sinematek.tv

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASI ÇALIŞANLARININ ÖRGÜTLENME SORUNLARI

DOKTORA TEZİ

DERYA ÇETİN

ANKARA-2010

sinematek.tv

sinematek.tv

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASI ÇALIŞANLARININ ÖRGÜTLENME SORUNLARI

DOKTORA TEZİ

DERYA ÇETİN

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Nejat ULUSAY

ANKARA-2010

sinematek.tv

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASI ÇALIŞANLARININ ÖRGÜTLENME SORUNLARI

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nejat ULUSAY

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Prof. Dr. Eser KÖKER	.....
Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK	.....
Doç. Dr. Nejat ULUSAY	.....
Doç. Dr. D. Beybin KEJANLIOĞLU	.....
Doç. Dr. Barış KILIÇBAY	.....

Tez Sınavı Tarihi : 07 / 07 / 2010

sinematek.tv

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(07/07/2010)

Derya ÇETİN

sinematek.tv

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER..... **i**

TABLOLAR DİZİNİ..... **iv**

KISALTMALAR..... **V**

GİRİŞ **1**

I. BÖLÜM

KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE SİNEMA ÇALIŞANLARININ MESLEK ÖRGÜTLERİ

1.1. Küreselleşme Sürecinde İşgücü Piyasaları ve Sendikalar..... **17**

1.1.1. Üretim Sürecinde Post-Fordist Dönem ve Esnek Çalışma Koşulları..... 17

1.1.2. Neoliberal Politikalar ve Sendikalar..... 26

1.1.3. Sermayenin Küreselleşmesi ve Sendikalar..... 32

1.2. Küreselleşme Sürecinde Dönüşen Film Endüstrileri ve İstihdam Biçimi..... **36**

1.2.1. Film Endüstrilerindeki Dönüşüm..... 36

1.2.2. İstihdam Biçimindeki Dönüşüm..... 48

1.3. Sinema Çalışanlarının Mesleki Örgütlenmeleri..... **53**

1.3.1 Sendikal Örgütlenmenin Zayıflaması..... 54

sinematek.tv

1.3.2. Yaratıcı İşgücünün ve Meslek Birliklerinin Yükselişi…..……..... 61

1.3.3 Uluslararası Sendikal Faaliyetler…….…….…… 67

II.BÖLÜM

MESLEK ÖRGÜTLERİ AÇISINDAN TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL DEĞERLENDİRMESİ

2.1. 1960 Öncesi Örgütlenme Faaliyetleri…… 71

2.1.1. Yeşilçam Sistemine Doğru……. 72

2.1.2. Dernekler Temelindeki Örgütlenmeler ve İlk Sendikalaşma Girişimi…….. 83

2.2. 1960-1980 Yılları Arası Örgütlenme Faaliyetleri…… 102

2.2.1 Yeşilçam Sistemi ve Kriz…….. 102

2.2.2. Yükselen Sendikacılık Hareketleri……. 106

2.2.3 Teknik İşgücü ve Yaratıcı İşgücü Arasında Artan Çatışmalar..... 113

2.2.4. Derneklerden Kapsayıcı Tek Bir Sendikaya Aşamalı Geçme Düşüncesi…… 117

2.2.5. Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası'nın Kuruluşu……. 121

sinematek.tv

III.BÖLÜM

1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI ÇALIŞANLARI VE MESLEK ÖRGÜTLERİ

3.1. 1980 Sonrası Türk Sineması Çalışanlarının Ortamı…….. 125

3.1.1. Neoliberal Politikalar ve Film Yapımcılığının Dönüşümü.. 125

3.1.2. Özel Yayıncılığın ve Reklamcılığın Gelişmesiyle Yeni İstihdam Alanlarının Oluşumu……... 137

3.2. 1980 Sonrası Türk Sineması Çalışanlarının Mesleki Örgütlenmeleri…… 152

3.2.1. On Yedinci İşkoluna Dahil Edilen Sinema Çalışanları..... 152

3.2.2. Telif Hakları Yasasının Değiştirilmesi ve Meslek Birliklerinin Kuruluşu..... 163

3.2.3. Eser Sahipleri ve Bağlantılı Hak Sahipleri Tarafından Kurulan Meslek Birlikleri..... 167

3.2.4. Uluslararası Örgütlerle Bağlantılar..... 183

SONUÇ…… 188

ÖZET..... 206

SUMMARY..... 208

KAYNAKÇA…….. 210

EKLER..... 228

sinematek.tv

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1.	Hollywood Stüdyolarının Kar Kaynakları……..	45
Tablo 2.	Yıllara göre sendika ve birlik üye sayıları (ABD)…….....	65
Tablo 3.	Yıllara göre sendika ve birlik üye sayıları (İngiltere)……..	66
Tablo 4.	1980-2008 arası yerli, yabancı ve toplam seyirci sayıları…….....	128
Tablo 5.	1993-2005 Yılları Arası Ülkedeki En Büyük Üç Dağıtım Şirketinin Pazar Payları…….....	129
Tablo 6.	1991-2006 Yılları Arası Yapılan ve Gösterime Giren Yerli Film Sayıları…….	130
Tablo 7.	En Çok Reklam Alan Program Tipleri…….	143
Tablo 8.	Ağustos 2008 itibariyle Ulusal Kanallarda Yayınlanmakta Olan Yerli Diziler ve Yapım Şirketleri…….	143
Tablo 9.	2007 Yılında Dizi Sektöründe Çalışanların Aldıkları Ücretler……	149
Tablo 10.	2007 Yılında Yapım Sonrası Aşamada Çalışanların Aldıkları Ücretler…….	149
Tablo 11.	2007 Yılında Senaryo Grubunun Aldığı Ücretler (Bölüm Başı / Haftalık)……	150
Tablo 12.	Türkiye'de Tüm İşkolları Genelinde İşçi Sayısı ve Sendikalaşma Oranları…….	153
Tablo 13.	Türkiye'deki Meslek Birlikleri, Kuruluş Yılları ve Üye Sayıları…	170
Tablo 14.	Türkiye'de Sinema Alanındaki Meslek Örgütlerinin Uluslararası Örgütlerle Bağlantıları……..	184

sinematek.tv

KISALTMALAR

ACE	:	American Cinema Editors (Amerikan Sinema Kurguculari)
ACTT	:	Association of Cinematograph, Television and Allied Technicians (Sinematograf, Televizyon ve Birleşik Teknisyenler Birliği)
AFL	:	American Federation of Labor (Amerikan Emek Federasyonu)
AGICOA	:	Asociation Gestion Internationale Collective des Ouvres Audiovisuelles (Görsel-İşitsel Eserler Uluslararası Telif Yönetimi Birliği)
AMPTP	:	Alliance of Motion Picture and Television Producers (Sinema ve Televizyon Yapımcıları Birliği)
AOL	:	American Online
ASC	:	American Society of Cinematographers (Amerikan Görüntü Yönetmenleri Topluluğu)
BECTU	:	Broadcasting, Entertainment, Cinematograph and Theatre Union (Yayıncılık, Eğlence, Sinematograf ve Tiyatro Sendikası)
BETA	:	Broadcasting & Entertainment Trade Alliance (Yayıncılık & Eğlence Ticari İttifakı)
BSB	:	Belgesel Sinemacılar Birliği

sinematek.tv

CIO	:	Congress of Industrial Organizations (Endüstriyel Organizasyon Konseyi)
CISAC	:	Center For International Security And Cooperation (Uluslararası Güvence ve İşbirliği Merkezi)
CWA	:	Communication Workers of America (Amerikan İletişim Çalışanları)
DGA	:	Directors Guild of America (Amerikan Yönetmenler Sendikası)
DGGB	:	Directors Guild of Great Britain (Büyük Britanya Yönetmenler Sendikası)
DİSK	:	Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DTÖ	:	Dünya Ticaret Örgütü
EBU	:	European Broadcasting Union (Avrupa Yayıncılık Birliği)
EDN	:	European Documentary Network (Avrupa Belgesel Ağı)
EMI	:	Electrical & Musical Industries Ltd.
EQUITY	:	Actor's Equity (Aktörler Birliği)
ETU	:	Electricians' Trade Union (Elektrikçiler Sendikasi)
FAA	:	Film Artistes Association (Film Sanatçıları Birliği)
FERA	:	La Fédération Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel (Avrupa Görsel İşitsel Yönetmenler Federasyonu)
FFF	:	International Federation of Performers (Uluslararası İcracılar Federasyonu)
FIA	:	International Federation of Actors (Uluslararası Oyuncular Federasyonu)

sinematek.tv

FIAPF	:	Federation Internationale des Associations de Producteurs de Films (Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu)
FIM	:	International Federation of Musicians (Uluslararası Müzisyenler Federasyonu)
FISTAV	:	International Federation of Unions of Audio-Visual Workers (Uluslararası Görsel-İşitsel İşçiler Sendikaları Federasyonu)
Fİ-DE	:	Film Yapımcıları Derneği
FİLM-SAN	:	Film Sanayi ve Tüm Sanatçıları Güçlendirme Vakfı
FİLM-SEN	:	Türkiye Film Emekçileri Sendikası
FİLM-SES	:	Film Seslendirme Sanatçıları Derneği
FİLM-YÖN	:	Film Yönetmenleri Derneği
FIN/SIN	:	Mali Çıkar ve Ajansçılık Yasaları
FİYAB	:	Film Yapımcıları Meslek Birliği
FİYAP	:	Film Yapımcıları Derneği
FSE	:	Federation Scénaristes Europe (Avrupa Senaristler Federasyonu)
GATT	:	General Agreement on Tariffs and Trade (Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması)
GESAM	:	Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği
HBO	:	Home Box Office

sinematek.tv

IAEA	:	International Arts and Entertainment Alliance (Uluslararası Sanat ve Eğlence Birliği)
IAEL	:	The International Association of Entertainment Lawyers (Uluslararası Eğlence Sektörü Avukatları)
IATSE	:	The International Assocation of Theatrical Stage Employees (Uluslararası Sahne İşçileri Birliği)
IAWG	:	International Affiliation Writers Guild (Uluslararası Yazarlar Sendikası Birliği)
IBEW	:	The International Brotherhood Electrical Workers (Uluslararası Elektrik İşçileri Birliği)
ICEMU	:	International Committee of Entertainment and Media Unions (Uluslararası Eğlence ve Medya Sendikaları Komitesi)
IFJ	:	International Federation of Journalists (Uluslararası Gazeteciler Federasyonu)
IFPI	:	International Federation of Producers of Phonograms and Videograms (Uluslararası Görsel ve İşitsel Yapımcılar Federasyonu)
IGF	:	International Graphical Workers Federation (Uluslararası Grafik İşçileri Federasyonu)
ILO	:	International Labour Organization (Uluslararası Emek Örgütü)
IMF	:	International Money Fund (Uluslararası Para Fonu)
ISETU	:	International Secretariat of Entertainment Trade Unions

sinematek.tv

(Eğlence Sendikaları Uluslararası Sekreteryası)

İLESAM : Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği

KÜLTÜR-İŞ : Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası

MESAM : Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği

MGC : Malul Gaziler Cemiyeti

MGM : Metro Goldwyn Mayer

MMC : Müdafaa-i Milliye Cemiyeti

MOSD : Merkez Ordu Sinema Dairesi

MSG : Müzik Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği

MÜ-YAP : Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği

MÜYORBİR : Müzik Yorumcuları Meslek Birliği

NABET : National Association of Broadcast Employees and Technicians (Ulusal Yayıncılık İşçileri ve Teknisyenleri Birliği)

NATKE : National Association of Theatrical and Kine Employees (Ulusal Tiyatro ve Sinema İşçileri Birliği)

NATTKE : National Association of Theatrical Television and Kine Employees (Ulusal Televizyon ve Sinema İşçileri Birliği)

NIRA : National Industrial Recovery Act (Ulusal Endüstriyel İyileştirme Yasası)

ODC : Osmanlı Donanma Cemiyeti

OFAD : Ordu Film Alma Dairesi

OIRT : International Radio and Television Organisation (Uluslararası Radyo ve Televizyon Örgütü)

sinematek.tv

RATEM	:	Radyo Televizyon Yayıncıları Meslek Birliği
RKO	:	Radio-Keith-Orpheum
SAG	:	Screen Actors Guild (Sinema Oyuncuları Sendikası)
SDG	:	Screen Directors Guild (Sinema Yönetmenleri Sendikası)
SENDER	:	Senaryo Yazarları Derneği
SESAM	:	Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SESBİR	:	Seslendirme Sanatçıları Meslek Birliği
SETEM	:	Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SEYAP	:	Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği
Sİ-Fİ-İŞ	:	Türkiye Sinema Film İşletme İşçileri Sendikası
SİF-İŞ	:	Türkiye Perde ve Sahne İşçileri Sendikası
SİNEBİR	:	Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SİNE-İŞ	:	Türkiye Sinema İşçileri Sendikası
SİNE-KAM-DER	:	Kamera Arkası Çalışanlar Derneği
SİNE-SEN	:	Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası
SODER	:	Sinema Oyuncuları Derneği
SOSYAL-İŞ	:	Türkiye Sosyal Sigortalar, Eğitim, Büro, Ticaret, Kooperatif ve Güzel Sanatlar İşçileri Sendikası
SWG	:	Screen Writers Guild (Sinema Yazarları Sendikası)
TESİYAP	:	Televizyon ve Sinema Filmi Yapımcıları Meslek Birliği
TEZ-KOOP-İŞ	:	Türkiye Ticaret, Kooperatif, Eğitim, Büro ve Güzel Sanatlar İşçileri Sendikası
TFİS	:	Türkiye Film İşçileri Sendikası
TSSD	:	Türk Sinema Sanatçıları Derneği

sinematek.tv

TWU	:	Theatre Writers Union (Tiyatro Yazarları Sendikası)
UIP	:	United International Pictures
UNI	:	Union Network International (Uluslararası Sendika Ağı)
USTG	:	United Studio Technicans Guild (Birleşmiş Stüdyo Teknisyenleri Sendikası)
VAF	:	Variety Artists' Federation (Varyete Sanatçıları Federasyonu)
WB	:	Warner Brothers Inc.
WGGB	:	Writers Guild of Great Britain (Büyük Britanya Yazarlar Sendikası)
WIPO	:	World Intellectual Property Organization (Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü)
WPPT	:	WIPO Performances and Phonograms Treaty (WIPO İcralar ve Fonogramlar Sözleşmesi)
YÖN-SEN	:	Film Yönetmenleri, Senaryo Yazarları ve Yardımcı Yönetmenler Derneği

sinematek.tv

GİRİŞ

Sinema 19.yüzyılın sonunda Avrupa ve ABD'de ortaya çıkışının ardından hızla kitlelere yayılmış ve kısa sürede binlerce insanın çalıştığı büyük bir endüstri haline gelmiştir. Filmler ilk dönemlerde işbirliğine dayalı bir şekilde üretilirken pazarın genişlemesiyle birlikte üretim, dağıtım ve gösterim süreci rasyonel ilkelere dayanan, her alanda uzmanlaşmış ücretli işgücü tarafından üretilen ürünlere dönüşmüştür. Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'daki film üretimini kesintiye uğratmasıyla uluslararası pazarda hakimiyet kuran Amerikan film endüstrisi, endüstri ilişkilerinde güçlü taraf olan meslek örgütleriyle ve destekleyici hükümet politikalarıyla bu egemenliği günümüze dek sürdürmüştür. Diğer taraftan İngiltere ve Fransa gibi bazı Avrupa ülkelerinde devlet, ulusal sinemalarını ABD rekabetinden koruyan destekleyici politikalar oluşturmuş, film üretiminin devam etmesini sağlamıştır. Çalışanların oluşturdukları meslek örgütleri de bu alandaki çalışma koşullarının korunmasında etkili olmuştur. Film yapım sürecinin gerektirdiği değişik niteliklerde işgücünün örgütleri gerek ABD'de gerekse İngiltere ve Fransa gibi Avrupa ülkelerinde yirminci yüzyılın hemen başında sinemayla birlikte ortaya çıkmış ve çoğu günümüze dek varlıklarını devam ettirmiştir. Türkiye'ye sinemanın girişi, sinemanın icat edildiği yerler dışındaki ülkelere girişine benzer olmuş, öncelikle yabancı film ithalatına ve gösterimine dayalı şekilde başlamıştır. Portekiz gibi bazı ülkelerde sinema sektörünün yapısı, başlangıçtaki gibi yabancı film ithalatına ve gösterimine dayalı şekilde işlemeye devam etmişken Türkiye'de 1940'ların ikinci yarısında bu durum değişmiş ve yerli yapımcılık hızla yükselerek yerli film üretimine ve gösterimine dayalı bir sinema sektörü oluşmuştur. Ancak yerli yapımcılığın

sinematek.tv

yükselmesine karşın sinema alanında uzun vadeli, sektöre ve çalışma koşullarına somut etkileri olan ve istikrarlılık gösteren bir meslek örgütü oluşamamıştır. Oysa örgütlenme, film yapımının kolektif bir süreç olduğu dikkate alındığında, bitmiş ürünlerin nitelik ve nicelik açısından değerlendirilmesinde, sektörün başka sektörlerle ve siyasetle ilişkisinde hayati önem taşımaktadır. Bu durum çalışma konusunun seçiliş gerekçesini oluşturmaktadır. Türk sineması çalışanlarının örgütlenme sorunları bugüne kadar ve özellikle bugünlerde üzerinde çok tartışılan ancak tarihsel kökenleri ve uluslararası bağlantıları hiç araştırılmamış bir konudur. Bu çalışmada, Türk sinemasının tarihsel bir perspektif içinde örgütlenme durumunu tespit etmek ve bugünkü koşullar çerçevesinde sinema alanında örgütlenmenin değişen anlamlarını irdelemek, yeni ekonomik düzende Türk sineması çalışanlarının ve örgütlerinin durumunu betimlemek amaçlanmaktadır. Çalışma, Türk sineması çalışanlarını, 1980'lerden günümüze uzanan süreçte yaşanan değişimler ve yeni ekonomik düzen bağlamındaki yerini gösterecek olması açısından önemli olmakta, ayrıca Türk sinemasına ilişkin daha önce hiç incelenmemiş bir konuyu, örgütlenme sorununu bilimsel bir yaklaşım çerçevesinde ilk kez ele alacak olması açısından önem taşımaktadır.

İletişim çalışmalarında işgücü ile ilgili konular ekonomi politik yaklaşım içinde ele alınmaktadır. 18.yüzyılda Adam Smith, David Ricardo gibi klasik iktisatçılar için ekonomik konuların çalışılması ekonomi politik olarak adlandırılmış ve yaklaşım sosyal teori içinde konumlanmıştır. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca ekonomik konuların çalışılmasında temel bir kayma meydana gelmiş, odak makro analizlerden mikro analizlere, vurgu toplumsaldan bireysele kaymış ve

sinematek.tv

kullanılan metotlar ahlak felsefesinden değil sosyal bilimlerden gelmeye başlamıştır. Bu değişimlerle birlikte disiplinin adı ekonomi politikten ekonomiye kaymıştır (Wasko, 2004: 221, 222). Liberal görüş ekonomiyi ayrı ve uzmanlaşmış bir alan olarak görmekte, bireyler ve pazarlar arasındaki ilişkiyi ekonomik yasalarla açıklamaya çalışmakta, kapitalizmin egemen bireylerine vurgu yapmakta ve pazardaki mübadele üzerine odaklanarak serbest pazarı ve tüketicilerin seçme özgürlüğünü savunmaktadır (Golding ve Murdock, 1997: 65-66). Liberal anlayış işgücünü de, verimliliğine ve değer yaratma yeteneğine göre değerlendirerek sermaye ve doğa gibi diğer faktörlerden birine indirgemektedir (Wittel, 2004). Oysa liberal yaklaşım ekonomik örgütlenme ile siyasal, toplumsal ve kültürel yaşam arasındaki etkileşimi gösterememekte; kültür üreticilerinin ve tüketicilerinin tercihlerini içinde yaptıkları daha geniş yapıları gözden kaçırmakta; verimlilik adına ahlaki sorunlardan uzaklaşmaktadır (Golding ve Murdock, 1997: 65-66). Liberal yaklaşımdaki bu eksiklikler 1960'ların sonlarında eleştirel ekonomi politik yaklaşımın yeniden sosyal bilimlerde ve iletişim çalışmalarında kullanılmaya başlamasına neden olmuştur. Boyd-Barrett, 1960 öncesinde de medya teorisini daha geniş bir toplumsal ve tarihsel bağlam içinde ele alma girişimleri bulunsa da 1960'lar boyunca eleştirel geleneğin yeniden keşfinin ve Paul Baran ve Paul Sweezy gibi ekonomistlerin etkisinin ekonomi politik kavramının medya çalışmalarına girmesine ve yükselmesine yardımcı olduğunu söylemektedir (1995: 187). Ekonomi politiğin iletişime uygulanmasında öncü isimlerden olan Peter Golding ve Graham Murdock eleştirel ekonomi politiğin; bütüncü olması, tarihsel olması, kapitalist teşebbüs ve devlet müdahalesi arasındaki dengeyle ilgilenmesi ve adalet, eşitlik, kamu yararı gibi temel ahlaki sorunlarla ilgilenebilmek için verimlilik gibi teknik konuların ötesine

sinematek.tv

geçmesi bakımından anaakım ekonomi biliminden ayrıldığını belirtmektedirler (Golding ve Murdock, 1997: 65, 66, 67). Yaklaşımın bütüncü olması, Vincent Mosco'ya göre ilk olarak politik olanla ekonomik olan arasındaki bağlantıyı anlamak demektir. Günümüzde hükümetle ilgilenenler siyasal bilimlerin, pazarla ilgilenenler ekonominin alanına yönelmektedir ancak ekonomi politik, kurucularının zamanından beri disiplinin sosyal bütünlüğün analizinde köklenmesi gerektiğindeki ısrarını sürdürmüştür. Eleştirel ekonomi politikçiler politik olanla ekonomik olanı birlikte düşünmelerinin yanı sıra toplumun ekonomi politiği ile daha geniş toplumsal ve kültürel alan arasındaki bağlantıları belirlemekle de ilgilenmektedirler (Mosco, 1996: 31-32). Nitekim Nicholas Garnham bu noktayı özellikle vurgulayarak kültürel materyalizm teorisinin medya çalışmaları için gerekliliğini önemle savunur (Garnham, 2008). Golding ve Murdock'ın tarihsellik olarak adlandırdığı ikinci özelliği, Mosco ekonomi politikçilerin başından beri toplumsal değişimi ve tarihsel dönüşümü anlamaya öncelik vermeleriyle açıklar. Adam Smith, David Ricardo ve John Stuart Mill gibi klasik iktisatçılar için bu, büyük kapitalist devrimi anlamak anlamına gelirken, Marx gibi eleştirel ekonomi politikçiler için kapitalizmdeki dinamik güçleri incelemek anlamına gelmektedir (Mosco, 1996: 29-31). Golding ve Murdock, ekonomi politiğin ahlaki sorunlarla ilgilenmesinin onun en önemli özelliği olduğunu söylemektedirler (Golding ve Murdock, 1997: 65). Mosco; bilim, mantığın ve pozitivizmin alanında kalırken ahlak normatif alanda kaldığı için Batı kültürünün bilimi ahlaktan ayırma eğiliminde olduğunu belirtir. Ancak gerek Adam Smith gibi liberal ekonomi politikçiler gerekse Marks gibi eleştirel ekonomi politikçiler ahlak felsefesiyle ilgilenmişlerdir. Ekonomi politik ahlak felsefesiyle olan bağını sürdürmektedir (Mosco, 1996: 34-36). Oliver Boyd-Barrett'a göre Golding ve

sinematek.tv

Murdock'ın öne sürdüğü "kapitalist girişim ve devlet müdahalesi arasındaki denge" özelliği ise, değer meselelerini ele alma yolu olarak toplumsal praksis başlığı altında toplanabilir (Boyd-Barrett, 1995: 186). Mosco, en genel haliyle praksisi insanların kendilerini ve dünyayı üretip değiştirdikleri özgür ve yaratıcı insan aktivitesi olarak tanımlar. Praksis teoriye, bilgiyi teori ve pratiğin devam eden birlikteliği olarak görmesi için rehberlik eder. Bu nedenle ekonomi politiğin epistemolojik ve tözel öncülleri için praksis önemlidir (Mosco, 1996: 37-38).

Golding ve Murdock kültürün eleştirel bir ekonomi politiği için dört tarihsel sürecin merkezi konumda olduğunu belirtirler: medyanın gelişmesi, şirket menzilinin genişlemesi, metalaştırma, devlet ve hükümet müdahalesinin değişen rolü. Medyanın gelişmesini, John Thompson'ın ifadesiyle 'simgesel formların aktarılmasının giderek medya endüstrilerinin teknik ve kurumsal aygıtlarınca dolayımlanır hale geldiği genel süreç' olarak betimlerler ve çağdaş kültürün çözümlemesine başlamasının mantıksal hareket noktasının medya endüstrileri olduğunu söylerler. Şirket menzilinin genişlemesi, kamusal olarak finanse edilen kültür endüstrilerinin öneminin azalması ve özelleştirmeye doğru olan eğilimin artmasıyla şirketlerin kültürel alana müdahalesinin genişlemesidir. Bir yandan gazeteler, dergiler, televizyon, film, müzik ve konulu parklara dek uzanan bir dizi sektörde çıkarları bulunan büyük şirket gruplarının kültürel üretimdeki payları büyürken bir yandan da kültür endüstrileriyle doğrudan ilgisi olmayan şirketler reklamcı ve sponsor rolleri aracılığıyla kültürel etkinliğin yönü üzerinde denetim uygulamaktadırlar. Şirket menzilinin genişlemesiyle bir üçüncü süreç, kültürel yaşamın metalaşması süreci pekişmektedir. Önceleri doğrudan tüketilebilir simgesel ürünler üreten şirketler,

sinematek.tv

teknolojinin gelişmesiyle ürünlere erişim koşulu olarak uygun donanımı da üretmeye başlamıştır. Böylece harcanabilir gelirdeki mevcut eşitsizliklerin etkisi daha da şiddetlenmiş ve iletişim etkinliği ödeme gücüne daha da bağımlı hale gelmiştir. Golding ve Murdock'ın değindikleri son tarihsel süreç devlet ve hükümet müdahalesinin değişen rolü bağlamındadır. İletişim etkinliğinin metalaşmasına karşılık olan kamu yayıncılığının, 1980'lerden itibaren neoliberal politikalarla yıpranmaya başlaması eleştirel ekonomi politiğin ilgi alanına girer. Çünkü yaklaşım pazar sistemlerinin bozukluklarına ve eşitsizliklerine işaret ederek, pazar sisteminin kusurlarının ancak devlet müdahalesi tarafından düzeltilebileceğini savunmaktadır (Golding ve Murdock, 1997: 70-74). Temel özelliklerini bu noktalardan alan ekonomi politik yaklaşım filmleri de kapitalist endüstri yapısı içinde üretilen ve dağıtılan metalar olarak analiz eder. Golding ve Murdock'ın (1997) saptadığı ekonomi politiğin dört merkezi özelliği (bütüncü olması, tarihsel olması, kapitalist teşebbüs ve kamu müdahalesi arasındaki dengeyle ilgilenmesi ve ahlak felsefesiyle bağlılığı) sinemanın ekonomi politiği için de geçerlidir. "Diğer endüstri analizlerine benzer şekilde ekonomi politik, dikkati pazar yapısı ve işleyişine yöneltir ancak ekonomi politik bu meseleleri daha geniş bir medya endüstrisinin parçası olarak ele alır ve daha geniş bir sosyal bağlamda inceler (Wasko, 2005: 10, 11)". Sinemayı ekonomi politik yaklaşımla ele alan çalışmalar 1960'ların sonlarında görülmeye başlamıştır[1]. Thomas Guback öncülüğünde başlayan ilk çalışmalar Amerikan film endüstrisinin uluslararası pazara hakimiyeti ile hükümet desteği arasındaki ilişkiye odaklanmıştır (Guback, 1969, 1973). Guback daha sonraki çalışmalarında

[1] Ancak daha öncesinde ekonomi politik olarak adlandırılmamış olsa da ekonomi politiğin özelliklerini taşıyan çalışmalar bulunmaktadır. Örneğin Klingender ve Legg'in 1937 yılında yaptıkları *Money Behind The Screen* adlı çalışma Amerikan film endüstrisindeki finans sermayesi ve stüdyo sahipleri arasındaki ilişkileri incelemiştir.

sinematek.tv

Hollywood'un dünya pazarındaki egemenliğinin, filmlerin bir meta olmasının yanı sıra, mit ve değerlerin bir yayıcısı olma rolünü de gözler önüne serdiğini belirtmektedir (Guback, 1985). Guback'ın çalışmalarının ardından Amerikan film endüstrisinin küresel egemenliğini, diğer ülke sinemalarına olumsuz etkileri bağlamında ele alan çok sayıda çalışma yapılmıştır. 1990'lardan itibaren ise sinemaya ekonomi politik yaklaşımda yeni bir konu gündeme gelmiştir. Amerikan film endüstrisinin yapım faaliyetlerini emeğin ve diğer kaynakların ucuz olduğu ülkelere kaydırması olgusu, "yeni uluslararası kültürel işbölümü" kavramını doğurmuş, gitgide büyüyen bu uygulamanın diğer ülke sinemaları, sinema çalışanları ve meslek örgütleri üzerindeki etkisi tartışılmaya başlamıştır (Hesmondhalgh, 2007). Mosco, 2006 yılındaki çalışmasında benzer şekilde küresel ekonomide bilgi *(knowledge)* ve medya çalışanlarının konumunu sermayenin ulusaşırı ucuz alanlara kayması bağlamında ele almıştır. Mosco, bu uluslararası kaymanın Çin ve Hindistan gibi emek ücretlerinin düşük olduğu ülkelerdeki işçiler üzerinde yarattığı sorunları tartışarak, çözümler için taşeronlaşmayı mümkün olduğunca durdurmayı amaçlayan örgütlü emeği önermektedir (Mosco, 2006).

Mosco ekonomi politiğin asli haritasını oluşturan üç sürecin; 'metalaşma, uzamsallaşma ve yapılaşma'nın iletişimdeki emek çalışmalarına rehberlik edebileceğini söylemektedir. Kullanım değerinin değişim değerine dönüşme süreci olarak ifade edilebilecek metalaşmanın özel iletişim kurumlarını ve pratiklerini anlamak için bir başlangıç noktası olduğunu belirten Mosco, ekonomi politik yaklaşımın şirket ve devlet yapılarını ve kurumlarını ön plana çıkardığını, şaşırtıcı şekilde emek sürecine çok az ilgi gösterdiğini söylemektedir. Oysa metalaşmanın

sinematek.tv

1980'lerde dünya çapında genişlemesi kamusal medyanın ve telekomünikasyon kurumlarının özelleşmesine ve işçilerin tasfiyesine öncülük etmiştir. İkinci başlangıç noktası küreselleşmeyi de kapsayan uzamsallaştırmadır. Toplumsal yaşamda uzamın ve zamanın sınırlarının üstesinden gelme süreci olarak ifade edilebilecek uzamsallaştırma Mosco'ya göre iletişim endüstrileri çalışanları için belirgin sonuçlara sahip olmuştur. İletişim ve enformasyon teknolojilerinin gelişmesiyle fordizm yerine zaman ve uzam sınırlılıklarının üstesinden gelen teknolojilerden faydalanmaya olanak tanıyan esnek birikim sistemi gelmiştir. Mosco bu dönüşümün belirginliği konusunda tartışmalar olmasına karşın iletişim endüstrileri ve onun çalışanları için sonuçların belirgin olduğunu, örneğin dijital sistemlerin gelişiminin on yıllık bir dönemde telekomünikasyon işgücünün %20'sinin tasfiye edilmesine neden olduğunu söylemektedir. Uzamsallaşma sürecini genel olarak iletişim endüstrisindeki şirket gücünün kurumsal uzantısı ile açıklayan iletişimin ekonomi politiği uzamsallaşmanın bir sonucu olan küresel emek pazarının gelişimini de çalışmaya başlamıştır. Üçüncü başlangıç noktası daha önce değinilen Giddens'ın yapılaşma kavramıdır. Mosco'ya göre yapılaşma kavramının emek çalışmalarındaki anlamı sınıf kavramının yapısal ve kategorik anlamından ileriye taşınmasıdır. Yani sınıfın ilişkisel anlamda ele alınmasıdır. Sınıfın yapısal ve kategorik anlamı mülkiyet açısından sınıfı tanımlarken, sınıfın ilişkisel anlamı sermaye ve emek arasındaki ilişkiyi öne çıkarır.

Eleştirel ekonomi politik yaklaşımda işgücü merkezi bir kategori olmasına karşın işgücü süreçleri hakkında çok az çalışma yapılması, yaklaşımın içinde olanlar tarafından da eleştirilmiştir. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren neoliberal

sinematek.tv

politikalarla birlikte film yapımının çeşitli aşamalarını ucuz alanlara kaydırma uygulaması, 1990'lardan itibaren emek meselelerinin ekonomi politik alanda yer bulmasına neden olsa da, ekonomi politik yaklaşımda işgücü ihmal edilmiş bir alan olagelmiştir. Robert O'Brien uluslararası ekonomi politikte işçilerin çoğunlukla göz ardı edildiğini belirtirken (2002: 89), Wasko iletişim endüstrilerindeki işgücü örgütleri hakkında çok az çalışma yapıldığını vurgulamaktadır (1983: 85). Benzer şekilde Mosco ekonomi politiğin emek sürecine çok az ilgi göstermesini eleştirirken (1998: 24), Garnham iletişim çalışanlarının önemli fakat ihmal edilmiş bir alan olduğunu belirtmektedir (1990: 33). Türk sineması çalışanlarının örgütlenme sorunları üzerine yapılan bu çalışmada eleştirel ekonomi politik bir analiz yapmak mümkündür ancak bu daha iktisadi analize yakın bir çalışma gerektirmektedir. Sinema çalışanlarının oluşturdukları meslek örgütleri hakkındaki çalışmaların ve verilerin son derece sınırlı olması nedeniyle böyle bir analizin kapsamlı olamama ihtimali bulunmaktadır. Diğer taraftan film yapım sürecinin çok farklı nitelikteki işgücüne gereksinim duyması, teknisyenlerin yanı sıra yaratıcı personeli de içermesi nedeniyle konu sosyolojik bir perspektiften de ele alınabilir. Dolayısıyla Türk sineması çalışanlarının mesleki örgütlenme durumunun özellikle küreselleşme süreci ve neoliberalizm bağlamında geldiği konum tespit edilmek istendiği için bu çalışmada tarihsel sosyolojik bir perspektif tercih edilmiştir.

1980 yılı öncesinde Türkiye'deki sinema sektöründeki çalışma koşullarıyla ve çalışanların oluşturdukları meslek örgütleriyle ilgili doğrudan kaynak bulunmadığı için bu konudaki veriler; sinema tarihi kitaplarında dağınık şekilde bulunan değinilerden, Yeşilçam çalışanlarına ait anı kitaplarından, 1980 öncesinde

sinematek.tv

yayınlanmış sinema dergilerinden ve gazetelerden, çeşitli örgütlenmelerin kendi yayın organlarından ve Yeşilçam çalışanlarıyla yapılan derinlemesine görüşmelerden elde edilmiştir.

İncelenen sinema dergileri; Sinema ve Tiyatro Heveskarları Mecmuası (1932), İstanbul Film Postası (1953), Türkiye Sinema Gazetesi (1954-1956), Sinema (1956), Sinema-Tiyatro (1959), Sinema (1961), Türk Film (1962), Perde (1963), Sinerama (1968), As Akademik Sinema (1969-1970), Türk-Film (1972), Yedinci Sanat (1973-1974) adlı sinema dergilerinin milli kütüphanede yer alan sayılarının tamamıdır. İncelenen dergilerden en kapsamlısını ise Ses Dergisi'nin 65 ciltten oluşan 1961-1997 yılları arasındaki bütün sayıları oluşturmaktadır. Dergilerin yanı sıra Türk sinemasının örgütlenme tarihinde dönüm noktası olan yılların gazeteleri de incelenmiştir. Vatan Gazetesi'nin 1932, 1946, 1954, 1959 yıllarındaki sayılarının tamamı, Milliyet gazetesinin 1946, 1954 ve 1959 yıllarındaki sayıları ve Cumhuriyet gazetesinin 1932, 1933, 1946, 1964, 1962, 1978, 1980, 1981 yıllarındaki sayılarının tamamı incelenmiştir.

Yeşilçam çalışanlarının örgütlenme tarihi hakkında, her biri çeşitli örgütlenme faaliyetlerinde yer almış Muzaffer Hiçdurmaz, Necip Sarıcı, Erdoğan Kar ve Aydın Sayman'la derinlemesine görüşme yapılmıştır. Her biri film yapım sürecinin çeşitli aşamalarında yer aldıkları için çalışma koşullarıyla ilgili sorular da yöneltilmiştir. Yeşilçam'ın çalışma koşullarıyla ilgili olarak, 1970'li yıllarda sinema sektörüne girmiş yönetmen yardımcısı Nilgün Sever ve set amiri Hasan Demircan'la da derinlemesine görüşme yapılmıştır.

sinematek.tv

1980 sonrası sinema çalışanlarının koşulları ve örgütlenme durumuyla ilgili olarak Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM) genel başkanı Yılmaz Atadeniz, Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (SİNE-SEN) genel sekreteri Ahmet Keskin, Sine-Sen eski yönetim kurulu üyesi Yusuf Çetin, Sine-Sen hukuk danışmanı Zafer Ayden, Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (SEYAP) genel başkanı Nida Karabol, Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SETEM) genel başkanı Ersin Pertan, Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği (BSB) yönetim kurulu üyesi Sezgin Türk, Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SİNEBİR) genel başkan yardımcısı Erdoğan Akduman, Film Yönetmenleri Derneği (FİLM-YÖN) yönetim kurulu üyesi Erdoğan Kar ve Senaryo Yazarları Derneği (SENDER) genel sekreteri Ahmet Haluk Ünal ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca günümüz sinema ve dizi sektöründeki çalışma koşulları, dizi ve film yapım süreçleri hakkında; yapım koordinatörü Mustafa Demirhan, yardımcı yönetmen Eray Koçak, yardımcı yönetmen Ergin Yılmazer, oyuncu Şevket Çoruh, oyuncu Erkan Can, oyuncu Nejat İşler, senarist Azime Aktaş, senarist Vasıf Küçükoruç, görüntü yönetmeni Taylan Özgür, yardımcı oyuncu Orhan Aygün, oyuncu İlker İnanoğlu, set amiri Fatih Özcan, ışık şefi Hasan Sevgi, yardımcı yönetmen ve yönetmen Tuncay Kapucu ve yapımcı-yönetmen Kemal Seden ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Bu görüşmelerde gerek meslek örgütleri temsilcilerine gerekse sektör çalışanlarına yöneltilen sorular çalışmanın varsayımları doğrultusunda oluşturulmuş yarı-yapılandırılmış sorulardır. Çalışmanın ilk varsayımı, kapitalizmin 1970'lerin ilk yarısından itibaren girdiği dönüşümün çalışma koşullarını esnekleştirdiği ve bu

sinematek.tv

esnekliğin işgücünün geleneksel meslek örgütleri olan sendikaları zayıflattığı yönündedir. Bu nedenle dünyada sinema çalışanlarının oluşturduğu sendikaların etkin şekilde işleyemediği ve giderek güç kaybettiği varsayılmaktadır. Çalışmanın ikinci varsayımı; 1950'lerden itibaren sinemanın televizyon, video, kablolu televizyon, uydu yayıncılığı ve internet gibi yeni pazarlara genişlemesinin, tekrar gösterimlerden gelen telif hakları dolayımıyla eser sahibi ve bağlantılı hak sahibi sayılan yönetmen, senarist ve oyunculara avantaj sağladığı yönündedir. Dolayısıyla temelde telif haklarının takibi, telif ücretlerinin toplanması ve dağıtılması amacıyla işleyen meslek birliklerinin güç kazandığı varsayılmaktadır. Çalışmanın üçüncü varsayımı; uluslararası anlaşmalar ve Avrupa Birliği'yle yakınlaşma süreci nedeniyle sektörün işleyişindeki farklılıklara karşın Türkiye'deki sinema çalışanlarının oluşturduğu meslek örgütlerinde görülen genel eğilimlerin dünyadakilere paralel olduğu yönündedir.

Bu varsayımlar doğrultusunda; birinci bölümde öncelikle 1970'lerin ilk yarısından itibaren kapitalizmin girdiği dönüşüm ve bu dönüşümün çalışma koşulları ve sendikalar üzerindeki etkileri; üretim biçimindeki değişim, neoliberal ekonomi politikalar ve sermayenin küreselleşmesi bağlamında tartışılmaktadır. Bu genel çerçevenin ardından film endüstrilerinde görülen yeniden yapılanma incelenmekte ve bu yeniden yapılanmanın film yapım sürecini ve sinemadaki çalışma koşullarını nasıl dönüştürdüğü ortaya koyulmaktadır. Birinci bölümün son başlığında ise sinema çalışanlarının oluşturdukları meslek örgütlerinin tarihsel bir değerlendirmesiyle birlikte günümüzde geldiği durum saptanmaktadır. Bu bölümle ilgili sınırlılıklar sinema meslek örgütlerinin ABD ve İngiltere'dekilerle sınırlı olmasıdır. Bunun

sinematek.tv

nedeni literatürde sinema çalışanları ve meslek örgütleriyle ilgili çalışmaların son derece az sayıda olmasıdır. Daha önce belirtildiği gibi literatürde bu eksiklik sıkça dile getirilmiştir (O'Brain, 2000: 89; Wasko, 1983: 89; Mosco, 1998: 24; Garnham, 1990: 33). Bu çağrılar sonucu 1980 sonrası sendikasız çalışma koşullarının yaygınlaştığı genel bağlamda, sinema çalışanlarının konumunu, Amerikan film endüstrisinin ulusaşırı yerlerde arttırdıkları yapımlar ya da kaçak yapımlar bağlamında ele alan bazı çalışmalar yapılmıştır (Miller vd, 2000; Hesmondhalgh, 2007). Ancak ulusal film endüstrilerindeki örgütlü işgücü fazla ele alınmamış bir konudur. Sinema çalışanları ve onların oluşturdukları örgütler hakkındaki sınırlı sayıdaki çalışmaların çoğu Amerikan ve İngiliz film endüstrisine dairdir (Nielsen, 1983; Wasko, 1983: Wasko, 1998: Paul ve Kleingartner, 1994; Storper ve Christopherson, 1987; Storper, 1989; Chanan, 1983; Blair vd, 1999). Dolayısıyla sinema çalışanlarının meslek örgütlenmeleri hakkındaki kısım yüzeysel bir değerlendirmeden öteye gidebilmek için ABD ve İngiltere'dekilerle sınırlandırılarak derinleştirilmektedir.

İkinci bölümde meslek örgütleri açısından Türk sinemasının tarihsel bir değerlendirmesi yapılmaktadır. 1960 yılı Türkiye'de gerek çalışma hayatında gerekse sinema alanında bir dönüm noktası olduğu için bu bölüm 1960 öncesi ve 1960-1980 yılları arası olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Her bölümde öncelikle sektörün genel yapısı, çalışma koşullarına etkileri bağlamında ortaya konulmakta ardından dönemdeki meslek örgütleri incelenmektedir. Sinema ile ilgili yasalar, çalışma hayatına ilişkin düzenlemeler ve ülkedeki ekonomik, politik ve toplumsal gelişmeler meslek örgütleriyle birlikte ele alınmaktadır. İkinci bölümle ilgili en büyük sınırlılık

sinematek.tv

Kültür Bakanlığı'nda ve Çalışma Bakanlığı'nda konuyla ilgili belgelerin bulunmaması dolayısıyla resmi verilerin olmamasıdır. Üstelik daha önce bu konuda bir çalışma yapılmadığı için çalışma koşullarıyla ve örgütlerle ilgili bilgilere toplu şekilde ulaşma olanağı bulunmamaktadır. Dolayısıyla çeşitli kaynaklarda dağınık şekilde bulunan ve bazen birbiriyle çelişen bilgilerin tutarlılığı ve güvenilirliği; 1958 yılında Yeşilçam'da set işçisi olarak çalışma hayatına başlayan, 1962 yılında kurulan Sine-İş'in kuruluşunda yer alan ve dönem boyunca faaliyet göstermiş pek çok örgütlenmenin içinde bulunan Muzaffer Hiçdurmaz ve 1958 yılında ses teknisyeni olarak çalışma hayatına başlayan ve Lale Film Stüdyosu'nda uzun yıllar sendika işyeri temsilciliği yapan, ilk toplu iş sözleşmesi görüşmelerinde yer alan Necip Sarıcı ile yapılan derinlemesine görüşmelerle sağlanmıştır. Bu görüşmeler zaman zaman zorunlu etkileşimli görüşme niteliğine bürünmüştür.

1980 sonrasından günümüze uzanan süreçte Türk sineması çalışanlarının koşulları ve mesleki örgütlenmeleri çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınmaktadır. Günümüzde Türkiye'deki sinema çalışanları birbirinden farklı ikili bir yapı içinde faaliyet göstermektedir. Bu iki temel alan; Yeşilçam sisteminden tamamen farklı bir finans, yapım, dağıtım ve gösterim ilişkisinin işlediği film yapımcılığı ve diğer tarafta özel televizyon kanallarının belirleyiciliğindeki reklam filmleri, müzik klipleri ve yerli dizi yapımcılığıdır. Bu iki alan birbiriyle çok farklı yapılar olmasına karşın her iki alanda da üretimi aynı çalışanların gerçekleştirmesi nedeniyle her iki alan da çalışma kapsamına alınmaktadır. 1980'ler ve 1990'larda görülen gelişmeler bugünkü ikili yapıyı hazırlamıştır. Dolayısıyla üçüncü bölümün sektörel yapısını anlatan ilk kısmında günümüz sinema çalışanlarının bağlamını hazırlayan gelişmeler iki ayrı

sinematek.tv

başlık altında değerlendirilmektedir. Önce film yapımcılığının neoliberal politikalar doğrultusunda yeniden yapılanması anlatılmakta ardından sinema çalışanlarının yeni istihdam alanlarını sağlayan özel yayıncılığın gelişimi ele alınmaktadır. Örgütlenmeyle ilgili kısımda ise uluslararası alanda yaşanan gelişmelerin etkisi göz önünde bulundurularak günümüzde sinema alanında faaliyet gösteren meslek örgütleri, birinci ve ikinci ana bölümdeki gelişmelerle karşılaştırılarak değerlendirilmektedir. Böylece çalışanların ve meslek örgütlerinin hem küresel düzlemdeki konumu betimlenmekte hem de Yeşilçam döneminden bugüne taşınan zaaflar ve farklılaşan noktalar ortaya çıkarılmaktadır.

sinematek.tv

I.BÖLÜM

KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE SİNEMA ÇALIŞANLARININ MESLEK ÖRGÜTLERİ

1970'lerden itibaren endüstrileşmiş Batı ekonomilerinde bir dönüşüm yaşanmaya başlamıştır. Kapitalizmin geçirdiği dönüşüm sonucu girdiği yeni dönem; "post-endüstriyel" (Harvey, 1992), "post-fordist" (Aglietta, 1979), "bilgi çağı" (Castells, 1996), "örgütsüz kapitalizm" (Lash ve Urry, 1993) gibi terimlerle açıklanmaya çalışılmış ve 1970'lerin ilk yarısından itibaren kapitalizmin farklı bir döneme girdiği konusunda görece uzlaşma sağlanmıştır. Bu yeni dönem; farklı bir üretim örgütlenme biçimine, yeni bir ideolojinin yükselişine, farklı endüstri ilişkilerine ve endüstri ilişkilerinde meslek örgütlerinin değişen rolüne sahne olmuştur. Sinema çalışanlarının oluşturdukları meslek örgütlerinin günümüzdeki durumunu kavrayabilmek kapitalizmin geçirdiği bu dönüşümün değerlendirmesini yapmayı zorunlu kılmaktadır. Çalışmanın bu bölümü üç kısımdan oluşmaktadır. Öncelikle işgücünün ve işgücünün geleneksel örgütlenme biçimi olan sendikaların yeni koşulları; üretim biçimindeki dönüşüm, hakim ideolojideki kayma ve sermayenin küreselleşmesi bağlamında incelenecek; ardından film endüstrilerindeki dönüşüm ortaya konulacak ve son olarak sinema çalışanlarının oluşturdukları meslek örgütlerindeki genel eğilimler saptanacaktır.

sinematek.tv

1.1.Küreselleşme Sürecinde İşgücü Piyasaları ve Sendikalar

İkinci Dünya Savaşı sonrasından 1970'lerin ilk yarısına kadar süren ve kapitalizmin altın çağı olarak anılan dönemde gerek gelişmiş kapitalist ekonomilerde gerekse ithal ikameci korumacı politikaların uygulandığı gelişmekte olan ülkelerde devlet, sermaye-emek ilişkilerinde işgücü lehine müdahaleci bir tavır almış, işgücü sendikaları güçlenirken çalışanlar görece iyi koşullara sahip olmuştur. Ancak 1970'lerin ilk yarısından itibaren işgücünün merkezi konumu ve kazanımları İngiltere ve ABD'den başlayıp dünyanın geri kalanına yayılarak yıpranmaya başlamıştır. Çalışmanın bu başlığında işgücünün ve meslek örgütlerinin yeni koşulları üretim örgütlenme biçimindeki değişimler, neoliberal ekonomi politikaları ve sermayenin küreselleşmesi bağlamında incelenecektir.

1.1.1.Üretim Sürecinde Post-Fordist Dönem ve Esnek Çalışma Koşulları

1929 ekonomik krizi ve İkinci Dünya Savaşı sonrası Keynesyen ilkeler doğrultusunda yapılanan endüstrileşmiş Batı ekonomileri, üretimde de fordist sistemle karakterize olmuşken, 1970'lerin başında yaşanan krizlerle birlikte fordist sistemden kopmuştur. 1970'lerin ilk yıllarından itibaren başlayan bu dönem sıklıkla post-fordist dönem olarak adlandırılmış ve post-fordizm yaklaşımıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Ash Amin, post-fordizm yaklaşımının evrensel olarak kabul gören bir kuram olarak değil de bir tartışma alanı olarak düşünülmesi gerektiğini söylemekte ve post-fordist tartışma alanının içinde üç ana teorik konum olduğunu belirtmektedir.

sinematek.tv

Bunlar düzenleme yaklaşımı, esnek uzmanlaşma yaklaşımı ve neo-Schumpeterian yaklaşımdır (2000: 3-6).

Düzenleme yaklaşımı ya da teorisine göre kapitalizm çelişkilerle ve krizlerle dolu bir ekonomik sistemdir ve varlığını sürdürebilmek için bazı kurumsal düzenlemelere ihtiyaç duyar. Bu kriz ve çözüm süreçleri üretim tarzının soyut özellikleri tarafından tamamen belirlenmez. Dolayısıyla sosyal ve politik çatışmalar sermaye birikiminin her yeni aşamasını sürdürmeyi sağlayan düzenleme kurumlarının yaratılmasında çok önemli bir rol oynar (Hirst ve Zeitlin, 1991: 18). Yaklaşıma göre iki birikim rejimi[2] türü vardır: yaygın birikim rejimi ve yoğun birikim rejimi. Yaygın birikim rejimi emek ve sermaye verimliliğinin koşullarında herhangi bir değişiklik yapılmaksızın, kapitalist gelişmenin yeni pazarlar elde ederek ve üretim ilişkilerini ekonomik etkinliğin yeni alanlarına yayarak gerçekleştirilmesidir. Yoğun birikim rejiminde ise tersine üretimin koşulları sistemli şekilde emek verimliliğindeki artışla dönüşür (Juillard, 2002: 154).

Düzenleme yaklaşımına göre birikim rejimleri kendi başlarına var olamaz, kapitalist piyasa ekonomisindeki birimlerin beklenti ve stratejilerinin uyumunu sağlayacak güçlerin ve kurumsal biçimlerin saptanması gerekmektedir. "Ekonomik birimlerin davranışlarında, mevcut birikim rejimi ve toplumsal ilişkiler çerçevesinde gerekli uyumu sağlayacak kurumsal biçimler, ilişkiler ve kurallar bütününe düzenleme tarzı denmektedir" (Taymaz, 1993: 20). Düzenleme okulu son iki yüz

[2] Birikim rejimi net ürünün tüketim ve birikim arasında tahsis edilmesi sürecinin uzun vadede istikrara kavuşturulmasını tanımlar; üretim koşulları ve ücretli emeğin yeniden üretiminin koşulları arasındaki bağıntıyı ima eder (Lipietz, 1993: 61).

sinematek.tv

yılın dört ana düzenleme tarzını da şu şekilde saptar: eski düzenleme tarzı; rekabetçi düzenleme tarzı; tekelci düzenleme tarzı ve yeni gelişmekte olan yarı esnek düzenleme tarzı (Hirst ve Zeitlin, 1991: 19). Eski düzenleme, tarımın baskın olduğu, modern kapitalist sanayinin henüz oluşmaya başladığı toplumlarda görünen bir düzenleme tarzı; rekabetçi düzenleme, sanayinin geliştiği, firmalar arasında serbest rekabetin büyük ölçüde geçerli olduğu düzenleme tarzı; tekelci düzenleme, sermaye ve emek arasında bir dizi taviz sonucu gelir dağılımının önemli ölçüde toplumsallaştığı bir düzenleme tarzıdır (Taymaz, 1993: 20). İkinci Dünya Savaşından sonra kitlesel üretime dayanan yoğun birikim rejimi genelleştirilmiş, tekelci bir düzenleme tarzıyla da kitlesel tüketim artışı teşvik edilmiştir. Fordizm denilen bu büyüme rejiminde işçinin bilgisi otomatik makine sistemlerine dahil edilmiş ve bu birikim rejiminin önkoşulu "Emeğin Bilimsel Örgütlenmesi" yöntemleriyle sistematize edilmesi olmuştur (Lipietz, 1993: 68-69). Boyer, fordizmin bir birikim rejimi olarak üç karakteristik taşıdığını belirtmektedir. Fordizm öncelikle; iş bölümüne, üretim sürecinin mekanizasyonuna ve tasarımla uygulamanın ayrımına dayalı bir emek örgütlenme sistemidir. İkincisi emek gücünün verimlilik kazançlarından kurumsallaşmış bir pay alması gerekmektedir. 1960'larda ABD'deki toplu pazarlık anlaşmaları bu tür uzun dönemli gelir düzenlemelerinin örnekleridir (Boyer, 2002: 232). Başka bir deyişle fordist büyüme ancak kitlesel satın alma gücünün kitlesel pazarları sürdürebilmesiyle mümkündür. Dolayısıyla fordizm, -ücretleri yükselterek talebi arttırmayı amaçlayan- keynesyenizm ile birlikte 1945 İkinci Dünya Savaşı sonrasından 1973'teki ilk petrol krizine kadar olan büyük gelişmeden sorumludur (Hirst ve Zeitlin, 1991: 9). Boyer'e göre fordizmin üçüncü karakteristiği üretim ve talebi ayarlama sürecinin öncelikle bir ülkenin sınırları içinde

sinematek.tv

gerçekleşmesi gerektiğidir. "En azından rekabet yokluğu ulusal bir bölgede üretim ve tüketim normlarının birbiriyle senkronizasyonunu engellememelidir. Bir başka deyişle yoğun birikim iç tüketim tarafından yönetilir ve içe dönüktür" (Boyer, 2002: 232-233).

Post-fordist tartışma alanı içindeki üç ana teorik konumdan bir diğeri esnek uzmanlaşma yaklaşımıdır. Esnek uzmanlaşma yaklaşımı Michael J. Piore ve Charles F. Sabel'in 1984 yılında yayınlanan *The Second Industrial Divide* (İkinci Endüstriyel Yol Ayrımı) adlı çalışmasına dayanmaktadır. Piore ve Sabel'e göre işgücü ve makinelerin kullanımında nadiren ortaya çıkan yenilikler bir genişleme dönemine yol açar. Bu genişleme dönemi var olan düzenlemelerin sınırlarına ulaşılmasıyla krizlerle sonuçlanır. Bu krizler iki türlüdür. Birinci tür kriz var olan düzenleme kurumlarının malların üretimi ve tüketimi arasında uyumu sağlayamamasıyla ortaya çıkar. Bu durumda arz ve talebi düzenleyen kurumlar geliştirilmeli ya da değiştirilmelidir. 1930'larda ortaya çıkan kriz bu tür krizlere örnektir (Piore ve Sabel, 1984: 4-6). Büyük şirketlerin kendi kendilerine pazarı sabitleme stratejileri ulusal ekonomilerdeki arz ve talebi sürekli şekilde dengeleyememiş, kitlesel üretimin merkezi düzenleme problemini çözememiştir (Hirst ve Zeitlin, 1991: 4). İkinci tür kriz teknolojik seçimle ilgilidir. Piore ve Sabel, teknolojik gelişmenin yol ayrımına geldiği bu anlara 'endüstriyel yol ayrımı' demektedir. Onlara göre birinci endüstriyel yol ayrımı 19. yüzyılda meydana gelmiştir. Öncelikle İngiltere'de ve ardından ABD'de ortaya çıkan kitle üretim teknolojileri Batı Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde birincil olan daha az katı zanaat üretim teknolojilerinin gelişimini kısıtlamıştır. Zanaat sistemlerinde nitelikli işçiler, sürekli değişen pazarlara yönelik, değişen

sinematek.tv

çeşitlilikteki malları üretmek için çok yönlü genel amaçlı makineler kullanırlar. Kitlesel üretimde ise özel bir ürüne yönelik özel amaçlı makineler yarı nitelikli işçiler tarafından standartlaşmış ürünlerin üretimi için kullanılır. Yazarlar 1970'lerden beri yaşanan ekonomik gerilemenin kitle üretimine dayalı endüstriyel gelişimin sınırlarından kaynaklandığını ve ikinci endüstriyel yol ayrımını yaşadığımızı savunurlar (Piore ve Sabel, 1984: 4-6). "Kitlesel üretimin krizi derinleşirken yeni gelişen mikroelektronik teknolojilerin de katkısıyla yeniden canlanan zanaat üretimine (esnek uzmanlaşmaya) doğru bir eğilim başlamıştır" (Taymaz, 1993: 11).

Post-fordist tartışma alanı içindeki üçüncü teorik konum Joseph Schumpeter'in çalışmalarına ve Kontratiev'in uzun dalgalar kuramına dayanan, teknolojiye özel bir önem veren neo-Schumpeterian yaklaşımdır (Hirst ve Zeitlin, 1991: 15). Yaklaşıma göre İkinci Dünya Savaşı sonrası genişleme döneminde baskın olan teknolojik rejim, düşük maliyetli petrole ve enerji-yoğun malzemelere dayanmaktadır. Petrol ve kimya ürünleri, otomobil ve diğer dayanıklı tüketim malı üreten büyük firmaların öncülük ettiği bu rejimde, işletme düzeyinde "ideal" üretim örgütlenme biçimi standart ürünlerin büyük ölçüde üretimine dayanan, seri montaj-hattı tipi sistemlerdir. Dayanıklı tüketim mallarına talebin hızla büyümesi, bu malların satın alınabilmesi için kredi sistemindeki genişleme ve büyük altyapı yatırımları bu dönemi temsil eden değişikliklerdir (Taymaz, 1993: 15-16). 1930-1940'lardan 1980-1990'lara kadar süren bu dönem fordist kitlesel üretim teknolojilerine dayalı dönem olarak adlandırılmaktadır ve krizle birlikte yeni enformasyon ve iletişim teknolojilerine dayanan post-fordist dönem başlamıştır

sinematek.tv

(Hirst ve Zeitlin, 1991: 15). Fordist kitlesel üretimin sınırlarına varıldığı bu tekno-ekonomik paradigmanın gelişme olanakları tüketildiği için kriz başlamıştır. Ölçek ekonomilerinin sona ermesi, yani artık üretim ölçeğinin arttırılmasıyla üretim maliyetlerinin düşürülememesi, montaj hattına dayalı üretim sistemlerini katılığı, enerji-yoğun ürün ve üretim teknolojilerinin sorunları, firmaların hiyerarşik bölünmesinin getirdiği sorunların birikerek artması, artık fordist kitlesel üretim paradigmasının gelişme olanaklarının bittiğine işaret etmektedir. Yeni genişleme dönemi (Beşinci Kontratiev dalgası), mikroelektronik teknolojikler sayesinde gelişen esnek üretim tekniklerine dayanacaktır (Taymaz, 1993: 16).

