

Film Biterken: 1980 Sonrası Türkiye Sinemasında Yeşilçam'ın Çöküşünün Temsili

When the Film Ends: Representation of the Collapse of Yeşilçam in Post-1980 Turkish Cinema

Dilara Balcı Gülpınar¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 01.05.2023 | Kabul Tarihi: 28.10.2023

Özet

Türkiye’de sinemacılığın duraklaması ve gerilemesi, 1970’li yıllardan başlayan uzun bir zaman dilimini kapsamakta; ekonomik, siyasi, sosyo-kültürel pek çok nedene dayanmaktadır. Yerli filmciliği bunalıma sürükleyen sebepler 1980’li yıllardan itibaren sinema yazarları ve akademisyenler tarafından tartışılmış, ancak Yeşilçam’ın son yıllarında arka arkaya çekilen filmlerde çöküş sürecinin nasıl temsil edildiği analiz edilmemiştir. Bu çalışmada 1980’li yılların ikinci yarısında, sinemanın içine düştüğü bunalım yıllarının travmatik etkisiyle birçok filmin çekildiği; bu filmlerde geçmişle hesaplaşan yönetmenlerin Yeşilçam’ın çöküşünün nedenlerini analiz ettikleri ileri sürülmüştür. Çalışmada 1987-1990 aralığında çekilmiş beş film olan *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1988), *Hiçbir Gece* (Selim İleri, 1989), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) betimsel tematik analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmanın amacı bu filmlerde 1980’lerin sinema ortamının nasıl temsil edildiğini incelemek; geçmişe özlem duyan sinemacıların Yeşilçam’ın “altın çağı”nı nasıl betimlediklerini tartışmak ve sinemanın geleceğine yönelik kaygılarını çözümlenektir.

Anahtar Sözcükler: *Yeşilçam, Türkiye Sineması, Film Endüstrisi, 12 Eylül 1980 Darbesi, 1980’ler Sineması*

Abstract

The stagnation and decline of filmmaking in Turkey covers a long period of time starting from the 1970s and is based on many economic, political, socio-cultural reasons. The reasons that led domestic filmmaking to depression have been discussed by film critics and academics since the 1980s, but how the collapse process was represented in the films shot back-to-back in the last years of Yeşilçam has not been analyzed. In this study it has been suggested that, in the second half of the 1980s many films were shot with the traumatic effect of the depression years in which cinema fell into and directors who deal with the past in these films analyze the reasons for the collapse of Yeşilçam. In the study, five films shot between 1987 and 1990 are analyzed by descriptive thematic analysing method: *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1988), *Hiçbir Gece* (Selim İleri, 1989), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) and *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990). The aim of the study is to examine how the cinema environment of the 1980s is represented in these films; to discuss how filmmakers longing for the past portray Yeşilçam's “golden age” and to analyze their concerns about the future of cinema.

Keywords: *Yeşilçam, Turkish Cinema, Film Industry, The Coup of September 12 1980, Cinema of the 1980s*

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, dilarabalci5@gmail.com, Orcid: 0000-0001-7106-2805

Giriş

Türkiye’de sinemanın serüveni Osmanlı döneminde başlamış; 1910’ların ikinci yarısında askeri cemiyetler tarafından finanse edilen ilk kurmaca filmlerin ardından yerli filmcilik uzun yıllar boyunca Şehir Tiyatrolarının tekelinde bir yan uğraş olmaktan öteye gidememiştir. 1948 tarihli yerli film gösteren sinemalardan eğlence vergisine indirim kararının da etkisiyle, 1950’li yıllardan itibaren çok sayıda yeni özel yapım şirketi açılmış ve her yıl rekor sayıda film çekilmeye başlanmıştır. Bu süreçte ismini Beyoğlu’nda İstiklal Caddesi’nde bir sokaktan alan “Yeşilçam”, kısa süre içinde dünyanın sayılı film endüstrileri arasına girmeyi başarmıştır (Batur, 2014, s. 81). Öte yandan Yeşilçam sinemasının parlak yılları uzun süreli olmamış; 1970’ten itibaren yaşanan siyasi ve ekonomik gelişmeler sonucunda endüstri hızla kan kaybetmiştir. 1980’li yıllardan itibaren Zahit Atam, Burçak Evren gibi sinema yazarları ve eleştirmenlerin ve ardından Nilgün Abisel, Şükran Esen, Gülseren Güçhan gibi akademisyenlerin Türkiye sinemasında yaşanan bunalımı tartışmaya başladıkları dikkati çekmektedir. Öte yandan yerli filmciliğin gelişimine ve duraklamasına tanıklık eden sinemacıların, 1980’li yılların ikinci yarısında çektikleri filmlerinde “Yeşilçam’ın çöküşü”nü nasıl tartıştıkları literatürde üzerinde durulmayan bir konudur.

Bu çalışmada 1980’li yılların ikinci yarısında, arka arkaya çekilen filmlerde sinemanın içine düştüğü bunalım yıllarının travmatik etkisinin hissedildiği; geçmişle hesaplaşma yaşayan yönetmenlerin çektikleri filmlerinde yerli film endüstrisinin çöküşünün nedenlerini nostaljik bir bakış açısıyla analiz etmeye çalıştıkları ileri sürülmüştür. Bu sava uygun olarak 1987-1990 aralığında çekilmiş beş film olan *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atif Yılmaz, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1988), *Hiçbir Gece* (Selim İleri, 1989), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmanın amacı, bu beş filmin analizi üzerinden, Yeşilçam’ın son yıllarında çekilen filmlerde sinema ortamının ve yaşanan sorunların nasıl temsil edildiğini incelemek; geçmişe özlem duyan sinemacıların Yeşilçam’ın “altın çağı”nı nasıl hatırladıklarını ve betimlediklerini tartışmak ve sinemanın geleceğine yönelik kaygılarını çözümlenektir.

1. Yeşilçam’ın Çöküş Yılları: 1980’lerin Türkiye Sinemasına Genel Bir Bakış

Türkiye’de sinemacılığın duraklaması ve gerilemesi, 1970’li yıllardan başlayan uzun bir zaman dilimini kapsamakta; ekonomik, siyasi, sosyo-kültürel pek çok nedene dayanmaktadır. Yeşilçam, tarihsel süreçte birçok krizle karşı karşıya kalmış olduğundan çöküşü hazırlayan nedenler oldukça geniş bir yelpazede ele alınmalıdır. Bu sürecin sinema çevrelerinde de uzun yıllar tartışılmış olduğu dikkati çekmektedir. Gülseren Güçhan’a (1992, s.93) göre 1980 sonrasında Türkiye sinemasındaki değişimler üzerine yapılan tartışmaların en önemlilerinden biri sinemada yaşanan bunalıma odaklanır. Burçak Evren’in (2003, s.12-16) *Antrakt Dergisinde* yayımlanan *2003-2004 sinema sezonu başlarken Yeşilçam Bitiyor mu Değişiyor mu?* başlıklı yazısından anlaşılacağı üzere söz konusu tartışmalar 2000’li yılların başına dek devam etmiş ve ardından yerli sinema tartışmalarının ilgi odağı yeni Türkiye sinemasına yönelmeye başlamıştır. Çalışmanın bu bölümünde sinema yazarları ve akademisyenlerin sinemanın çöküş dönemini hazırlayan etmenler konusuna bakışlarından yararlanılarak genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Yeşilçam sinemasının sonunu hazırlayan nedenler sıralanırken öncelik Türkiye’de film endüstrisinin problemlili yapısına verilmelidir. Yeşilçam sisteminin çöküşe sürüklenmesini Ayşe Lucie Batur, Türkiye’de sinemanın hiçbir dönemde kurumsallaşamamış olmasına bağlamaktadır:

...Yeşilçam film endüstrisi aslında kırılğan ticari ağlarla örülmüş dağıtım veya gösterim gibi farklı aktörlerin zaman zaman sektöre ağırlıklarını koydukları iç çatışmaları olan bir hayal adına teknik ekibinden figüranına pek çok kişinin iş güvencesi olmaksızın çok az ücretlerle çalıştığı bir hayal makinasıydı (2014, s.81).

Batur’un “kırılğan ticari ağlar” ifadesine çok benzer şekilde Burçak Evren, Yeşilçam’ı çöküşe sürükleyen etmenleri tartıştığı yazısında, Türkiye’deki sinema endüstrisini “ekonomik ve kültürel olarak

sağlam bir yapıya ve kendini dışardan gelebilecek her türlü olumsuz etkilere karşı koruma mekanizmalarından yoksun” (2003, s.12) olarak tanımlar. Evren’e göre Yeşilçam alt yapı, insan faktörü ve devlet desteği eksikliğine bağlı olarak en küçük ekonomik krizden fazlasıyla etkilenmiş ve her kriz döneminden bedeller ödeyerek, kan kaybederek çıkmıştır. Söz konusu alt yapısal sorunların başında, birikmiş bir sermayenin olmaması ve/veya sermayenin sinema dışına kanalize edilmesi gelmektedir. Evren’e göre (2003, s.12) film yapımı için yeterli sermaye birikimi olmayan, kısa sürede bol kazanç elde etmek dışında bir politikası bulunmayan Yeşilçam, bu temel sorunu özellikle 1960-1980 aralığında bölge işletmeciliği sistemiyle çözmeye çalışma yolunu izlemiştir. Film üretiminin yükselişte olduğu, Yeşilçam’ın “altın çağını” yaşadığı bu dönemde yapımcılar, altı bölgeye ayrılan ülkedeki işletmecilerden aldıkları avanslarla film çekmektedirler. Böylece seyirciden salon sahiplerine, salon sahiplerinden işletmecilere ve işletmecilerden yapımcılara bir nakit -ya da bono- akışı gerçekleşir (Erkılıç ve Ünal, 2018, s.55). Kendi bölgelerindeki seyircinin nabzını tutan, özellikle de seyircinin beğendiği yıldızlar ve konular üzerinden avans vererek filmler ısmarlayan işletmeciler, sermayeden yoksun yapımcıları kendilerine bağımlı kılmış (Kırel, 2005, s. 298), söz konusu sistem -her ne kadar halk sineması² gibi kuramlarla açıklanmaya çalışılsa da- seyirci beğenilerinden hareket eden, star sistemine ve klişelere dayalı birbirine benzer filmlerin çekilmesine de yol açmıştır.

Yeşilçam sisteminin çöküşünü hazırlayan ekonomik sorunlar her dönemde etkisini hissettirmekle birlikte 1970’li yıllardan itibaren çok daha yıkıcı olmaya başlamıştır. Abisel’e göre (2005, s. 110-113) bu dönemde film üretimi doruk noktasına ulaşmış, filmlerin en az on kopyası tüm bölgelere dağıtılarak çok sayıda salonda gösterim olanağı bulmuştur. Öte yandan aynı yıllarda Türkiye’deki ekonomik sorunlar sinema sektöründe de etkisini hissettirmiş, özellikle de renkli filme geçiş, film maliyetlerinin büyük ölçüde yükselmesinde etkili olmuştur. Şükren Esen’in belirttiğine göre 1970’li yıllarda sinemada yaşanan ekonomik sorunların önemli bir nedeni de ABD ile yaşanan haşhaş sorunu yüzünden karşı karşıya kalınan ekonomik ambargodur. Kıbrıs sorunu, dünyadaki petrol krizi ve ülkede yaşanan siyasi iktidarsızlıkların etkileri de sinemaya ayrılan bütçelerin giderek kısıtlanmasının temel sebepleri arasında gösterilebilir (Esen, 2010, s.134). Zor bulunan ve kotayla alınan renkli ham filmlerin maliyetleri, bölge işletmecilerinden gelen avanslar üzerinden kurulan sistemin dengesinin bozulmasına yol açmıştır. Bu nedenle küçük şirketler kapanmış ya da ucuz avantür filmlere yönelmeye başlamış; film kopya sayıları azalmış, ham filmlerin karaborsadan temin edilmesine çalışılmış ve söz konusu sorunlar ucuza mal edilen erotik filmlerin furyalaşmasına zemin hazırlamıştır.

