuklar okul dönemi, 11 ile 17 yaş arasındaki çocuklar ise ergenlik dönemi çocukları olarak sınıflandırılmaktadır. Doğal olarak Batı'da film sektöründe çalışan çocuk oyuncular için bu çocukluk dönemlerine göre ayrı korumalar uygulanır ve bu yaş gruplarındaki çocukların filmlerde ya da dizilerde oynatılmaları kanun ile tespit edilmiş esaslara göre düzenlenir.

Türkiye'de ise konuyla ilgili yasal düzenlemeler, 1994'te ülkemizin taraf olduğu *"1989 tarihli Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşme"*, *"4857 sayılı İş Kanunu"*, 2004 tarihli *"Çocuk ve Genç İşçilerin çalıştırılma Usul ve Esasları Hakkında Yönetmelik"* ve diğer mevzuat çerçevesinde karma olarak şekillendirilmektedir. Çocukların sanat, kültür ve reklam faaliyetlerinde çalışabilmelerine ilişkin mevzuatımızda bulunan boşluk 23 Nisan 2015'te 29335 sayılı Resmi Gazete'de yayımlanan Madde 38'deki düzenleme ile kısmen giderilmeye çalışılmış, bu çerçevede 4857 sayılı Kanunu 71. maddesinde değişiklik yapılmıştır. İlgili maddedeki *"on dört yaşını bitirmiş ve ilköğretimi tamamlamış"* ibaresi *"on dört yaşını doldurmuş ve zorunlu ilköğretim çağını tamamlamış"* olarak, *"Okula devam eden"* ibaresi ise *"Okul öncesi çocuklar ile okula devam eden"* şeklinde güncellenmiştir.

Çocukların reklam, dizi, sinema, tiyatro vb. kültür ve sanat aktivitelerinde yer almaları böylece yasal zemine oturtulmuş ancak sinema alanında topyekûn bir düzenleme yapılmamıştır. Reklam, dizi, sinema vb. faaliyetlerde çocuklarla çalışılması durumunda çocukların çalışma koşullarına ilişkin yasal temsilcileri ile mutlaka yazılı sözleşme yapılması zorunluğu getirilmiştir. 14 yaşın altındaki çocuklar sanat, kültür ve reklam çalışmalarında günde en fazla 5 saat ve haftada en fazla 30 saat çalışabilirler. 15 yaş ve üstü çocuklar ise günde 8 saat ve haftada 40

saatten fazla olamaz.¹⁹¹ Çocuk oyuncuların yaşlarının ve sette bulunacakları sürenin yanı sıra oldukça tehlikeli ve yorucu bir yer olan set ortamında bozulan uyku ve beslenme düzenleri onların fiziksel gelişimini olumsuz yönde etkileyebilmektedir.

Oyuncular Sendikası, çocuk oyuncuların sette hangi koşullar altında çalışması gerektiğine dair başlıklar belirleyebilmek amacıyla dünyada buna öncü olmuş Amerika Aktörler Birliği(SAG) ile İngiliz Aktörler Birliği(Equity)'nin aldığı kararlar ve Fransa'da çocuk oyuncuların çalıştırılma standartlarını inceleyerek ilgili yasaya göre belirlenmiş asgari koşulları ortaya koymuştur. Her ne kadar film, dizi ve reklam setlerinde çocukların kötü koşullar altında çalıştırıldığını belirten Meltem Cumbul'un dâhil olduğu diziden ayrılmasının yarattığı kamuoyu etkili olmuşsa da bu çıkış, bir dizi hukuki düzenleme ve geçmişten gelen birikime dayanmaktadır. 22 Temmuz 2011'de ILO ile "Çocuk Oyuncular Projesi" konusunda görüşmelere başlanmış, 1 Kasım 2011 tarihindeki "Sanatsal Aktivitelerde Çocuk İşçiliği Projesi" için düzenlenen ILO teknik çalıştayında görüşler sunulmuştur.

12 Aralık 2012 tarihinde Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'nda çocuk oyuncular ile ilgili bir toplantı gerçekleştiren Oyuncular Sendikası, Genel Başkan Memet Ali Alabora, Genel Sekreter Şebnem Sönmez ve Av. Sera Kadıgil'in katılımıyla, daha evvel gerçekleştirilen 3 teknik toplantının da sonucunda Çocuk İşçiliği yasasının 71. maddesine ek detaylar görüşmüştür. ÇSBG, SGK, ILO, UNICEF, MEB, RTÜK, Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı ve AB yetkilileri ile yönetmelik çalışması yapılmıştır. Sendikanın Hukuk Birimi'nin çalıştığı ve sorumlu tüm tarafların mutabık olduğu yönetmelik taslağı onaylanarak detayları oluşturulmak üzere tüm bakanlık ve kurum/kuruluşları temsilen bir izleme komitesi oluşturulmuştur. Ardından "Bu Sette Çocuk Var!" kampanyasına başlanmıştır.¹⁹² 2016 yılında senaryosunu Erkan Birgören ve Betül Yağsağan'ın yazdığı, yapımcılığını Limon Yapım'ın üstlendiği, yönetmenliğini Özcan Alper'in yaptığı "Kırlangıç Fırtınası" dizisinin setinde oyuncu Meltem Cumbul sette 1 yaşın altında

¹⁹¹ Film-San Vakfı, İstanbul'da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu s. 36-38

¹⁹² <http://guvenlicalisma.org/18157-dizi-ve-film-setlerinde-cocuklar-emre-gurcanli>

bebek bulunmasına karşı çıkararak diziden ayrılmıştır.

“Sendikamız Genel Başkanı Meltem Cumbul, son haberlere konu dizi teklifinde ilgili yönetmelik çıkana ve çocuklar için olması gereken çalışma koşulları tam olarak sağlanana kadar hiçbir çocukla çalışmayacağı yönündeki haklı talebini muhataplarına iletmiş ve bu konuda mutabakata varılmıştır. Ne var ki çekimler devam etmekteyken kendi çekimleri maket bebekle gerçekleştirilmesine karşın, başka bir sahnede gerçek bir bebek ile çalışıldığını öğrenen Genel Başkanımız da çocuklarla ilgili üstlendiği sosyal sorumluluk çerçevesinde setteki çalışma arkadaşlarından müsaade istemek ve projeden ayrılmak durumunda kalmıştır.”¹⁹³

¹⁹³<https://m.bianet.org/bianet/cocuk/181737-oyuncular-sendikasi-uc-yasindan-kucuk-hicbir-cocuk-sette-yer-almamali>

3. TÜRK SİNEMASININ ÇALIŞMA KOŞULLARINDA DEĞİŞEN FAKTÖRLERİN ANALİZİ

3.1. Devlele İlişkiler

Sanat dallarında yaratıcı üretim ortaya koyan sanatçılar tarafından devletin kültür alanına el atması ancak kısıtlayıcı önlemler alma amacı taşıması nedeniyle olumsuz karşılanmaktadır. Ancak yasa yoluyla sağlanması gereken denetimlere ihtiyaç duyulduğundan devlele ilişkiler engellenemez konumdadır. Sinema alanında büyük bir yasal boşluk yaratan alanı düzenleyecek bir yasanın eksikliği ve böyle kapsamlı bir yasadan çok telif haklarına yönelik çalışmaların yapılmış olması geçmişte devlele ilişkilerde kilit konumda olmuştur. Bugün, sektör çalışanlarının ortaklaşa çabalarıyla çalışma alanının düzenlenmesine yönelik olarak mesleki tanımların yapılması, mesleki yeterliliklerin belirlenmesi, set koşullarının iyileştirilmesi konularında gelişme kaydedilmeye başlamıştır.

Geçmişte sendikal örgütlenmelerle devlet nezdinde bir görünürlük yaratılmaya çalışılması bugün büyümekte olan sektörün artan sorunlarına karşılık mesleki bilincin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ancak sektörel işleyişin düzenlenmesi amacıyla atılan adımların tümü geçmişte olduğu gibi bugün de sendika-meslek birlikleri ve sektör çalışanlarına düşmektedir. Güncel düzenlemelerin ve çalışma koşullarındaki iyileştirme çalışmalarının bakanlık kanadından talep edilmemesi, sektör elemanlarının talepte bulunabilmek ve yasal bir muhatap oluşturmak adına sendika kurulumuna yönelmesi de bu nedenledir.

Geçmişte sinema, devletin ilgisini ancak sansür uygulamalarında ve vergi indirimi konusunda çekebilmiştir. En çok tartışılan sansür konusu, tarihsel süreç içerisinde çeşitli düzenlemelerle değişime uğramıştır. Türk sinemasında 1986 yılına kadar çok katı kurallarla belirlenmiş sansür sistemi 26 Ağustos 1977 ve 23 Ağustos 1983 Tüzüklerinde de katılımını korumuş, “Sinema, Video ve Müzik

Eserleri Kanunu'nun çıkarılmasıyla İçişleri Bakanlığı'nın denetiminden alınarak Kültür Bakanlığı'na verilmiştir. Yanı sıra denetleme kurullarından SESAM ve MESAM meslek birliklerinden üyelerin bulunmasına dair maddeyle denetlemede sektör bileşenlerinin söze katılması sağlanmıştır. Ancak aynı kanun gerekli görüldüğünde gösterim anında da denetim yapılabileceği maddesini de içererek öncesinde meslek birliği üyelerinin katılımıyla gerçekleştirilecek denetimlerin geçerliliği konusunda tartışma yaratmıştır. Atilla Dorsay 1990'lardan sonra yaşananların “tek merkezli bir denetimi, sanat eserlerinin yasaklarla yıllar yılı erişilmez olmasını, kaba ve şematik sansürcülüğü erittiğini” böylece bu yasal düzenlemelerin sansürün varlığını ortadan kaldırmadığını ancak değişime uğrattığını belirtmiştir.¹⁹⁴

Söz konusu içerik denetlemeleri bugün geçmişten farklı olarak sinema ve farklı yapısal özellikler taşıyan televizyon alanını da kapsayarak daha geniş bir çerçevede etki etmektedir. Çeşitli değişikliklerle güncellenmiş olsa da bugün hala yürürlükte olan ve ilk hali 2004 yılında yürürlüğe giren 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun”da yapılan son değişiklikler 30 Ocak 2019 tarihinde meclisten geçerek resmî gazetede yayımlanmıştır. Bu değişiklikte “Değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda uygun bulunmayan filmler, ticari dolaşıma ve gösterime sunulamaz.” ifadesi önceki hâlinde istenilen gerekli düzenlemeler yapıldığında gösterimin yapılabileceği şeklinde belirtilmekteydi.¹⁹⁵ Böylece sinemacılara oto sansür yaptıkları takdirde gösterimlerin gerçekleştirilebileceği belirtilmiştir. Ancak artık herhangi bir filmin ticari dolaşıma ve gösterime uygun bulmaması, doğrudan filmin yasaklanması anlamına gelebilecektir.

SİNE-SEN Genel Başkanı Zafer Ayden'e göre tarihsel bir karşılaştırma içinde sinemacıların sansüre karşı tavrında da değişim yaşanmıştır. Geçmişte

¹⁹⁴Atilla Dorsay, “Sansür: Gençliğimizin Unutulmaz Sözcüğü” Türk Sinemasında Sansür, s.16

¹⁹⁵ <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/01/20190130-7.htm>

sinemacıların sansür uygulamalarına karşı çıktığını, yükselen eleştirilerini film içeriklerine yansıtmış olduğunu belirten Ayden, bugün üretime dâhil her ayrıntının mevcut politikalara bağlı müdahalelerden etkilenir durumda olduğunu savunmaktadır:

“Sansür anlamında da geçmişle bugün arasında çok fark var. Geçmişte sansür yok muydu, olmaz mı? Ama diretiliyordu olmaması için, 77’de Ankara’ya yürüdük hep birlikte. İnsanlar o günün koşullarında gündem neyse kimi zaman köyü kimi zaman sosyal yaşantıyı kimi zaman da toplumsal olayları anlatan filmler yapılıyordu. İnsanlar sansüre rağmen sözlerini söyleyebiliyorlardı. Bugün oyunculara kadar müdahale var, dizilerdeki oyuncu bile gönderilebiliyor.”¹⁹⁶

1989 yılında belediye payı, gösterimlerden elde edilen gelir ve bandrollerden alınan yüzdelik payların oluşturduğu kaynağıyla ilk sinema destekleri devlet-sinema ilişkilerinde önemli bir adım olmuştur. Bu adım sinemada finans kaynağını temin etmenin alternatif bir yolunu yaratarak önemli değişimlerin önünü açmıştır. Sinemamızın geçmişinde halka dayanan bir iktisadi yapıya sahip olması nedeniyle ekonomik yapısı seyirciye bağımlı bambaşka bir eğilim göstermekteydi. 80’li yıllara kadar sinema ile seyirci arasındaki ilişkinin sürekliliği ekonomik kaynakların da sürdürülebilir olmasını sağlamıştı. Ancak 80’li yıllarla birlikte kaybedilen seyirci ve anlatıda yaşanan dönüşümlerle karşılıklı olarak finansal yapı da değişime uğramıştır. Bu noktada söz konusu sinema filmi destekleri bugün yeterli finans kaynağına yapımcılar kanalı ile sahip olamayan ve filmlerini festivaller bünyesinde göstererek kendine özgü bir pazar yaratan sinemacıların ortaya çıkışında kilit bir rol oynamıştır.