Sonuç olarak yukarıda kısaca özetlenmeye çalışılan post fordist yaklaşımlar endüstrileşmiş Batı ekonomilerinin geçirdiği dönüşümü farklı noktaları öne çıkararak açıklasalar da İkinci Dünya Savaşı sonrasından 1970'lere kadar olan dönemi fordist dönem olarak adlandırmakta ve post-fordist dönemi, eski fordist koşullarla karşılaştırarak tanımlamaktadır. Fordist üretim biçiminin en önemli karakteristiklerinden biri seri üretime dayanmasıdır. Robin Murray, fordizmin temelinde yatan seri üretim sistemlerinin dört temel ilkesini şu şekilde saptamaktadır: öncelikle ürünler standartlaştırılmıştır. İkinci olarak her görev ve parça standartlaştığı için bazıları mekanize edilebilmektedir, böylece her model için üründen ürüne aktarılamayan özel amaçlı makineler geliştirmişlerdir. Üçüncüsü görevler bilimsel idare ya da Taylorizm'e tabidir, her görev bileşenlerine ayrılmakta, uzmanlarca tasarlanmakta ve elle çalışan işçilere işin nasıl yapılması gerektiği talimatı verilmektedir. Son olarak sabit tezgahın yerini yürüyen bant almıştır, ürün işçinin önünden gelip geçmektedir (1995: 47). Seri üretim sisteminin pek çok sektöre

sinematek.tv

yayıldığı fordist sistemde rekabet aynı maldan çok sayıda ucuza üretmek üzerine kurulmuş, ayrıntılı işbölümü ve merkezi denetimle verimlik artışı pekiştirilmiş, verimlilik artışı sağlanması karşılığında ücretler yüksek tutularak işçilerin tatmin edilmesi amaçlanmıştır (Yentürk, 1993: 44). Böylece sosyal korumayı ve devletin ekonomiye müdahalesini öngören yaklaşımlar İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde pek çok endüstrileşmiş ekonomide uygulama alanı bulmuş, 1960'ların sonuna kadar kapitalizm istikrarlı bir büyüme dönemi yaşamıştır.

1960'ların sonundan itibaren gelişmiş kapitalist ülkelerin ekonomilerinde üretim ve üretkenlik artış oranlarında düşüşler başlamıştır (Taymaz, 1993: 6). Krizin ortaya çıkmasında iç içe geçmiş birçok faktör etkili olmuştur. "Öncelikle uluslararası ilişkileri düzenleyen hiyerarşinin değişmeye başlaması ABD hegemonyasının bozulup rekabet ortamına girilmesi önemli bir etken olmuştur. Bu, doların dünyadaki talebinin düşmesinde ve dünya piyasalarında talebe göre dolar fazlalığı oluşmasında da bir etken olmuş, bunu uluslararası para sisteminde bir çökme izlemiştir" (Yentürk, 1993: 45). Diğer taraftan fordist sistemin devamında önemli bir unsur olan kitlesel talep parçalanmış bir hale gelmiştir (Murray, 1995: 51). Bunun yanı sıra fordist sistemin kendi içsel tıkanıkları yatırılan sermayenin yeterince değerlendirilmesini sağlayacak verimlilik artış oranlarını gerçekleştiremez hale gelmiş, kar oranındaki düşmeyi hızlandırmıştır (Yentürk, 1993: 47). Dolayısıyla 1970'lerden itibaren pek çok gelişmiş kapitalist ekonomide yaşanan karlılık krizine bir çözüm arayışı olarak fordist üretim biçiminden kopmalar başlamış ve post fordist üretim biçimi olarak adlandırılabilecek yeni bir üretim tarzına geçiş başlamıştır. George Ritzer (1998: 219-221) post- fordist üretim biçiminin karakteristiklerini şu şekilde saptamaktadır:

sinematek.tv

1. Fordizmi karakterize eden homojen ürünlerin kitlesel üretiminin aksine post-fordist üretim daha az sayıdaki daha özelleşmiş ürünlere dayanmaktadır.

2. Tek tip mallar üreten devasa fordist fabrikalar daha kısa üretim süresiyle çalışan, daha geniş skalalı mallar üreten, daha küçük işletmelere dönüşmüştür.

3. Katı fordist teknolojiler daha gelişmiş teknolojilerle yer değiştirmiş ve esnek üretim hattına dönüşmüştür. Bu yeni üretim süreci ise daha esnek bir yönetim biçimiyle denetlenmektedir.

4. Post-fordist sistemde Taylorizmin ideal işçisinden farklı olarak daha kapasiteli ve daha iyi eğitimli işçilere gereksinim duyulmaktadır.

5. Post-fordizmde işçiler farklılaştığı için bu farklılaşma toplumda da çeşitlenmeye yol açmakta ve daha farklı mallara olan talep artmaktadır.

Daha önce değinildiği gibi post-fordist tartışma alanı içindeki yaklaşımlar farklı teorik konumlarda yer alsalar da fordist modelden post fordist modele geçişte hepsi esneklik kavramı üzerinde durmaktadırlar. Neo-Schumpeterian yaklaşım günümüze dek uzanan dönemi mikro-elektronik teknolojikler sayesinde gelişen esnek üretim tekniklerine dayalı yeni bir dalga olarak görmektedir (Taymaz, 1993: 16). Düzenleme yaklaşımına göre ise üretim tekniklerindeki, devlet biçimindeki ve tüketim kalıplarındaki dönüşüm daha fazla esneklik arayışının bir ifadesidir. Üretim teknikleri açısından esneklik temelde gelişmiş bilgisayar kontrollü makinelere yaslanan teknolojik paradigmaya dayanmaktadır. Post-fordist işçilerden nitelikli olması ve çok sayıda görevi yerine getirmesi beklenir. İşverenin işgücünü daha esnek şekilde kullanmasını sağlamak için fordist dönemin katı anlaşmaları sona ermiştir. Bir başka deyişle uygulamada yarı-zamanlı işler ve standart dışı diğer istihdam

sinematek.tv

şekilleri artmıştır (Drouin, 2001: 32). Esnek uzmanlaşma yaklaşımı sürekli değişen pazarlara yönelik çeşitli malları üretmek için çok yönlü genel amaçlı makineler kullanan esnek uzmanlaşma bölgelerine vurgu yapmaktadır (Piore ve Sabel, 1984). Üretim sürecindeki dönüşüm, şirketlere yeni ekonomik gerçekliğe uyum sağlamasına olanak veren yeni esnek teknolojilerin ve daha esnek bir işgücünün kullanımıyla mümkün olabilmiştir (Storper ve Scott, 1990). Esneklik ve işin yeni biçimleri şirketlerin daha fazla rekabet edebilme isteğinin sonucudur. Dolayısıyla istihdam ilişkilerinde bireysellik öne çıkmış, işçiden çok işlevli olması beklenmeye başlamış ve yarı-zamanlı çalışma, geçici çalışma ve taşeronluk artmıştır (Drouin, 2001: 30).

Sonuç olarak rekabet gücünü geliştirmenin ve ekonomilerin krizden çıkışının temel unsuru olarak ortaya konulan esnekliğin emek piyasalarındaki anlamının; ücret esnekliği, sayısal esneklik, çalışma sürelerinde esneklik fonksiyonel esneklik olmak üzere dört boyutu bulunmaktadır. Ücret esnekliği işletmelerin piyasa ekonomisi ve emek piyasası şartlarına göre ücretleri ayarlayabilmesidir. İşsizlik artarken verimliliğe göre reel ücretlerin düşürülmesi anlamına gelir. Sayısal esneklik işletmelerin işçi alma, çıkarma, işçilerin niteliğini belirlemede yasal sınırlamaların sorun oluşturmamasıdır. Çalışma sürelerinde esneklik merkezi toplu pazarlıkla sabitlenen çalışma süreleri veya çalışma saati gibi katı zaman sınırlamalarının kaldırılması ve işgücünün esnek bir biçimde kullanıma hazır durumda bulunması anlamındadır. Fonksiyonel esneklik ise işgücünün nitelik ve becerileriyle ilişkilidir. Çalışanın sürekli öğrenen olması ve işletme içinde çok farklı yerlere kaydırılabilmesidir (Özşuca, 2003: 10-11). Esnekliğin üretim biçiminin geçirdiği dönüşümle ilgili boyutunun yanı sıra "işe alma ve işten çıkarma düzenlemelerinin

sinematek.tv

basitleştirilmesi, işçi işveren ilişkilerinin ademi merkezileştirilmesi, sendikal hakların budanması, toplu sözleşmelerle koruyucu düzenlemelerin ortadan kaldırılması ve sosyal sigorta yardımlarının azaltılması" (Saad-Filho, 2008: 193) ile ilgili boyutları da bulunmaktadır. Neoliberal politikalar ve sermayenin küreselleşmesiyle ilgili başlıklarda esnekliğin bu boyutlarına yer verilecektir.

1.1.2.Neoliberal Politikalar ve Sendikalar

Kapitalizmin altın çağı olarak da adlandırılan fordist dönemde Keynesyen politikaların ve refah devleti uygulamalarının sistemin en önemli bileşenlerinden biri olduğu daha önceki bölümde ifade edilmişti. Dar anlamıyla "geliri yeniden bölüştürerek talebi yükselten politikalar" olarak ifade edilebilecek Keynescilik aslında 1930'ların kriz konjonktürüne tepki olarak doğan, gelişmiş kapitalist ülkelerde ortaya çıkan, işçi sınıfının ücretini yükseltici, sermayenin kendi iç çelişkisini ve işçi sınıfıyla ilişkilerini düzenleyici uygulamaların toplamıdır (Keyder, 1984: 39). "1930'lu yıllarda ABD'de New Deal (Yeni Düzen) ile başlayan sosyal korumayı ve devletin ekonomiye müdahalesini öngören yaklaşımlar İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Avrupa'da geniş uygulama alanı bulmuştur" (Çelik, 2007: 30). Bu dönemde devlet iktisadi politika yapıcı bir idari örgüt işlevi üstlenmiş, devlet piyasayı tamamlamaktan çok tanımlayıcı bir rol almıştır. "Savaş sonrasında ABD'nin hegemonyasıyla beraber ABD'nin çizdiği yol da hakim duruma gelmiştir ve gelişmiş kapitalist ülkelerin hepsinde bazı temel işlevler açısından ve genel olarak ekonomideki yeri yönüyle devlet şeklinde paralellikler ortaya çıkmıştır" (Keyder,

sinematek.tv

1984: 44). İşçi sınıfının sosyal hakların korunmasına yönelik bu politikaların uygulanma oranları ülkelere göre değişse de Asa Briggs tarafından refah devletinin temel nitelikleri şu şekilde tanımlanmaktadır:

> Refah devleti, piyasa kuvvetlerinin oyununu en azından üç yönde değiştirmek amacıyla örgütlü gücün (siyaset ve idare aracılığıyla) bilinçli olarak kullanıldığı bir devlettir: Birincisi, yaptığı işin ya da sahip olduğu malın mülkün piyasa değerine bakılmaksızın bireylere ve ailelere asgari bir gelir güvencesi sağlayarak; ikincisi, bireysel ve ailevi krizlere yol açabilecek hastalık, yaşlılık ya da işsizlik gibi 'toplumsal belirsizlikler'in kapsamını daraltarak; üçüncüsü, toplumsal ya da sınıfsal konuma göre hiçbir ayrım yapmaksızın, üzerinde mutabık kalınmış sosyal hizmet çeşitleriyle ilgili en iyi standartların bütün yurttaşlara sunulmasını sağlayarak (Briggs, 1961: 288'den akt. MacGregor, 2008:237).

Bu dönemde gelişmiş kapitalist ülkelerdeki işçiler yüksek ücretlere kavuşmuşlar, refah devletinin sunduğu hizmetlerden faydalanmışlar ve sendikalara üye olmuşlardır. 1950-1973 yılları arasında gelişmiş kapitalist ülkelerdeki kişi başı ortalama gelir, önceki 130 yılın ortalamasına göre üç kat daha hızlı artmıştır. Toplam istihdam 1950-1970 yılları arasında %30 yükselirken, sendikal üyelik 1952'de 49 milyondan 1970'te 62 milyona ulaşmıştır (Munck, 2002: 24-29). Ayrıca istihdam düzeyindeki artışın bir sonucu olarak "Batı Avrupa'da yedek sanayi ordusunun iki savaş arası dönemde olduğundan çok daha küçülmüş olması, doğrudan sendikaların pazarlık gücünü arttırmış ve hakim olan toplumsal ilişkiler sistemi içerisinde işçilerin konumunu iyileştirmiştir" (Müftüoğlu, 2006: 126).

sinematek.tv

Ronaldo Munck (2002: 28,29) dönemdeki sistemin önemli bir öğesinin "sendikaların devlet tarafından örgütlenmesi ve endüstri ilişkilerinin yasalarla yönlendirilmesi" anlamına gelen korporatizm olduğunu söyler. Böylelikle emek, devlet yapıları yoluyla politik temsil hakkına kavuşmuştur. Diğer taraftan korporatizm uluslararası bir biçim de almış, 1919'da kurulan ILO (The International Labour Organisation/ Uluslararası Emek Örgütü) emek-sermaye ilişkilerinin yönetiminde tamamlayıcı bir öğe haline gelmiştir. ILO hükümetlerin, işverenlerin ve sendikaların birlikte oluşturdukları üçlü temsil ilkesine dayanmaktadır.

Sonuç olarak "Fordist üretim sisteminin yarattığı uygun ortam ve benimsenen sermaye birikim rejiminin gereği olarak, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kapitalist üretim ilişkileri içerisinde emek ve sermaye arasında tarihin hiçbir döneminde görülmemiş bir uzlaşma yaşanmıştır. Bu uzlaşma süreci içerisinde de sendikalar, bir yandan sanayileşmiş merkez kapitalist ülkelerde üye sayılarını ve etkilerini arttırırken, diğer taraftan ILO'nun da çabalarıyla yeni sanayileşen ülkelerde de yaygınlaşmıştır. Sendikaların üye sayılarındaki artış, çalışma koşullarının belirlenmesinde toplu pazarlık sisteminin de etkinliğini arttırmıştır" (Müftüoğlu, 2006: 26).

Bir önceki bölümde değinildiği gibi, sendikaların güçlendiği ve bir yandan parasal ücretlerin yükseldiği bir yandan da devlet harcamalarının toplam gelire oranla arttığı bu dönemde 1960'ların sonuna doğru kar oranlarında bir düşme eğilimi ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan hem Avrupa devletlerinin ve Japonya'nın rekabeti nedeniyle hem de ABD sermayesinin hızla uluslararasılaşması nedeniyle ABD'nin

sinematek.tv

dünya sistemi üstündeki ekonomik, ideolojik ve politik hegemonyası zayıflamıştır. Böylece hem yaşanan karlılık krizine, işsizliğe ve enflasyona hem de ABD'nin hegemonyasını kaybetmesi sonucu ortaya çıkan dolar fazlalığına ve petrol şoklarına çözüm arayışı olarak piyasayı tek kıstas kabul eden bir ideoloji Keynesçi anlayışın yerini almaya başlamıştır (Keyder, 1984: 43-48). Neoliberalizm olarak adlandırılan bu ideoloji ve yeni toplumsal düzen en başta İngiltere ve ABD'de olmak üzere önce merkez ülkelerde ortaya çıkmış ve giderek çevre ülkelere ihraç edilmiştir (Duménil ve Lévy, 2008: 25).

Piyasa rekabetinin etkinliğine, bireylerin iktisadi sonuçların belirlenmesinde oynadıkları role, hükümetin piyasalara müdahale edip düzenlemesiyle ilişkili aksaklıklara vurgu yapan neoliberalizm temelde "gelir bölüşümü" ve "toplam istihdam düzeyinin belirlenmesi" kuramlarıyla ilgilidir. Gelir bölüşümüyle ilgili olarak neoliberalizm, üretim faktörlerine hak ettikleri kadar ödeme yapıldığını öne sürer. Toplam istihdam düzeyinin belirlenmesiyle ilgili olarak ise serbest piyasaların değerli üretim faktörlerinin israf edilmesine izin vermeyeceğini öne sürer. Dolayısıyla neoliberalizm, bir önceki dönemde hakim olan Keynesçilikle karşıtlık içindedir (Palley, 2008: 42-43).

Keynesçilik kapitalist ekonomileri sistemsel toplam talep eksikliğiyle tanımlamakta, bir başka deyişle toplam talebin sistemli olarak toplam arzın gerisinde kaldığını ve bu eksiklik nedeniyle serbest piyasaların dengeyi sağlayamadığını ve kitlesel işsizliğe sebep olduğu öne sürer. Dolayısıyla devlet ekonomiye düzenli şekilde müdahale etmeli, toplam talebi arttırmak ve işsizliği önlemek amacıyla kamu

sinematek.tv

harcamalarını arttırmalı, vergileri azaltmalı ve faiz oranlarını düşürmelidir (Lapavitsas, 2008: 62-63). Dolayısıyla Keynesçilik, devleti politikaların merkezine oturtmuştur. "Bu yaklaşımın benimsendiği gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin tümünde hem devletin yatırımlardaki payı yükselmiş hem de kamu harcamalarında sosyal harcamaların oranı artmıştır" (Koray, 2005: 73). Başta kamu hizmet kuruluşları olmak üzere üretken kapasitenin önemli bir kısmı kamu mülkiyeti haline gelmiş, sağlık, işsizlik yardımları, eğitim ve konutla ilgili kapsamlı refah sağlayıcı sistemler oluşturulmuştur (Lapavitsas, 2008: 64). Ancak sermayenin krizine çözüm arayışı olarak yükselen neoliberal ideoloji, sosyal korumacı yasaların dolaylı olarak ticaretin önünde engel oluşturduğunu, refah devletinin iktisadi büyümeye engel teşkil ettiğini, çalışmayı özendiren unsurları zayıflatarak işsizliği körüklediğini, ekonomiye kaldıramayacağı yükler getirerek uluslararası rekabeti engellediğini öne sürmüştür (MacGregor, 2008: 239). Neoliberalizm gelir bölüşümüyle ilgili olarak, piyasaların üretim faktörlerine hak ettikleri kadar ödenmesini sağladığını ve sosyal koruma kurumlarıyla sendikalara ihtiyaç olmadığını öne sürer. Dahası sosyal koruma kurumlarının piyasa sürecine müdahale ederek toplumsal refahı düşürüp işsizliğe yol açabileceği varsayılır. İstihdamın belirlenmesi konusunda ise istihdamı arttırmak amacıyla yapılan politika müdahalelerinin ya enflasyona neden olacağı ya da piyasa sürecinin istikrarsızlaştırarak işsizliği arttıracağı öne sürülür (Palley, 2008: 48-49). Dolayısıyla neoliberalizme göre emek piyasası düzenlemelerden arındırılmalıdır (Munck, 2008: 111). Bu düzenlemelerden arındırma, asgari ücretin reel değerinin düşmesine izin verilmesi, sendikaların zayıflatılması ve genel olarak iş güvencesinin olmadığı bir emek piyasası ortamı oluşturulması biçiminde gerçekleşmiştir (Palley, 2008: 48-49).

sinematek.tv

Neoliberal politikaların uygulaması 1979 yılında İngiltere'de ve ardından 1980 yılında ABD'de başlamıştır. Piyasanın devlet karşısında, özel mülkiyetin de kamu ve toplumsal mülkiyet karşısında üstün olduğu inancıyla neoliberalizm İngiltere'de öncelikle kamu mallarının özelleştirilmesi programıyla başlamış, kamu kesimi sendikaları ücret görüşmelerinde güç kaybetmiştir (Arestis ve Sawyer, 2008: 326). İngiltere'de 1970'ler boyunca hızlı bir yükselme gösteren sendika üye sayısı 1980 yılından itibaren düşmeye başlamış ve 2001 yılına kadar sendika üye sayısı düzenli şekilde azalmıştır (Willman ve Kelly, 2004: 2). ABD'de ise işyerine sendikaların girmesini önleme faaliyetleri yoğunlaşmış ve yaygınlaşmış, bazen işyerindeki sendika basitçe lağvedilirken, çoğu zaman bir fabrikayı kapatıp sendikanın olmadığı yeni bir fabrika açarak sendikalar ortadan kaldırılmaya başlamıştır (Campbell, 2008: 322). İngiltere ve ABD'nin ardından diğer Avrupa ülkelerinde[3] de sendikalar güç kaybetmiş 1970'lerin sonunda %42'lik bir oranla zirveye ulaşan sendikal yoğunluk 1990'ların ortasında dörtte birlik bir kayıpla %31'e düşmüştür (Scruggs ve Lange, 2002: 276). Sendikal örgütlenme düzeyinin ve geleneğinin görece daha geri olduğu gelişmekte olan ülkelerde ise neoliberal politikaların etkisi gelişmiş ülkelere göre daha şiddetli olmuş, bu ülkelerdeki sendikalarda üye azalışları, ücretlerdeki reel gerilemeler ve sosyal haklardaki kayıplar daha fazla olmuştur (Sazak, 2006: 11-12).

[3] Söz konusu veriye konu olan ülkeler; Avustralya, Belçika, Danimarka, Finlandiya, Fransa, Almanya, İtalya, Hollanda, Norveç, İsveç, İsviçre ve İngiltere'dir (Scruggs ve Lange, 2002: 276).

sinematek.tv

1.1.3. Sermayenin Küreselleşmesi ve Sendikalar

İkinci Dünya Savaşı sonrasından 1970'lere kadar süren dönem sadece ulusal düzeyde değil uluslararası düzeyde de Keynesçiliğin uygulandığı bir dönem olmuştur. Dönemin hegemonik devleti ABD, Türkiye'nin de dahil olduğu pek çok ülkeye fon aktarımı yapmış ve bu ülkeler fonları ABD'den mal ithal etmek için kullanmıştır. Amerikan hegemonyası sırasında uluslararası Keynesçiliğin kurumsallaşması IMF (International Monetary Fund/ Uluslararası Para Fonu) ve Dünya Bankası aracılığıyla gerçekleşmiştir (Keyder, 1984: 33, 50). IMF sabit döviz kurları sistemini gözetip düzenlemekle yükümlü olmuş, hükümetlerin IMF'nin onayını almadan döviz kurlarını değiştirmelerine izin verilmemiştir (Toporowski, 2008: 181). Ancak ABD'nin politik kontrol olanaklarının zayıflamasıyla, petrol üretici ülkeler ve uluslararası şirketler daha önce kısmen politik tehditle belli bir düzeyde tuttukları petrol fiyatlarında tekelci bir fiyat politikası izlemeye başlamışlardır (Keyder, 1984: 49).

> 1974'te OPEC'in (Organization of Petroleum Exporting Countries/Petrol İhracatçısı Ülkeler Birliği) petrol fiyatlarını aniden arttırması bu devletlerin elinde çok büyük miktarlarda gelirler birikmesine neden olmuştur. Kısa süre içerisinde toptan harcanması mümkün olmayan bu gelirler bankalara mevduat olarak yatırılmıştır. Bankalar ise bu fonları petrol ithalatçısı ülkelere, daha genelde ise nakit sıkıntısı içindeki Üçüncü Dünya'ya kredi açmakta kullanmışlardır. Bu gelişme iktisadi gelişmenin bir süreliğine patlamasına neden olmuştur ancak ardından kalkınmakta olan ülkeler Kuzey'de benimsenen yeni parasalcı politikaların yarattığı dalganın etkisi altına

sinematek.tv

> girmişlerdir. Hızla yükselen faiz oranları borç geri ödemelerini yükseltirken, devlet ve özel sektör harcamalarındaki azalma Üçüncü Dünya'nın ihraç ürünlerine olan talebinin, dolayısıyla da bu ürünlerin fiyatlarının aniden düşmesine yol açmıştır... Böylelikle günümüzde hala devam eden borç krizi patlak vermiştir (Radice, 2008: 162).

Bir başka deyişle, karşılaştığı karlılık krizi bir yana, petrol fiyatlarının artması ve fonların banka sistemi tarafından kontrol edilmesiyle ABD'nin uluslararası Keynesçiliği sürdürmesi için gerekli olan fon transferi kaynakları azalmış, ülke devletleri arasındaki transferlerin yerini bankalar aracılığıyla piyasadan elde edilen borçlar almıştır. Bankaların hakimiyeti IMF'yi de dönüştürmüş bu kurum borçlu ülkelere empoze edilen neoliberal ilkelerin ve iktisadi politikaların bekçisi konumuna gelmiştir (Keyder, 1984: 50). Diğer taraftan 1974 yılında ABD'nin, 1979'da İngiltere'nin hemen ardından diğer Avrupa ülkelerinin sabit döviz kurlarını terk etmesiyle Bretton Woods sistemi[4] çökmüş, finans piyasaları serbestleşmiştir (Duménil ve Lévy, 2008: 28). Karlılık kriziyle karşı karşıya olan sermaye hızla finansal yatırım alanlarına çekilmiş ve hızla uluslararasılaşmıştır (Yeldan, 2002: 22). Dolayısıyla küreselleşme süreciyle kastedilen; 1980'lerden itibaren spekülatif para ticaretine dayanan kısa vadeli yabancı yatırım akışlarının, daha uzun vadeli doğrudan yabancı yatırımların, ticaret önündeki engelleri kaldırmayı amaçlayan politikalar eşliğindeki dünya ticaretinin ve ulusaşırı şirketlerle özdeşleşmiş küresel üretimin ve ticaretin payının artmasıdır (Deacon, 2006: 101). "1970'lerdeki krize tepki olarak

[4] İkinci Dünya Savaşının sona ermesiyle birlikte ABD'de Bretton Woods'ta düzenlenen hükümetler arası iktisat konferansında ortak para birimi olarak altına endeksli ABD doları kabul edilmiş, merkez bankalarıyla hükümetler ulusal paralarının ABD doları karşısında sabit bir kurdan işlem görmesini sağlamakla yükümlü olmuşlardır. Bu sabit kur rejimi 1970'lerin başına kadar sürdürülmüştür. IMF ve Dünya Bankası'nın kurulması aynı konferansta kararlaştırılmıştır (Toporowsky, 2008: 181).

sinematek.tv

yükselen neoliberalizm ise kapitalist küreselleşmenin ulusötesi eğilimlerini derinleştirip hızlandırmıştır. Uluslararası borçların getirdiği disiplinle daha zayıf kapitalist ekonomileri de neoliberal yeniden yapılanmaya tabi kılmıştır. Bu krizin sonunda toplumsal kuvvetlerin yeniden şekillenmesinin desteklendiği bir dizi politika ortaya çıkmıştır. Bu reçeteler neoklasik ilkelere başvurmak suretiyle, bugün küreselleşme diye bildiğimiz karşılıklı bağımlılık ve çok taraflı düzenleme türlerini teşvik etmiştir" (Colas, 2008: 132).

IMF ve Dünya Bankası'nın katkılarıyla neoliberal politikalar azgelişmiş ülkelerin büyük bir kısmına hızla yayılmıştır.

> Bu politikalar, mal ve faktör piyasalarında fiyat müdahalelerinin kaldırılması, dış ticaretin ve finans piyasalarının esnekleştirilmesi, kamu iktisadi kuruluşlarının özelleştirilmesi, doğrudan yabancı yatırımların ve dış finansal akımların serbestleştirilmesi, eğitim ve sağlık başta olmak üzere sosyal hizmet alanlarında özelleşme eğilimlerinin yaygınlaşması ve işgücü piyasalarının esnekleştirilmesi gibi amaçları ön planda tutarak bu ülkeleri dışa açık serbest piyasa ekonomisi doğrultusunda dönüştürme yolunda etkili olmuştur (Şenses, 2004: 3).

Sermayenin daha fazla serbestleşmesi uluslar arası yatırımların gitgide artan şekilde kaynakların ucuz olduğu bölgelere kayması sonucunu doğurmuştur. Dünyanın pek çok bölgesi küresel ucuz emek ekonomisine aktif bir şekilde dahil edilmemiş olmasına rağmen, dünya ölçeğinde emek maliyetlerinin düzenlenmesinde önemli bir rol oynayan ucuz emek rezervleri içermektedir. Üçüncü dünyada herhangi

sinematek.tv

bir merkezde ücretlerin arttırılması doğrultusundaki toplumsal baskılar dahil olmak üzere işçi sınıflarında huzursuzluklar baş gösterirse, ulus-ötesi sermaye üretimi alternatif ucuz emek merkezlerine kayabilir, başka bir deyişle bol miktarda ucuz emek arzı gerçekleştiren yedek ülkelerin varlığı daha aktif (ucuz emeğe dayalı) ihracat ekonomilerindeki ücretlerin ve emek maliyetlerinin hareketlerini bastırır (Chossudovsky, 1999: 95). Buralarda şirketlerin yeni üretim sistemleri kurmaları daha kolay ve ucuz olmakta, yerleşik yasaları, vergileri ve ücretleri de kapsayan sosyal güvencelerin getirdiği eski kısıtlamalardan tam bir özgürlük sağlanmaktadır. "Ticaret bir toplumu ya yasalarını ve sosyal yükümlülüklerini gevşetmesi için ikna etmekte ya da varlığını bir başka toplumda sürdürmektedir. Üretim başka yerlere kaydıkça, ikinci bir büyük siyasal görev ortaya çıkmaktadır: Gelişmekte olan bölgeleri yeni kuralları benimsemeye, serbest ticaret akışını ve en önemlisi sermaye edinme haklarını koruyacak yasaları çıkartmaya ikna etmek" (Greider, 2003: 32). Dolayısıyla hükümetler sermayeyi ülkelerinden kaçırmamak için piyasayı düzenleyici faktörleri esnetmek zorunda kalmışlar, bu durumdan olumsuz anlamda en çok etkilenen kesim ise şüphesiz emek kesimi olmuştur. Hükümetlerin emek ücretlerini ve işçilerin sosyal haklarını koruma yolundaki girişimleri, sermayenin bunu yapmayan ülkelere kaçması sonucunu doğurduğu için işçiler sosyal devlet desteğini neredeyse tamamen kaybetmiştir.

Sonuç olarak küreselleşmenin sendikalar üzerinde başlıca üç olumsuz etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Öncelikle emeğin ucuz olduğu ülkelerin de katıldığı uluslararası rekabet ortamı sendikaların daha yüksek ücret elde etme kapasitesini düşürmekte ve işçilerin sendikalara katılma isteğini azaltmaktadır.

sinematek.tv

İkincisi artan küresel yatırım olanakları işverenleri daha çatışmacı ve sendika karşıtı stratejiler benimseme konusunda cesaretlendirmektedir. Bu tutum sendikaların çeşitli kaynaklardan beslenmesini engellemekte ve sendikal üyeliği geriletmektedir. Ve son olarak küreselleşme, yarı zamanlı işlerin artması nedeniyle sendikalı ve sendikasız işçilerin yan yana çalışmasına ve dolayısıyla sendikal dayanışmanın gerilemesine neden olmaktadır (Scruggs ve Lange, 2002: 129-130). 1980'den itibaren neredeyse bütün gelişmiş ülkelerde vasıflı işçilerle vasıfsız işçilerin ücretleri arasındaki farkın genişlediği görülmektedir (Wood, 1998: 1463). "Başta finans piyasaları olmak üzere, neoliberal küreselleşme sürecinde ön plana çıkan sektörlerin ortalama ücretin çok üstünde ücret yapılarına sahip olması çalışan sınıfların arasındaki dayanışmayı olumsuz yönde etkilemiş ve çalışan sınıfların verimlilik ve ücret düzeyi bağlamında eskisine kıyasla çok daha büyük çapta ayrışmasına sebep olmuştur" (Şenses, 2004: 8)

1. 2. Küreselleşme Sürecinde Dönüşen Film Endüstrileri ve İstihdam Biçimi

1.2.1. Film Endüstrilerindeki Dönüşüm

Golding ve Murdock (1973) 1970'li yıllarda gelişmiş kapitalist toplumlardaki kitle iletişim araçlarının bağlamının yoğunlaşma kavramı aracılığıyla incelenebileceğini söylerler. Birkaç büyük şirketin elindeki kontrolün artan yoğunlaşması, birbiriyle bağlantılı, ancak analitik olarak ayrı süreçler olan bütünleşme, çeşitlendirme ve uluslarasılaşma süreçlerinin bir sonucudur. Bütünleşme yatay ve dikey olmak üzere iki şekilde gerçekleşebilir. Yatay bütünleşme bir şirketin, üretimin aynı aşamasında ek birimler elde etmesiyle dikey bütünleşme ise farklı

sinematek.tv

üretim aşamalarında birimler elde etmesiyle gerçekleşir. Her iki tür bütünleşme de bilindik birleşme ve ele geçirme mekanizmalarıyla gerçekleşir. Birleşmeler ve ele geçirmeler aracılığıyla belirli bir medyada konumunu pekiştirmeye ek olarak daha geniş şirketler kar kaynaklarını artan şekilde çeşitlendirmiş, eğlence ve enformasyon sektöründe holdingler edinmişlerdir. Dolayısıyla çeşitlendirme şirketlerin faaliyet alanlarını genişleterek daha büyük bir alanda kontrol elde etmelerini ifade etmektedir. Yoğunlaşmanın üçüncü boyutu olan uluslararasılaşma şirketlerin dış yatırımlar aracılığıyla ulusaşırı sahiplikler elde etmeleriyle ifade edilebilir.

Birinci Dünya Savaşından beri uluslararası film pazarına egemen olan Amerikan film endüstrisi 1930'lardan 1950'lere kadar yatay ve dikey bütünleşmelerle tanımlanmıştır. "1930'ların sonuna gelindiğinde sekiz büyük stüdyo ABD'de piyasaya sürülen ve toplam gişe gelirlerinin %90'ını oluşturan uzun metrajlı filmlerin yaklaşık %75'ini üretmiştir. Dağıtımcı olarak ise bütün kiralama gelirlerinin %95'ini almıştır. Hollywood filmleri bütün dünyada oynatılan filmlerin de %65'ini oluşturmuştur" (Schatz, 2003: 262). İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan Yüksek Mahkemesi tarafından verilen karar gereği Hollywood'un dikey bütünleşmiş yapısı parçalanmış, düşen izleyici sayısı, televizyonun yaygınlaşması, sayıları artan bağımsız yapımcıların rekabeti gibi nedenlerle Hollywood şirketleri mali sorunlarla karşılaşmıştır. Hollywood şirketleri finansal sorunları aşmak için diğer alanlardan büyük sermaye gruplarıyla birleşme yoluna gitmiştir. 1980'lere kadar olan birleşmeler daha düzensiz ve genelde ulusal ölçekteyken 1980'lerden sonra değişen pazar yapısı ve sermayenin artan uluslararası hareketiyle birlikte bu birleşmeler daha uluslararası bir nitelik kazanmıştır.

sinematek.tv

1950'lerde stüdyo sisteminin yıkılışı boyunca Hollywood yaşadığı mali sorunlar karşısında ekonominin diğer alanlarında faaliyet gösteren holdinglerle ulusal düzeyde birleşmiştir (Haupert, 2006: 121). Şirketler defalarca el değiştirmelere ve yönetim değişikliklerine sahne olurken 1970'lere girerken yaşanan yeni ekonomik sorunlar ve çok uluslu şirketlerin artan gücüyle birlikte 1980'lerde yeni bir birleşme dönemine girmiştir. Yeni birleşme hareketi 1985 yılında Avustralyalı yayıncılık holdingi News Corporation'ın sahibi Rupert Murdoch'ın 20th Century Fox'u almasıyla başlamıştır. Sidney, Londra, New York ve Chicago'da 1 milyar dolar değerinde gazete ve magazinlerin sahibi olan şirket, Fox Broadcasting adlı televizyon şebekesini kurmak için 600 milyon dolara Fox'u almıştır. Ardından ülkedeki en büyük bağımsız televizyon istasyonları grubu olan Metromedia Television'ı ele geçirerek üç yıl süren masraflı bir uğraşla yüzden fazla bağımsız istasyonu bir araya getirmiştir. Böylece 1989'da News Corporation dünyanın ikinci büyük iletişim şirketi haline gelmiştir İlk sırayı ise 1989 yılında Time'ın Warner Brothers'la birleşmesiyle oluşan Time-Warner Inc. yer almıştır (Balio, 1996: 25-26). Aynı zamanda Time-Warner 2000 yılında internet servis sağlayıcısı America Online (AOL) ve müzik şirketi Electric&Musical Industries Ltd. (EMI) ile birleşmiştir. Japon elektronik holdingi Sony Corporation ise 1989 yılında Columbia Pictures'ı almıştır (Branston, 2000: 53). Bir başka Japon elektronik şirketi Matsushita 1990 yılında Universal Pictures'ı almıştır. 2000 yılında Fransız holding Vivendi Seagram ve Universal'ı alarak Vivendi-Universal adlı küresel medya holdingini kurmuştur (Maltby, 2003: 195). Bu birleşme hareketleriyle birlikte sahipliği ABD'de olan

sinematek.tv

sadece iki büyük şirket kalmıştır: Walt Disney ve Viacom Inc. bünyesindeki Paramount Pictures.

Uluslararasılaşmanın bir başka tezahürü de film yapımında uluslararası finansal işbirliklerinin artmasıdır. Yabancı yatırımları paketleme uygulaması, yüksek bütçeli yapımlar gerçekleştirme yolu arayan Dino De Laurentis veya Carolco gibi bağımsız yapımcılar tarafından geliştirilmiştir. Ancak majörlerin riskleri dağıtma stratejileri onları da denizaşırı yatırımlara ve uluslararası ortak yapımlara itmiştir. Mutual Film gibi yapım şirketleri yabancı dağıtımcıların kaynaklarını 'Hollywood' filmlerini finanse etmeye yöneltmiştir. Örneğin 1998'de, Mutual Film tarafından yapılan ve Dance Mikael Saloman tarafından yönetilen *Hard Rain* adlı film Fransa'da, Britanya'da, Almanya'da, Hollanda'da, Danimarka'da ve Japonya'da bulunan dağıtımcılar, gösterimciler ve televizyon şirketleri konsorsiyumu tarafından finanse edilmiştir (Maltby, 2003: 216, 217). Ancak stüdyoların bu finans yöntemini çoğunlukla orta ve düşük bütçeli filmler için tercih ettiğini belirtmek gerekir (Balio, 1996: 31)

Yoğunlaşmanın bu uluslararasılaşma boyutuna ek olarak çeşitlendirme boyutu Hollywood şirketlerinin televizyon, video, kablolu televizyon, müzik, bilgisayar oyunları, eğlence parkları ve oyuncakları içeren geniş bir alana yayılan faaliyet alanlarında görülmektedir. Bu durum yeni teknolojilerle birlikte ortaya çıkan yeni pazarların Hollywood majörleri tarafından ele geçirilmesi sürecini de içermektedir. Amerikan film endüstrisi için yeni bir pazar olanağının doğmasına neden olan ilk teknolojik yenilik televizyon olmuştur. 1955'e kadar film endüstrisi,

sinematek.tv

kendilerinin yerini alacağı korkusuyla filmlerini televizyon kanallarına kiralamamıştır. Ancak 1956 yılında Warner Brothers eski filmlerini 21 milyon dolara, 1958 yılında Paramount 1948 yılından önceki filmlerini MCA'ya 50 milyon dolara satmıştır. MGM ve Columbia gibi film arşivlerini tutan stüdyolar ise eski filmleri televizyona kiralamak için ayrı bölümler kurmuşlardır.

Filmleri televizyona kiralamak Hollywood'la televizyon arasında artan ilişkilerin ilk aşamasını oluşturmuştur. Bir sonraki aşama televizyon için programlar yapmak olmuştur (Haupert, 2006: 131). 1965 yılında prime time programlarının %70 büyük ve küçük stüdyoların dönüştürülmüş televizyon birimlerinden çıkmıştır. Bağımsız yapımcıların sayısının hızla artması majörlerin dağıtım alanına yoğunlaşmasına ve çekim alanlarında doğrudan stüdyo yapımları için kullanılmayan boş yerleri bağımsız yapımcılara kiralamasına neden olmuştur. 1960'larda televizyon gelirlerinin artması düzenli teatral filmler göstermelerine olanak vermiş, bu teatral filmler başarılı olunca "televizyon için film" denen yeni bir tür doğmuştur. Hollywood bu süreçte televizyon için çok sayıda yapım gerçekleştirmiştir (Hilmes, 2003: 528-530). 1969'da televizyon kanallarının haftanın yedi akşamı uzun metrajlı filmler ve televizyon için filmler yayınlamaya başlamasıyla birlikte pazar doymaya başlamış, izleyiciler çok daha seçici hale gelmişlerdir. Böyle olunca kısa sürede yüksek bütçeli filmlerde risk yüksek hale gelmiştir. Büyük kayıplar karşısında Hollywood 1970'ler boyunca yapımların kabaca yarısını kesmiştir. Yılda sadece on ya da on iki film gişeye hakim olmuş ve hangi filmlerin bu statüyü alacağını önceden kestirmek olanaksızlaşmıştır. Riskten kaçınmak için stüdyolar kendilerinin ve diğer stüdyoların başarılı yapımlarını taklit etmeye başlamışlardır. Başarılı bir filmin

sinematek.tv

ardından devam filmleri yapılmıştır. 1970'lerin ortasında majör stüdyolar yıllık yapımlarının yaklaşık %10'unu bu benzer filmlere ayırmaya başlamışlardır. Günümüzde de başarılı bir film yakın gelecekte bir benzerinin geleceğini garantilemektedir (Haupert, 2006: 128).

1971'de çıkan mali çıkar ve ajansçılık yasalarının televizyon kuruluşlarından yapımcılık faaliyetlerini azaltmasını istemesi Hollywood stüdyolarının televizyon için üretimde ve ajansçılıkta zaten güçlü olan konumları pekiştirmiştir. 1970'lerde stüdyoların arazileri büyük ölçüde televizyon üretim merkezi olmuştur (Hilmes, 2003: 530). Sinema için yüksek bütçeli az sayıda film önem kazanırken bir yandan da gösterim şekli değişmeye başlamıştır. ABD'deki araba sahibi ailelerin oranı 1950'lerde %59 iken 1960'larda bu oran %77'ye çıkmıştır (Baughman, 2005: 62). 1950'lerde kent merkezlerinden uzaklaşan banliyölerdeki izleyicileri yakalamak için bütün ülkede 400'den fazla arabalı salon inşa edilmiştir. 1960'larda inşa edilen beş-altı salon içeren çok sayıda büyük alışveriş merkezi ise sinemaya gitmenin odağını kalıcı biçimde değiştirmiştir. Böylece kent merkezlerinde prestijli filmler gösteren birinci gösterim salonları ile yerel mahalle sinemaları arasındaki ayrım da ortadan kalkmıştır (Gomery, 2003: 504).

Ancak film izleme biçimiyle ilgili daha büyük bir değişiklik 1970'lerin sonunda uydu yayıncılığındaki gelişmelerle gerçekleşmiştir. Aslında kablolu televizyonun kökleri 1940'lara kadar uzanmaktadır. Televizyon sinyallerinin havadan aktarımının zor ya da imkansız olduğu bölgelerde sinyallerin kablo yoluyla taşınmasıyla sorun çözülmüştür. Ancak bu, istisnai bir durum olarak kalmış, 1963'e

sinematek.tv

kadar kablolu televizyon abonelerinin sayısı bir milyonu bulmamıştır (Haupert, 2006: 165). 1970'lerin sonunda ise uydu potansiyeli ve kablolu yayınla ilgili yönetmeliklerin gevşemesiyle 1972-1982 yılları arasında ABD'deki kablolu televizyon abone sayısı 6,5 milyondan 29 milyona yükselmiştir (Hilmes, 2003: 536). Uydu yayıncılığında televizyon programları uyduya gönderilmekte, uydu üzerinden kablolu televizyon şirketlerine dağıtılmaktadır. Oradan da kablolu televizyon abonesi izleyicilere dağıtılır (Mirabito ve Morgenstern, 2004: 76). Bu olanakla birlikte kablolu sistemlere uzun metrajlı film sağlayan uydu dağıtımlı ücretli televizyon servisleri gelişmiştir. Time Inc.'in Home Box Office (HBO) adlı kanalı ve rakibi Viacom'un sahip olduğu Showtime kanalı bu yeni pazara egemen olmuştur. Bu iki şirketin egemenliğiyle savaşmak için Columbia, Paramount, 20th Century Fox ve Universal 1978'de Premiere adıyla kendi ortak ücretli televizyon servislerini tasarlamışlardır. Ancak Adalet Bakanlığı'nın yürürlüğe koyduğu anti-tröst yönetmelikleri bu servisi pazar girme şansı bulmadan durdurmuştur (Hilmes, 2003: 536). O dönemde Hollywood majörlerinden hiçbiriyle bağlantılı olmayan Time (HBO), RCA'nın Satcom 1 uydusundan yer aldığı 1975'ten itibaren bir numaralı kablolu kanal haline gelmiştir ve ulusal kablolu abonelerinin %60'ından fazlasını elinde tutmuştur. Rakipleri Showtime (1983 yılında The Movie Channel'la birleşmesinden önce Viacom'un sahip olduğu) ve The Movie Channel (Warners ve American Express'in ortak girişimi) toplam olarak, HBO'nun abonelerinin sayısının yarısından daha azına sahip olmuşlardır. HBO pazardaki baskınlığı tekelci uygulamaları ve pazarın yapısını değiştirecek yeni finans yöntemini beraberinde getirmiştir. Örneğin Fox, *Breaking Away* (1979) filmine HBO'nun verdiği fiyatı reddedip televizyon haklarını başka bir şirkete satınca HBO Fox'tan bir yıl boyunca

sinematek.tv

hiç film alamamıştır. Ancak daha da önemlisi HBO'nun büyük sermayesi ve pazardaki baskınlığı bir filmin kablolu kanal haklarını önceden almasına olanak tanımıştır. Ön alımda HBO film henüz yapım aşamasındayken kablolu haklarını satın almıştır (Prince, 2000: 26). Bu şirketler dışında 1977'de Ted Turner, Super Station kanalı ile 1980'lerin sonunda Rupert Murdock, BSkyB ile uydulu kanallara geçmişlerdir (Belton, 2003: 550).

Hollywood şirketleri için en önemli yeni pazar 1980'lerde ortaya çıkan video pazarı olmuştur. 1975'te Sony Betamax video kaydedicisini piyasaya sürmesine karşın fiyatı çok yüksek olduğu için alıcı bulamamıştır. 1980'lerin ortasında çıkan VHS'nin fiyatı ise düşük olmuştur. Böylece 1989'da Amerikan ailelerinin üçte ikisi video donanımına sahip olmuştur. Bu yeni talebi karşılamak için eski ve yeni filmlerden oluşan milyonlarca video kaset sayıları gittikçe artan video marketlerde kiralanmaya başlamıştır. 1986'da destekleyici video satışları, ABD'de sinema salonlarından elde edilen gişe hasılatını geçmiştir. Gişede çok başarılı olan filmler video dağıtımıyla ikinci kez hayat bulmuştur (Gomery, 2003: 539). Bu büyük pazardan gelen talebi doldurma konusunda öncülük eden Hollywood majörleri değil daha küçük şirketler ve bağımsızlar olmuştur. 1980'lerin başında pazar genişlerken ve bağımsız yapımcılık yükselirken büyük stüdyolar tereddüt içinde kalmıştır. Bunun sebebi film endüstrisinin başlangıcından beri gücünü filmlerin satılmasından değil kiralanmasından alması olmuştur. Kiralama, film dağıtımcısının gösterilen her filmi kontrol etmesini garantilemiştir. Milyonlarca küresel müşterinin filmlere sahip olması fikri caydırıcı olmuştur. Böylelikle video pazarından gelen talebi bağımsızlar doldurmuştur (Wasser, 2002: 10). 1983 yılında iç pazar için üretilen film sayısı 350

sinematek.tv

iken 1988'de bu sayı 600'e çıkmıştır. Ancak majörlerin yıllık film üretimi sabit kalmıştır. Aradaki farkı mini-majörler denilen Orion Pictures, Cannon Films ve Dino De Laurentiis Entertainment gibi şirketler ve Atlantic Release, Carolco, New World, Hemdale, Troma, Island Alive, Vestron ve New Line gibi bağımsızlar doldurmuştur. Bu şirketler en mütevazi filmlerin bile kablolu ve video dağıtım haklarının ön satışı yoluyla masraflarını çıkaracağını bilerek sektöre girmişlerdir. Majörler ise yaptıkları film sayısını arttırmaktansa ultra yüksek bütçeli yeni film formatında film yapmaya devam etmiştir (Balio, 1998: 59).

Video ve kablolu televizyon gösterim olanakları, salonlardaki gösterim olanaklarını ortadan kaldıracak şekilde değil de tamamlayıcı olacak şekilde gelişmiştir. Çünkü yan pazarların yükselişi salonların statüsünü "sadece gösterim" den "ilk gösterim" statüsüne yükseltmiştir. Başka bir deyişle gösterim alanlarının artışıyla salonların statüsü müşterilerin gözünde yükselmiştir. Ayrıca yan pazarlara olan talep filmlerin salondaki başarısına bağlı olmuştur. Bir filmin gişe başarısı, video başarısının temel belirleyicisidir. Video ve kablolu kanalların Hollywood'a asıl etkisi 1977'de HBO'nun ön-alıma başlamasıyla yapım şeklini bağımsızlar lehine döndürmesi olmuştur. Film henüz yapım aşamasındayken senaryoya ve oyunculara dayanarak filmin yan pazarlarda yayın hakkının önceden alınması finans bulmakta zorluk çeken bağımsız yapımcılar için avantaj olmuştur. Ön-alım filmleri finanse etmede ortak yol haline gelince pazar gelişmiş ve film yapmak görece kolay hale gelmiştir. Birkaç büyük stüdyodan birinin sınırlı bütçesinin büyük bir kısmını bir filme yatırmaya ikna etmektense gönüllü bir ön-alıcıya satmak bağımsızların işlerini kolaylaştırmıştır. Dolayısıyla ön-alım uygulamasıyla birlikte bağımsız bir stüdyonun

sinematek.tv

finans bulamama sorunu azalmış, film arzı artmış ve daha az bilinen yönetmenlerin ve aktörlerin filmleri artmıştır. Orion Pictures ve Cannon gibi küçük stüdyolar bu sayede büyüyüp başarılı olabilmişlerdir (Haupert, 2006: 129).

Hollywood stüdyoların kar kaynakları gitgide daha fazla şekilde parçalı ve değişik pazarlara yayılmış duruma gelmiştir. Bir filmin video ve kablolu televizyonda göstereceği ticari başarı gişe gelirlerine bağlı olmasına karşın, salon sahipliğinin önemi değerlendirilirken kar kaynaklarının şimdiki dağılımını göz önünde bulundurmak önemlidir.

	1980	**1990**	**2000**
ABD Şebeke TV	13.1	0.9	1.7
Ödemeli Kablolu	7.3	9.8	8.9
Video	8.5	45.5	43.6
Uluslararası TV	3	8.9	7.8
ABD Sendikasyonu	4.6	5.4	4.5
Ulusal gösterim	35.9	18.8	17.3
Uluslararası Gösterim	27.7	10.7	16.2

Tablo 1. Hollywood Stüdyolarının Kar Kaynakları (Maltby, 2003: 196-197)

Diğer taraftan 1970'lerden itibaren İngiltere'deki film şirketleri Granada ve Rank eğlence sektörünün çeşitli alanlarında faaliyet gösteren medya şirketlerine önemli örnekler teşkil etmektedir. Örneğin 1972'de Granada'nın cirosunun %40'ı televizyonlara set kiralamalardan, %36.2'si televizyondan, %7.9'u karayolu hizmetlerinden, %6.2'si sinema ve tombaladan, %5.6'sı ise yayıncılıktan gelmektedir. Benzer bir şekilde Rank şirketinin 1972 cirosunun %28.4'ü televizyon

sinematek.tv

ve radyo için donanım üretiminden, %19.9'u film gösteriminden, %15'i görsel işitsel cihaz üretiminden, %7.7'si otel ve restoranlardan, %7.2'si dans salonlarından oluşmaktadır. Rank aynı zamanda önemli bölgesel televizyon şirketlerinden biri olan Southern TV'nin de %37.6 hissesini elinde bulundurmaktadır. Çeşitlenmenin en ileri örneği müzik endüstrisinde başı çekmesinin yanı sıra sinema endüstrisinin her aşamasında önemli menfaatleri olan EMI şirketidir. 1972'de EMI'nin cirosunun %55'i plak ve kaset satışlarından, %15'i filmden, %50'si televizyondan ve %23'ü elektronik cihaz üretiminden meydana gelmektedir. Bunun yanı sıra EMI çeşitlendirme politikasını Golden Egg restoran zincirini ele geçirerek Swandon kablolu televizyon istasyonuna ve Brighton Marina kompleksine yaptığı yatırımlarla daha da ileriye götürmüştür (Golding ve Murdock, 1973: 220).

Çeşitli alanlara yayılmış bu pek çok tür arasında faaliyet gösterirken dağıtım olanakları şirketler için oldukça önemli hale gelmiştir. Dolayısıyla tekrar dikey bütünleşmeye doğru bir eğilim gözlemlenmektedir. Öncelikle büyük alışveriş merkezlerinde yer alan çoklu salonların yaygınlaşmasıyla gösterim pazarı oldukça değişmiştir. 1960'larda ekran sayısı 13 bin iken 1990'da 24 bine ve 2002'de 35 bine yükselmiştir. 1980'lerle birlikte gösterim pazarı birkaç ulusal zincirde yoğunlaşmıştır. United Artists Theaters, Cineplex Odeon, General Cinema ve American Multi-cinemas toplam ekranların üçte birini kontrol etmektedir. Fakat gişenin %90'ını almaktadırlar. Stüdyoların dikey bütünleştiği günlerdeki gibi pazarın kontrolü büyük salon pazarlarının kontrolünden geçmektedir. Salonların öneminin artması stüdyoları gösterim alanına geri çekmektedir. Stüdyolar 1980'lerin sonu ve 1990'ların başından itibaren gösterim alanına geri dönmeye başlamışlardır (Haupert,

sinematek.tv

2006: 130). Gösterim alanına giriş 1985 yılında Amerikan pazarına giren Kanada asıllı salon zinciri Cineplex-Odeon'ın %50'sinin 1986 yılında MCA tarafından alınmasıyla başlamıştır. Aynı yıl Gulf and Western New York ve Connecticut'ta 24 salona sahip olan Trans-Lux zincirini ve Mann Theaters zincirini almıştır. 1986 Aralık ayında Festival Enterprises zincirlerini de alan Gulf and Western 1987'de Warner Bros'u salonlarına %50 ortak yapmıştır. Paramount ve Universal ise Avrupa'da 76 perdeli salon zincirinin ortak sahibi olmuşlardır. 1986'da Tristar Pictures Loew salon zincirlerinden 230 salon alırken, 1988'de Columbia Pictures Entertainment (Tristar dahil) USA Cinemas zincirinden 317 salon almıştır. 1948 yılındaki Uzlaşma Kararı'ndan beri gösterim alanından uzak duran stüdyoların salonları tekrar almaya başlamaları liberal bir Adalet Bakanlığı'nın onayıyla mümkün olmuştur (Prince, 2000: 84, 88).

Diğer taraftan İngiltere'de dikey bütünleşmenin bir örneği Electirical and Musical Industries Ltd. (EMI) şirketinin 1969 yılında British Associated Pictures Corporation'ı geçirmesidir. Bu birleşme, şirkete hem film yapımında hem de gösteriminde önemli bir kar kaynağı sağlamıştır. Ardından 1970 yılında EMI Anglo Amalgamated Film Distributors Ltd. şirketini bünyesine katarak finanstan, dağıtıma ve gösterime kadar sürecin her aşamasında kontrolünü arttırmıştır (Golding ve Murdock, 1973: 214).

Sonuç olarak bu olgusal gelişmelerle birlikte 1980'lerden itibaren film endüstrisi gitgide daha çok yoğunlaşan medya endüstrilerinin bir parçası haline gelmiş, bu yapı sinema çalışanlarının da bağlamını oluşturmuştur. Bir sonraki

sinematek.tv

bölümde sinema çalışanlarının çalışma koşullarının bu dönüşümlerden nasıl etkilendiği ele alınacaktır.

1. 2. 2. İstihdam Biçimindeki Dönüşüm

1980'lerden itibaren ABD'de ve İngiltere'de dağıtım ve gösterim alanları gitgide daha fazla yoğunlaşan şirketlerin kontrolüne geçerken yapım aşaması bağımsız yapımcılarla, çalışma koşulları ise "proje bazlı istihdam" kavramıyla tanımlanır hale gelmiştir (Christopherson ve Storper, 1987; Wasko, 1998; Blair vd, 1999; Aksoy ve Robins, 1992). Çalışanların, bir işverene bağlı olarak uzun süreli kontratlarla ve tam zamanlı şekilde istihdam edilmesinin sona ermesi, bir başka deyişle proje bazlı istihdam şekline geçilmesi ABD'de ve İngiltere'deki meslek örgütlenmelerini derinden etkilemiştir. Günümüz istihdam kalıplarının değerlendirilebilmesi ve bununla ilgili olarak meslek örgütlerinde görülen temel eğilimlerin saptanabilmesi için yapım aşamasında görülen değişimlerin tarihsel analizini yapmak gerekli olmaktadır. Bu nedenle bu başlıkta öncelikle Birinci Dünya Savaşından itibaren uluslararası film pazarına egemen olan Amerikan film endüstrisindeki ve İngiliz film endüstrisindeki yapım aşamasında görülen dönüşümlerin kısa bir değerlendirmesi yapılacaktır.

Günümüzde sinema endüstrilerinde yapımcılık faaliyetleri bağımsız yapımcılarla tanımlanır hale gelmiştir. "Bağımsız yapımcı" terimi Hollywood'ta genelde kullanıldığı anlamıyla, bir dağıtım şirketiyle kalıcı bir ilişkisi olmayan küçük yapım şirketlerini ifade etmek için kullanılır. Bağımsız yapımcı bir dağıtım şirketiyle

sinematek.tv

anlaşma imzalayabilir ya da bir dağıtım ağına katılabilir ancak bir dağıtım şirketine sahip olmadığı gibi bir dağıtım şirketi de ona sahip değildir. Terim aynı zamanda yılda sadece birkaç film yapan küçük bir şirket iması da taşır. Bu anlamıyla bağımsız yapımcıların çok makaralı filmlerin görülmeye başladığı 1911-1914 yılları civarında doğduğu söylenebilir (Bordwell vd., 1988: 317). Bağımsız yapımcılık, stüdyo sistemi döneminde dahi Hollywood'un bir parçası olmasına karşın güçlenmeye başlaması değişmeye başlayan üretim pratikleriyle ilgilidir.

Hollywood stüdyo sistemi döneminde majör şirketlerin dikey olarak bütünleşmelerinin ve tekelci uygulamaların yasayla güvenceye alınmasının yanı sıra üretim süreci de fabrikasyon tarzı seri üretime dönüşmüştür. "Yapım öncesi (senaryonun ve çekim mekanlarının seçimi ve hazırlanması), yapım (setlerin inşası ve çekim) ve yapım sonrası (film işleme, kurgu ve seslendirme) süreçlerinin her biri kitle üretim ilkelerine göre örgütlenmiştir" (Storper, 1989: 278). Yılda toplam 400 ila 700 arası film yapılmıştır ve stüdyolar gitgide daha fazla formüllere ve tekniklere dayanan öyküler oluşturmaya başlamıştır (Schatz, 1981: 6). "Sahne donatımları tedarik edilmiş, senaryocular buraları yapım için yeniden düzenlemiş, set ve kostüm tasarımı bölümleri yapım için gereken fiziksel öğeleri imal etmiştir. Teknisyenler tıpkı oyuncular gibi maaşa bağlanmış ve düzenli vardiya biçiminde çalışmaya başlamıştır" (Monaco, 2000: 235). Filmin her aşaması için ayrılmış geniş birimler oluşturulmuştur. "Bir ürün bir birimden diğerine aktarılarak yapılmıştır. Stüdyolar kapasitelerini arttırmak ve ürünlerini sabitlemek için uğraşmıştır. Bunun sonucu olarak iş sürecinin her bir aşamasındaki iç örgütlenme, temel ilkeleri rutinleştirme ve görev dağılımı olan kitle üretimine benzemiştir" (Storper, 1989: 278). Bu sistem

sinematek.tv

İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Hollywood tarafından başarılı şekilde uygulamıştır[5].

Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hükümetin majörlere karşı yürüttüğü anti-tröst kampanya tekrar başlayınca hükümetle ilişkilerini düzeltmek isteyen majörler 1940'ta kendi aralarında Uzlaşma Kararı imzalamışlardır ve bu karar kitlesel film üretiminden kopmaya başlamanın ilk belirtisi olmuştur. Bu karar hükümetin daha önce göz yumduğu tekelci uygulamaları şirketler kendi kendilerine sınırlandırmaya çalışmışlardır. Kararla birlikte blok satıştaki filmlerin sayısını beş filmle sınırlandırıldığı ve önceden izleme yaptırmadan satışa son verildiği için stüdyolar daha az miktarda ve daha pahalı yapımlara yönelmişlerdir. Bu arada stüdyo sisteminin katı hiyerarşik denetiminden kurtulmak isteyen bazı yazar ve yönetmenler sözleşmeli çalışmaya geçmiştir. Arz tarafındaki bu değişim izleyicinin yüksek kaliteli pahalı yapımlara olan talebiyle de desteklenince Hollywood kitlesel

[5] Stüdyo döneminde düzenli istihdam oluşmasını sağlayan nedenlerden biri de mini-majörler de denilen küçük şirketlerin geliştirdikleri stratejilerdir. 1920'lerin sonlarında başlayan sesli film denemelerinden sonra 1930'larda sesli filmin endüstride hakim biçim olacağı ve sessiz filmlerin büyük pazarlarda satılamayacağı kesinleşmiştir (Bakker; 2005). Sesli filme geçiş ve Büyük Bunalım endüstrideki güç dengesini değiştirmiş, yüksek sermayeli şirketleri avantajlı duruma getirmiştir. Stüdyoları ve salonları sese uygun şekilde dönüştürmek ve neredeyse aynı anda Büyük Bunalım'la karşılaşmak küçük şirketlerin varlığını sürdürmesini güçleştirmiş ve onları sektörün dışına itmiştir (Haupert, 2006: 111). Salonlara sahip olmayan üç küçük şirket ise farklı stratejiler geliştirmiştir. United Artists yıllık üretimini bir düzine A-sınıfı filmle sınırlandırırken, Columbia ve Universal kendilerini düşük maliyetli ve düşük riskli filmlere uyarlamıştır. Böylece 1930'larda yeni ve önemli bir kategori ortaya çıkmıştır: 'B-filmleri' (Schatz, 2003: 259). Büyük Bunalım sırasında izleyicileri tekrar salonlara çekmek geliştirilen uygulamalardan biri de aynı anda iki uzun metrajlı film gösterilmesidir. "İki film gösteriminin yaygınlaşmasından sonra, majörler salonlarının bir yıllık film gösterimini karşılayamaz hale gelmiştir. Aradaki boşluk küçükler tarafından doldurulmuştur. Beş majör ilk gösterim salonlarına hakimken ve diğer stüdyolar ilk gösterim salonları için üretim yapabilecek mali güce sahip olmamıştır. Dolayısıyla küçükler öncelikli olarak çok sayıda B-filmi üretmeye yoğunlaşmıştır. Bu filmler ikinci gösterim salonları için ve ilk gösterim salonlarına gelen yeni filmler arasındaki boşlukları doldurmuştur" (Haupert, 2006: 108). B-filmi üretimi stüdyo sisteminde önemli bir öğe haline gelmiştir. "Pek çok büyük stüdyonun gelirleri A-sınıfı filmlerden geldiği halde B-filmi üretimi stüdyo çalışmalarının pürüzsüz sürdürülmesine, sözleşmeli personeli düzenli çalıştırmalarına, yeni yetenekler geliştirip yeni türler denemelerine, düzenli bir ürün arzı sağlamalarına olanak vermiştir" (Schatz, 2003: 261).

sinematek.tv

üretimden uzaklaşmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Paramaount Kararı'yla gelen ilk gösterim salonlarına eşit erişim imkanı, vergi düzenlemeleri ve yüksek bütçeli filmlere gösterilen talebin devamı kitlesel üretimden kopup bağımsız yapımcılığa geçişi arttırmıştır. "1946'nın sonunda MGM hariç bütün majörler normal üretimlerinin yanında bazı bağımsız projelere sahip olmuşlardır" (Staiger, 1988: 332).

1950'lerde televizyon yaygınlaşması, değişen tüketici tercihleri sonucu izleyici sayısı düşünce stüdyolar sabit giderlerini azaltmak için uzun süreli kontratlarla personel çalıştırmaya son vermek zorunda kalmıştır. Diğer taraftan salonlarını kaybetmeleri ve dolayısıyla filmleri için gösterim garantilerinin ortadan kalkması stüdyolar için yetenek ve ekipleri sözleşme altında tutmayı ekonomik bir sorun haline getirmiştir. Dereceli olarak yıldızların, yönetmenlerin, yazarların ve teknik personellerinin uzun dönemli sözleşmelerini feshetmeye başlamışlardır. Bu onların ödemelerine olumlu bir etki yapmıştır (Tzioumakis, 2006: 106). Artık çok sayıda yapım personelini uzun süreli anlaşmalarla elde tutmak pratik olmadığından yeni şartlarda film yapmanın en iyi yolu bir projeye uyan yetenekleri bir araya getiren bağımsız yapımcıları finanse etmek olmuştur (Balio, 1990: 165). Üretim, tek bir film bazında planlanmış ve finanse edilmiştir. Stüdyolar gitgide daha fazla şekilde bağımsız yapımcılara finans, stüdyo alanı ve en önemlisi dağıtım sağlamıştır. Bağımsız yapımcıların stüdyolarla uzun süreli bağları olmamıştır, genelde tek film için anlaşmışlardır. Çoğu bağımsız yapımcı, stüdyolarla uzun süreli kontratları biten ve kendi şirketlerini kuran eski stüdyo çalışanları olmuştur (Maltby, 2003: 170). Bağımsız yapımcılığın yükselmesinin bir diğer sebebi televizyon kanallarının büyük

sinematek.tv

stüdyoları televizyon film fiyatları üzerinde rekabete girmeye zorlamak için küçük stüdyolarla sözleşme yapmaya başlamasıdır. Varlıkları küçük stüdyolara taşeronlukla başlayan bağımsız yapım şirketleri düşük bütçeli sinema ve televizyon filmleri yaparken, büyük fiziksel alanlara sahip stüdyolar rekabette zorlanmıştır. 1960'ların başında Avrupalı yapımcıların Amerikan pazarlarındaki varlıklarının gelişmesiyle durum ağırlaşmıştır. Dolayısıyla 1960'larda pazar büyümesine rağmen majör stüdyolar bunu kontrol edememiştir (Storper, 1989: 284). Yapım alanından çekilen majörler, öncelikle yapım finansmanı ve dağıtım alanına yoğunlaşmış ardından salon zincirleri edinerek yeniden gösterim alanında kontrol elde etmişlerdir. Böylece bağımsız yapımcılığın anlamı da değişmiştir[6]. Artık sadece bir dağıtım şirketiyle sahiplik ilişkisi olmamasıyla tanımlanmamıştır. Stüdyo döneminde yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamaları bölünerek stüdyolar tarafından kontrol edilmekteyken artık filmin bütün aşamalarını gerçekleştirmek üzere gereken unsurları bir araya getiren "paketleyici" bağımsız yapımcılar önem kazanmıştır (Braston, 2000: 41).

Diğer taraftan İngiliz film endüstrisinde de istihdam koşulları Amerikan sineması çalışanlarının koşullarına benzerlik göstermektedir. 1950'den itibaren dönüşmeye başlayan yapı sonucu portföye göre çalışma, freelance çalışma ve proje

[6] Tino Balio, paketleyicilerin bağımsız yapımcıların en tipik örneği olduğunu söyler. Bunun dışında "yaratıcı yapımcı" ve "yıldız/yönetmen yapımcı" olmak üzere iki bağımsız yapımcı türü daha vardır. Yaratıcı yapımcı yapım sürecinin çoğu aşamasında bulunur. Senaryonun geliştirilmesi, denetleme, ekibi oluşturma, bütçeyi kontrol etme gibi işlevleri yerine getirir. Paketleyiciden farkı yapımda daha birincil bir pozisyon almasıdır. Bu tür yapımcılığın en iyi örneği James Bond serisinin yapımcıları Harry Saltzman ve Albert Brokoli'dir. Yıldız/yönetmen yapımcı ise yıldızın ya da yönetmenin yapım sürecine dahil olduğu yapım şeklidir. Yapım amiri, hikaye editörü, muhasebeci ve avukat gibi kişilerden oluşan bir ekiple desteklenir. Böylece yıldız ya da yönetmen yaratıcı meseleleri düşünürken ekip iş ilişkileriyle ilgilenir. Stanley Kramer bu tip bağımsız yapımcılığa örnek gösterilebilir. Stüdyo sisteminden ayrılış sürecinde yaratıcı yapımcılık güç kazansa da 1960'lardan itibaren paketleyici bağımsız yapımcılık öne çıkmıştır. Mirisch Company 1960'lar boyunca bağımsız yapım için ideal yapı haline gelmiştir (1990: 171-175).

sinematek.tv

bazlı istihdam İngiliz film endüstrisinde baskın istihdam biçimleri haline gelmiştir. Film yapım süreci bireysel projeler etrafında organize olur ve endüstride çalışanların çoğu serbest çalışmaktadır. 1980'lerden itibaren Amerikan ve İngiliz film endüstrilerinde çalışanlar proje bazında istihdam edilir hale gelmiştir (Blair vd., 1999).

1.3.Sinema Çalışanlarının Mesleki Örgütlenmeleri

Sinemanın endüstriye dönüştüğü ilk zamanlardan itibaren yaratıcı personel ve teknik personel film bütçesinde ayrı kalemler oluşturmaktadır. Yaratıcı personel bir filmin bütçesindeki en büyük tutarı oluşturan yıldız oyuncuları, yönetmenleri ve yazarları ifade etmektedir. Teknik personel ise kostümcüler, makyajcılar, set görevlileri, görsel efekt uzmanları, kameramanlar, yönetmen yardımcıları, yapım amirleri, ses teknisyenleri gibi nispeten daha düşük ücret alan personeli ifade etmektedir (McMurria, 2009: 245). Bu iki kesimin örgütlenme biçimi de farklılık göstermektedir. Dolayısıyla bu bölümün birinci ve ikinci kısımlarında küreselleşmenin her iki kesim üzerinde yarattığı etkiler Amerikan ve İngiliz film endüstrisindeki meslek örgütlenmeleri tarihsel analizleriyle birlikte tartışılacaktır. Son bölümde ise sendikaların küreselleşme karşısında geliştirdiği stratejilerden biri olan uluslararası işbirliği faaliyetleri ele alınacaktır.

sinematek.tv

1. 3. 1. Sendikal Örgütlenmenin Zayıflaması

Amerikan ve İngiliz film endüstrisinde, sinemanın ilk yıllarındaki sinema çalışanlarını, çoğunlukla tiyatro çalışanları oluşturduğu için günümüzde de aktif olan bazı alt düzey sendikaların kuruluşları 19.yüzyılın sonuna uzanmaktadır. ABD'deki The International Assocation of Theatrical Stage Employees (Uluslararası Sahne İşçileri Birliği/ IATSE) 1893'te Kanada'daki ve ABD'deki tiyatro çalışanlarını kapsamak üzere kurulmuş bir sendikadır. Benzer şekilde İngiltere'deki The Broadcasting Entertainment Cinematograph and Theatre Union'un (Yayıncılık, Eğlence, Sinematograf ve Tiyatro Sendikası/ BECTU) kökenleri 19.yüzyıl sonunda tiyatro çalışanlarına yönelik olarak kurulan United Kingdom Theatrical and Music Hall Operatives's Union'a (Birleşik Krallık Teatral ve Müzikhol İşçileri Sendikası) gitmektedir. Diğer taraftan elektrik işçilerine yönelik olarak kurulan ancak tiyatro set işçilerinden bazılarını kapsayan ABD'deki The International Brotherhood Electrical Workers (Uluslararası Elektrik İşçileri Birliği/ IBEW) ve İngiltere'deki Electricians' Trade Union (Elektrikçiler Sendikası/ ETU) 19.yüzyıl sonunda kurulmuş sendikalardır. Her iki ülkede de sinemanın kısa sürede bir endüstriye dönüşmesi ve destekleyici devlet politikalarının varlığı 1930'larda sinemadaki yaratıcı işgücünün ve teknik işgücünün yeni sendikalarda örgütlenmesini beraberinde getirmiştir. Bu anlamda gerek Amerikan gerekse İngiliz film endüstrisinde asıl sendikalaşma yılları 1930'lar olmuştur (Chanan, 1983: 320-325; Schatz, 1997: 31-34).

1933 yılında ABD'de çıkan Ulusal Endüstriyel İyileştirme Yasası (NIRA) "dağıtım ve gösterim alanındaki uygulamaları düzenlediği gibi yapım aşamasında

sinematek.tv

işgücünün de düzenlenmesini içermiştir" (Balio, 1993: 18). Böylece stüdyo sisteminin kurulmasında önemli bir rol oynayan Ulusal Endüstriyel İyileştirme Yasası işçi örgütlenmelerini zorunlu tuttuğu için Hollywood sendikalarının oluşmasında da merkezi bir rol oynamıştır.

> İyileştirme programının vazgeçilmez bir parçası olan, işçilerin sömürülüp suistimal edilme potansiyelini azaltmak için NIRA işçi örgütlenmesini ve toplu pazarlığı şart koşmuştur -1935'te Wagner Yasası'yla ve Ulusal Emek İlişkileri Kurulu'nun kurulmasıyla Kongre'nin destek verdiği bir çabadır bu. Böylece Hollywood 1930'larda 'sendikasız işyeri'nden 'sendikalı'ya dönüşmüş; sinemacılıkta işbölümü ve uzmanlaşma artık hükümetçe emredilmiş, çeşitli sendika ve meslek birlikleri tarafından düzenlenmiştir (Schatz, 2003: 262).

Yasa majörlerin tekelleşmesine göz yumduğu için stüdyo patronları tarafından hemen benimsenmiştir. İşveren sendikalarını yasaklamış, işçilerin örgütlenmesini şart koşmuş, toplu pazarlıkla en düşük ücretleri belirleme hakkı tanımıştır. Garantili ve geniş bir pazara sürekli film arzı sağlamak, çok sayıda personelin uzun süreli kontratlarla çalıştırılmasını mümkün kıldığından teknik personelin çalışma koşulları stüdyo patronları tarafından görece daha kolay kabul edilmiştir (Balio, 1993: 19). İngiliz film endüstrisinde ise 1927 yılında çıkan Sinema Filmleri Yasası (Cinematograph Films Act) ile ülkedeki Hollywood filmleri egemenliğine karşı ulusal film endüstrisi desteklenmek istenmiştir. Bu yasayla yapılan filmler düşük kaliteleri nedeniyle eleştirilse de endüstride düzenli bir istihdam yaratmış, teknisyenlerin eğitimini sağlamış ve çoğu orta sınıftan olan ve sinemaya yeni gelen işgücünün örgütlenmesine öncülük etmiştir (Chanan, 1983: 324-325).

sinematek.tv

1930'lardan televizyonun geldiği 1950'lere kadar olan dönemin teknik işgücü sendikalarının yaratıcı işgücü sendikalarından daha güçlü olduğu yıllar olduğu söylenebilir. Bunun bir nedeni görece düşük ücretleri nedeniyle yapım bütçesinde daha az yer tutmalarıdır. Bu nedenle daha kolay kabul görmüş, yaratıcı işgücü sendikaları gibi ağır yapımcı direnişiyle karşılaşmamışlardır. Bir diğer nedeni ise Michael Chanan'ın belirttiği gibi "tiyatrodan gelen işçilerin kendi sınıflarının ve sektörlerinin tarihine daha güçlü geleneklerle bağlı olmasıdır" (1983: 329). Dolayısıyla tiyatro ve sinema arasındaki fark çok büyük olmasına rağmen sınıfsal arka planlarıyla ilişkili olarak değerlendirildikleri için daha iyi çalışma koşullarına sahip olmuşlardır.

Bu dönemde hükümetten destek alan ve fazla büyümedikleri sürece yapımcılar tarafından daha kolay kabul edilen teknik işgücü sendikalarının en büyük sorunu sendikalar arası yetki savaşları olmuştur (Nielsen, 1983: 52; Schatz, 1997: 33; Wasko, 1983: 87; Chanan, 1983: 319). Michael Nielsen ABD'de yetki savaşlarının ilk olarak New York'taki sinema makinistlerini örgütleme konusunda başladığını belirtir. IATSE 1910'lara kadar Los Angeles, Boston ve Chicago'da makinistlere yönelik şubeler kurmuş ancak tiyatronun hakim olduğu New York'ta şube açmamıştır. Bunun üzerine IBEW New York'taki makinistler üzerinde yetki iddia ederek günümüze kadar gelen yetki savaşlarını başlatmıştır (Nielsen, 1983: 52). Schatz ise daha sonraki yıllarda yaşanan çekişmelerin en önemli taraflarını şu şekilde belirler:

> IATSE yetki çatışmalarında önde gelen taraflardan biri olmuştur. American Federation of Labor (Amerikan Emek Federasyonu / AFL) altında faaliyet

sinematek.tv

> gösteren IATSE ülkenin makinistleri üzerindeki kontrolü aracılığıyla 1930'larda Hollywood'ta egemen sendika haline gelmiştir. 1930'ların sonunda IATSE Hollywood'taki 30 bin çalışanın 12 binini, ABD ve Kanada'daki 849 stüdyo ve gösterimci sendikasının ise 40 bin üyesini kapsamıştır. 1939 yılında IATSE sinema çalışanlarının tek büyük sendikasını yaratma umuduyla Hollywood işgücünün tamamı üzerinde kontrol sağlamak için rekabete başlamıştır. Ancak üç kesimin muhalefetiyle karşılaşmıştır. İlk kesim stüdyolar olmuştur. Stüdyolar IATSE'nin açık gücünü tanımışlar ancak tüm film yapım elemanlarının tek bir örgütte birleşmesine karşı çıkmışlardır. İkinci kesim, IATSE'nin bağlı olduğu AFL'nin rakibi Council of Industrial Organization (Endüstriyel Organizasyon Konseyi / CIO) olmuştur. CIO rakibi AFL'nin hakim olduğu Hollywood'a girmeye çalışmıştır. IATSE'den ayrılan bir grup Hollywood sendikasının kurduğu United Studio Technicans Guild (Birleşmiş Stüdyo Teknisyenleri Sendikası / USTG) vasıtasıyla bunu yapmıştır. Üçüncü kesim ise AFL üyeliğine rağmen, ülkenin diğer aktör sendikalarıyla yatay bütünleşmeyi reddeden ve bağımsız kalmaya çalışan Screen Actor's Guild (Aktörler Birliği/SAG) olmuştur. Sonunda SAG'nin ağırlığını koymasıyla IATSE bazı tavizler vererek USTG'ye karşı üstünlüğü tekrar kazanmıştır (Schatz, 1999: 32,33).

İngiltere'de ise yetki savaşlarının tarafları National Association of Theatrical and Kine Employees (Ulusal Tiyatro ve Sinema İşçileri Birliği/ NATKE), ETU ve 1937 yılında kurulan Association of Cine Technicians (Sinema Teknisyenleri Birliği/ ACT) olmuştur. ACT bütün çalışanları tek bir sendika altında toplamak için çalışırken daha köklü sendikalar olan ETU ve NATKE'nin muhalefetiyle karşılaşmıştır. Aynı zamanda ETU ve NATKE arasında sinema makinistlerinin organizasyonu hakkında çatışmalar yaşanmıştır. Chanan bu çatışmaların İngiliz sendikalarının genel sorunlarından birinin parçası olduğunu söyler; "belirli bir çalışan kesimini hangi sendikanın örgütleme hakkı olduğu konusundaki sorun" (Chanan, 1983: 326). Diğer taraftan David Prindle çeşitli sendikalar örgütlenmemiş

sinematek.tv

bir şehre gittiklerinde ya da teknolojik değişim yeni ve farklı meslekler yarattığında yetki savaşlarının kaçınılmaz olduğunu belirtir (Prindle'dan akt. Schatz, 1999: 32). Film endüstrisi hızla evrilen bir teknoloji kullandığı ve örgütlenmemiş şehirlere yayıldığı bu için bu alandaki sendika savaşları şiddetli olmuştur (Schatz, 1999: 33).

1950'lerden itibaren daha önceki bölümde anılan değişimler sonucu istihdam kalıpları dönüşmeye başlamıştır. Tam zamanlı istihdam sona erdiği için bu yıllar sendikaların işlevlerinde de değişimlerin başladığı dönem olmuştur. ABD'de 1950'lerden itibaren stüdyoda istihdam sona erince IATSE yeniden yapılanmış ve endüstrideki emek arzını kontrol etmeyi amaçlayan bir çizelge sistemi geliştirmiştir. Sendikal üyelik için daha önce çalışmış olmayı ön şart yapan IATSE kayıtlı personelini kıdemlerine göre işe yerleştirmiştir (Blair vd, 2003: 623). Böylece IATSE 1950'lerden itibaren sadece işçi temsilcisi olarak değil iş sağlama ve dağıtma kurumu olarak işlev görmeye başlamıştır. Susan Christopherson ve Michael Storper çizelge sisteminin 1950'lerden 1970'lere kadar endüstriye çok sayıda işçinin girmesini engelleyebildiğini söyler (Christopherson ve Storper, 1989: 335). İngiltere'de ise doğrudan freelance istihdama kayılmış ve sendikalar benzer bir iş sağlama ve dağıtma işlevine sahip olmamıştır. Yine de 1982'ye kadar endüstrideki emek arzını düzenleme ve bir araya getirmede başarılı olmuştur (Blair vd, 2003: 623). Diğer taraftan teknik işgücü sendikaları televizyon alanında çalışanlarla birleşme yoluna giderek güçlerini arttırmışlardır. Televizyon alanındaki çalışanları da kapsamaya başlamasıyla ACT Association of Cinematograph, Television and Allied Technicians (Sinematograf, Televizyon ve Birleşik Teknisyenler Birliği/ ACTT)'a, NATKE National Association of Theatrical Television and Kine Employee (Ulusal

sinematek.tv

Tiyatro, Televizyon ve Sinema İşçileri Birliği/ NATTKE)'ye dönüşmüştür (Chanan, 1983).

1970'lerde, ABD'de majörlerin yapım alanından iyice çekilmeleri, yapım finansmanı, dağıtım ve gösterim alanına yoğunlaşması, dış mekan çekimlerinin artmasıyla stüdyolara olan bağımlılığın azalması ve reklamcılık sektörünün gelişmesi endüstride kısa dönemli sözleşmelerle çalışma şeklini arttırmıştır. Diğer taraftan üniversitelerde verilen medya eğitiminin gelişimi de sektörde bir emek arzı fazlalığı oluşturmuştur (Wasko, 1998: 179). Böylece sektöre yeni girenlerden bazıları sendikalara katılırken daha büyük bir kısmı sendika kontratlarının dışında çalışmaya başlamıştır. Storper ve Christopherson bu noktada teknik işgücü sendikası IATSE'nin bir ikilemle karşılaştığını söyler: "Eğer sendika üyeliğini kısıtlarsa yeni işgücü üyeleri sendika yetki alanı dışında çalışacaklardı. Öte yandan sendika daha açık ve kapsayıcı bir tutum izlerse yeni işçiler oy çoğunluğunu ele geçirip kıdem sistemini ve çekirdek işgücünü koruyan koşulları yıpratabilirlerdi" (Christopherson ve Storper, 1989: 343).

Diğer taraftan 1970'lerde başlayıp 1980'lerden itibaren hızlanan sendikasız yapım pratiği teknik işgücü sendikalarının sorunlarını derinleştirmiştir. Maliyetleri düşürmek isteyen yapımcılar sendikasız emek arzının fazlalığından yararlanmış, bir yandan da ucuz emek içeren denizaşırı bölgelerde çekim yapma pratiği artmıştır (Miller'dan akt. Hesmondhalgh, 2007: 564). Bu gelişmeler ABD'nin en büyük teknik işgücü sendikası IATSE'nin pazarlık gücünü önemli ölçüde azaltmıştır. Örneğin 1980'lerin ikinci yarısında Hollywood'un en büyük bağımsızlarından olan Cannon

sinematek.tv

Films'in, yaratıcı işgücünün üç sendikasıyla toplu sözleşmesi bulunmaktayken IATSE ile toplu sözleşme imzalamayı reddetmiştir. Cannon Films, IATSE'nin yüksek ve düşük bütçeli filmler için ayrı ayrı toplu sözleşme yapmayı kabul etmesi kaydıyla sözleşmeye ikna olmuştur (Christopherson ve Storper, 1989: 343).

Teknik işgücü sendikalarının küreselleşmenin yıpratıcı etkilerine karşı geliştirdiği en önemli strateji endüstride faaliyet gösteren diğer sendikalarla birleşmelere gitmek olmuştur. Televizyonun yaygınlaşmasıyla IATSE bu alandaki çalışanları kapsamına almış, 1990 yılında ise New York'ta National Association of Broadcast Employees and Technicians (Ulusal Yayıncılık İşçileri ve Teknisyenleri Birliği/ NABET)'in 1500 film çalışanını kapsayan 15. şubesi ile birleşmiştir. Öte yandan NABET 1994 yılında Communications Workers of America (Amerikan İletişim Çalışanları/ CWA)'ya katılmıştır. İngiltere'de ise 1984 yılında NATKE ve televizyonun gelişiyle kurulan BBC Staff Association 1984 yılında birleşerek Broadcasting & Entertainment Trade Alliance (Yayıncılık & Eğlence Ticari İttifakı/ BETA)'yı oluşturmuş, ACT televizyondakileri kapsamaya başlamasıyla ACTT olmuş ve bu iki örgütle Film Artistes Association (Film Sanatçıları Birliği/ FAA) birleşerek 1991 yılında BECTU'yu oluşturmuşlardır.

Ancak bütün bu birleşmeler sendikaların zayıflamasını engelleyememiştir. Pazarlık gücü azalan ve işlevlerini yitirmeye başlayan teknik işgücü sendikalarının üye sayılarında da ciddi düşüler görülmüştür. IATSE'nin 1970 yılında 63.000 olan üye sayısı 1988'de 60.000'e, 2002 yılında ise 44.808'e düşmüştür (Paul ve Kleingartner, 1994: 665; Scott, 2005: 134). Diğer taraftan İngiltere'deki BECTU'nun

sinematek.tv

üye sayısı 1979'da 53.986 iken 2004'te 26.192'ye düşmüştür (Undy, 2008: 34). Yapılan çalışmalar sendikasız üretimin yaygınlaştığını, sendikalı yapımlarda ise kontratlardaki şartların dışına çıkıldığını göstermektedir (Blair vd, 1999). Sendikasız yapımların daha çok düşük bütçeli ve bağımsız yapımlarda arttığını, büyük bütçeli filmlerin hala sendika kontratları altında yapıldığını belirten Helen Blair, bu durumun yaratıcı personel ve teknik personel arasındaki ayrımı iyice derinleştirdiğini belirtir (Blair, 2003: 623). Pazarlık gücü zaten yüksek olan ve daha çok nitelik gerektiren işleri yerine getiren oyuncular, yönetmenler ve yazarlar sendikanın koruması altında kalmaya devam ederken, korunmaya daha çok ihtiyacı olan teknik bir çoğunluk kapsam dışında kalmaya devam etmektedir.

1. 3. 2. Yaratıcı İşgücünün ve Meslek Birliklerinin Yükselişi

Küreselleşmenin emek pazarındaki en belirgin etkilerinden biri nitelikli emek ve niteliksiz emeğin ücretleri arasında yüksek oranlı fark yaratmasıdır. Wood, 1980'den beri neredeyse bütün gelişmiş ülkelerde vasıflı işçilerle vasıfsız işçilerin ücretleri arasındaki farkın genişlediğini belirtir (Wood, 1998: 1463). Vasıflı işgücüyle vasıfsız işgücü ücretleri arasındaki bu fark bir yandan teknolojik devrimlerin etkisiyle değişen, dönüşen üretim biçiminin ve alanlarının sonucu bir yandan da sermayenin artan şekilde uluslararasılaşmasından her çalışanın aynı şekilde faydalanamamasından kaynaklanmaktadır. Sermaye açısından maliyetleri düşürmek esas olduğu için emek faktörü fırsat bulunduğunda üretim sürecinden dışlanır. 1970'lerin ikinci yarısında yaygınlaşan yeni teknolojiler çok sayıda vasıfsız işçiye dayanan üretim sürecinden, yeni teknolojileri kullanabilen az sayıda vasıflı

sinematek.tv

işgücüne dayanan üretim şekline olanak sağlamıştır. Ayrıca yerel pazarlardan küresel pazarlara geçebilmek sadece iyi eğitimli vasıflı işgücünün yararlandığı bir imkandır. Diğer taraftan neoliberal politikalarla birlikte sermaye önündeki engellerden biri olarak görülen sosyal devletin zayıflatılmasından pazarlık gücü düşük olan işgücü ve sendikaları olumsuz etkilenirken pazarlık gücü yüksek olan nitelikli işgücü ve sendikalarının yer yer güçlendiği görülmektedir. Özellikle yaratıcı işgücü söz konusu olduğunda mekanizasyon ve otomasyon gibi kontrol yöntemleri tam olarak uygulanamadığından (Chanan, 1983: 319) sermaye karşısında yaratıcı işgücünün pazarlık gücü teknik işgücününki kadar zayıflamamıştır.

Amerikan film endüstrisinde yaratıcı işgücü sendikaları, 1933 yılında çıkan Ulusal Endüstriyel İyileştirme Yasası (NIRA) ile 1930'lar boyunca kurulmaya başlamasına karşın stüdyolar tarafından tanınmayı başarmaları mücadeleli ve uzun bir süreç sonrasında gerçekleşmiştir[7]. Yasanın son versiyonu belirdiğinde stüdyo patronları yıldızları dışarıda bırakacak ve yaratıcı personelin ücretlerini kısıtlayacak şekilde koşulları oluşturmayı başarmışlardır. Bunun üzerine oyuncular ve yazarlar Washington'a sürekli telgraf çekerek, miting yaparak ve açık pazar ilkelerine uygun olmayan bir temelde ücretlerinin kontrol edildiğini kamuoyuna duyurarak durumu protesto etmişlerdir (Balio; 1993: 19). Stüdyolar tarafından tanınmayı başaran ilk sendika 1933 yılında kurulan Screen Actors Guild (Sinema Oyuncuları Sendikası/

[7] Sendikalaşma dönemi başlamadan önce yaratıcı personeli kontrol altında tutmak için stüdyo şefleri 1927 yılında Academy of Motion Pictures Arts and Sciences'ı kurmuşlardır (Sinema Sanat ve Bilim Akademisi). Akademi film yapımında beş kategoriyi benimsemiştir: yapımcı, yönetmen, oyuncu, yazar ve teknisyen. Kendi aralarında ciddi işçi örgütlenmelerini önlemek amacıyla bu çalışanlara tatminkar para ödülleri verilmiştir (Balio, 1993: 18). Manjunath Pendakur akademinin beş yıl süreyle emek gücünü ciddi şekilde kontrol ettiğini belirtmektedir (1998: 214). Bu arada sanat yönetmenleri, sinematograflar ve kurgucular American Society of Cinematographers (Amerika Görüntü Yönetmenleri Topluluğu/ ASC)ve American Cinema Editors (Amerika Sinema Kurguculari/ ACE) gibi kendilerini koruyan bağımsız profesyonel birlikler oluşturmuşlardır (Balio, 1993: 18). Ancak çalışma koşullarında somut etkileri olabilecek sendikaların kurulması daha geç gerçekleşmiştir.

sinematek.tv

SAG) olmuştur (Wasko, 2003: 44). SAG 1933 yılında kurulmasına karşın, kendisini en büyük yıldızlardan en küçük oyunculara kadar tüm Hollywood oyuncuları için tek pazarlık aracı yapan kontratı 1937 yılında imzalamıştır. SAG'nın onay kazanması Screen Directors Guild (Sinema Yönetmenleri Sendikası/ SDG) ve Screen Writers Guild (Sinema Yazarları Sendikası/ SWG) onay kazanmalarına yardımcı olmuştur. Hem SDG hem SWG stüdyoların film yapımında kontrolü açısından SAG'den daha büyük bir tehdit oluşturdukları için çok daha ağır bir yapımcı direnişiyle karşılaşmışlardır (Schatz, 1999: 31). Bu iki sendikadan ilk tanınanı 1937 yılında kurulan SDG olmuştur. Yazarlar sendikası SWG ise 1941 yılında stüdyo patronları tarafından tanınmıştır (Balio; 1993: 84).

Amerikan film endüstrisindeki yaratıcı işgücü sendikaları stüdyo döneminde görece güçsüz konumda olmuşken 1980'lerden itibaren dramatik biçimde gelişmişlerdir (Christopherson ve Storper, 1989: 344). Alan Paul ve Archie Kleingartner SAG, SWG ve Directors' Guild of America (Amerikan Yönetmenler Sendikası/ DGA)'nın pazarlık güçlerini ve üye sayılarını nasıl arttırdıklarını inceledikleri çalışmalarında bu sendikaların 1950'lerden itibaren toplu pazarlıkta[8] elde ettiği kazanımlar sayesinde günümüzde üyelerine üç alandan gelir sağladığını ve bu sayede güçlendiklerini göstermişlerdir. Birincisi diğer sektörlerdeki sendikalara benzer şekilde en düşük ücretlerin belirlenmesidir. En düşük ücretler oyuncular, yönetmenler ve yazarlar arasında değişmekte, ayrıca aynı grup içinde istihdam

[8] Endüstrideki bütün işçi sendikaları üç yıl süren kendi temel anlaşmalarını oluşturmak için işverenlerin sendikası olan Alliance of Motion Picture and Television Producers (Sinema ve Televizyon Yapımcıları Birliği/ AMPTP) ile pazarlık yapar. AMPTP 15 çekirdek üyeden oluşur. Bu üyeler majör stüdyoları ve mini-majörleri temsil eder. Büyük bağımsız şirketler de anlaşmalara imzacı olarak katılırlar. Yüzlerce bağımsız yapımcı AMPTP'ye kendilerini temsil etmesi için yasal yetki verir, pazarlığa doğrudan katılmaksızın bir ya da iki temel anlaşmaya imzacı olarak katılırlar. Daha küçük yapımcılar ise genellikle sendikayla bağlanmaktan kaçınırlar (Paul ve Kleingartner, 1994: 665, 666).

sinematek.tv

edildikleri projeye göre (reklam, televizyon dizisi, sinema filmi gibi) ayrı ayrı saptanmaktadır[9]. İkinci kazanım sendikaların üyelerine bireysel kontrat yapma hakkı tanıması ve bireysel kontratlar için bir çerçeve belirlemesidir. Oyuncular, yazarlar ve yönetmenler en düşük ücretlerin üstündeki ücretler için ve temel anlaşmalarda yer alan koşulların üstünde kazanımlar için bireysel kontratlar yapabilmektedirler[10]. Üçüncü kazanım telif ücretleridir[11]. Telif ücretleri bir eğlence ürününün özgün olarak yaratıldığı araç dışında bir başka araçta yeniden gösterilmesi veya aynı araçta ilk gösteriminden sonra yeniden kullanılması durumunda çalışanlara yapılan ek ödemeleri ifade eder. Telif ücreti, en düşük ilk ücret veya ürünün yeni kullanıldığı araçta elde ettiği karın belli bir yüzdesi şeklinde formüle edilir. Ürün satılmaya devam ettiği müddetçe ödeme de sürmektedir (Paul ve Kleingartner; 1994). Yaratıcı işgücü sendikaları üyelerine bu üç alandan gelir sağlayabildikleri için üye sayılarını da önemli oranda arttırmışlardır. Tablo 2'de bu artış görülmektedir.

---

[9] Oyuncular, günlük oyuncular, haftalık oyuncular ve dönemlik oyuncular olarak üç gruba ayrılır. Günlük oyuncular genellikle reklamlarda ya da televizyon programlarının bir bölümünde çalışır. Haftalık oyuncular televizyon programlarında ya da filmlerde bir karakter rolüne sahiptir. Dönem oyuncuları ise televizyon dizisinde devamlı bir role ya da bir filmde başrol veya yardımcı role sahiptirler. Her biri için en düşük ücretler ayrı ayrı belirlenir. Yönetmenler için en düşük ücret tamamlanmış bir projenin eser bedeli olarak belirlenir ya da oyuncularınkine benzer şekilde günlük ya da haftalık olarak belirlenir. Yazarlar için ise öykü, tretman, senaryo gibi yapılan işe göre en düşük ücretler belirlenir. Yazarlar ve yönetmenler için en düşük ücretler aynı zamanda projenin bütçesine ya da uzunluğuna göre değişir (Paul ve Kleingartner, 1994: 666, 667).

[10] Bireysel kontratların görüşülmesi sanatçıların ve yapımcıların avukatlarının alanıdır. Hollywood'ta hemen hemen her şirkete ve birçok sanatçıya hizmet veren sektör avukatlarının sayısı gitgide artmaktadır. Avukatlar yapılan anlaşmalarda arabuluculuk yapma, çatışmaların çözümlenmesi ve kontratların oluşturulmasında rol oynarlar. 2000 yılında Los Angeles'ta 400'den fazla sektör avukatı bulunduğu belirtilmektedir ve ek olarak eğlence sektörüne ve özellikle film sektörüne odaklanan artan sayıda hukuk firması bulunmaktadır. Sektörde sayıları ve önemleri gitgide artan avukatları temsil eden The International Association of Entertainment Lawyers (Uluslararası Eğlence Sektörü Avukatları Birliği / IAEL) 1977 yılında kurulmuştur (Wasko; 2003: 22, 23, 24).

[11] Telif ücretleri sinema filmlerinin ticari televizyonlara aktarılmasının mümkün olduğu 1950'lerde büyük bir pazarlık meselesi haline gelmiştir. Yapımcılar telif ücretlerini, üretim üzerindeki kontrollerinin çalışanlar tarafından haksız yere gasp edilmesi olarak görmüşlerdir. Telif ücretleri 1950'den beri sendikaların en çok greve gitmesine sebep olan konudur. 1952'den 1994'e kadar SAG, DGA ve WGA'nın 21 grevinden 18 tanesi telif ücretlerindeki anlaşmazlık yüzündendir (Paul ve Kleingartner; 1994: 669, 672). 5 Kasım 2007'de başlayan ve 13 Şubat 2008'de biten son yazarlar grevi de yine internetten satışı yapılan ürünlerden yazarlara ödenen telif ücretleri payı hakkındaki anlaşmazlık yüzünden çıkmıştır.

sinematek.tv

	1970	1988	2002
DGA	3.650	8.680	12.420
SAG	25.000	69.000	98.000
WGA	4.346	9.230	12.500
IATSE	63.000	60.000	44.808

Tablo 2. Yıllara göre sendika ve birlik üye sayıları (ABD). (1970 ve 1988 verileri Paul ve Kleingartner, 1994: 665, 2002 verileri Scott, 2005: 134; Wasko, 2003: 43)

İngiltere'de 1950'lere kadar teknik işgücü sendikaları olan ETU, NATKE ve ACT dışında iki yaratıcı işgücü sendikası faaliyet göstermiştir. 1930'larda kurulan Actors' Equity (Aktörler Birliği/ Equity) ve Variety Artists' Federation (Varyete Sanatçıları Federasyonu/ VAF) 1950'lerde televizyonun yaygınlaşmasıyla televizyon kanallarıyla sözleşmeler imzalamaya başlamışlardır (Chanan, 1983: 326). 1967 yılında VAF daha geniş bir tabana yayılmak için 1.637 üyesiyle birlikte Equity'ye katılmış, Equity'nin üye sayısı 17.408 olmuştur. 1959 yılında kurulan Writers Guild of Great Britain (Büyük Britanya Yazarlar Sendikası/ WGGB) 1997 yılında Theatre Writers Union (Tiyatro Yazarları Sendikası/ TWU) ile birleşmiştir. Yönetmenler ise geniş ölçekli teknik sendikalar tarafından temsil edilmenin yetersizliklerinden duydukları rahatsızlıktan dolayı 1983 yılında Directors' Guild of Great Britain[12]'i (Büyük Britanya Yönetmenler Sendikası/ DGGB) kurmuşlardır. Tablo 3'te bu sendikaların üye sayılarındaki değişim gösterilmektedir.

[12] Üye sayısına ulaşılamamıştır.

sinematek.tv

	1979	2004	Değişim Oranı(%)
WGGB	1.623	2.142	32
Equity	27.688	35.610	29
BECTU	53.986	26.192	-52
Amicus	3.320.472	1.200.000	-64

Tablo 3. Yıllara göre sendika ve birlik üye sayıları (İngiltere) (Undy, 2008)

Teknik işgücü sendikası BECTU'nun üye sayısı %52'den fazla bir gerileme gösterirken WGGB'nin üye sayısı %32'lik bir artış, Equity'nin üye sayısı ise %29'luk bir artış göstermiştir.

Sonuç olarak nitelikli işgücü ve niteliksiz işgücü arasındaki eşitsizlikleri arttırması yönündeki, tam zamanlı ve uzun süreli kontratlarla istihdam yerine yarı zamanlı ve geçici istihdamın öne çıkması gibi küreselleşmenin emek pazarındaki genel etkilerine uygun olarak film endüstrisi çalışanlarında benzer sonuçlar gözlemlenmektedir. ABD'deki IATSE ve İngiltere'deki BECTU gibi daha düşük pazarlık gücüne sahip sendikalar üye kaybederken ve bu alandaki çalışanlar sendikasız olanlardan seçilme eğilimindeyken, SAG, DGA, WGA, Equity, DGGB, WGGB gibi pazarlık gücü yüksek sendikalar 1950'lerden bu yana toplu pazarlıkta önemli kazanımlar elde etmişler ve üye sayılarını arttırmışlardır. Üst düzey çalışanların koşullarının iyileşmesindeki en etkili araç sendikalar ve geleneksel toplu pazarlık yöntemi olmuştur. Diğer taraftan küreselleşmenin genel etkilerinin yanı sıra sendikaların izlediği tutumların önemli olabileceğini hatırlatmak gerekir. Proje bazlı istihdamın sonucu olarak yıldız oyuncuların, çok tanınan yönetmenlerin ve yazarların iş bulma olanakları ve aldıkları ücretler oldukça yüksek olmasına ve bu durum aynı sendikada yer alan üyeler arasında büyük farklılıklar ve bazen çatışan çıkarlar

sinematek.tv

yaratmasına karşın SAG, DGA ve WGA ayakta kalabilmişlerdir. Üyelerinin bireysel kontrat yapmasına olanak vererek ve telif ücretleri konusunda neredeyse kesintisiz şekilde mücadele ederek bunu başarmışlardır. Oysa örneğin daha katı bir tutum izleyen IATSE, Christopherson ve Storper'a göre işçilerin sorunlarını çözmekte sadece yetersiz kalmamış aynı zamanda işgücünü çekirdek ve çevre işgücü olarak bölünmesini teşvik etmiştir (Christopherson ve Storper, 1989: 345). Böylece 1988 yılında Hollywood'da istihdam edilen alt düzey personelin yarısı sendikasız hale gelmiştir. İngiliz sineması çalışanları ise Amerikan dağıtım şirketlerinin egemen olduğu diğer pek çok ülke sineması çalışanları gibi alt düzey personelle aynı kaderi paylaşmıştır. Sendikaları üye ve güç kaybederken çalışma koşulları gitgide daha fazla şekilde esnekleşmiş ve piyasanın işleyişine tabi olmuştur.

1. 3. 3. Uluslararası Sendikal Faaliyetler

Wasko, sinema alanında uluslararası sendikal faaliyetlerin yaygın olduğunu ancak bu faaliyetlerin nadiren gerçek bir etki oluşturduğunu söylemektedir (1998: 184). Philip A. Miscimarra, 1981 yılında eğlence endüstrisindeki uluslararası sendikal faaliyetler üzerine yaptığı çalışmada bu alanda üç grubun öne çıktığını belirtmektedir. Bunlardan ilki 1952 yılında kurulan International Federation of Actors (Uluslararası Oyuncular Federasyonu/ FIA) ve 1948 yılında kurulan International Federation of Musicians (Uluslararası Müzisyenler Federasyonu/ FIM) tarafından oluşturulan International Federations of Performers'tır (Uluslararası İcracılar Federasyonu/ FFF). Miscimarra'ya göre FFF, üç işveren örgütüyle toplu anlaşmalar imzalamaları bakımından somut sonuçları olan faaliyetlere sahip tek

sinematek.tv

federasyondur. İkinci grup 1965'te 17 ülkedeki 37 sendikanın 486,541 üyesini bir araya getiren International Secretariat of Entertainment Trade Unions'dır (Eğlence Sendikaları Uluslararası Sekreteryası/ ISETU). Oyuncular ve müzisyenlerin yanı sıra teknisyenleri de kapsayan ISETU, FFF tarafından yürütülen toplu anlaşmalarda yer edinebilmek için çabalamış ancak başarılı olamamıştır. 1974 yılından sonra bir dizi ekonomik zorluk yaşayan federasyon oldukça sınırlı faaliyetlere sahiptir. Üçüncü grup 1974 yılında kurulan International Federation of Unions of Audio-Visual Workers'dır (Uluslararası Görsel-İşitsel İşçiler Sendikaları Federasyonu/ FISTAV). 1980 yılında 19 ülkeden 30 örgütteki 200.000 işçiyi temsil eden FISTAV üye sayısının fazlalığına karşın FFF'nin yürüttüğü toplu pazarlıklarda taraf olmayı başaramamış ve FFF ile işbirliği yapmasına rağmen endüstriye dikkate değer bir etkisi olmamıştır. Dolayısıyla 1980'lerde uluslararası toplu pazarlığa aktif şekilde katılan tek örgüt oyuncuların temsil edildiği FFF olmaktadır. Telif haklarına odaklanan FFF üç işveren örgütüyle toplu pazarlık görüşmeleri yapmakta ve toplu anlaşmalar imzalamaktadır. Bu işveren grupları; International Federation of Producers of Phonograms and Videograms (Uluslararası Görsel ve İşitsel Yapımcılar Federasyonu/ IFPI), The European Broadcasting Union (Avrupa Yayıncılık Birliği/ EBU) ve International Radio and Television Organisation (Uluslararası Radyo ve Televizyon Örgütü/ OIRT)'dır. Miscimarra bu örgütlerle yapılan anlaşmaların hiçbirisinin eşdeğer istihdam koşulları talep etme ve oluşturma yetisinde olmadıklarını, icracılar için alınan telif ödemelerinin her ülkede farklılık gösteren sanatçı ya da dağıtımcı gelirinin yüzdeleri üzerinden hesaplandığını belirtmektedir. Üstelik anlaşmalar ortak bir karakterde birleşmedikleri için ek ödemeler ülkeden ülkeye değişen ulusal sendika gücüne bağlı olarak uygulanmaktadır. Bu nedenle

sinematek.tv

Miscimarra'ya göre bu anlaşmaların gerçekte "çok uluslu anlaşmalar" olarak değil de, uygulanması ulusal seviyedeki endüstriyel ilişkilerin gücüne bağlı olarak değişen "çok uluslu ilkeler" olarak tanımlanması daha doğrudur (Miscimarra, 1981).

Wasko 1998 yılında sinema alanındaki uluslararası sendikal faaliyetleri değerlendirdiği çalışmasında benzer sonuçlara ulaşmıştır. 1980'lerden günümüze yeni birleşmeler yaşanmıştır. ISETU ve FISTAV 1993'te birleşerek ISETU/FISTAV'ı oluşturmuş ve 1992 yılında oluşturulan International Committee of Entertainment and Media Unions (Uluslararası Eğlence ve Medya Sendikaları Komitesi/ ICEMU)'a katılmışlardır. ICEMU, ISETU/FISTAV dışında International Federation of Journalists (Uluslararası Gazeteciler Federasyonu/ IFJ), FIM, FIA, International Graphical Workers Federation (Uluslararası Grafik İşçileri Federasyonu/ IGF) ve Fédération Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel (Avrupa Görsel İşitsel Yönetmenler Federasyonu/ FERA)'ı kapsamaktadır. Bu birleşmelere[13] karşın 1980'den itibaren uluslararası toplu pazarlığı yapan tek örgütün FFF olduğunu belirten Wasko, sendikal örgütlerdeki ideolojik farklılıklar ve çatışan çıkarlar nedeniyle ortak hareket etmenin güçleştiğini söylemektedir. Örneğin 1986 yılında Uruguay'da yapılan The General Agreement on Tariffs and Trade (Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması/ GATT) görüşmelerinde ABD'nin kültürel ürünlerinde anlaşmaya dahil edilmesi talebine karşı FIA'nın Avrupa grubu karşıt

[13] FIA, FIM ve Union Network International (Uluslararası Sendika Ağı/ UNI)'nin medya ve eğlence bölümü UNI-MEI ile birlikte International Arts and Entertainment Alliance (Uluslararası Sanat ve Eğlence Birliği/ IAEA)'ı oluşturmuşlardır (Rothermel, 2010: 8). Avrupa genelinde faaliyet gösteren Federation Scenaristes Europe (Avrupa Senaristler Federasyonu/ FSE) ve daha kapsamlı bir örgüt olan International Affiliation Writers Guild (Uluslararası Yazarlar Sendikası Birliği/ IAWG) son dönemde faaliyetlerini arttıran uluslararası oluşumlardır. Temel ilgileri telif olan örgütlerden FSE'ye Türkiye'den Senaryo Yazarları Derneği (SENDER) de üyedir. IAWG ve FSE 6-7 Kasım 2009'da Atina'da temelde telif sorunlarının tartışıldığı 1.Dünya Senaristler Konferansını gerçekleştirmişlerdir (Kaftan, 2010).

sinematek.tv

konum almıştır. FIA'nın Avrupa grubu, kültürel ürünlerin dahil edilmesinin Avrupa pazarında ABD egemenliğini arttıracağı düşüncesiyle Avrupa endüstrisi birlikleriyle birlikte ABD'ye karşı hareket etmiştir. Wasko Miscimarra'nın sonucunu tekrarlayarak bu alandaki sendikal işbirliklerini yavaşlatan ulusal engellerin aşılmasının çok zaman alacağını belirtmektedir (Wasko, 1998: 186).

sinematek.tv

II.BÖLÜM

MESLEK ÖRGÜTLERİ AÇISINDAN TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL DEĞERLENDİRMESİ

Türkiye'de sinema, 1940'ların ortalarına kadar yabancı film ithalatına ve gösterimine dayalı bir sektör olarak işlemiş, 1940'ların ikinci yarısında yapımcılık faaliyetleri artmış, 1950'lerde genişleyen Anadolu pazarına filmlerin ulaşmasını sağlayan bölge işletmeciliğine dayalı bir dağıtım sistemi kurulmuştur. Böylece 1960'larda 1970'lerin ilk yarısında Yeşilçam Sistemi olarak bilinen, bölge işletmecilerinin egemenliğindeki yerli yapımcılığın ağırlıkta olduğu bir sistem işlemiştir. 1960 yılı sinema sektörü açısından olduğu kadar Türkiye'deki örgütlenmeler açısından da bir dönüm noktası olmuştur. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı ülke genelinde sendikal faaliyetlerde bir canlanma getirmiş, sinema alanında da pek çok sendika kurulmuş ve kazanımlar elde edilmiştir. Bu nedenle 1960 yılına kadar Yeşilçam Sistemi'nin oluşumunu hazırlayan koşullar ve daha çok dernekler temelinde görünen örgütlenmeler ile 1960 sonrası Yeşilçam Sistemi, sistemin krizi ve bu dönemde hızlanan sendikacılık temelindeki örgütlenmeler ayrı bölümlerde ele alınacaktır.

2.1.1960 Öncesi Örgütlenme Faaliyetleri

1960 yılına kadar sendikal haklar yasal düzlemde geniş olarak tanınmadığı ve gelişimini tamamlamamış olan sektörde meslek bilinci tam olarak yaygınlaşamadığı için bu dönemdeki örgütlenmeler sınırlı faaliyete sahip dernekler

sinematek.tv

temelindeki oluşumlardır. Bu bölümde öncelikle sinemanın Türkiye'ye yerleşme süreci ve Yeşilçam Sistemi'nin oluşumunu hazırlayan koşullar aktarılacak ardından bu bağlamda faaliyet gösteren sinema çalışanlarının dernekler temelindeki örgütlenmeleri ele alınacaktır.

2.1.1.Yeşilçam Sistemine Doğru

Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl boyunca Avrupa ile ticareti hızla büyümüş, yirminci yüzyıla gelirken tekstil ürünleri ve giyim eşyalarının yanı sıra, demiryolu malzemeleri, silah, cephane, çeşitli makineler ve diğer mamul malları ithal etmiştir (Pamuk, 2008: 21). Avrupa pazarları ile başlıca bağı kuranlar Hıristiyan ve Levanten nüfus olmuş, Avrupa şirketleri liman şehirlerinde açtıkları acentelerde aracı olarak gayrimüslim Osmanlı uyruklarını çalıştırmışlardır (Keyder, 2005: 36). Tıpkı sinema gibi yerli üretimi yapılmayan malzemelerden fotoğrafla ilgili olanlar da 19. yüzyılda İstanbul'a Avrupalılar aracılığıyla gelmiş ve gayrimüslimlerin aracılığıyla yayılmıştır. Sigmund Weinberg 1885'te Almanya ve Avusturya'da fotoğraf malzemeleri üreten büyük şirketlerin temsilciliğini üstlenerek İstanbul'da fotoğraf malzemeleri satmaya başlamıştır. Weinberg 19. yüzyılın sonunda The Gramophone Company ve Pathé Frérés şirketlerinin temsilciliklerini de alarak fonograf, gramofon ve sinema malzemeleri satmıştır. Pathé şirketi -dünyanın başka bölgelerinde olduğu gibi- İstanbul'da da ilk sinema salonunu 1908'de temsilcisi Weinberg aracılığıyla açmıştır (Evren, 1995: 15-16, 44). İlk salonun ardından 1910'lar boyunca başka şirketleri temsil eden salonlar açılmaya devam etmiştir. İlk halka açık gösterinin yapıldığı 1897 yılından ilk yerleşik salonun açıldığı 1908'e kadar süren 11 yıllık

sinematek.tv

sürede ise sinema faaliyetleri yabancı sinema şirketlerinin kameramanlarının ülke topraklarında yaptığı çekimler ve yabancı şirketlerin filmlerinin tiyatrolarda, gazinolarda, sirklerde yan eğlencelerden biri olarak gösterilmesi şeklinde olmuştur (Özön, 1995: 18). Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'na girişi, sinemanın Avrupa ve ABD dışında kalan yerlere yayılmasına benzer şekilde olmuştur. Sinemanın Avrupa ve ABD'de ortaya çıkışından sonra dünyaya açılması, dış pazarlara dağıtım konusunda başı çeken Fransız şirket Pathé-Frérés ile başlamıştır. 1908'de Pathé Rusya, Hindistan ve Singapur gibi ülkelerin yanı sıra Doğu Avrupa'nın da içinde olduğu bir büro ağı oluşturmuştur (Vasey, 2003: 76).

Yabancı şirketler adına Osmanlı topraklarına gelen kameramanların çekimleri dışında gerçekleşen ilk film çekimleri kısa belgesel filmler olmuştur. Rum asıllı Osmanlı tebaası Manaki Kardeşler'in 1911 yılında çektikleri *V.Sultan Mehmet'in Manastır ve Selanik Ziyareti* adlı belgeseli ve Fuat Uzkınay'ın 1914 yılında çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı belgeseli ilk filmlerdendir (Evren, 2006: 80).

Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'na girişinden Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin 1915 yılında kuruluşuna kadar geçen sürede konulu film çekimi gerçekleşmemiştir. Dolayısıyla ilk konulu film denemeleri devlet eliyle gerçekleştirilmiştir. Enver Paşa Almanya'da gördüğü Ordu Sinema Kolu'ndan esinlenerek 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni (MOSD) kurdurmuştur. Başına Sigmund Weinberg, yardımcılığına da Fuat Uzkınay getirilmiştir (Scognamillo, 1998: 97). MOSD askeri amaçlarla kurulmasına karşın kurum ileriki

sinematek.tv

yıllarda sinema alanında çalışacak kişilerin yetişmesine katkıda bulunmuştur. Cemil Filmer, Mazhar Yalay, tekniker Hüseyin Bey burada çalışmışlar, film çekmeyi, yıkamayı, basmayı ve göstermeyi burada öğrenmişlerdir (Filmer, 1984: 86, 87). Fuat Uzkınay ise film gösterimini savaştan önce Weinberg'den öğrenmiştir (Scognamillo, 1998: 31). 1916 yılında yarı resmi bir kurum Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (MMC) kurulmuş, Weinberg'in yetiştirdiği operatörlerden Yorgo Efendi orada kameraman olarak çalışmıştır (Onaran, 1999: 14). Nurullah Tilgen'e göre film yıkayan iki kadın; Hayriye Hanım ve Besime Hanım çalışmalara katılmıştır (akt. Scognamillo, 1998: 36). MOSD gibi MMC'de de tiyatro oyunlarına dayanan çeşitli konulu film denemeleri yapılmıştır. Savaş bitince iki kurumun da aletleri Malul Gaziler Cemiyeti'ne (MGC) devredilir. Biri ticari başarı getiren tiyatro oyunundan uyarlama iki filmden sonra cihazlar Osmanlı Donanma Cemiyeti'ne (ODC) kiralanır, birkaç film gerçekleştikten sonra anlaşmazlık yüzünden geri alınır. Yine tiyatro oyunundan uyarlanan üç filmin ardından aletler Kurtuluş Savaşı'nın sona ermesiyle kurulan Ordu Film Alma Dairesi'ne (OFAD) geçer. Savaşla ilgili belgeseller çekilir (Onaran, 1999: 14-18).

Nijat Özön devlet kurumlarının araç, gereç ve personelinin yetersiz olduğunu, buna rağmen halde konulu film çekmeye çabaladıkları için başarısızlıklarının daha göze batıcı olduğunu söyler (1995: 20). Halide Edip Adıvar'ın 1918 yılında MMC'nin filmlerini eleştiren yazısı da benzer değerlendirmeler içerir. Adıvar dönemin olanaksızlıklarını sıralayarak bir uzman bulununcaya kadar film yapımından vazgeçilmesini tavsiye etmektedir[14]. Gerçekten de bu kurumlarda

[14] "…İstanbul'da bugünkü şerait altında sinema şeridi yapmak kabil değildir. Sinema şeritleri yapmak isteyen müessese evvela iyi bir sinema operatörü –ki İstanbul'da yoktur- , geçen sen bunu tetkik için

sinematek.tv

gerçekleştirilen çalışmaların –niteliği bir yana- Türkiye'de sinemanın ekonomik bir alan olarak oluşmasına doğrudan etkisi olduğu söylenemez. Belgesel filmlerin yanı sıra ilk konulu filmleri kurumlara gelir getirmek için çekmelerine karşın kullandıkları araçlar devlete aitti, personel (kısa süre görevde kalan Weinberg dışında) askerlerden oluşuyordu. "Fotoğrafa aşina" subaylar sinemanın teknik yönünü öğrenecek, aletleriyle birlikte tekrar görev yerlerine dönerek askeri faaliyetleri filme alacaklardı. Cemil Filmer 1918'de MOSD'de bir kamera olduğunu, atölye, laboratuvar gibi kısımların henüz inşa edilmediğini ancak sonradan iki kamera daha alındığını belirtmektedir (1984: 85-87). Ancak maddi olanaklar ve yapılan filmlerin niteliği açısından değil de sinema alanında çalışacak kişilerin yetiştirilmesi açısından bakıldığında yetişmiş elemanın bulunmadığı yıllarda sinema alanında çalışacak bazı kişilerin buralarda eğitim aldığı görülür. Filmer o yılların ünlü fotoğrafçılarının da içinde olduğu çok sayıda teknisyenin bulunduğunu, teknik işler sorumlusunun ise Hüseyin Bey olduğunu söylemektedir (Filmer, 1984: 85-87). Hüseyin Bey daha sonra ilk özel yapımcılık girişimi olan filmlerin laboratuvar işlerini yapacaktır (Ertuğrul, 2007: 299). Fuat Uzkınay ilk özel yapımlardan birinin görüntü yönetmenliğini yapacaktır (Özgüç, 1998a: 26). Mazhar Yalay İpek Film ve Lale Film'in salonlarında yöneticilik yapacaktır (Filmer, 1984: 136). Filmer ise makinist bulmanın çok zor olduğu yıllarda çeşitli sinemalarda makinistlik yapacak, buradan oluşturduğu sermayeyle dönemin birkaç büyük film ithalatçısı-işletmecisinden biri olacaktır. MOSD'de öğrendiklerinin sinemacılık hayatı boyunca kendisine rehber

bir aralık Mösyö Weinberg Berlin'e gelmişti, orda öğrendiği için o zatın yaptıkları diğer müddeileri nispetle en iyisidir, fakat o da kafi değildir, iyi bir atölye (darü'l-sına'ı) –ki bugün İstanbul'da mebzulen para sarfedilse bile yapılması bir sene sürer-, iyi bir rejisör- Türkler arasında sinema sanatını Avrupa'da yakından tetkik etmiş, çalışmış, oynamış, rejisörlük etmiş o suretle para kazanmış yalnız Muhsin vardır, fakat şüphesiz ki büyük teşebbüsler için o da kafi değildir- ve sonra dekor, elbise, sanatkarlar…yukarıda saydığımız şeylerin kaffesi hepsi bizde yoktur… (Halide Edip Adıvar, "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Riyaset-i Muhteremesine", Temaşa, No: 9, 1918'den aktaran Özuyar, 1999: 53-54)"

sinematek.tv

olduğunu söyleyen Filmer, 1950'lerde 33 sinemayı aynı anda işletecektir (Filmer, 1984: 88,186).