1970’li yılların ikinci yarısı yalnızca yerli değil aynı zamanda yabancı sinemanın da büyük kriz içinde olduğu bir döneme denk düşmektedir. Işığın’a göre bu kriz temelde sinema seyircisinin düşüşüyle ilişkilidir (2003, s.33). Yerli film pazarının daralmasının nedenlerinin önde gelenleri ise 1970’lerdeki kitlesel toplumsal hareketler sürecinde seyircinin evlerde yaygınlaşan televizyona yönelmeye başlaması (Batur, 2014, s.81), TRT’nin ulusal çapta yayınlara başlaması, genel ekonomik sıkıntıların etkisiyle büyük film şirketlerinin iflase sürüklenmesi, küçük şirketlerin ise yabancı sinemaya öykünerek avantür ve erotik filmlere yönelmesi, bilet fiyatlarının aile bütçesini sarsacak kadar artması (Abisel, 2005, s.110-113), özellikle 1980’li yıllardan itibaren işçi ücretleri ve memur maaşlarında yaşanan büyük gerilemeler neticesinde (Boratav, 1995, s.163) sinemada film seyretmenin hiç olmadığı kadar masraflı hale gelmesi, sinema işletmecilerinin lümpen seyirciyi hedef alan ucuz filmleri gösterime sokmayı tercih etmesi ve sadık sinema seyircisinin yitirilmesi (Görücü ve Atam, 1996, s. 21) olarak sıralanabilir. Bu süreçte seyirci sayısının düşüşü kilit bir rol oynamıştır. 1966 yılında 90 milyon olan seyirci, nüfus artışına rağmen 1984 yılında 56 milyona, 1994 yılında ise 11 milyona kadar gerilemiştir (Işığın, 2003, s.33). Seyircinin azalmasının sinema işletmecileri ve salonları üzerindeki etkisini Abisel (2005, s.114) şu cümlelerle açıklamaktadır:

² Türkiye’ye özgü olan bölge işletmeciliği sistemi, Halit Refiğ’in ortaya attığı “Halk Sineması” kavramının da temelini oluşturur. Refiğ’e göre “Türk film piyasası bir sermaye değil emek piyasasıdır” (Refiğ, 2009, s.75). Refiğ, Yeşilçam’da her yıl üretilen 250’den fazla filmin yapımının, hazır bir sermaye ile değil filmleri izleyecek seyirci sayısı gözetilerek kesilen bonolarla mümkün hale geldiğine işaret eder. Çekilen filmler adeta seyircinin kendisi tarafından finanse edildiğinden, konu ve üslubun seyircinin bakış açısı gözetilerek ve halkçı bir üslupla geliştirilmesi gerekir (Refiğ, 2009, s.76). Bu sav, Batı film diline öykünen toplumcu gerçekçi yapımların yerli seyirciyi ulaşmamasıyla da desteklenir.

Seyirci sayısındaki azalma bu yıllarda kendini hissettirmeye başladı. Yavaş yavaş semt salonları kapandı. Bunu kent merkezlerindeki izledi. Büyük konforlu salonlarda film gösterimi de eski kârlılığını yitirmekteydi. (...) Böylece sinemalar, ısıtılmayan, çökmüş koltukları, bozuk projeksiyon aygıtlarıyla belirli bir grup seyircinin farklı beklentilerini giderdiği mekânlar haline geldi. İşletmecilerin durumu da daha parlak değildi. Hem yapımcılara daha fazla avans vermek zorundaydılar hem de salonlar azaldığından kendi işletme yüzdelerinde düşme söz konusuydu. Önce, büyük şirketlerin yıldızlı filmlerine para verir oldular, sonra da kendilerine başka iş alanları seçmeye başladılar. Bunun sonucunda, küçük yapım firmalarının çoğu ortadan kalktı, film yapım sayısı iyice azaldı. Salonlar kapandı, seyirci sayısı daha da düştü.

Yerli film seyircisinin azalmasının önemli sebeplerinden sayılan seks güldürüleri 1979 yılına gelindiğinde yalnızca sayısal anlamda artmamış, Gülseren Güçhan'a göre müstehcenliğin sınırları da zorlanmaya başlanmıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle birlikte toplumsal yaşamın her alanında olduğu gibi seks filmleri üzerindeki denetim de sıkılaşmaya başlamıştır (1992, s.94). Bu durum elbette tek başına sinemaya yönelik bir müdahale olarak ele alınamaz, aksine toplumsal hayata yönelik kapsamlı bir baskı politikasının parçasıdır. Askeri rejimin yürüttüğü baskı politikasının sonucu olarak insan hakları anlamında büyük gerilemeler yaşanan 1980'li yıllarda binlerce kişi için verilen idam kararlarından 49'u infaz edilmiş, siyasi partiler kapatılmış, sendika faaliyetleri kısıtlanmış, basın mensupları ve siyasetçiler tutuklanmış, çok sayıda kitap, dergi ve sinema filmi yasaklanmış ve ortadan kaldırılmıştır (Tanör, 1995, s. 91-92). Görücü ve Atam'a göre toplumsal muhalefetin sözcüsü niteliğinde çeşitli dernek ve oluşumun, özellikle de Sinematek Derneği'nin kapatılması ticari sinema dışında kalan yerli filmlerin üretimi, dağıtımını üzerinde aşılması zor bir boşluk yaratmıştır. 1980'de Sinematek'in kapanması aynı zamanda sinema eleştirmenlerinin rolünü filmlerin tüketimine aracılık etmeye indirgemiş ve ülkedeki sinema kültürü bu bakımdan da büyük zarar görmüştür (1996, s. 21-24).

Askeri yönetimle birlikte öne çıkan bu yasakların ve denetimlerin de etkisiyle bir yandan film üretimi düşüşe geçmiş, diğer yandan filmlerin konu ve içerikleri belirgin şekilde değişmeye başlamıştır: "Seks filmleri yerlerini arabesk ve şarkıcı filmlerine bırakırken toplum sorunlarını işleyen filmler de birey sorunlarına doğru yönelmişlerdir" (Esen, 2000, s. 41). 1980'li yıllarda yerli filmlerin konu ve içeriklerin değişmesinin, özellikle de arabesk türün popülerleşmesinin bir diğer önemli nedeni seyircinin değişimi ya da dönüşümüdür. Yeşilçam'ın altın çağına toplumsal gerçekçi fikir hakimken, 1970 sonrasında, özellikle de 1980'lerde sinemaya kadereci bakış açısı hakim olmuştur: "80 öncesi bu kültürün alıcıları kentlerin varoşlarında yaşayan ve işçi sınıfı bilincinden belli ölçülerde de olsa beslenen emekçilerden oluşurken, 80 sonrası, aynı kesim lümpenleşmeye ve sağ ideoloji ile beslenmeye başladı" (Görücü ve Atam, 1996, s. 22). Melodram türünün uyuşmalarının ve son derece kadereci bir bakış açısının öne çıktığı filmlerde köyden kente göç, gecekondulaşma, sınıf atlama arzusu öne çıkarken (Kırık, 2014, s. 109); dönemin popüler arabesk şarkıcılarının söylediği şarkıların kliplerini andıran bu filmler, 1970'lerde sinemadan uzaklaşan seyircinin en azından bir kısmını geri kazanmakta başarılı olmuştur (Güçhan, 1992, s. 92). Filmlerin gördüğü ilgi sonucunda her geçen yıl çekilen arabesk yapımların sayısı katlanarak artmaya devam etmiştir: Esen'in belirttiğine göre 1979 yılında çekilen 195 filmin 19'u arabesk türde iken, 1980 yılında film sayısı 68'e gerilemiş, öte yandan arabesk türde film sayısı 27'ye yükselmiştir (2000, s.146).

Arabesk türde filmler yalnızca sinema perdesinde gösterime yönelik olarak çekilmemiş, video endüstrisi için üretilen yapımların da önemli bölümünü oluşturmuştur. Bu aşamada, Yeşilçam sinemasının çöküşünü hazırlayan bir başka etmen olan video sektöründen söz edilmesi gerekir. Burçak Evren'e (2003) göre:

Mevcut seyircisini TV'ye kaptıran, bir daha onu istenilen ve arzu edilen düzeyde sinemaya taşıyamayan Yeşilçam, her soruna bulduğu ve daha sonraları sorundan daha çok sorun olan kısa vadeli, geçici çözümleriyle; seks, arabesk filmleriyle yapay bir kitle yaratmış, bundan istediği sonucu alamayınca da evdeki seyirciye video olgusunu körükleyerek ulaşmak zorunda kalmıştır.

Yani evdeki, eski seyircisini dışarı çıkartıp sinemaya kanalize edeceği yerde, önce onu seks ve arabesk filmlerle kaçırmış, sonra da video ile evde kalmasını sağlamıştır.

Genel kabulün aksine video endüstrisinin Yeşilçam sinemasını geçici bir süre için de olsa canlandırdığı ileri sürülebilir. 1984-1988 yılları arasında videoya yönelik çekilen film sayısındaki artışa paralel olarak yerli film üretimi yeniden yükselişe geçmeye başlamıştır (Işığın, 2003, s. 35). Filmler çoğunlukla yurt dışında yaşayan Türk işçilere yönelik olarak çekilmiş; bölge işletmecilerinin avans sistemine benzer bir uygulamanın yaygınlaşması, ciddi maddi sıkıntı içindeki Yeşilçam'ın bir süre daha ayakta kalmasında önemli rol oynamıştır. Abisel (2005, s.116-117) bu süreci şu cümlelerle ifade etmektedir:

1980'lerle birlikte Yeşilçam'da ciddi bir para sıkıntısı yaratmıştı. İşte tam bu sırada, çantalarında bol parayla İstanbul'a birileri çıkageldi. Bunlar, Avrupa'daki Türklere video kaset pazarlayan ve yapım firmalarından peşin parayla filmlerinin gösterim haklarını satın almak isteyen video işletmecileriydi. Yabancı ülkelerde yaşayan Türklere arasında video aygıtı satın alma oranı 1978 yılından itibaren hızla yükseliyordu. Video, Türk işçilerinin kapalı yaşamlarında yeni bir kaçış noktası olarak ortaya çıkmıştı (...) Video hakları önceden satılan sinema filmleriyle başlayan faaliyet kısa süre sonra doğrudan video için film üretimine dönmüştü. Bir-iki yıl içinde ise tam bir salgın halini aldı.