1990-2005 yılları arasında sinemamızda ilk kez sponsorluk, ortak yapım gibi

¹⁹⁶ Zafer Ayden ile Kişisel Görüşme, 2 Şubat 2019.

kavramlar ortaya çıkmıştır. Bugün 5224 sayılı yasa ve bu yasaya bağlı olarak düzenlenen yönetmelikle sinema filmlerinin, ortak yapım ve benzerlerinin devlet tarafından desteklenmesine devam edilmektedir. Toplumsal değişimlerin ışığında geçmişine karşıt bir anlatım tarzını ve konu seçimini tercih eden yapımların çekilmesinin önünü açmasının, hâkim ekonomik yapı içerisinde yapım şirketlerine alternatif finans kaynakları oluşturmasının yanında bu başlık altında sinema desteklerine dikkat çekilmesinin nedeni devletin sinemaya temas etmesidir. 90'lı yıllardan günümüze kadarki süreçte Türk sinemasının artan ekonomik potansiyeli devletin sinemaya ilgisini de arttırmıştır. Yurtdışı festivallerinde elde edilecek başarıların ülkenin imajı üzerinde yarattığı etki de hesaba katıldığında sinema filmlerinin desteklenmesine yönelik devlet düzenlemelerinin daha kapsamlı ve doğru şekilde anlaşılması sağlanacaktır.

3.2. Sektör Yapılanması

Türk sinemasının tarihsel gelişimi içerisinde kişisel ilişkilerin profesyonelleşme ve mesleki başarının önünde geldiği sinema-televizyon sektöründe kurumsallaşma açısından önemli bir yol kat edilememiştir. Sektör yapılanmasında yaşanan sorunlar kurlsız ve kayıtsız bir işleyişin yerleşmesine neden olmuş, mevcut aktörler sorunlara yalnızca nicelik yönünden yaklaştığından endüstriyel yapıyı oluşturmak ve bunu sağlıklı şekilde sürdürecekt stratejileri geliştirmek adına adım atmamıştır. Türk sineması çok sayıda aktif olamayan ve kısa ömürlü şirketin kurulmasına, bu şirketlerin amortisman filmleri üretip art arda çekilen filmlerin vergisini ödemekten kaçındığı gibi bir de iş yapmayan filmlerin mali getirisi bulunmamasından dolayı bir süre sonra borçlarını ödeyemez duruma gelmesine sahne olmuştur. İflas ederek hızlıca başka bir şirket kurmayı tercih eden bu yapılanmalar dönemin üretim yapısı hakkında fikir vermektedir.¹⁹⁷ Yalnızca fazla izlenmeyerek finans kaybettiren filmler değil gişe başarısı sağlayan filmlerden de kazanılan mali getiri yeniden sinema sektörüne aktarılmamıştır.

Geçen zamana karşın bugün, Türkiye sinema sektöründe büyük bir çoğunluğun ön kabulü sinemamızın bir endüstri olmadığıdır. Küreselleşme sürecinin yapısal özellikleri, geleneksel endüstrideki sermaye ve teknoloji yapılarını yeni birleşme ve dönüşümlere zorlamaktadır.¹⁹⁸ Ancak Türk sineması geçmişten bu yana küresel ekonominin koşulları ile birleşen bir sektörün getirisi olacak yapılanmaların gerekliliğine direnmiştir. Günümüzün gelişmiş sinemalarının endüstrileşmede ileri aşamaya gelmesi bu toplumların aynı zamanda istihdamın toplumsal ve yapısal niteliği bakımından bilgi toplumu olarak da tanımlanmasıyla ilgilidir. Yüksek teknolojiye, bu teknolojiyi yaratacak ve geliştirecek eğitime sahip kişilere ve bunun

¹⁹⁷ Evrim Töre, İstanbul Film Endüstrisi, s.56

¹⁹⁷ A. Haluk Ünal (Senaryo Yazarı/ Yönetmen) Sinema Emekçilerinin Sorunları ve Çözüm Yolları, s.220-221

yanı sıra bu teknolojiyi en verimli şekilde kullanabilecek işgücüne sahiptirler. Teknolojik gelişmelerle birlikte çalışanların nitelik düzeylerinde artış, istihdamın sektörel yapısında değişim ve bu değişime bağlı olarak da işgücünün sayısında artış yaşanmaktadır.¹⁹⁹

Günümüzde yalnızca sinema sektörü özelinde değil topyekûn bir iktisadi yapının değişimine bağlı olarak küreselleşen sermaye ve değişen iktisadi-toplumsal yapı sinemanın istihdam biçimlerinde değişime neden olmuştur. Türk sinemasının 60-70'li yılları istihdam biçimleri ve sektör elemanları arasındaki ilişkiler bakımından farklılıklar göstermektedir. Bugün ise dünya ekonomisinde artan rekabetin baskısı altında daha çok esneklik arayışı enformel sektörün büyümesine neden olmakta, kısmen formel sektör içinde yer alan geçici çalışma daha acımasız koşulların doğuşuna neden olmaktadır. Öte yandan işgücünün bazı kesimleri ise vasıflarına olan talepten ötürü yüksek ücretler almakta ve tatminkâr işlerde çalışmaktadır.²⁰⁰

Türkiye'de sinema hiçbir zaman olması gerektiği gibi bir sektör olamamış, fakat 1950-1960 yıllarında seyircisiyle gelişen ilişki Yeşilçam'ın devamlılığını sağlayan en önemli koşul olmuştur. Bölge işletmeleri, film yapım şirketleri, sinema salonlarına dayanan ekonomik sistemiyle Türk sineması geçmişinde halkın kredisine, sinema çalışanlarının kanaatine dayanmıştır. Yapımcılar ise Metin Erksan'ın da belirttiği gibi "büyük sermayenin" adamı değildir ve bu yüzden iletişim kurmak gayet kolaydır.²⁰¹ Yapım öncesi ve yapım süreçlerinin tümünü sırtlanması gereken yapımcılar kurumsallaşamayan yapısı nedeniyle Türkiye'de sinema sektörü içerisinde yalnızca finans kaynağını sağlayan kişiler olarak görülmektedir. Böylece üretim yapısında baskın şekilde kendini hissettiren ve tüm üretim süreçlerinde etkin şekilde rol oynayan Yeşilçam yapımcı profilinden de birçok yönden ayrılarak bir değişimi ortaya koymaktadır. Burada kastedilen Türk sinemasının geçmişinde yönetmenlerin yapımcılığa ya da yapımcıların yönetmenliğe soyunduğu veya yalnızca yapımcı olarak kalsa dahi üretim sürecine

¹⁹⁹ <http://www.kamu-is.org.tr/pdf/sendikasizendustriabdul.pdf> s.73-75

²⁰⁰ <https://www.isguc.org/?p=makale&id=62&cilt=3&sayi=2&yil=2001>

²⁰¹ Aslı Daldal, 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik s.65-66

bütünüyle egemen olduğu örneklerdir.

Ülkenin küreselleşmeyle paralel ekonomik dönüşümü içerisinde büyüyen yapım şirketlerinin pazardan pay alma yarışı başlamış, artan serbest rekabet karşısında şirketler faaliyetlerini uluslararası alanda sürdürmeye başlamıştır.²⁰² Bir yandan artan bütçelerle profesyonelleşme ve iş bölümünde inkâr edilemez bir iyileşme yaşanmış diğer yandan özellikle televizyon yapımlarının finansal piyasaları ve uluslararası şirketlerden oluşan ekonomileri içinde firmaların hedefleri de farklılaşmıştır. Farklı coğrafyalara ürün pazarlayabilecek esnek yapıyı oluşturma gerekliliği ortaya çıktığından kültürel yakınlık kurulacağı öngörülen ülkeler başta olmak üzere yurtdışına televizyon dizileri ithal edilmeye başlanmıştır. Son yıllarda Netflix gibi platformların yapımcılığında çekimleri Türkiye içerisinde gerçekleştirilen ve ülkemizin sinema-televizyon sektörü çalışanlarının yer aldığı yapımlar karşımıza çıkmaktadır.

Ülkemizde yatırımlar gerçekleştiren bu şirketlerin dışarıdan müdahalesi ile sinemamız daha kurumsal bir yapıya kavuşmayacağı gibi yabancı yatırımcılar için sinema-televizyon sektörümüzün iç dinamiklerinde yaşanan sorunlar bir avantaj bile yaratmaktadır. Bir iş gününde olabildiğince uzun çalışma saatleriyle pazarlanmaya hazır içeriğin kısa zamanda elde edilmesinin, alandaki yasal boşlukların, denetim eksikliklerinin hem kaliteli hem de olabildiğince ucuza mal edilmek istenen bir yapımın organizasyonel tüm işleyişini kolaylaştıracağı açıktır. Sektörün uluslararası alanda yükselen grafiği endüstrileşmede bir yol kat edilmesinden çok, teknik bakımından dünyaya pazarlanabilir hatırı sayılır bir potansiyele sahip olmasından ve bu potansiyeli hız-kalite-bütçe üçgeninde avantajlı şekilde sunabilmesinden kaynaklanmaktadır. Sinemada endüstriyel bir ürün ortaya konulması fikrinden hareketle devlet veya yabancı finans kaynaklarına ihtiyaç duymadan kendiliğinden işleyebilen bir sektör yapılanması ve bir araya gelerek çalışma ilişkilerini düzenleme ihtiyacı böylece önemini arttırmaktadır.

²⁰² <https://www.isguc.org/?p=makale&id=76&cilt=3&sayi=2&yil=2001>

Güncel çözüm arayışlarında birbirine zıt iki kavramı yaratıcılık ve ekonomiyi bir araya getiren en önemli unsur olan yapımcının görevlerinden biri bu iki kısım arasındaki bağı oluşturmaktır. Başka bir ifadeyle sanatsal, teknik, insani ve maddi olanakları bir araya getirerek işlerliğini sağlamak ve görsel-işitsel bir ürün ortaya çıkarmaktır. Yapımcı, sanatsal ve ekonomik yaratıcılığın risklerini bütün olarak taşır ve bu sürece hâkim olabilmek adına da kararların çoğunu kendisi alır.²⁰³ Bugün Türk sinemasında sahip oldukları düşük bütçeleri dolayısıyla profesyonel bir iş bölümüne gidemeyen ve filmin her aşamasında az sayıda çalışanla projelerini gerçekleştiren yapımcı-yönetmenlerin varlığı söz konusudur.

Türk sinemasının 2000'li yıllarda farklı bir anlatı dilini temellendiren bu yeni kuşak sinemacılarının sinemasal üretimlerini iktisadi açıdan besleyen çoğunlukla Bakanlık ve yurtdışı fonlarıdır. Burada sözünü ettiğimiz, finansal açıdan sinemadan kazandığını yine sinemaya yatıran veya başka sektörlerden elde ettiği karı riskli ancak kazançlı gördüğü sinemaya yatıran yapılanmalar değildir. Bahsi geçen eser yaratıcısı, senaryo ve yönetmenliğe bir bütün olarak egemen olduğu halde finans kaynakları haricidir. Örneğin; NBC Film, Bulut Film, Liman Film, Mavi Film, Perişan Film, Marathon Film(Derviş Zaim). Bu örneklerin yanı sıra yüksek gişe başarısı hedefleyen ve bu doğrultuda yatırımlar yapan Sinegraf, BKM, Sugarworkz, Böcek Film, Fikir Sanat, Şahan Gökbağar'ın filmlerinin yapımcısı Çamaşırhane Film gibi şirketler sinema-dizi sektöründen elde ettikleri geliri yine bu sektörlerle aktarmaktadır.