1908'de İstanbul'da ilk yerleşik salonun açılmasının ardından başta İstanbul olmak üzere çeşitli yerlerde salonlar arka arkaya açılmaya başlamıştır. İzmir'de 1909 yılında Pathé Kardeşler adıyla ilk salonunu açan Pathé Şirketi (Onaran, 1999: 12) 1915 yılında İstanbul'da iki salon daha açmıştır. 1915 yılında İstanbul'da bulunan ondan fazla sinemadan ikisi Gaumont Şirketi'nindir (Gökmen, 1991: 21, 25, 27). İlk salonlar genellikle azınlıklar tarafından açılmıştır. İlk salonların açıldığı dönem olan 1910'larda imparatorluğun dış ticaretini yabancı sermayedarlarla birlikte ellerinde tutan azınlık tüccarların gücü artmıştı (Pamuk, 2005: 152). Dolayısıyla ilk açılan salonların neredeyse tamamının azınlıklar tarafından işletilmesi dönemdeki etnik yapının değil sınıfsal yapının bir sonucudur[15].

Giovanni Scognamillo o dönem için Türkiye'de sinema demenin ya sinema salonu işletmek ya da yabancı film getirmek anlamına geldiğini söylemektedir. Dönemde yapımcılığa teşebbüs eden iki şirketin Kemal Film ve İpek Film'in kar getirdiği sürece yapımcılığı denediğini zarar edince tekrar yabancı filmlere dayandığını belirtir (Scognamillo, 1998: 100). Böylece yabancı film ithalatına ve salon işletmeciliğine dayanan yapının yerli yapımcılığın ağırlık kazandığı 1950'li yıllara kadarki dönemin ana karakteri olduğunu söylenebilir. 1914 yılına kadar Avrupa filmleri ithal edilirken savaş yüzünden Avrupa sinemasının gerilemesiyle Amerikan filmleri getirilmeye başlamış ayrıca bu filmleri getirenler önceleri

[15] Bu yapının kökenleri 18. yüzyıla kadar uzanmaktadır (bkz. Keyder, 2005).

sinematek.tv

azınlıklarken 1914'ten sonra azınlıkların ülkeyi terk etmeleri ve izlenen milli politikalar nedeniyle sektörde Müslüman-Türkler'in sayısı ve ağırlığı artmıştır (Işığan, 1998: 38).

Sektöre işletmecilikle giren bazı girişimciler talebin artmasıyla salon sayılarını genişletmiş, 1939 yılına kadar gerçekleştirilen yapımlar bu şirketlerin içinden çıkmıştır. 1950'lerde Türk sineması yapım ağırlıklı bir sektöre dönüşene kadar işletmecilik ve ithalatçılık yapan dört şirket öne çıkmış ve sektörü belirlemiştir: Kemal Film, İpek Film, Lale Film ve Özen Film[16]. 1939 yılına kadar olan sınırlı sayıdaki yapımcılık faaliyetleri ise Kemal Film ve İpek Film tarafından gerçekleştirilmiştir.

[16] Bu dört şirketin gelişimi kısaca şöyledir: Kemal Film 1914 yılında sinema alanına atılan özel girişimlerden biridir, ithalat ve işletmecilik alanında oluşturduğu sermayeyle 1920'lerde yapımcılık alanına girmiş ve dört kuşak boyunca Türk sinemasında faaliyet göstermiştir. 1922-1924 yılları arasında altı film yapmış, bir filmden zarar edince 1951 yılına kadar yapımcılıktan çekilmiştir. Kemal Film 1924-1936 arası Columbia ve Universal'ın, 1924'ten itibaren UFA'nın, 1933'ten itibaren RKO'nun 1936'dan itibaren Republic'in filmlerini ithal etmiştir (Akçura, 2007: 15-42). 1951 yılında yaptıkları İstanbul Kan Ağlarken adlı filmin ticari başarısından sonra ithalatçılığı bırakmış sadece yerli yapımlara yönelmişlerdir (Seden'den akt. Maraşlı, 2006: 114). Lale Film'in kurucusu Cemil Filmer sektöre 1920 yılında aylık 40 lira maaşla makinist ve yönetici olarak girmiştir. Daha sonra kendi adına işlettiği salonlardan elde ettiği sermayeyle 1922'de İzmir'de salon işletmeciliğine başlamıştır. Rumların İzmir'den gitmeleriyle boş kalan sinemalardan birini işletmeye başlayan Filmer kısa sürede kendi salon zincirini kurar. İstanbul'dan getirdiği filmleri Nazilli, Denizli, Manisa ve Akhisar gibi çevre bölgelere de dağıtmaktadır. Filmer 1933'te Lale Film Anonim Şirketi'ni kurarak Warner Bros ve Paramount'un filmlerini getirmeye başlar. 1950'de çeşitli illerde 33 sinema işleten ve Anadolu'da yüzden fazla salona film kiralayan Lale Film 1952'de Lale Film Stüdyosunu kurarak yapımcılık alanında da girer. Ancak stüdyonun yapımcılık işleri sınırlı kalmış daha çok dublaj alanında faaliyet göstermiştir (Filmer, 1984). İpek Film'in kurucuları 1922'de salon işletmeciliğiyle sektöre girmiştir. Daha önce ticaretle uğraşan aile birinci sınıf sinema salonları işletmiş ve 1929 yılında film yapımcılığına başlamıştır. 1932 yılında İpek Film Stüdyosu'nu kuran şirket 1934'te bir filmden zarar etmesi üzerine yapımcılığa dört yıl ara vermiştir. 1934 yılında ithalatçılık (Fitaş) ve işletmecilik (Sintaş) kollarını birbirinden ayıran İpek Film diğer aile şirketlerinden farklı olarak görece erken bir tarihte kurumsallaşmış ve dönemin en büyük şirketi olarak anılmıştır. 1938'de tekrar başlayan yapımcılık faaliyetleri 1950'den sonra hız kazanmıştır. 1934'ten itibaren MGM'nin filmlerini ithal eden şirket 1945'ten sonra ise Fox ve Columbia'nın da işletmesini almıştır (Akçura, 2007: 87-104). 1941 yılında kurulan Özen Film'in sahipleri 1924 yılında Opera Sineması'nın işletmeciliğiyle sektöre girmişler (Gökmen, 1991: 34) salon sayılarını genişletip ithalatçılığa da başlayarak Fox ve Universal'ın filmlerini getirmişlerdir. Birinci sınıf salonlar işleten Özen Film 1950'den sonra bazı yapımlara ortak yapımcı olarak katılmıştır (Akçura, 2007: 127).

sinematek.tv

1950'lere kadar olan ithalatçılığa ve işletmeciliğe dayalı bu dönemde öne çıkan dört şirketin gelişim öyküleri oldukça benzerdir. Önce salon işletmeciliğiyle sektöre giren şirketler salon sayılarını arttırmış ardından ithalatçılığa başlamıştır. Sinemanın ülke geneline yayılmasıyla birlikte İstanbul'daki salonlar dışında Anadolu'da açılan salonlara da film kiralayarak gelirlerini arttırmışlardır. Kemal Film ve İpek Film tarafından hemen hemen aynı kadrolarla gerçekleştirilen az sayıdaki yapımcılık girişimi dışında sektör yabancı film ithalatına ve gösterimine dayalı şekilde gelişmiştir. 1939-1945 yılları arasında yapımcılık alanına dört şirketin daha girdiği görülmektedir: Ha-Ka Film, Ses Film, İstanbul Film ve Halk Film (Özgüç, 1998a: 39-46). Halil Kamil İstanbul ve İzmir'de salon işletmeciliği yapmış 1937'de Ha-Ka Film'i kurmuştur. Benzer şekilde Halk Film'in kurucusu Fuat Rutkay önce salon işletmeciliği yapmış ardından Halk Film'le yapımcılığa girmiştir. Ses Film 1943'te Necip Erses tarafından, İstanbul Film 1944'te Almanya'da sinema eğitimi alan yönetmen Faruk Kenç tarafından kurulmuştur (Özgüç, 1996: 60, 88, 93, 124). Bu şirketlerle birlikte Faruk Kenç, Adolf Körner, Şadan Kamil gibi yönetmenler, Necati Tözüm, Kriton İlyadis gibi görüntü yönetmenleri bu dönemin sonunda sektöre girmiştir.

Nijat Özön 1948 yılında yerli filmlere uygulanan vergi indirimini ekonomik yönden Türk sinemasında bir dönüm noktası olarak değerlendirmekte, bu yıldan itibaren yapımevlerinin ve yapılan film sayısının birden bire çoğaldığını belirtmektedir. 1917-1947 yılları arasındaki 31 yılda 58 film çevrilmiş, 1948-1970 yılları arasındaki 23 yılda ise 2308 film çevrilmiştir (Özön, 1995: 28). Osman Seden ise İkinci Dünya Savaşı süresince ülkede gösterilen Mısır filmlerinin ve dublajlı

sinematek.tv

filmlerin Anadolu seyircisinde yerli filme yönelik bir talep oluşturduğunu yerli film yapımını bu talebin tetiklediğini söylemektedir (akt. Maraşlı, 2006: 90-95). Yapımcı Hürrem Erman da benzer şekilde, izleyici üzerinde büyük etki yapan Mısır filmlerinin yerli yapımcılığa başlanmasındaki başlıca sebep olduğunu belirtir (Dorsay vd., 1974: 26). Diğer taraftan vergi indirimini gerçekleştirenin 1946 yılında kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti olduğu düşünüldüğünde (Özgüç, 1996: 10; Akad, 2004: 37) yapımcılık niyetiyle sektöre yeni insan ve sermaye girişinin vergi indiriminden önce başladığı söylenebilir.

1945-1950 yılları arasında 14 yeni yapımevi kurulmuştur ve sonraki yıllarda sayıları hızla artmıştır. Ülke genelinde salon ve izleyici sayıları da artış göstermiştir. 1938 yılında Türkiye genelinde 130 salon varken 1947'de bu sayı 275'e yükselmiştir (Özön, 1995: 26, 251, 257). 1955 yılında 490 salon bulunmaktayken (Şener, 1970: 143) 1958-1959 yıllarında ise bu sayı 650'ye ulaşmıştır. Seyirci sayısı 12 milyonu bulmuştur (Özön, 1995: 315). Sinema salonları ve kurulan yeni yapımevleri artarken yapım için gerekli teçhizattaki ve insan gücündeki artışın daha geriden geldiğini söylemek mümkündür. 1949'da çekim sonrası işlemler için (laboratuvar, kurgu, seslendirme, baskı) dört stüdyo bulunmaktadır: İpek Film, Ha-Ka Film, Atlas Film ve Ses Film stüdyoları. Akad, İpek Film stüdyosunun dışardan iş almadığını, Ha-Ka Film stüdyosunun donanımının eski olduğunu, Atlas Film stüdyosunun ise ancak kendi işlerine yetebildiğini söylemektedir. Yapımcılığa yeni girişenler Ses Film stüdyosundaki yetersiz koşullarda çalışmıştır (2004: 37, 38). 1950'lerden itibaren yeni stüdyolar kurulmasına karşın Lale Film, Kemal Film gibi büyük şirketlerin

sinematek.tv

kurdukları dışında kalanların çoğu yetersiz koşullarla oluşturulmuş stüdyolardır[17]. Nijat Özön 1954 yılında film yapımı için kullanılan başlıca 6 stüdyo olduğunu, diğer küçük stüdyoların düzeninin son derece ilkel olduğunu belirtmektedir (1995: 252).

Diğer taraftan daha önce tiyatrocuların ağırlıkta olduğu yapımcılık alanına tiyatro dışından kişiler, bazıları eğitimli yönetmenler gelmeye başlamıştır. Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler bu dönemde sinemaya girmiştir. Ancak hızla artan yerli film sayısı karşısında mesleğe girenlerin çıraklık dönemi bir-iki film düzeyinde kalmış bazen çıraklık aşaması bile yaşanmadan doğrudan çalışmaya başlamışlardır. Yapımcılık alanı için de benzerlikler söz konusudur. Erman Film'in sahibi Hürrem Erman ilk filmi *Damga*'yı (1946), henüz yapımevini kurmadan, gereken sermayeyi borçlanarak gerçekleştirmiştir. Erman, yapımcılıkta karar kılma sebebinin Faruk Kenç'in *Dertli Pınar* (1943) filminin ticari başarısı olduğunu söylemektedir (Dorsay vd, 1974: 23). 1950'ler boyunca ucuza mal edilip çok yüksek kar getiren yerli filmler az sermayesi olan çok sayıda kişinin yapımevi kurmasına sebep olmuştur. 1950-1959 yılları arasında toplam 160 şirket faaliyet göstermiş, 565 film çevrilmiştir. Bu filmlerin 202 tanesi (%35) 11 şirket tarafından gerçekleştirilmiş, 74 şirket ise ancak birer film yapabilmiştir (Abisel, 1978: 9).

[17] Atıf Yılmaz 1950 yılında kurulan Erman Film'e ait stüdyoyu şöyle betimlemektedir: "Laboratuvar deyince aklınıza sakın teknik araçlar, makineler falan gelmesin. İçlerinde ilaç bulunan tahta küvetler ve üzerine 40 metre kadar film sarılabilen tahta şasiler var. Şasiler iki üst ucundan tutulup, belli bir tempoyla ilacın içine sokulup çıkarılıyor. Bu işlem tamamlanınca tambur denilen dönebilen kafesli, boyu dört metre kadar, çapı 2-2,5 metre bir silindirin üzerine raptiyelerle tutturularak sarılıyor. Bir çocuk bu tamburu elle çevirip filmleri kurutuyor. İçeride köhne bir baskı makinesi var" (1991: 56). Lütfi Akad, Necip Erses'in garajdan oluşturulmuş platosunun 1946'daki durumunu şöyle anlatmaktadır: "Yer çimento şapla örtülmüştü, ışıkları tutmak için çatıya konan sistemin gergileri arasına atılan kalaslardan, bir de kullanıla kullanıla eskimiş, üst üste yapıştırılan kağıtlarla kalınlaşmış değişik boyda levhalardan başka donanım yoktu…Yeni sinemamızın nabzı bu sokakta (Rikaptar) vurmaya başlamıştı" (2004: 21).

sinematek.tv

Yapımevi sayısındaki artışın bir nedeni de 1954 yılından itibaren başlayan döviz darboğazı nedeniyle 1957 yılında çıkan Koruma Kanunu'dur. Erman Şener 1958 yılında Ticaret Odasında kayıtlı 150 film şirketi olduğunu, o yıl yapılan 95 filmin ise ancak 50 kadar şirket tarafından gerçekleştirilebileceğini söyler. Kalan şirketlerin bir çoğunun Ticaret Odası'nın tahsis ettiği negatif ve pozitif hakkından faydalanıp karaborsada satmak için kurulduğunu belirtir (1970: 147-148). Ancak Türkiye Sinema Gazetesi'nde yayınlanan bir haberde daha 1955 yılında bile karaborsada film satmak amacıyla şirketler kurulduğu anlaşılmaktadır. Haberde o yıl mevcut olan şirketlerin listesi verilerek karşılarına faaliyet alanı yazılmıştır. Habere göre toplam 96 şirketin 17 tanesinin sadece ithalatçılık, 27 tanesinin sadece yapımcılık, 21 tanesinin hem ithalatçılık hem yapımcılık yaptığı görülmektedir. Kalan 31 şirketin faaliyet alanının belirsiz olduğu söylenmektedir (Türkiye Sinema Gazetesi, 10.12.1955).

Akad gerek o dönemde gerekse sonrasında ham film kıtlığının Türk sinemasına her zaman köstek olduğunu söylemektedir (2004: 41). Birinci ve İkinci Dünya Savaşı süresince Türkiye'ye yerleşen sinema, 1950'lerde savaş koşullarının atlatılmasına ve yerli film yapımının hızlanmasına karşın hammaddede dışa bağımlı konumundan kurtulamamıştır. Sinema sektöründe kullanılan donanımlar ithal edilmiş dolayısıyla izlenen ithal ikame politikalarının sonucunda ortaya çıkan her döviz darboğazında[18] sinema sektörü de sarsılmıştır.

[18] Şevket Pamuk 20. yüzyılda sanayileşmiş ülkelerin var olduğu bir dünyada ithal ikamesi yoluyla sanayileşmeye geçen Türkiye gibi ülkelerin ilk ve kolay aşamadan sonra ödemeler dengesi sorunlarıyla karşılaştığını ve döviz darboğazları yaşandığını söylemektedir. 1950'lerde yaşanan döviz bunalımının ardından 1963-1977 yılları arasında yüksek büyüme ve birikim hızları sağlandığını ancak

sinematek.tv

1950'lerde Anadolu'da artan salon ve izleyici sayılarıyla birlikte filmlerin İstanbul'dan dağıtımında yeni uygulamalar yerleşmiştir. Daha önce yapımcılar filmleri Anadolu'daki salonlara sabit bir fiyattan satarken 1948 yılında Hürrem Erman'ın başlattığı bir uygulamayla salondan gelen gelir yüzde %50 oranla yapımcı ve gösterimci arasında bölüşülmeye başlamıştır (Dorsay vd. 1974: 23-24). Kısa sürede diğer yapımcılar tarafından da benimsenen ve pursantaj denilen bu yöntem önce yeni bir mesleğin doğmasına yol açmış ardından yapımcılığı da belirleyen bir dağıtım sistemine; bölge işletmeciliğine dönüşmüştür. Anadolu pazarı genişleyip pursantaj uygulaması yaygınlaştıkça şirketler Anadolu'daki salonlardan hasılatı toplayacak ve hasılatta sahtecilik yapılmaması için kapıda durarak kesilen biletleri kontrol edecek memurlara ihtiyaç duymuşlardır. Osman Seden pursantaj memuru denilen bu görevlilerin birçoğunun ileriki yıllarda büyük sermayedar, işletmeci ve sinemacı olarak boy gösterdiklerini söyler (akt. Maraşlı, 2006: 90).

Türk sinemasında 1950'li yıllar sinema tarihçileri tarafından "Sinemacılar Dönemi"nin başladığı dönem olarak kabul edilmektedir (Özön, 1995: 18; Onaran, 1999: 51; Şener, 1970: 40). Bu dönemde yerli yapımların sayısı hızla artmış, ilk kez sinema diline uygun filmler yapılmış, Anadolu'da yerli filmlerin gösterimine dayalı geniş bir iç pazar kurulmuştur. Yerli filmlere yönelik artan talebi karşılamak için yapılan filmler çok sayıda çalışan gerektirmiştir. Ancak sinemaya yeni giren birkaç

---

sanayi yapısı döviz bağımlılığından kurtulamadığı için 1970'lerin sonunda tekrar güçlü bir döviz bunalımına sürüklendiğini belirtir. 1950'lerdeki bu durum 20.yüzyılda ithal ikamesi yoluyla sanayileşmeye geçen Hindistan, Brezilya, Pakistan, Arjantin ve Meksika gibi ülkeler için de geçerlidir (2008: 239-250).

sinematek.tv

eğitimli yönetmenin çalışmaları ve eleman yetiştirme çabaları[19] yapılan film sayısının fazlalığı nedeniyle ihtiyacı karşılamaya yeterli olmamıştır. Üstelik yapımcılık alanına giren büyük şirketler, bir önceki dönemde tiyatrocular dışında alternatif olmamasının etkisiyle 1950'lerin ilk yıllarına kadar yapımlarını tiyatrocularla gerçekleştirmişlerdir. Böylece 50'lerin ilk yıllarına kadar dönemdeki en iyi olanaklar kapalı bir çevre olan[20] tiyatrocuların kullanımında kalmış, yeni çalışanların yetişmesinde bu olanaklardan faydalanılamamıştır. Bu dönemdeki yeni şirketlerin çoğu yetersiz sermayeyle kuruldukları için gerekli altyapıyı oluşturamadan yapımcılığa başlamış ve asgari koşullarla yapımcılığa devam etmişlerdir. Bu durum çalışanlara da yansımış eğitim almak için tek yol olan çıraklık dönemi asgari düzeyde bazen asgari düzeyin de altında kalmıştır[21].

2.1.2.Dernekler Temelindeki Örgütlenmeler ve İlk Sendikalaşma Girişimi

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ve Cumhuriyetin ilk yıllarında çalışma hayatı genellikle tezgah ve el işlerine dayalı olduğu, çok sayıda işçinin çalışmasını gerektiren seri üretime geçilmemiş olduğu için İş Hukukunun gelişimi de

[19] "Tiyatrocular Türk sinemasına mutlak süretle hakimdiler ve bu egemenliği elden bırakmaya hiç niyetleri yoktu. Bu konuda Şakir Sırmalı, Aydın Arakon, Faruk Kenç gibi bazı yönetmenlerin genç bir sinema kuşağı yetiştirmek için gösterdikleri çabaları unutmamak gerek. 1940'lı yılların ortalarından itibaren bu genç yönetmenler çevirdikleri filmlerde hep isimsiz gençlere imkan tanıdılar, yeni bir sinemacı kuşağı yetiştirmeye çalıştılar ancak güçleri yetmedi (Seden'den akt. Maraşlı, 2006: 113).

[20] 1940'ların ikinci yarısını Lütfi Akad şöyle değerlendirmektedir: "Sinemacılık diye bir iş yoktu. Sinemayı tiyatrocular ek iş diye yapıyorlardı. Stüdyo, laboratuvar, kurgu gibi sinemanın mutfak işlerinden habersizdik. En fazla fotoğraf ilişkisi ile negatif filmi biliyorduk…Şehir Tiyatrosu oyuncuları ise erişilmez kalelerindeydi bizler için, onları ancak sahnelerde görebiliyorduk (2004: 12-13)".

[21] Lütfi Akad'ın sinemaya girişi *Domaniç Yolcusu* (1946) filminde yapım sorumlusu olarak çalışmasıyla gerçekleşmiştir. Yapımcının zorlamasıyla *Damga* (1946) filminin 7 sahnesinin çekimini yapması dışında başka tecrübesi olmaksızın 1948'de *Vurun Kahpeye* ile yönetmenliğe başlamıştır. 1948'de Sema Film'e getir-götür işlerini yapması için alınan Semih Evin 1950 yılında ilk filmi *Allah Kerim*'i yönetmiştir (2004: 11,107). Atıf Yılmaz bu filmde ve Evin'in sonraki filminde yönetmen yardımcısı olarak sinemaya başlamış, başka tecrübesi olmaksızın 1951 yılında ilk filmini *(Kanlı Feryad)* yönetmiştir (Yılmaz, 1991: 45-50).

sinematek.tv

yavaş olmuştur. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde çalışma hayatının bazı bölümlerini düzenleyen mevzuatlar çıkarılmış ancak bunlar belli bir sisteme dayanmamıştır. Cumhuriyet döneminde çıkan 1926 yılına ait 818 sayılı Borçlar Kanunu, 3008 sayılı İş Kanunu'nun 15.06.1937 tarihinde yürürlüğe girmesine kadar çalışma hayatına ilişkin hükümleri düzenlemiştir. Yeni çıkan İş Kanunu çalışanları bedenen ve fikren çalışanlar olarak ikiye ayırmış sadece bedenen çalışanları ve bedenen çalışması fikren çalışmasına üstün olanları işçi kapsamına almıştır. Böylece fikren çalışanlar Borçlar Kanunu kapsamına bırakılmıştır. Ayrıca İş Kanunu bütün işyerlerine değil günde en az on işçi çalıştıran iş yerlerine uygulanmıştır. 1940 yılında çıkan 3780 sayılı Milli Koruma Kanunu da İş Kanununda işçiyi koruyan düzenlemelere önemli kısıtlamalar getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar çalışma hayatını bu kanunlar düzenlemiştir (Çelik, 1985: 8-12).

Dernek kurma özgürlüğü ilk kez 1908 Meşrutiyet Anayasası'nda yer almış, 1924 Anayasası'nda da bu özgürlük tanınmış ancak bu özgürlüğe anayasanın kendisi sınırlar koymayarak sınırlandırmayı yasalara bırakmıştır. 1926 yılında çıkarılan Türk Medeni Kanunu'nun 53. ve 72. maddeleri arasında dernek kurma işlemleri düzenlenmektedir. Liberal bir anlayış taşıyan kanun dernek kurmayı kolaylaştırmış, derneklerin tüzüklerini açıklamakla kurulmuş sayılacağını kabul etmiştir. Ancak başka yasalar yüzünden uygulamada dernek kurma hakkı kısıtlanmıştır. 1938 yılında çıkan 3512 sayılı Cemiyetler Kanunu ise daha büyük kısıtlamalar getirerek dernek kuruluşunu izne bağlamış, yürütme organlarının denetleme yetkisini genişletmiş, derneklerin kapatılmasını yürütme organlarına bırakmıştır. Bu uygulama 1946'da yasa değiştirilene kadar sürmüştür (Toksöz, 1983: 372-374). Kemalizmin sosyal

sinematek.tv

politikası sanayileşmenin başlangıç dönemlerini yaşayan toplumda, tüm ulusun çıkarlarının sendikalara gerek kalmaksızın devlet tarafından uzlaştırılarak korunabileceği beklentisi üzerine kurulmuştur (Işıklı, 2003: 75). İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar çalışma koşullarının ve mesleki örgütlenmelerin yasal çerçevesi bu doğrultuda oluşturulmuştur.

1946 yılından itibaren hem sektörün yapısında hem de çalışma hayatı ve örgütlenme ile ilgili yasalarda önemli değişikliklerin başladığı bir dönem açılmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği olağanüstü koşulların ortadan kalkmasıyla Türkiye Cumhuriyeti'nde sosyal adalet gereklerine ve demokratik esaslara uygun kanunlar çıkarılma çabası başlamıştır. Bu çabalar çalışma hayatını düzenleyen kanunlara da yansımıştır. 1936'da çıkan 3008 sayılı İş Kanunun uygulanması ile görevli İş Dairesinin yerini 1946 yılında kurulan Çalışma Bakanlığı almıştır. Çalışma Bakanlığı'nın kurulmasıyla İş Hukuku alanında birçok kanun yürürlüğe konulmuştur. Ancak Türk sineması çalışanları bu haklardan faydalanamamıştır. Bunun nedeni Kanunun bir işverene bağlı olarak çalışanları bedenen ve fikren çalışanlar olarak ikiye ayırması ve sadece bedenen çalışanlar ile bedenen çalışması fikren çalışmasına üstün sayılanları işçi sayıp kapsama almasıdır. Fikren çalışması bedenen çalışmasına üstün sayılanlar Borçlar Kanunu kapsamına bırakılmış, işçiyi korumaya yönelik düzenlemelerden faydalanamamıştır (Çelik, 1985: 12-33). Sinema alanında kimin bedenen kimin fikren çalıştığını ayrıştırmanın zorluğu bir yana İş Kanununun bütün işyerlerine değil sadece günde en az 10 işçi çalıştıran işyerlerine uygulanması işleyiş sisteminin belirlendiği ilk yıllarında sinema çalışanlarının aleyhine unsurların yerleşmesine ve köklenmesine yol açmıştır.

sinematek.tv

Diğer taraftan çok partili yaşamın başlaması mevcut siyasal partileri halktan yükselen taleplere karşı daha duyarlı yaparken örgütlü işçi kesimiyle daha yoğun bir ilgi kurmaya teşvik etmiştir (Işıklı, 2003: 88). İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle demokratik düzene geçmenin hazırlıkları yapılırken derneklere ilişkin yeni düzenlemeler de yapılmıştır. 1938 tarihli 3512 sayılı Cemiyetler Kanunu'nda 1946 yılında yapılan değişiklikle tescil ve izin alma zorunluluğu kaldırılmış, bildirimde bulunma derneğin çalışması için yeterli olmuştur. Ayrıca sınıf esaslı dernek kurulamayacağına ilişkin madde kaldırılmıştır. Bu yasa 1972 yılına kadar yürürlükte kalmış 1961 Anayasası'yla Cemiyetler Kanunu'nda bir değişiklik veya yeni bir düzenleme yapılmamıştır (Toksöz, 1983: 374; Işıklı, 1983: 1829). Dernekler konusunda yasal çerçevenin uygun olduğu bir dönem başlamışken sendikalar konusunda aynı ortam oluşmamıştır. 1947 yılında çıkartılan Sendikalar Kanunu ile sendikal haklar yasal olarak tanınmıştır. Ancak, bu yasayla birlikte sendikaların faaliyet alanları sınırlanmış ve grev yasağı kaldırılmamıştır (Işıklı, 1983: 1829). 1961 Anayasasına kadar değişmeyen bu yasal çerçeveye uygun olarak bu dönemde Türk sineması çalışanları çok sayıda dernek kurarak, örgütlenmelerini dernekler temelinde gerçekleştirmişlerdir. Dönemde kurulan tek sendika ise birkaç ay faaliyet göstererek kapanmıştır. Dolayısıyla Türk sineması çalışanlarının örgütlenmelerine dair öne çıkan ilk özellik örgütlenmenin ABD ve Avrupa ülkelerindekilere göre oldukça geç başlamış olmasıdır. Bunda kuşkusuz yasal çerçeveden ve devlet politikasından daha önemlisi bir önceki bölümde açıklanan sektörün yapısındaki farklılıktır. 1950'lerin ortalarına kadar sinemaların daha çok İstanbul'da olması ve yaygın bir tiyatro geleneği olmamasından ötürü Anadolu'nun potansiyeli ortaya çıkmamış ve iç pazar

sinematek.tv

sınırlı kalmıştır. ABD ve İngiltere'de ise sinema öncelikle, halkın yaygın şekilde izlediği vodvillerde yer bulmuş, bu geniş pazara arz edilen filmlerin üretimi çoğu 19.yüzyıl sonunda zaten örgütlenmiş durumda olan tiyatro ve gösteri çalışanları tarafından gerçekleştirilmiştir. Türkiye'de son derece sınırlı olan yapımcılık faaliyetleri önce devlet kurumları tarafından yerine getirilmiş, ithalatçılık ve işletmecilik yapan aile şirketleri bazen yapımcılığı deneseler de yaşadıkları her sarsıntıda yapımcılıktan çekilmişlerdir. Dolayısıyla geniş bir çalışan kesimin oluşması ancak iç pazarın genişlediği ve yapımcılığın sektöre hakim olmaya başladığı 1950'lerin sonlarına doğru mümkün olmuştur. Bu nedenle 1950'lerin sonuna kadar görülen örgütlenmeler ithalatçı-işletmecilerin ve yapımcıların oluşturdukları örgütlenmelerdir. Yapım aşamasında çalışanları kapsamaya yönelik örgütler ise 1954 yılında kurulan Sinema ve Film İşçiler Sendikası ile 1959'da kurulan Türk Sinema Sanatçıları Derneği'dir.

1950'lere kadar yabancı film ithalatına ve gösterimine dayalı olarak kurulan sektörde, ilk olarak film ithalatçıları ve gösterimcileri örgütlenmiş, 1946 yılından sonrakiler temel sorunları olan belediye vergilerinin düşürülmesi konusunda çabalamışlardır. Bu oluşumlardan ilki 1932 yılında kurulan Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği adlı dernektir. Dönemin önde gelen film ithalatçıları ve salon işletmecileri tarafından[22], "Türkiye'de sinema ve filmciliğin gelişmesine çalışmak; sinema ve filmcilerin her türlü haklarını ve çıkarlarını idari ve yasal girişimlerle korumak; üyeler arasında meydana gelecek çatışmalarda hakemlik yapmak" gibi

[22]Başkan: Kemal Seden (Kemal Film), genel Sekreter: Halil Kamil (Majik Sineması sahibi), veznedar: Fernando Franko (Glorya Sineması müdürü), üye: Fahir İpekçi (İpek Film), üye: Kadri Cemali (Alkazar ve Şık Sinemaları sahibi), üye: Hrisos Epaminondas (Mino Film Sahibi), üye: Viktor Kastro (Foks Film müdürü) (Akçura, 2007: 273).

sinematek.tv

amaçlarla kurulan dernek bir yıl sonra üyeler arasında çıkan anlaşmazlık sonucu dağılmıştır (Akçura, 2007: 272-274). 1930'larda salon işletmecilerinin en büyük sorunu olan %32,5 oranındaki belediye vergisinin 1938'de %10'a indirilmesinde derneğin bir etkisi olmamıştır[23]. Derneğin bu denli çabuk işlevsizleşmesinin ya da 1946'ya kadar yeni bir örgütlenme gerçekleştirilmemesinin bir nedeninin, Osman Seden'in anılarından yola çıkarak, kapitalist ilişkilerin baskın olmadığı bir ortamda faaliyet gösteren aile şirketleri arasındaki informal uzlaşma olduğu öne sürülebilir.

> O yılların film ithal eden büyük şirketleri, kendi aralarında bir de yazılı olmayan anayasa yapmışlardı... Amerikan şirketleri dört büyük firma, yani Fitaş (İpek Film), Lale Film, Özen Film ve Kemal Film arasında şu şekilde paylaşılmıştı:
>
> Fitaş: Metro Goldwyn Mayer, 20th Century Fox, United Artists.
>
> Lale Film: Warner Bros, Paramount.
>
> Özen Film: Columbia, Universal.
>
> Kemal Film: RKO, Republic, Monogram, Walt Disney, International.
>
> Bu dört şirket arasında diğer birinin çalıştığı firmaya en ufak bir teklif dahi götürülmezdi. Kimse kimsenin malına göz koymayı aklının ucundan bile geçirmezdi. Sanki aralarında yazılı olmayan bir anlaşma vardı (Seden'den akt: Maraşlı, 2006: 78-79).

1939-1945 yılları arasında seyircinin yerli yapımlara olan talebi ve yapımcılık amacıyla sektöre yeni insan ve sermaye girişinin olması örgütlenmeleri de etkilemiş yeni kurulan derneklerde yapımcılar ve yönetmeler de yer almaya başlamıştır. 1946 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti ve Sinema ve Filmciler Cemiyeti olmak üzere

[23]Dönemin önde gelen ithalatçı ve işletmecilerinden olan Cemil Filmer bu indirimin gerçekleştirilmesini şu şekilde anlatmaktadır: "%33 vergi belimizi büküyordu.. Bir gün Atatürk yanında Maliye Bakanı Fuat Ağralı ile filmi *(Çanakkale Harbi)* görmeye geliyor. Bu sırada sinema ücretlerinden falan bahis oluyor. Atatürk sinemanın çok yarayışlı bir icad olduğunu, halkın bundan gerektiği gibi faydalanmasını, sinemacılığın inkişafını istiyor, bu münasebetle alınan vergilerin düşürülmesini emrediyor. Ankara'ya döndükten sonra gerçektende alınan vergiler %10'a indirilmiş oluyor... Bu tarihten itibaren sinemacılar için kazançlı bir dönem açılmış oluyordu" (1984: 149-150).

sinematek.tv

iki dernek kurulmuştur. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin kurucu üyelerine[24] bakıldığında derneğin artık sadece ithalatçı ve salon işletmecilerinden oluşmadığı, yeni yönetmenlerin yer aldığı görülür. Faruk Kenç 1934 yılında Sovyet yönetmen Ester Şub'un yanında çalışmış daha sonra Almanya'da fotoğrafçılık eğitimi almıştır (Güzel, 1999: 138). Turgut Demirağ ABD'de sinema eğitimi almış ve film stüdyolarında çalışmıştır (Onaran, 1999: 41). Üyeler ağırlıklı olarak film ithalatçısı ve işletmecisi olmasına karşın derneğin adından da anlaşıldığı gibi dernek yapımcılık alanıyla ilgili olarak kurulmuştur. Bu niyet derneğin 1949 yılında çıkardığı yayında yer alan ve bir tüzük niteliği taşıyan "Cemiyetinizin Maksat ve Gayeleri" adlı yazıda da kendini göstermektedir. O güne kadar yapılan filmlerin olgun birer eser sayılamayacağı, derneğin yeni devrin yeni hamleleriyle memleketin ihtiyaçlarına ve isteklerine uygun yerli film yapmak amacıyla kurulduğu söylenmektedir. Yazıda sinemanın sanat yönünün ve ekonomik yönünün iç içeliği, ekonomik yönünden yapımcının sorumlu olduğu vurgulanmıştır. Filmlerin istenen düzeyde olmamasının sebebi yapımcının maddi olanaksızlığıdır. Maddi olanaksızlığın sebebi ise Türk sinemasının dış pazarının çok küçük olması, bütün karlarının iç pazarla sınırlı kalması ve iç pazardaki vergilerin çok yüksek olmasıdır. Devlet desteği olmadığı takdirde yapılan filmlerin niteliğinin daha da düşeceği, bu yüzden; sinema sektöründe çalışanların kazanç vergilerinden muaf tutulması; sinemada kesilen %75 oranındaki verginin %20 oranına indirilmesi; yeni stüdyolar kurulabilmesi için ithal edilecek malzemelerin ve ham sinema filminin her türlü vergiden muaf tutulması istenmektedir (Filmlerimiz, 1949). Dolayısıyla derneğin asıl amacının hükümeti

[24] 1946'da kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin kurucu üyeleri şunlardır: Faruk Kenç (İstanbul Film), İhsan İpekçi (İpek Film), Turgut Demirağ (And Film), Fuat Rutkay (Halk Film), Necip Erses (Ses Film), Murat Köseoğlu (Atlas Film), Refik Kemal Arduman (Ankara Film), İskender Necef (Birlik Film), Hikmet Aydın (Şark Film) ve Yorgo Saris (Elektra Film) (Özgüç, 1988: 16).

sinematek.tv

etkilemek olduğu, devletten yerli yapımcılığı koruyucu ve destekleyici politikaların talep edildiği görülmektedir. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin bu girişimleri kısmen sonuç vermiş 1938 yılında %10'a indirilen fakat İkinci Dünya Savaşı boyunca aşamalı olarak arttırılarak %75'e kadar çıkarılan belediye vergisi 1948 yılında yerli filmler için %25'e indirilmiştir (Özgüç, 1996: 10; Akad, 2004: 37).

1948 yılında yapılan bu değişiklikle belediye vergileri yerli filmler için %25'e indirilmesine karşın yabancı filmler için %70 olarak düzenlenmiştir. Bu durumda yabancı film ithal eden ve gösteren sinemalar kendilerini korumak için girişimlerde bulunmuşlardır. Sinema ve Filmciler Cemiyeti[25] 29 üyesiyle dönemde İstanbul'da bulunan neredeyse bütün yönetmenleri, yapımcıları ve işletmecileri kapsamaktadır. Bu kapsamına karşın derneğin -kaynaklarda yer aldığı kadarıyla- daha çok salon işletmecilerinin belediye vergileri sorununa yönelik faaliyet gösterdiği anlaşılmaktadır. Dernek İstanbul Belediyesi'ne 1949 yılında yazdığı dilekçeyle yabancı filmler için %70 oranında alınan verginin salonların sınıf farkı gözetilmeden tüm salonlar eşit şekilde uygulanmasını ve bilet fiyatlarının belediye tarafından belirlenerek düşük tutulmasını eleştirmektedir. İstanbul'daki birinci sınıf sinemalar için bilet fiyatlarının rekabet koşullarına bırakılması ve verginin %70'ten makul bir düzeye indirilmesi, ikinci sınıf sinemalar için %40'a, üçüncü sınıf sinemalar için %35'e, dördüncü sınıf sinemalar için %30'a indirilmesi istenmektedir (İstanbul Sinemacılarının Dertleri, 1949). 1949 yılında İstanbul'daki gösterimin hala yabancı film ağırlıklı olduğu düşünüldüğünde yabancı filmlerden alınan %70

[25] Sinema ve Filmciler Cemiyeti üyeleri: Fahir İpekçi, Asım Aslanhan, Cemal Pekin, Cemil Filmer, Cevat Boyer, Naci İpekçi, Faruk Kenç, Fuat Rutkay, Halil Kamil, Hikmet Aydın, İhsan İpekçi, İzzet Cemali, Anastas Anas, İskender Necef, Antoni Apostolu, Kadri Cemali, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Osman Sirman, Osman Göltepe, Rasim Day, J.Kollaro, Sait Çelebi, Sezai Ünal, Şakir Seden, Şükrü Bozok, Vasil Anas, Yordan Anas ve Mustafa İmamverdi (Özgüç, 1996: 11).

sinematek.tv

oranındaki verginin yerli filmlerin ağırlık kazandığı 1950'lerin ikinci yarısında kadar İstanbul'daki salon işletmecilerine yük olmaya devam ettiği anlaşılmaktadır.

Daha önceki bölümde değinildiği gibi 1950'ler yabancı film ithalat ve gösterim hakimiyetinin yıkılmaya, buna karşılık yerli yapımcılığın ağırlık kazanmaya başladığı, iç pazarın hızla genişlediği, dağıtım sisteminin dönüştüğü bir dönem olmuştur. 1948 vergi indirimi ile on yıl içinde 109 yeni yapımevi sektöre katılmış (Özön, 1995: 336), bu şirketlerin çoğu küçük sermayeli bir ya da iki film çevirebilen şirketler olmuştur (Abisel, 1978: 9). Ayrıca daha önce Anadolu pazarına sabit fiyattan satılan filmler 1948'den itibaren salondan gelen gelir yüzde %50 oranla yapımcı ve gösterimci arasında bölüşülecek şekilde dağıtılmaya başlamıştır (Dorsay vd. 1974: 23-24). Bu sistem her ne kadar yapımcının karını arttırsa da bir önceki dönemde sektöre hakim olan aile şirketlerinin Anadolu pazarını kontrolleri altına almasını sağlamaya yetmemiştir. Çünkü büyük şirketler bir önceki dönemde, hızla genişleyen Anadolu pazarına yetecek miktarda film yapmayı sağlayacak alt yapı yatırımlarını yapamamışlardır. Bunda İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği vergi artışlarının payı büyüktür. Diğer taraftan Avrupa ülkelerindekine benzer koruyucu politikaların olmaması, daha da önemlisi sinemayı ekonomik yönüyle gören ve sektöre düzen getirmeyi amaçlayan hükümet girişimlerinin bulunmaması Yeşilçam sisteminin temellerinin kaotik bir ortamda atılmasına neden olmuştur. Kuşkusuz Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin salonlardan alınan verginin düşürülmesi yolundaki çabaları sonucu 1948 yılında yabancı filmlerden alınan vergi %70 iken yerli filmlerden alınan verginin %25'e düşürülmesi önemli bir destek niteliğindedir. Ancak bir önceki dönemde gerekli altyapı oluşturulamadığı için bu destek yerli

sinematek.tv

filmlerin derme çatma stüdyolarda, sadece düşük ücret talep ettikleri için seçilen işgücüyle, düşük bütçelerle yapılmasına neden olmuştur.

Sistemdeki bu bozukluklar 1950'lerde bazı sanat çevrelerini ve yapımcıları sistemdeki sorunları saptayan ve düzeltilmesi için bir sinema yasasının gerekliliğini vurgulayan dernekler kurmaya yöneltmiştir. Bunlardan ilki 1952 yılında kurulan Türk Film Dostları Derneği, diğeri 1956 yılında kurulan Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti'dir. Üçüncüsü ise 1958 yılında bilet fiyatlarının yükseltilmesi konusunda girişimde bulunmaları nedeniyle kurulduğu anlaşılan Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti'dir (Özön,1968: 136).

Nijat Özön 1950 yılından itibaren film eleştirmenliğinde kıpırdanmalar görüldüğünü, 1952-1953 yıllarında ise gazetelerde birer sanat ilavesi çıkarma alışkanlığının yerleştiğini söylemektedir. 1953-1954 yıllarında Semih Tuğrul'un Dünya gazetesinde Burhan Arpad ve Atilla İlhan'ın Vatan gazetesinde yazdığı film eleştirileri sürekli olarak yayınlanmaya başlamıştır (1995: 22-23). Türk Film Dostları Derneği 1952 yılında Burhan Arpad'ın girişimiyle sinemacılar ve gazeteciler tarafından "Türk filmciliğinin sanat bakımından inkişafını ve milletlerarası filmcilik aleminde mümtaz bir mevkie ulaşmasını temin etmek için" kurulmuştur. Dernek üçü yazar üçü yönetmen olan altı kişi; Burhan Arpad, Lütfi Akad, Hüsamettin Bozok, Orhon Arıburnu, Hıfzı Topuz ve Aydın Arakon tarafından kurulmuştur (Şener, 1970: 64). Lütfi Akad ayrıca; Semih Tuğrul, İlhan Arakon, Asude Zeybekoğlu, Fikret Adil, Azra Erhat, Fuat İzer ve Nevzat Üstün gibi gazetecilik, sinema ve sanat çevrelerinden gelen çeşitli isimlerin dernekte bulunduğunu söylemektedir. Derneğin

sinematek.tv

sinemayı ve sanat çevrelerini daha yakın bir ilişki içine sokmak, toplantılar yapmak, tartışmalar düzenlemek ve her yılın sonunda iyi filmleri seçerek ödüllendirmek amacını taşıdığını belirtir (Akad, 2004: 178). Derneğin en önemli çalışması 1955 yılında yayınladığı ve resmi kurumlara sunduğu "Türk Filmciliği ve Kalkınması İçin Halli Gereken Meseleler Hakkında Rapor" adlı çalışmadır. Rapor temelde yabancı film ithalatının sınırlandırılması ve "tüm işleri düzenleyecek, uygulayacak ve etkin bir şekilde kontrol edecek" Milli Sinema Merkezi kurulması yoluyla yerli yapımcılığın geliştirilmesi düşüncesini yansıtmaktadır. Rapor hem sektöre dair ilk kapsamlı araştırma olması hem de ön planda durmamakla birlikte çalışma hayatının düzenlenmesine dair önerilere yer vermesi nedeniyle önemlidir. "Stüdyolarda, film laboratuarlarında ve dublaj stüdyolarında çalışanların can ve mal kayıplarını önleyecek sıkı güvenlik önlemleri alınması" ve "Türk filmciliği ve sinemacılığın çeşitli kademelerinde çalışan artist ve teknik elemanlarla, prodüktörlerin ve film ithalatçılarının mesleki teşekküller halinde bir araya getirilmelerine olanak hazırlanması" gerekliliği belirtilmiştir (Korkmaz, 1999: 40-47). Erman Şener raporun meclis başkanlığına, bakanlıklara, milletvekillerine ve belediye başkanlarına sunulduğunu ancak kapalı bir çevrenin içinde akis yapmanın ötesinde elle tutulur bir sonuca varamadığını ve derneğin ardından "sinemada bolca rastlanan çatışmaların pençesine düştüğünü" belirtir (1970: 64-65). Akad da benzer şekilde, Burhan Arpad'ın başkanlıktan çekilip yerine Semih Tuğrul'un gelmesiyle bir tasfiye dönemi başladığını söylemektedir (Akad, 2004: 178). Dolayısıyla derneğin 1950'lerin ikinci yarısında yine üyeler arasında çıkan anlaşmazlıklar sonucu dağılma dönemine girdiği söylenebilir.

sinematek.tv

1956 yılında kurulan Yerli Film İmalcileri Cemiyeti[26]'nin tüzüğünde[27] esas vurgu sinemayla ilgili yasaların çıkması için çalışmak olmasına karşın çalışma hayatının düzenlenmesine dair amaçların biraz daha ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle "Türk film endüstrisinin ve sinemacılığın meslek olarak yurdumuzda ilerlemesini sağlamak üzere mukavele şartları vesaire gibi teknik esasları hazırlamak" maddesi sendikal faaliyetlere ihtiyaç duyulmaya başladığının bir göstergesidir. Üyelikle ilgili koşulların açıklandığı bölümde Türkiye'de filmcilik ve sinemacılık ile bilfiil iştigal edenlerin dernek başkanlığına bir talepname vermeleri gerektiği, dernek üyelerinden en az iki kişi tarafından tavsiye edilen ve oylamada çoğunluk tarafından onaylanan özel veya tüzel kişilerin derneğe üye olabileceği belirtilmektedir. Üyeliği düzenleyen kısmın son maddesinde ise "Her türlü film sanatkarları ve teknisyenleri gibi ve buna mümasil filmcilik ile iştigal edenler, idare heyetinin teklifi üzerine alınacak kararla Fahri Azalığa kabul olunabilirler" denilmektedir (Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti Ana Nizamnamesi, 1958: 5). Burada yapımcılar çelişkili şekilde, kendi çıkarlarıyla çatışmalı olması beklenen

[26] Derneğin kurucu üyeleri şunlardır; Faruk Kenç, Haki Erol, Çetin Karamanbey, Necil Ozon, Naci Duru, Nazif Duru, Nejat Duru, Kemal İşmen, Nüzhet Birsel ve Turgut Demirağ (Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti Ana Nizamnamesi, 1958: 4).

[27] "a.Türk filmciliğinin ilerlemesine, inkişafına ve korunmasına çalışmak. b.Filmcilerin, sinemacıların ve film endüstrisinin muhtaç oldukları mevadın temini için ilgili makamlar nezdinde teşebbüslerde bulunmak ve bunları temin etmek. c.Cemiyet azasının gerek iç gerek dış piyasalarla olan münasebetleri izrar etmeyecek şekilde çalışabilmelerini temin etmek üzere icap eden tedbirleri almak. d.Stüdyo mütehassısları, film sanatçıları, sinema teknisyenleri yetiştirmek için mevzuat dairesinde kurslar açmak. e.Türk film endüstrisinin ve sinemacılığın meslek olarak yurdumuzda ilerlemesini sağlamak üzere mukavele şartları vesaire gibi teknik esasları hazırlamak. f.Türk film endüstrisinin ve sinemacılığın çağdaş seviyeye gelmesi için ileri memleketlerdeki kanun, nizamname, mevzuatı tecrübe ettirerek Büyük Millet Meclisine takdim etmek. g.Mesleki bir mecmua çıkarmak. h.Sinema ve filmcilik bir kültür vasıtası olduğundan memleketimizde sinema olmayan yerlerde sinema açılmasını teşvik etmek. i.Ticari mevzulu filmler yanında, halk eğitimi için kültürel ve dökümanter filmler çevrilmesini, çocuk eğitimi için çocuk filmleri ve karton filmler çevriltilmesini, havadis filmleri çevrilmesini teşvik etmek ve bunların çoğalması ve itibar görmesi için kanun tasarıları hazırlayarak Büyük Millet Meclisine takdim etmek. k.Türk filmciliğinin çağdaş seviyeye yükselmesi için her yıl bir sanat yarışması tertip ederek meslek mensuplarının çalışmalarını değerlendirmek. l.Velhasıl Türk film endüstrisini ve sinemacılığını ilgilendiren bütün mevzularla mevzuat dairesinde uğraşmaktan ibarettir (Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti Ana Nizamnamesi, 1958: 3-4).

sinematek.tv

çalışanların da desteğini almak istemiş ancak tabandan gelen katılımların yönetime ulaşmasını baştan engelleyerek bu çelişkiyi çözmüştür. Metin Erksan derneğin en önemli faaliyetinin Türk Film ve Sinema Kanununun gerekçesini yayınlamak olduğunu belirtmektedir. Ancak Erksan 1959 yılında derneğin "ismi var cismi yok" durumda olduğunu söylemektedir (1959: 32).

Türk Film Dostları Derneği ve Yerli Film İmalcileri Cemiyeti yapımcılık mesleğini geliştirmeye yönelik devlet politikaları oluşturma yönünde çabalarken sayıları hızla artan yerli yapımlarda çalışanlar gitgide büyüyen sorunlarla yüzleşmeye devam etmiştir. Öncelikle düzenli film arzına olanak sağlayacak geniş ve garantili bir iç pazar yaratılmasına karşın yapım aşamasında çalışanların iş süreklilikleri olmamıştır. İş yapabilecek bilgiye sahip kişi az sayıda olmasına karşın yetersiz sermayeyle kurulan yapımevlerinin maliyetleri düşürme kaygısı filmin niteliği kaygısından daha ön planda olmuştur. Bu durumda tecrübeli bir kişiye istediği ücreti vermektense ondan çok daha az bir ücrete çalışacak yeni kişileri çalıştırmayı tercih etmişlerdir[28]. Lütfi Akad, *Vurun Kahpeye* (1948) filminin yönetmenliğinden 1500 lira aldıktan sonra işsiz kaldığı bir dönem geçirmiş, 1951'de *Ne Sihirdir Ne Keramet* adlı filmde günde 10 lira yevmiyeyle kameramanlık yapmak zorunda kalmıştır. Benzer şekilde Atıf Yılmaz senaristlik[29], yönetmen yardımcılığı ve yönetmenlik

[28] Atıf Yılmaz sektöre yönetmen asistanı olarak girişini şöyle anlatmaktadır: "Semih Evin ilk filmini yapacak... Bana asistanlık teklif ediyor. Ücret: 200 lira. Çok sonra öğreniyorum, o dönemin ünlü asistanı Muhteşem Durukan asistanlık için 600 lira istemiş. Bilmeden meslekten bir kişinin işine engel oluyorum (Yılmaz, 1991:45)". 1953 yılında çekilen *Aşk Izdıraptır* filmi için: "Temel (Karamahmut), prodüksiyon yöneticisi olarak Reşit (Gürzap) Bey'le (başrol) konuşmuş 3000 liraya anlaşmışlar. Hürrem (Erman) Bey'e bu para çok gelmiş olacak ki bizden habersiz 1000 ya da 1500 liraya Memduh Ün'ü ayarlamış" (Yılmaz, 1991: 80).

[29] Dönemin başlarında senaristlik mesleğinin henüz belirmediği, senaryo yazımının yönetmen ya da yapımcı tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Yönetmenlerin bu iş için ayrıca ücret almadıkları senaryo yazımının yönetmenliğin içinde gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır (Yılmaz, 1991; Akad, 2004). Senaryo için ödenecek ücretin pazarlık yoluyla saptandığı ve senaryo çalışmasının çoğunlukla

sinematek.tv

yapmış olmasına karşın 1952'de işsiz kaldığı bir dönemde afiş yaparak gelir sağlamaya çalışmıştır (Yılmaz, 1991: 61). Akad'ın yönettiği *Kanun Namına* (1952) adlı film Türk Film Dostları Cemiyeti'nin düzenlediği yarışmada birden çok dalda ödül almasına, Venedik Festivali'ne davet edilmesine karşın 1950'ler boyunca yönetmenin uzun işsizlik dönemleri geçirdiği, iş bulduğundaysa ücretini ancak pazarlık yoluyla belli bir düzeye çekebildiği (büyük şirketle yaptığı çalışmalar hariç) anılarından anlaşılmaktadır (Akad, 2004). Kuşkusuz iş sürekliliğindeki ve ücretlerdeki bu istikrarsızlığı yapım aşamasında çalışan teknik personelin daha şiddetli yaşadığı söylenebilir.

Diğer taraftan yapım sonrası aşamadaki stüdyo çalışanları iş sürekliliğine ve belirli bir ücrete sahip olmuşlardır. Bundaki en önemli etken yapım aşaması çalışanlarından farklı olarak yerleşik bir işyerine bağlı olmaları ve laboratuvar sayısının film arzını karşılamaya yetmekte zorlanacak kadar az olmasıdır. Ayrıca büyük şirketler adına çalışan bazı yapım sonrası çalışanlarının, stüdyonun sahibi olan yapımcı dışında stüdyoyu kiralayan yapımcılardan ek ücret elde ettikleri anlaşılmaktadır[30]. Yapım sonrası çalışanlarının yerleşikliğinin sağladığı avantaj ilk sendikanın da onlar tarafından kurulmasına neden olmuştur. 12.12.1954 tarihinde kurulan Film Teknisyen ve İşçiler Sendikası hem sinema alanında görülen ilk

---

yönetmenle birlikte gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. 1960'larda çok sayıda senaryo yazacak olan Bülent Oran ise 1952-1960 yılları arasında 25 senaryo yazmış olmasına karşın çoğunda kendi adını kullanmamış, asıl mesleğini fabrikada sürdürmüş ve oyunculuk yapmıştır (Türk, 2004: 153-154). Bu dönemde gerek Atilla İlhan'ın gerekse Bülent Oran'ın takma isim kullanarak senaryo yazmaları senaryo yazmanın –senaristlik henüz bir meslek değildir- saygın bir üretim şekli olarak algılanmadığını düşündürmektedir.

[30] Yapımcı Hürrem Erman 1948 yılında gerçekleştirdiği *Damga* adlı filmin çekim sonrası işlemlerini, önce kısıtlı imkanlarla oluşturduğu kendi stüdyosunda yapmış, sonuç kötü olunca Ses Film stüdyosunda çalışan kurgucu Orhan Atadeniz'e 1000 lira karşılığında kurgulatmıştır (Dorsay vd. 1974: 23). Erman'ın 1950 yılında yaptığı *Allah Kerim* adlı filmin kurgusunu yine Orhan Atadeniz gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 1991: 56).

sinematek.tv

sendikal oluşumdur hem de sinema çalışanlarının oluşturduğu İstanbul merkezli ilk meslek örgütüdür. Sendikanın kurucularını ağırlıklı olarak laboratuvar çalışanlarının oluşturduğu görülmektedir[31]. Tüzükte fiilen film işlerinde çalışan teknisyen, işçi veya bu iş koluna yardımcı işlerde çalışanların üye olabileceği belirtilmekteyken, Erksan kurucuların işveren gibi gördükleri yönetmenleri ve sinema makinistlerini sendikaya almadıklarını söylemektedir (Erksan, 1959: 32). Tüzükte sendikanın yapacağı işlerin yer aldığı maddede sendikal anlamda iki faaliyet yer almaktadır: "Üyeler adına genel sözleşmeler akdetmek" ve "İşverenler sendikaya bağlı işçilerinin ücretlerini rayiçten aşağı düşürmek teşebbüsünde bulundukları takdirde toplulukla iş ihtilafını tetkike yetkili merci ve hakim kurullarına başvurmak ve yüksek hakim kurullarına başvurmak" (Film Teknisyen ve İşçiler Sendikası Ana Tüzüğü, 1954). Sendika genel sözleşme yapmak ve en düşük ücretleri sektörde uygulanır kılmak amacını taşımasına karşın grevle ilgili bir madde bulunmamaktadır. Bu durum 1947 yılında çıkan 5018 sayılı İşçi ve İşveren Sendikaları ve Sendika Birlikleri Hakkında Kanun'un umumi mukavele yapma olanağı vermesine karşın grev hakkını tanımamasıdır (Çelik, 1985: 281). 1961 Anayasası ve onun gereği olarak çıkan yeni kanunlara kadar ülkede süren hukuken kısıtlı sendikal faaliyetler paralelinde Film Teknisyen ve İşçiler Sendikası'nın faaliyetleri de baştan kısıtlı görünümdedir. Metin Erksan sendikanın kuruluşundaki ve kurucularındaki tecrübesizlik sonucu hiçbir faaliyette bulunamadan kapandığını belirtmektedir (Erksan, 1959: 32).