Bu kısa süreli canlanma, özensiz filmlerle karşılaşan göçmen seyircinin ilk heyecanının geçmesinin ardından video dağıtımçıların avans vermeyi azaltmaları ve videoculuğun gerilemeye başlaması neticesinde sona ermiştir (Abisel, 2005, s.124). Bunda, videoculuğun sinema endüstrisinin bir yan kolu olarak görülme hatasının payı büyüktür. Video ve sinema filmi yapım olanakları 1980'li yılların ikinci yarısında oldukça farklı olup video için filmler çeken şirketler sinema filmi yapım ve dağıtımında güçlükler yaşamaya devam etmişlerdir. Özellikle bölge işletmelerinden gelen avanslarla yürüyen sistemin çözülmesi, sermayesi olmayan Yeşilçam'ın en temel mali kaynağının ortadan kalkmasına yol açmıştır (Işığın, 2003, s. 35-38). Tüm bu süreç "... geleneksel Yeşilçam'ın giderek zayıflamasına, üretim yapamamasına ve alanı dışarıdaki sermayeye bırakmasına neden olmuştur" (Evren, 2003, s.12).

Yabancı Sermaye Yasasının değiştirildiği ve yabancılara yurt içinde şirket kurma, film dağıtım gösterim hakları verildiği 1989 yılı, Yeşilçam endüstrisinin çöküş sürecinde kilit bir tarih olarak karşımıza çıkmaktadır (Evren, 2003, s.12). Türkiye pazarına giren Amerikan şirketleri, küçük yerli şirketlerin bütünüyle ortadan kalkmasına neden olmuş; bu durum yerli ve hatta Avrupa yapımı filmlerin salonlarda gösterim olanağı bulamamasına yol açmıştır (Görücü ve Atam, 1996, s. 24). 1990 yılına gelindiğinde ise Türkiye'de sinema Esen'in ifadesiyle "bitkisel hayat"a girer. Sinema salonlarının majörler olarak bilinen Amerikan şirketlerinin tekeline girmesi, çekilebilen az sayıda yerli filmin gösterim olanağı bulmasının önüne geçer (Esen, 2010, s.182). Anadolu'daki sinema salonlarının kapanması ve büyük kentlerdeki işletmecilerin yabancı şirketlerle yıllık anlaşmalar yapmalarının etkisiyle gösterime giren yabancı filmlerin yerli filmlere kıyasla sayısal anlamda hızla artması, Işığın'ın şu karşılaştırmasıyla daha iyi anlaşılabilir: "1984'te %61-%39 yerli filmler lehine olan oran, 1990'da ilk kez yabancı filmler lehine dönmüş, 1994'e gelindiğinde, toplam seans sayısı içerisindeki yabancı film oranı %58'e yükselmiştir. Diğer bir deyişle, 1987-1994 döneminde dengeler, önceki dönemin tam tersi yönünde değişim göstermiştir" (2003, s. 37).

Bu bölümde son olarak 1970'lerin sonundan 1990'lara geçen süreç içinde aydınların, özellikle sektörün önde gelen yaratıcı yönetmen ve sinemacılarının durumunun gözden geçirilmesi, makalede analiz edilen filmlerin daha iyi anlaşılması adına faydalı olacaktır. 1970'li yılların sinemaya da yansıyan politize atmosferine koşut olarak 1980'li yıllar darbenin, yeni anayasanın ve ardından Özal'ın politikalarının etkisi Esen'in ifadesiyle "...aşırı depolitizasyon ortamı yaratmış, bireyselliği, çıkarıcılığı, köşe dönücülüğü körüklemiştir (Esen, 2010, s. 178). 1980'lerin başındaki askeri rejim sürecinde öne çıkan liberal ekonomi politikalarının, Anavatan Partisi (ANAP) hükümeti günlerinde sürdüğü; bu politikalar uygun olarak sermayenin yanında emek karşıtı bir tutum desteklediği görülmektedir (Boratav, 1995, s. 163). 1980-1983 arasında yaşanan ciddi baskı ve sansür ortamı; sol siyasetin 1980 sonrasında aldığı yenilgiler ve liberal ideolojinin etkisiyle birleşince (Bora ve Çağlar, 2009, s. 337), sanatçı ve aydınlar,

Alper ve Atam'ın ifadesiyle "...derin bir yalnızlık hissiyle, ölümcül bir suskunluğa büründü. Bu süre içinde de kendisiyle ve geçmişle hesaplaşacak zamanı buldu. Ama tüm bu hesaplaşmalarda çaresizlik baskın bir güç olarak kendini hissettirdi ve umutsuz rengini kattı aydının düşünce dünyasına" (1996, s. 30).

Sinema başta olmak üzere sanat ve kültür alanındaki çalışmalarda birey düşüncesinin öne çıkması sürecinde 1989 yılının yine ciddi bir dönüm noktası olduğu düşünülebilir. Doğu Bloku'nun çökmesi, yeni dünya düzeni söyleminin öne çıkması, neo liberalist ideolojinin yükselişe geçmesi neticesinde yönetmenler de Türkiye nesnellüğünden uzaklaşmaya başlamıştır (Alper ve Atam, 1996, s. 31-33). Darbe sonrasındaki depolitizasyon süreci, sol politikanın ve sol düşüncenin tasfiyesi, sol ideolojinin marjinal bir konuma itilmesi, muhalif düşüncenin engellenmesi, televizyonun insanları üretimsizliğe sürüklemesi ve yalnızlaştırması ve değişen tüketim koşulları sinemacıların bocalamaları üzerinde etkili olmuştur (Görücü ve Atam, 1996, s. 20-22). Alper ve Atam sanatçının bu süreçteki psikolojisini şu cümlelerle açıklamaktadırlar:

80 öncesinin politik sanatçısı yerine toplumdaki kopuk, uç ve sözde marjinal bir kimlik konulmuştur. Yukarıda sebeplerini anlattığımız depolitizasyonla birlikte içe kapalı mekânlarda kimsenin onu anlayamadığı, anlaşılmayan, iç dünyasının keşfedilemez olduğunu sanan, çevresiyle uzlaşmanın imkânsız olduğunu düşünen ve asıl önemlisi bu halinden hoşlanan "uç" bir kimliktir bu. Etrafını küçümser, ne kadar duyarlı ve yaratıcı olduğunun bilincindedir çünkü. Nedenini anlayamadığımız bir sebepten dolayı bıkkındır, acılıdır, kendini içkiye verir. O yıldırdır, o yenilmiştir. Nedenleri kimse tarafından bilinmez (1996, s. 37).

Türkiye nesnellüğünden gittikçe uzaklaşan sinemacılar, 1980'li yılların ikinci yarısında, 12 Eylül Darbesi ve sonrasını konu alan eserler de dahil olmak üzere filmlerinde muhalif ve eleştirel bir yaklaşım yerine daha bireysel modernist bir yaklaşımı benimsemeye çalışmış ancak yeterince başarılı olamamışlardır. Bu filmlerde -analiz edilen filmlerde de tartışılacağı üzere- "bir siyasi filmde olması gereken doğrusallık yerini çoğu kez dolaylı bir anlatıma bırakmıştır ve hepsi düşsel hikâyeler üzerine kuruludur" (Maktav, 2000, s. 79). Maktav'a göre 12 Eylül konulu filmlerin ana karakterleri, Alper ve Atam'ın 1980 sonrasının aydını tarifleriyle örtüşür şekilde "...yenilmeye mahkumdurlar. Ya toplumdışı insanlar olmuşlardır, intihar ederler, ya alıp başını uzaklara giderler, ya da öylece çaresizlik içinde kalakalırlar, kaderlerine boyun eğerler. Çünkü uğrunda mücadele ettikleri değerler artık onlar için de anlamını yitirmiştir" (Maktav, 2000, s.83).

12 Eylül Darbesi'ne yaklaşırken varlığını hissettiren ve özellikle de darbe sonrasında yükselişe geçen baskı ve sansür, doğrusal anlatımın öne çıktığı toplumcu filmlerin yerini düşsel öykülerin anlatıldığı karakter psikolojisiyle öne çıkan alegorik filmlerin almasını başlıca sebeplerindendir. Özgür Velioğlu Metin, *Yeşilçam'ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları* adlı makalesinde bu süreci "yeni Türk sinemasının kuluçka süreci" olarak ele almıştır. Velioğlu Metin'e göre Yeşilçam endüstrisi ve anlatı kalıplarını benimsemiş yönetmenler, çağa uyum sağlama amaçlarına uygun olarak 1985 ve sonrasında çektikleri filmlerde üsluplarını geliştirmeye çalışmış ancak Yeşilçam geleneğinden bütünüyle kopamamışlardır (2019, s.399). Yeşilçam'ın son döneminde çekilen bu filmlerde toplumsal gerçekler arka plana itilmiş, Yeşilçam'a duyulan özlem etkisini hissettirmiş; psikoz içerisindeki kentsoylu ana karakterin öyküleri anlatılırken düşler, sanrılar, fantezi ve hayaller öne çıkmıştır (Velioğlu Metin, 2019, s. 400-404).

Batur da benzer şekilde bu dönemde çekilen filmlerde Yeşilçam'ın üslubundan henüz uzaklaşmamış yönetmenlerin postmodern sayılabilecek bir bakış açısına yöneldiklerini, bu geçiş döneminde bir arayış içine girdiklerini ve geçmişleriyle hesaplaşma yolunu izlediklerini ifade etmektedir.

Türkiye'de 80'lerde sinema Yeşilçamla bağlarını tam olarak koparmış sayılmazdı. Yeşilçamın başarısını tekrarlamayı deneyen filmler, popüler türlerini ve klişelerini parodileştirerek eleştiren ve taşlama üzerinden bir nostalji kuran arabesk veya sinemanın o güne kadar yarattığı kadın temsilleri

üzerine eleştirel hatta postmodern sayılabilecek *Adı Vasfiye* gibi filmlerde zengin bir geçmişle yüzleşme, hesaplaşma ve vedalaşmaya tanık oluruz (Batur, 2014, s. 81).

Görüldüğü gibi Yeşilçam'ın altın çağına duyulan özlem, nostaljik bakış ve sembolik anlatım, çöküş yıllarının nitelikli yapımlarının öne çıkan özellikleri arasındadır. Bu yaklaşım sonraki bölümde analiz edileceği üzere Yeşilçam'ın çöküş sürecini konu alan filmlerde de belirgin şekilde izlenebilir.

2. Analiz Edilen Filmler

2.1. Yöntem

Bu çalışmada 1987-1990 aralığında farklı yönetmenler tarafından çekilen ve sinema sektörünün içine düştüğü bunalım yıllarına değinen, Yeşilçam'ın "altın çağı"na nostaljik bir bakışla yaklaşan beş film, amaçlı örnekleme yöntemine uygun olarak seçilmiş ve betimsel yöntemle analiz edilmiştir.

Betimsel analiz yönteminde araştırmanın amacına uygun olarak tematik bir çerçeve belirlenir ve öncelikle her temanın altına araştırma sorularıyla ilişkili doğrudan ve dolaylı alıntılar yapılarak, veriler sistematik şekilde betimlenir. Ardından betimlemeler neden-sonuç ilişkisi doğrultusunda yorumlanır, anlamlandırılır ve gerekirse ileriye yönelik çıkarımlarda bulunulur (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.224).