3) Ekonomik Yapı ve Teknik Koşullar

Sinemamızın hiç beklenmedik bir anda ve öbür ülkelere göre oldukça gecikmiş olarak bir ordu sineması niteliğiyle 1914'teki savaş koşullarında başladığı bilinmektedir. Savaş koşullarının ve ordu sinemasının dışında kurulan ilk özel

²⁰³ Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver, Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri s.70

yapımevinin 1922-24 arasındaki kısa bir çalışma döneminden sonra yapımdan çekilmesiyle 1929-39 arasında yine tek özel yapımeviyle yetinilmiştir. Stüdyo-laboratuvar sayısı ise bir düzineye bile varmamakta ve yapım değil dublaj amacıyla meydana getirilmişlerdir. Sinemacılarımız dekor yapımında güçlükler yaşanan, yeterli ve elverişli stüdyolar bulunmayan; yeterli nitelikte aydınlatma araçları ve kameralara sahip olmayan yanı sıra bu araçları kullanacak teknik elemanlar bakımından yetersiz sektör koşulları içerisinde üretim gerçekleştirmiştir.²⁰⁴ Sinemamızın temellerinin bu elverişsiz koşullardan oluşması bu temel üzerinde inşa edilen ekonomik yapısını da etkilemiştir.

Halit Refiğ, 1971 yılında kitaplaştırdığı ulusal sinema yazılarıyla Türk sinemasının doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacıyla şekillenen, yabancı ve kapitalist sermaye veya devlet desteği olmadan sinemasını finanse eden bir halk sineması olduğunu ortaya koymuştur. Yeşilçam'ın olanakları hep sınırlıdır ve bu sınırlılıklar içerisinde özverilerle var olmaya çalışılmıştır. Yeterli sermayenin olmaması film yapımında kullanılacak negatif ve teknik malzemelerin de bulunamamasına neden olmuştur. Ülke ekonomisinin içinde bulunduğu iktisadi koşullarda öncelikli olarak görülen alanlara yapılan yatırımlar sonucunda sanat/sinema alanına yeterli finans akışının sağlanmasının o yıllarda mümkün olamayacağı bir gerçektir. Yanı sıra halkın filmleri her koşulda takip edeceği düşüncesinin rehabetiyle yapımcılar tarafından ne yaratıcılık ne de yenilikler için zaman ve para ayrılmamıştır. Teknik elemanlar yeterli bilgi donanımına sahip değillerdir. Bilgi ve donanım gerektiren laboratuvar, montaj, ses miksajı işlemlerinde yeterince gelişme sağlanamamıştır. Ayrıca kalifiye teknikerlerin varlığı söz konusu olsa dahi fiziki koşullar o kadar yetersizdir ki kaliteli sonuç alınamamaktadır.

60 ve 70'li yıllarda Türk sineması anlatı dilinin gelişimine ve film sayısının artmasına karşın hala çok küçük ve gelişmemiş bir sektör durumundadır. Yapımcı işletmeciden aldığı avansın büyük bir kısmını ham filme yatırmak zorunda

²⁰⁴ Nijat Özön, "Türk Sinemasının Sorunları" Yeni Sinema Dergisi sayı:17 s.12

olduğundan geriye kalan tüm harcamalar için borçlanmak durumundadır. Böylece sinema piyasasında senetlerle çalışmanın yerleşmesi engellenememiş, sektör çalışanlarına düzenli ödemeler yapılamaz olmuştur. Aldığı avansların karşılığında filmleri yetiştirmek zorunda olan yapımcı, ucuza mal etme isteği ve zaman darlığı nedeniyle kaliteden uzaklaşmaya başlamıştır. Sinema alanının diğer çalışanları ise hiçbir sosyal güvenliğe ve iş garantisine sahip olmaksızın küçük paralarla iş yapmak durumunda kalmıştır.²⁰⁵ 80'li yıllara gelindiğinde ise Türk sineması toplumun, teknolojik gelişmelerin değişimine uyum sağlayamamıştır. Dünyada televizyon ve uydu yayınlarının başlamış olmasıyla teknolojik gelişme ülke sınırlarını zorlayarak Türk sinemasına etki ettiğinde Türk sineması siyasi, ekonomik çalkantıların da etkisiyle izleyicisini kaybetmiştir. O güne kadar güncel seyircinin verdiği güvenle hareket eden sektör, hiçbir gelişmeyi takip etmememin sonuçlarıyla yüzleşmiş ve özellikle televizyonun olumsuz etkisiyle geçmişte yaşanan koşullara karşıt bir durumun içine girmiştir.

2000'li yıllarla birlikte gerçekleştirilen prodüksiyonların teknik ve yönetim ekiplerinde yer almaya başlayan eğitilmiş sinemacıların sayısı özel televizyon kanallarının eleman talepleri ve ülkedeki reklam-klip üretimiyle paralel olarak artış göstermiş, böylece sektördeki eğitilmiş eleman sayısı hızla artmaya başlamıştır. Yapım alanında dünya çapındaki standartlaşma Türk sinemasına etki etmiş, özellikle post-prodüksiyon aşamasında fark yaratmak önem kazanmıştır. Bu pazarda Avrupa'da hâkim konumda olan İngiltere, Almanya, İtalya gibi ülkelerin altyapı ve üretim kapasitelerinden zaman zaman yararlanılması hala görülmekle birlikte Türkiye özelinde de yapım sonrası çalışmalarda gerekli işgücü ve teknik donanım oluşturulmaya başlanmıştır. Küresel çapta post-prodüksiyonun yakaladığı standarda ulaşmak endüstriyel bir gelişme yaşanmadan mümkün olmasa da teknolojik gelişmeler ve yurtdışına açılan filmlerden beklenen teknik kalite gelişmeyi zorunlu olarak gerçekleştirmiştir.

²⁰⁵ Prof. Asiye Korkmaz, 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Yaşayan Toplumsal ve Siyasi Değişimlerin Türk Sinemasına Yansımaları s.89

Türk filmlerinin bütçeleri milyon dolarlık, seyirci sayıları da milyonları ifade eden rakamlara ulaşmaya başlamıştır. 2005 yılında 30 milyona yaklaşan Türkiye geneli yıllık bilet satışı, 2015 yılında 60,7 milyon olarak gerçekleşmiştir. 2004 yılında, 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanun” ile uluslararası değerlendirme ve sınıflandırma sistemine geçilmiştir. Film üretiminde ve yerli film seyirci sayılarında artış yaşanan artış tüm yapımcıların ilgisini çekerek bir ivme yakalanmıştır. 2015 yılında sadece vizyon gelirleri 684 milyon TL’lik büyüklüğe ulaşmış, sektörün toplam büyüklüğü 3 milyar TL’yi aşmıştır.²⁰⁶ Günümüzde ise hem finans kaynaklarının artması ve çeşitlenmesi hem de bu kaynaklara ulaşım açısından avantajlı bir dönem yaşanmaktadır. Hepsinden önemlisi bu gelişmelerin doğurduğu imkânların önemi anlaşılmıştır. Eğitimli genç kuşak sinemacılarda uluslararası bir temsiliyetin öncelikli olarak teknik yeterlilikle yaratılabileceği düşüncesi yerleşmiştir.

Burada unutulmaması gereken, bu ekonomik ve teknolojik gelişmeler neticesinde araçlara erişimin kolaylaşmasının nitelikli film yapımına tek başına yetmeyeceğidir. Salt teknolojik gelişmelere bel bağlamak, sinemayı sanatsal ve kültürel bağlamından kopuk şekilde değerlendirmek anlamına gelecektir. Teknik gelişmeleri takip edebilecek altyapıya sahip kalifiye çalışanlar, sinema diline hâkim hikâye anlatıcılığını üstlenebilecek entelektüel birikime sahip sinemacılar, geliştirilecek kültür politikaları ve yaratılacak finans kaynakları bir bütün olarak sinemaya değer kazandıracaktır. Bugün sinemamızı besleyen finans kaynaklarının bir noktada televizyon-reklam sektörlerinin gelişimiyle artmış olması görece bir profesyonelleşmeyi getirirse de dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta üretilen içerik ve anlatı dilinde yakalanması hedeflenen başarıdır. Bugün daha geniş finans olanaklarına, büyüyen iktisadi yapıya ve dolayısıyla gelişen teknik imkânlara karşın geçmişte olduğundan çok daha fazla önem kazanan; sinema sanatıyla bir şey söyleyebilmek, hikâye anlatmaktır.

²⁰⁶ <http://se-sam.org/Türkiye-sinema-tarihi>

“Eskiden kalma maliyetleri bugünkülerle karşılaştırmak gereksiz olabilir ama en azından başkaca göstergeler ile bir arada bize nereden nereye vardığımızı göstermektedir. Bugün maliyet denildiğinde milyon dolarlar konuşuluyor.(...) Doğru, çekim masrafları giderek artıyor ama projenizi ona göre kurar ve medyatik yıldızlardan uzak durursanız belki dar bütçeli bir 150.000 dolarla film çekebilirsiniz. Ancak çok iyi bilinir ki çok para sarf ederek çekilen film kendiliğinden “iyi” film olmaz. Çünkü marifet fazla para sarf etmeksizin “iyi” bir film kotarmaktır.”²⁰⁷

4) İzleyici-Sinema İlişkisi ve Senaryo

Geçmişte Türk sineması seyircisine dayanan yapısıyla hem ekonomik açıdan hem de içerik açısından ondan beslenmektedir. Günümüzde finans kaynaklarının çeşitlendirdiği birbirinden tamamen farklı iki tür yapımla karşı karşıyayız. Biri destek ve sponsorluklar sayesinde üretilebilen, seyircinin çoğunluğunun ilgi göstermediği bir sinema iken diğeri ise fazla sayıda seyirci çekebilmenin hedefinde ve içeriğini tamamen buna dayandırarak şekillendiren bir sinemadır. Ancak ana akım bir sinema üretimini gerçekleştiren bu yapımların şirketlerinin sayıları birkaçı aşmamaktadır ve tüm sektör payının büyük kısmını aralarında bölüşmektedirler. Geriye kalan çok sayıda küçük yapımların üretimleri ise seyirciye ulaşmadan ve dağıtıma çıkmadan kaybolup gitmektedir. Böylece söz konusu şartları şöyle özetlemek mümkündür; Türk sineması daha endüstriyel bir üretim yaratmak amacıyla genişleyen bir pazara ve artan olanaklara sahiptir. Ancak üretilen içeriğin ve Türk sinemasının gidişatına dair devlet ve sinema aktörleri tarafından kontrolü sağlanan veya sağlanmak istenen bir sektörel büyümeden söz edememekteyiz.

Geçmiş koşullarla zıt bu sinema ortamını yaratanın ne olduğunu anlayabilmek amacıyla özellikle 1960’lı yıllarda sinemanın seyircisiyle kurduğu ilişkiye dönmek gerekmektedir. İşlenen konulara ve o yıllarda Türk insanının sosyo-ekonomik,

²⁰⁷ Giovanni Scognamillo, Ed. Barış Saydam, Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam s.287

toplumsal koşullarına bakıldığında birbirine uyumlu bir tabloyla karşılaşırız. Seyirci günlük yaşantısını izlediği filmlerde bulabilmektedir. Yanı sıra ülkenin ekonomik darboğazı içerisinde gündelik yaşamlarından uzaklaşacak bu kişiler için sinemanın ucuz bir eğlence aracı olması da oldukça önemlidir. 1960'lı yıllar Türk sinemasının olgun sinemasal dilini oluşturmasında olduğu kadar sinemamızın düşünsel temelleriyle ilgilenen sinemacıların kültür çevrelerinden desteksiz kalması sonucunu da beraberinde getirir. Rekor sayıdaki film üretimini besleyecek sayıda yazarın, senaryocuların alana girmemesi, sermayesizlik yapılan filmlerin niteliklerine yansır. Yapılan ağdalı melodramlara, birbirinin tekrarı film örneklerine bakıp Türk sinemasının sözü edilen dönemine ait tüm yapımları yadsımak, yok saymak Yeşilçam'ı olduğu kadar halkı anlamak bakımından da doğru bir tutum olmayacaktır. Prof. Sami Şekeroğlu, bir röportajında aynı dönemdeki diğer ülke sinemalarına bakılması gerektiğini belirtmektedir.