İşlerlik sağlayabilecek bir sendikal örgütlenme konusunda yasal çerçevenin uygun olmadığı ve yapımcılar dışındaki yapım çalışanlarından örgütlenme

[31] Lazar Yazıcıoğlu, Görüntü Yönetmeni, Şevket Kıymaz, Işıkçı, Mehmet Erol, laboratuarcı, Mustafa Kent, Senkroncu, Sezai Elmaskaya, Montajcı, Hüsamettin Eryılmaz, Işıkçı, Kazım Koşkan, laboratuarcı, Metin Miroğlu, Senkroncu (Film Teknisyen ve İşçiler Sendikası Ana Tüzüğü, 1954).

sinematek.tv

hamlesinin gelmediği bu ortamda 1959 yılında[32] yönetmenlerin girişimiyle bütün çalışanları kapsayıcı bir dernek kurulmak istenmiştir. 1960'lardaki sendikacılık deneyimlerinde aktif olarak bulunacak olan Metin Erksan ve Lütfi Akad sektördeki bozuklukları düzenlemek amacıyla Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nin kurulmasına öncülük etmiştir. Lütfi Akad kendilerini birleşmeye iten dönemdeki koşulları şöyle değerlendirmektedir:

> Sinema piyasası çok hareketli, Anadolu'da birçok yere sinema açılmış, bölgelerde dağıtım işletmeleri kurulmuş, yeni yapımevleri kuruluyor… Bu filmlere oyuncu, ışıkçı, çekim alanı işçisi, yönetmen, görüntü yönetmeni, yardımcılar, yapım sorumlusu, figüranlar ve daha birçok insan gerek. Akın akın her tür insan geliyor. Başarıp kalanlar, başaramayıp gidenler ve her şeye rağmen inatla kenarda direnenler oluyor. Bu karmaşa içinde kaçınılmaz olarak çekişmeler, tatsızlıklar, her türlü haksızlıklar yaşanıyor. İşe gelmeyen oyuncular, parası ödenmeyen işçiler, işi yarım bırakan ışıkçılar, birbirlerinden konu çalan senaryocular, filmleri hatalı teknikle bozan stüdyolar, oyuncuların başyazılarda ve afişlerde isim önceliği haksızlıkları gibi bitmez tükenmez sorunlar (2004: 307).

Akad bu koşulların hüküm sürdüğü sektörü düzenlemek için en yaşlı meslektaşları Baha Gelenbevi'ye giderek hazırlık yaptıklarını ve bir bildiri hazırladıklarını söyler. Akad tüzükteki amaçları ve derneğin çağrısını şöyle özetlemektedir:

> Türk sinemasını çağdaş bir seviyeye ulaştırmak… Başıboş bir düzensizlik içinde sürüp giden mesleğimizi düzenlemek, sinema sanatını meslek

[32]Lütfi Akad derneğin 1959 yılında (2004: 307), Metin Erksan ise 1957 yılında kurulduğunu söylemektedir (1959: 32). Nijat Özön'ün kronolojisinde derneğin 1959 Şubat ayında kurulduğu belirtilmektedir (Özön, 1968: 141). Metin Erksan 1957 yılının son aylarında kurulan derneğin geçici idare heyetinin 1957-1958 kışını iç tüzük hazırlamakla geçirdiğini, herkes çalışmakta olduğu için yaz aylarını eylemsiz geçirdiğini, 1958-1959 kışı başında ise yeni ve kalıcı idare heyeti seçimi yapılarak faaliyetlerin arttırıldığını söylemektedir (1959: 32). Dolayısıyla derneğin kuruluş çalışmalarının 1957'de başladığı, 1959'un ilk aylarında kuruluş sürecinin tamamlandığı ve faaliyete geçtiği söylenebilir.

sinematek.tv

> edinmişlere bir meslek haysiyeti sağlamak ve bunu korumak… Derneğimiz gerek hükümet gerek karşılıklı menfaatler bakımından Türk Film Prodüktörleri nezdinde teşebbüse geçebilecek yegâne sözcüdür. Sizi de meslektaş ekseriyeti arasında ve üye olarak görmekle şeref duyacağımızı bildirmek isteriz. Saygılarımızla. TSSD İdare Heyeti Adına Başkan Baha Gelenbevi (2004: 307).

Dernek ilk kez meslek tanımları yapmış[33] ve meslekten sayılabilmeyi belli koşullara bağlayarak hem meslek standardını korumaya hem de sektöre girişleri kontrol altına almaya çalışmıştır. Tüzüğe göre, tanımlanan meslek kollarında çalışan kişilerin meslekten sayılabilmeleri ve derneğe üye olabilmeleri için "A-1950 yılından evvel bu meslekten olmak, B-1950 yılından bu yana mesleğiyle ilgili üç işi tamamlamış olmak, C-Yukarıdaki işleri başkasının hesabına yapmış olmak" koşullarını yerine getirmeleri gerekmektedir. Burada öncelikle yapımcıları ve ücretli çalışanları birbirinden ayırarak sadece ücretli çalışanları kapsama amacı göze çarpmaktadır. Ardından artan işgücü ihtiyacının deneyimsiz ve niteliksiz kişiler tarafından karşılanması önlenmek amacıyla belli bir deneyim önkoşulu getirilmekte, bu yolla bir yandan meslek standardı yükseltilirken bir yandan da kıdemli işgücü korunmak istenmektedir. Diğer taraftan dernek kendisini Türk Film Prodüktörleri

---

[33] 1.Rejisör: Senaryoyu görüntü olarak ve film diliyle gerçekleştiren ve bu işin bütün sorumluluğunu taşıyan kimsedir. 2.Foto Direktörü: Bir filmin fotoğrafik bütün sorumluluğunu taşıyan kimsedir. 3.Senaryo Yazarı: Belli bir konuyu filme alınmış gibi görüntü olarak yazıyla gerçekleştiren kimsedir. 4.Film Müzisyeni: Filmin dramatik yapısını o film için yaratılmış müzik yoluyla değerlendiren bestecidir. 5.Ar Direktör: Bir filmin yer ve zaman bakımından estetik bütünlüğünü sağlayan kimsedir. 6.Baş Asistan: Rejisörün gerçekleştirdiği iş bakımından her türlü yardımcısıdır. 7.Kameraman: Foto direktörünün gerçekleştirdiği iş bakımından her türlü yardımcısıdır. 8.Editör: Bitmiş bir filmin parçalarını bir bütünen görünen ve film dilinde pürüzsüz bir deyiş ararken bu yolda yaratıcı güç gösteren kimsedir. 9.Prodüksiyon Müdürü: Filmi düşünce olarak yaratan ve bunun gerçekleşmesi için gereken bütün yetenekleri sağlayarak sonuca götürendir. 10.Film Aktörü: Filmin dramatik yapısını sağlayan kişileri tam anlamıyla temsil eden kimsedir. Filmin dramatik yapısını sağlayan kişiler şunlardır: a.Genç:Kadın-Erkek, b.Baş:Kadın-Erkek, c.Kompozisyon:Kadın-Erkek (Türk Sinema Sanatçıları Derneği Tüzüğü, 1959: 7-8)".

sinematek.tv

karşısında tek sözcü olarak tanımlamış, tüm çalışanların film yapımcılarıyla tek tip anlaşma yapmaları için prototip bir anlaşma örneği hazırlamıştır.

Erksan etkili bir kampanya sonucu kısa zamanda üye sayısının yüzün üzerine çıkarıldığını belirtmektedir. Dernek; kanun, dil, telif hakları, kültür ve prodüksiyon komisyonları oluşturarak ilgili alanlarda çalışmalar yapmıştır. Kanun komisyonu "Türk Film ve Sinema Kanunu"nun gerçekleşmesi yolunda devlet organlarıyla yapılacak karşılıklı temaslar için malzeme biriktirmiş, prodüksiyon komisyonu sinema sanatçılarının film yapımcılarıyla tek tip anlaşma yapmaları için prototip bir anlaşma örneği hazırlamıştır. Dil komisyonu çeşitli meslek kollarında çalışan sinema sanatçılarını ortaklaşa bir sinema diline bağlamak, teknik ve pratik bir sözlük hazırlamak için çalışmış, en yüklü komisyon olan kültür komisyonu ise sansür talimatnamesinin maddelerini kanun komisyonu yararına yorumlamak, meslek kursları için çalışmak, sinema dergisi çıkarmaya hazırlanmak gibi çalışmalarda bulunmuştur. Telif hakları komisyonu ise yabancı ülkelerden sinema sanatçılarını ilgilendiren telif haklarıyla ilgili kanunları getirtmeye çalışmaktadır[34]. Burada en dikkat çekici faaliyetler dil komisyonunun meslek standardı geliştirmek için yaptığı çalışmalar ve prodüksiyon komisyonunun yaptığı prototip anlaşma örneğidir. Erksan film yapımcılarıyla yapılacak toplantıda iki tarafça da kabul edilirse tek tip anlaşmanın derneğin en büyük başarısı olacağını söylemektedir (1959: 32). Ancak ücretlerdeki ve çalışma koşullarındaki keyfi uygulamaları sonlandırabilecek nitelikteki takım sözleşmesi önerisinin yapımcılar tarafından kabul edilmediğini öne

[34] Dönemde yönetmenlerin telif haklarının henüz yasalarla koruma altına alınmadığı görülmektedir. 5984 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu 1951 yılında çıkmasına karşın yönetmeni eser sahibi olarak tanımlamadığı için eser sahibi yapımcı sayılmakta, filmin üstündeki bütün yetkiler onda toplanmaktadır.

sinematek.tv

sürmek mümkündür. Çünkü Akad yapımcılar ve çalışanlar arasında çıkabilecek sorunları çözümlemek amacıyla yargı kurulu (Türk Filmciliği Birleşik Kurulu) oluşturmak istediklerinde bile yapımcıların önce bu birleşmeye yanaşmadığını, önde gelenlerle tek tek konuşarak onları ikna ettiklerini söylemektedir (2004: 308)[35].

Türk Sinema Sanatçıları Derneği ücretli çalışanların oluşturduğu geniş katılımlı ilk meslek örgütüdür. İlk kez meslek tanımları yapmaları, sektörde çalışmayı kıdem temelinde koşullara bağlamaları ve en önemlisi yapımcılar karşısında varlıklarını kabul ettirerek takım sözleşmesi yapmaya çabalamaları bakımından bir sendikanın işlevlerini üstlenmiş bir örgüttür. Ayrıca çeşitli meslek kollarında çalışanları ortak bir sinema diline bağlamak için yapılan çalışmalar derneğin profesyonel örgütlerin işlevlerini de taşıdığını göstermektedir. Diğer taraftan telif hakları için çalışan bir komisyon oluşturulması ve meslek kollarında set çalışanları, ışıkçılar, senkroncular gibi bazı mesleklere yer verilmemesi yönetmenlerin öncülüğünde kurulan dernekte yaratıcı işgücünün ağırlığını göstermektedir.

[35] Kurulun baktığı ilk olay Atlas Film 'in oyuncu Orhan Günşiray'ın sete sürekli geç gelmesi ve yapımcıyı zarara sokması üzerine yaptığı başvurudur. Baha Gelenbevi, Hürrem Erman, Metin Erksan, Naci Duru, Lütfi Akad'tan oluşan kurul Orhan Günşiray'ı savunmaya çağırmış, Günşiray'ın özür dileyip tekrarlanmayacağı garantisi vermesiyle bir ihtar alarak kurtulmuştur. İhtara göre Günşiray 'ın aynı suçu tekrarlaması halinde Türk Filmcileri Birleşik Kurulu (Türk Sinema Sanatçıları Derneği ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti) üyesi yapımevi ve sinema çalışanlarından hiçbiri Orhan Günşiray'ın bulunduğu filmlerde çalışmayacaktır (Akad, 2004: 309).

sinematek.tv

2.2.1960-1980 Yılları Arası Örgütlenme Faaliyetleri

2.2.1.Yeşilçam Sistemi ve Kriz

1950'ler boyunca artan yapımevi sayısı Anadolu'daki salon işletmecilerini büyük şirketlerin filmlerine bağımlı durumdan çıkarmış, çok sayıda seçenekle karşı karşıya bırakmıştır. Bu durumda büyük şirketler pursantaj memurları aracılığıyla kendilerine bağımlı şekilde yürüttükleri dağıtım sistemi üzerindeki egemenliklerini kaybetmeye başlamışlar ve 50'lerin sonunda bölge işletmecileri denilen bağımsız dağıtımcılar ortaya çıkmıştır. Bu sistemde Anadolu altı bölgeye[36] ayrılmış, İstanbul dışındaki altı bölgenin içine giren illere film dağıtımı o bölgeden sorumlu bölge işletmecisi tarafından yapılmıştır. Yapımcı ve işletmeci filmin o bölgedeki salonlardan elde edeceği hasılattan, salonların payı ayrıldıktan sonra kalan miktarı (yani tahmini karı) yaklaşık %50 oranında paylaşmak üzere anlaşmışlardır. İlk bakışta sorunsuz ve yapımcının karını arttıracakmış gibi görünen bu sistem sektörde çok sayıda sermayesiz yapımevi olması sonucu bölge işletmecilerinin finansör işlevi görmeye başlamasıyla sinemada işletmeci egemenliğinin kurulmasına yol açmıştır. İşletmeciler daha oluşmamış bir filmden yapımcının alacağı %50 payı tahminen hesaplayarak bir kısmını avans olarak baştan ödemeye başlamıştır. Film gösterime girip vizyonunu tamamladıktan sonra işletmecinin kendi payından yapımcıya verdiği avansı düşüp geri kalanın yarısını yapımcıya göndermesi hemen hemen hiç söz konusu olmamıştır (Abisel, 2005: 107). Bu durumda bölgelerden gelen avanslar filmin maliyetini oluşturmuş (yapımcılar karlarını baştan harcamış), İstanbul gösteriminden (ve büyük şirketler için bazen Ankara'dan) gelenler ise yapımcının

[36] Adana Bölgesi, İzmir Bölgesi, Ankara Bölgesi, Samsun bölgesi, Marmara bölgesi, Zonguldak bölgesi ve İstanbul (Abisel, 1978: 158-161).

sinematek.tv

karlarını oluşturmuştur (Şener, 1970: 138; Scognamillo, 2004: 397). Böylece çok sayıda küçük şirketin yer aldığı sektörde avans bir filmin bütün finansı haline gelmiş, yapımcılara kar edebilmek için iki yol kalmıştır; filmlerin İstanbul'daki gösteriminden gelen karlar ve filmi alınan avanslardan daha ucuza mal etmek. İstanbul'da ise kombin denilen başka bir dağıtım-gösterim sistemi olduğu için yapımcılar genellikle filmleri mümkün olduğunca ucuza mal ederek kar etmeye çalışmışlardır.

İstanbul'daki kombin sistemi yapımcı şirketlerin gruplaşarak salonları yalnızca kendi filmlerini göstermek üzere kendilerine bağlamalarıyla oluşmuştur. Aslında 1920'lerden beri şirketler salonlarla yalnızca kendi filmlerini göstermek üzere anlaşma yapmakta, İstanbul'u kendi aralarında bölüşmektedir (Filmer, 1984). Ancak yapımevi sayısının artmasıyla kombin sistemi de büyümüş, 1950'lerde örneğin Kemal Film, Acar Film, Erman Film, Birsel Film, Pesen Film ve Melek Film'e ait 8-10 sinemalık bir kombin varken 1960'ların başında Erler Film, Arzu Film ve Akün Film tarafından başlatılan ve genişleyen 40-50 sinemalık dev bir kombin kurulmuştur (Scognamillo, 2004: 396). Bu durumda küçük yapım şirketlerinin tek varlık sürdürebilme olanağı, filmlerini bölge işletmecilerinden aldıkları avanstan daha ucuza mal edebilmek olmuştur.

Henüz gerçekleşmeyen bir filmin tahmini karını peşin olarak ödeme uygulaması bölge işletmecilerinin avansları nakit para olarak değil de vadeli senet şeklinde vermesini beraberinde getirmiştir[37]. Üç ya da dokuz ay vadeyle verilen bu

[37] "(İşletmeciler) Çok cüretkar kişiler, kolay kolay cüret edilemeyecek işlere girdiler. Ama bu söylediklerim birden bire yapılan işler değil. El yordamıyla, deneme yanılma yoluyla yapılan bir iş bu.

sinematek.tv

senetler filme başlayacak sermayesi olmayan yapımcıları, belli bir yüzde karşılığında senetleri zamanından önce nakit paraya çeviren kişilere yöneltmiştir[38]. Bu da sektörde dönen paranın bir miktarının düzenli olarak sektör dışına çıkmasına neden olmuştur.

1958-1959 yıllarında salon sayısı 650, seyirci sayısı 12 milyon iken, 1964 yılında salon sayısı 850 olmuş, 1970'te ise 2,424'e ulaşmıştır. 1970 yılında seyirci sayısı 246 milyonu aşmıştır (Özön, 1995: 315-338-286). 1950-1959 yıllarındaki 10 yıllık dönemde toplam 545 film yapılmışken, 1960-1969 yıllarındaki 10 yıllık dönemde 1710 film, 1970-1979 yıllarında ise 2020 film yapılmıştır (Özgüç, 1998a; 1998b). Ancak film sayısındaki artışın tek nedeni artan izleyici ve salon sayıları değildir. Bir filmin maliyetini beş yılda çıkaracağı düşüncesiyle bir filmin maliyetinin ilk yıl %60'ı, ikinci yıl %20'si, üçüncü yıl %10'u ve dördüncü – beşinci yıllarda %5'i vergiden muaf tutulmuştur. Bu durumda yapımcı ilk yılki karından %60 oran düşüldükten sonra kalan kısmın vergisini ödememek için yıl sonunda "amortisman filmi" denilen bir film çevirmekte ve bu vergiden kurtulmaktadır. Şener filmlerin yaklaşık beşte birini yıl sonunda aceleyle çekilmiş bu amortisman filmlerinin oluşturduğunu belirtmektedir (Şener, 1970: 139-140). Özön, film

---

Ne oldu? Mesela bölgelerden diyelim ki falanca sinemacıdan o yıl için dört film isteniyor ama o yapımcının elindeki imkanlar bir ya da iki film yapmaya müsait…İşte orda sinema bonoları çıktı ortaya. Dünya sinema tarihinde hiçbir yerde rastlanmamış bir şey. Hangi sinemanın kaç seyircisi olduğu ve bir film seyredildiği zaman, hangi sinemada ne olacağı, alt üst taban göz önüne alınarak ortalaması alınıyor. Dolayısıyla yapılacak filmin olmayan sermayesi bonolarla karşılanmaya başlandı; üç ya da dokuz ay sonra ödenecek bonolarla. Yani film tamamlanacak, gösterime girecek, seyirci bilet alıp filmi seyredecek, onun verdiği para bonoların karşılığı ücret olarak sektöre dönecek (Refiğ'den akt. Kılıç Hristidis, 2005: 107)".

[38] "Hepimiz, Türker İnanoğlu dahil, bölge işletmecilerinden gelen senetleri alıp Ferdinand Manukyan'ın kapısını çalıp 'Senetlerimiz var, yarına iş koyacağız, bu senetleri kırın hemen parayı verin' derdik… Sanki bankada bordro çıkartır gibi bize bordroyu çıkartıyordu, o senetleri kırıp bize paramızı veriyordu. O devirde ne Türkiye'de devlet kredi veriyor ne de bankalar Türk sinemasına kredi açabiliyorlar. Biz bir tek Ferdinand denen o adamdan para alabiliyorduk (Yönetmen Yılmaz Atadeniz'le 2002 yılında yapılan görüşmeden)".

sinematek.tv

sayısındaki artışın bir diğer nedeninin büyük yapımcıların küçük yapımcıları sektör dışına itme çabaları olduğunu söylemektedir. Büyük şirketlerin bir düzine civarında olan yıllık yapımlarını 20-30 civarına çıkararak film arzını kendileri sağlamaya çalışmıştır (Özön, 1995: 357). 1960-1969 yıllarında 126 yeni yapım şirketi kurulmasına rağmen çevrilen 1710 filmin 631 tanesi (%27) 17 şirket tarafından gerçekleştirilmiştir (Scognamillo, 2001: 21). Ancak bu durumda varlıklarını sürdürmeye çalışan küçük yapımcılar da film sayısını arttırmış, büyük şirketlerin (1966'da) 200 bin ile 400 bin liralık filmlerine karşın 100-150 bin liralık ucuz filmleri piyasaya sürmelerine neden olmuştur. Maliyeti düşürmek için iç içe birkaç film birden çekmek, diğer filmleri kopya etmek gibi yöntemlere başvurmuşlardır (Özön, 1995: 357-358). Yapımcılar maliyetin düşürülmesi için yıldız oyuncuların ücretleri dışında her türlü konuda taviz vermişlerdir (Abisel, 2005: 110). Ayrıca film sayısındaki artışa karşın 1950'lerin sonunda 16 stüdyo bulunmaktadır (Acar, Ar, Atlas, Can, Day, Doğan, Erman, Ertuğrul, Halil Kamil, Halk, İpek, Kemal, Lale, Marmara, Ses ve Senteks Film stüdyoları) (Scognamillo, 2001: 22). 1970 yılında ise film sayısındaki artış devam etmesine karşın stüdyo sayısı 12'ye düşmüştür (Erman, Yıldız, Saner, Lale, Acar, D.S., Ses, Ar, Süper-fon, Fono, Milli, İpek) (Şener, 1970: 128-129).

1967'den itibaren artmaya başlayan renkli film sayısı 1971 yılında siyah beyaz film sayısıyla eşitlenmiş ve ardından gitgide artmış, 1975 yılında ise çekilen filmlerin tamamı renkli olmuştur (Scognamillo, 1997: 191). Renkli filme geçiş yapım giderlerini arttırmasına karşın toplam maliyet artışı aynı oranda olmamıştır. Bunun nedeni renkli filmin getirdiği maliyet artışının çalışanların ücretlerinde indirim

sinematek.tv

yapılarak ve senaryoların bazı sahnelerinden fedakarlık edilerek dengelenmesidir (Abisel, 1978: 15). Böylece yıllık film yapım sayısında bir azalma olmamıştır. Ancak 1970'lerin ortalarında doğru yaşanan döviz sıkıntısı nedeniyle getirilen ham film ithalat kotaları ham film karaborsası oluşmasına ve hızla yayılmasına sebep olmuştur. Ham film darlığı ve maliyetlerin düşürülmesi çabası filmlerin basılan kopya sayısını azaltmış ve salonlarda film darlığı baş göstermiştir. Bunun sonucu olarak salonlarda ucuz, yabancı seks filmleri çoğalmış, küçük şirketler de varlıklarını sürdürebilmek için çok ucuza mal olan yerli karate ve seks filmlerinin yapımına yönelmişlerdir (Abisel, 2005: 112-113). 1974'te dünyada yaşanan ekonomik kriz karşısında Türkiye kriz karşıtı önlemler almak yerine kısa dönemli borçlanmayı sürdürmüş, üç yıl gecikmeyle 1977-1978'de çok daha şiddetli bir ekonomik bunalıma girmiştir. Böylece 1977'den itibaren her yıl, gerekirse yılda birkaç kez devalüasyon yapılmıştır (Boratav, 1989: 115). Televizyonun gelişi, ekonomik kriz ve sinemalarda gösterilen filmlerin niteliğinin düşmesiyle seyirci ve salon sayıları azalmaya başlamış, düşen talep arz tarafında yaşanan krize eklenmiştir. 1979 yılında salon sayısı 812'ye düşmüştür (Scognamillo, 2001: 22). 1970'lerin sonunda işletmeciler yapımcılara artık hiç avans vermez olmuştur. Siyasal ve toplumsal yaşamdaki kaotik hava seyirciyi iyice evine kapatınca Türk sineması o zamana kadarki en büyük bunalımına girmiştir (Abisel, 2005: 115).

2.2.2.Yükselen Sendikacılık Hareketleri

1960'lı ve 70'li yıllar ithal ikamesinin, planlama ve diğer kurumsal ve yasal düzenlemelerle birlikte resmiyet kazandığı yıllardır. 1954'ten Ocak 1980'e kadar iç pazara yönelik ithal ikamesi, bir birikim modeli, bir kalkınma stratejisi olarak

sinematek.tv

ekonomiye damgasını vurmuştur (Pamuk, 2008: 250). İthal ikamesi süreci iç pazarın genişliği ve canlılığı üzerine inşa edilmiştir ve bu modelde ücretler bireysel kapitalist için bir maliyet unsuru olmakla birlikte bir bütün olarak sermaye için yeniden üretim sürecini sürükleyen bir talep unsurudur. Grev hakkını içeren toplu pazarlık sistemi ve yaygın sendikalaşma, işçi sınıfının reel gelirlerinde zaman içinde sürekli artışları güvence içine almıştır. Bu dönemde Türkiye oldukça ileri bir sosyal güvenlik sistemi kurabilmiştir. Böylece işçi sınıfı ücret dışında önemli güvencelere ve parasal olmayan gelir türlerine kavuşmuştur (Boratav, 1989: 100). 1960 ihtilalinden bir yıl sonra yürürlüğe konan 1961 Anayasası sendikacılık açısından da yeni bir dönemin başlangıcı kabul edilir. 1961 Anayasası, sendika kurma, toplu sözleşme ve grev haklarıyla ilgili esasları ortaya koymuş ve bu şekilde grev, toplu sözleşme ve sendika kurma hakları anayasal düzeyde[39] tanınmıştır. Bu nedenle, henüz ilgili yasaların çıkması beklenmeden birçok eylem yapılmıştır (Sülker, 1996: 1843). Bu esaslara uygun yasalar ise 1963 tarihinde çıkmıştır. 5018 sayılı kanunu kaldıran 15 Temmuz 1963 tarihli 274 sayılı Sendikalar Kanunu ile 3008 sayılı İş Kanununun birçok maddesini, özellikle grev ve lokavt yasağına ilişkin hükümleri kaldıran 275 sayılı Toplu İş Sözleşmesi Grev ve Lokavt Kanunu çıkarılmıştır (Çelik, 1985: 13). Ülkede hızlanan sendikacılık faaliyetleri Türk sinemasının çalışma ortamına da yansımış bir düzineden fazla işçi ve işveren sendikası kurulmuştur. Sendikadan daha fazla sayıda dernek ise yine bu dönemde kurulmuş ve faaliyet göstermiştir.

[39] "Çalışma ile ilgili hükümler": madde 42: çalışma hakkı, madde 43: çalışma şartları, madde 44: dinlenme hakkı, madde 45: ücrette adalet sağlanması, madde 46: sendika kurma hakkı, madde 47: toplu sözleşme ve grev hakkı, madde 48: sosyal güvenlik (1961 Anayasası).

sinematek.tv

İlk işveren sendikası olan Sinema İşverenleri Sendikası[40] (İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenleri Sendikası) 20 Nisan 1963'te, konaklama ve eğlence yerleri işkolunda faaliyet göstermek üzere İstanbul'da, İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenleri Sendikası adıyla kurulmuştur. Üyelerinin hepsi sinema işletmecisi olan sendika film yapımcılarını örgütlenme kapsamına almamıştır. Yapımcılar ise 1966 yılında Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası[41] ve Yerli Film Prodüktörleri Sendikası iki sendika kurmuşlardır. Bu iki sendikanın adresleri, tüzükleri, yöneticileri ve üyeleri aynıdır. Genel kurulları aynı anda yapılan sendikaların faaliyet raporları ve kararları aynı olmuştur. Bu durum sendika içi anlaşmazlık ve bölünmeden değil en az iki sendika gerektiren federasyonlaşmayı gerçekleştirmek amacına yöneliktir. Türkiye Film Prodüktörleri İşverenler Sendikaları Federasyonu[42] bu iki sendika tarafından (Türkiye Yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası ile Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası) 19 Mart 1974'te kurulmuştur. 1976 yılında Federasyona üye olmak için başvuran Sinema İşverenleri Sendikası (İstanbul Sinema ve Tiyatro İşverenleri Sendikası) ile Tiyatro İşverenleri Sendikası'nın başvuruları kabul edilmiştir (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 426). Federasyona gidilmesiyle birlikte bütün işverenler birleşmişken 1976 yılında yeni bir işveren sendikası daha kurulmuştur. Türk Film Sanayi İşverenler Sendikası 1976 yılında 20 film işvereninin katılımıyla kurulmuştur. Sendika hakkında, sendikanın basın

[40] Kurucuları Aziz Borovalı, Asım Arslanhan, Asaf Sirman, Aleko Cangopulo, Cemal Köseoğlu, Fikret Bulat, Fernando Franko, İhsan İpekçi, Naci İpekçi, Mahmut Saraçer, Metin Filmer ve Namık Güner'dir. Kuruluş tüzüğünde sendikanın sinema salonu sahiplerinin mesleki iletişimini sağlamak, gelişen teknolojik aygıtlardan haberli kılmak, salonların teknik ve hizmet standartlarının düzeyini yükseltmek ve yaymak amaçlarıyla kurulduğu belirtilmektedir (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 426).

[41] Kurucuları Göksel Arsoy, Murat Köseoğlu, Ümit Arslan Utku, Nüzhet Birsel, Naci Duru, Hüsnü Cantürk, Faruk Güzelay, Tanju Gürsu, Berker İnanoğlu ve Yücel Hekimoğlu'dur (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 426).

[42] Sendikalar adına kurucu üyeler Ümit Arslan Utku, Necil Ozan, Esat Özveren, Mahmut Coşkun Üçüncüoğlu, Berker İnanoğlu, Nejat Okçugil ve Enver Burkçin'dir (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 426).

sinematek.tv

sözcüsü Vural Pakel'in, "sendika üyelerinden milli görüşlerini yansıtan film yapmasını istedikleri" dışında bir bilgiye rastlanılmamıştır (Türk Edebiyatı, 1977: 51).

Türk sineması çalışanlarının oluşturdukları ilk uzun süreli sendika Türkiye Sinema İşçileri Sendikası (Sine-İş) 1962 yılında kurulmuş, 1964 yılında bütün stüdyo çalışanlarını kapsayarak ilk toplu iş sözleşmesinin imzalanmasını sağlamış, 1967 yılından itibaren ise etkinliğini kaybetmiştir. Kısa bir süre faaliyet göstermesine karşın dönemin bütün stüdyo çalışanlarına önemli kazanımlar sağlayan toplu iş sözleşmesini gerçekleştirmeleri ve çalışanlar arasında sendikal bilinç oluşturmaya çabalamaları bakımından Türkiye'deki sineması çalışanlarının örgütlenme tarihinde çok önemli bir uğraktır.

1959 yılında Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nin kuruluşuna öncülük eden Metin Erksan ve Lütfi Akad 1962 yılında kurulan Türkiye Sinema İşçileri Sendikası'nın da kurucuları arasında yer almıştır. Akad, Metin Erksan'la sohbet ettikleri bir sırada sendika kurma fikrinin doğduğunu belirtmektedir. Bu fikrin yeni anayasayla ülkede başlayan değişimlerden doğduğunu, "mesleklerine çeki düzen vermek için etkisi her zaman sallantıda olan dernek yerine ağırlığı olan bir sendikanın daha faydalı olacağı"na karar verdiklerini söylemektedir (2004: 336). Böylece Sine-İş 31 Ekim 1962'de otel, lokanta ve eğlence işkolunda faaliyet göstermek üzere İstanbul'da, Metin Erksan başkanlığında 13 kişilik bir heyet tarafından kurulmuştur (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 61). Sendika ilk yıllarında dönemin önde gelen sendikalarının desteği ve rehberliğiyle faaliyet

sinematek.tv

göstermiştir[43]. Sendika 1964 yılında hazırlıkları tamamlamış, başkanlığa bir stüdyo çalışanı olan Davut Ergün'ü getirerek, sayıları ve adresleri belli olan Acar Film, Lale Film, Erman Film ve İpek Film Stüdyosu çalışanları adına toplu iş sözleşmesi[44] görüşmelerini başlatmıştır. Görüşmeler tartışmalı geçerken en fazla işveren direnişiyle karşılaşan konu görev tanımları olmuştur. Çünkü yapılacak işler tanımlanıp kadrolaşınca her şey açık ve saydam olacak, her işin ücreti de açık olarak belirlenince kimin ne iş yaptığı ve ne aldığı belli olacaktır. İşverenler buna şiddetle karşı çıkmışlar, eski düzeni sürdürmek istemişlerdir. Akad'ın yorumuyla işverenlerin istedikleri; belli bir kadro yerine herhangi bir işçiye herhangi bir iş verilebilmek, böylece işçilerin, kimin ne aldığı belli olmayan bulanık bir ortamda birbirine karşı rekabet içinde bırakılmasıdır. Akad bu maddeyi üç gün uğraşarak birkaç küçük fireyle olduğu gibi kabul ettirdiklerini söylemektedir. Bu arada altı çalışanlı küçük bir stüdyo olan Ar Film Stüdyosu'nun sahibi Nuri Ada Sine-İş'e ve toplu iş sözleşmesine şiddetle karşı çıkmış, bunun üzerine grev yapılmış[45], işverenin geri

[43] Akad sendikanın ilk yıllarında acemi olduklarını, ancak Disk başkanı Kemal Türkler'in ve Lastik-İş başkanı Rıza Kuas'ın kendilerine yol gösterdiklerini, akıl verdiklerini söylemektedir (2004: 385). Lale Film Stüdyosu'nda ses teknisyeni olan ve sendika işçi temsilciliği yapan Necip Sarıcı da, Sine-İş'in ilk yıllarında diğer sendikalardan destek alarak faaliyet gösterdiğini söylemektedir: "Sendika ilk kurulduğu zamanlar bir alanı yoktu. Kuranlar da sendikacılığı iyi bilmiyordu. Cağaloğlu'nda Kauçuk-İş sendikası vardı. 60'larda ihtilalden kısa zaman sonra meşhur kablo fabrikası grevlerini tertip eden Kemal Türkler vardı. Çok ciddi bir sendika merkezinde bize de yer verdiler, orada toplandık. Sendikanın örgütlenmesinde onlara da deneyimli hukukçular yol gösteriyordu, bunu saygıyla anmak gerekir. Kauçuk-İş sendikasında daha Sine-İş'in yeri yok, sadece ayakta belli mekanlarda toplanıyoruz yazıhanelerde falan (Sarıcı ile görüşme, 28.4.2008)".

[44] Akad'ın anılarından hazırlanan toplu iş sözleşmesi için iki kaynaktan yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Bir tanesi Akad'ın arkadaşı Fransız görüntü yönetmeni Maurice Barry'nin Fransa'dan gönderdiği CTG'nin sinema koluna yaptığı toplu sözleşme örneğidir. Akad bunu tercüme ederken bir yandan da sendikaya üye olsun olmasın stüdyo çalışanlarından bir toplu sözleşme söz konusu olduğunda, işverenden ağırlıklı olarak neler istediklerini yazıp sendikaya vermelerini isterler. Fransızca'dan tercüme edilen toplu iş sözleşmesini çalışanların istekleri doğrultusunda ülke koşullarına uyarlarlar (2004: 385).

[45] Sarıcı, büyük patronların küçük patronlardan Nuri Ada'yı "Arkandayız biz" diye teşvik ettiklerini, Nuri Ada'yı sendikaya karşı direnişini sürdürmesi için kışkırttıklarını söylemektedir (Sarıcı ile görüşme, 28.4.2008). Ar Film direnişi sürdürdüğü için Ağustos ayı sonunda yasal uygulamayı izleyerek toplam altı işçisi olan Ar Film Stüdyosu'nda greve gidilmiştir. Akad Ar Film Stüdyosu'nu önemsemeyip peşini bıraktıkları takdirde diğer stüdyolar için yaptıkları her şeyin boşa gitmesi

sinematek.tv

adım atmaması üzerine grev stüdyonun kapanmasıyla sonuçlanmıştır. 21 Aralık 1964'te toplu iş sözleşmesi bütün stüdyolarla imzalanmıştır (Akad, 2004: 396-404).

Toplu iş sözleşmesiyle stüdyo çalışanları önemli kazanımlar[46] elde etmiş olsa da hem bu kazanımlar hem de sendika kalıcı olmamıştır. Öncelikle sendikaların yeni olduğu ortamda atılan ileri düzeydeki bu adım, işverenler ve işçiler arasında o döneme kadar fazla şiddetli olmayan gerginliğin yükselmesine neden olmuştur[47]. Ardından sendika başlangıçta amaçladığı gibi, önce stüdyo çalışanlarını arkasından çekim aşaması çalışanlarını kapsama amacına ulaşamamıştır. Dolayısıyla işverenlerin sendika karşıtı faaliyetlerine karşısında, sayıları görece az olan stüdyo çalışanlarına güçlü bir destek verememiştir[48]. Ayrıca sendikanın yönetimi konusunda

---

olasılığından korktuklarını bu yüzden kararlı davranıp yasal işlemleri tamamlayarak ilan edilen günün sabahı Ar Film Stüdyosu'nun önünde greve başladıklarını söyler. Birkaç gün içinde kendini Antalya Film Festivali temsilcisi olarak tanıtan Behlül Dal isimli biri grev alanına gelerek çalışanlara grevden vazgeçmeleri için tehdit eder. Ertem Göreç bazı yapımcılarla temas kurarak festival komitesine ihtarname çeker, temsilci olduğu ileri sürülen Belhül Dal geri çekilmezse o yıl festivale film göndermeyeceklerini bildirir. İhtarnameye yapımcılardan topladığı imzaları da ekler. Bunun üzerine Behlül Dal bir daha grev alanına gelmez (Akad, 2004: 398-400). Burada ilginç olan işveren konumundaki yapımcıların bir işçi grevine destek vermesidir.

[46] Sarıcı sözleşme imzalanmadan önce tonmaister olarak çalıştığı Lale Film'de mesailer hariç 600 lira aldığını ve bunun o zamanlar iyi bir maaş olduğunu belirtir. Toplu sözleşmeyle birlikte maaşının 1600 liraya yükseldiğini ve bunun çok büyük bir başarı olduğunu söyler. Sarıcı mesai ücretlerinin de aynı oranda arttığını, çalışma saatlerinin sınırlandığını, stüdyoda tehlikeli kimyasallarla çalışan laboratuar işçilerine yoğurt, süt, çizme, giysi yardımı yapıldığını, izin hakkı, kıdem tazminatı, kömür zammı, yemek zammı gibi hakların toplu sözleşmeyle birlikte edinildiğini söyler (Sarıcı ile görüşme, 28.4.2008).

[47] "Sendika toplu iş sözleşmesini imzaladı ama haklı olarak patronların içinde bir sempati olmadı. Mecburen yapılmış, baskıyla yapılmış bir anlaşmaydı. İş devam etsin diye. Sendika hareketi devam etti, biz mutluyuz, işçi temsilciliği devam ediyor. Sonra stüdyo içinde sendikalı olanların tasfiye hareketi gibi bir gelişme oldu. Sendikanın koyduğu şartlar ağır gelmeye başladı. Öğlen yoğurt verilecek falan bunlar yozlaşmaya başladı. Patron mesela o hakları hemen ödüyor aksatmıyor ama mesela biri maaşına mahsuben para istiyor patron yok diyor. 'Git sendikan versin' diyor. Böyle şeyler yaşanmaya başladı. Lale Film'de de sendikadan istifalar başladı. Bu baskılarla, biz bu hareketi bildirmek için Lütfi Ağabeyin evine gittik. 'Lütfi Ağabey Lale Film kalesi maalesef düşüyor' dedik. 'Ya nasıl olur, çağır bana gelsinler' dedi, 'Gelmezler baskı yapıyorlar' dedim. Sonunda Lale Film'de sendikalı üç kişi kaldık; İshak Dilman, Ender Teker ve ben" (Sarıcı ile görüşme, 28.4.2008).

[48] Sendikanın ilk üyelerinden set işçisi Muzaffer Hiçdurmaz toplu sözleşme imzalandıktan sonra stüdyo çalışanlarının haklarını elde ettiğini ancak setlerle ilgili bir şey yapılamadığını belirtir. "Mesai, sekiz saat çalışma süresi, kıdem tazminatı, kömür zammı, yemek zammı gibi isteklerin birçoğu stüdyo aşamasında çözüldü. Ama bu haklar tabii film çekim alanı olan setlere yansımadı. Çünkü setler yerleşik çekim alanı değildi ve sendikalar yasasına göre setlerde herhangi bir sendikal eylem planı

sinematek.tv

çıkan anlaşmazlıklar 1967 tarihinde kurucuların ve onların çizgisindeki büyük bir kitlenin sendikadan kopmasına neden olmuştur[49]. Diğer taraftan sendikacılığın profesyonel anlamda yürütülmemesi faaliyetlerin istikrarlılığını engellemiştir[50]. Bütün bu olumsuzlukların yanında sendikanın dağılmasındaki en önemli nedenin taban desteğine ulaşamaması olduğu öne sürülebilir[51]. Sendikanın kurucularının ve faaliyet dönemi boyunca aktif olan kişilerin ağırlıklı olarak yönetmenler olduğu görülmektedir[52]. Sendika tabandan gelen bir motivasyonla kurulmamıştır. Bir başka deyişle sendikanın faaliyetleri çalışanlar genelindeki talepler tarafından değil birkaç yönetmenin bireysel çabalarının itkisiyle gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla çalışanlar tarafından sahiplenilmeyen sendika kalıcı olamamıştır.

---

düşünülemiyordu. Çünkü bir yerde grev ve toplu sözleşme yapmanız için toplu bir işyeri gerekiyordu. Oysa o dönemde film çekimleri 8-10-15 kişilik gruplarla her gün değişik yerlerde uygulanıyordu. Bunun için kamera arkası ve kamera önü ekibi maalesef bu sendikanın işlevlerinden pek faydalanamadılar (Hiçdurmaz ile görüşme, 26.4.2008)".

[49] Akad, Hiçdurmaz ve Sarıcı 27 Ağustos 1967 tarihinde yapılan kongrede Mengü Yeğin'in başkanlığa geçmesiyle sendikanın dağılma dönemine girdiğini söylerler (Akad, 2004: 467; Hiçdurmaz ile görüşme, 26.4.2008; Sarıcı ile görüşme, 28.4.2008).

[50] "O dönemde Türk Sinemasının o dönemden bugüne yaptığı minik bir hata vardı; profesyonel değillerdi ve profesyonel anlamda maaşlı insan çalıştırmıyorlardı. Bir tek hatırlıyorum başkan vardı stüdyo işçisi Davut Ergün ona belli oranda yaşamını sürdürmesi için ve sendikanın yaşayışına katkıda bulunmak için, bir tek ona maaş bağlanmıştı. Ama sendikada biliyorsunuz ne bileyim sekreterler, çalışanlar, her bölümde temsilciler vardır ve bunlarda bir sendikal aidat sorunu çözülememişti" (Hiçdurmaz ile görüşme, 26.4.2008). Davut Ergün'e maaş verilmesi kararlaştırılmasına karşın Akad, Ergün'ün "Aşağı yukarı 35.000 lira alacaklı olarak başkanlığına son verildiğini" belirtmektedir (Akad, 1976: 8).

[51]"Enflasyonist gelişme ülkemize paralel olarak sinemamızda yoğun bir film üretim ortamı geliştirmiştir. Bu ortamın gereği büyük bir işgücüydü. Bu işgücü de bizlerdik. Enflasyon dönemi boyunca (ki bu dönem şimdi -1974-sona ermiştir) hepimiz sürekli çalıştık. İş bulduğumuz sürece işsizlik korkusu duymadığımız için hiçbirimiz mevcut sendikamıza (Sine-İş) gereksinim duymadık. Bu acı gerçek içinde köklü bir bilinçsizlik yatmaktadır… Netice olarak kurucularından en son üyesine kadar hepimizin sendikamızın çalışamaz duruma gelmesinin suçlusu ve sorumlusu olduğumuza inanıyorum (Olgaç, 1974: 17-18)".

[52] Davut Ergün stüdyo işçisidir ancak sendikacılığa girişi Lütfi Akad'ın teşvikiyle -belki de zorlamasıyla- olmuştur: "Erman Stüdyosu'nda biri var gözümün tuttuğu, laboratuvarda çalışıyor, oranın şefi Ertem'le konuştuktan sonra karar veriyoruz. Onu stüdyonun kapısında sigara molası vermişken buluyorum ve doğrudan konuya giriyorum. 'Nasıl olur… Aklım ermez… Yapamam… Üstüme varma ağabey… Fena olacak' gibi çaresiz direnmeler fayda etmiyor, sonunda boynunu büküp teslim oluyor. Sendikanın yeni başkan adayı…Yaptığımız genel kongrede öngördüğümüz gibi Davut Ergün aday olarak takdim edilince büyük bir çoğunluk alkışlarla karşılıyor onu. Seçim sonucu da bu karşılamayı onaylıyor (Akad, 2004: 355-356)".

sinematek.tv

1966 yılında Türkiye Sinema Film İşletme İşçileri Sendikası (Sİ-Fİ-İŞ) ve Türkiye Perde ve Sahne İşçileri Sendikası (SİF-İŞ) adıyla iki sendika daha kurulmuştur. Sİ-Fİ-İŞ İzmir'deki işletme çalışanlarına yönelik bir sendika olarak kurulmuş, sonradan başına Türkiye ibaresinin eklenmesiyle ulusal düzeyde faaliyet göstermeyi amaçlamıştır. Ancak kuruluşundan üç yıl sonra hiçbir faaliyette bulunmaması ve gelirinin olmaması nedeniyle kapanmıştır. Faaliyetleri hakkında bilgi bulunamayan SİF-İŞ'in ise üye sayısı sınırlı kalmıştır[53] (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 60).

2.2.3.Teknik İşgücü ve Yaratıcı İşgücü Arasında Artan Çatışmalar

1970'ler sinema çalışanlarının en yoğun sendikalaştığı yıllar olmuş, çok sayıda sendika kurulmuş ve bu sendikalar dönem dönem birbirleriyle rekabet içinde faaliyetlerde bulunmuşlardır. Bu parçalanmaların en önemli nedenleri mevcut sendikaların işlerlik sağlayamaması, farklılaşan siyasi eğilimler ve yaratıcı işgücü ile teknik işgücü arasındaki artan eşitsizlikler olmuştur. Sendikaların yanı sıra sendika işlevi taşıyan bazı dernekler de bölünmelerde taraf olmuştur.

Sine-İş'in ardından kurulan en kapsamlı sendika 1970 yılında faaliyete geçen Türkiye Film İşçileri Sendikası (TFİS) olmuştur. TFİS 1974'te 1500 üye sayısına ulaşmasına karşın sektörde işlerlik sağlayamamış bir sendika olarak değerlendirilmektedir (Yedinci Sanat, 1974b: 14; Abisel, 1978: 124). Sendika

[53] Sendikanın Çalışma Bakanlığı'na bildirilen üye sayıları 1972'de 96, 1973'te 102, 1975'te 110, 1976'da 155, 1977'de 224, 1980'de 462'dir (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 60).

sinematek.tv

başkanı Nazif Taştepe'nin 1974 yılında yaptığı basın açıklaması da bu değerlendirmeleri doğrulamaktadır.

> Dört yıldır Türkiye Film İşçileri Sendikası başkanıyım. 1500 üyemiz olduğu halde bunların ancak 35'ini sigortalı yapabildik. Erman Film, Melek Film, Acar Film gibi firmalar bu 35 işçinin sigortasını ancak çalıştıkları vakit yatırıyorlar. Geri kalan firmalar ise, bütün çabalarımıza ve Çalışma Bakanlığı'nın baskısına rağmen geçici sigorta yaptırmaktan kaçınıyorlar. Çalışan elemanların başlıca sorunlarından biri de işyerlerinde fazla mesai yapmaları, doğru dürüst yemek verilmemesidir. İşçiler haftanın ancak üç günü çalışabiliyorlar, geri kalan günler boşta kalıyorlar. Aldıkları yevmiye tatminkar değil. Günlük geçimlerini dahi bu gelirle sağlayamıyorlar (Taştepe, 1974: 11).

Teknik işgücünün sigortalanamadığı ve gitgide daha kötü koşullarda çalışmaya zorlandığı bu dönemde yıldız oyuncu ücretlerinde aşırı yükselmeler, yönetmen ve yönetmen yardımcıları gibi bazı meslek gruplarının koşullarındaki iyileşmeler çalışanlar arasında iç gerilimlerin doğmasına neden olmuştur. Bu gerilimler TFİS'in işlerlik sağlayamamasıyla birleşince 1974 yılında yönetmen, yıldız oyuncu ve senaristleri resmi olarak dışarıda bırakan[54] ve temel amacı setlerde çalışanları sigortalamak olan[55] Türkiye Film Emekçileri Sendikası (Film-Sen)

[54]Başkan Şerif Gören sektörde menfaat birliği olan işkollarını kapsamaya karar verdiklerini söylemektedir. Bu iş kolları şöyledir: 1.Yevmiyeli Oyuncular, 2.Set Teknisyenleri, 3.Işık Şef ve Yardımcıları, 4.Prodüksiyon Amirleri, 5.Ar Direktörler, 6.Dekor İşçileri, 7.Makyörler, 8.Kostümcüler, 9.Asistanlar (reji ve kamera), 10.Kameramanlar, 11.Film Stüdyosu İşçileri. Gören, bu işkolları dışında kalan işçilerle fikir birliğinden başka ortak bir yanları olmadığını yani menfaat birliğinde olmadıklarını söylemektedir (Yedinci Sanat, 1974b: 14-16).

[55] Sendikanın kurucularından olan Muzaffer Hiçdurmaz bu oluşumdaki asıl amacın Sine-İş'in daha önce başaramadığını başarmak yani setlerde çalışan işçileri sigortalamak ve çalışma koşullarını iyileştirmek olduğunu söylemektedir. "Set dediğiniz yerin çekim yeri belli değildi. Yani buradan çıkıyorduk, Yeşilçam sokaktan, çekim alanına gidiyorduk orada çalışıyorduk. Biz sonunda dedik ki 'sette çekim çalışma süresi sekiz saattir. Bir saat gidiş bir saat dönüş toplam on saatten fazlası fazla mesaidir' konusunda çok bastırdık. Hatta hocam Lütfi Akad'ın bir sözü vardır 'Prodüktörler sizden

sinematek.tv

kurulmuştur. Film-Sen kurulduğu yıl, Türkiye'de çevrilen bir İtalyan filminde (Le Orme) çalışan sekiz üyesi için, firma temsilcisi İlham Filmer'le (Lale Film) bir takım sözleşmesi imzalamıştır[56]. Diğer taraftan Hiçdurmaz Film-Sen'in setlerde çalışanların bir kısmını sigortalamayı başardığını ancak bazen çalışanlardan gelen direnişlerle karşılaştıklarını söylemektedir: "Öyle ki 'bana on lira fazla ver ben sigortalı olmak istemiyorum' diyenler vardı. Gençti, lümpendi, ileriyi düşünemiyordu. Oysa yaşlandıkça bu sigortalılık meselesinin ne kadar faydalı olduğunu hepimiz gördük" (Hiçdurmaz ile görüşme, 26.4.2008).

Sendikanın 3-3,5 yıl kadar faaliyetlerini sürdürdüğünü daha sonra ise kapandığını söyleyen Hiçdurmaz bunun nedenini şöyle açıklamaktadır:

> Sendikacılığı amatörce yaptığımız, para almadığımız için emek veriyorduk, zaman veriyorduk ama gelirimiz setlerde çalışmakla geliyordu. Ya ışıkçıydık ya kamera asistanıydık ya set işçisiydik. Bunları yapmazsak evimize ekmek götüremiyorduk. Amatörce yapınca bizim de sendikamızın süresi 3-3,5 yıl sürdü. Yılmaz Güney Arkadaş filmini çekmeye başladığında sendikadaki bütün arkadaşlar o filmde çalışmaya başladılar. Buna Şerif Gören, Erol Batıbeki, Halil Dede gibi arkadaşlarımız da dahildir. Bu bağlamda sendikamız da kapandı (Hiçdurmaz ile görüşme, 26.4.2008).

çok çekiniyor, ne isterseniz yapacaklar, güçlü olun, direnin' diye. Ve biz çekim alanında da özellikle sigortalanma meselesini o dönemde bastırmaya başladık" (Hiçdurmaz ile görüşme, 26.4.2008).

[56]Anlaşmaya göre çalışma süreleri günde sekiz saat ve haftada altı gün ve toplam beş hafta ile sınırlandırılacak, fazla mesai için saat ücretleri %50 fazla olacaktır. Ancak film çekimi özel bir iş olduğundan işçiler her gün iki saat fazla mesai yapmayı taahhüt ederler. Hepsi Sosyal Sigortalar Kurumu tarafından sigortalanacak olan işçilerin net ücretleri şöyle olacaktır: Yusuf Çağatay – Prodüksiyon Yardımcısı- 1.175 Lira, Yaşar Seriner-Prodüksiyon Yardımcısı-1.175 Lira, Erol Kesler-Set Amiri Yardımcısı-1.175 Lira, Hacı Fidan-Set Teknisyeni-1000 Lira, Mehmet Söğütoğlu-Set Teknisyeni-900 Lira, Mansur Kırık-Set Teknisyeni Yardımcısı-550 Lira, Yusuf Avcı-Işık Teknisyeni-900 Lira, İbrahim İmik-Işık Teknisyeni-700 Lira. İşveren iş bitiminden en fazla üç gün sonra bu ücretlerin %2'sini Film-Sen'e getirecektir. İşçiler filmi idare edenin göstereceği kendileri ile ilgili her işi itiraz etmeden ve iyi niyetle yapacaklar, sebepsiz olarak işin haysiyetini kırıcı, işi durdurucu, işe zarar verici davranışta bulunmayacaklardır (Yedinci Sanat, 1974c: 65-67).

sinematek.tv

1 Şubat 1974 tarihinde sadece sinema çalışanlarını değil, resim, heykel, müzik, tiyatro, edebiyat ve bütün plastik sanatçıları kapsayacak bir konfederasyona gitme kararıyla Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası (Kültür-İş) adıyla yeni bir sendika daha kurulmuştur[57]. Sendika 19 ayrı işkolunda örgütlenmek, her örgüt içinde de ayrı bir sinema eğitim düzeni kurmak istemektedir[58] (Yedinci Sanat, 1974a: 20-21). Hakkında başka bilgiye rastlanmayan sendikanın işverenlerin güdümüyle kurulmuş bir sendika olduğu ve faaliyetlerinin kısa sürdüğü söylenmektedir[59]. Aynı yılın Nisan ayında sendikanın genel sekreteri Bilge Olgaç'ın yürütme kurulundaki kişilerle aralarında beliren dünya görüşü farklılığı nedeniyle görevlerinden ve üyelikten istifa ettiğini duyurması bu bilgileri doğrular niteliktedir (Yedinci Sanat, 1974b: 17).

İşçi sendikaları arasındaki bu bölünmeler devam ederken siyasi görüş farklılıkları nedeniyle işveren sendikalarında da bölünmeler başlamıştır. 1971 yılında kurulan Türk Film Endüstrisi Birliği ve 1973 yılında kurulan Türk Filmciler Derneği, MC'ye yakınlığı bilinen Ümit Utku'nun hem dönemdeki işveren sendikalarının hem de Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti'nin yönetim kuruluna girmesi ve ardından başkanlığa geçmesiyle bu oluşumlardan istifa edenlerin katıldığı taraflar olmuştur.

[57] Sendikanın kurucu üyeleri Talat Gözbak, Bilge Olgaç, İhsan Yüce, Mükremin Şumlu, Tolgay Ziyal, Yunus Yılmaz ve Metin Yılmazbaş'tır (Yedinci Sanat, 1974a: 20-21).

[58] Bu işkolları şunlardır: "1.Oyuncular, 2.Yönetmenler, 3.Senaryo Yazarları, 4.Kameramanlar, 5.Işık Yönetmenleri, 6.Prodüksiyon Amirleri, 7.Dublaj Sanatçıları, 8.Stüdyo Emekçiler, 9.Set İşçileri, 10.Işık İşçileri, 11.Yönetmen Yardımcıları, 12.Kamera Yardımcıları, 13.Figüranlar, 14.Kostümcü-Aksesuarcı, 15.Makyajcı, 16.Dekoratör, 17.Film Müzikçileri, 18.Kavgacılar, 19.Sinema Yer Göstericileri, Kasiyerler ve Makinistler (Yedinci Sanat, 1974a: 20-21).

[59] "Kültür-İş sinemayla ilgili bir kurum değil gibidir. Benim nazarımda bir sarı sendikadır. Kültür-İş Film-Sen'in olduğu günlerde gündeme geldi. Film-Sen setlerde böyle uğraşınca patronlar bir anlamda bir sarı sendika mantığında harekete geçtiler. Tabii Bilge (Olgaç) bizim sosyal düşünceli bir arkadaşımızdır… ama insanlar bazen yanlış bilgilendiriliyorlar. Örneğin Yılmaz Güney'in bir mektubu vardır onlarda çok ilginç. Yılmaz bizim çok yandaşımızdı ama onu öyle bir yanlış bilgilendirmişlerdi ki onları desteklediğine dair bir mektubu vardı (Hiçdurmaz ile görüşme, 26.4.2008)".

sinematek.tv

1967 yılında derneğin 64 üyeli kongresinde Turgut Demirağ ve Ümit Utku arasında tartışma çıkmış, yönetim dışında bırakılan eski başkan Turgut Demirağ (Ses Dergisi, 1967a: 3) 1971'de bütün meslek kollarını kapsayan Türk Film Endüstrisi Birliği adlı derneği kurmuştur (Türk-Film, 1971:1). 1974'te Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti'nin başkanının Ümit Utku olmasıyla (Ses Dergisi, 1974:2) Hürrem Erman başkanlığında pek çok yapımcı 1973 yılında kurulan Türk Filmciler Derneği'ne geçerek eski dernekle çatışmalı şekilde çalışmalarını yürütmüşlerdir (Ses Dergisi, 1974: 3).

Bu bölünmeler sürerken kapsayıcı tek bir sendikaya duyulan ihtiyaç konusunda farklı ortamlardan sesler yükselmeye başlamıştır.

2.2.4. Derneklerden Kapsayıcı Tek Bir Sendikaya Aşamalı Geçme Düşüncesi

1970'lerin ikinci yarısına gelindiğinde Yeşilçam Sistemi kriz sinyallerini vermeye başlamış, en kazançlı günler geride bırakılmasına karşın çalışanlar hala istikrarlı bir örgütlenme oluşturamamıştır. Diğer taraftan renkli filmin getirdiği maliyet artışları teknik işgücünün koşullarını daha da kötüleştirmiştir. Ülkedeki genel sendikal faaliyetlerin de etkisiyle Yeşilçam çalışanlarının her kesiminde örgütlenmenin gerekliliği düşüncesi kesinleşmiş ancak yaratıcı işgücü ve teknik işgücü arasında artan eşitsizlikler nedeniyle örgütlenmenin kapsamı konusunda anlaşmazlıklar yaşanmıştır. Bu düşünceler 1976 yılında her kesimden çok sayıda sinema çalışanın katılımıyla yapılan 8-24 Mayıs Toplantıları'nda somutlaşmıştır. Toplantılara konuşmacı olarak katılanlardan bazıları; Lütfi Akad, Vedat Türkali,

sinematek.tv

Feyzi Tuna, Bedirhan Koç, Mevlüt Ekinci, Selim Acar, İsmail Kalkan, Yaşar Şener, Paşa Gündoğdu, Tevfik Akpınar, Mustafa Oğuz, Hakan Balamir, Servidal Ulusal, Umur Bugay ve Muzaffer Hiçdurmaz'dır (Yeni Türk Sineması, 1976a: 6-7). Örgütlenme çağrısı niteliğindeki toplantıların ve toplantıya katılanların sayısı artarken örgütlenmenin biçimi konusunda tartışmalar yaşanmıştır. Genel eğilim bütün çalışanları kapsayan bir sendika oluşturulması yönündeyken teknik işgücünden bazı kesimler daha iyi olan koşulları nedeniyle işverene yakın gördükleri yönetmenlerin, senaristlerin ve yıldız oyuncuların dışarıda bırakılmasını istemiştir[60]. Sonunda bir ara çözüm bulunarak önce her iş kolunun kendi derneklerini oluşturması ve o derneklerin temsilcileri aracılığıyla sendika kurulmasına karar verilmiştir[61] (Yeni Türk Sineması, 1976b: 8).