Çalışmada, örnekleme oluşturan filmler, "Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Doğrudan Anlatısı" ve "Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Dolaylı Anlatısı" olmak üzere iki ana tema üzerinden incelenmiş ve aşağıdaki iki temel soruya yanıt aranmıştır:

- Analiz edilen filmlerde 1980'li yılların sonunda Türkiye sinema sektöründe yaşanan sorunlar nasıl temsil edilmektedir? Sinemacılar, kavramsal çerçevede üzerinde durulan somut sorunlardan hangileri üzerinde durmaktadırlar?
- Analiz edilen filmlerde 1980'li yılların sonunda sinema sektörünün içine düştüğü bunalım, Yeşilçam'ın "altın çağ"ından çöküşe giden süreç hangi (ortak) semboller ve metaforlar kullanılarak betimlenmektedir?

2.2. Filmlerin Öyküleri

Hayallerim Aşkım ve Sen (Atıf Yılmaz, 1987)

Yetimhanede büyüyen Coşkun (Oğuz Tunç), çocukluğundan beri Derya Altınay'a (Türkan Şoray) ve filmlerine hayrandır. Derya'nın canlandığı fedakâr ana Nuran ve hafif meşrep Melek karakterlerinin hayalleriyle birlikte Beyoğlu'nda küçük bir dairede yaşamaktadır. Filme uyarlanmasını düşlediği öyküsü için yeni bir tip bulmakta zorlandığında, akıl hocası Hayati'nin (Müşfik Kenter) de yönlendirmesiyle, Derya ile tanışır. Derya'ya ve film yapımcısına beğendirmeyi başardığı öyküsü, filme uyarlanmak üzere satın alınır. Öyküde, 1950'li yılların Beyoğlu'nda gayrimüslim bir kadına aşık bir gencin yaşadıkları anlatılmaktadır. Çekimler boyunca Coşkun'un Derya'ya ilgisi arttıkça, Melek ve Nuran yaşlanmaya başlarlar. Çekimlerin ardından öyküsünün erotik bir filme dönüştüğünü gören Coşkun bir sinir buhranı geçirir ve sinema çevresini terk eder. Hayati Bey'in ölümünün de etkisiyle yeniden Nuran ve Melek'e sığınır. Filmi izlediği bir sinema salonunda kibrit yakıp perdeyi tutuşturduğunu düşler. Bu sırada arabesk şarkı söyleyip meyhanelerde kondom satarak geçinen küçük bir çocuk gişeden bilet satın alıyordur. Çocuk, alev alev yanan salona doğru ilerler.

Gece Yolculuğu (Ömer Kavur, 1988)

Yönetmen Ali (Aytaç Arman) ve senarist Yavuz (Macit Koper), yeni filmlerine mekân bakmak için güneye giderler. Mekânları tespit ettikleri süreçte Ali, mübadele döneminde terk edilen Kayaköy'den çok etkilenir. Yavuz'a filmi çekemeyeceğini ve bir müddet bu köyde kalacağını söyler. Beklentilere hizmet etmekten bıkmıştır ve yalnız başına düşünmek istiyordur. Kasabanın kilisesinde yatıp kalkar ve senaryosunu yazmaya koyulur. Köyün Rum sakinlerini tanıyan yaşlı bir adamın söz ettiği güzel Rum kızı Stella'nın hayali de ona eşlik eder. Ali, bir süre sonra Yavuz'un ricasıyla kasabanın eski sinemasını görmeye gider. Aynı zamanda kameramanlık da yapmış işletmeci, sinemayı mobilyacı dükkanına

dönüştürmüştür. Onunla sinemanın eski günlerinden konuşan Ali, yazdığı senaryoyu tamamlar. İçindeki boşluğu anlatan bir video kaydı bırakır. Bir uçurumun tepesinde senaryosunu savurur ve ortadan kaybolur. Çekim ekibi eski kilisedeki çekimlere başlar ancak kimse Ali'den haber alamaz. Yavuz, senaryodan arta kalan sayfaları bulur. Başlığı *Gece Yolculuğu*'dur.

Hiçbir Gece (Selim İleri, 1989)

Eski bir Yeşilçam starı olan Sevda (Hülya Koçyiğit), artık kentte yaşayan güçlü kadınları canlandırdığı filmlerde oynamaktadır. Yeni boşanmıştır ve alkol bağımlılığı vardır. Son filmlerinin tamamlanmasının ardından kutlama yapan film ekibi, değişiklik olsun diye bir gay bara gider. Sevda kendi çevresinden bütünüyle farklı bu mekândan ve buradaki bir gençten etkilenir. Kendisiyle yeniden bir araya gelmek için baskı yapan eski eşi Nedim (Kamran Usluer), solcu filmlerde oynamasını eleştiren akrabaları ve sinema çevresinin yaşadığı sorunlar Sevda'yı bir bunalıma sürüklemektedir. Bir gece yeniden gay bara giden Sevda, Bahadır (Murat İlker) ile tanışır. Eski bir krupiye olan ve kumarhaneler kapanınca işsiz kalan genç adamla sevgili olur. Bu ilişkiye akraba ve arkadaş çevresi bütünüyle karşıdır. Akıl sağlığının tehlikeye girdiğini ima eden yönetmene ve Nedim'e karşı duramayan Sevda, bir süre sonra ilişkisini sonlandırır. Eski hayatına geri döner ve yeni bir filmde rol alır.

Filim Bitti (Yavuz Özkan, 1989)

İsmi belirtilmeyen bir yönetmen (Halil Ergün), bir sanat filminin çekim sürecine başlar. Erkek oyuncu (Kadir İnanır) ve kadın oyuncu (Zeliha Berksoy) yeni boşanmıştır ve sette sürekli kavga etmektedirler. Yardımcı kadın oyuncuyla cinsellik odaklı bir ilişkiye başlayan erkek oyuncu, her iki kadına da sözlü ve fiziksel şiddet uygulamaktan çekinmeyen biridir. Diğer yandan eski karısını da unutamamakta, çok yalnız hissetmektedir. Setteki sorunlarla, çıkan yangınla, erotik sahneler çekilmesini isteyen yapımcısıyla, ham film eksikliğiyle baş etmeye çalışan yönetmen ise kendisini olayların akışına bırakmıştır. Oyuncuların kavgalarının filme yansımından endişelidir. Çekilen film, gerçekliğe tezat olarak bir orkestra şefinin eşinden medeni bir şekilde ayrılma ve sevgilisiyle yeni bir hayata başlamasını konu almaktadır. En önemli sahnenin çekiminin ardından baş kadın oyuncu, kıskançlık krizine giren eski eşi tarafından dövülerek öldürülür.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (Yavuz Turgul, 1990)

Aşk filmleri yönetmeni olan Haşmet (Şener Şen), kendi çizgisinden farklı, politik bir filmin hazırlık sürecindedir. Yalnızca sinema üslubunu değil, hayat tarzını ve hatta görüntüsünü de değiştirme çabası içindedir. Bir yapımcıyı ikna etmesinin ardından çekimlere başlar. Yeşilçam'dan eski arkadaşı yaşlı ve alkolik Nihat'ın (Aytaç Yörükaslan) ricasını kıramaz ve filmde ona da bir rol verir. Hayatının filmini çekmenin hayalini kuran Haşmet, çekimler boyunca, aşk filmleri yönetirken yaşadığı sorunların benzerleriyle, hatta daha kötülerıyla karşı karşıya kalır. Üstelik okuduğu birkaç politik kitap, entelektüel yanı güçlü bir film çekmesi için yeterli değildir. Nihat'ın sette kalp krizi geçirerek ölmesi ve yapımcının kaçması, Haşmet'i daha da güç bir durumun içine sokar. Tüm bu zorluklara rağmen kendi imkânlarıyla tamamlamayı başardığı film ilgi çekmez. Başarısızlık nedeniyle bunalıma giren Haşmet, Nihat'ın kendisine emanet ettiği kaplumbağayı çocuklarına bırakır ve bedenine sardığı film şeritlerini tutuşturarak intihar etmeye kalkışır. Yeni bir aşk filmi için teklif gelmesi üzerine bu girişimden vazgeçer.

3. Bulgular ve Yorum

Çalışmanın bu bölümünde amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen beş film betimsel tematik yöntemle analiz edilmiştir. 1987 yılından itibaren yabancı filmlerin izlenme oranlarının artmaya başlaması (Işığın, 2003, s. 37) ve Yabancı Sermaye Yasasının değiştirildiği 1989 yılının sinema tarihçelerine göre çöküş sürecinde kilit bir tarih olması (Evren, 2003), 1987-1990 yılları arasında yerli sinemanın çöküşü temasına odaklanan beş önemli filmin çekilmesini anlamlı kılmaktadır. Analiz edilen filmlerde yönetmen, senarist ve aktörlerden oluşan ana ve yan karakterlerin depresif halleri, sinemacıların sinema endüstrisinin geleceğine yönelik kötümser bakışlarının dışavurumu olarak yorumlanabilir.

Film analizlerinde iki ana tema belirlenmiştir: Bunlardan ilki, “Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Doğrudan Anlatısı”dır. Bu tema altında incelenen filmlerde yerli film endüstrisinin gerilemesinin hangi somut nedenlere bağlandığı üzerinde durulmuştur. Ardından “Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Dolaylı Anlatısı” başlıklı tema altında yerli film sektörünün çöküşünün ve Yeşilçam’ın altın çağına duyulan özlemin metaforik anlatısı beş alt tema üzerinden analiz edilmiştir.

Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Doğrudan Anlatısı

Bu bölümde, 1980’li yılların sonlarında çekilen filmlerde Yeşilçam anlatı yapısından bütünüyle uzaklaşmamış olan yönetmenlerin geçmişle yüzleşme, hesaplaşma ve vedalaşma içinde oldukları (Batur, 2014, s. 81) düşüncesinden hareket edilmiştir. Bu görüşe uygun olarak seçilen ve analiz edilen filmlerin ortak özelliğinin, filmlerde 1980’li yıllarda sinema endüstrisini çıkmaza sokan çeşitli sorunların tartışılması olduğu ileri sürülebilir. Beş filmde de dönemin koşulları gereği film çekmenin güçleşmesi üzerinde durulurken, yönetmenlerin (ve senaristlerin) odaklandıkları sorunlar değişiklik göstermektedir.