“Yılda 350 film yapılırdı. Elbette ki iyisi de vardı, kötüsü de vardı. Bir zamanlar Türk sinemasına saldıran bir gruba İtalya sinemasını tanıtan “Unitalia” kataloğunu göstermişim. Yüzlerce Herkül Masist gibi saçma sapan film arasında bir Fellini, bir Visconti de olabiliyordu. Bir ülkede yapılan her filmin başyapıt olmasını beklemek biraz haksızlık olur.”²⁰⁸

Dönemin pek çok filminde önce sanat yönetmeni olarak çalışan, daha sonra yönetmenlik ve sanat yönetmenliğini bir arada yürüten Duygu Sağıroğlu ise o dönemi şöyle değerlendirmektedir.

“O dönem şöyle bir dönem; Türk Sinema yönetmenleri bir aşama içindeler.. Kendilerini ve Türk sinemasını yenilemek için dünya sinemasıyla hesaplaşma içgüdüleriyle davranıyorlar. O dönemin içinde belki de ilk defa prodüktörlere bizim yaptığımız filmlerle sinema gelişir doğrusunu kabul ettirmek üzere davranıyorlar. Kabul ettirmiş gibiler...”

²⁰⁸ Prof. Sami Şekeroğlu, 23.02.2005 tarihli söyleşi, MSGSÜ Sinema-TV Merkezi

Yani işte aynı döneme bakarsan Düşman Yolları Kesti çekiliyor, Yalnızlar Rıhtımı çekiliyor. Üç Arkadaş yine buna benzer bir davranış biçimi. Türk sinemasında o sıradan popülist filmlerin dışında da düşünce ve yürek ürünü filmler yapma arayışları var.”²⁰⁹

Bugün üretilen seyircinin değişen sosyo-kültürel profilini, sinemasal içeriğe bakışını ve sistemin genel işleyişinde yaşanan aksaklıkları ele alırken eser içeriklerini, sinema dilinin güncel eğilimini de sorgulamak gerekmektedir. Günümüz yönetmenleri 90'lı yıllarda Yeşilçam'dan sıyrılan ve yeni bir anlatım yaratan yönetmen kuşağının izinden gitmeyi sürdürüyor. Tıpkı 60'lardan 70'lere değişen koşullar, 80'lerde yeni bir yönelim, 90'larda çöküş ve 2000'lerde sinemanın yeniden ama eskisinden farklı şekilde ayağa kalkmasına benzer yeni bir bakış henüz söz konusu değildir. Değişen dünyayı, ülkeyi, insanı gözlemleyerek filmlerinde bunları yansıtacak, topluma ilgisini kaybetmiş yalnızca festival ve ödül odaklı film yapımı döngüsünü kırma hedefinde yönetmenlere ihtiyaç vardır. Günümüz filmlerinin “vizyon filmi”, “festival filmi” ayrımıyla tamamen zıt kutuplara savrulmuş içerik üretiminin ortasında seyircinin bütününe sinemaya çekecek çözümler gerekmektedir.

Sinema anlatısının teknolojik olanaklar bakımından oldukça gelişmiş ve çeşitlenmiş olmasına karşın bu kez de hem izleyici profili değişmiş hem de sinemacıların anlatımlarında belirgin değişiklikler gözlemlenmeye başlamıştır. Sosyo-kültürel açıdan kapsamlı değerlendirmelere ihtiyaç duyan bu durumu; yeni jenerasyon sinemacıların “anlatmaya değer bir mesele”ye sahip olmamalarının özgün içerik üretimlerinin altını doldurmaya yetmemesi olarak değerlendirilebilir. Senaryolarda bir yaratıcılık sıkıntısının yaşanıp yaşanmadığını özellikle geçmişin ve çokça eleştirilen Yeşilçam'ın izlerini taşıyan dizi sektöründe görebiliriz.

Günümüz dizilerinin senaryolarına baktığımızda Türk sinemasının geçmişinde görmeye alıştığımız anlatı kalıplarının kullanıldığını yanı sıra edebiyatla sinemanın

²⁰⁹ Prof. Sami Şekeroğlu, Sözlü Tarih Çalışması, Duygu Sağıroğlu ile yapılan söyleşi, 1986.

ilişkisinin de sürdüğünü edebi eserlerden uyarlanan senaryoların dizilere uyarlandığını görmekteyiz. Türk toplumunun sosyal ve kültürel kodlarının, aile ve aşk yaşantısının melodramatik öğelerinin bugün hala televizyon dizilerinde karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan hikâye tercihi yapan yapımcılar için uzun soluklu dizi projelerinin sürdürülebilir hale gelmesi, izleyici çekebilmesi önkoşuldur. Bu da daha önce çekilmiş filmlerin ve edebiyat alanında önemli eserlerin dizi formatına uygun hale getirilerek garanti bir izleyici kitlesi hedeflenmektedir.

Diğer yandan buna sahip sinemacılar, söz konusu ekonomik işleyişte sermayeye ulaşmada her zaman aynı şansы yakalayamamaktadır. Sermaye arayışının, Kültür Bakanlığı destekleri ve festivallerde dağıtılan para ödülleri üzerinden sürdürüldüğü şartlarda yönetmenler henüz yapım öncesi süreçte birçok zorlukla karşılaşmak durumunda kalmaktadır. Bunların birini ekonomik bağımlılığın neden olduğu içerik sınırlaması iken-ki bunu oto sansür veya sansür olarak da nitelendirmemiz mümkün-olmaktadır. Türk sinemasının geçmişinde yönetmenlerin sansürle mücadelesinde filmlerini kesme veya değiştirme refleksi günümüzde yönetmenlerin çeşitli festivallerden kabul alabilmek, yarışabilmek için filmlerini aynı şekilde kesmelerine, kısaltmalarına ya da henüz senaryo aşamasında otokontrolle davranıyor olmalarına dönüşmüştür.²¹⁰ Seyirci beğenisini ve izleyici sayısını dikkate almadıkları düşünülse de bu filmler de farklı bir pazara hitap etmekte, söz konusu desteklerden yararlanmakta önkoşul olarak özgün pazarlama koşullarına adaptasyonda başarılı olunması gerekmektedir. Bu pazarın koşulları içerisinde yarışmak, ödül kazanmak ve görünür olmak bu sinemacılar için birer baskı unsuru yaratmaktadır.

“Demokles’in Kılıcı gibiydi bizim başımızda hasılat deneyen şey. Şöyle söyleyeyim bir film iş yapmadığında iki yıl iş almayabilirsin. Sen kara listeliksın, bunun filmi iyi hoş güzel ama seyircinin oralı olmadığı filmi ne yapayım duygusu vardı.”²¹¹

²¹⁰ <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/197/2015%E2%80%99te-turk-sinemasinin-genel-gorunumu>

²¹¹ Feyzi Tuna, Prof. Sami Şekeroğlu Sözlü Tarih Projesi, 2016

Geçmişle bugünü arasında Türk sinemasının seyircisiyle kurduğu ilişkisinde bir değişimin var olup olmadığına bakıldığında artan nüfus, dağıtım olanakları ve teknik kalitede iyileşmeye rağmen 1960'lı yılların sinema seyircisinin film talebine günümüzde halen ulaşamamış olması. Ayrıca bugün yüksek gişe hasılatıyla izlenme rekorları kıran filmlerin sayısının çekilen toplam Türk filmi sayısına oranı hem içerik hem de dağıtım ve gösterim ayağında yaşanan sorunu gözler önüne serecektir. Rakamlarla örneklemek gerekirse 2004 yılında Türkiye'de gösterime giren 16 yerli filmin toplam bilet satışındaki oranı %38,75 olmuştur. Bu oran, Türkiye'yi Fransa ile birlikte Avrupa'da en çok yerli film izleyen ülke yapmaya yetmiştir. Ancak diğer yandan 16 filmde yalnızca 2'si(Vizontele Tuuba ve G.O.R.A) toplam hasılatın neredeyse dörtte birini elde etmiştir.²¹² Günümüz Türk sineması yalnızca birkaç filmin gişe rekorları kırdığı ve birçok filmin gösterim imkânı dahi bulamadığı bir düzende üretime devam etmektedir. Bir yılda çekilen film sayısının olumlu görünen tablosu içinde bu filmlerin kaçının gösterildiği ve ne kadar izlendiği sorularının önem kazandığını göz önünde bulundurmak gereklidir.

²¹² Bermal Aydın, Türkiye'de TV ve Sinema Film Setlerinde Çalışanların Sorunları ve Çözüm Önerileri, s.87

5) Çalışma Koşulları

Yirminci yüzyılın sonunda, dünya genelinde medya alanında ekonomik ve kültürel bağlamda önemli yapısal dönüşümler gerçekleşmiştir. Neoliberalizmin etkisindeki 1980’li yıllar medya sektörünün radikal biçimde dönüşmesine neden olmuş ve kapitalizmin yayılmasında etkili şekilde kullanılan iletişim sektörünün değerli bir yatırım alanı hâline gelmesiyle sonuçlanmıştır. Medya şirketleri, uluslararası ve çoğunlukla tekelleşmiş yapılarıyla yeni iletişim teknolojilerini de içine alarak kapsamlı bir “iletişim sektörü” içerisine dâhil olmuştur.²¹³ 1975’ten sonra “kültür endüstri”lerinin uluslararası bağlamda yaygınlık kazanmasıyla birlikte 1960’lı yıllarla birlikte gelişmeye başlayan medyanın ekonomi politikası önemini daha fazla arttırmıştır. Medya kuruluşlarının küresel politikaları temelinde mülkiyet, iktidar ilişkileri ve denetim sorunları ekonomi politik çalışmaların temel odağı hâline gelmiştir.²¹⁴

Bugün küresel sermayenin kontrolündeki, ücretli emek ile gerçekleştirilen kültür endüstrisi üretimine, piyasalaşmanın en belirgin örneği olarak reklam pastasından en büyük miktarın ayrıldığı televizyon yayıncılığının yanı sıra sinema da dâhil edilmektedir. Bu üretim süreci içerisinde, yapım ve gösterim sürecinin bütününde görev alan sinema çalışanlarının üretmiş oldukları emek, sektörün özgün doğası gereği şekillenmektedir ve tıpkı diğer sektörlerde olduğu gibi sinema üretiminin çeşitli aşamalarında görev alan bu çalışanlar da kar maksimizasyonunu sağlayan ücretlilerdir. Bu kişiler sinema sektöründe artı-değerin üretilmesine hizmet etmektedirler.²¹⁵ Alanda bu artı-değerin üretilmesine hizmet eden; set ekipleri kameraman, kurgucu, ışıkçılar gibi sürecin bütününde görev alan çalışanlardır.

²¹³ Gülseren Adaklı, Neoliberalizm ve Medya: Türkiye’de Medya Endüstrisinin Dönüşümü s.68-70

²¹⁴ Armand Mattelart ve Michele Mattelart, Theories of Communication, s.89

²¹⁵ Jean Baby, Kapitalist Ekonominin Tenkidi, Çeviren: Adil Onural, s.136

Sinema çalışanları kâr amaçlı ve pazara yönelik ürünlere emeklerini koyarak, işgüçlerini satarak yaşamlarını sürdürdüklerinden Türkiye’de kapitalizmin gelişim sürecinde çok da istisnai bir yere sahip değillerdir. Bu anlamda bir yandan sinema çalışanlarının film üretimi, sınıfsal konumları itibariyle bir maden işçisinden özde bir farkları olmadığını kanıtlarken diğer yandan alanın yapısından kaynaklanan farklılıklar da söz konusudur. Yaşamı bilimsel ve estetik olarak çözümlemeleri beklenen “sanatçılarla” üretim süreci içinde birlikte çalışmalarını gibi önemli bir farkı ortaya koymak gerekmektedir. Hem bir sanat dalı hem de bir endüstri olarak sinemanın ekonomik potansiyeli bazen yaratıcının özgür ortamını kısıtlayan, sinemayı sanat olarak taşıdığı anlamdan uzaklaştıran bir etken olarak kabul görebilmektedir.