[60] Toplantıya katılanlardan Paşa Gündoğdu şöyle demektedir: "Yönetmenler, senaristler, starlar küçük burjuvadır. Aranıza almayın. Asıl emekçiler sizlersiniz. Küçük burjuvaları içinizden atın. Feyzi Tuna'nın söylediği gibi yönetmenler yapımcının maşasıdır (Yeni Türk Sineması Dergisi, 1976a: 7)".

[61] Bu karardan bağımsız olarak dönemde kurulan ve faaliyet gösteren diğer dernekler Türk Sinema Sanatçıları Derneği, Fikir ve Sanat Eserlerini Koruma Derneği, Film Yapımcıları Derneği (Fİ-DE), İthal Filmciler Derneği, Film Seslendirme Sanatçıları Derneği'dir. 1971 yılında kurulan Türk Sinema Sanatçıları Derneği, 1959 yılında kurulandan farklı olarak daha çok oyunculara yönelik bir dernektir. Aliye Rona'nın başkanlığında Ergun Köknar, Ali Şen, Hulusi Kentmen, Semih Sezerli, Nubar Terziyan, Zeki Sezer, Mehmet Büyükgüngör, Sohban Koloğlu, Avni Turan ve Duygu Sağıroğlu tarafından kurulan dernek, üyeleri arasındaki dayanışmayı arttırmak, sosyal yardım fonu teşkil etmek, sanatçıların sigortalı olması ve emeklilik sorunlarıyla ilgili çalışmalar yapmak ve jübile düzenlemek amacıyla kurulmuştur. Derneğe üye olabilmek için kişinin meslekte 10 yıl faaliyet göstermiş en az iki kişi tarafından tavsiye edilmesi ve yönetim kurulunun olumlu karar vermesi gerekmektedir (Ses Dergisi, 1971a: 18). Sonraki yıllarda derneğin bir faaliyetine rastlanılmamıştır. 1971 yılında Esin Afşar, Melih Cevdet Anday, Avni Anıl, Cevat Fehmi Başkut, Mahir Canova, Necati Cumalı, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Altan Erbulak, Cüneyt Gökçen, Aydın Gün, Yaşar Kemal, Nevit Kodallı, Ümit Yaşar ve Cemal Reşit Rey tarafından kurulan Fikir ve Sanat Eserlerini Koruma Derneği'nin kurucuları arasında dönemin bütün senaristlerinin yer almadığı görülmektedir (Ses Dergisi, 1971b: 20). 1974 yılında kurulan bir başka yapımcı derneği kısa adı Fİ-DE olan Film Yapımcıları Derneği'dir. Süreyya Duru başkanlığındaki dernek üyelerinin ham film ihtiyacını karşılamak için Fidekor adıyla bir kooperatif kurmuştur. Derneğin genel sekreteri Vural Paker, derneği şöyle tanımlamaktadır: "Biz salt yapımcının savunucusuyuz. Sinemayı bir sanat olarak kabul etmek istemeyen devlete, belediyeye kendimizi anlatmak, istediklerimizi kabul ettirmek ve Türkiye'de filmciliği onurlu bir meslek haline getirmek amacındayız. Bunun için birleştik, güçlendik, dernek ve kooperatif kurduk. Yakında da yeni bir sendika için harekete geçeceğiz (Ses Dergisi, 1974:3)". Dernek dönemdeki diğer yapımcı örgütleriyle birleşmek istemediğini açıklamaktadır. Ayrıca 1976 yılında Akün Film'in sahibi Orhan Kurtuluş başkanlığında İthal Filmciler Derneği kurulmuştur (Ses Dergisi, 1976d: 28). 14 Kasım 1975 tarihinde kısa adı Film-Ses olan Film Seslendirme Sanatçıları Derneği kurulmuştur. Derneğin kurucu üyeleri Saadettin Erbil (başkan), Cüneyt Türel (sekreter),

sinematek.tv

Bu toplantılar sonunda 15 Haziran 1976 yılında Vedat Türkali'nin sahibi olduğu ve "Türkiye Sinema Emekçilerinin Yayın Organı" alt başlığıyla çıkan Yeni Türk Sineması Dergisi yayına başlamıştır. Sorumlu Yazı İşleri Müdürünün Atıf Yılmaz olduğu derginin Yazı Kurulu Muzaffer Hiçdurmaz, Umur Bugay, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Çetin Tunca, Aytaç Arman, Aydın Sayman, Lütfi Akad, Semra Özdamar, Zeki Ökten ve Kenan Ormanlar'dan oluşmaktadır. Dergi ilk sayısında; Türk sinemasının sorunlarının ancak örgütlenmiş sinema çalışanlarının alana ağırlıklarını koymalarıyla aşılabileceği düşüncesinden yola çıkarak bu konuda gereken uyarıları yapmak amacıyla yayına girdiğini duyurmuştur (Yeni Türk Sineması, 1976a: 8).

Böylece Yeni Türk Sineması Dergisi çevresinin yoğun çabalarıyla, sonradan sendika oluşturma düşüncesiyle 1976 yılında çok sayıda dernek kurulmuştur. Bu dernekler; Set Teknisyenleri Derneği (Ses Dergisi, 1976e: 6), Türk Sinema Oyuncuları Derneği (Ses Dergisi, 1976e: 6), Görüntü Yönetmenleri Derneği (Yeni Türk Sineması, 1976a: 3), Film Işıklandırma Yönetmenleri Derneği (Ses Dergisi, 1976f: 4) ve Film Yönetmenleri, Senaryo Yazarları ve Yardımcı Yönetmenler Derneği'dir (Yön-Sen) (Ses Dergisi, 1976g: 28). Kuruluşları tamamlanmasına karşın sektördeki diğer örgütlenmeler arasındaki kutuplaşma dernek arasında da çatışmalara yol açarak bütünleşmeyi engellemiştir. Bir önceki bölümde değinildiği gibi Ümit Arslan Utku başkanlığındaki Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti ve Hürrem Erman başkanlığında Türk Filmciler Derneği arasındaki gerilim 1976 yılında derneklerin

---

Levent Dönmez (Sayman), Karman Yüce (üye), Temuçin Caymaz (üye), Esen Günay (üye), Selahattin Dursun'dan (üye) oluşmaktadır (Yeni Türk Sineması, 1976a: 2).

sinematek.tv

düzenlediği yardım gecelerine katılan çalışanların karşı taraflarca kara listeye alınması boyutuna ulaşmıştır (Yeni Türk Sineması Dergisi, 1976a: 10).

Ayrıca 1976 yılında Ümit Utku'nun Film Sanayi ve Tüm Sanatçıları Güçlendirme Vakfı'nı (Film-San) kurarak hükümet destekli Birinci İstanbul Film ve Müzik Festivali'ni düzenlemesi ve Türkiye Film Prodüktörleri İşverenler Sendikaları Federasyonu adına sektördeki çalışanlara 13.Antalya Film Festivali'ne katılmama çağrısı[62] yapması sektördeki gerilimleri şiddetlendirmiştir. Türk Filmciler Derneği festivali protesto etmiştir (Ses Dergisi, 1976b: 2). Türk Filmciler Derneği festivali protesto etmesine karşın hükümete ve Utku'ya yakın durduğu gerekçesiyle Yeni Türk Sineması Dergisi çevresi tarafından sürekli eleştirilere hedef olmuştur[63] (Yeni Türk Sineması, 1976a: 11; 1976b: 9). Diğer taraftan Film-San'ın düzenlediği festivale katılıp katılmama dernekler arasında da siyasi bir duruş göstergesi haline gelmiştir. Görüntü Yönetmenleri Derneği'nin festivale destek vereceğini açıklaması Yeni Türk Sineması Dergisi çevresinde tepkilere neden olmuştur (Yeni Türk

[62] 16.6.1976 tarihini taşıyan Türkiye Film Prodüktörleri İşverenler Sendikaları Federasyonu antetli, Genel Başkanı Ümit Utku imzalı bildirinin tam metni şöyledir: "Sayın Yapımcı, Sanatçı ve Emekçi Kardeş, 18-26 Haziran 1976 tarihinde yapılması kararlaştırılan 13.Antalya Film ve Sanat Festivali, yaygın, politik görüş ve gayelerle hazırlanmış sanattan yoksun bir panayırdır. Ambleminde ve davetiye kapağında anarşist mavi gömleklilerin sol kolda taşıdığı mavi bayrak, Türk milliyetçiliğine, sanatına ve sanatçısına ve Atatürk ilkelerine indirilmiş bir darbedir. Sol kolların, sol sloganların gölgesi altında yapılan bu panayıra, milliyetçi, Atatürk ilkelerine sadık üyelerimizin ve sanatçılarımızın katılmamaları, Federasyonumuzun 15.6.1976 Salı günü saat 17.30'da yapılan Yönetim ve Yürütme kurullarımızın toplantısında karar altına alınmıştır. Tüm yapımcı, yönetmen, sanatçı ve emekçi kardeşlerimize duyurulur. Saygılarımızla. Genel Başkan Ümit Utku" (Yeni Türk Sineması Dergisi, 1976b: 7).

[63] Türk Filmciler Derneği'nin Temmuz 1976'da yaptığı basın açıklaması: "Sayın Kamuoyu ve Kamu Kuruluşlarına Önemli Duyuru, Son zamanlarda bazı resmi ve gayrı resmi çevrelerde derneğimiz hakkında politik polemiklere yol açılmış ve hakkımızda gerçekle ilgisi olmayan dedikodular yoğunlaşmıştır. Bu vesileyle sayın kamuoyuna ve kamu kuruluşlarına önemle duyurulur ki: 1.Derneğimiz bir meslek ve sanat dayanışmasının temsilcisidir. Hiçbir siyasi eğilim ve niyetle ilgisi yoktur. 2.Derneğimiz meşru hükümetin prensip ve amaçlarının karşısında değildir. 3.Derneğimizin kuruluş ve varoluş amacı mevcut kanun, nizam ve icra organlarının yanında olmaktır. Filmciler Derneği (Yeni Türk Sineması, 1976b: 9)".

sinematek.tv

Sineması Dergisi, 1976b: 9-10). Bütün bu çatışmalar başlangıçta düşünülen sendikanın kuruluşunu geciktirmiştir.

2.2.5.Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası'nın Kuruluşu

23 Eylül 1977 tarihinde Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük'ün değiştirilmesi ve sansürle ilgili çok ağır hükümlerin getirilmesi çalışanlar ve örgütler arasında bir dayanışma doğmasına neden olmuş, 5 Kasım 1977 tarihinde her iş kolundan çok sayıda çalışanın ve meslek örgütlerinin katılımıyla Ankara'ya bir protesto yürüyüşü gerçekleştirilmiştir. Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen) Ankara Yürüyüşü'nün sonrasında kurulmuştur.

Yeni Türk Sineması Dergisi'nin sahibi Vedat Türkali, Ankara Yürüyüşü fikrinin dergi ekibinin Emek sinemasında yaptığı bir toplantıda ortaya çıktığını söylemektedir (Türkali, 2008: 19). Dergi ekibi 2 Kasım 1977'de gazetelerde "Sinema Emekçileri Duyuru" başlığıyla Ankara'ya yapılacak yürüyüş duyurmuşlardır. "Sinema sanatımızı yok etmeye yönelik baskıları protesto etmek, sinema emekçilerinin, sosyal ve ekonomik haklarının kazanılmasını sağlamak" şeklinde devam eden çağrıyı yapan yürüyüş düzenleme komitesi, Cüneyt Arkın, Tarık Akan, Hakan Balamir ve Semra Özdamar'dan oluşmaktadır. Bu haber sinema çalışanlarının yoğun olduğu Erman Han'ın bulunduğu sokakta kahvelerde konuşulmuş, 5 kasım 1977 tarihinde Beşiktaş'taki Barbaros Bulvarı Meydanında yürüyüş için toplanılmıştır (Kar, 2008: 28-30). Şerif Gören o dönemde herkeste tuhaf bir birliktelik doğduğunu, o güne kadar yürüyüşlere hiç katılmayan insanların bile 5

sinematek.tv

Kasım yürüyüşüne katıldıklarını söylemektedir (Gören, 2008: 20). Yürüyüşe katılanlara sinema çalışanlarının dernekleri dışında Türk Hukuk Kurumu, Çağdaş Hukukçular Derneği, Türk Yazarlar Sendikası ve Sinematek de destek vermiştir. Üç gün süren yürüyüşten sonra Sine-Sen'in kuruluş çalışmaları da hızlandırılmıştır (Kar, 2008: 32).

Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen) Ankara Yürüyüşü'nden iki ay sonra 5 Ocak 1978 tarihinde ticaret, büro, eğitim ve güzel sanatlar iş kolunda faaliyet göstermek üzere Necati Bulvan, Cumali Cingü, Ekrem Ülgey, Şeref Yılmaz, Mevlüt Ekinci, Seyfettin Yılmaz, Halil Dedeoğlu, Aydın Sayman, Semra Özdamar, Cüneyt Arkın, İhsan Bayraktaroğlu ve Zafer Par tarafından kurulmuştur (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 61-62). Ancak daha Ankara Yürüyüşü sırasında başladığı anlaşılan sorunlar nedeniyle amaçlanan bütünleşme yine sağlanamamıştır. 1978 Nisan ayında bir bildiri yayınlayarak "Film başına binlerce lira alan ünlü yıldızların yalnız kendi sorunlarına eğildikleri" gerekçesiyle set teknisyenleri, ışık yönetmenleri, prodüksiyon amirleri, ışık teknisyenleri ve yardımcı oyunculardan oluşan bir grup çalışan Sine-Sen'den istifa ederek TFİS'e geçmiştir. Sendikanın sözcüsü Semih Selvidal kopmaların nedenini şöyle açıklamıştır:

> Ankara Yürüyüşü sırasında huzursuzluk başlamıştı. Yürüyüş amacından saptırılmıştı. Yeni Türk sinemasının sorunu sadece sansür değildir. Bizim sosyal güvencemiz ve bir sinema yasasının çıkması olayı her zaman hasıraltı edildi. Daha sonra da başkente gidilip bakanlarla bir görüşme yapıldı. O görüşmelerde ben de bulundum. Bazı kişiler bizi orada yalnız bırakıp kendi meselelerini izaha çalıştılar. Yıllardır biriken sorunlar değil özel sorunlar dile getirildi (Ses Dergisi, 1978a: 3).

sinematek.tv

Kopma hareketinin 40 kadar kişiyle başladığı ancak kısa zamanda bu sayının 400'e ulaşacağı belirtilmiştir (Ses Dergisi, 1978b: 6).

Bu arada 1976 yılında kurulan derneklerden bazıları rakip iki sendika Sine-Sen ve TFİS ile çalışma koşullarının iyileştirilmesine yönelik bazı protokoller imzalamıştır. 1978 yılında üye sayısı 54'e ulaşan Görüntü Yönetmenleri Derneği bir bildiri yayınlayarak taban ücretlerini bildirmişlerdir. Buna göre 15 iş gününe kadar yapımı tamamlanacak yapıtların ücretleri şöyle belirlenmiştir:

1-17.500 TL (Kamera-Zoom dahil) görüntü yönetmeni ücreti.

2-4.000 TL Asistan ücreti.

3-15 iş gününden sonraki her iş günü için

a)1.500 TL (Kamera-Zoom dahil) Görüntü yönetmeni, 250 TL Asistan ücreti.

4-25 iş gününe kadar yapımı tamamlanacak yapıtlar için ise

a)25.000 TL (Kamera-Zoom dahil) Görüntü yönetmeni ücreti

b)5.000 Asistan ücreti

5-25 iş gününden sonraki her iş günü için

a)1.500 TL (Kamera-Zoom dahil) Görüntü yönetmeni ücreti.

b)250 TL Asistan ücreti (Ses Dergisi, 1978a: 3).

Görüntü Yönetmenleri Derneği 24.5.1978'de TFİS ile iki örgütün karşılıklı olarak birbirlerinin üyelerinin olduğu yapımlarda çalışacağını taahhüt eden bir protokol imzalamıştır. Set Teknisyenleri Derneği de Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen) ile 7.8.1978 tarihinde benzer bir anlaşma imzalamış çalışma sürelerine ve ücretlere bir standart getirmiştir. Görüntü Yönetmenleri Derneği ile

sinematek.tv

TFİS arasında imzalanan protokol uygulamada geçerli olamamıştır (Abisel, 1978: 123-124).

Birbirleriyle rekabet halinde çalışan iki sendikanın birleşmesi ancak 1980 yılında mümkün olmuştur. Nazif Taştepe başkanlığındayken Türk-İş'e yakın duran TFİS, yeni katılımlarla ve Semih Selvidal'ın başkanlığa geçmesiyle DİSK'e katılma kararı almıştır. Sine-Sen de 7 Ağustos 1978'de DİSK'e katılma kararı almış, DİSK'in TFİS ile birleşmesi şartıyla Sine-Sen'in üyeliğini kabul edeceğini söylemesi üzerine Sine-Sen'in kuruluşundan ancak iki yıl sonra birleşme sağlanabilmiştir. 31 Mart 1980'de Sine-Sen TFİS'i bünyesine almıştır (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 61-62). Bu dönemden sonra sendikanın örgütlenme çalışmaları hızlanmıştır. 1978 yılında TRT için çekilen Yorgun Savaşçı dizisinin bütün işçileri Sine-Sen'den alınmıştır. Sendikanın toplu iş sözleşmesi talebi TRT tarafından kabul edilmemiştir (Türk, 2001: 251-252). Bunun üzerine Sine-Sen yönetim kurulu TRT işyerlerinde çalışmama eylemi başlatmıştır (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1996: 61-62). Ancak grev kararı uygulanma aşamasındayken 12 Eylül 1980 darbesiyle kararın uygulanması yasaklanmış, ülkedeki bütün sendikalar gibi Sine-Sen'in faaliyetleri de 1991 yılına kadar durdurulmuştur.

sinematek.tv

III.BÖLÜM

1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI ÇALIŞANLARI VE MESLEK ÖRGÜTLERİ

3.1.1980 Sonrası Türk Sineması Çalışanlarının Ortamı

Günümüzde sinema çalışanları birbirinden farklı ikili bir yapı içinde faaliyet göstermektedir. Bu iki temel alan; Yeşilçam sisteminden tamamen farklı bir finans, yapım, dağıtım ve gösterim ilişkisinin işlediği film yapımcılığı ve diğer tarafta özel televizyon kanallarının belirleyiciliğindeki reklam filmleri, müzik klipleri ve yerli dizi yapımcılığıdır. Bu iki alan birbiriyle çok farklı yapılar olmasına karşın her iki alanda da üretimi aynı çalışanların gerçekleştirmesi nedeniyle her iki alan da çalışma kapsamına alınmıştır. 1980'ler ve 1990'larda görülen gelişmeler bugünkü ikili yapıyı hazırlamıştır. Bu başlıkta günümüz sinema çalışanlarının ortamını hazırlayan gelişmeler iki ayrı başlık altında değerlendirilecektir. Önce film yapımcılığının neoliberal politikalar doğrultusunda yeniden yapılanması anlatılacak ardından sinema çalışanlarının yeni istihdam alanlarını sağlayan özel yayıncılığın gelişimi ele alınacaktır.

3.1.1.Neo-Liberal Politikalar ve Film Yapımcılığının Dönüşümü

1970'li yıllarda sabit kur düzeninin terk edilmesinin ardından petrol fiyatlarının yükselmesiyle yaşanan bunalım ve enflasyon dalgasından sonra, ABD ve

sinematek.tv

İngiltere'de yeni iktidarlar Keynesci, refah devletçi politikaları terk ederek neoliberal bir strateji benimsemişlerdir (Pamuk, 2008: 301). Birinci bölümde anlatıldığı gibi dünya film pazarına hakim olan Amerikan majörleri bu kriz karşısında 1980'ler boyunca uluslararası finansal birleşmeler yapmışlar ve gelişmekte olan ülkelere dayatılan neoliberal politikaların aracılığıyla dünya pazarındaki egemenliklerini pekiştirmişlerdir. Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde bu politikaların uygulamaya konmasındaki araç ABD'nin yönlendirmesindeki IMF ve Dünya Bankası olmuştur. Bu iki kurum uluslararası ticaret ve sermaye hareketleri önündeki engellerin kaldırılmasını ve ülkelerin iç uygulamalarında da piyasa süreçlerine daha fazla ağırlık vermelerini talep etmişlerdir. Böylece Keynesci ve ithal ikameci stratejiler terk edilirken dünya ekonomisi yeni bir küreselleşme dönemine girmiştir (Pamuk, 2007: 301). Türkiye'nin bu sürece eklemlenmesi 24 Ocak 1980 tarihinde yürürlüğe konan istikrar programı ile başlamıştır. Boratav bu programın 1970'li yıllarda IMF'nin pek çok az gelişmiş ülkeye empoze ettiği standart istikrar politikası paketinin ve Dünya Bankası tarafından geliştirilen tipik bir yapısal uyum programının unsurlarını içerdiğini söylemektedir (Boratav, 1987: 122). IMF ve Dünya Bankası kriz ülkelerinde yapısal reform ağırlıklı destek programları düzenlemişler, bu bağlamda dış ticaret ve yurt içi finans sektörlerinde idari kontroller azaltılarak, ekonomide liberalleşme politikaları izlenmeye başlamıştır (Celasun, 2001: 163). Türkiye'de izlenen neo-liberal politikaların sinema alanındaki en büyük yansıması 1987 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik sonucu yabancı sermayenin doğrudan Türk sinema sektöründe faaliyette bulunabilmelerinin sağlanması olmuştur (Evren, 1994). Bu sayede Amerikan majörlerinden olan ve 1989 yılında Time ile Warner Brothers'ın birleşmesinden oluşan Time-Warner Inc. ile

sinematek.tv

Paramount, Universal ve Dreamworks'ün 1981 yılından itibaren uluslararası pazara dağıtım yapmak üzere kurdukları United International Pictures (UIP) dağıtım şirketi 1989 yılında Türkiye'de doğrudan şube açarak faaliyetlere başlamışlardır. UIP 1994 yılından itibaren Türkiye'de Walt Disney'in filmlerini de dağıtmaya başlamıştır. Dağıtım alanında faaliyet gösteren bu şirketler, kısa bir zaman içinde dağıtım pazarını ele geçirmişlerdir (Kutlar, 1994: 20). Böylece 1970'lerin ikinci yarısı ve 1980'ler boyunca krizde olan Türk sineması; devlet desteğinin başlaması, Avrupa ortak yapım fonu Eurimage üyeliği ve özel yayıncılıktan gelen finans sayesinde 1990'larda krizden çıkabilecekken Amerikan majörlerinin dağıtım pazarını ele geçirmeleriyle bu olanak gerçekleşememiş, en azından oldukça gecikmiştir. Garnham'ın belirttiği gibi sinemada yapım, heterojen, hızla değer kaybedebilen ve talebin kesin olmadığı bir ürüne yüksek seviyeli yatırımı içerdiğinden, yapımın her birimi başına izleyici sayısını en üst seviyeye çıkarmak, yapıma para dönüşünü mümkün olan en etkili ve en hızlı biçimde gerçekleştirmek her zaman için öncelikli olmaktadır (1990). Dolayısıyla yerli filmlerin 1990'lar boyunca gösterim olanağı bulamamaları yerli yapımcılığın içinde bulunduğu krizi iyice derinleştirmek bir yana başlı başına yeni bir kriz doğurmuş, daralmakla birlikte varlığını sürdüren iç pazar 1990'lar boyunca ulus aşırı sermayenin hakimiyetine girmiştir.

sinematek.tv

Yıl	Seyirci sayısı		
	Toplam seyirci	Yerli film seyircisi	Yabancı film seyircisi
1980	62.580.503	38.553.202	24.027.301
1981	76.152.554	41.523.345	34.629.209
1982	68.327.589	33.479.210	34.858.379
1983	80.969.576	35.835.614	45.133.962
1984	56.315.611	26.753.374	29.562.237
1985	42.670.605	21.284.575	21.286.030
1986	40.202.751	20.345.721	19.857.030
1987	24.832.171	11.734.923	13.097.248
1988	20.289.867	7.736.401	12.553.466
1989	21.047.859	7.165.710	13.882.149
1990	19.233.976	5.668.705	13.565.271
1991	16.543.693	4.135.653	12.408.040
1992	13.241.399	3.082.474	10.158.925
1993	12.520.594	3.356.713	9.163.881
1994	11.117.464	1.835.408	9.282.056
1995	9.389.794	1.574.492	7.825.302
1996	9.454.596	1.593.458	7.861.138
1997	11.344.427	2.467.300	8.877.127
1998	15.750.946	2.100.769	13.650.177
1999	51.263.226	2.097.503	49.165.723
2000	17.086.152	2.899.103	14.187.049
2001	16.905.737	3.289.438	13.616.299
2002	15.406.597	2.079.671	13.326.926
2003	14.503.052	2.923.286	11.579.766
2004	18.670.834	6.657.156	12.013.678
2005	18.001.466	6.795.791	11.205.675
2006	23.512.599	10.838.617	12.673.982
2007	20.659.569	7.712.626	12.946.943
2008	31.132.231	16.166.153	14.966.078

Tablo 4. 1980-2008 arası yerli, yabancı ve toplam seyirci sayıları (TC Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü).

Tablo 4'te 1980 -2008 yılları arasında ülkedeki yerli, yabancı ve toplam izleyici sayıları verilmektedir. 1980 yılında 62.5 milyon olan toplam izleyici sayısı 2008 yılında %40lık bir gerilemeyle 31 milyona düşmüştür. Bunda kuşkusuz en önemli neden televizyon, video, VCD, DVD ve internet gibi teknolojik yeniliklerin

sinematek.tv

rekabetidir. Birinci bölümde değinildiği gibi bu yeni pazarlar dünya genelinde sinemanın işleyiş şeklini değiştirmiştir. Ancak Türkiye'ye özgü olan durum televizyonun yaygınlaşmasının 1970'lerdeki ekonomik kriz sonucu ülkenin 1977-1978'de sürüklendiği ekonomik ve siyasi bunalıma denk gelmesidir. Üstelik televizyon yayıncılığı sadece TRT aracılığıyla gerçekleştirildiği için dikkate değer düzeyde bir üretimin gerçekleşmesi ya da sinema filmine sermaye girişi 1990'larda özel kanalların yayına geçmesine kadar mümkün olamamıştır. Diğer taraftan video 1980'lerin hemen başında ülkede yaygınlaşarak sinemanın izleyici sayısını daha da azaltmıştır. Bütün bu etmenlerin kısa bir zaman diliminde birleşmesi nedeniyle yeni koşullara uygun bir yeniden yapılanmanın gerçekleşmesi için en uygun zaman diliminin 1980'lerin sonu ve 1990'lar olduğu öne sürülebilir. Ancak Amerikan majörlerinin ülkede doğrudan şube açmalarına olanak tanınması, bir fırsat olarak yeni finans kaynaklarının belirdiği dönemde yerli yapımcılığın güçlenmesinin önüne geçmiştir.

	Şirketin Pazar Payı (%)			**Dağıtılan Türk Filmi Sayısı**		
	UIP	**WB**	**Özen**	**UIP**	**WB**	**Özen**
1993-1994	38	35	25	0	4	2
1994-1995	40	37	21	0	2	0
1995-1996	45	31	23	1	1	2
1996-1997	34	43	19	0	4	3
1997-1998	31	34	28	0	3	2
1998	32	31	26	1	4	2
1999	29	46	21	1	4	6
2000	31	38	25	1	6	6
2001	28	45	22	0	3	11
2002	26	46	18	0	4	4
2003	24	52	16	2	7	3
2004	23	51	19	2	6	6
2005	24	26	34	4	4	12
Not: 1993-1998 yılları arasında yıllık bilgiler sezonun başladığı Ağustos ortasından bir sonraki senenin Ağustos ayına kadar olan dönemleri kapsar. Daha sonraki yıllar için takvim yılı esas alınmıştır.						

Tablo 5. 1993-2005 Yılları Arası Ülkedeki En Büyük Üç Dağıtım Şirketinin Pazar Payları (Erus Çetin, 2007)

sinematek.tv

Tablo 5, 1993 yılından 2005 yılına kadar ülkedeki en büyük üç dağıtım şirketinin pazar paylarını göstermektedir. Yerli bir dağıtım şirketi[64] olan Özen Film pazardan ortalama olarak %23 pay alırken WB ve UIP pazardan %77 pay alarak sektöre hakim olmuştur. Tabloda görüldüğü gibi dağıtım sektöründeki bu yoğunlaşma ve pazardan en çok pay alan şirketlerden UIP'nin dağıttığı filmler içinde yerli filmlere az yer vermesi, bireysel çabalarla gerçekleştirilen filmlerin gösterim olanağı bulamamasına neden olmuştur.

Yıl	Yapılan Yerli Film Sayısı	Gösterime Giren Yerli Film Sayısı
1991	33	16
1992	39	10
1993	82	11
1994	82	15
1995	37	10
1996	37	10
1997	25	13
1998	22	10
1999	20	14
2000	29	7
2001	19	19
2002	22	11
2003	25	16
2004	19	18
2005	25	27
2006*	47	34

Tablo 6. 1991-2006 Yılları Arası Yapılan ve Gösterime Giren Yerli Film Sayıları. (Pösteki, 2004, ss.74–83, 93–102; Aydemir, 2006)

*2006 yılı rakamları 30 Kasım tarihine kadardır.

Tablo 6, 1991-2006 yılları arasında yapılan ve gösterime giren yerli film sayılarını göstermektedir. Tablodaki değerlerin ortalaması alındığında yapılan filmlerin yalnızca %36'sının gösterim olanağı bulabildiği görülmektedir. Filmlerin

[64] 1990'larda yabancı film ithalatı ve dağıtımı yapan diğer yerli şirketlerden bazıları Umut Sanat ürünleri, Film Pop, Avşar Film, Pinema, a Film ve Filmart'tır. Ancak yerli şirketler arasında sadece Özen Film pazardan geniş bir pay alabilmiştir (Özgüç, 1997: 6).

sinematek.tv

yarısından fazlası yatırım maliyetlerinin bir kısmını dahi çıkarma olanağı bulamamıştır. Bu durumda önceki filmin gişe gelirlerinden bir sonraki filmin finansmanını sağlama olanağı oluşmadığı için filmlerin geneli bireysel çabalarla oluşturulur hale gelmiştir. Dolayısıyla film yapımı çeşitli kaynaklardan filmin finansını sağlayan bağımsız yapımcı-yönetmenlerle karakterize olmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda film finansmanını sağlayan en önemli kaynaklar Kültür Bakanlığı destekleri, Eurimages ortak yapı fonu ve sponsorluklardır. Kültür Bakanlığı destekleri 23 Ocak 1986 tarihinde yürürlüğe giren 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası ile 1990 yılından itibaren bazı filmlerin yapım aşamasını sübvanse etmeye başlamıştır. Kredilerin verilme koşulları yönetime gelen bakanlarla birlikte değişiklik gösterse de 1990'dan itibaren Kültür Bakanlığı yapımlara finans desteğini sürdürmektedir (Korkmaz, 1999: 108). Ancak hükümetlerin sık sık değişmesi ve ekonomideki istikrarsızlık nedeniyle bu destek yeterli, sağlıklı ve sürekli bir kaynak haline dönüşememiştir (Ulusay, 2005: 334). Üstelik John Hill'in belirttiği gibi bütün Avrupa sinema destek politikalarında görülen "vurguyu sinemasal üretimin diğer aşamalarından çok yapım aşamasına koyma eğilimi devlet politikalarını genelde kolay zedelenebilir hale getirmektedir" (2008: 29). Dolayısıyla gösterim ve dağıtım aşamasının ulusaşırı sermayenin egemenliğinde olduğu yıllarda devlet desteği sektörün işleyişine etki edebilen bir müdahaleden çok, ancak yapımcılığın kısıtlı oranda sürmesini sağlayan çeşitli kaynaklardan biri olabilmiştir. Diğer bir kaynak 1988 yılında Avrupa Konseyi tarafından Avrupa ülkeleri arasında yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında işbirliğini geliştirmek amacıyla kurulan Eurimages'dır. Türkiye'nin fona üye olduğu 1990 yılından bugüne 2004 yılına kadar Eurimages Türkiye'den toplam 50 projeye mali destek sağlamış ve 14 sinema

sinematek.tv

salonuna mali destek vermiştir (Ulusay, 2005: 334-369). 1990'larda artan sponsorluk kurumlarının en önemlisi ise Anadolu Şirketler Grubuna bağlı Efes Pilsen olmuştur. Firma 1988 yılından 1998 yılına kadar yirmiden fazla filme film bütçesinin nerdeyse %30 ila %100 arasında değişen oranlarda finansman sağlamış, 1998 yılından itibaren ise yapım desteğini, başarılı yönetmenlere bir sonraki filmlerinde kullanılmak üzere 30.000 dolar değerinde para ödülleri verme şekline dönüştürmüştür (Erus ve Ulusoy, 2008).

2004 yılına gelindiğinde ise yerli-yabancı filmler ve yerli-yabancı dağıtımcılar arasındaki dengelerin değişmeye başladığı gözlenmektedir. Tablo 4'te 1990 yılından 2008 yılına kadar yerli ve yabancı filmlerin seyirci sayılarına bakıldığında, 2004 yılına kadar yerli filmler ve yabancı filmler arasındaki farkın %60 civarında kaldığı görülmektedir. 2004 yılında ise yerli filmlerin izleyici sayısı 6.6 milyona çıkmıştır. Artışın sonraki yıllarda devam ettiği görülmektedir. Bir başka deyişle 1994 yılından 2003 yılına kadar izleyici sayısı 1.7 ila 3.2 arasında görece küçük dalgalanmalar dışında ortalama 2.4 oranında kalırken 2003 yılı ile 2008 yılı arasında ortalama 9.5'e yükselmiştir. Yerli filmlerin izleyici oranındaki bu ani artışın nedenini sektördeki bazı aktörler 2004 yılında çıkan yeni destekleme yasasına bağlarken (Ünal ile görüşme, 2008), bazıları yeni bir yerli dağıtım şirketinin sektöre girişine bağlamaktadır (Akdemir, 2008: 250).

21 Temmuz 2004 tarihli 25529 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki yasa, 1986 tarihinde çıkan destekleme yasasını yürürlükten kaldıran ve dört ay içinde ilgili yönetmeliğin

sinematek.tv

çıkmasıyla işlerliği hızlı bir şekilde sağlanan bir yasadır. Yasayla birlikte eskisinden farklı olarak desteklenecek filmlerin seçimi sektördeki meslek örgütlerinin temsilcilerinin ağırlıkta olduğu bir kurula bırakılmıştır. Senaryo Yazarları Derneği genel sekreteri Ahmet Haluk Ünal yasanın çıkmasının bile uygulanmasına gerek kalmadan olumlu bir hava doğurduğunu, sektöre bir canlanma getirdiğini söylemektedir (Ünal ile görüşme, 2008). Diğer taraftan 2004 yılındaki yükselişi, AFM, BKM, Plato Film ve Energy Media&Productions tarafından Kenda adlı dağıtım şirketinin aynı yıl kuruluşuna bağlayanlar bulunmaktadır (Akdemir, 2008: 250). Ancak Kenda'yı oluşturan üç yapım şirketinin de temelde özel yayıncılık kanalıyla sermaye oluşturdukları[65] düşünüldüğünde sektörel yapıyı dönüştürmeye başlayan asıl gücün özel yayıncılığın gelişmesi ve bu alandan sermaye kazanan şirketlerin sinema ile ilgili faaliyetleri olduğu öne sürülebilir. Bir başka deyişle 1990'larda başlayan özel yayıncılık yerli yapımlara bir ivme kazandırabilecekken yabancı filmler lehine bir dağıtım tekelinin varlığından ötürü bu gerçekleşememiştir. Bu tekelin sarsılması ancak özel yayıncılık ve reklamcılık alanından gelen sermayeyle güçlenen yerli şirketlerin dikey bütünleşmeye giderek bir dağıtım şirketi kurmalarıyla mümkün olmuştur.

Yerli filmlerin izleyicisindeki artış ve dağıtım sektöründe yabancı şirketlerin hakimiyetinin sarsılmaya başlaması olumlu gelişmeler olmakla birlikte çalışma

[65] 1994 yılında kurulan BKM şirketinin ortaklarından Yılmaz Erdoğan sinemaya yatırdıkları sermayenin temelde 1995 yılında başlayan ve yedi yıl yayında kalan Bir Demet Tiyatro adlı televizyon programdan geldiğini belirtmektedir (Derman, 2008: 202). 1986 yılında kurulan Plato Film'in sahibi Sinan Çetin 1992 yılında yaptığı Berlin in Berlin adlı filmin sermayesinin reklamcılık alanından kazandıklarıyla oluşturulduğunu söylemektedir (Derman, 2008: 232). 1996 yılında Selay Tozkoparan Oğuz tarafından kurulan Energy Media&Production adlı şirketin faaliyetleri incelendiğinde THY uçuşlarında gösterilmek üzere reklam filmleri hazırlayarak sektöre girdiği ve 1998-2001 yıllarında Prestij müzik için yüzden fazla video-klip yaptığı görülmektedir (www.energymedia.com).

sinematek.tv

ilişkileri açısından bakıldığında bu gelişmelerin yerli sermayeyi güçlendirmesine karşın çalışanların koşullarında bir düzelme yaratmadığı görülmektedir. Çünkü yapılan her sinema filmi, projenin gerektirdiği işgücünün kısa dönemli sözleşmeyle bir araya getirilmesiyle oluşturulmakta, her yıl belli sayıda film yapan dolayısıyla sürekli istihdam sağlayabilen şirketler bulunmamaktadır. Gişeden büyük pay alan şirketlerin düzenli faaliyet alanları reklamcılık ve özel yayıncılık yapımlarıdır. Buradan oluşturulan sermayeyle sinema filmi yaptıklarında genellikle televizyon sayesinde popülerleşen isimlere yönelmekte ve sonraki yapımlarını ardından gelen dönemin konjonktürüne göre belirlemektedirler. Bu istihdam şekli Amerikan ve İngiliz film sektöründeki istihdam şekliyle aynıdır. Birinci bölümde değinildiği gibi ABD ve İngiltere'de stüdyo dönemlerinin sona ermesiyle şirketler uzun süreli kontratlarla çalışan çok sayıda personeli ellerinden çıkarmış ve gereken iş gücünü yapılan proje süresince istihdam etmeye başlamışlardır. Sermayenin karşılaştığı krizden çıkmak için riskleri çalışanların üzerine kaydırmasının bir yolu olan geçici istihdam neoliberalizmin emek pazarındaki genel etkisinin bir uzantısıdır.

Televizyon yayıncılığının ve reklamcılığın gelişmesi teknik standartları yükseltmiş, yapım bütçelerini arttırmış, çalışanlara daha iyi ücretler ödenmeye başlamıştır. Ancak daha az sayıda filmin gişeden daha büyük pay almasına doğru olan eğilim nedeniyle bu iyileşmeden çalışanların geneli faydalanamamaktadır. Popülerliği olan oyuncuların, yönetmenlerin ve bazı yazarların pazarlık gücü yükselirken çalışanların çoğu sinema filminde çalışma fırsatı bulamamaktadır. Diğer taraftan yapılan filmlerin önemli bir bölümünü oluşturan bağımsız yapımlar, finansman bulmaktaki zorluklar nedeniyle işgücü kaleminden kısıntıya gidilerek

sinematek.tv

gerçekleştirilmektedir. Yardımcı yönetmenlik ve yönetmenlik yapmış Tuncay Kapucu şöyle demektedir:

> Mesela *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* beraber çekildi, çalışanlar, oyuncular para almadılar. Kameralardan da para alınmadı. Kendi kişisel kredilerini kullanarak aldılar, 7000 liraya iki filmi mal ettiler. Ama atık filmlerle çektiler. Reklamda 50 kutu film alınır 30'u harcanır, gerisi kalır. O filmler kullanılmaz, çünkü arada renk farkı olur. Biz onlara atık film deriz. O atık filmleri topladılar piyasadan ve film çektiler. İşte bu sinemanın az film çekildiği dönemde çalışanlar dahil olmak üzere, oyuncular, emekçiler, hep az para aldılar ya da almadılar. Ben 14 yıldır bu piyasadayım ve bayağı arkadaşım var piyasada. Bir filmim var diyelim, Kültür Bakanlığı'ndan destek aldım biraz 200-300 bin lira. Ben şimdi gidip Kanal D'den para alamam. Altıoklar'a Erden Kıral'a verir. Satış yapamam kolay kolay. E bu paraya ben film çekebilirim. Nasıl? Arkadaşlarım var görüntü yönetmeni, "ben böyle bir film çekiyorum" derim benden para almaz, o ekibiyle beraber gelir zaten. Böyle böyle kişisel ilişkileri kullanarak film çekiyoruz ve bir sürü film çekildi Türkiye'de ve Türk sineması böyle canlandı aslında. Bu iş aşk meselesi. Hala sürüyor bu (Kapucu ile görüşme, 2008).

Benzer şekilde yapımcı-yönetmenlerden Kemal Seden 2008 yılında yapım öncesi aşamada olan sinema filmini ancak projede çalışacak arkadaşlarına güvenerek çekmeyi düşünebildiğini, aksi takdirde finans sıkıntısı nedeniyle hayata geçiremeyeceğini belirtmiştir (Seden'le görüşme, 2008).

Çalışma süreleri açısından bakıldığında büyük yapımlarda bile çalışma sürelerinde bir sınırlama olmadığı görülmektedir. Mustafa Altıoklar ve Sinan Çetin'e yardımcı yönetmenlik yapan Tuncay Kapucu ortalama 6-7 hafta olan çekim süresi boyunca çalışma sürelerinde hiçbir sınırlama olmadığını belirtmektedir:

sinematek.tv

> Sinemaya aşık olmayan biri bu ülkede bu işin içinde varolamıyor, sıkılıyor gidiyor. Çünkü çalışma koşulları zor bir ülke. Bizde Avrupa gibi Amerika gibi zaman sınırlaması yoktur, ekipten alabildiğin zamanı alırsın. Para yoktur, çünkü hep zaman ve para kısıtlı olduğu için mümkün mertebe senin en kısa zamanda bitirmen lazım prodüksiyon aşamasını. O zaman da tabii 14 saat, 15 saat çalıştırıyorsun. *O Şimdi Asker* 7 haftada çekildi. Ortalama 17 saattir çalışma süresi. Düşünürsen ekibin geriye kalanını evde değil de, onları kamyonlarda yatırdık biz. Ekip sadece setten sonra gidiyordu. Duşunu bile alamadan yorgunluktan sabahleyin anca ayılıp çalışıyordu. Sabahleyin yine durmadan çalıştık yedi hafta boyunca. Benim çalıştığım bütün filmler böyledir. Altıoklar filmlerinin hepsi, Sinan Çetin filmlerinin hepsi (Kapucu ile görüşme, 2008).

Benzer şekilde Erkan Can sinema filminde kısa bir zaman diliminde çekildiği için, karşılaşılan zorluklar karşısında bütün çalışanların fedakarlık yaptığını belirtmektedir (Can ile görüşme, 2009). Yapımcı-yönetmen Yılmaz Erdoğan, yapımları gişeden en çok payı alan filmler arasına girmesine karşın bu durumu şöyle değerlendirmektedir: "Biz alaturka yöntemlerle çalıştığımız için süreyi kısaltma önemli çünkü filmde en çok maliyet süreyle oluyor. Bir iş günü arttırdığınızda bile maliyet çok artıyor" (Erdoğan, 2008: 196).

Sonuç olarak 2000'li yıllarda film yapımcılığı ikili bir karakter göstermektedir. Bir tarafta bağımsız yapımcı-yönetmenler bireysel çabalarıyla işbirliği içinde filmlerini gerçekleştirirken, gişe gelirlerinden dikkate değer oranda

sinematek.tv

pay alabilenler yoğunlaşmış dağıtım şirketleriyle ilişki kurabilen popüler oyunculara dayalı yüksek maliyetli filmleri yapan şirketler olmaktadır. Düzenli film arz eden ve uzun süreli kontratlarla personel istihdam eden yapım şirketleri olmadığı için her iki yapım türünde de çalışanların iş sürekliliği bulunmamaktadır. Gelişen alternatif medyaların rekabeti teknik standartların yükselmesini ve buna paralel olarak yapım bütçeleri ile çalışanlara ödenen ücretlerin yükselmesini beraberinde getirmiştir. Ancak iş sürekliliğinin olmaması proje başına ödenen ücretlerin reel değerini düşürmektedir. Diğer taraftan büyük yapımlarda dahi çalışma süreleri konusunda bir sınırlama olmamakta, ortalama altı hafta süren çekim aşaması boyunca haftalık dinlenme süresi verilmemekte, günlük çalışma süresi ise on yedi saate kadar çıkmaktadır. Birinci bölümde ele alındığı gibi, ABD ve İngiltere'deki çalışma koşullarıyla günümüz Türk sinemasındaki çalışma koşulları paralellik göstermektedir.

3.1.2.Özel Televizyon Yayıncılığının ve Reklamcılığın Gelişmesiyle Yeni İstihdam Alanlarının Oluşumu

Bir önceki başlıkta anlatıldığı gibi Türkiye'deki en büyük film yapım şirketlerinin temel faaliyet alanları televizyon yayınları ve reklamcılıktır. Sinema alanında çalışanlar, yapımların süreklilik göstermemesi nedeniyle projeler arasındaki sürelerde yerli dizi, video-klip ve reklam yapımlarında çalışmaktadırlar. Bu durum Amerikan ve İngiliz film endüstrisi çalışanları için de geçerlidir. Ancak bu ülkelerden farklı olarak Türkiye'de televizyon ancak 1970'lerin sonunda yaygınlaşmış, televizyonda yerli yapımların geniş yer bulması ise ancak 1990'larda

sinematek.tv

özel kanalların yayına başlamasıyla mümkün olmuştur. 1990 yılına kadar süren TRT tekeli döneminde sinema çalışanlarıyla işbirliğine gidilmesi değişen hükümetlere paralel olarak atanan genel müdürlerin belirleyiciliğinde olmuş dolayısıyla istikrarlı bir çizgi izlememiştir.

Türkiye'de televizyon yayıncılığının hazırlıklıları Federal Almanya ile 1963 yılında imzalanan teknik anlaşma ile başlamış ve Almanya'dan gelen teknik donanımla 1966 yılında Ankara'da Televizyon Eğitim Merkezi kurulmuştur. Burada eğitilen personelin çoğu TRT'nin eski radyocularından oluşmuş, 1968 yılında TRT Ankara televizyonundan ilk düzenli yayınlar başlamıştır (Cankaya, 2003: 73-75). TRT televizyonu ilk yıllarından itibaren kamu hizmeti yayıncılığı ilkelerine bağlı Batı Avrupa televizyonlarını kendine model almış, 1980'lerin ortalarına kadar izleyici beklentisinin çok fazla değişmemesi nedeniyle yayıncılık stratejisinde ciddi bir değişikliğe zorlanmamıştır (Çelenk, 1998: 69,71). TRT'nin sinema sektörüyle ilk işbirliği 1974 yılında Bülent Ecevit'in başbakanlığı döneminde TRT Genel Müdürlüğüne atanan İsmail Cem'in çabalarıyla gerçekleşmiştir. İsmail Cem, Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Metin Erksan'a televizyonda yayınlanmak üzere edebiyat klasiklerinden uyarlama dizi yapma teklifi götürmüştür. Böylelikle Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'den; Lütfi Akad, Ömer Seyfettin'den, Metin Erksan ise beş ayrı öyküden uyarlama dizi yapma imkanı bulmuşlardır. TRT için, dışarıdan ilk çalışmayı yapan yönetmen Refiğ karşılaşılan bürokratik sorunların doğrudan İsmail Cem'in talimatıyla hazırlanan ek bir protokolle çözüldüğünü belirtmektedir[66] (Türk, 2001: 307). Yönetmenler TRT

[66] "O zaman TRT'de danışman durumunda olan hukukçu bir zat var: Tekin Gürzumar. O danışman olarak bu işin yapılmasındaki idari zorlukları dile getirdi. Çekimler başlamadan daha hazırlık

sinematek.tv

temsilcisi Emin Gerçeker'in gözetiminde çalışmalarına karşın yapım ekibinin oluşturulmasında TRT dışı kaynaklara erişebildikleri Akad'ın anılarından anlaşılmaktadır[67] (2004: 569). Bu ortak yapımlar izleyici ve Yeşilçam tarafından olumlu karşılanmış ancak 1975'te hükümetin değişmesi ve İsmail Cem'in yöneticiliğinin sona ermesiyle çalışmalar devam etmemiştir. TRT'nin Yeşilçam'a yerli drama yaptırması ancak 1978'de Ecevit Hükümetinin tekrar iktidara gelmesiyle başlamıştır (Türk, 2001: 305). 1978 yılında TRT Televizyon Dairesi Başkanı Yılmaz Dağdeviren, Akad ve Refiğ'e TRT'de devamlı çalışmak üzere anlaşmalı yönetmenlik teklif etmiştir. Akad 1980 askeri darbesine kadar dört yapım gerçekleştirmiş, sonraki dört yıl boyunca yeni projeler hazırlayıp teklif götürmesine karşın TRT'den bir yanıt alamamıştır. Bunun üzerine 1984'te kurumdan istifa etmiştir (Akad, 2004: 586-604). Refiğ 1979 yılında Yorgun Savaşçı'nın çekimlerine başlamış, kesintiye uğrayan çekimler 1981'de tamamlanmıştır. Refiğ 1982'de TRT'den ayrılmıştır (Türk, 2001: 317-332).

1980'lere gelirken bazı Yeşilçam şirketleri video alanına erken girmiş, bu alanda kazançlarını sürdürmenin yanı sıra TRT ile de çalışma olanağı bulmuştur. Bunlardan en önemlisi Türker İnanoğlu'nun şirketi Erler Film'dir. İnanoğlu 1978

---

dönemindeyken adeta bir tıkanma noktasına geldiğinde genel müdür İsmail Cem beni, hukuk danışmanını, televizyon yetkililerini çağırdı. Ve dedi ki, 'Ben bu tasarının yapılmasını istiyorum. Siz bana bu tasarının neden yapılamayacağını ifade eden şeyler getirmeyin. Siz bana hukukçu olarak tasarının nasıl yapılacağının yolunu açan fikirlerle gelin' dedi. İşte bu konuşmadan sonra Tekin Gürzumar bir daktilo sayfalık, başlığı Ek 7.Madde olan bir protokol yaptı. Bu protokole göre ben ve benim durumumda olan yönetmenler filmlerini yapmak için tam yetkiye sahip olmaktaydılar" (Türk, 2001: 304).

[67] "17 Ağustosta senaryoları Ankara'ya gönderiyorum, ayın 23'ünde TRT ile yapım anlaşması imzalıyorum... Önce sağlam bir takım kuruyorum kendime. Erol Keskin'i dört filmin ikinci yönetmeni olarak atıyorum. Görüntü yönetmeni Gani Turanlı, sanat yönetmeni Erol Keskin, çevre mimarı Arto Berberyan, yapım yönetmeni Muzaffer Hiçdurmaz, yönetim yardımcısı Korhan Yurtsever, çekim alanından sorumlu Nejat Buvan, Necmettin Çobanoğlu, Erdil Demirbağ. Bunların gerisinde zaman içinde değişen elektrikçiler ve çekim alanı işçileri" (Akad, 2004: 569).

sinematek.tv

yılında yurtdışı gezisi sırasında video ile tanışmış ve bu alana yatırım yapmaya başlamıştır:

> Türkiye'ye dönüşümde karar vermiştim. Bu işe girecek Türkiye'de video kaset dağıtımı yaparak ev sineması kuracaktım. Geleceğin bu kasetlerde olduğu gün gibi aşikardı... Türkiye'de yapım şirketlerinden videokaset haklarını satın almaya başladım. Hiçbir yapımcı o günlerde video olayının ne olduğunu bilmediğinden bu hakların bedeline açıktan gelen para gözüyle bakıyordu. Beş yüz civarında filmin videokaset gösterim hakkını satın aldım. Videokaset dağıtımını yapan bir şirket kurmaya karar verdim. Ertem Eğilmez, Nahit Ataman, İrfan Ünal, Recai Akçaoğlu, Şerafettin Gür ile Egemen Bostancı'ya fikrimi açtım; yapıtlarıyla şirkete ortak olmalarını temin ettim. Ulusal Video Aş adında bir şirket kurduk... Türkiye'de 1864 Ulusal bayisi kurdurarak büyük bir video zinciri oluşturdum (Scognamillo, 1998: 299-302).

Ulusal Video şirketinin ardından 1983 yılında televizyon yapım stüdyosu açan İnanoğlu TRT için ilk kez kurum dışından bir programı; İcraatın İçinden adlı hükümetin faaliyetlerini tanıtan programı hazırlamıştır (Akçura, 2004: 147).

1980'lerin ikinci yarısına doğru izleyicilerin videoya gösterdiği ilgi TRT'nin yayın planlamasında toplam yayın süresinin %30'unu yerli ve yabancı drama yayınlarına ayırmasına neden olmuştur. Böylelikle 1985-1991 yılları arasında Çalıkuşu (Osman Seden-OPS), Yalnız Efe (A Ajans-Ezel Elverdi), Dudaktan Kalbe (Mine Film-Kadri Yurdatap) gibi televizyon filmleri, Kuruntu Ailesi (STR-Gazanfer Özcan), Perihan Abla (Ar Ajans-Kandemir Konduk) ve Kaynanalar (Ajans A-Tekin Akmansoy) gibi komedi programları, Bilinmeyen Anadolu (Karacan TV-Ali Karacan) gibi belgeseller, Hanımlar Sizin İçin (Yönder Yapım-Tunca Yönder) gibi

sinematek.tv

Kuşak programları, Bir Başka Gece (Ulusal Radyo-TV- Türker İnanoğlu) gibi eğlence programları, bağımsız prodüksiyon şirketlerinden satın alınarak TRT kanallarında yayınlanmıştır (Çelenk, 1998: 79). 1985-1991 yılları arasında tek ya da dizi olarak 155 program TRT dışındaki şirketlere yaptırılmıştır (Cankaya, 2003: 272).

1980'ler boyunca Türkiye özellikle ANAP iktidarında uygulanan neoliberal ekonomi politikalarıyla hızlı bir liberalleşme sürecine girmiştir. Aynı dönemde İngiltere'de Thatcher hükümetiyle, ABD'de ise Reagan'la yaşanan ve yeni-sağ olarak nitelendirilen bu dönüşüm Türkiye'de Turgut Özal ile simgeleşmiştir (Ergül, 2000: 158). Turgut Özal'ın oğlu Ahmet Özal'ın da ortaklarından olduğu Magic Box şirketi 1990 yılında Star 1 adlı kanalla ilk özel yayıncılığı başlatmıştır. Aynı şirket 1992'de Teleon adlı ikinci özel kanalı kurmuş, aynı yıl Hürriyet ve Sabah gazeteleri Show TV'yi açmıştır (Cankaya, 2003: 283-285). Has Holding'in ortak olduğu HBB ve Magic Box'tan ayrılan Ahmet Özel'ın kurduğu Kanal 6 1992'de yayına başlayan diğer kanallardır. 1993 yılında Hürriyet ve Sabah grubu Cine 5'i, İhlas Holding TGRT'yi, Doğan ve Doğuş grubu Kanal D'yi, Dinç Bilgin ATV'yi, Zaman gazatesi ise STV'yi açmıştır (Adaklı, 2006: 235). 1993 yılında 1982 Anayasasının 133. maddesi değiştirilerek radyo ve televizyon istasyonlarını kurmak ve işletmek kanunla düzenlenecek şartlar çerçevesinde serbest bırakılmıştır (Cankaya, 2003: 291).

Kısa bir zaman diliminde arka arkaya yayına başlayan özel televizyon kanalları yayın saatlerini doldurabilmek için eski Yeşilçam filmlerine talep göstermeleri en azından yaratıcı işgücü için iyi bir gelir kaynağı olabilecekken yasal

sinematek.tv

çerçevenin elverişsizliği nedeniyle bu mümkün olamamıştır. Türkiye'de 5984 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu 1951 yılında çıkmasına karşın 1995 yılına kadar eser sahibi sadece yapımcı olarak tanımlanmıştır. ABD, İngiltere ve pek çok Avrupa ülkesinde olduğu gibi yönetmenin, senaristin ve özgün müzik bestecisinin eser sahibi olarak kabul edilmesi 1995 yılındaki değişiklikle gerçekleşmiştir. Ancak yasanın ek maddelerinde yasanın eser sahipliği ile ilgili hükümlerinin ancak 1995 yılından sonra yapımına başlanan sinema filmleri için geçerli olduğu hükmü yer almıştır. Böylece özel kanallarda defalarca gösterilen yüzlerce Yeşilçam yapımından sadece yapımcılar faydalanabilmiş, yönetmen, senarist, özgün müzik bestecisi ve bağlantılı hak sahibi oyuncular telif ücreti alamamıştır. Oysa birinci bölümde değinildiği gibi telif ücretleri ABD ve İngiltere'de sinemanın yeni pazarların rekabetiyle karşılaştığı dönemde yaratıcı işgücünün en önemli gelir kaynağını oluşturmuş, çalışanların hayatlarını devam ettirmelerini sağlamıştır. Türkiye'de ise eski filmlere izleyicinin talebi sürmesine ve özel kanallarda geniş yer bulmasına ve ekonomik bir değer yaratmasına karşın bu değerin çalışanlara bir dönüşü olmamıştır.

Ancak yerli dizilere izleyicinin gösterdiği talep özel kanalların gitgide daha fazla şekilde sektördeki şirketlere dizi yaptırmasına neden olmuştur. Çoğu film yapım şirketi 1990'lardan itibaren sinema filmi yapımını bırakmış ve sadece televizyon dizisi yapımına yönelmiştir. Örneğin Kemal Seden, özel kanalların yayına başlamasının ardından Kemal Film'in bir daha sinema filmi yapmadığını belirtmektedir (Seden ile görüşme, 2008). Benzer şekilde Yeşilçam'ın en büyük şirketlerinden olan Erler Film 1990'lardan sonra sinema filmi yapımcılığını

sinematek.tv

sınırlandırarak büyük oranda yerli dizilere ve televizyon yapımlarına yönelmiştir (Scognamillo, 2004).

No	Program Tipi	Adet
1	Yerli Dizi	14.730
2	Haber	14.004
3	Yarışma	4.771
4	Kadın	4.512
5	Hava/Yol Durumu	2.234
6	Spor	2.121
7	Yemek Kültürü	1.936
8	Evlilik	1.738
9	Aktüel	1.599
10	Komedi/Mizah	1.588

Tablo 7. En Çok Reklam Alan Program Tipleri (MTM Medya Takip Merkezi)

Medya Takip Merkezi'nin 19 Nisan -25 Nisan 2010 tarihlerindeki verilerine göre en çok reklam alan on yapım türü tabloda gösterilmektedir. Tabloda yerli diziler birinci sırada yer almaktadır. Bu nedenle kanalların giderek daha çok önem verdikleri yerli diziler İstanbul Serbest Muhasebeci Mali Müşavirler Odası'nın "Dizi Ekonomisi" araştırmasına göre yüzellibin kişiye istihdam olanağı sağlamaktadır. Aynı dönemlerde yerli film sayısında da bir artış görülmüş olmakla birlikte televizyon dizilerinin hala çalışanların büyük kısmı için ana çalışma alanı olduğu söylenebilir. Tablo 9'da Ağustos 2008'de ulusal kanallarda yayınlanmakta olan yerli diziler ve yapımcıları görülmektedir.