Hayallerim, Aşkım ve Sen filminde Yeşilçam’ın çöküşü, toplumsal değişim süreciyle ilişkilendirilmektedir; erotik film furyası ile başlayan sinemanın yozlaşması ve -Beyoğlu özelinde- İstanbul’un demografik yapısının değişmesi arasında bağlantı kurulmaktadır. Beyoğlu’nun değişimi, eski Beyoğlu’nu tanıyan Hayati Bey’e göre semtin demografik yapısındaki değişime paralel olarak sosyal ve kültürel yaşamın köklü değişimiyle etkisini hissettirir: “O zamanlar nasıl farklıydı Beyoğlu bir bilsen. Kiliseler, eğlence yerleri. Her çeşit dil konuşan insanlar. (...) Meyhanesini, pastanesini, kerhanesini, sinemasını koy bir tarafa, eski insanı gitti Beyoğlu’nun. Kimi sürüldü gitti. Kimi taşındı gitti. Kimi öldü gitti”. Coşkun’un kaleme aldığı öyküde de izlenebileceği gibi İstanbul’un kültürünün yapıtaşlarından olan gayrimüslim nüfusun 6-7 Eylül Olayları ve iktidarın Türkleştirme politikaları neticesinde erimeye başlaması ve Anadolu’dan İstanbul’a göç hareketi, sosyal dokuyu ve sinema seyircisini büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu görüşe uygun olarak filmde, kaotik ve tekensiz bir Beyoğlu temsiline yer verilir: Meyhanelerde arabesk şarkılar okuyarak kondom satan çocuklar, seks işçileri, harap haldeki binalar, sigara isteyen sokak çocukları, erotik film gösteren sinemaların girişlerindeki “İki Süper Film Birden” kampanyaları... Bu atmosfer içerisinde Coşkun’un kaleme aldığı naif aşk öyküsünün erotik bir filme dönüştürülmesi kaçınılmazdır.

Filmde, kültürel yozlaşma ve sinema seyircisinin dönüşümü dışında, sinemayı çöküşe sürükleyen ikinci etmen olarak ekonomik koşullar ve özellikle de filmleri finanse edenlerin yaptırımları gösterilmektedir. Derya’nın, hayal kırıklığı içindeki yazar Coşkun’a söylediği şu sözler bu görüşü doğrular: “Karşımızda prodüktör, işletmeci, videocu, sinemacı³, sanatçı olarak hangimiz istediğimizi tam olarak yapabiliyoruz?”. Aynı sahnede, yazdığı senaryonun erotik bir filme dönüşmesinin verdiği ümitsizlikle haykıran Coşkun’un sesi, ses kayıt odasında onu kayıtsızca izleyen yapımcı tarafından kapatılır. Bu sahne, yaratıcı filmler kaleme almak isteyen senaristlerin, yapımcıların maddi beklentileriyle uzlaşamamalarının sembolik bir anlatımı olarak yorumlanabilir.

Gece Yolculuğu filminde benzer şekilde sinemacıların ekonomik bağımlılıklar sebebiyle özgün öyküler ortaya koyamamalarının eleştirisi, yönetmen Ali’nin kimin için film çektiklerini sorguladığı şu sözleriyle ortaya konulur: “Yapımcı için mi? Ününe ün katacak bir star için mi? Ne köy oluyor ne kasaba yaptığımız işler. Farkında değil misin? İnsan kendi duygularını, düşüncelerini açığa vuramıyor. Hep beklentilere hizmet ediliyor. Ortaya kişiliksiz işler çıkıyor. En korkunç işkence insanın kendini sınamaması”. Aynı filmde Ömer Kavur, televizyon ve video endüstrisinin yükselişi gibi sebeplerle sinema seyircisinin azalmasına ve buna bağlı olarak kapanan sinema salonlarına da dikkat çeker. İlgili sahnede yeni filmi için mekân bakan Ali, Sinema Sokağı’ndaki eski sinemanın mobilyacıya dönüştürülmüş olmasına oldukça şaşırır. Ali’nin “Ne oldu ki?” sorusunu sinemanın eski işletmecisi

³ Burada sinema işletmecileri kastedilmektedir.

şöyle yanıtlar: “Bütün sinemalara ne olduysa. Arz talep meselesi. (...) Sinemayı ne edeceksiniz ki? Her yerde video var. İstedığınız kaseti bulup seyredebilirsiniz”.

Hiçbir Gece filminde, birçok sahnede 1980’li yılların sonunda yerli film yapım sürecinde yaşanan ekonomik sıkıntılar ve yılda üretilen film sayısının azalması üzerinde durulmaktadır. Gerçekten de filmin çekildiği 1989 yılında “Yabancı Sermaye Yasasında yapılan değişiklik, 28. 29. ve 31 nolu karamameler, bir bakıma geleneksel Yeşilçam piyasası için adeta bir milat olmuştur” (Evren, 2003, s.12). Bu tarihten sonra yerli filmlerin gösterim imkânlarının çok daha azaldığı düşünüldüğünde, *Hiçbir Gece*’nin film üretiminin durma noktasına gelmesi sorununa değinmesi daha iyi anlaşılabilir.

Filmlerin bütçelerinin düşüklüğü yalnızca oyuncu arkadaşının Sevda karakterine “Zaten sinema diye bir şey kalmadı. Açlıktan nefesi kokuyor hepsinin. Televizyonda kuyruğa girmişler. Hepsi ağlaşıyor” şeklindeki sözlerinden değil, film içinde çekilen filmlerin çekim olanaklarından da belirgin şekilde hissedilir. Set tasarımları ve teknik imkânlar incelendiğinde *Hiçbir Gece* filminin kendisinin de oldukça düşük bütçeli olduğu dikkati çekmektedir. Bir film yapımcısının “Kimse film yapmıyor. Biz güçlüyüz. Herkes cesaretimize şaşıyor” sözleri ise endüstrinin içinde bulunduğu güç durumu gözler önüne serer. *Hiçbir Gece* filminde, orta yaşlı Yeşilçam yıldızı Sevda, akşamları viski içerek televizyonda eski filmlerini izlemeye devam etmektedir. Gönülsüzce oynadığı yeni filmlerinin üslup ve anlatısı, eski filmlerinden oldukça farklıdır. Karşılaştığı yaşlı bir figüranın “Yeni filmlerinizi izliyoruz Sevda Hanım. Her şey değişti. Bizi unuttular” ifadesinden de anlaşılabilir gibi bu dönemde sinema bir değişim sürecinden geçmektedir. Yönetmen Selim İleri, 1980’li yıllarda sinemada yaşanan yeni üslup arayışlarını, eleştirel ve umutsuz bir bakış açısıyla tartışır. Filme göre, bu dönemin sinemacılarına sansür baskısını aşarak bir süre için de olsa özgün ve gerçekçi öyküler anlatmanın kapısını açan “kadın filmleri” bile, *Hiçbir Gece*’nin çekildiği 1989 yılında tükenmeye ve ilgi çekmemeye başlamıştır.

Yönetmen Fikret: Ezilen Anadolu kadını. Son derece sosyal içerikli bir hikâye. Kadınlar sende kendini bulacak.

Sevda: Bunlar da bitti galiba Fikret abi. Zaten yılda bir, iki film çeviriyorum. Ne çok çalıştık sizinle. Yönetmen Fikret: O günler bir başkaydı. Bir hayal gibi geçti.

Sevda’nın yılda oynadığı birkaç film, kadını merkezine alan sanat filmleri ya da sol ideolojili filmlerdir. Dönemin nispeten nitelikli filmleri de Selim İleri’nin bu filminde, sinema sanatı açısından yetersiz görülmekte ve çok dar bir seyirci kitlesine hitap etmesi nedeniyle eleştirilmektedir. Filmde, Sevda’nın milliyetçi ve muhafazakâr akrabaları, 1980’li yılların sinema seyircisinin temsili niteliğinde karşımıza çıkar. Onlara göre Sevda’nın son yıllarda oynadığı filmler yalnızca bazı gruplar tarafından izlenip diğerlerine ulaşmamaktadır ve halkın değerlerini yansıtmaktan uzaktır: “Kimin meselesini anlatıyor bu film? İki yüz, üç yüz; bilemedin üç, beş bin kişinin hezeyanı. Taklitçi, sapık ideolojilere bağlı rezil bir zümre.... Burası milliyetçi bir ülke. (...) Geçmişimize sahip çıkmalıyız. Örf ve adetlerimizi korumalıyız. Solcuların davasına hizmet etmiş oluyorsun”.

Filmde geçen diyaloglara göre yönetmen Selim İleri, *Hiçbir Gece*’de ekonomik sıkıntılar nedeniyle Yeşilçam sinemasının çöktüğüne, televizyon ve videonun salonların yerini aldığına,⁴ film sayısının azaldığına ve yeni üslup arayışlarının seyircide karşılık bulmadığına işaret etmektedir. Benzer sorunlar Yavuz Özkan’ın yönettiği *Filim Bitti* adlı filmde de hissedilir. *Filim Bitti*’de film içinde çekilen film, büyük teknik ve ekonomik yetersizliklerle ilerlemektedir. Devrilmek üzere oldukları izlenimini uyandıran dekorlar, ucuz aksesuarlar, eski yöntemlerle yağdırılan sahte kar, çekim tekrarına izin vermeyen uzunluktaki negatif film, sette çıkan yangın, eksik panolar ve raylar yönetmenin başa çıkması gereken sorunların yalnızca bazılarıdır. Üstelik yapımcı, *Hayallerim Aşkım ve Sen*’de olduğu gibi çekilmekte olan sanat filmini erotik filme dönüştürme arzusundadır:

⁴ *Gece Yolculuğu* filmine benzer şekilde harap halde kapalı sinema imgesi *Hiçbir Gece* filminde de tekrarlanır: “Senin filmlerin burada oynardı.”

Yapımcı: Film daha yarılanmamış. Bu sabah on kutu daha film istediğini söylediler. Hem de duyduğuma göre senaryoyu aynen çekmiyormuşsun. İş kopyalarını seyrettim. Her plana 3, 4 tekrar yapmışsın. Hollywood prodüksiyonu mu bu? Hem de bir tek erotik sahne bile yok! Açıktan beş kutu daha film veririm. Bir metre daha vermem bunu bilesin.

Hem *Filim Bitti* hem de film içindeki isimsiz filmin çekimi finale yaklaştıkça, yaşanan sorunların dozu da katlanarak artar. Özellikle şaryo üzerindeki kamera hareket ettikçe ray ve panoları taşıyarak filmi tamamlamaya çalışan set işçilerinin içinde bulunduğu güç durum, işçi sorunları üzerine film çekme konusunda deneyimli olan Özkan tarafından nesnel bir bakışla tespit edilir. Dolayısıyla bir yandan sanat filmi niteliği taşıyan ve yönetmenin üslubunu değiştirme arayışı olarak düşünülebilecek *Filim Bitti*'nin, diğer yandan kısmen de olsa sinema emekçilerinin çalışma koşullarını gündeme getiren bir eser olarak karşımıza çıktığı söylenebilir.

Aynı filmde, sinema yazarlarının ve eleştirmenlerin sinemacılara ters düşmeleri ve çekilen filmleri koşullardan bağımsız olarak oldukça olumsuz eleştirmeleri konusuna da değinilmektedir. Şaryonun kurulduğu sahnenin çekimi sırasında bir sinema yazarı, -kendi ifadesiyle adet olduğu üzere- satın aldığı pastayla seti ziyaret eder. Karşısındaki trajikomik manzara onu üzmetten ziyade eğlendirmişe benzemektedir. Yazarın, “İnsan koşulları zorlamamalı. Nedense bizim yönetmenler yapabilecekleriyle yetinmiyorlar. Sonra da komik oluyorlar” şeklindeki sözlerine öfkelenen yönetmen, hediye gelen pastayı adamın yüzüne fırlatır. Böylece analiz edilen diğer filmlerden farklı olarak Özkan, *Filim Bitti*'de, film çekenlerin muhtemel düşmanlarına yapımcıların yanı sıra sinema yazarlarını ve eleştirmenleri de eklemiştir.