Ancak sinemanın endüstriyel ve düşünsel yanlarının diyalektiğini bir kenara atarak sinemayı ne yalnızca fikir-tasarım ne de yalnızca meta olarak göremeyiz. Ortaya çıkan ürünün niteliğinden ileri gelmekte olan kendine özgü bir iş bölümü ve kolektif çalışma gerektiren bu alan, belli bir mesai sonucunda ortaya çıkan ürünün hem bir sanatsal ürün değeri taşımasını gerektirmekte hem de kolektif bir teknik organizasyona ihtiyaç duymaktadır. Sanatsal yaratım-ekonomik gerçeklik ikiliğinin geçmişte sinemacıların çalışma yaşamlarında yarattığı etkiyi yönetmen Feyzi Tuna'nın şu sözlerinde bulabiliriz:

“Bir şey söyleyeyim: Her film bir imtihandı. İş yapmadığın zaman işsiz kalırdın. Bu kadar basit bir kural! Tuncan Okan diye bir sinema eleştirmeni vardı, rahmetli oldu. (...) Bir yazısında şöyle diyor benim için: “Lanetli yönetmen.” Çünkü her an meslekten atılma korkusu içinde yaşadım. Ta ki 1980’li yıllara kadar... Filmin iş yaptı, bir film daha iş alma şansın ya var ya yok. Hep bir tedirginlik... Başarılı bulunan filmlerimi bile ticari olsun diye yaptım. Entelektüel yanımı da korumaya çalıştım; ama ticari de olmalı korkusu ve vehmi içinde

yaşadım. Bu, hepimizin açısından böyleydi."²¹⁶

1980'li yıllardan itibaren Türkiye'de de iktisadi tercihlerle paralel biçimde medya endüstrisi; radyo, televizyon, sinema medyanın dışında kalan sektörlerle bütünleşerek yapısal bir dönüşüm geçirmiştir. Küçük ölçekli firmalar kısa zamanda daha büyük sermaye gruplarının egemenliğine girerek bütünleşmiş kuruluşlar haline gelmişlerdir. 80'lerin ekonomi-politik yaklaşımının etkisi; inşaat, bankacılık, sigortacılık, turizm, otomotiv, gıda, perakende gibi pek çok sektörde yatırımlar yapmış olan Doğan, Doğuş, Turkuvaz Gruplarının ortaya çıkışında veya (s.156) ilk özel sektör yayıncılığının 1990'a gelindiğinde Uzan ailesine ait Rumeli Holding'e bağlı Magic BOX-MBI Filmcilik ve Reklamcılık AŞ adlı şirket aracılığıyla Star I televizyonu ile başlamasında görülmektedir. Özel televizyonların ve reklamcılık sektörünün kâr amaçlı anlayışları çalışma koşullarına kaçınılmaz olarak yansımış, sinema sektörü de söz konusu sektörlerle ortaklaşa faaliyet yürüttüğünden bu koşullardan etkilenmiştir. Mal ve hizmet piyasalarının temel belirleyicisi olan üretim (arz) ve tüketim dengesi içerisinde değerlendirildiğinde sinemanın sermayeyle ilişkisinin diğer sanat dallarına kıyasla oldukça yoğun olduğu ve filmlerin bir ürün olarak alınıp satılmasının sektörün temel dinamiklerini belirlemektir.²¹⁷

Çalışma koşullarından doğan büyük sorunlar geçmişte olduğu gibi bugün de üzerinde çok tartışılan konuların başında gelmektedir. Geçmişte daha genç bir sektör olmanın verdiği bilinçsizlik çalışanlar arasında yaygındır. Henüz günümüzün sayıca çok daha fazla ve yüksek bütçelere sahip yapımlarının, kurumsallaşan şirketlerin bünyesinde gerçekleştirildiği projelerden bahsetmek mümkün değildir. Bu nedenle sinemaya tam bir işkolu olarak bakılmamaktadır. Sinemamızın tarihsel süreci içerisinde çalışanlar sektörel sorunların çözümünde bir araya gelerek çalışma ilişkilerinin, koşullarının düzeltilmesini amaçlamışlarsa da yalnızca birkaç sinemacının kişisel çabalarıyla ilerleyen kimi bilinçlendirme çalışmaları sistematik bir düzene geçmek o günün koşullarında yeterli

²¹⁶ Feyzi Tuna, Dilara Balcı (Ed.) Her Film Bir İmtihandı s.67

²¹⁷ Hasan Yüksel, Çalışma Yaşamında Sinema, s.15

gözükmemektedir. Güncel olarak ortaya konan çalışmalar bağlamında 2015 yılında henüz 4 yıl gibi kısa bir süre önce kurulan Sinema-TV Sendikası'nın ele alınması gerekse de Türk sineması içerisinde uzun yıllardır -1960'lı yıllardan itibaren- devam eden girişimlerin tarihsel arka planına bakmadan bugünü anlamanın doğru olmayacağı da açıktır. 1970'lerin sonlarında set çalışanı olarak alana giren Zafer Ayden o günlerin koşullarıyla durumu şöyle değerlendirmektedir:

“Temel farklılık şu: kolektif üretim bireysel yetenek, beceriye dönüştü. O günkü şartlarda; kim ne kadar çalışacak, hangi koşullarda çalışacak bütün bunlar belirlenirdi. İnsanlar 8 saatin dışına çıkıldığında mesaisini alırdı. Biliyorum, sözleşmeler yapılırdı çünkü. Toplu sözleşme olmazdı ama takım sözleşmesi yapardık her film için. Her ekibin bir temsilcisi olurdu, karşılıklı koşullar belirlenirdi. Yapımcının hakları da gözetilirdi, çalışanlardan biri düzensizlik yaptığı zaman gönderilirdi yerine başka bir arkadaşımızı getirirdik. Bugün bakıyoruz mesai saati, ücret hepsi bir keşmekeş.”²¹⁸

Türkiye’de bu alanda sağlıklı bir sendika örgütlenmesine gidildiğini söylemek de oldukça zordur. Film sektörünün çalışanlarının iş güvencesi, iş sağlığı, iş süreleri ve ücretlendirilmesi konusunda hak arayışlarını savunacak örgütlenme ihtiyacını dernekler ve sendikalar karşılamaktadır. Sinema Emekçileri Sendikası (SİNE-SEN) 1978 yılından beri alanında etkin tek örgütlenme örneği olarak dikkat çekmekteyken 2011 yılında sinema, tiyatro ve televizyon alanında etkin olan oyuncular bünyesinde toplamayı amaçlayan Oyuncular Sendikası kurulmuştur. 2015 yılında, sinema, film, dizi, reklam ve TV programcılığı alanında çalışanlara hitap eden Sinema ve Televizyon Sendikası kurulmuştur. Sendikaların sorunları arasında, meslek birliklerinde olduğu gibi, üyelerin yeterince sorumluluk taşımamaları, aktif olmamaları, sendika yönetiminin ise bazen ideolojik yaklaşımlar sergilemesi nedeniyle kuşatıcılıktan uzaklaşması, örgütler içinde

²¹⁸ SİNE-SEN Genel Başkanı Zafer Ayden ile Kişisel Görüşme, 2 Şubat 2019

kişisel çıkar çatışmalarının ve iktidar çekişmelerinin yaşanmasıdır. Ayrıca, film endüstrisi çalışanlarının büyük kısmının sendikalara üye olmaması, üye olmanın avantajlarını azaltmakta, hak arayışlarında sahip oldukları gücü zayıflatmaktadır.²¹⁹ Sinemacıların zihninde örgütlenmelerle ilgili karmaşa da, geçmişte var olan derneklerin yerine meslek birliklerinin kurulmasıyla sürmüştür. Oluşumların ismi değişse de yöneticilerin aynı kalması alışkanlıkların yerleşmesine ve aşağıda sıralanan sorunların bugün de var olmasına yol açmıştır.²²⁰

- Sendika yönetimi üyelerin yönetime sahip çıkmasının önemini vurgularken üyeler ise yönetimin sahip çıkılacak bir yapı kuramadıklarını düşünmektedir.

- Sektör elemanlarının hem yaratıcı bir emek hem de teknik işgücünü ortaya koyan mesleklerden (yönetmen, senarist, oyuncu vs.) oluşuyor olması “Sinema emekçisi kimdir?” sorusunun cevabını verebilmeyi zorlaştırmıştır. Bir bütün olarak işlemleri gerekli bu yapı sinema sanatının yaratıcı sürecinin doğasında var olan düşünsel emek-beden emeği ikiliği içerisinde karmaşayı beraberinde getirmektedir.

- Sektör özelinde, çalışanlar arasındaki “sınıf atlama” hayalleri kişiler arası ayrılıkları körükleyen bir etken olmaktadır. Gelecek yeni bir işin beklentisinde maddi sıkıntılar içerisinde yaşayan çalışanlar ile yapımlarda uygulanacak ayrıcalıklı ücret politikalarına ve sağlanacak olanaklara göz dikmiş olan bir başka kesim koşullara ortaklaşa etki etmektedir.

- Sinema alanında çalışan kişilerin, kendi yaşam biçimleri ve gelecekleri konusuna eğilmemesi ve yapılacak düzenlemeler için yeterli çabayı göstermemesi de örgütlenme ve sektör sorunlarının çözümü konularında ilerleme sağlanamamasına neden olmuştur.

²¹⁹ R. Şentürk-A. Gülçur-İ. Eken, “Türkiye’de Film Endüstrisi”, s.177

²²⁰ Film-San Vakfı, İstanbul’da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu s.36

- Sektörün düzenlenmesi ve sektör sorunlarının çözülmesine yönelik çabaların sürekliliğinin bir türlü sağlanamaması da önemlidir. İşsizliğin arttığı dönemlerde veya ödemelerle ilgili ne zaman zor bir dönem yaşansa herkesin örgütlenme gereğinden bahsetmesi ve sektör sorunlarını önemser hale gelmesi bu sınırlı kavrayışın ürünüdür.²²¹

- Sektörde gözlemlenen sorunlar hiyerarşik yapının bir kısmı ile ilgili değil, bütünü ve işleyiş mantığı ile ilgilidir. Sinemanın geliştirilmesi için telif haklarının veya yapımcının sorunlarının dışında senarist, yönetmen, oyuncu ve teknik işgücünün kurduğu ilişkilerde hukuki düzeninin geliştirilmesi, sağlık sigortası sisteminin uygulanması, çalışma sürelerinin ve şartlarının düzeltilmesi, iş güvenliğinin sağlanması zorunluluk arz etmektedir.²²²

Türk sinemasının geçmişinde gerçekleştirilmeye çalışılan örgütlenme çalışmalarının ilki olan SİNE-İŞ, yıllar içinde ülkenin her alanda aşırı politize oluşundan payını alarak etkisini kaybetmiştir. Yeni sendikal arayışlara yönelen Türk sinemacılarının uzun yıllar alandaki tek kuruluş olarak varlığını sürdürdüğü SİNE-SEN ise yine toplumsal ve siyasal yaşamdaki gelişmelerden doğrudan etkilenerek ortaya çıktığı gibi 80 darbesiyle faaliyetini durdurmuştur. 2000'li yıllara gelindiğinde ise sektörel düzenlemelerin meslek birlikleri ve dernekler temelinde gerçekleştirilmeye çalışıldığı ve tarihsel süreçte apolitize hale gelen toplumun yansıması olarak bu tip örgütlenmelerle ilgili çalışanların zihnindeki imge de değişime uğramaya başlamıştır.