Yapım Şirketi	Diziler
Pana Film / Raci Şaşmaz	Kurtlar Vadisi Pusu, Eşref Saati
BKM	Benim Annem Bir Melek, Bir Varmış Bir

sinematek.tv

	Yokmuş
Play Prodüksiyon	Parmaklıklar Ardında, Elif
Süreç Film/Ali-İnci Kırhan Gündoğdu	Selena
FM Yapım	Sıla
Plato Film / Sinan Çetin	Avrupa Yakası, Peri Masalı
Osman Sınav	Doludizgin Yıllar
Base Yapım / Sergin Akyaz	Gonca Karanfil
Film Pop	Gurbet Kuşları
Focus Film / Nilgün Sağyaşar-Sadık Deveci	Bizim Evin Halleri, Unutma Beni, Bez Bebek
Rüzgar Yapım / Kıraç-Ayşe Şule Bilgiç	Puslar
Tims Productions/Timur Savcı	Derdest, Kavak Yelleri
Sinetel Film / İbrahim Mertoğlu	Baba Ocağı
Gold Film/Faruk Turgut	Vazgeç Gönlüm, Sonbahar, Annem
Ay Yapım / Kerem Çatay	Aşk-ı Memnu, Yaprak Dökümü, Dudaktan Kalbe
Erler Film / Türker İnanoğlu	Arka Sokaklar, Akasya Durağı
Altıoklar / Mehmet-Emine Altıoklar	Gece ve Gündüz, Kızlar Takımı, Emret Komutanım
İstanbul Massmedia	Düğün Şarkıcısı
Asis Yapım	Yol Arkadaşım
TMC / Erol Avcı	Binbir Gece
Mint Yapım / Birol Güven	Arka Sıradakiler, Yalancı Romantik
Med Yapım	Ece, Doktorlar
SPM Yapım	Zülfikar
Halk Film	Kırk Hadis Kırk Film
Melih Sezgin	Beşinci Boyut, Hakkını Helal Et, Kollama
Ahmet Güleryüz	Hekimoğlu
Salih asan	Tek Türkiye
Mustafa Kartal	Yeşeren Düşler
Demir Keskin	Şubat Soğuğu
C Yapım, Tülin Çetinel Soyarslan	Deniz ve Mehtap
Yağmur Ajans	Aşkım Aşkım
Süreç Film / Volkan Kocatürk	Kardelen
Koliba Film / Ata Türkoğlu	Gece Sesleri, Beni Unutma

Tablo 8. Ağustos 2008 itibariyle Ulusal Kanallarda Yayınlanmakta Olan Yerli Diziler ve Yapım Şirketleri, (İSMMMO, 2008: 6)

NOT: Bu tabloya televizyonların iç yapımı olan diziler alınmamıştır.

sinematek.tv

Proje sayısının fazla olması ve projelerin çok daha uzun ömürlü olması çalışanların iş devamlılığını arttırmaktadır. Dizilerin öneminin artmasıyla birlikte büyük televizyon kanalları kendi iç yapım şirketlerini kurma yoluna gitmişler ve pek çok çalışana tam zamanlı istihdam olanağı sağlanmıştır. Örneğin Kanal D, 1998 yılında ANS Production'ı bünyesine katarak D Yapım adıyla kendi yapım şirketini oluşturmuştur. Şirket televizyon programları, sinema ve reklam filmleri, müzik klipleri yapımcılığının yanı sıra film ithalatı da yapmaktadır. Ancak genel olarak kanallarda yayınlanan yerli dizilerin %90'ı kurum dışı şirketlere yaptırılmaktadır.

Özel kanalların reklam gelirlerinde en büyük payı oluşturmaları nedeniyle sayıları artan yerli diziler sinemaya oranla çok daha fazla iş devamlılığı sağlıyor gibi görünse de genel çalışma koşulları açısından büyük olumsuzluklar yaşanmaktadır. Bunun önemli bir nedeni dizi anlaşmalarının bütün koşullarının televizyon kanalları lehine olmasıdır. 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. Yapımcı-yönetmen Kemal Seden bu konuda şöyle demektedir:

> Eskiden, özel kanalların kurulduğu dönemde, kanala proje verildikten sonra avans sistemi vardı. Kanallar yapımcıya avans verirdi. Bu da on üç bölüm üzerinden olurdu, on üç bölüm çekilirdi. Siz setinizi kurarsınız, avans gelir. O zaman ödemeler düzenli olurdu. O zaman için para ödenmiyorsa bu problemli yapımcı demekti çalışanlar için. 90'lar böyle geçti. Ortalarına kadar diyelim. 90'ların ortalarında kanallar büyüdükçe, kanallar paralarını

sinematek.tv

başka yerlerde değerlendirdikleri için işe başladığında avans almak hayal oldu (Seden'le görüşme, 2008).

Seden kısa bir süre için kanalların "çek getir" uygulamasını bile yaptıklarını ifade etmektedir[68]. Şu an süren anlaşma şekli üç bölüm üzerinden olmakta, dizinin reytingi anlaşmada belirtilen reyting oranının altında kalması halinde dizi yayından kaldırılmakta ve henüz yayınlanmamış stok bölüm için ödeme yapılmamaktadır (Küçükoruç; Seden; Pertan; Keskin ile görüşme, 2008). Ayrıca kanallar yüklü miktardaki bütçeyi başka alanlarda değerlendirmek için ödeme şeklini de zaman içinde değiştirmişler. Şu an ödemelerin 120 gün vadeyle yapıldığı söylenmektedir (Seden ile görüşme, 2008). Bu durumda ancak yapım masraflarını 4 ay boyunca kendi sermayesiyle karşılayabilecek yapımcılar sektörde yer edinebilmektedir. Bir dizinin bölüm maliyetinin ortalama 200 bin TL olduğu düşünülürse sektörde kalabilen yapımcı profilinin oldukça değiştiği ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla kanalların bu uygulamasının televizyon dizisi pazarını çoklu yapıdan oligopolistik bir yapıya dönüştürmeye başladığı söylenebilir.

Ayrıca bu uygulama yapımcının son derece yüksek bir mali yük hissetmesi sebebiyle çalışanların da koşullarını ve profilini değiştirmeye başlamıştır. 1990'larda ortalama 50-60 dakika olan dizi süresi 2000'lerde özel kanalların daha çok reklam alabilmek için yapımcılara baskıları sonucunda ortalama 90 dakikaya çıkmıştır. Bu da çalışanların çalışma sürelerinin yaklaşık iki katına çıkmasına neden olmuştur.

[68]Yapımcı Kemal Seden kanalların hiçbir taahhütte bulunmadan yapımcıların çekilmiş diziyi kendilerine getirmelerini bekledikleri bir dönem yaşandığını ancak bu dönemin kısa sürdüğünü söylemektedir (Seden ile görüşme, 2008).

sinematek.tv

Yapılan görüşmelerde günlük çalışma süresinin ortalama 16 saat olduğu, bazı yapımlarda bu sürenin 20 saate kadar uzayabildiği görülmüştür.

> Çoğu işimde eve iki saat gelip uyuduğum ya da eve bile gelemeyip kamyonun üstünde uyuduğum çok oldu. Yeni bir bebeğimiz olmuştu, dört saat istiyorum eve gidip çocuğumu görüp zaman geçirmek istiyorum dedim olmaz dediler. Sabahlara kadar setlerde kaldığım çok oldu. Ayrıca diğer arkadaşlarımızı da duyuyoruz. Kavak Yelleri dizisinin setinde iki hafta gece gündüz çalışmışlar, neredeyse grev yapacaklarmış (Set amiri Fatih Özcan'la görüşme, 2007).

Özellikle 2005 yılından sonra çalışanlar bu konuda tepkilerini pek çok basın açıklamasında dile getirmişlerdir. Dizi sürelerinin düşürülmesine dair başarılı bir girişim olsa da bu başarı genel uygulamayı değiştirecek yaygınlığa ulaşamamıştır[69]. Üstelik bu yoğun çalışma temposundan ötürü setlerde kazalar yaşanmış, bazı çalışanların hayatını kaybetmesi söz konusu olmuştur[70].

Her hafta 90 dakikalık bir bölüm oluşturabilmek için pek çok dizide çift set uygulamasına geçilmiştir. Bu durumda zaten sayıları artmış olan projelere ek olarak ekiplerin çiftlenmesiyle birlikte, ortaya çıkan insan gücü açığı büyümüştür. Yapılan

[69] TMC şirketinin Kanal D için yaptığı Bıçak Sırtı adlı dizinin süresinin düşürülmesi için oyuncu Nejat İşler ve Fikret Kuşkan'ın önderliğinde bir girişim olmuştur. Girişim olumlu sonuç vermiş dizi 90 dakikadan 65 dakikaya düşmüştür (İşler ile görüşme, 2009).

[70] 'Son Bahar' adlı televizyon dizisinde çalışan iki set işçisi Zehra Sezgin ve Tülay Ergildi set çıkışı geçirdikleri trafik kazası sonucu hayatlarını kaybetmişlerdir. Kazanın ağır çalışma koşulları sonucu yorgunluk ve dikkatsizlik nedeniyle yaşandığı söylenmiştir (Radikal Gazetesi, 28.12.2008). 'Ömre Bedel' dizisinde figüranlık yapan Elif Develi aşırı yorgunluktan sette kalp krizi geçirmiş ve komaya girmiştir. Eşi yapımcı şirketin hastane masraflarını karşılamadığını belirtmiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 5.9.2008).

sinematek.tv

görüşmelerde bu açığın deneyimsiz ve niteliksiz elemanlarla doldurulması yoluna gidildiği görülmüştür.

> Sektörde insan çalıştırma politikası yüzünden sektörden soğuyan var. Set adabını bilmeyen adamlar var ve kovuluyorlar ve yerlerini ben dolduruyorum... Dışarıda sokaklarda çalışırken yaka kartımız falan var, yolumuzu kesiyorlar. 'Dur ağabey çekim var' diyoruz. Eskiden 'Aaa' derlerdi şimdi 'Haydi be' diyorlar. İnsanlar bizden nefret etmeye başladı. Yabancı Damat'ta bir kamyon şöförü vardı, Küçük Kıyamet'te çaycım oldu. Benim asistanlarımı falan ezmeye çalıştığı için iki hafta dayanamadım kovdum. Sonra o çocuk Doktorlar dizisinde genel koordinatörlük yapmaya başladı. Ben az kalsın hırsımdan ağlayacaktım. Böyle bir insan genel koordinatörlük yaptığı için (Set amiri Fatih Özcan ile görüşme, 2008).

Ayrıca özellikle sektörde yer edinmeye çalışan görece küçük şirketler ücretlerin düşürülmesi ve çalışma sürelerinin uzatılması yoluyla rekabet etmeye başlamıştır. Diğer taraftan yüksek rekabet ortamından dolayı kısa sürede başarılı olma kaygısının çalışanlar arasında da gerilimlere neden olduğu anlaşılmaktadır.

> Eski dönemde çalışan yönetmenler iş çıkacak yönetmenler olduğu için ne çektiğini bilen, planı bilen, planlı çalışan yönetmenler olduğu için çalışma şartları da iyiydi. Ben hatırlamam hiç gece ikiye, üçe kadar çalışıldığını. Normal makul zamanda paydos edilirdi. Koşturma olarak insaniydi ama maddi anlamda çok tatmin eder miydi derseniz onun cevabını veremem. Ama yine de şimdikine göre insanlar belliydi. Çalışan gruplar belliydi.

sinematek.tv

> Şimdi iki sene ara verin sete, döndüğünüzde tanımadığınız insanlar sette. Belki okullardan gelen çocuklar var ama onlar da tutunamıyorlar. Televizyonun ve dijital teknolojinin getirdiği kolaylık ve aşırılıklar var. Her açıdan çekmek gibi lüksleri var. Bu oyuncuyu da yorar, seti de yorar. O biraz kendini sağlama almak için deneyimsiz yönetmenler tarafından yapılır 'fire vermeyeyim' diye (Seden ile görüşme, 2008).

Benzer şekilde set amiri olarak çalışan Fatih Özcan özellikle kendini ispatlamaya çalışan genç yönetmenlerin settekileri günde 20 saat çalıştırabildiğini, iki saat uyku süresi bile bulamadıklarını belirtmektedir (Özcan ile görüşme, 2008).

Görev		**Ücret (YTL)**
Yönetmen		8.000
Yardımcı Yönetmen		4.000
	1. Asistan	1.000
	2. Asistan	800
	3. Asistan	500
Görüntü Yönetmeni		4.000
Kameraman		1.500
	1. Kamera Asistanı	600
	2. Kamera Asistanı	400
Işık Şefi		2.500
	1. Asistan	800
	2. Asistan	500
	3. Asistan	400
	4. Asistan	400
	5. Asistan	400
Set Amiri		1.500
	1. Asistan	750
	2. Asistan	600
	3. Asistan	400
Sanat Yönetmeni		2.000

sinematek.tv

	1. Asistan	1.000
	2. Asistan	500
	3. Asistan	500
Ses Ekibi		Toplam 6.000
	1. Asistan	
	2. Asistan	
	3. Asistan	
Makyöz		1.000
	Makyöz Asistanı	300
Kuaför		1.000
	Kuaför Asistanı	300

Tablo 9. 2007 Yılında Dizi Sektöründe Çalışanların Aldıkları Ücretler (Bölüm Başı/Haftalık). (Aktaş ile görüşme, 2007; Demircan ile görüşme, 2009; Kapucu ile görüşme, 2008; Koçak ile görüşme, 2008; Küçükoruç ile görüşme, 2008; Özcan ile görüşme, 2008; Özgür ile görüşme, 2008; Ünal ile görüşme, 2008; Yılmazer ile görüşme, 2007)

Görev		**Ücret (YTL)**
Kurgu		2.000
	1. Asistan	800
	2. Asistan	600
	3. Asistan	400
Dublaj Yönetmeni		1.500
	1. Asistan	500
	2. Asistan	500
	3. Asistan	500
Miksaj		1.000

Tablo 10. 2007 Yılında Yapım Sonrası Aşamada Çalışanların Aldıkları Ücretler (Bölüm Başı / Haftalık). (Aktaş ile görüşme, 2007; Demircan ile görüşme, 2009; Kapucu ile görüşme, 2008; Koçak ile görüşme, 2008; Küçükoruç ile görüşme, 2008; Özcan ile görüşme, 2008;; Özgür ile görüşme, 2008; Ünal ile görüşme, 2008; Yılmazer ile görüşme, 2007)

sinematek.tv

Görev		Ücret (YTL)
Senyör Yazar (%60)		8.000 (4.800)
	Deneyimli Kadro (%20)	1.600
	Az Deneyimli kadro (%10)	800

Tablo 11. 2007 Yılında Senaryo Grubunun Aldığı Ücretler (Bölüm Başı / Haftalık). (Aktaş ile görüşme, 2007; Demircan ile görüşme, 2009; Kapucu ile görüşme, 2008; Koçak ile görüşme, 2008; Küçükoruç ile görüşme, 2008; Özcan ile görüşme, 2008;; Özgür ile görüşme, 2008; Ünal ile görüşme, 2008; Yılmazer ile görüşme, 2007)

Tablo 9, 10 ve 11, 2007-2008 yıllarında dizi sektöründeki bazı meslek kollarının ücretlerini göstermektedir. Ücretler yüksek görünmesine karşın dizilerin ne kadar süreceği ve dizi bitince yeni bir projede yer alıncaya kadar geçen bekleme süresinin ne kadar süreceği belirsiz olduğundan kişilerin reel ücretleri düşmektedir. Çalışanlar içinde en yüksek ücreti yaratıcı işgücü içinde olan yönetmen, senarist ve başrol oyuncuları almaktadır. Ancak yasalara göre eser sahibi ve bağlantılı hak sahibi olan bu meslek kollarının diziler üzerindeki maddi ve manevi hakları pratikte korunmamaktadır. Televizyon kanalları sözleşme imzalamadan önce projede yer alacak yönetmenden, senaristten ve varsa özgün müzik bestecisinden bütün haklarından feragat ettiklerine dair bir muvafakat belgesi istemektedirler (Küçükoruç; Seden; Kapucu; Akduman ile görüşme, 2008). Sözleşmeyi ancak bu belgeler geldikten sonra imzalayan kanallar böylece diziyi istedikleri kadar yeniden gösterebilmekte, başka kanallara satabilmekte, istedikleri doğrultuda kısaltabilmektedirler. Bu nedenle defalarca gösterilen dizilerden yaratıcı işgücünün herhangi bir telif alması mümkün olamamaktadır. Ücretler sadece proje sürdüğü müddetçe ödenen haftalık ücretlerle sınırlı kalmaktadır.

Sonuç olarak 2000'li yıllarda özellikle yaratıcı işgücünü koruyan yasal zemin oluşmasına karşın uygulamanın Yeşilçam döneminden çok da farklılaşmadığı

sinematek.tv

görülmektedir. Yeşilçam döneminin sinema izleyicisi günümüzde yerli dizilere talep gösteren televizyon izleyicisine dönüşmüş, her sezon altmıştan fazla dizi yapılmasına karşın çalışanların koşullarında bir iyileşme olmamıştır. Bunun en önemli nedeni televizyon kanallarının bütün süreçte belirleyici olması, riskleri üzerinden atarak yapımcılara kaydırmasıdır. Yapımcılar ise rekabet edebilmek için riskleri çalışanların üzerine kaydırmışlardır. Sektördeki çok sayıda meslek örgütünün temel ilgisi dizi sektöründeki anılan olumsuzlardır.

3.2.1980 Sonrası Türk Sineması Çalışanlarının Mesleki Örgütlenmeleri

3.2.1.On Yedinci İşkoluna Dahil Edilen Sinema Çalışanları

1980 yılı Türkiye için ekonomik bir dönüm noktası olduğu kadar aynı zamanda siyasi bir dönüm noktası olmuştur. Boratav'a göre 24 Ocak kararları sadece bir istikrar programı niteliği taşımamakta, uluslararası sermayenin özellikle Dünya Bankası aracılığıyla pazarladığı ve içte ve dışa karşı piyasa serbestisi ile uluslararası ve yerli sermayenin emeğe karşı güçlendirilmesi gibi iki stratejik hedef etrafında oluşan bir yapısal uyum perspektifi taşımaktadır (1989: 121-122). 1980 yılının 12 Eylül'ünde yapılan askeri darbe ile siyasi partilerle birlikte sendikal faaliyetler de durdurulmuştur. Böylelikle 1950'den 1970'lerin sonuna kadar ülkedeki reel ücretlerde görülen yükseliş eğilimi 1980'den itibaren düşüşe geçmiştir. Küreselleşme ve bu sürece bağlı olarak ülke ölçeğinde gerçekleştirilen yasal ve kurumsal düzenlemeler, ücretlerin ve genel olarak emeğin milli gelirdeki payını düşürmüştür (Pamuk, 2008: 331). Boratav, aynı yıllarda diğer az gelişmiş ülkelerde uygulanan

sinematek.tv

politikalardan farklı olarak Türkiye'de iç talebin kısılmasında daraltıcı para politikalarından ziyade emek aleyhtarı gelir politikalarının esas alındığını belirtmektedir (1989: 123). Dolayısıyla neoliberal dönemde pek çok ülkede sendikalar zayıflarken Türkiye'de bu süreç biraz daha şiddetli yaşanmıştır.

1982 Anayasası ile 1980 yılından itibaren başlayan fiili durum yasalaştırılmış, bu anayasa sendikal faaliyetleri kısıtlamış, sendika yöneticisi olma şartını bilfiil on yıl işçi olarak çalışmak koşuluna bağlamış ve grev hakkını "iyi niyet kurallarına aykırı tarzda, toplum zararına ve milli serveti tahrip edecek şekilde kullanılamayacak" şekilde yeniden düzenleyerek oldukça katı bir sınırlama getirmiştir (İstanbullu, 1989: 1840-1841). Öte yandan 2821 sayılı Sendikalar Yasası ile sendikaların siyasetin hiçbir biçimiyle uğraşamayacağı ve devletin sendika ve konfederasyonlar üzerinde idari ve mali denetim yetkisi karara bağlanmıştır (Işık, 1995: 273). Diğer taraftan DİSK'e bağlı bütün sendikalar yaklaşık on yıl süreyle kapatılmıştır. Bu bağlamda ülkedeki sendikalar genel bir zayıflama sürecine girmiştir. Tablo 12, 1996 yılından itibaren ülkede faaliyet gösteren sendika üye sayıları göstermektedir.

	TOPLAM İŞÇİ SAYISI	**SENDİKALI İŞÇİ SAYISI**	**SENDİKALAŞMA ORANI**
OCAK 1996	3.973.306	2.695.627	67,84
TEMMUZ 1996	4.051.295	2.708.784	66,86
OCAK 1997	4.111.200	2.713.839	66,01
TEMMUZ 1997	4.215.375	2.774.622	65,82
OCAK 1998	4.266.097	2.856.330	66,95

sinematek.tv

TEMMUZ 1998	4.327.156	2.923.546	67,56
OCAK 1999	4.350.016	2.987.975	68,69
TEMMUZ 1999	4.381.039	3.037.172	69,33
OCAK 2000	4.508.529	3.086.302	68,45
TEMMUZ 2000	4.521.081	2.468.591	54,60
OCAK 2001	4.537.544	2.580.927	56,88
TEMMUZ 2001	4.562.454	2.609.672	57,20
OCAK 2002	4.564.164	2.648.847	58,04
TEMMUZ 2002	4.572.841	2.680.966	58,63
OCAK 2003	4.686.618	2.717.326	57,98
TEMMUZ 2003	4.781.958	2.751.670	57,54
OCAK 2004	4.857.792	2.806.927	57,78
TEMMUZ 2004	4.916.421	2.854.059	58,05
OCAK 2005	4.970.784	2.901.943	58,38
TEMMUZ 2005	5.022.584	2.945.929	58.,65
OCAK 2006	5.088.515	2.987.431	58,71
TEMMUZ 2006	5.154.948	3.001.027	58,21
OCAK 2007	5.210.046	3.043.732	58,42
TEMMUZ 2007	5.292.796	3.091.042	58,40

Tablo 12. Türkiye'de Tüm İşkolları Genelinde İşçi Sayısı ve Sendikalaşma Oranları, (T. C. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı İstatistikleri, http://www.calisma.gov.tr/istatistik/cgm/sendikalasma_oranlari.htm, 16.10.2007)

1980 yılında DİSK'e bağlı bütün sendikalar gibi Sine-Sen'in faaliyetleri de durmuş, Sine-Sen ancak 1991 yılında tekrar faaliyete geçebilmiştir. 14 Mayıs 1991'de yapılan ilk genel kurulda yürürlükte olan 2821 sayılı sendikalar Kanunu'na uyum bakımından gerekli tüzük değişiklikleri yapılmış ve başkanlığa Necmettin Çobanoğlu seçilmiştir (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1998: 62-63).

sinematek.tv

Sine-Sen tekrar faaliyet geçtiği 1991 yılından 2010 yılına kadar sinema alanında çalışanları temsil eden tek sendika olmuştur. Bu avantaj Sine-Sen'i 1970'lerde yaşanan sendikalar arası çatışmaların olumsuzluklarından uzak tutmuş olmasına karşın Sine-Sen 1990'lar boyunca üyelerinin sosyal ve maddi çıkarlarını korumaya yönelik bir kazanım elde edememiştir. Bunun bir nedeni dönemdeki yasal çerçevedir. 2821 sayılı Sendikalar Yasası'nın 60. maddesinde işçi ve işveren sendikalarının kurulabileceği 28 işkolu belirlenmiş[71] ve sinema çalışanları "ticaret, büro, eğitim ve güzel sanatlar" çalışanlarıyla birlikte 17.işkoluna dahil edilmiştir. 60.madde uyarınca çıkarılan işkolları tüzüğünde 17.işkolunun tanımı şu şekilde yapılmaktadır: "Her türlü maddi kuruluşlar, ticaret borsaları, ticaret ve sanayi odaları, birlikleri, kooperatifler, kredi esham ve tahvil borsaları, her türlü büro ve benzeri kuruluşlar ile dernekler, noterler, işçi ve işveren kuruluşları, her türlü sınai, tarımsal, kimyasal ve hayvansal maddelerin ve ürünlerin alımı ve satımı, eğitim kurumları, sahne, perde ve benzeri gösteri sanatları, müzik, resim, heykel, dekorasyon, edebiyat ve benzeri güzel sanatlarla ilgili işler". Ortak bir nitelikleri olmaksızın tanımlanmaya çalışılan bu karma yapı, 17. işkolunun kanun hükümlerinde yeterince açıklık kazanmamış işkollarının bir araya toplandığı bir madde olduğunu düşündürmektedir. Üstelik 5.5.1983 tarihli 2822 sayılı Toplu İş Sözleşmesi Grev ve Lokavt Kanununun 11.maddesine göre toplu iş sözleşme yapma hakkı işkolunda çalışan işçilerin en az yüzde onunu temsil eden işçi sendikalarına tanınmaktadır. Böylelikle Sine-Sen

[71] 2821 sayılı Sendikalar Yasası'nın 60. maddesinde işçi ve işveren sendikalarının kurulabileceği işkolları şu şekilde bölümlenmiştir: 1. Tarım ve ormancılık, avcılık ve balıkçılık, 2. Madencilik, 3. Petrol, kimya ve lastik, 4. Gıda sanayii, 5. Şeker, 6. Dokuma, 7. Deri, 8. Ağaç, 9. Kağıt, 10. Basın ve yayın, 11. Banka ve sigorta, 12. Çimento, toprak ve cam, 13. Metal, 14. Gemi, 15. İnşaat, 16. Enerji, 17. Ticaret, büro, eğitim ve güzel sanatlar. 18. Kara taşımacılığı, 19. Demiryolu taşımacılığı, 20. Deniz taşımacılığı, 21. Hava taşımacılığı, 22. Ardiye ve antrepoculuk, 23. Haberleşme, 24. Sağlık, 25. Konaklama ve eğlence yerleri, 26. Milli savunma, 27. Gazetecilik, 28. Genel işler.

sinematek.tv

sinema alanındaki tek sendika olmasına karşın dahil olduğu işkolunun genişliği nedeniyle toplu iş sözleşmesi yapma hakkını baştan yitirmiş olmaktadır.

Sine-Sen 1990'ların sonuna kadar işkolları tüzüğündeki konumunu değiştirmek, taban ücretleri belirleyip açıklamak, sinema çalışanlarını sigortalı yapmak, üye sayısını arttırmak, kurumsal bir işleyişe ulaşmak, yapımcı birlikleri karşısında tanınır olmak konusunda çalışmalar yapmıştır (Hiçdurmaz, 1998: 117-119; Çobanoğlu, 1998: 120-122; Çetin, 2008: 123-125). Ancak bu çabaların hiçbirinden sonuç alınamamıştır. Dönemin başkanı Çobanoğlu, Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'na defalarca başvuruda bulunduklarını ancak konu geniş bir yasal düzenleme gerektirdiği için bir sonuç alamadıklarını belirtmektedir. Yapımcı Zafer Par sendika tarafından açıklanan taban ücretlerinin sektörde bir yaptırım olmaması nedeniyle uygulamada geçerli olamadığını söylemektedir (Necmettin Çobanoğlu ve Zafer Par ile Başak Sevcan Altın tarafından yapılan görüşme, 1995). Sendika yönetiminden Yusuf Çetin sektörde çalışanların sigortasının yapılmadığını, sendika olarak şikayette bulunduklarında Çalışma Bakanlığı müfettişi gelene dek zaten çekimlerin bittiğini belirtmektedir (Çetin, 1998: 123). Dolayısıyla Sine-Sen 90'lar boyunca öncelikle yasal boşluklar nedeniyle bir sendikanın temel işlevlerini yerine getirememiştir. Diğer taraftan sendikanın kendi iç yapılanmasına dair sorunları sürdüğü anlaşılmaktadır. Hiçdurmaz yöneticilerin ücret almadan çalıştıklarını, hatta yeniden açılış döneminde sendikayı kendileri finanse ettiklerini söylemektedir (Hiçdurmaz, 2008: 117). İkinci bölümden hatırlanacağı gibi Hiçdurmaz'ın aynı ifadeleri 1974 yılında kurulan Film-Sen için de kullanmış olması dikkat çekicidir. Çobanoğlu, üye sayısını arttırma ve yönetim ile üyeler arasında daha

sinematek.tv

sıkı bir diyalog kurma yönündeki çabaların ise sektöre yeni giren eğitimli genç kuşağın olumsuz sendikal algısı nedeniyle gerçekleşemediğini belirtmektedir. Kişisel çabalarla üye sayısını 900'e çıkardıklarını[72] ancak sendika ile üyeler arasındaki kopukluk nedeniyle bu sayının bir şey ifade etmediğini söylemektedir (Çobanoğlu, 2008: 121). Bütün bu nedenlerden ötürü Ahmet Keskin 2000'li yılların ortalarına kadar Sine-Sen'in yönetimindeki kişilerin en büyük başarılarının sendikayı açık tutmak, bir başka deyişle kapanmaktan kurtarmak olduğunu belirtmektedir:

> Ben 12 Eylül'de sendika yöneticilerinden biriydim. 1992'den sonraki arkadaşlar ancak sendikayı kapatmamak için mücadele etmişler, çünkü bir sendika bir sene normal süresi içinde kongresini yapmazsa feshediliyor, var olan mal varlığı –bizim yok ama- devlete intikal ediyor. Devlet de onu aynı işkolundan olan kardeş sendikalardan birine devrediyor. O yüzden sırf kapatmamak için çaba sarf etmişler ve başarmışlar. Bu önemli bir uğraş, o dönemde yöneticilik yapan arkadaşlara saygı duyuyoruz. İyi ki tabela sendikası da olsa sendikayı var etmişler (Keskin ile görüşme, 2008).

2000'li yılların ortalarında kanalların daha çok reklam alabilmek için 90 dakikalık bölümler talep etmeleri sonucu sektördeki neredeyse bütün dizi bölümleri 90 dakika uzunluğuna gelmiştir. Bazı büyük yapımlarda çift set uygulamasına geçilerek çalışma süreleri azaltılmaya çalışılsa da sektör genelinde çalışma sürelerinde aşırı bir artış meydana gelmiştir. Özellikle sette en erken bulunup, seti en

[72] Sine-Sen'in üye sayısı Çalışma Bakanlığı verilerinde 1995 yılından 2009 yılına kadar 31 görülmektedir. Bunun nedeni 17.işkolunda Sine-Sen'le birlikte ye alan iki rakip sendika; Sosyal-İş Sendikası (Türkiye Sosyal Sigortalar, Eğitim, Büro, Ticaret, Kooperatif ve Güzel Sanatlar İşçileri Sendikası) ile Tez-Koop-İş Sendikası (Türkiye Ticaret, Kooperatif, Eğitim, Büro ve Güzel Sanatlar İşçileri Sendikası) arasındaki yetki çekişmesi yüzünden açılan dava nedeniyledir. Toplu iş sözleşmesi imzalama yetkisi Sosyal-İş'e verilince Tez-Koop-İş itiraz davası açmış ve dava sürdürdüğü için sendika üyelikleri dondurulmuştur (www.ydicagri.org; Zafer Ayden ile görüşme, 2010).

sinematek.tv

geç terk etmek durumunda olan teknik işgücü için çalışma süreleri günde 20 saate kadar çıkmıştır. Bu aşırı tempodan şikayetler basına da yansımış ve Sine-Sen'de bu dönemde bir hareketlilik başlamıştır. 19 Mart 2006 yılında yapılan genel kurulda Sine-Sen'in başkanlığına Yusuf Çetin gelmiş ve çalışma sürelerine sınırlamalar getirmek amacıyla takım sözleşmesi çalışmaları hızlandırılmıştır. 2006-2009 yılları arasında Sine-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:

> 80 sonrası kuşak çok bilinçsiz. Üç lisan bilen arkadaşlarımız da var ama bir sendikanın insana ne kazandırdığının bilincinde değiller. Bir sette bir delikanlıyla karşılaştım, İngiltere'de, Amsterdam'da eğitim yapmış. Üç dil biliyor ama bana şu soruyu sordu: 'Sendika bana ne verecek?"... Bunu ortadan kaldırmak biraz zor o yüzden de işimiz zor (Keskin ile görüşme, 2008).

Keskin yine de kişisel çabalarla, setlere noter görevlisi götürerek üye sayılarını 2006'dan itibaren 1900'e çıkardıklarını ancak bu üyeliklerden ancak 500 kadarının aktif olduğunu, toplam üyelerin %99'unun aidat ödemediğini belirtmektedir (Keskin ile görüşme, 2008). Sine-Sen'in bütün çabalarına karşın takım sözleşmesi sadece sendika yönetimiyle de bağı bulunan birkaç yapımda imzalanabilmiştir. Çetin bu sözleşmelerin sembolik olduğunu ve bazı dostlarının jestiyle imzalanan geçici örnekler olduğunu belirtmektedir (Çetin ile görüşme, 2010). Sendikanın bir yaptırımı olmaması, aktif üye sayısının sınırlılığı ve daima daha

sinematek.tv

ucuza çalışmaya hazır bir yedek işgücünün varlığı nedeniyle takım sözleşmesi uygulaması yaygınlaşamamaktadır (Zafer Ayden ile görüşme, 2010).

Sonuç olarak Sine-Sen yirmi yıldır sinema çalışanlarını temsil eden tek sendika olmasına karşın 1970'lerde elde edilen kazanımları dahi geri almayı başaramamıştır. Bu durumun en önemli nedeninin 1980 sonrası topluma yerleşen olumsuz sendikal algı olduğu öne sürülmektedir. 1995 yılında Sine-Sen genel başkanı yapan Necmettin Çobanoğlu, 12 Eylül'ün olumsuz etkilerinin tabanın sendikal faaliyetlerden korkmasına neden olduğunu, çalışanları sendikaya katamadıklarını söylemektedir (Çobanoğlu ile Altın tarafından yapılan görüşme, 1995). 1978 yılından beri Sine-Sen'in yönetim kadrosunda görev alan ve 2006-2009 yılları arasında kurumun genel başkanlığını yürüten Yusuf Çetin aradan on beş yıl geçmesine rağmen benzer bir değerlendirme yapmaktadır. "Örgütlenme sorunumuz var ve bunun nedeni 12 Eylül darbesinin insanlar üzerinde yarattığı bir takım psikolojik sıkıntılar. İnsanlardaki korku ve kaygı artmıştır. Bu anlamda sendikalara yaklaşımlar da sağlıklı değil" (Çetin ile görüşme, 2010). Görüldüğü gibi sendika yöneticileri kurumun güç kazanamamasının nedenini yeni nesil işgücüne hakim olan olumsuz sendikal algı olarak tanımlarken sektörde çok sayıda çalışanla yapılan görüşmelerde Sine-Sen'e üye olunmadığı çünkü sendikanın kendilerine bir kazanım sağlamayacağını düşündükleri görülmüştür:

> Set Amiri Fatih Özcan: "Sine-Sen'e üye değilim, olmayı da düşünmüyorum. Bir yerde oturup akşama kadar çay içmek. Bu zaman kadar hiçbir faydalarını görmedim. Her ay 15-20 milyon yatırmak istemiyorum çay kahve için" (Özcan ile görüşme, 2008). Yönetmen yardımcısı Eray Koçak: "Sine-Sen'e üye değilim çünkü açıkçası bana

sinematek.tv

> mantıklı gelmiyor ve bir şeyleri değiştirebilecekmiş gibi gelmiyor" (Koçak ile görüşme, 2008). Oyuncu Şevket Çoruh: "Sine-Sen'in yaptırımı yok... Böyle olmayacağını düşünüyorum, bizi mecliste de temsil edecek bir sistemin olması lazım ve bunun sendikal olarak belli kanunlara göre olması lazım" (Çoruh ile görüşme, 2008). Görüntü yönetmeni Taylan Özgür: "Bir yere üye değilim, üye olmaya da gerek görmüyorum. İnanmıyorum. Bugüne kadar bir şey yapamamışlar. Seneler önce kısa bir süre yasalaşmış ardından tekrar... Bir şey başarabildiklerine inanmıyorum" (Özgür ile görüşme, 2008). Senarist Azime Aktaş: "Üye değilim, neden olayım? Etrafımızdaki sorunlara bir etkileri yok" (Aktaş ile görüşme, 2006). Işık Şefi Hasan Sevgi: "Sine-Sen'e üye değilim, pek inancım yok ona. Olmayacağım da herhalde" (Sevgi ile görüşme, 2006). Yönetmen yardımcısı Ergin Yılmazer: "Sine-Sen'e üyeyim ama aidatlarımı yatırmadım. Bir faydasını da görmedim" (Yılmazer ile görüşme, 2006). Oyuncu İlker İnanoğlu: "Türkiye'de değil de ABD'de sendikaya üyeyim. Buraya gelince çalışmak için sendikaya üye olmak gerekmediğinden gidip üye olma ihtiyacı duymadım" (İnanoğlu ile görüşme, 2008).

Dolayısıyla çalışanlar kurumun işlevsizliği nedeniyle sendikaya üye olmadıklarını belirtmekte, yöneticiler ise sendikaya tabandan sahip çıkılmadığı için kurumun işlevsiz kaldığını düşünmektedir. Diğer taraftan çalışanların ifadelerindeki peşin fayda beklentisi dikkat çekicidir.

Sendika ile işgücü arasındaki kopukluğun izlerini sendikanın yönetim kadrosunda da görmek mümkündür. 2006-2009 yılları arasında Sine-Sen'in yönetimindeki görevlilerin çoğu Yeşilçam çalışanlarından oluşmaktadır. Yerli dizi,

sinematek.tv

reklam, video klip ve sinema yapımlarında çalışanların çok büyük bir çoğunluğu yeni nesil işgücü olmasına karşın sendikada bu kesimi temsil eden isimler bulunmamaktadır. Bu durumun sendikanın taban oluşturmasının önündeki engellerden biri olduğu öne sürülebilir.

Sine-Sen'in işgücüyle kopuk olduğu kadar sektördeki yapımcılarla da kopuk olduğunun bir göstergesi takım sözleşmesinde yer alan taban ücretlerin standartlığıdır. Eklerde yer alan takım sözleşmesi "yardımcı yönetmen, yönetmen yardımcısı, yapım sorumlusu, yapım amiri, yapım yardımcısı, görüntü yönetmeni, kameraman, kamera asistanı, ışık yönetmeni, ışık yardımcısı, set amiri, set teknisyeni, sanat yönetmeni, sanat yönetmeni yardımcısı, kostüm sorumlusu, kostüm yardımcısı, terzi, makyaj sorumlusu, makyaj yardımcısı, kuaför, set fotoğrafçısı, ses yönetmeni, ses kayıt teknisyeni, özel efekt görevlisi" işkollarını kapsamaktadır. Yönetmen ve oyuncu için olan ücretler pazarlığa tabi olmakta, teknik işgücünün tamamı Sine-Sen yönetimi tarafından belirlenen bir taban ücret üzerinden istihdam edilmek istenmektedir (Çetin ile görüşme, 2010). Oysa örneğin en büyük istihdam alanı olan yerli dizilerde bütçeler bölüm başına 50 bin TL'den bölüm başına 500 bin TL'ye kadar değişebilmektedir (Demirhan; Seden; Küçükoruç ile görüşme, 2007; 2008). Bu uç örnekler çıkarılırsa, İSMMMO Dizi Ekonomisi araştırmasına göre 2008 yılının eylül ayında yayınlanan 63 yerli dizinin maliyetleri ortalama 100 bin TL ile 300 bin TL arasında değişmektedir (İSMMMO, 2008: 1). Arada %300 oranında bir fark olmasına rağmen Sine-Sen sektörün heterojen yapısını dikkate almayarak standart bir taban ücrette diretmektedir. Birinci bölümde değinildiği gibi ABD'deki teknik işgücü sendikası IATSE 1980'lerde sektördeki yapımcıların kendileriyle toplu

sinematek.tv

iş sözleşmesi imzalamayı reddetmeleri karşısında yüksek ve düşük bütçeli filmler için ayrı ayrı taban ücret belirleme yoluna gitmiş, bu sayede yapımcılar karşısındaki tanınırlığını bir müddet daha sürdürebilmiştir. Sine-Sen'in ise sektör yapısının gerektirdiği bir strateji yenilemesi yoluna gitmediği, 1970'lerde kurulan bütün işçi sendikaların ikinci bölümde açıklanan öncelikli hedeflerini hiç bir fark olmaksızın taşımaya devam ettiği ve bu hedeflere ulaşmada yeni yollar üretmediği görülmektedir.

Diğer taraftan medyanın yoğunlaştığı bu dönemde yeni stratejilerin işe yarayıp yaramayacağı sorgulanabilir. Yerli dizilerde işverenler bağımsız yapımcılar olmasına karşın yapımcılar üzerinde her türlü koşulu dayatma gücü olan kurumlar ülkedeki büyük sermaye gruplarına bağlı televizyon kanalları olmaktadır. 1980 sonrası ülkede uygulanan neoliberal politikalar Türkiye medyasını yapısal bir dönüşüme uğratmış, sermaye lehine olan bütün bu gelişmelerden en çok zarar görenler pazarlık gücü en zayıf olanlar olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Bu bağlamda, bir sonraki başlıkta ele alınacağı gibi, pazarlık gücü daha yüksek olan nitelikli işgücü meslek birliklerinde ve meslek birliği gibi hareket eden bazı derneklerde birleşerek koşullarını görece iyileştirmeyi başarabilmişken, teknik işgücünün en büyük olanağı Sine-Sen zayıflamaya devam etmektedir.

3.2.2.Telif Hakları Yasasının Değiştirilmesi ve Meslek Birliklerinin Kuruluşu

Sinema yapımları heterojen bir işgücünü barındırması, proje bazlı istihdama dayanması ve yeni gösterim alanlarında tekrar kullanımıyla ekonomik hayatını

sinematek.tv

devam ettirmesi gibi özellikleri nedeniyle diğer sektörlerden farklı çalışma ilişkilerine sahiptir. İkinci bölümde belirtildiği gibi 1980'lere kadar (geriye dönük borçlanma karşılığı emeklilik hakkı dışında) Türkiye'de sinema çalışanlarına ya da sinema çalışanlarının örgütlenmelerine yönelik herhangi özel bir düzenleme yapılmamıştır. Telif hakları, 1952 yılında yürürlüğe giren 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'yla yasal zemin bulsa da hak takibinin nasıl yapılacağı konusunda bir düzenleme olmaması nedeniyle işlevsiz kalmıştır. Ancak 29.9.1983 tarihinde çıkan 2936 sayılı yasayla 1952'deki yasa değiştirilmiş ve alanlara göre dört tane meslek birliği kurulmuştur. Bu meslek birlikleri İLESAM (Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği), MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği), GESAM (Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği), SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği)'dır. SESAM 1986 yılında sektördeki yapımcıların katılımıyla kültür bakanlığı tarafından kurulmuş, 1995 yılında eser sahipliği tanımı değişene kadar tek meslek birliği olarak faaliyet göstermiştir. 14 yıl boyunca SESAM'ın başkanlığını hükümetle yakın ilişkileri olan Türker İnanoğlu yapmıştır. İnanoğlu 1986 yılında çıkan 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası'nın çıkmasında da aktif rol almıştır. İnanoğlu süreci şöyle anlatmaktadır:

> İcraatın İçinden çalışmaları esnasında Özal'a sinema sorunlarını en ince detaylarına kadar intikal ettirme fırsatım oluyordu. Kendileri ilgili bakanlardan sinema yasasının çıkmasının teminini istedi... O sıralarda mecliste grupları olan Halkçı Parti'den, Demokrat Parti'den ve Anavatan Partisi'nden yüzlerce milletvekiliyle birebir konuşmalar yaptım, kendilerine Türk sinemasının durumunu anlattım ve desteklerini aldım. Sonuçta sinema yasası iktidar ve muhalefete mensup milletvekillerinin oylarıyla 23 Ocak 1986 tarihinde kanunlaşarak çıktı (Scognamillo, 2004: 334-336).

sinematek.tv

23.1.1986 tarihinde çıkan 3257 sayılı yasa temelde korsan videoculuğun önüne geçmek için çıkarılmış olsa da sinema destekleme fonu kurulmasını öngörmesi nedeniyle önemlidir.

1980'lerde 12 Eylül'le kapatılan derneklerden bazıları tekrar kurulmuş olsa da bu örgütler[73] ancak SESAM aracılığıyla devletle ilişkiye geçebilmiştir. SESAM'ın faaliyetleri incelendiğinde bir meslek birliğinden çok bütün çalışanların sorunlarının dile getirilmeye çalışıldığı ancak daha çok yapımcı ağırlıklı konuların üzerinde durulduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu süreçte SESAM her ne kadar bütün sinema çalışanları adına hareket etmeye çalışsa da sektöre yapılan devlet müdahaleleri yapımcı lehine olmuştur.

İnanoğlu 1980'lerde SESAM'ın filmlerin denetiminin İstanbul'dan yapılması, korsanla mücadelenin sağlanması, ham film ve teknik malzeme gümrük vergisinin %1'e indirilmesi, sinema biletlerinden alınan verginin düşürülmesi ve yardıma muhtaç sanatçılara destek verilmesi gibi başarılar elde edildiğini belirtmektedir (Scognamillo, 2004:338). Hükümetin faaliyetlerini tanıtan İcraatın İçinden adlı programın yapımcısı olması dolayısıyla başbakan Turgut Özal'la yakın ilişkileri bulunan İnanoğlu'nun girişimleriyle, 1989 ve 1990 yıllarında hükümet temsilcileriyle sektör çalışanlarını bir araya getiren toplantılar düzenlenmiş, sektörel sorunların çözümünde devletle işbirliği yaratmak istenmiştir. 3-5 Mayıs 1990 tarihlerinde yapılan Türk Sinema Kurultayı'nda SESAM sinemanın sorunlu alanlarına yönelik

[73] Film Yapımcıları Derneği (FİYAP), Film Yönetmenleri Derneği (FİLM-YÖN), Sinema Oyuncuları Derneği (SODER), Kamera Arkası Çalışanlar Derneği (SİNE-KAM-DER), Yabancı Film İthalatçıları Derneği.

sinematek.tv

bildiri hazırlayarak hükümet temsilcilerine sunmuştur[74]. Bildirilerde değinilen sorunlar kısaca; alt yapı 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 ve korsanla mücadele edilmesi konuları olmuştur (Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Türk Sinema Kurultayı Bildirileri, 1990). Bu toplantılar sonucunda 1991 yılında dönemin kültür ve turizm bakanı Namık Kemal Zeybek'in girişimiyle Maliye Bakanı Adnan Kahveci yapımcılara düşük faizli kredi temin edilmesini sağlamıştır[75] (Scognamillo, 2004: 229-3348).

Kurultay'da "Çalışanların Sosyal Hakları ve Vergi Durumları" adlı bildiride, çalışanların nerdeyse hiçbirinin sigortalı olmadığı[76] ve geriye dönük borçlanma yasasının çıkarılarak SESAM aracılığıyla duyuru yapılması ve yasanın gerçek hak

[74] Bu bildiriler ve bildirileri sunanlar şu şekildedir: Alt Yapı Sorunları-Memduh Ün (Fiyap başkanı), Finans Sorunu-Kadri Yurdatap (SESAM yönetim kurulu üyesi), Televizyon İlişkileri-Halit Refiğ (yapımcı-yönetmen) ve Ömer Kavur (SESAM yönetim kurulu üyesi), Video Sorunları-Cengiz Ergun (yapımcı), Ortak Yapımlar-Onat Kutlar (yazar-eleştirmen), Denetim Sorunları-Tunç Başaran (Film-Yön başkanı), Dağıtım ve İşletme Sorunları-Tanju Gürsu (Soder genel sekreteri) ve Mehmet Soyarslan (salon sahibi), Sinema Salonları-Ahmet Akçakaya (Konaklama ve Eğlence Yerleri İşverenler Sendikası başkanı) ve Ethem Arda (Konaklama ve Eğlence Yerleri İşverenler Sendikası ikinci başkanı), TRT İlişkileri-Osman Seden (yönetmen), Dış Tanıtım, Pazarlama ve Festivaller-Vecdi Sayar (Türkfilm müdürü), Çalışanların Sosyal Hakları ve Vergi Durumları-Türkan Şoray (Soder başkanı), Çalışanların Eğitimi-Sami Şekeroğlu (akademisyen) (Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Türk Sinema Kurultayı Bildirileri, 1990).

[75] Dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Namık Kemal Zeybek bu konuda şöyle demektedir: "Sinema ve tiyatroda kurultaylar dönemi başladı... Tiyatro ve sinema tarihi boyunca görülmemiş bir para desteği sağladık, can simidi gibi geldi. Yani hiçbir şeye ben karışmadım, yani hangi filme destek verilsin, hangisine verilmesin diye. Tamamen SESAM'a bıraktık komisyonu, biz parayı verdik. Onlar tespit etti... O zaman için iyi bir paraydı, büyük bir paraydı, 17 milyar lira. Bu arada hakkını yemeyelim Adnan Kahveci benim dostumdu. Aynı yerden seçildik. Bir de bu işlere çok yatkın bir adamdı, yani ne istediysem verdi. Onun desteği olmasa, vermese nasıl yapacaksın ki? Yani parayı maliyeden alıyorsun, onu unutmayalım (İrfan Hıdıroğlu tarafından Namık Kemal Zeybek'le yapılan görüşme, 2009)".

[76] Set amiri Hasan Demircan 1971'den itibaren sektörde çalışmaya devam etmesine ve 40 yıla yakın çalışma süresi olmasına karşın 2009 yılında sigortalı olduğu gün sayısının 1000 civarında olduğunu belirtmiştir (Demircan ile görüşme, 2009).

sinematek.tv

sahiplerine ulaşmasının temini talep edilmiştir. Ayrıca sinema sanatçılarının gelir vergisinden muaf tutulması istenmiştir (Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Türk Sinema Kurultayı Bildirileri, 1990). Ancak bu konudaki taleplerle ilgili bir gelişme olmamıştır.

1990 yılında 3257 sayılı yasanın öngördüğü Türk Sinemasını Destekleme Fonundan 18 milyar lira ayrılmış ve bu paranın yine sinemacılar tarafından dağıtılması öngörülmüştür. Sinemacıların seçtiği on beş kişi ve bakanlıktan iki kişinin katılımıyla oluşturulan heyet tarafından dağıtılması kararlaştırılmıştır. 1990 yılında bu fonla 35 film gerçekleştirilmiştir (Korkmaz, 1999: 107-108). Dolayısıyla SESAM 1990'ların ilk yarısına kadar kuruluş amacı telif haklarının toplanması ve dağıtılması olan meslek birliği statüsünün dışında, yapımcının maddi olarak desteklenmesi konularına odaklanmıştır. Telif haklarıyla ilgili konular korsan video yayıncılığı çerçevesinde ele alınmış, yeniden gösterimle ilgili konular gündeme gelmemiştir. Bu durum özel kanalların yayına başlamasından öncesi için anlaşılabilir olmakla birlikte 1990 sonrasında neden SESAM'ın telif haklarıyla ilgili çalışma yapmadığı belirsizdir. Bunun bir nedeninin SESAM'ın yönetim kurulundaki yapımcıların ellerindeki arşivleri yüksek bir fiyat karşılığı kanallara satmış olmayı yeterli bulmuş olmaları olduğu düşünülebilir.

sinematek.tv

3.2.3. Eser Sahipleri ve Bağlantılı Hak Sahipleri Tarafından Kurulan Meslek Birlikleri

1980'lerde, İkinci Dünya Savaşı Sonrası 50 ülke arasında imzalanan sonradan kalıcı bir kuruma dönüşen Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması'nda (General Agreement on Tariffs and Trade-GATT) ABD'nin ağırlığı hissedilmeye başlamış ve 1986-1993 yılları arasında süren görüşmeler sonucu daha önce anlaşma kapsamında bırakılan kültürel ürünler anlaşma kapsamına alınmıştır. GATT Dünya Ticaret Örgütü'ne dönüşmüş (World Trade Organisation-DTÖ) ayrıca gelişmekte olan ülkelerde merkez ülkelerin yeni teknoloji ürünü mallarının taklitlerinin yapılmasını önlemek için fikri mülkiyet hakları da korumaya alınmıştır (Kazgan, 2005: 119-120). Türkiye'de DTÖ Kuruluş Anlaşması ve Ekleri 26 Ocak 1995 tarihli ve 4067 sayılı Kanun uyarınca 95/6525 sayılı Bakanlar Kurulu kararıyla onaylanarak 31.12.1994 tarihi itibariyle uygulamaya konmuştur. Böylece Türkiye GATT'ın öngördüğü tüm yükümlülükleri üstlenmiştir (Özonur, 2005: 26). Bu bağlamda korsanla mücadele konusu önem kazanmış, 1995 yılında 4110 sayılı yasayla 5984 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki eser sahibi tanımı değiştirilerek yapımcı eserin tek sahibi olmaktan çıkarılmış, bağlantılı hak sahibi olarak yeniden tanımlanmıştır. Yasada sinema eserinin sahibi yönetmen, senarist ve varsa özgün müzik bestecisi olarak gösterilirken, icracı sanatçılardan oyuncular ve eseri meydana getiren yapımcılar bağlantılı hak sahibi olarak konumlandırılmıştır. Ayrıca daha önce alanda tek meslek birliği kurulması mümkünken 1995 yılındaki düzenlemeyle birlikte alanda birden fazla meslek kurulabileceği hükmü yer almıştır. Meslek birlikleri tüzüğünde meslek birlikleri "Fikir ve sanat eseri sahipleri ile bağlantılı hak

sinematek.tv

sahiplerinin ortak çıkarlarını korumak, Kanun ile tanınmış hakların idaresini ve takibini, alınacak ücretlerin tahsilini ve hak sahiplerine dağıtımını sağlamak üzere Kanun ve Tüzük hükümlerine göre kurulmuş birlikler" olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca eser sahipleri ve bağlantılı hak sahiplerinin birliğe devretmedikleri haklarını bireysel olarak da takip edebilecekleri belirtilmiştir.

Diğer taraftan Türkiye'de fikri mülkiyet düzenlemelerine etki eden bir başka önemli gelişme Türkiye ile Avrupa Birliği arasındaki gelişmelerdir. Türkiye ile Avrupa Topluluğu arasında 1963 yılında imzalanan Ankara Anlaşması'yla başlayan süreçte 6 Mart 1995 tarihinde Ortaklık Konseyi Kararı ile Türkiye ile Topluluk arasında sanayi ürünlerini konu alan Gümrük Birliği kurulmuştur. 1999 yılında yapılan Helsinki Zirvesi'nde de Türkiye aday ülke olarak kabul edilmiş ve Türk hukuk sisteminin AB hukuku çerçevesinde yakınlaştırılması süreci yeniden tanımlanmıştır. Daha önce sadece ortaklık ilişkilerinin kapsadığı alanlarda sürdürülen mevzuat uyum çalışmaları ekonomik ve sosyal yaşamın bütün alanlarını kapsayacak şekilde genişletilmiş ve tüm AB müktesebatına uyum şekline dönüşmüştür (Çakır ve Gülnar, 2009). Bu doğrultuda 2001 ve 2004 yıllarında korsanla mücadeleyi arttırmaya yönelik cezaları arttırıcı düzenlemeler yapılmış, denetleme sistemleri yumuşatılmış, yasalar birbiriyle uyumlu hale getirilmiş ve bandrol uygulaması zorunlu tutulmuştur. 2004 yılında ise Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun çıkmış, 1986 yılında çıkan 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası yürürlükten kalkmıştır. Yeni yasa filmlerin değerlendirilmesi, sınıflandırılması ve desteklenmesini içinde meslek birlikleri temsilcileri olan kurullar tarafından yapılmasını öngörmektedir.

sinematek.tv

Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulları Kültür Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan birer üye, birer sosyolog, psikolog ve çocuk gelişim uzmanı ve meslek birliklerinden seçilecek üç temsilciden oluşmaktadır. Sektörel eğilimlerin araştırılması ve sektörle etkili bir iletişim kurulması amacıyla da Bakanlık bünyesinde bir Danışma Kurulu oluşturulacaktır. Danışma Kurulu meslek birlikleri ile sektörel sivil toplum kuruluşlarından birer temsilci, üniversitelerden beş öğretim elemanı ve meslek alanında temayüz etmiş üç kişiden oluşmaktadır. Kurul tavsiye niteliğinde kararlar almaktadır. Danışma kurulunda Sine-Sen'in bir temsilcisi olmasının yolu bu yönetmelikle sağlanmıştır ancak görüldüğü gibi hangi filmlerin dolaşıma gireceğini ve hangi filmlerin destekleneceğini belirleyen kurullarda sadece meslek birlikleri temsilcileri yer alabilmektedir. Dolayısıyla bu yasayla birlikte devletin sektörle ilişkisini kuranlar temel kurumlar meslek birlikleri olmaktadır. Yapılan görüşmelerde meslek birliklerinin ve çalışanların oluşturdukları derneklerin yasanın çıkma sürecinde Kültür Bakanlığı'nın da talebiyle bakanlıkla sıkı bir diyaloğa girdikleri, yasanın oluşturulmasında aktif rol üstlendikleri görülmüştür. SESAM'ın ardından kurulan ilk meslek birliği olan Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB) yönetim kurulu üyesi Sezgin Türk bu konuda şöyle demektedir:

> Kültür Bakanlığı'nda bir görüş alma eğilimi oluştu, bu görüşler ne kadar dikkate alınıyor bu tartışılabilir ama bu görüş alma bile çok önemli bir şeydir. Yasa çalışmalarında çok sıkı toplantılar yapıldı. Daha sonra bakanlığa kendimizi ifade etme kanalımız oluştu, bütün kurullarda temsilcimiz var. Bunlar çok olumlu durumlar (Türk ile görüşme, 2008).

Benzer şekilde Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SETEM) başkanı Ersin Pertan 5224 sayılı yasa çıkarken Kültür Bakanlığı

sinematek.tv

Müsteşarı'nın başkanlık ettiği toplantılar yapıldığı, meslek birliklerinin görüşlerinin alındığını ifade etmiştir (Pertan ile görüşme, 2008). Meslek birliği olmayan ancak etkili birer meslek örgütü olarak faaliyet gösteren Senaryo Yazarları Derneği genel sekreteri Ahmet Haluk Ünal ve Film Yönetmenleri Derneği yönetim kurulu üyesi Erdoğan Kar yasanın oluşma sürecinde aktif rol aldıklarını belirtmişlerdir (Ünal ile görüşme, 2008; Kar ile görüşme, 2008). Dolayısıyla gerek yasanın oluşma sürecinde gerekse yasadaki kurullarda meslek birlikleri temsilcilerinin yer alması nedeniyle özellikle 2004 yılından itibaren devletle ilişki kuran başlıca kurumlar meslek birlikleri olmaktadır.

Tablo 13, 2009 itibariyle Türkiye'de faaliyet gösteren meslek birliklerini, kurulma yıllarını ve üye sayılarını göstermektedir. 1995 yılından itibaren sinema eseri sahiplerine ve bağlantılı hak sahiplerine meslek birliği kurma yolu açılmasına karşın 2000'li yıllara kadar kurulan tek meslek birliği Belgesel Sinemacılar Birliği olmuştur. Çoğu meslek birliği 2000 yılından sonra kurulmuştur.

Meslek Birliği	**Kuruluş Yılı**	**Üye Sayısı**
SESAM	1987	153
BSB	1999	90
SESBİR	2001	160
RATEM	2001	823
SETEM	2002	86
TESİYAP	2003	60
FİYAB	2005	289
SEYAP	2007	45
SİNEBİR	2007	174

Tablo 13. Türkiye'deki Meslek Birlikleri, Kuruluş Yılları ve Üye Sayıları

sinematek.tv

Bu birliklerden BSB, SETEM, SİNEBİR eser sahiplerinin oluşturdukları meslek birlikleri iken geri kalanlar bağlantılı hak sahiplerinin oluşturdukları meslek birlikleridir. SESAM ise 1995 yılından önceki filmlerin eser sahibi yapımcılar kabul edildiği için karma bir yapı sergilemektedir.

SESAM'ın ardından ilk kurulan meslek birliği olan BSB'nin yönetim kurulu üyesi Sezgin Türk'le yapılan görüşmede BSB'nin yasal statüsü meslek birliği olmasına karşın kurumun daha çok dernek gibi işlediği görülmüştür[77]. Türk, kurumun meslek birliğinden daha fazla amaçlar taşıyan bir oluşum olduğunu, asıl faaliyet alanlarının belgesel film gösterimleri düzenlemek, eğitim atölyeleri oluşturmak, üyelere bilgi ve düşüncelerini paylaşma olanağı sağlayarak belgesel sinemanın gelişmesine katkıda bulunmak olarak tanımlamaktadır (Türk ile görüşme, 2008).