Çalışmada analiz edilen son film olan Yavuz Turgul'un yönettiği *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, Türkiye'de sinema sektörünün 1980'lerin sonunda içinde bulunduğu koşulları en detaylı anlatan yapımlardan biridir. Filmin ana hikâyesi üslup arayışı içinde olan, aşk filmleri yerine politik filmler çekmek isteyen ancak sinema endüstrisinin koşullarının ve entelektüel birikiminin yetersizliği nedeniyle bu arzusunu gerçekleştiremeyen bir yönetmenin yaşadıkları üzerine kuruludur. Haşmet'in yeni filminin çekimi öncesinde, çekim sürecinde ve post prodüksiyonu sonrasında yaşadığı zorluklar saymakla bitmez. Filmde, ekonomik sıkıntılarının, arabesk ve/ya erotik filmler dışında risk almaktan kaçınan yapımcıların, dönemin sinemasının temel sorunları arasında gösterildiği söylenebilir: “Bu işler parayla olur beyim. Senin prodüktörünün donu yok be”, “Film çekiyorum diye millet deli gözüyle bakıyor bana. Ne istiyorsun yani iflas mı edeyim?”, “Ben Universal mıyım? Ben-Hur'u çeksek daha ucuza çıkardı be”. Turgul, -analiz edilen diğer filmlerden farklı olarak- dönemin yapımcılarının film çekimi konusunda bilgi sahibi olmamaları ve dolandırıcılık yapmaları üzerinde de durmaktadır. Haşmet'in ilk çalıştığı yapımcı TRT'yi bile dolandırmakla suçlanırken, ikincisi çekilmekte olan filmi yarım bırakarak ortadan kaybolur. Böylece film içinde çekilen film, yönetmenin eski karısından aldığı borç parayla tamamlanabilir.

Aynı filmde Haşmet, yapımcısını sansürle sorun yaşamayacakları konusunda ikna ederek çekimlere başlayabilse de, maddi imkânsızlıkların yarattığı tuzaklara düşmekten kurtulamaz. Satın alırmayı başardığı orta kalitede renkli negatifin uzunluğu, çekimleri tamamlamak için yeterli değildir. Meslektaşlarından daha ucuza çalışan görüntü yönetmeni, ilerleyen hastalığı nedeniyle görme yetisini yitirmektedir. Plato olarak kullanılan köşk bakımsızlıktan harap haldedir. Yan karakterlerden birinin ölümünü, ücretlerini alamayan set işçilerinin seti terk etmeleri izler. Yönetmen yardımcısının da işi bırakması üzerine Haşmet filmi adeta yalnız başına tamamlar. Bu süreçte ücretini ödeyemediğinden gala günü kendi filmini laboratuvarından çalmak zorunda kalan Haşmet, boş salondaki gala gösteriminin ardından bunalıma girer.

Turgul'a göre dönemin filmlerinin başarısızlığı önemli ölçüde Jeyan'ın “Hayır (iyi film) yapamadın. Bu koşullarda nasıl iyi film yapabilirsin ki zaten” sözlerinden anlaşılacağı gibi ekonomik ve teknik yetersizliklerden kaynaklanmaktadır. Öte yandan filmde yönetmenlerin de Yeşilçam kalıplarından uzaklaşacak eğitime, kültüre ve birikime sahip olmaktan uzak oldukları vurgulanmaktadır. Galatasaray

Lisesi'nde okuduğu, ideolojik nedenlerle hapis yattığı yalanlarını söyleyen yönetmen, gerçekte eğitim almamış bir alaylıdır. Sakal modelini değiştirmesi, taktığı fular, ağızındaki pipo, sahaflardan edindiği Marksist kitaplar Haşmet'in dönüşüm çabasının bir zihniyet dönüşümünden çok basit bir görünüş değişiminden ibaret olduğunu hissettirir. Dolayısıyla *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, çöküşün nedenlerini sosyo-ekonomik koşullar dışında yaratıcı sinemacıların, özellikle de senarist ve yönetmenlerin, entelektüel anlamdaki yetersizliklerine bağlaması nedeniyle analiz edilen diğer filmlerden ayrılmaktadır.

Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Dolaylı Anlatısı

Gerçekçi film kuramcılarının göre sinema -edebiyattan farklı olarak- fotografik gerçekliğin yapısı gereği, imgelerin dolaysızlığı ve kesinliği gibi nedenlerle somut konular üzerinde durma eğilimindedir. Başka bir ifadeyle dilin sembolik esnekliği edebiyata soyutlamalar; sinemaya ise daha somut bir anlatım açısından avantaj sağlar. Bu yaygın kanı biçimci film kuramcılarının Rudolph Arheim tarafından eleştirilmektedir. Arnheim'a göre film, olanı yeniden üretmemektedir. Dile benzer şekilde filmlerde de fotografik imge algılanan gerçekliğin sembolik bir aracıdır (Aktaran: Gianetti, 1972, s. 49-50). Öyleyse sembol ve metaforlar filmde de edebiyata benzer şekilde görüldüğünden farklı ve çok katmanlı anlamlara hizmet etmektedir.

12 Eylül Darbesi sonrasındaki baskı yıllarında, Yılmaz Güney ve devrimci sinemacıların sert eleştirel politik sinemalarının yerini dolaylı anlatım ve düşsel hikâyeler üzerine kurulu filmler almaya başlamıştır (Maktav, 2000, s. 79). Bu yaklaşım 1980'ler boyunca 12 Eylül konulu ve kadın sorunlarını merkeze alan filmlerde hissedilmiş; ardından bu çalışmanın odak noktası olan Yeşilçam'ın çöküşü temalı filmlerde karşımıza çıkmıştır. Bu bölümde çalışmanın örneklemini oluşturan beş filmde öne çıkan *Yaşlılık ve Ölüm*, *Sona Eren Evlilik-Yeni Birliktelik*, *Hayalet Köy*, *Yanan Sinema Salonu* ve *İhtiyar Kaplumbağa* başta olmak üzere çeşitli sembol ve metaforlar üzerinden Yeşilçam'ın çöküşünün dolaylı anlatısı analiz edilmiştir.

Yaşlılık ve Ölüm

Hayallerim Aşkım ve Sen, *Hiçbir Gece* ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmlerinde 1980'li yıllarda sinemanın çöküşü, yaşlılık ve ölüm üzerinden metaforik bir dille ele alınmaktadır. Üç filmde de yan karakterlerin yaşlanması, hastalanması ve ölümüyle yerli film üretiminin önceki bölümlerde üzerinde durulan nedenler dolayısıyla durma noktasına gelmesi arasında ilişki kurulmaktadır.

Hayallerim Aşkım ve Sen filminde, Coşkun'un zihnindeki eski film karakterleri Nuran ve Melek, genç yazarın bu karakterleri canlandıran oyuncu Derya'ya ilgi duymasının ardından yaşlanmaya başlarlar. Pelikül üzerinde sabit kalması beklenen imgenin bu değişimi; Yeşilçam'ın şaşaalı yıllarının tiplmelerinin, öykülerinin, dil ve üslubunun gerilerde kaldığı, bir dönemin kapanmış olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Yıllar önce bu karakterleri oynamış olan Derya, "Biraz bayatlamadı mı o yapay tipler?" sözleriyle sinemanın geçmişini eleştirmektedir. Oysa yetim büyüyen Coşkun, yaşamı boyunca film karakterlerini anne ve sevgili yerine koyarak içindeki boşluğu doldurmaya çalışmıştır. Filmi deneyimleyen seyirci de Coşkun gibi Yeşilçam filmleriyle büyümüş, film yıldızlarına hayranlık duymuş ve karakterlerle duygusal bağ kurmuştur. Coşkun'un gerçekliği tercih ederek düş evreninden uzaklaşması sonucu "Çürüyoruz hayatım. Unutuluyoruz" diyen Nuran ve Melek'in seslerini ve gençliklerini yitirmeye başlamaları, seyircide geçmişte izlediği filmleri anarak bu hayali karakterlere yeniden can verme duygusunu uyandırır. Dolayısıyla filmde Coşkun karakterinin yaşadıkları üzerinden sinemanın geçmişini ve güncel durumunu karşılaştıran yönetmen Atıf Yılmaz, nostaljik bir bakış açısıyla geçmişten yana bir tavır sergiler.

Coşkun'un akıl hocası Hayati, Beyoğlu'nun ve sinemanın eş zamanlı yozlaşmasına ve çürümesine tanıklık etmiş bir karakterdir. Film endüstrisi can çekişmektedir; benzer şekilde Hayati de Coşkun'un öyküsünden uyarlanan filmin setinde kalp krizi geçirir. Eski filmlere Coşkun kadar bağlı olan ve Melek karakterine hayranlık duyan Hayati, ölmeden hemen önce Melek'in hayalini görür: "Bundan sonra hep yanımda kal. Olur mu?", "Beni kimse için unutmayacağına söz verirsen". Hayati gibi Yeşilçam da

ölmüştür ama belleklerde bıraktığı izler yoluyla maddi varlığından bağımsız olarak yaşamayı sürdürecektir.

Hiçbir Gece filminde eski bir film yıldızının ölümü ve sinemanın çöküşü arasında benzerlik kurulmaktadır. Filmin ilk sahnesi bir akıl hastanesinde geçmektedir. Bu sahnede Nurperi Teker (Güler Ökten), olgunluk dönemini yaşayan, yeni çektiği filmlerden hiç keyif almayan, her gece içki içerek eski filmlerini izleyen Sevda'ya gençlik anılarını, ışıklar içinde yazan isminin yazdığı gösterişli sinema salonlarının öyküsünü anlatır. Sevda, Nurperi'yi biraz da ürkerek dinler, çünkü onda kendi geleceğini görmektedir; o da unutulmak, aklını ve güzelliğini yitirmek tehlikesiyle karşı karşıyadır. Hayati'nin ölümüne benzer şekilde, sinemanın görkemli yıllarını simgeleyen bir karakter olarak Nurperi'nin karşımıza çıktığı bir sonraki sahnenin morg olması şaşırtıcı değildir. Sevda, genç sevgilisi Bahadır'la birlikte yaşlı kadına son kez bakar ve hastaneden uzaklaşır. Finalde, çaresizce döndüğü setlerde kendisinden beklenen inanmadığı rollere isteksizce bürünmeyi sürdürecektir.

Sinemanın çöküşünün metaforik anlatımı olarak yaşlı oyuncunun ölümüne yer verilen diğer film *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'dir. Nurperi'nin şöhretiyle birlikte akıl sağlığını yitirmesine benzer şekilde eski bir oyuncu Nihat da yıllar içinde içki parası bulmak için tüm mal varlığını satan bir alkolik haline gelmiştir. Günlerini harap haldeki evinde içki içerek ve eski filmlerini izleyerek geçirmektedir:

Nihat: Hep bizim eski filmleri seyrediyorum. Sabah, akşam. Günlerce.

Haşmet: Sıkılmadın mı aynı filmlerden?

Nihat: Niye? Kendime bakıyorum, arkadaşlara bakıyorum. Çoğu ölmüş. Kimimiz yok olmuş...