2010'da Türkiye Sinema Konseyi kapsamında bir araya gelen meslek birlikleri ve derneklerine bağlı toplam üye sayısı yaklaşık 2500'dür. Bu sayının küçüklüğünden anlaşılacağı üzere sektör çalışanlarının önemli bir oranı herhangi bir örgüte üye

²²¹ Sinemaya Kamera Arkasından Bakmak-1 /Türkiye'de Sinema Emekçilerinin Örgütlenmesi sf.111-114

²²² R. Şentürk-A. Gülçür-İ. Eken, "Türkiye'de Film Endüstrisi", s.76

değildir²²³ Araştırma kapsamında edinilen bilgilere göre sinema sektöründe çalışanların örgütlenme yapılarına ilgisi artmakta, dizi sektörü çalışanları ise alanın düzenlenmesi hususunda bir katkısı olamayacağı düşüncesiyle bu arayışlara daha az ilgi göstermektedir. Buna karşın henüz güncel sendikal çalışmaların çok yeni olması nedeniyle kapsamlı bir çıkarım yapmak doğru olmayacaktır.

*“Sendikal örgütlenme elbette sinema emekçilerinin üzerinde durması ve sahip çıkması gereken bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Hem bir emekçi olarak ekonomik hakları için hem de düşünsel ideolojik eğitim için sendika özel bir önem kazanmaktadır. Ancak bugüne kadar bu sorunlara dair çözümler üretme niyetini taşıyan bir kurumsallaşma olarak ortaya çıkan SİNE-SEN, ciddi çözümler üretememiş, bünyesinde disiplinli bir eğitim faaliyetine girişememiştir. Sosyal haklar konusunda çok ciddi kazanımlara imza atamamış, Türkiye’de sinemanın sorunlarının çözümüne ilişkin hemen herkesin ağzına sakız ettiği kısırlıklara bir zenginlik katamamış, sinema emekçilerinin örgütlenmesi başlığında verimli olamamıştır.”*²²⁴

²²³ Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver, Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri s.75

²²⁴ Sinemaya Kamera Arkasından Bakmak 1-Türkiye’de Sinema Emekçilerinin Örgütlenmesi s.109

SONUÇ

Türk Sineması 1950’lerde yerli film yapım sayısını arttırmasına karşın ithal ikâme politikaları sonucunda ortaya çıkan her döviz dar boğazından olumsuz etkilenmiştir. Hammadde ve teknik ekipmanlarda dışa bağımlılık sinemaya yeterli altyapı yatırımları yapılmamasıyla birleştiğinde üretimin koşullarını ve çalışma koşullarını da etkilemiştir. Türk sinemasının “Altın Çağ”ı olarak adlandırılan dönemde sektörün tüm sorunları yoğun bir hızla gündeme gelmiş ancak çözüme kavuşturulamayan bu sorunlar Türk sinemasının tarihi boyunca dönem dönem yinelenmiştir. 2004 yılında 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” çıkarılmış ancak uzun yıllar boyunca süren çalışmalara karşın günümüzde dahi sinema hala kapsamlı bir yasaya sahip olamamıştır.

Türk sinemasının sinemasal anlatımda başarılı örneklerinden söz edebileceğimiz, sinema filmlerinin ve sinemacıların sayısındaki artışla birlikte bir sektörleşmenin başlangıcını bulabileceğimiz 1950-1960’lı yıllar çalışmanın başlangıcını oluşturmaktadır. Bu yıllarda özgün dilini yaratmayı başaran Türk sineması, en olgun ürünlerini veren yaratıcı kuşağını oluşturmaya rağmen teknolojik altyapı açısından oldukça geniş imkânlarla sahip Muhsin Ertuğrul’un çalışma disiplini kaybetmiştir. Renkli filme geçişle birlikte laboratuvar tekniklerinde yaşanan sorunlar artış göstermiş, sinemamızın sahip olduğu laboratuvarların koşulları daha da yetersiz kalmıştır. Yanı sıra teknik ekipmana yeteri kadar özen gösterilmemiş olması kimi zaman dönemin set koşullarını daha da zorlaştırmıştır. Teknik eleman yetiştirilmesinde, fiziki koşulların iyileştirilmesinde reklam sektörünün ortaya çıkışına kadar kayıtsızlık gösterilmeye devam edilmiştir.

Film endüstrisindeki olumsuz çalışma koşullarının kökenleri 1960’lı yıllara kadar gitmektedir. Ortaya çıkan şartlar alanın çalışma koşullarını düzenleyen kapsamlı bir yasanın düzenlenmemesi nedeniyle günümüze kadar aktarılmıştır. Sektör

sorunlarının çözülmesi ve çalışma ilişkilerinde iyileştirmeler yapılabilmesi için gerekli oluşumlar ise 1960'larda dernekler temelinde ortaya çıkmıştır. İthalatçı- işletmeciler, yapımcılar, yönetmenler tarafından çok sayıda dernek kurulmuş, faaliyetleri genellikle çıkan anlaşmazlıklar sonucu oldukça kısa ömürlü olmuştur. 1960 ihtilalinden bir yıl sonra yürürlüğe konan 1961 Anayasası sendika kurma, toplu sözleşme ve grev haklarıyla ilgili esasları ortaya koyduğundan toplu sözleşme ve sendika kurma hakları anayasal düzeyde tanınmıştır. Bu durum Türk sinemasına da etki ederek ilk uzun süreli sendika olan Türkiye Sinema İşçileri Sendikası (SİNE-İŞ)'nin 1962 yılında kurulmasıyla sonuçlanmıştır.

1964 yılında stüdyo çalışanlarını kapsayan ilk toplu iş sözleşmesinin imzalanmasına ve Acar Film grevinin gerçekleştirilmesine karşın ilk ağızda ücretlerin yükseltilmesi, iş saatlerinin azaltılması gibi taleplerin ortaya atılması bazı sinemacılar tarafından eleştirilmiştir. Bu oluşumun ilk olarak gerçekleştirilmesi gerekenin üyelerine bir meslek haysiyeti ve çalışma gururu aşılması olduğunu düşünen bu sinemacılarla birlikte kutuplaşan ortam, sendikanın birkaç yıl içinde etkinliğini kaybetmesiyle sona ermiştir. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren sinema seyircisi ülkenin içinde bulunduğu siyasi koşullar neticesinde sinema salonlarını terk ettiğinden alanda çalışan ekipler de meslek yaşantılarının zor bir dönemine girmiştir. Söz konusu kaotik koşullarda ülkedeki tüm kesimlerin fazlasıyla politize oluşu, 70'li yılların Türkiye'de sinema çalışanlarının en yoğun sendikalaştığı yıllar olmasıyla sonuçlanmıştır. Özellikle yıldız sisteminin sonucunda oyuncu ücretlerindeki yükselmeler, bu yükselmelerin çalışanlara yansımaması gerilimlerin doğmasına neden olmuştur.

1977 tarihine gelindiğinde her iş kolundan çok sayıda çalışanın ve meslek örgütlerinin katılımıyla gerçekleştirilen Ankara Yürüyüşü sonucu alanda uzun yıllar varlığını sürdürecektir olan Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (SİNE-SEN) kurulmuştur. Ardından 12 Eylül 1980 askeri darbesi sendikal faaliyetler açısından yıkıcı ve uzun süre silinemeyen etkiler bırakmıştır. 1984'e kadar uygulanan örgütlenme karşıtı sert politikalar, grev ve toplu sözleşme haklarının elinden alınması

sinema alanındaki örgütlenmelerde de etkisini göstermiştir. Bu alanda 1980'lere kadar herhangi bir düzenleme yapılmamıştır. 1980'lerde Türkiye'nin ekonomi politikasındaki liberalleşme girişimlerinin etkileri medya alanında da görülmüş, gerekli yasal ve teknolojik altyapı olmamasına rağmen özel TV yayını hayata geçirilmiştir. Televizyonculuk ihtiyaç duyduğu işgücünü sinema alanında çalışan ekiplerden sağlamış, çeşitlenerek değişen üretim yapısında uyum içinde çalışacak ekiplerin ortaya çıkması uzun yıllar almıştır. 1990'lı yıllarda sayıları artan özel televizyon kanalları yerli dizilere ağırlık vermeye başlamıştır. 1990'larda kanallar yapımcıya avans vererek proje yaptırmakta ve on üç bölümlük anlaşmalar imzalamaktayken 1990'ların ikinci yarısından itibaren on üç bölümlük anlaşmalar kalkmış, kanallar avans vermeyi bırakmıştır.

Anlaşma şeklinin üç bölüm üzerinden belirlendiği, dizinin reytingi anlaşmada belirtilen reyting oranının altında kalması halinde dizinin yayından kaldırıldığı ve henüz yayınlanmamış stok bölüm için ödeme yapılmadığı görülmüştür. Bu uygulama yapımcıyı yüksek bir mali yük altında bırakmış ve bu durum çalışanların koşullarındaki olumsuzlukların temel nedenini oluşturmuştur. Seyircinin artan ilgisi, dizilerin kanalların gelir kaynağı olan reklam gelirlerini arttırması bu eğilimi beslemiştir. 1990'lı yıllarda yapılan dizilerin ortalama süresi 45 dakika iken günümüzde dizi süreleri 180 dakikaya kadar çıkmış durumdadır. Yeni koşullar içerisinde yapım sacayağını televizyon yapımcıları ve bireysel finans kaynağı arayışındaki sinemacılar oluşturmaktadır. Çoğunlukla Kültür Bakanlığı bünyesinde verilmekte olan sinema desteklerinin oluşturduğu bu fonlamalar ile geçmiş iktisadi yapıya oldukça zıt bir yapının ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Televizyon karşısındaki kitleyi kendi kanalında tutmak isteyen kanal sahipleri için seyirci ilgisinin ana belirleyici olduğu formüller geliştirmek büyük önem kazanmıştır. Böylece geçmişte açık hava sinemalarında bir araya gelip film izleyen, film sırasında ya da sonrasında devamlı etkileşim içinde kalıp filmi gündelik hayatın bir parçası haline getiren izleyici bu kültürü dizi izleme etkinliklerine taşımıştır. Sinemada ise ülke insanını yansıtan film üretiminin yerini festival ve ödül odaklı

film yapımı veya yalnızca yüksek gelir hedefindeki yapımlara yönelmiş yaratıcılar almıştır. Bugün, “konvansiyonel sinema”, “sanat sineması” gibi sonradan üretilmiş ayrımlarla tamamen zıt kutuplara savrulmuş içerik üretiminin ortasında seyircinin bütününe sinemaya çekecek çözümler kimsenin ilgisini çekmiyor gibi gözükmektedir.

Artan dizi sayıları sinema çalışanları için daha fazla istihdam imkânı sağlamış, 2000’li yıllarda artan dizi ve reklam filmi yapımı film endüstrisinin bilhassa ekonomik-teknik yönden hızla gelişmesine olanak sağlamıştır. Ancak bu gelişim çalışma koşulları yönüyle büyük olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Sürelerin iki katına çıkması çalışma sürelerini de artmıştır. Günlük çalışma süresinin ortalama 16 saat olduğu, kimi zaman durmaksızın 24 saati geçen çalışma saatlerinin olduğu setlerin ikiye bölünmesi uygulaması ortaya çıkmıştır. Ekip sayısındaki artışa karşın yapımcılar kârlarını koruyabilmek amacıyla sektörde daha düşük ücretle çalışmaya razı olan kişileri istihdam etmeyi tercih etmiştir. Televizyon, video gibi yeni teknolojilerin rekabetinden önce çalışanlar uzun yıllar tam zamanlı ve uzun dönemli kontratlarla çalışmıştır. Film yapım şirketlerinin televizyon ve videonun rekabetinden kaçış amacıyla yapımdan çekilmesiyle finans kaynakları bağımsız yapımlara yoğunlaşmıştır. Medya ve eğlence sektörüne yönelen şirketler ise dış yatırımlar aracılığıyla holdingleşerek uluslararası alanda faaliyet göstermeye başlamıştır.

Böylece Türk sinemasının üretim yapısında en büyük dönüşümün ekonomik koşullarda yaşandığı ve ekonomisinin çalışma koşullarındaki sorunlarla doğrudan bağlantısı ortaya çıkmaktadır. Sinema alanında geçmiş koşullarla bir kıyasa gidildiğinde başarılı bir sektör yapılanmasında geçmişe kıyasla fazla yol kat edilememiş olsa da finansman ve organizasyon alanında iyileşmelerden söz edebilmekteyiz. Ekonomik yapıyla doğrudan veya dolaylı olarak etkileşim içerisinde öğeler olan; teknolojik altyapı, seyirci sayısı, toplumsal ve siyasi koşullar, çözüm arayışları sonucunda kurulan çok sayıda mesleki kuruluş, bu kuruluşların ve diğer sektör elemanlarının devletle ilişkileri, yasal zemin oluşturulması amacıyla geçmişten günümüze gerçekleştirilmiş hukuki düzenlemeler çalışma kapsamında ele

alınmıştır. Bu koşullar altında Türk sinemasının geçmişinde gerçekleştirilen çalışmaların işleyişinde imkânların yerini özverinin alması doğal bir sonuçtur.