Kopmuşuz birbirimizden. Parçalanmışız, dağılmışız. Her bir parçamız bir filmin içinde.

Parasız kalan Nihat yeni filmde oynamak için ısrar edince, yönetmen Haşmet bir alkolikle çalışmanın tüm risklerine rağmen eski dostunu reddetme gücünü kendisinde bulamaz. Nurperi ve Hayati gibi Nihat'ın da -bu kez film setindeki- ani ölümü, geride kalan Haşmet için sarsıcı olur: "Nihat ölemezsin. Film bitmedi. Ölme Nihat. Film bitsin öyle öl". Her ne kadar Haşmet aksini haykırırsa da -Yavuz Özkan'ın filmine verdiği isme benzer şekilde- bu ölüm de "filmin bitişi"ni çağırır.

Sona Eren Evlilik, Yeni Birliktelik

Filim Bitti ve *Hiçbir Gece* filmlerinde sinema endüstrisinin geçmişi ve bugünü, eski ve yeni eş/sevgili metaforuyla işlenmektedir. Her iki filmde de yıpranan evliliğini boşanma ile noktalayan karakterler yeni ilişkiler yaşamakta ancak mutluluğu bulamamaktadırlar. Karakterlerin yaşadığı bu sancılı süreç ile sinemacıların eski sinemanın dil ve üslubunu terk ederek ve yeni arayışlara girmeleri arasında ilişki kurulmaktadır.

Filim Bitti filminde bir değil iki ayrılığın öyküsü anlatılır: Asıl filmde isimleri belirtilmeyen başrol oyuncularının boşanması ve film içinde çekilen filmde ana karakterlerinin ayrılması. Sinemacıların kendi geçmişlerinden kopuşları ve yeni bir sinemanın inşası sürecini çağırıştıran asıl filmdeki boşanma, son derece medeni bir ayrılığın öyküsünü anlatan kurgu taklidine kıyasla oldukça sarsıcıdır. Film içindeki filmde genç kadın, orkestra şefi kocası ve aşığının ilişkilerini kabul ederek aralarından çekilmeyi tercih eder: "Bir süre kafamı dinleyeceğim. Sonra çalışmaya başlayacağım ve de yeni bir aşka hazırlayacağım kendimi". Asıl filmde ise boşanmanın ardından tartışma ve hakaretler sona ermemektedir. Son derece eril bir bakışa sahip başrol oyuncusu, eski karısını kıskandırmak için genç bir aktrisle cinsellik odaklı bir ilişki yaşamaya başlar. Bu kadına da fiziksel ve sözel şiddet uygulamaktan çekinmeyen ismi belirtilmemiş karakter özgüvensiz, yalnız ve mutsuz hissetmeye devam etmektedir: "Lanet olsun bana! Her şeye, herkese. Kimse beni sevmiyor".

Boşanan karakterlerin içine düştükleri melankoli, yeni yaşamlarından hoşnutsuzlukları ve birbirlerinden nefret etmekle birlikte bütünüyle kopamamaları, geçiş sürecinin merkezindeki sinemacıların duygu durumlarıyla örtüşmektedir. Filmlerdeki sanatçı karakterlerin kimliği, Alper ve Atam'ın da belirttiği 1980 Darbesi sonrasında toplumdaki kopuk, uç ve sözde marjinal sanatçı kimliğiyle örtüşmektedir: Bu

dönemin sanatçısının kimliği, “depolitizasyonla birlikte içe kapalı mekanlarda kimsenin onu anlayamadığı, anlaşılmayan, iç dünyasının keşfedilemez olduğunu sanan, çevresiyle uzlaşmanın imkânsız olduğunu düşünen ve asıl önemlisi bu halinden hoşlanan "uç" bir kimliktir” (1996, s.37).

Analiz edilen tüm filmlerde ana ve bazı yan karakterlerin depresifliği, yönetmenlerin duygu durumlarının bir yansımasıdır. Gelecekte umutsuz sinemacıların, filmlerinde alkolik, şiddete ve intihara meyilli, akıl sağlıklarını kaybetmeye başlayan, hayaller gören, sinir buhranları geçiren karakterlere yer vermeleri şaşırtıcı değildir. *Hiçbir Gece* filminde alkol sorunu olan Sevda da *Filim Bitti*’deki karakterlere benzer bir arayış içindedir: “Hiçbir sıcak ilişki yok hayatımda. Çocuğum yok. Bir arkadaşım bile. Hiç kimsem yok”, “O 25 yıl sessizce geçti. Kamera sesiyle birlikte yaşadım. Şimdi o ses de azaldı. Boşluktaım. Birtakım anılar. Hep yitirdiğim ama unutamadığım günler”.

Sevda, aynı zamanda menajeri olan Nedim’den boşanır ve eski eşinden tamamen farklı bir adamla ilişki yaşamaya başlar. Bahadır genç, eğitimsiz, serseri ruhlu bir karakterdir. Filmde, Sevda’yı taciz etmekten çekinmeyen Nedim’den farklı olarak duygusal ve romantik bir genç olan Bahadır’ın biseksüel olduğu da vurgulanmaktadır. Bu filmde -Türk sinemasında örneği az görülen gay barlara, drag queenlere yer verilen sahnelerde izlenebileceği üzere- sosyo- kültürel yapının değişimi ve sinemadaki dönüşüm arasında güçlü bağlar olduğu öne sürülür. Filmin ana teması olan değişim çok sayıda sahnede, terzide dikilen kıyafetlerde, film içinde çekilen filmdeki ressamın resimlerinde, hatta bakılan bir tarot falında karşımıza çıkar: “Korkma ölüm (kartı) sadece kesin değişiklik demektir”.

Sevda’nın eşinden ayrılması ve sinemacıların Yeşilçam’ın kalıplarından uzaklaşma arayışları arasındaki bağlantı, aşağıdaki diyaloglar yoluyla daha net anlaşılabilir. Bu sahnede oyuncu arkadaşı ve yönetmen, Nedim’in eski eşi Sevda’yı ısrarla aramasını eleştirmektedirler:

Yardımcı oyuncu: Eski kocalar böyledir.
Sevda: 20 yıl bir günde bitmiyor.
Yönetmen: Kurtulmalısın. Yeterince sömürdü seni.

Bir başka sahnede ise kadın gazeteci, yönetmen Fikret ile yeniden çalışıp çalışmamaya karar veremeyen Sevda’yı eleştirir:

Gazeteci: O adamla çalışmayın. Evine dönsün eski filmlerini seyretsin o.
Sevda: Bana çok emeği geçmişti.
Gazeteci: Geçmiş ola. Yıllarca milletin beynini yıkadılar.
Sevda: Bir dönemdi, bir üsluptu.

Sevda ne “Nostalji kokmuyor. Biz geçmişle oyalanmıyoruz” diyen kadın yönetmen kadar geçmişinden kopabilmiştir ne de geleceğe umutla bakabilmektedir. Değişim arayışına girdiğinde ve Bahadır’la birliktelik yaşamaya başladığında ise çevresindeki herkesin direnciyle karşılaşacaktır. Değişime olan direnç, Sevda’nın muhafazakâr akrabalarıyla, Nedim’in Sevda’ya geri dönme çabasıyla ve hatta feminist yönetmen Gülçin Yener’in eşcinselleri ötekileştirmesiyle vurgulanmaktadır: “Hep merak etmişimdir. Nasıl insanlar? Ne kadar mutsuzlar? Ne kadar acıklı bir durumları var? Cinsel seçimleri neden yoldan çıkmış? Neden bizim gibi değiller”. Filmin finalinde bu aşılması güç direnç Sevda’nın Bahadır’dan ayrılmasına, eski yaşamına, setlere ve -menajeri olarak da olsa- Nedim’e geri dönmesine yol açar.

Hayalet Köy

Yeni çekeceği film için mekân aramaya Kayaköy’e gelen bir yönetmenin varoluş sorunlarını ve sanatsal kaygılarını anlatan *Gece Yolculuğu* filminde, mübadele sonrasında boşalan Rum köyü Kayaköy ve son zamanlarını yaşayan Yeşilçam sineması arasında ilişki kurulmaktadır. Tıpkı Yeşilçam sokağının, yerli film setlerinin, açık ve kapalı sinema salonlarının boşalması gibi, eski Rum köyü de terk edilmiş ve harap hale gelmiştir.

Öğretmen: Rum kasabasıydı. 23 mübadelesinde göç etmek zorunda kalmışlar. Bir gün mutlaka döneriz inancıyla evlerini olduğu gibi bırakmışlar. Eşyalarıyla.

Ali: Hiçbiri dönemedi mi?

Öğretmen: Hayır. Onların yerine Selanik'ten mübadele edilen soydaşlarımız gelmiş kasabaya. Sonra onlar da daha elverişli yerleşim merkezlerine taşınmış.

Ali: Düşünsene bir hayalet kasabası gibi.

Bu diyalogdan, filmin yönetmeni Ömer Kavur'un sinema endüstrisi ve üslubunda sürmesi beklenen değişim konusunda iyimser düşünmediği çıkarımı yapılabilir. Filme göre Kayaköy'ün mübadele sonrasında eski canlılığına bir daha kavuşamamasına benzer şekilde, sinema da kendini yenileyemeyecek gibi görünmektedir. Ali, bu köyde harap bir kilisede senaryosunu yazarken, seyirciye Yeşilçam'ın sonunu getiren bazı unsurlar üzerine ipuçları sunulur. Bunlardan ilki, mekân arayışı sürecinde Ali ve Yavuz'un karşılıklarına çıkan çocuklarla olan diyaloglarıdır: “Ne tür film seviyorsunuz?” “Rambo, Chuck Norris, Süpermen. Televizyonda da gördük...” Yeni seyirci yalnızca Amerikan filmlerini tercih etmemektedir, aynı zamanda -çocukların evde o akşam televizyonda gösterilecek filmleri gazeteden öğrendikleri sahneden anlaşılabilceği üzere- bu filmleri televizyonda izleme eğilimindedir.⁵

Gece Yolculuğu filminde seyircinin sinema salonlarından uzaklaşmasına neden olan 1970'lerin kaotik atmosferine ve darbe sonrasındaki askeri rejime vurgu de yapılmaktadır. Radyodan duyulan Cumhurbaşkanı Kenan Evren haberleri ve Ali'nin yazdığı senaryodan bir diyalog, seyirciye söz konusu kaotik atmosferi belirli aralıklarla anımsatır: “Göğsünde iki kurşun. Okul çıkışında. 27 yaşındaydı daha. Nereye gittiğimi bilmeden yürüdükçe, o ıssız sokaklarda yürüdükçe yaşamakta olan kargaşa üstüme çöküyordu bir karabasan gibi. Daha ne kadar acı yaşanacaktı...”

Ali'nin gezdiği mobilyacıya dönüştürülmüş sinema salonu ve çekim yaptığı dijital kamera, film çekim ve gösterim pratiklerinin dönüşümüne işaret ederken; yaşlı film işletmecisiyle gerçekleşen bir diyalog üzerinden yerli film konularının tekrara düşmesi ve Yeşilçam'ın çağa ayak uyduramaması da eleştirilmektedir: “Ciddi mi söylüyorsun? Hala film çekiliyor mu? O çok eskiden değil miydi? Ne çekiyorsunuz? Yo hiç söyleme. Sittin senedir hep aynı terane”.