90'lı yıllarda derinleşen kriz sonucu sinema çalışanları toplumun büyük kesimi gibi hızla yoksullaşmış ve derinleşen krize de engel olunamamıştır. Çekilen filmlerin sayısı bazı yıllarda artış gösterse de bu veriler gösterim olanağı bulması amacıyla çekilmiş 35 mm filmler kadar furyası yalnızca 5-6 yıl süren video piyasası için çekilmiş 16 mm filmlerin de bu artışa etki etmesi bakımından yanıltıcıdır. İşgücü ise açığın büyümesi, deneyimsiz ve niteliksiz elemanların da sayısının aynı oranda artması anlamına geldiğinden içeriğin ve teknik kalitenin niteliğine de etki etmiştir. Türk sinemasının geçmişinde benimsenen usta-çırak ilişkisiyle ancak belirli oranda ilerleme kaydedilebilmiş, işgücünün yetiştirilmesi için eğitime, bu eğitimin sağlanacağı kurumlara ve mesleki bir standardın oluşturulmasına gerekli çaba harcanmamıştır. Geçmişte olduğu gibi ilgi çekici bir alan olarak görüldüğünden rastgele kimseler sinema alanına çalışan olarak katılmaya devam etmektedir.

Belirsizliklerin hâkim olduğu bir çalışma alanı olduğundan sinemanın işgücü de paralel belirsizlikler içerisinde bir çalışma yaşamına sahiptir. İstihdam yapısı, ağırlıklı olarak sözleşmeler vasıtasıyla kimi zaman ise kayıt dışı çalışan yarı zamanlı çalışanlardan oluşmaktadır. Mesleki belirsizliklerin ortadan kaldırılması için belirli ölçütlere ve iş tanımlarının belirlenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak sektörün iç dinamiklerinin yanı sıra okullu ve alaylı çalışanlardan oluşan karma bir yapı ile bu oldukça zordur. Ancak bugün riskli olduğu kadar kazançlı bir iş kolu olarak görüldüğünden Türk sinema sektörü iktisadi açıdan avantajlı bir konumdadır. Bu avantajın etkisini üretim yapısında süregelen aksaklıklara karşın iyileşen teknik altyapı ve ekipman tedarikinde, buna bağlı olarak sinema-televizyon alanında dünya çapında yenilik ve teknolojileri takip ederek hızlıca uygulayabilen set ekiplerinde görebilmekteyiz.

Sinema çalışanları açısından bakıldığında geçmişin mali ve teknik konulardaki zorluklarının yerini bugün sinemaya yalnızca kazanç gözüyle bakan, birçok farklı sektörde faaliyet gösteren şirketlerin çatısı altında süren zorlu üretimin aldığı

söylenbilir. Çok sayıda yapımın hızlı üretiminin hedeflendiği günümüz koşullarında sektör çalışanlarının mesleki bilinç kazanması ve set koşullarında artmaya devam eden sorunların çözümü konuları sektör içerisinde öncelikli konuma yerleşmiştir. Bu noktada güncel faaliyetleriyle Sinema-TV Sendikası özellikle mesleki tanımların yapılarak sektör çalışanlarının bir meslek bilincini kazanmaları konusunda fark yaratmıştır. Yalnızca birkaç yıllık faaliyet geçmişi dolayısıyla Sinema-TV Sendikası ile ilgili kesin yargılarda bulunmak yanlış olacaksa da bilhassa dizi sektörü çalışanlarını bilinçlendirme hedefinde olmaları ve mesleki tanım-mesleki yeterliliklerin neler olması gerektiği belirlenerek yasal olarak görünür hale gelinmesinin sağlanması oldukça önemli ve geciken adımlardır.

KAYNAKÇA

a) Kitaplar

ADANIR, Oğuz. AĞAOĞLU, Adalet vd. (1996) **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleyma M.Dinçer, 1. Baskı, Doruk Yayınları, Ankara.

AKAD, Lütfi Ö. (2016) **Işıklarla Karanlık Arasında** 1. Baskı, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

AKÇURA, Gökhan (2004) **Aile Boyu Sinema**, 2. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.

BABY, Jean (1963) **Kapitalist Ekonominin Tenkidi**, Çeviren: Adil Onural, 1. Baskı, Sosyal Yayınları.

BALCI, Dilara (2014) **Feyzi Tuna - Her Film Bir İmtihandı**, 1. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.

CRISP, Virginia (2015) **Film Distribution in the Digital Age**, Palgrave Mac Millian, New York&London.

DALDAL, Aslı (2005) **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, 1. Baskı, Homer Kitabevi, İstanbul.

EVREN, Burçak. KAHRAMAN Hasan Bülent vd. (2000) **Türk Sinemasında Sansür**, 1. Baskı, Kitle Yayınları, İstanbul.

KIRAN, Aysun (2010) **Sınıftan Sınıfa: Fabrika Dışında Çalışma Manzaraları**, Der: Ayşe Buğra, İletişim Yayınları, İstanbul.

KIRBAŞLI, Faik (1973) **1920-1972 Döneminde Kalkınmada Öncelikli Yörelere İlişkin Hükümet Politikaları**, Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, Ankara.

KIREL, Serpil (2005) **Yeşilçam Öykü Sineması**, 1. Baskı, Babil Yayıncılık, İstanbul.

MATTELART, Armand. MATTELART, Michele(2004) **Theories of Communication A Short Introduction**, Sage Publications.

ONARAN, Âlim Şerif (1994) **Türk Sineması I. Cilt**, 1. Basım, Kitle Yayınları, Ankara.

ÖZÖN, Nijat (1985) **Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, 1. Baskı, Hil Yayın, İstanbul.

ÖZÖN, Nijat (1968) **Türk Sinema Kronolojisi**, 1. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara.

ÖZÖN, Nijat (2010) **Türk Sineması Tarihi (1896-1960)**, 1. Baskı, Doruk Yayınları, İstanbul.

ÖZKAN, Evrim Töre (2010) **İstanbul Film Endüstrisi**, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

PÖSTEKİ, Nigar (2005) **1990 Sonrası Türk Sineması**, 2. Baskı, Es Yayınları, İstanbul.

SAYDAM, Barış(Hazırlayan) (2011) **Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam**, 1. Baskı, Küre Yayınları, İstanbul.

SCOGNAMİLLO, Giovanni (2004) **Bay Sinema Türker İnanoğlu**, 1.Baskı, Doğan Kitap, İstanbul

SCOGNAMİLLO, Giovanni (2010) **Türk Sinema Tarihi**, 3.Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

SEKMEÇ, Ali Can (2010) **Emeğin İzinde Bir Sinemacı: Ertem Göreç**, AKSAV Yayınları, Antalya.

SİNE-SEN-Sinema-TV Sendikası- Oyuncular Sendikası, **Setlerde İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Rehberi**, Kara Plak Yayınları, İstanbul.

SÖNMEZ, Mustafa (2013) **Medya Kültür Para ve İstanbul İktidarı**, 2. Baskı, Yordam Kitap.

ŞENER, Erman (1984) **Televizyon ve Video**, 1. Baskı, İmge Yayınları, İstanbul.

ŞORAY, Türkan (2017) **Sinemam ve Ben**, 1. Basım, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

TAŞ, Vadullah (2009) **Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor**, 1. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

TUNÇ, Ertan (2012) **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)**, 1. Baskı, Doruk Yayınları, İstanbul.

TÜRK, İbrahim (2004) **Senaryo Bülent Oran**, 1. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

YENGİN, Deniz (Ed.) (2012), **Yeni Medya ve...**, 1. Baskı, Anahtar Kitaplar, İstanbul.

YÜKSEL, Hasan (2017) **Çalışma Yaşamında Sinema**, 1. Baskı, Ekin Yayınevi, Bursa

ŞEKEROĞLU, Sami (2000) **Venedik Bienal Kitabı**, La Meticcia di Fuoco Oltre il Continente Balcani.

ŞENTÜRK, R. GÜLÇUR, A.S. (2011-2015), **Türkiye'de Film Endüstrisi**, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul.

ALTIOKLAR, Mehmet. AKAY, Ezel vd. (2010) **Türk Sineması: Sorunlar ve Fırsatlar**, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul.

ŞENTÜRK, Rıdvan (2014) **Türk Sinemasının Durum Analizi**, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul.

b) Makaleler

YÜKSEL, Sinem Evren (2018) **“Küreselleşmenin Sinema Endüstrisine Etkileri: Türkiye’de Üretim-Dağıtım-Gösterim İlişkileri Üzerine Bir İnceleme”**, Selçuk İletişim, 2018, 11 (1): 331-348

Crofts, Charlotte (2011) **Cinema Distribution in the Age of Digital Projection**, Post Script: Essays in Film and the Humanities, 30 (2), 82-98.

c) Süreli Yayınlar

ADAKLI, Gülseren(2010) **“Neoliberalizm ve Medya: Türkiye’de Medya Endüstrisinin Dönüşümü”**, Mülkiye Dergisi Sayı:269 Cilt 34 s.67-84.

BOZ, Yorgo (1974) **“TV ve Türk Sineması”** Çağdaş Sinema Dergisi, Sayı:2, s.63-75

CANER, Hayri **“Sinema 1960 Gözüyle, Bir Sendika Şart mı?”** Sinema60 Dergisi sayı:1 s.8

ÇOBANOĞLU, Necmettin (1998) **“Necmettin Çobanoğlu Söyleşi”** Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı:4 s.120-122

DORSAY, Attila. COŞ, Nezh. AYÇA, Engin (1973) **“Bülent Oran’la Söyleşi”**, Yedinci Sanat, Sayı 3, s.15-26.

ERKİLİÇ, Hakan (2008) **“Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği”**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:33, 57-71

GÖRÜCÜ, B.- ATAM, Z. (1995) **“Türkiye’de Devrimci Sinema Tartışmaları 1960’lı Yıllar”** Gelenek Dergisi Sayı:50

HİÇDURMAZ, Muzaffer (1997-98) **“Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunu”**, Yeni Sinema, Sayı:4, 117-120.

İŞİĞAN, İ. Altuğ (2003) **“1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi”** Yeni Film Dergisi, Sayı:2 s.33-41

KAKINÇ, Tarık Dursun (1963) “**Filmcilik: Sendika ve Oyuncular**”, Akis, Sayı:458, 29-30.

KUZU, Hüseyin (2011) “**Sendikalar Çözümü Devletten Bekliyor**”, Film Arası Sayı:11, 6-7.

ÖZÖN, Nijat(1968) “**Türk Sinemasının Sorunları**”, Yeni Sinema Dergisi sayı:17 s.10-13

REFİĞ, Halit (1968) “**Türkiye’de Sinema Savaşının Gerçekleri**”, Ulusal Sinema Dergisi Türk Film Arşivi Yayını ¾

SAYDAM, Barış (2016) Hayal Perdesi “**Türk Sinemasının Genel Görünümü**” Sayı:50 s.44-51

SCOGNAMİLLO, Giovanni (2001) “**Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş**”, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı:9

ŞEKEROĞLU, Sami (1988) “**Sinema Teknolojisi ve Bir Vicdan Muhasebesi**”, Gergedan Dergisi, Türk Sineması Özel Sayısı s.56-57

ÜN, Memduh (1978) “**Niçin Çıkıyoruz?**”, Sinema - Filmciler Derneği Haftalık Yayın Organı, Sayı:1 s:1

d) Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar

AYDIN, Bermal (2011) **Türkiye’de TV ve Sinema Film Setlerinde Çalışanların Sorunları ve Çözüm Önerileri**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇAĞLAYAN, Tahir Alper (2004) **Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili**, Sanatta Yeterlilik Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇETİN, Derya (2010) **Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları, Doktora Tezi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

DOĞAN, Zafer (1983) **Sinema Televizyon Filmi Yapım Sorunları**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

DOĞANAY, Derya (2016) **Dizi ve Film Seti Çalışanlarının İş Sağlığı ve Güvenliği**, İş Sağlığı ve Güvenliği Uzmanlık Tezi, Ankara.

ENGİN, Kamil (2007) **Bir Sinema Adamı Olarak Sami Şekeroğlu**, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ERKİLİÇ, Hakan (2003) **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**, Sanatta Yeterlilik Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜNGÖR, Arif Can (2007) **Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Seyirci İlişkisi**, Sanatta Yeterlilik Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜRSES, Nedim (1986) **Türkiye’de Özel Video İşletmecilerinin Teknoloji Üretim ve Personel Açısından İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

KIRAN, Başak (2014) **2000’li Yıllarda Türk Televizyon Dizilerinde Çalışma Ve Yapım Koşulları, Bu Koşulların Üretime Etkisi**, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KORKMAZ, Asiye (1995) **1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Yaşayan Toplumsal ve Siyasi Değişimlerin Türk Sineması’na Yansımaları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

LİMAN, Ali Sait (2009) **Türk Sinemasında Çekim Sonrası Üretime Dayalı Teknik Altyapı Sorunları ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri**, Sanatta Yeterlilik Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YAVUZKANAT, Mustafa Selçuk (2010) **Türk Sinemasının İstatistiksel Analizi ve Devlet Desteğinin Sektöre Etkisi**, Uzmanlık Tezi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Personel Dairesi Başkanlığı, Ankara.

YILMAZOK, Levent (2007) **Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Ögeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi**, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

e) Bildiriler ve Raporlar

Bursa-Eskişehir-Bilecik Kalkınma Ajansı (2018) **Animasyon Sektörü Raporu**, Eskişehir.

DELOÏTTE (2014) **Dünyanın En Renkli Ekranı Türkiye’de Dizi Sektörü**, İstanbul.

GİRİK, Fatma-ÜN, Memduh (2004) **“Yapımcılığım, Yönetmenliğimi Törpüledi”** Mithat Alam Film Merkezi, Söyleşi Panel ve Sunum Yıllığı, İstanbul.

İSMMM (2010), **Dizi Ekonomisi**, 2010 Oda Faaliyet Raporu.

KANBUROĞLU, Özer (2017) FİLM-SAN Vakfı, **İstanbul’da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu**, İstanbul.

KARAKAYA, Serdar (2015) **“Türkiye’de Sinema Televizyon ve Reklam Sektöründe Geçmişten Bugüne Örgütlenme ve Sendikalaşma”** 9. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, 5. Uluslararası İşçi ve İletişim Konferansı, Ankara.

KÜÇÜKURAL, Önder.- SHKRELİ, Etrit (2016) **Sinema-TV ve Reklam Çalışanları Üzerine Bir Alan Araştırması**, İstanbul

ÖNGÖREN, M. Tali (1984) **“Türk Sinemasının Sorunları”**, Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri, İzmir.

ÖZDEMİR, Gamze Yücesan **“Medyada Çalışma İlişkileri”** Bilimin Işığında Medya Seminerleri, Bursa Gazeteciler Cemiyeti, 26 Nisan 2008, Bursa.

RATEM Akademi (2013) **“Radyo Televizyon Sektörü İşgücü Profili”** Radyo Televizyon Sektörü Eğitim İhtiyaç Analiz Raporu, İstanbul.

Sinema-TV Sendikası, (6 Ocak 2015- 10 Haziran 2015) **1. Olağan Genel Kurul 6 Aylık Faaliyet Raporu**, İstanbul

SÖZERİ, Ceren.- GÜNEY, Zeynep (2011)“**Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politikası Sektör Analizi**” TESEV Demokratikleşme Programı Medya Raporları Serisi 2

TÖRE, Evrim (2010) **İstanbul’da Kültür Ekonomisini Döndüren Çarklardan Biri: Film Endüstrisi Temel Yapısal Özellikler, Fırsat ve Tehditler, Politika Önerileri**, Sektörel Araştırma Raporu.

ÜNAL A. Haluk. AKTOLGA Sevil vd. (2003) “**Sinema Emekçilerinin Sorunları ve Çözüm Yolları**” TÜRSAV, 4.Türk Sinema Kurultayı, Antalya.

f) İnternet Araştırması

<https://www.aydinlik.com.tr/arsiv/metin-erksan-icin-sevmek-zamani>

<http://www.birgun.net/haber-detay/97-senaryo-yazarindan-deklarasyon-yerli-diziyersiz-uzun-153542.html>

<http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5332/kuresellesme-ve-medya#.XF7K-FUzbIV>

<https://www.campaigntr.com/yeni-mecralara-yeni-butce-standardi/>

http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/1188424/Film_setinde_is_cinayeti_22_yasindaki_set_calisani_akima_kapildi.html

<http://www.diken.com.tr/sette-olme-sirket-savunmasi-o-gun-istemedik-ama-ise-geldi/>

<https://www.dizisi.info.tr/2017-2018-sezonunda-final-yapan-yayindan-kaldirilan-biten-tum-diziler-615-h.htm>

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80308/devlet---sinema-iliskisi.html>

<https://www.evrensel.net/amp/198969/sine-sen-insanca-calisma-kosullari-istiyoruz>

<https://www.evrensel.net/haber/351557/is-kazasina-sendikalardan-tepki-setler-insaatlardan-farksiz>

<https://www.evrensel.net/yazi/81132/yesilcam-ve-sinema>

<https://filmhafizasi.com/nostaljilerin-arkasindaki-kalem-nuran-evren-sit/>

<http://www.gazetevatan.com/kacak-gelinler-setinde-kacak-calisma-703404-magazin/>

<http://goruntuyonetmenleridernegi.org.tr/hakkimizda/>

<http://www.guvenlicalisma.org/11892-dizi-ve-sinema-setlerinde-isci-sagligi-ve-is-guvenligi-1-hicbir-sey-sanildigi-gibi-degil-emre-gurcanli>

<http://guvenlicalisma.org/18157-dizi-ve-film-setlerinde-cocuklar-emre-gurcanli>

<http://www.haber7.com/kultur/haber/206592-osman-sinav-devlet-sinemadan-elini-ceksin>

<https://www.haberturk.com/yazarlar/fatih-altayli-1001/1783650-sasirdik-mi>

<https://www.haberturk.com/yazarlar/memet-guler/802002-sezon-basindan-bu-yana-tam-17-tane-dizi-reyting-carklarinin-arasinda-eriyip-bitti>

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/sinema-emekcileri-adina-dev-bir-adim-38623616>

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/cengiz-semercioglu/film-cekmezlerse-cekenebulacagiz-41067366>

<https://www.isguc.org/?p=makale&id=62&cilt=3&sayi=2&yil=2001>

<http://www.kamu-is.org.tr/pdf/sendikasizendustriabdul.pdf s.73-75>

<https://katrantuy.com/blog/2017/3/22/yerli-dizi-yersiz-uzun-perde-ii>

<https://kms.kaysis.gov.tr/Home/Goster/74780?AspxAutoDetectCookieSupport=1>

<https://m.bianet.org/bianet/cocuk/181737-oyuncular-sendikasi-uc-yasindan-kucuk-hicbir-cocuk-sette-yer-almamali>

<https://m.bianet.org/bianet/toplum/161874-selin-erdem-in-oldugu-tehlikeli-set-aihm-de>

https://www.medyatava.com/haber/oya-dogan-bugun-dizi-sektorune-dair-ahkam-kesebiliyorsam-bunu-memet-gulere-borcluyum_59364

<http://www.mesam.org.tr/Haberler/sinema-meslek-birlikleri-merkezi-acildi>

<http://www.milliyet.com.tr/reklam-setinde-can-pazari/gundem/detay/1842622/default.htm>

<https://www.myk.gov.tr/index.php/en/haberler/34-meslek-standartlar-dairesi-bakanl/3127-inema-televizyon-sendikas-ile-ulusal-meslek-standard-hazrlama-birlii-protokolue-mzaland>

<https://odatv.com/abd-baskani-o-yasa-teklifini-nasil-geri-cektirmisti-07011914.html>

<http://www.oyuncularsendikasi.org/>

<http://www.ranini.tv/ozel/34882/1/koreli-coktan-gordu-unkapani-nasil-battiysa-yesilcam-da-oyle-batacak>

<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2015/02/20150219-8.htm>

<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/01/20190130-7.htm>

<http://www.roportajgazetesi.com/janset-insanlari-guldurebilmek-cok-guzel-ve-degerli-c4268.html>

<https://sadibey.com/2013/04/06/turkiye-sinemasini-bekleyen-tehlike-sinema-salonlarinda-tekellesme/#.XDpUpVUzbIU>

<http://se-sam.org/Türkiye-sinema-tarihi>

www.sendika.org

<https://sinefabrika.com/organize-isler-2005-hd/>

<http://www.sinematvsendikasi.org/hedeflerimiz/calisma-sureleri/>

<http://www.sinematvsendikasi.org/hedeflerimiz/isci-sagligi-ve-is-guvenligi/>

<http://www.sinematvsendikasi.org/wp-content/uploads/2016/06/dizi-setleri-calisma-ilkeleri.pdf>

<http://www.sinematvsendikasi.org/wp-content/uploads/2018/11/reklam-sektoru-calisma-ilkelerine-iliskin-bildiri-1.pdf>

https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc070/kanuntbmmc070/kanuntbmmc07003329.pdf

<https://televizyongazetesi.com/2017-yilinda-yayindan-kaldirilan-diziler-listesi/119742>

http://www.telifhaklari.gov.tr/belge/1-26511/meslek-birlikleri_mevzuati.html

<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/197/2015%E2%80%99te-turk-sinemasinin-genel-gorunum>

<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/359/sabahattin-cetin--eski-yapimcilar-kultur-ve-sanat-adami-de%C4%9Fillerdi>

<http://yenifilm.net/2002/12/turk-sinemasinin-ekonomik-tarihine-giris-2/>

<https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/ben-cekmeseydim-begenmezdim-229676>

g) Görsel Kaynaklar

İstanbul Teknik Üniversitesi, 1. İş Sağlığı ve Güvenliği Günleri, Oyuncu ve Set Çalışanlarının Yaşantılarına, Tanıklıklarına Dayalı Sektörel Kaza Analizi Sempozyumu, 2016.

Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli - Atıf Yılmaz, 1987, 15. Bölüm.

Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli - Duygu Sağıroğlu, 1986

Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli - Feyzi Tuna, 2006

Prof. Sami Şekeroğlu, Sözlü Tarih Projesi, Feyzi Tuna ile Söyleşi, 2016.

h) Söyleşiler

Dizi Sektörü Reji Asistanı, 03.04.2019

Dizi Sektörü 2. Kamera Asistanı, 10.02.2019

Dizi Sektörü Sanat Asistanı, 08.02.2019

Duygu Akağz (CJ Entertainment şirketi Pazarlama Koordinatörü) ile kişisel görüşme, 17.03.2019

Emir Can Göksu (2. Kamera Asistanı) ile kişisel görüşme, 11.02.2019

Ertem Göreç ile kişisel görüşme, 11.04.2019

Feyzi Tuna ile kişisel görüşme, 10.10.2018

Hakan Haksun (Senarist-Yönetmen) ile kişisel görüşme, 25.03.2019

Necip Sarıcı ile kişisel görüşme, 22.12.2018

Seyhan Davarcı (Focus puller) ile kişisel görüşme, 14.03.2019

Sinem Çetinkaya (Sinema-TV Sendikası Genel Koordinatörü) ile kişisel görüşme, 27.04.2018

Şükrü Üçpınar (Yapımcı-Senarist) ile kişisel görüşme, 24.01.2019

Zafer Ayden (SİNE-SEN Genel Başkanı) ile kişisel görüşme, 02.02.2019

ÖZGEÇMİŞ

Deniz REKA

6 Haziran 1993 senesinde İzmir’de doğdu. 2011 yılında Seferihisar Anadolu Lisesi’ni bitirdikten sonra 2016 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema – TV Bölümünden mezun oldu ve aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-TV Yüksek Lisans programına başladı. Bir süre reklam sektöründe reji ve kurgu asistanı olarak çalışmıştır. 2018 yılından beri İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.