Yanan Sinema Salonu

Analiz edilen filmlerin üçünde, sinema salonlarının kapanması, harap hale gelmesi, avantür ve seks filmlerinin gösterim mekânı olması, mobilyacı dükkânı gibi farklı amaçlar için kullanılması konusuna değinilmektedir. Filmlerin söz konusu sahnelerinden anlaşıldığı üzere salon sayılarının azalması, salonların film gösterecek durumda olmaması ya da işletmecilerin kapılarını lümpen seyirciye açmak ve niteliksiz filmler oynatmak zorunda kalmaları sinemacılar için oldukça travmatiktir. Bu konuyu metaforik bir dille yorumlayan *Hayallerim Aşkım ve Sen* filminde Beyoğlu'nun sosyo kültürel yapısına paralel olarak gösterime giren filmlerin değişimi, “iki süper film birden” afişleri asan sinemaların görüntüleriyle seyirciye sunulur. Aynı filmin final sahnesinde Yeşilçam'ın gerçek yüzünü deneyimleyen Coşkun, yazdığı öyküden son derece niteliksiz bir seks filmi olarak uyarlanan filmi, Beyoğlu'nda bir sinema salonunda izler. Coşkun'un yüzündeki tiksinti ifadesi yalnızca izlediği filme değil, Yeşilçam'ın geldiği son noktaya yöneliktir. Bir kibrit çakıp perdeyi tutuşturduğunu hayal ederek ayrıldığı sinemanın girişinde yine erotik film afişleri asılıdır. Filmin ilk sahnesinde *Acıların Çocuğu* şarkısını söyleyerek meyhanelerde kondom satan çocuğun, son sahnede gişeden bilet satın alarak alev alev yanan salona girmesi ise sinema seyircisinin dönüşümünü ortaya koymaktadır. Filme göre Yeşilçam filmleriyle büyüyen, bu filmlerdeki tipleri ailesi yerine koyan seyirci sinema salonlarını terk ederken; yerlerini arabesk ve cinsellik talep eden yeni ve lümpen bir seyirci almaktadır.

⁵ Analiz edilen diğer filmlerden farklı olarak *Gece Yolculuğu*'nda Sinematek'in kapatılmasına da değinilmektedir. Yavuz: “Onca yıl birlikte yol aldık. Geçmiş düşününce... Öğrencilik yılları, sinematek. Her şey ne çabuk geçiyor”.

İhtiyar Kaplumbağa

Yeşilçam'ın çöküşünün bir diğer sembolik ifadesi *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde karşımıza çıkan kabuğu kırık, ihtiyar kaplumbağadır. Oyuncu Nihat'ın ölümünden sonra Haşmet'e, ondan da çocuklarına emanet edilen bu kaplumbağa artık yaşlanmış ve ölümü yakınlaşmış yerli film endüstrisini sembolize etmektedir: “Şu kaplumbağa padişah gördü. Cumhuriyet gördü. Tek parti, çok parti, 3 ihtilal gördü. Televizyon, Eurovizyon ve daha neler göreceğ... Ben geçmişi seviyorum. Ne bugünü ne yarını. Benim parçalarım orada”. Analiz edilen diğer filmlere göre nostalji duygusunun çok daha ön planda olduğu *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, farklı olarak iyimser bir finalle sona erer ve intihar etmekten son anda vazgeçen Haşmet'in salonunda gezinen yavru kaplumbağalar üzerinden sinemanın dönüşeceği, küllerinden yeniden doğacağı izlenimi uyandırılır.

Sonuç

Türkiye'de 1960'lı yıllarda “altın çağ”ını yaşayan sinema endüstrisi, 1970'li yılların ortalarından itibaren sosyo-ekonomik, siyasi, kültürel ve teknik çok sayıda nedene bağlı olarak gerilemeye başlamış ve çöküşe sürüklenmiştir. 1980'li yıllardan başlayarak sinema yazarları ve akademisyenler Yeşilçam sisteminin çöküşünü merkeze alan tartışmalar yürütmüş ve yazılar kaleme almışlardır. Çalışmanın ilk bölümünde özetlenen bu tartışmalarda Türkiye'de sinemanın hiçbir dönemde kurumsallaşamamış olması, birikmiş bir sermayenin olmaması, bölge işletmeciliğinin kırılmalı yapısı ve sinemanın devlet desteğinden yoksunluğu Yeşilçam'ın çöküşünün temel nedenleri arasında gösterilmektedir. Özellikle avans ve bono sistemine dayalı bölge işletmeciliği sistemi, Yeşilçam'ın tüm ekonomik krizlerden büyük ölçüde etkilenmesine, geçici çözümler geliştirmesine ve adım adım seyircisini kaybetmesine yol açmıştır. Söz konusu tartışmalarda üzerinde durulan diğer önemli etmenler ise renkli filme geçişin getirdiği teknik ve ekonomik sorunlar, 1970'lerdeki kitlesel toplumsal hareketler sürecinde seyircinin evlerde yaygınlaşan televizyona yönelmeye başlaması, sinema seyircisinin değişmesi, yeni hedef kitle olan lümpen seyirci için niteliksiz düşük bütçeli filmlerin çekilmesi, bilet fiyatlarının yükselmesi, 12 Eylül Darbesi sonrası yaşanan baskı ve depolitizasyon süreci, Sinematek Derneği'nin kapanması ve ülkedeki sinema kültürünün zarar görmesi, video endüstrisinin sektöre getirdiği canlanmanın kısa sürmesi, bölge işletmeciliği sisteminin çözülmesi ve 1989 yılında değiştirilen Yabancı Sermaye Yasasının ardından Amerikan şirketlerinin yerli pazara girmeleridir.

Çalışmada 1987-1990 yılları arasında çekilen ve Yeşilçam sinemasının çöküşünü konu alan beş film, betimsel tematik analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Yerli film sayısının çok azaldığı yıllarda arka arkaya çekilen bu filmler, sinemacıların içine düştükleri bunalımı, geçmişle hesaplaşmalarını, nostaljik bakışlarını ve geleceğe yönelik umutsuzluklarını ortaya koymaktadır. Filmlerde ekonomik sorunlar yüzeysel olarak ele alınmış; Yeşilçam sisteminin ekonomik yapısının sorunlu temelleri üzerinde durulmamıştır. Bunun yerine yapımcıların sinema konusundaki bilgisizlikleri, film bütçelerini kısma çabaları ve güvenilmezlikleri vurgulanmıştır. Film içinde çekilen filmlerin düşük bütçelerinin yarattığı teknik olanaksızlıkların sinemacıları olumsuz yönde etkilemesi, yapımcıların seyirci çekmek amacıyla filmlere erotik sahneler ekleme çabası, bu ortamda bağımsız film yapım olanağının bulunamaması, film yapımının çok riskli hale gelmesi eleştirilmiştir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde Yeşilçam'ın entelektüel bir gelenekten yoksun olduğu konusunda özeleştirilmiştir; *Filim Bitti* filminde eleştirilenlerin sinemacıların yanında durmamalarına ve setlerde yaşanan olumsuzluklara değinilmiş; *Hiçbir Gece* filminde kadını ve sol ideolojiyi konu alan filmlerin bile sonunun geldiği ve bu filmlerin çok küçük bir seyirci grubuna seslendiği ileri sürülmüştür. *Hayallerim Aşkım ve Sen* filminde ise Beyoğlu'nun sosyo-kültürel yapısının ve yeni lümpen seyircinin, yerli filmciliğin sonunu getiren nedenlerin başlıcalarından olduğu vurgulanmıştır. Televizyonun yaygınlaşması, sinema salonlarının kapanması ve kalan salonlarda Amerikan filmlerinin gösterilmeye başlanması gibi problemlere ise daha yüzeysel yaklaşıldığı dikkati çekmiştir.

Çalışmada analiz edilen filmlerde çeşitli sembol ve metaforlar üzerinden de yerli sinemacılığın içine düştüğü bunalım gözler önüne serilmiştir. Yaşlanan, aklını kaybeden, alkole sığınan ve ölen karakterlerin; Osmanlı'nın son yıllarından bu yana yaşayan ihtiyar bir kaplumbağanın, mübadele döneminde terk edilmiş hayalet köy Kayaköy'ün, alev alev yanan bir sinema salonunun son zamanlarını

yaşayan Yeşilçam sinemasını temsil ettiği düşünülebilir. 12 Eylül sonrasında yaşanan ağır denetim sürecinde dolaylı anlatımı benimseyen yönetmenler, Türkiye’de sinemanın içinde bulunduğu değişim sürecini çiftlerin ayrılması ve yeni birliktelikler kurması metaforuyla ele almayı tercih etmişlerdir. Ana karakterlerin melankolik, depresif halleri, intihara ve alkole meyilleri, anlamsız arayışları ise sinemacıların bu süreçte içine düştükleri bunalımın dışavurumu olarak yorumlanabilir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Alper, E. ve Atam Z. (1996). 1990lı Yıllar ve Türk Sineması. *Görüntü*. Kış 95-96. 29-38.
- Batur, A. L. (2014). Toplumsal Değişimler Ekseninde Türkiye Sineması. (Ed) Çelik, Ş.A. *Sinemada Bir Asır*. Ankara: Altın Portakal Uluslararası film Festivali Armağan Kitabı.
- Bora, T. ve Çağlar S. (2009). Modernleşme ve Batılılaşmanın Bir Taşıyıcısı Olarak Sivil Toplum Kuruluşları. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 3: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim.
- Boratav, K. (1995). İktisat Tarihi (1981-1994), *Türk Tarihi 4*. Milliyet.
- Erkılıç, H. ve Ünal R. (2018). Türkiye Sinemasına Özgü Bir Üretim Tarzı Olarak Bölge İşletmeciliği: Adana Bölgesi İşletmeciliği Örnek Olay İncelemesi. *Erciyes İletişim Dergisi*. Cilt 5. Sayı 5. 54-74.
- Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’sinde Sinema*. İstanbul: Beta.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.
- Evren, B. (2003). 2003-2004 Sinema Sezonu Başlarken Yeşilçam Bitiyor Mu Değişiyor Mu? *Antrakt*. 2003. 12-16.
- Gianetti, L. D. (1972). Cinematic Metaphors. *The Journal of Aesthetic Education*. Vol. 6, No. 4 .49-61.
- Görücü, B. ve Atam, Z. (1996). 1980 Sonrasında Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Görüntü*. Sayı 4. Kış 95-96. 21-25.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge
- Işığın, İ. A. (2003). 1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi. *Film 2003*. Sayı:2. 33-41.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil.
- Kırık, A. M. (2014). Türk Sineması’nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi. *E Gifder. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. Cilt: 2. Sayı: 3. 90-117.
- Maktav, H. (2000). Türk Sinemasında 12 Eylül. *Birikim*. Sayı 138. 79-84.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Tanör, B. (1995). Siyasal Tarih (1980-1995), *Türk Tarihi 4*. Milliyet.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Yeşilçam’ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. Cilt: 7. Sayı:1. 398-429. [tps://doi.org/10.19145/e-gifder.408730](https://doi.org/10.19145/e-gifder.408730).
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.