BSB ayrı tutulacak olursa SETEM ve SİNEBİR başkan ve yönetim kurulu üyeleriyle yapılan görüşmelerde hükümetle yakın ilişkide olmalarını olumlu değerlendirdikleri ancak yasalar çıkmasına rağmen uygulamada çok sayıda güçlükle karşılaştıkları görülmüştür. İlk sorun telif hakları konusunda yasalar çıkmasına rağmen sektörde, toplumda ve hatta kendi üyelerinde yasanın gerektirdiği algının oluşmamış olmasıdır.

[77] Sezgin Türk belgesel filmleri televizyon kanallarında göstermek istediklerinde kanalların kendilerinden 3000 dolar kadar bir ücret talep ettiklerini belirtmektedir. Kanal politikalarında en önemli belirleyici reyting olduğu ve belgesel filmler izleyicinin ilgisini çekmediği için kanallar belgesel film göstermek istememekte en iyi ihtimalle ücret karşılığı göstermeyi kabul etmektedir. Dolayısıyla ticari değeri düşük olan belgesel filmlerin yaygın bir telif bedeli getirisi olmamaktadır (Türk ile görüşme, 2008).

sinematek.tv

SİNEBİR başkan yardımcısı Erdoğan Akduman üyelerden yetki belgesi almakta çok zorlandıklarını, asil üyelerde dahi bu bilincin henüz oluşmadığını söylemektedir:

> Üyelerimizden (yetki belgesi) alıyoruz. Bizi yetki belgesiyle yetkilendirdikleri zaman o üyemizin haklarını koruyabiliriz. Derneklerde olduğu gibi sadece üye olduğu zaman biz o bizim üyemizdir demenin bir karşılığı yok. Yetki belgesi verildiği takdirde Sine-bir üyeliği gerçek anlam taşır. Yoksa yetki belgesi vermeyen üye ha Sine-bir'e üye olmuş ha Sender'e, Filmyön'e üye olmuş fark etmiyor... Hala çok zorlanıyoruz yetki belgesi almakta. Asil üyelerimizde de bu bilinç yok. Dolayısıyla her şey daha çok yeni çok başındayız her şeyin. Yetki vermeyen var... İzmir'deki Birinci Sınai ve Telif mahkemesinde açtığımız davalarda yetki belgesi veren arkadaşlarımızın eserleri konusunda dava açtık. Yetki vermeyenlerinkini açamadık. Yetki vermediler çünkü bize... Mahkemeye zaten sunuyoruz yetki belgelerini, yetkili olduğumuza dair yasal prosedürde ne gerekiyorsa veriyoruz zaten. Ondan sonra mahkeme bizi muhatap olarak alıyor. Yani meslek birliğinin aslında arkadaşlarımızın örgüte sahip çıkma oranı ne kadar yüksek olursa o kadar iş yapma ve kendimizi güvende hissetme ve daha firmaların karşısına daha güçlü çıkma şansımız var. Ama maalesef bazı arkadaşlarımızın endişesi var, bazıları da ihmalden, bir sonuç görmediğinden sıcak bakmıyor (Akduman ile görüşme, 2008).

SETEM başkanı Ersin Pertan da Akduman ile benzer ifadeler kullanma, yetki belgesi verme konusunda yeterli bilincin henüz oluşmadığını ifade etmektedir:

> Eser sahiplerinin çoğu yaşlı yönetmenler, bilinçli değiller yani. Yetki belgesi vermesi lazım o meslek birliğinin haklarını koruması ve tahsilat yapması için... Bize yetki vermiyor. Öyle ki çok kıdemli bir eser sahibi 400-500 tane senaryo yazmış. Yönetim kurulunda ama kendi hakları için meslek birliğine yetki vermiyor. O zaman niye üyesin ki, niye

sinematek.tv

> yönetimdesin? Sen kendi haklarını takip etme yetkisini birliğe vermeyeceksen üye olmakta ne fayda görüyorsun, yönetimde ne işin var? Eleştireceksek onlarda da öyle bir bilinçsizlik var... Yetki belgesi olsa da mahkemeye gidiyoruz hakim diyor 'o yetki belgesiyle sen bu davayı açamazsın'. Bu yetkiyi bize veren yasalar. Bakanlık bize 'bu metinle yetki alacaksın' diyor alıyoruz mahkemeye gidiyoruz hakim reddediyor (Pertan ile görüşme, 2008).

Ayrıca 2007 yılında SESAM başkanlığına Yılmaz Atadeniz'in gelmesiyle SESAM politikası da yapımcıların telif haklarından eser sahiplerinin telif haklarına doğru kaymaya başlamıştır. Yılmaz Atadeniz yapımcılık faaliyeti de olmasına karşın meslek hayatının büyük kısmında ücretli yönetmenlik yapmıştır. Atadeniz SESAM'ın yeni dönemini şöyle değerlendirmektedir:

> 2007'nin Şubat ayına kadar yani ben buranın yönetimini alıncaya kadar, düşün 1986'dan 2007'nin şubat ayına kadar yetki belgesi formu bile burada yoktu. Ne kadar acı. Ve ilk önce ben o formu meydana getirdim avukat arkadaşlarla ve o konudan sonra filmci arkadaşlardan bana yetki vermelerini istedim. Şu an bir sene içerisinde Türk sinemasında çevrilmiş, 2007 sonuna kadar çekilmiş filmlerin toplamı 6286 tanedir, bunların 3282 tanesinin yetkileri şu an elimizde (Atadeniz ile görüşme, 2008).

Atadeniz yetki belgeleri toplanmış olsa da hala telif ödemeleri konusunda yolun başında olduklarını belirtmektedir. Atadeniz daha güncel bir görüşmede 1995 öncesi filmlerde tek eser sahibinin yapımcı sayılmasıyla ilgili düzenlemeye karşı faaliyetlerini açıklamaktadır:

> Mahkemede çıkıyor; yedinci seneye girdik ve biz kaybediyoruz mahkemeyi, nereye gideceğiz, Strazburg'a gideceğiz, Türkiye Cumhuriyeti'ni mahkum ettirmek için. Ne lüzum var, bu kanunu değiştirsene ya da ek maddeye bir ek madde daha ilave et. Yani 1995

sinematek.tv

> yılından sonra 'imal edilen' filmlere uygulanır yerine 1995 yılından sonra 'görülen' filmlere uygulanır dese bitecek iş. Şimdi sen 1965'lerde film çekmişsin. Şu an, 2009'da televizyonda o filmin resmini görüyorsan, sesini duyuyorsan telif hakkın doğmuş demektir ama kanuna göre senin hakkın yok. Böyle şey olur mu, bir ülkede bir eser takvime tabii olup 1995 evveli, sonrası diye bir olay… Dünyada yok Telif hakkını anlamak istemiyorlar… Diyor ki, "ben yönetmene parasını ödedim, senariste de ödedim, daha ne ödeyeceğim kardeşim". Bu dediğin sen filimi gösterirken tamam ama bu filmin DVD'sini yaptın, sen bu filmi dünyaya sattın, bilmem ne haline döndürdün… Eee, bunların hakları ne olacak? (İrfan Hıdıroğlu tarafından Yılmaz Atadeniz'le yapılan görüşme, 2009).

Dolayısıyla telif hakları konusunda sektörel direnişten önce, yasal haklarla toplum genelindeki algının uyumsuzluğu ilk engel olarak belirmektedir. Üstelik 2004 yılında çıkan 5101 sayılı yasayla 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda yapılan değişiklikle yasanın 41.maddesi şu şekle gelmiştir: "Mahallelerde kurulan ve/veya iletimi yapılan eser, icra, fonogram, yapım ve yayınlar üzerinde hak sahibi olan gerçek veya tüzel kişiler, bunların kullanımına ve/veya iletimine ilişkin ödemelerin yapılmasını ancak meslek birlikleri aracılığı ile talep edebilirler. Sinema eserleri bakımından bu fıkranın uygulanması zorunlu değildir" (5846 sayılı Fikir ve Sanat eserleri Kanunu). Sinemada telif bedellerinin ödenmesinde meslek birliklerinin tek yetkili araç olarak tanımlanmaması sinema alanındaki meslek birliklerinin gücünü düşürmüştür. Sektörden böyle bir talep gelmemesine karşın neden sinema ile ilgili böyle bir hükmün yasaya eklendiği bilinmemektedir. Bu konuda bir değerlendirme SENDER genel sekreteri Ünal'dan gelmiştir:

> Meslek birlikleri olmadan Türkiye'de hak aranamaz artık. Tabii bu arada yasa çıktığında buna görünmez sihirli bir el ek madde koymuş parlamentoda

sinematek.tv

> son dakikada. Biz bu elin Türker İnanoğlu olduğundan çok eminiz. Diyor ki o ek maddede 'Türkiye'de meslek birliğine üye olmaksızın hak aranamaz, sinema müstesnadır' diyor. Dolayısıyla da sinemadaki bütün örgütlenme yeteneğini, böyle bir gücü olmazsa meslek birliğinin... Bu gücü elde ediyorsun ama Özal'la olan hukukları nedeniyle Türk sinemasındaki bütün telifçiler böyle bir kazık yiyor. Bunla da kalmıyorlar, çok ciddi anayasaya aykırı bir ek madde koyuyor meclis mülkiyet hakları konusunda. Hangi yasa olursa olsun geriye doğru çalışır çünkü o mülkiyet hakkıdır. Diyor ki '1995'ten itibaren eseri yaratan onun sahibidir, 95'ten önceye çalışmaz' diyor. Dört yıldır biz bunun önemini kendi sektörümüzde kavratmaya ve devlete kavratmaya çalışıyoruz (Ünal ile görüşme, 2008).

SETEM başkanı Pertan da benzer bir yorum yapmıştır. Bakanlık ve meslek birlikleri olarak toplantılar yapıldığını, bakanlığın kendilerinin görüşleri doğrultusunda bir yasa çıkardığını ancak son anda eklenen bazı kritik maddelerle yasanın istenen görünümden uzaklaştığını belirtmiştir:

> Kulis yapıyorlar. Bizi topluyor bakanlık, görüş alıyor, tamam diyor, sonra bir yasa çıkıyor, birisi o arada koridorda bir fısıltıyla o cümleyi araya ekletiyor. Biz şikayet edince bakanlık diyor ki bunu sektör istedi. Sektörün istediği falan yok. Sektörde zaten eser sahibi meslek birliği biz varız. Bunu oraya koyduran hangi sektörmüş? Çünkü bütün meslek birlikleri vardı orada... Meslek birliğinin maddi gücünün önü kesilmiş oluyor (Pertan ile görüşme, 2008).

Birlik temsilcileri ikinci ve en önemli sorunun televizyon kanallarının yasanın uygulanmasının önüne geçecek bir yol bulmaları olarak tanımlamaktadır. Sinema çalışanlarının en geniş üretim alanı olan yerli dizilerde, kanallar anlaşma imzalamak için yapımcının eser sahiplerinden alacağı muvafakat belgesini şart koşmaktadır. Bu belge ile eser sahipleri henüz proje başlamadan mali haklarını devretmekte, defalarca

sinematek.tv

yeniden gösterilebilen diziler bir kanaldan diğerine satılabilmekte, izleyici bulup kanallara gelir sağlamaya devam etmesine karşın eser sahipleri telif hakkı alamamaktadır. Pertan, kanalların telif ödemektense olayın yargıya taşınmasını tercih ettiklerini, bu doğrultuda açtıkları davaların sonuca bağlanmasının yıllar sürebildiğini, davaların mali yükünü karşılamakta zorlandıklarını belirtmektedir (Pertan ile görüşme, 2008). Akduman, SİNEBİR olarak devlet kanalı olması nedeniyle önce TRT'yle telif hakları konusunda bir sözleşme yapmak istediklerini ama altı ay içinde defalarca talep etmelerine rağmen bir türlü randevu alamadıklarını söylemektedir:

> TRT ile uzun zamandır aşağı yukarı 6 aydır randevu istememize rağmen bir türlü randevu alamıyoruz. Devlet kanalı olması nedeniyle önce TRT'den başlayalım, Kültür Bakanlığı ile adım atalım, TRT ile telif hakları konusunda sözleşme yapalım istiyoruz, ama henüz defalarca talep etmemize rağmen söz alınmasına rağmen henüz randevu alamadık. Herhalde randevu verecek zamanları yok. Bizim meslek birliğinin Türkiye'de şu anda 174 üyesi var. On binlerce eserin hakları meslek birliğimize ait, sinema eseri televizyon filmi, televizyon dizileri olmak üzere on binlerce eserin telif haklarını koruma yetkisine sahip olan Sine-bir, ilk defa TRT'den başlayalım dediğimiz halde 6 aydır randevu dahi alamadık. Randevu alsak merak ediyorum kaç yılımızı alacak görüşmek (Akduman ile görüşme, 2008).

Dolayısıyla yasallarla uygulama arasında büyük çelişkiler yaşanmakta, bir başka deyişle yasalar televizyon kanalları karşısında işlememektedir.

sinematek.tv

BSB, SESAM, SETEM, SİNEBİR'in ardından üyelerini gerçek kişilerin oluşturduğu bağlantılı hak sahibi meslek birliklerinden sonuncusu Seslendirme Sanatçıları Meslek Birliği SESBİR'dir. SESBİR 2001 yılında Ankara'da kurulmuş, 2006 yılında üye sayısı 600'e ulaşmıştır. SESBİR başkanı Haluk Cömert 2004 yılında bir basın açıklaması yaparak sorunları dile getirmiştir. Temel sorunlarını özel televizyon kanalları yayına başladıktan sonra taşeron şirketlerin sayısının artması, bu şirketler kalifiye olmayan elemanlara yöneldikleri için ücretlerinin çok düşmesi olarak tanımlamıştır (Sabah Gazetesi, 5.8.2004). SESBİR 15.1.2005 tarihinde aldığı karar doğrultusunda üyelerinin, SESBİR üyesi olmayan kişilerle aynı stüdyoya girmeyeceği, aynı film ve dizide seslendirme yapmayacağı, açıkladıkları çalışma koşullarına uyacağını beyan etmeyen stüdyolarla çalışmayacağını duyurmuştur (www.seslendirme.org/basinaciklamasi/, 12.6.2009). Ancak üyeler arasında tam uzlaşma sağlanmadan bu kararın alınması nedeniyle bazı üyeler üyelikten istifa etmiştir. SESBİR'in stüdyolara baskısı sonucu eyleme uymayan kişilerin çalışmalarının engellendiği iddia edilmiştir. Bazı üyelerin Rekabet Kurumu'na yaptığı başvuruyla SESBİR hakkında soruşturma başlatılmış, soruşturma sonucunda SESBİR'in kararının ve buna bağlı eylemlerinin 4054 sayılı kanunun 4.maddesinin (d) bendini ihlal ettiğine ve bu nedenle idari para cezasına çarptırılmasına karar verilmiştir (Rekabet Dergisi, 2006: 185-203). 25.5.2009 tarihinde TRT'de yayınlanan sinema çalışanlarının sorunlarının tartışıldığı bir açık oturumda Oyuncu Zafer Algöz, Kültür Bakanı Ertuğrul Günay'ın desteğiyle oyunculara yönelik bir meslek birliği kurma hazırlıklarını tamamladıklarını açıklamıştır. Kurucu heyetin aynı günlerde yayınlanan basın açıklamalarında kurulacak meslek birliğinin hiçbir

sinematek.tv

politik duruşu olmadığı, sendikadan farklı bir oluşum olduğu özellikle vurgulanmıştır[78].

Diğer bağlantılı hak sahibi meslek birlikleri, üyeleri tüzel kişilerden oluşan FİYAB, TESİYAP, SEYAP ve RATEM'dir. FİYAB, TESİYAP ve SEYAP yapımcı şirketlere ait bağlantılı hak sahibi meslek birlikleriyken RATEM radyo ve televizyon kuruluşlarının oluşturduğu meslek birliğidir.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıya eserin doğrudan ya da dolaylı çoğaltılması ve kamuya iletilmesini konularında bağlantılı hak tanımıştır. TESİYAP, FİYAB ve SEYAP bu haklar doğrultusunda kurulan meslek birlikleridir. Kurum temsilcileriyle görüşme yapma talebine TESİYAP olumlu yaklaşmış ancak başkan Mine Vargı'nın yoğunluğu sonucunda randevu alınamamıştır. Ankara merkezli FİYAB görüşme yapmayı kabul etmemiş soruları yazılı istemiştir. Yazılı olarak iletilen sorulara daha sonra herhangi bir cevap gelmemiştir. Dolayısıyla sadece SEYAP başkanı Nida Karabol'la görüşme yapmak mümkün olabilmiştir. Bu nedenle TESİYAP ve FİYAB hakkındaki bilgiler internet sitelerinden, basından ve sektörden edinilmiştir.

[78] Zafer Algöz şöyle demektedir: "Bakanlığın böyle bir arayışa girdiği dönemde oyuncular da artık örgütlenilmesi gerektiğini düşünüyordu. Sektörde çalışma koşulları ağırlaşmıştı ayrıca telif hakları konusunda bir bilinç gelişmişti. Bu oluşum da bunun için oyuncu camiasında heyecan yarattı. Geçmişte örgütlenme konusunda sektör çekingen davranıyordu. Çünkü bu tür örgütlenmeler politik bir enerjiyle yapılıyordu. Ama bizim örgütlenmemizin politik bir tarafı yok. Sadece kanundan doğan haklarımızı istiyoruz". Oyuncu Janset de benzer ifadeler kullanmıştır: "Eskiden süregelen sendika adına yapılacak hareketler politik bir enerjiyle yapıldığı için şu andaki jenerasyon sendika kelimesinden korkuyor. Biz yeni jenerasyon bağırarak çağırarak değil, bize yakışır şekilde, medeni, konuşarak, hakkımız hukukumuz neyse avukatlar eşliğinde yapacağız (Sabah Gazetesi, 25.5.2009)."

sinematek.tv

Bu birliklerden en erken kurulanı TESİYAP'tır. 2003 yılında kurulan birlik günümüzde Türkiye'nin en büyük yapım şirketlerini bünyesinde barındırmaktadır. 2009 yılında üyelerin yetki belgesi verme konusunda bilinçlendirilmesi toplantıları yapılmasından TESİYAP'ın da diğer meslek birlikleriyle benzer sorunlar yaşadığı anlaşılmaktadır. Kurum yapımcıların bağlantılı haklarını korumakla ilgili çalışmalar yapmanın yanı sıra bu alanda çalışan sanatçıların ve teknik işgücünün de çalışma koşullarının düzeltilmesi amacı taşıdığını açıklamaktadır. (www.tesiyap.com, 2009). Oyuncu Şevket Çoruh herhangi bir meslek birliğine ya da sendikaya üye olmamasına karşın TESİYAP başkanı Mine Vargı'nın yapımcılığında gerçekleştirilen *İnşaat* (2003) adlı filminden doğan telif haklarının kendisine her yıl düzenli olarak iletildiğini belirtmiştir:

> Eğer sözleşmeye koydurabilirseniz oyuncu olarak bağlantılı hakkınız var ama hiçbir yapımcı kabul etmez böyle bir şeyi. Bu işi yapıyoruz sonsuza kadar senin gibi. Dünyada öyle değil. Küçücük bir iş yapıyorlar yaşadıkları süre boyunca telif haklarıyla geçiniyorlar. Bir tek *İnşaat* filmimden benim böyle bir gelirim var. Her yıl DVD satışından, gösterim haklarından alırım. Mine Vargı ve Ömer Vargı dışında kimseden tek kuruş telif alamadım. Aslında bu benim hakkım %1 bile olsa bu benim hakkım (Çoruh ile görüşme, 2008).

Yapımcıların oluşturduğu diğer bir meslek birliği FİYAB 2005 yılında kurulmuştur. 289 üyesi bulunan kurumun üyeleri daha çok orta ve küçük ölçekli şirketlerden oluşturmaktadır. Ankara merkezli meslek birliğinin, İstanbul dışında, Ankara ve İzmir'de faaliyet gösteren çok sayıda şirketi bünyesinde barındırmaktadır (www.fiyab.org.tr, 2009). 2007 yılında kurulan SEYAP Özen Film, Arzu Film, Fida Film, Plato Film ve Energy Production gibi köklü ve büyük şirketlerin arasında

sinematek.tv

bulunduğu 97 üyeye sahiptir. Yönetim kurulu başkanı Karabol, kamuoyundaki telif haklarıyla ilgili bilinç eksikliğinin kurumun en büyük sorunu olduğunu söylemektedir:

> En büyük sorunumuz telif toplayamamak. Kamuoyunda şöyle bir bilinçsizlik var, daha doğrusu kamuoyu bir yapımcının ne yaptığını çok iyi bilmiyor. Biz bile bu soruyla karşılaşıyoruz, ters algılanıyor. Telif haklarıyla oluşan bir yapı sinema eseri, zaten birlikte oluşan bir yapı. Tabii ki yönetmene, senariste sinema eseri sahibi olarak çok saygılıyız. Ama yapımcının da hakkı belli, bağlantılı hak sahibiyiz. Yasa böyle biz de hakkımızı takip edeceğiz (Karabol ile görüşme, 2008).

Karabol yeniden gösterimlerden doğan telif hakları kadar korsanla mücadelenin de faaliyetleri arasında önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Yeniden iletim konusuyla ilgili olarak sürekli Türksat'tan randevu istediklerini ama randevu taleplerine olumlu bakılmadığını söylemektedir. Karabol, diğer yapımcı meslek birlikleri TESİYAP ve FİYAB'la iyi ilişkiler içerisinde olduklarını ve daha ileri bir işbirliğinin yollarını araştırdıklarını belirtmektedir.

Günümüzde sinema alanındaki meslek birlikleri içinde RATEM farklı bir konumda durmaktadır. Bunun nedeni yayınların tekrar iletiminden sorumlu yayın kuruluşlarını temsil etmesi dolayısıyla telif ödemelerinde taraf olmasıdır. Bu nedenle diğer eser sahibi ve bağlantılı hak sahibi meslek örgütleriyle pazarlık görüşmeleri yapmaktadır. RATEM 2001 yılında kurulmuş, ulusal ve bölgesel yayın yapan 823 televizyon ve radyo kanalını kapsamıştır. Bağlantılı hak sahibi radyo televizyon kuruluşlarının hakları Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 80.maddesi ve Komşu Haklar Yönetmeliğinin 16-19.maddeleri ile düzenlenmiştir. Bu düzenlemelerle radyo

sinematek.tv

televizyon kuruluşları yayınlarının başka kuruluşlar tarafından yayınlanmasını ve ücret karşılığında toplu olarak gösterilmesini yasaklama hakkı verilmiştir. Yönetmeliğin 19.maddesinde ise yayın kuruluşlarının haklarını yapımcılar, eser sahipleri ve icracı sanatçılarla yaptıkları sözleşmelere uygun olarak kullanacakları belirtilmiştir. Bu haklarını korumak üzere kurulan RATEM diğer taraftan gerek müzik alanındaki meslek birliklerinin gerekse sinema alanındakilerin telif haklarının ödenmesinde de taraf konumunda olmuştur. RATEM kuruluşunun hemen ardından müzik alanındaki meslek birlikleriyle karşı karşıya gelmiştir. Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) ve Müzik Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği (MSG), Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği (MÜ-YAP) ve Müzik Yorumcuları Meslek Birliği (MÜYORBİR) açıkladıkları tarifelere uymadıkları için kanallara arka arkaya davalar açmaya başlamıştır. RATEM tarifeleri daha kabul edilebilir seviyeye indirmek için Bilim ve Teknik Kurulu bünyesinde bir çalışma başlatmıştır. 2001-2005 yılları arasında yapılan çalışmalar sonucu RATEM kendi belirlediği tarife ile müzik alanındaki meslek birlikleriyle yoğun bir müzakere sürecine girmiştir. Müzakereler sonucunda 2 Haziran 2006 tarihinde dönemin Kültür Bakanı Atilla Koç'un da katıldığı bir törenle MÜ-YAP ve MÜYORBİR ile bir protokol imzalanmıştır. İki yıl boyunca diğer meslek birlikleri MESAM ve MSG ile tarifeler üzerinde anlaşabilmek için görüşmelerini sürdürmüş 22 Ekim 2008 tarihinde diğer iki meslek birliğine ödenenin %25 fazlasıyla MESAM ve MSG de protokole dahil edilmiştir. O tarihten itibaren RATEM üyesi kuruluşlar yayınlarında kullanacakları müzik eserlerini radyolar için yıllık 263, televizyonlar içinse yıllık 1462 liradan lisanslanmıştır. Lisanslanan radyo televizyon kuruluşları MÜ-YAP tarafından verilecek şifre ile internet üzerinden yüz bine yakın arşive ve yeni çıkan

sinematek.tv

her esere ulaşabilme ve kullanabilme olanağına kavuşmuştur (RATEM Dergisi, 2008: 8-10).

Müzik alanındaki meslek birliklerinin bu başarısında kuşkusuz yasal düzenlemenin rolü büyüktür. 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda, 2004 yılında 5101 sayılı yasayla yapılan değişiklik 41.maddede müzik alanındaki telif ödemelerinin ancak meslek birlikleri aracılığıyla talep edilebileceğini belirtirken sinemada bunu zorunlu tutmamıştır. Diğer taraftan sinema alanında RATEM'in ayrı ayrı görüşme yürütmesi ve anlaşma imzalaması gereken sekiz meslek birliği bulunmaktadır. Bu çeşitlilik de işbirliğini geciktiren faktörlerden biridir. 2009 yılında sinema alanındaki meslek birlikleri ile RATEM'in taraf olduğu bir toplantı yapılmış ve RATEM müzik meslek birlikleriyle imzaladığı türden bir protokolün imzalanabilmesi için tek bir örgüte dönüşmelerini talep etmiştir. 2010 yılının Mart ayında SEYAP üyesi Erdoğan Kar, RATEM karşısında tek bir örgüt olabilmek için birleşme hareketine başladıklarını belirtmiştir (Kar ile görüşme, 2010).

Sonuç olarak Türkiye'nin Avrupa Birliği üyeliği hedefi 1990'lardan itibaren fikri mülkiyet haklarıyla ilgili düzenlemelerin gelişmesine neden olmuş ve sinema çalışanlarından yaratıcı işgücü tıpkı diğer Avrupa ülkeleri ve ABD'de olduğu gibi avantajlı konuma geçmiştir. Yaratıcı işgücünün örgütleri olan meslek birlikleri uygulamada pek çok sorunla karşılaşsalar da yarı resmi kuruluşlar oldukları için hükümetle sürekli diyalog içinde olan, desteklenen kuruluşlar olarak öne çıkmıştır. Çalışanlar adına işveren kurumlarca toplu anlaşma görüşmesi yürütme olanağı da yine meslek birliklerinde olmuştur. Sinema alanında çok sayıda meslek birliği olması

sinematek.tv

RATEM'le işbirliği yapılmasını geciktirse de bu aksaklığın giderilmesi yolunda çalışmalar hızlanmıştır.

3.2.4. Uluslararası Örgütlerle Bağlantılar

Sinema alanındaki uluslararası örgütlenme faaliyetleri 1950'lerde başlamış olsa da günümüze kadar nadiren uluslararası anlaşma imzalandığı ve bu anlaşmalar ortak bir karakterde birleşmediği için "çok uluslu anlaşmalar" olarak değil de ancak "çok uluslu ilkeler" olarak tanımlanabileceği birinci bölümde anlatılmıştı. Miscimarra ve Wasko, International Federations of Performers'ın (Uluslararası İcracılar Federasyonu/FFF) üç işveren örgütüyle toplu anlaşmalar imzalamaları bakımından somut sonuçları olan faaliyetlere sahip tek federasyon olduğunu söylemektedirler (Miscimarra, 1981; Wasko, 1998). Sine-Sen'in bu federasyonlarla bir bağı bulunmamaktadır.

Diğer taraftan fikri mülkiyet hakları konusunda uluslararası alanda önemli gelişmeler yaşanmaktadır. Fikri mülkiyet hakları sadece kendi yetki alanları içerisinde bulunan yerleri etkileyebilecek şekilde hak verebilen ulusal hükümetler tarafından sağlanır. Ancak fikri mülkiyet hakları hakkı veren hükümetin yetki alanının sınırları dışında zarar görebilir. Böylesi bir zararı engelleyebilmek ve fikri mülkler anlamında uluslar arası ticareti ileri taşıyabilmek için fikri mülkiyet haklarını küresel ölçekte koruyan bir sisteme duyulan ihtiyaç artmaktadır. 2000'lerde çok taraflı fikri mülkiyet anlaşmalarının neredeyse tamamı iki kurum tarafından; Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü (World Intellectual Property Organization/WIPO) ve Dünya

sinematek.tv

Ticaret Örgütü (World Trade Organization /WTO) tarafından yürütülmektedir. WIPO temelleri Paris Anlaşması (1883) ve Berne Anlaşması'na (1886) dayanan bir oluşumdur. Zaman içinde yeni anlaşmaların eklenmesiyle örgütün boyutları büyümüş ve 1967'de WIPO adını almıştır (Schwabach, 2007: 100). 2006 itibariyle 183 üyesi olan kuruma Türkiye 1976 yılında üye olmuştur. Eser Sahibinin Hakları ve Bağlantılı Haklar alanında WIPO tarafından atılan en önemli adımlar, 1996 tarihli WIPO Eser Sahibinin Hakları Sözleşmesi (WCT-WIPO Copyright Treaty) ile aynı tarihli WIPO İcralar ve Fonogramlar Sözleşmesi (WPPT-WIPO Performances and Phonograms Treaty)'dir. Uzun tartışmalar sonucu kabul edilen bu sözleşmeler uluslararası alandaki gelişmelerin de itici gücü olmuştur. Bu sözleşmelerin imzasını takiben hem ABD'de (Digital Millennium Copyright Act) hem de Avrupa Birliği'nde (2001/29/EC Direktif) sözleşmeler doğrultusunda yeni düzenlemeler yapılmıştır (Türkekul vd., 2004). Bu gelişmeler Türkiye'de fikri mülkiyet konusundaki düzenlemeleri dolayısıyla yaratıcı işgücünün mesleki örgütlenmelerini etkilemiştir.

Tablo 14, Türkiye'de uluslararası bağlantısı bulunan sinemayla ilgili meslek örgütlerini, ulusüstü bağlantılarını ve bu bağlantının kurulduğu yılı göstermektedir.

Meslek Örgütü	Ulusüstü Kuruluş	Üye Olunan Yıl
SE-YAP	AGICOA	2007
SETEM	CISAC	2008
FİYAP	FIAPF	2009
BSB	EDN	2009
SEN-DER	FSE	2009
FİLMYÖN	FERA	2009

Tablo 14. Türkiye'de Sinema Alanındaki Meslek Örgütlerinin Uluslararası Örgütlerle Bağlantıları

sinematek.tv

SEYAP'ın üye olduğu Association of International Collective Management of Audiovisual Works (Asociation Gestion Internationale Collective des Ouvres Audiovisuelles/AGICOA) 1990 yılında kurulmuş bağımsız yapımcıların ürünlerinin tekrar iletiminden doğan telifleri belirleyen ve dağıtan kar amacı gütmeyen ulusüstü bir oluşumdur. AGICOA 17 ülkeden üyeye sahiptir. 2000 yılından beri 700 bin görsel işitsel üründen yarım milyar euro toplamış ve dağıtmıştır. SETEM'in üye olduğu Center For International Security And Cooperation (Uluslararası Güvence ve İşbirliği Merkezi/CISAC) 1926'da kurulmuş, 118 ülkeden müzik, drama, edebiyat, görsel-işitsel ürünler, fotoğraf ve görsel sanatlar gibi çeşitli türlerdeki eserlerin haklarıyla ilgili 2,5 milyon üyeyi temsil etmektedir. FİYAB'ın üye olduğu International Federation of Film Producers Assocations (Federation Internationale des Associations de Producteurs de Films/Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu/FIAPF) ise sadece film ve televizyon yapımcılarına yönelik bir kuruluştur. 23 ülkeden 26 yapımcı örgütü kapsayan FIAPF fikri mülkiyet haklarıyla ilgili düzenlemelerde yapımcıların çıkarlarını gözeterek etkili olmaya çalışmaktadır. FIAPF telif haklarıyla ilgili ödemeleri AGICOA vasıtasıyla almaktadır. SEYAP başkanı Karabol kurumun en büyük başarısını AGICOA'ya üye olmak olarak tanımlamaktadır:

> Kurum olarak en büyük başarımız 2007 yılında uluslararası kurula, AGICOA'ya üye olmamızdır. Bunlar çok meşakkatli şeyler. Yani İçişleri, Dışişleri, Kültür Bakanlığı hepsinden teker teker onay alınıyor. Teker teker üyelere dosyalar gönderiliyor. Bunu başarmak önemli (Karabol ile görüşme, 2008).

Benzer şekilde SETEM başkanı Pertan şunları ifade etmektedir:

sinematek.tv

> En büyük başarımız 2008'e gelindiğinde biz CISAC gibi çok önemli bir kuruma üye olduk. CISAC çok önemli yılda 2-3 milyar euro gibi toplam telif hakkı tahsil edip dağıtan, meslek birliklerinin üye alındığı bir konfederasyon. Başvurumuzu incelediler, üyelerimize baktılar ve bizi kabul ettiler (Pertan ile görüşme, 2008).

Kurum başkanları bu üyeliği en önemli başarıları olarak nitelendirmelerine karşın henüz üyeliğin somut bir getirisi olmadığını belirtmişlerdir. BSB 2009 yılında European Documentary Network (Avrupa Belgesel Ağı/EDN)'e üye olmuştur. EDN 60 ülkede 1000 üyesi olan bir sivil toplum kuruluşudur. Temel faaliyetleri uluslararası ortak yapımlar, dağıtım olanakları ve festivaller hakkında üyelere bilgi ve destek sağlamaktır. SENDER'in 2009 yılında üyesi olduğu FSE, 6 Aralık 1954 ve 30 Haziran 2000 kanunları ile yenilenen 25 Ekim 1919 Belçika Kanunu ile yönetilen kar amacı gütmeyen uluslararası bir birliktir. 22 ülkeden 28 üyesi bulunan FSE, temel faaliyet alanını telif hakları üzerinde yoğunlaştırmıştır. Avrupa genelinde faaliyet gösteren Federation Scenaristes Europe (Avrupa Senaristler Federasyonu/FSE) ve daha kapsamlı bir örgüt olan International Affiliation Writers Guild (Uluslararası Yazarlar Sendikası Birliği/IAWG) son dönemde faaliyetlerini arttıran uluslararası oluşumlardır. IAWG ve FSE 6-7 Kasım 2009'da Atina'da temelde telif sorunlarının tartışıldığı 1.Dünya Senaristler Konferansını gerçekleştirmişlerdir (Kaftan, 2010). Bu konferansa SEN-DER de katılmıştır. FİLMYÖN'ün üye olduğu FERA, 1980 yılında kurulmuş, uluslararası alanda sinema ve televizyon yönetmenlerini temsil eden bir federasyondur. 28 Avrupa ülkesinden 32 üye kuruluşa sahip olan FERA, temel olarak Avrupa merkezli eserlerin tanıtımı ve üye ülkeler arasında ortak yapım faaliyetlerine odaklanmıştır.

sinematek.tv

SEYAP üyesi ve FİLMYÖN yönetim kurulu üyesi yapımcı-yönetmen Erdoğan Kar, Türkiye'de sinema alanındaki meslek örgütlerinin hiçbirinin ulusüstü bağlantısının henüz işlerlik sağlamadığını belirtmektedir. Bunun en önemli nedeninin Türk sinemasının Yeşilçam'dan bugüne taşınan alt yapı sorunları olduğunu söyleyen Kar şu an için bu üyeliklerin sadece kağıt üzerinde kaldığını vurgulamıştır (Kar ile görüşme, 2010). Dolayısıyla ABD ve İngiltere'de örgütlerin ulusal politikalarının belirleyiciliğinde yapılan sınırlı sayıdaki uluslararası faaliyetlerin henüz Türkiye'de somut bir etkisi hissedilmemektedir. Türkiye'nin Avrupa Birliği ve Dünya Ticaret Örgütü'yle ilişkileri belirleyici olmakta, devlet politikaları ve dolayısıyla yasal düzenlemeler gitgide daha fazla şekilde yaratıcı işgücünü korumaya yönelmektedir. Telif hakları konusunda son derece güçlü bir yasal çerçeve olmasına karşın sinema konusunda istisna maddelerin eklenmesi ve bir önceki bölümde açıklanan diğer uygulama sorunları nedeniyle bu hakların tam işlerliği sağlanamıyor olsa da genel eğilim dünya genelinde olduğu gibi Türkiye genelinde de yaratıcı işgücünü avantajlı konuma geçirmiştir.

sinematek.tv

SONUÇ

Türk sineması çalışanlarının örgütlenme sorunları bugüne kadar ve özellikle bugünlerde üzerinde çok tartışılan ancak tarihsel kökenleri ve uluslararası bağlantıları hiç araştırılmamış bir konudur. Bu çalışmada, Türk sinemasının tarihsel bir perspektif içinde örgütlenme durumunu tespit etmek ve bugünkü koşullar çerçevesinde sinema alanında örgütlenmenin değişen anlamlarını irdelemek, yeni ekonomik düzende Türk sineması çalışanlarının ve örgütlerinin durumunu betimlemek amaçlanmıştır.

Bu nedenle birinci bölümde öncelikle çalışmanın ilk varsayımı doğrultusunda, kapitalizmin 1970'lerin ilk yarısından itibaren girdiği dönüşümün çalışma koşulları ve sendikalar üzerindeki etkisi; üretim biçimindeki dönüşüm, neoliberal politikalar ve sermayenin küreselleşmesi bağlamında incelenmiştir. 1970'lerin ilk yarısından itibaren gelişmiş kapitalist ekonomilerde post-fordist üretim biçimine geçildiği görülmüş ve post-fordist tartışma alanı içindeki başlıca üç teorik konum açısından bu geçiş kısaca irdelenmiştir. Düzenleme yaklaşımı, esnek uzmanlaşma yaklaşımı ve neo-Schumpeterian yaklaşım 1970'lerdeki kriz olgusunu farklı kuramsal çerçevelerden yorumlasalar da her üç yaklaşım da krizin ardından üretim örgütlenme biçiminin ve çalışma koşullarının esnekleştiği konusunda uzlaşmaktadır. Bu geçişin çalışanlar ve sendikalar açısından anlamı; tam zamanlı ve sürekli işlerin azalması, görece daha küçük işletmelerde istihdam edilme, nitelikli ve niteliksiz işgücü arasındaki eşitsizliğin artması ve dolayısıyla sendikaların zemininin aşınması olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan 1970'lerdeki krize kadar dünyanın

sinematek.tv

önemli bir kısmında görülen Keynesçi refah devletleri 1980'lerden itibaren önce İngiltere ve ABD'de ortaya çıkan, ardından IMF ve Dünya Bankası gibi kurumlarla dünyanın geri kalanına yayılan neoliberal politikalarla hızla aşınmıştır. Bu gelişmelerle birlikte devletin bir önceki dönemde işçi-işveren ilişkilerinde işçiyi koruma durumu ortadan kalmış, çalışma koşulları piyasa şartlarına bırakılırken sendikalar serbest piyasanın işleyişini olumsuz etkileyen kurumlar olarak görülmeye başlamıştır. Diğer taraftan 1970 öncesinde de var olan sermayenin uluslararası hareketi olgusu 1970'ler boyunca hükümetlerin sermaye hareketlerini serbestleştirmesi karşısında yeni bir ivme kazanmış, emek pazarı daha da uluslararasılaşırken sermayenin sendikalardan kaçınma ve ucuz emek bölgelerine kayma uygulamaları yaygınlaşmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünün ikinci kısmında film endüstrilerinde görülen dönüşüm ve bu dönüşümün çalışma biçiminde ortaya çıkardığı yenilikler irdelenmiştir. Sinema endüstrilerinin televizyon, video, uydu gibi yeni dağıtım kanallarının rekabetiyle karşılaşmadan önce çalışanların tam zamanlı ve uzun dönemli kontratlarla çalıştığı, Keynesyen politikalara uygun olarak ücretlerin yükseldiği ve refah devletinin önemli bir bileşeni olan teknik işgücünün örgütleri sendikaların güçlendiği görülmüştür. Televizyonun rekabeti ve izleyici tercihlerinin değişmesi gibi nedenlerle büyük film yapım şirketleri yavaş yavaş yapım aşamasından çekilmeye ve bağımsız yapımcıları finanse ederek dağıtım sektörüne yoğunlaşmaya başlamıştır. Sinema endüstrisinde daha erken başlayan post-fordist dönüşüm 1970'lerdeki krizin sinema endüstrisini de sarsması ve video ve uydu yayıncılığı gibi yeni dağıtım alanlarının rekabetinin belirmesiyle iyice

sinematek.tv

şiddetlenmiştir. Yaşanan finansal zorlukları aşmak için sinema alanındaki şirketler birbiriyle bağlantılı, ancak analitik olarak ayrı süreçler olan bütünleşme, çeşitlendirme ve uluslararasılaşma süreçlerine girmiş bir başka deyişle yoğunlaşmıştır. Bütünleşme şirketlerin üretimin aynı aşamasında ek birimler elde etmesiyle ya da farklı üretim aşamalarında birimler elde etmesiyle gerçekleşmiştir. Birleşmeler ve ele geçirmeler aracılığıyla belirli bir medyada konumunu pekiştiren şirketler ayrıca kar kaynaklarını artan şekilde çeşitlendirmiş, eğlence ve enformasyon sektöründe holdingler edinmişlerdir. Son olarak şirketler dış yatırımlar aracılığıyla ulusaşırı sahiplikler elde etmiş, uluslararasılaşmıştır. Diğer taraftan üretim biçiminde yaşanan dönüşüm sonucunda genel olarak üretim süreci dışsallaşmaya ve taşeron şirketlere devredilmeye başlamıştır. Büyük şirketlerin çok sayıda personeli tam zamanlı olarak ve uzun süreli kontratlarla çalıştırmasının önüne geçen ve riskleri taşeron şirketlerin ve oradan da çalışanların üzerine kaydıran bu uygulamadan sinema alanındaki dev şirketler de yararlanmış, özellikle 1980'lerden sonra yapım aşamasından tamamen çekilerek bağımsız yapımcıları finanse etmeye başlamıştır. Böylece 1980'lerden itibaren ABD'de ve İngiltere'de dağıtım ve gösterim alanları gitgide daha fazla yoğunlaşan şirketlerin kontrolüne geçerken yapım aşaması bağımsız yapımcılarla, çalışma koşulları ise "proje bazlı istihdam" kavramıyla tanımlanır hale gelmiştir. Diğer taraftan küreselleşmenin emek pazarındaki genel etkilerine uygun olarak sinema çalışanlarında da yaratıcı işgücü ve teknik işgücü arasındaki ayrım derinleşmiştir. Sinemanın endüstriye dönüştüğü ilk zamanlardan itibaren yaratıcı personel ve teknik personel film bütçesinde ayrı kalemler oluşturmasına karşın sendikacılığın altın çağı olan refah devleti döneminde teknik işgücünün çalışma koşulları korunmuştur. Ancak neoliberal politikalarla birlikte

sinematek.tv

devletin sermaye karşısında emeği koruma işlevi aşınmış dolayısıyla bütün sendikalar gibi teknik işgücü sendikaları da bir zayıflama sürecine girmiştir. Diğer taraftan 1980'lerde, İkinci Dünya Savaşı Sonrası 50 ülke arasında imzalanan sonradan kalıcı bir kuruma dönüşen Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması'nda (General Agreement on Tariffs and Trade-GATT) ABD'nin ağırlığı hissedilmeye başlamıştır. 1990'larda gelişmekte olan ülkelerde merkez ülkelerin yeni teknoloji ürünü mallarının taklitlerinin yapılmasını önlemek için fikri mülkiyet hakları da korumaya alınmıştır. Bu gelişmeler pazarlık gücü zaten yüksek olan yaratıcı işgücünün daha da güçlenmesine neden olmuş, onların oluşturduğu meslek örgütleri üye sayılarını arttırarak tekrar gösterimlerden gelen telif haklarından üyelerin faydalanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bütün bu gelişmeler sonunda küreselleşme sürecinde sinema alanında görece kolay ikame edilebilen teknik işgücünün ve onların meslek örgütleri olan sendikaların zayıfladığı, pazarlık gücü yüksek olan yaratıcı işgücünün ve onların meslek örgütlerinin güçlendiği görülmüştür. Uluslararası sendikacılık deneyiminin ise çatışan ulusal çıkarlar nedeniyle henüz çok sınırlı olduğu görülmektedir.

İkinci bölümde mesleki örgütlenme açısından Türk sinemasının tarihsel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı süresince Türkiye'ye yerleşen sinema, 1950'lerde savaş koşullarının atlatılması ve yerli film yapımının artmasına karşın hammaddede dışa bağımlı konumdan kurtulamamıştır. Sinema sektöründe kullanılan donanımlar ithal edilmiş dolayısıyla izlenen ithal ikame politikaları sonucunda ortaya çıkan her döviz dar boğazında sinema sektörü de sarsılmıştır. Bu nedenle sinemaya yeterli alt yapı yatırımları yapılması mümkün

sinematek.tv

olmamış, bu durum çalışma koşullarını da etkilemiş, çalışanlarda bir meslek algısı oluşmasını geciktirmiştir. Diğer taraftan Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ve Cumhuriyetin ilk yıllarında çalışma hayatı genellikle tezgah ve el işlerine dayalı olduğu, çok sayıda işçinin çalışmasını gerektiren seri üretime geçilmemiş olduğu için İş Hukukunun gelişimi de yavaş olmuştur. Kemalizmin sosyal politikası, sanayileşmenin başlangıç dönemlerini yaşayan toplumda tüm ulusun çıkarlarının sendikalara gerek kalmaksızın devlet tarafından uzlaştırılarak korunabileceği beklentisi üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla Türkiye'de geniş sendikal hakların tanınması ABD ve Avrupa ülkelerine göre oldukça geç bir dönem olan 1960 sonrasında mümkün olmuştur. 1960'lara kadar olan dönemde Türk sineması çalışanları dernekler temelinde örgütlenmiş, ithalatçı-işletmeciler, yapımcılar, yönetmenler tarafından çok sayıda dernek kurulmuştur. Bu derneklerin faaliyetleri üç-dört yıl kadar sürmüş, genellikle yönetimde çıkan anlaşmazlıklar sonucu dağılmışlardır. Dönemdeki tek sendikacılık girişimi 1954 yılında kurulan ve stüdyo çalışanlarını kapsamaya yönelik bir oluşum olan ve kuruluşundan bir iki ay sonra kapanan Film Teknisyen ve İşçiler Sendikası'dır. Çalışanları kapsamaya yönelik geniş katılımlı ilk meslek örgütü 1959 yılında kurulan Türk Sinema Sanatçıları Derneği'dir. Dernek öncelikle yapımcıları ve ücretli çalışanları birbirinden ayırarak sadece ücretli çalışanları kapsama almıştır. Ardından artan işgücü ihtiyacının deneyimsiz ve niteliksiz kişiler tarafından karşılanması önlemek amacıyla belli bir deneyim önkoşulu getirmiş, bu yolla bir yandan meslek standardını yükseltirken bir yandan da kıdemli işgücünü korumak istemiştir. Diğer taraftan dernek kendisini Türk Film Prodüktörleri karşısında tek sözcü olarak tanımlamış, tüm çalışanların film yapımcılarıyla tek tip anlaşma yapmaları için prototip bir anlaşma örneği

sinematek.tv

hazırlamıştır. Bu oluşum sektörde çalışmayı kıdem temelinde koşullara bağlamaları ve en önemlisi yapımcılar karşısında varlıklarını kabul ettirerek takım sözleşmesi yapmaya çabalamaları bakımından bir sendikanın işlevlerini üstlenmiş bir örgüttür.

1960'lı ve 70'li yıllar ithal ikamesinin, planlama ve diğer kurumsal ve yasal düzenlemelerle birlikte resmiyet kazandığı yıllardır. İthal ikamesi sürecinde iç pazarın genişlemesi ve canlanması için ücretler, bireysel kapitalist için bir maliyet unsuru olmakla birlikte, bir bütün olarak sermaye için yeniden üretim sürecini sürükleyen bir talep unsuru olmuştur. Grev hakkını içeren toplu pazarlık sistemi ve yaygın sendikalaşma, işçi sınıfının reel gelirlerinde zaman içinde sürekli artışları güvence içine almış, bu dönemde Türkiye oldukça ileri bir sosyal güvenlik sistemi kurabilmiştir (Boratav, 1989: 100). 1960 ihtilalinden bir yıl sonra yürürlüğe konan 1961 Anayasası sendikacılık açısından da yeni bir dönemin başlangıcı kabul edilir. 1961 Anayasası, sendika kurma, toplu sözleşme ve grev haklarıyla ilgili esasları ortaya koymuş ve bu şekilde grev, toplu sözleşme ve sendika kurma hakları anayasal düzeyde tanınmıştır. Ülkede hızlanan sendikacılık faaliyetleri Türk sinemasının çalışma ortamına da yansımış bir düzineden fazla işçi ve işveren sendikası kurulmuştur. Türk sineması çalışanlarının oluşturdukları ilk uzun süreli sendika Türkiye Sinema İşçileri Sendikası (Sine-İş) 1962 yılında kurulmuş, 1964 yılında bütün stüdyo çalışanlarını kapsayarak ilk toplu iş sözleşmesinin imzalanmasını sağlamış, Acar Film grevini gerçekleştirmiş, 1967 yılından itibaren ise etkinliğini kaybetmiştir. Kısa bir süre faaliyet göstermesine karşın dönemin bütün stüdyo çalışanlarına önemli kazanımlar sağlayan toplu iş sözleşmesini gerçekleştirmeleri ve çalışanlar arasında sendikal bilinç oluşturmaya çabalamaları bakımından

sinematek.tv

Türkiye'deki sineması çalışanlarının örgütlenme tarihinde çok önemli bir uğraktır. Toplu iş sözleşmesiyle stüdyo çalışanları önemli kazanımlar elde etmiş olsa da hem bu kazanımlar hem de sendika kalıcı olmamıştır. Öncelikle sendikaların yeni olduğu ortamda atılan ileri düzeydeki bu adım, işverenler ve işçiler arasında o döneme kadar fazla şiddetli olmayan gerginliğin yükselmesine neden olmuştur. Ardından sendika başlangıçta amaçladığı gibi, önce stüdyo çalışanlarını arkasından çekim aşaması çalışanlarını kapsama amacına ulaşamamıştır. Dolayısıyla işverenlerin sendika karşıtı faaliyetlerine karşısında, sayıları görece az olan stüdyo çalışanlarına güçlü bir destek verememiştir. Ayrıca sendikanın yönetimi konusunda çıkan anlaşmazlıklar 1967 tarihinde kurucuların ve onların çizgisindeki büyük bir kitlenin sendikadan kopmasına neden olmuştur. Diğer taraftan sendikacılığın profesyonel anlamda yürütülmemesi faaliyetlerin istikrarlılığını engellemiştir. Bütün bu olumsuzlukların yanında sendikanın dağılmasındaki en önemli nedenin taban desteğine ulaşamaması olduğu görülmüştür. Sendikanın kurucularının ve faaliyet dönemi boyunca aktif olan kişiler ağırlıklı olarak yönetmenler olmuş, sendika tabandan gelen bir motivasyonla kurulmamıştır. Bir başka deyişle sendikanın faaliyetleri çalışanlar genelindeki talepler tarafından değil birkaç yönetmenin bireysel çabalarının itkisiyle gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla çalışanlar tarafından sahiplenilmeyen sendika kalıcı olamamıştır.

1970'ler Türkiye'de sinema çalışanlarının en yoğun sendikalaştığı yıllar olmuş, çok sayıda sendika kurulmuş ve bu sendikalar dönem dönem birbirleriyle rekabet içinde faaliyetlerde bulunmuşlardır. Bu parçalanmaların en önemli nedenleri mevcut sendikaların işlerlik sağlayamaması, farklılaşan siyasi eğilimler ve

sinematek.tv

sendikanın kapsamı konusundaki anlaşmazlıklar olmuştur. Sendikaların yanı sıra sendika işlevi taşıyan bazı dernekler de bölünmelerde taraf olmuştur. Sine-İş'in ardından kurulan en kapsamlı sendika 1970 yılında faaliyete geçen Türkiye Film İşçileri Sendikası'dır (TFİS). TFİS 1974'te 1500 üye sayısına ulaşmasına karşın sektörde işlerlik sağlayamamıştır. Teknik işgücünün sigortalanamadığı ve gitgide daha kötü koşullarda çalışmaya zorlandığı bu dönemde yıldız oyuncu ücretlerinde aşırı yükselmeler, yönetmen ve yönetmen yardımcıları gibi bazı meslek gruplarının koşullarındaki iyileşmeler çalışanlar arasında iç gerilimlerin doğmasına neden olmuştur. Bu gerilimler TFİS'in işlerlik sağlayamamasıyla birleşince 1974 yılında yönetmen, yıldız oyuncu ve senaristleri resmi olarak dışarıda bırakan ve temel amacı setlerde çalışanları sigortalamak olan Türkiye Film Emekçileri Sendikası (Film-Sen) kurulmuştur. Sendika setlerde çalışanların bazılarını sigortalamayı ve takım sözleşmesi imzalamayı başarmıştır. 1970'lerin ikinci yarısına gelindiğinde Yeşilçam Sistemi kriz sinyallerini vermeye başlamış, ülkedeki genel sendikal faaliyetlerin de etkisiyle Yeşilçam çalışanlarının her kesiminde örgütlenmenin gerekliliği düşüncesi kesinleşmiş ancak örgütlenmenin kapsamı konusunda anlaşmazlıklar yaşanmıştır. Sonunda önce her iş kolunun kendi derneklerini oluşturması ve o derneklerin temsilcileri aracılığıyla sendika kurulmasına karar verilmiştir. Böylece sonradan sendika oluşturma düşüncesiyle 1976 yılında çok sayıda dernek kurulmuştur. Bu dernekler; Set Teknisyenleri Derneği, Türk Sinema Oyuncuları Derneği, Görüntü Yönetmenleri Derneği, Film Işıklandırma Yönetmenleri Derneği ve Film Yönetmenleri, Senaryo Yazarları ve Yardımcı Yönetmenler Derneği'dir. Kuruluşları tamamlanmasına karşın sektördeki diğer örgütlenmeler arasındaki kutuplaşma dernekler arasında da çatışmalara yol açarak bütünleşmeyi engellemiş, başlangıçta

sinematek.tv

düşünülen sendikanın kuruluşunu geciktirmiştir. 23 Eylül 1977 tarihinde Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük'ün değiştirilmesi ve sansürle ilgili çok ağır hükümlerin getirilmesi çalışanlar ve örgütler arasında bir dayanışma doğmasına neden olmuş, 5 Kasım 1977 tarihinde her iş kolundan çok sayıda çalışanın ve meslek örgütlerinin katılımıyla Ankara'ya bir protesto yürüyüşü gerçekleştirilmiştir. Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen) Ankara Yürüyüşü'nün sonrasında kurulmuştur. Ancak daha Ankara Yürüyüşü sırasında başladığı anlaşılan sorunlar nedeniyle amaçlanan bütünleşme yine sağlanamamıştır. 1978 Nisan ayında bir bildiri yayınlayarak set teknisyenleri, ışık yönetmenleri, prodüksiyon amirleri, ışık teknisyenleri ve yardımcı oyunculardan oluşan bir grup çalışan Sine-Sen'den istifa ederek TFİS'e geçmiştir. Rakip iki sendika Sine-Sen ve TFİS ile çalışma koşullarının iyileştirilmesine yönelik bazı protokoller imzalamayı başarmıştır. Bu iki sendikanın birleşmesi ancak 31 Mart 1980'de mümkün olmuştur. Bu birleşmeden sonra sendikanın örgütlenme çalışmaları hızlanmış ancak 12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte ülkedeki çoğu sendika gibi Sine-Sen'in faaliyetleri de 1991 yılına kadar durdurulmuştur.

1960-1980 yılları arası Türk sineması çalışanları için de sendikalaşma yılları olmuştur. Toplu iş sözleşmeleri, takım sözleşmeleri, grevler yapılmış, stüdyo dışındaki çalışanların bir bölümü sigortalanmıştır. Ayrıca çeşitli meslek kollarıyla ücretlere ve çalışma sürelerine sınırlamalar getiren protokoller imzalanmıştır. Buna karşın sendikaların ömürleri kısa olmuş, üç-dört yıl kadar faaliyet gösterip dağılmışlardır. Dolayısıyla hukuksal olarak güçlü sendikal haklar tanınmasına karşın çalışanlardaki sendikal bilincin zayıflığı, sendika yöneticilerinin tecrübesizliği ve

sinematek.tv

ülkedeki siyasal kutuplaşmaların etkisiyle sendikalar kısa ömürlü olmuş ve istikrarlı faaliyet gösterememiştir.

Üçüncü bölümde öncelikle sinema çalışanlarının bugünkü bağlamını hazırlayan gelişmelere değinilmiş ve sektörün yapısı betimlenmiştir. Bir tarafta neoliberal politikalar doğrultusunda film yapımcılığının dönüşümü; finans, yapım, dağıtım ve gösterim açısından incelenmiş, diğer tarafta sinema sektörünün televizyon yayıncılığıyla; reklamcılık, video-klip yapımcılığı ve yerli dizi yapımcılığıyla etkileşimi ele alınmıştır. Her iki alandaki çalışma koşulları sektörde çalışan çok sayıda insanla yapılan derinlemesine görüşmelere başvurarak ortaya konulmuştur.

1980 sonrasında sinema alanını şekillendiren en önemli gelişmelerden birinin neoliberal politikalar doğrultusunda 1987 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik sonucu Amerikan majörlerinin dağıtım sektörünü ele geçirmeleri olduğu görülmüştür. Yerli filmlerin çoğu gösterime giremediği için yatırım maliyetlerinin bir kısmını dahi çıkarma olanağı bulamamıştır. Bu durumda önceki filmin gişe gelirlerinden bir sonraki filmin finansmanını sağlama olanağı oluşmadığı için filmlerin geneli bireysel çabalarla oluşturulur hale gelmiştir. Dolayısıyla film yapımı çeşitli kaynaklardan filmin finansını sağlayan bağımsız yapımcı-yönetmenlerle karakterize olmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda film finansmanını sağlayan en önemli kaynaklar Kültür Bakanlığı destekleri, Eurimages ortak yapım fonu ve sponsorluklar olmuştur. Diğer taraftan reklamcılık sektörünün gelişmesi ve özel yayıncılığın başlamasıyla yerli yapımların artması sektördeki bazı şirketlerin bu alandan gelen sermayeyle büyümesine neden olmuştur. Bu şirketler birleşerek 2004

sinematek.tv

yılında yeni bir dağıtım şirketi kurmuş ve Amerikan majörlerinin dağıtım alanındaki hakimiyetini sarsmıştır. Ayrıca şirketin yerli filmlerin dağıtımına öncelik vermesi toplam izleyici sayısı içinde yerli izleyicinin payını arttırmıştır. Televizyon yayıncılığının ve reklamcılığın gelişmesi teknik standartları yükseltmiş, yapım bütçelerini arttırmış, çalışanlara daha iyi ücretler ödenmeye başlamıştır. Ancak çalışma ilişkileri açısından bakıldığında bu gelişmelerin yerli sermayeyi güçlendirmesine karşın çalışanların koşullarında bir düzelme yaratmadığı görülmüştür. Çünkü yapılan her sinema filmi, projenin gerektirdiği işgücünün kısa dönemli sözleşmeyle bir araya getirilmesiyle oluşturulmakta, her yıl belli sayıda film yapan dolayısıyla sürekli istihdam sağlayabilen şirketler bulunmamaktadır. Gişeden büyük pay alan şirketlerin düzenli faaliyet alanları reklamcılık ve özel yayıncılık yapımlarıdır. Buradan oluşturulan sermayeyle sinema filmi yaptıklarında genellikle televizyon sayesinde popülerleşen isimlere yönelmekte ve sonraki yapımlarını ardından gelen dönemin eğilimlerine göre belirlemektedirler. Bu istihdam şekli Amerikan ve İngiliz film sektöründeki istihdam şekliyle aynıdır. Diğer taraftan ücretler yükselmesine karşın daha az sayıda filmin gişeden daha büyük pay almasına doğru olan eğilim nedeniyle bu iyileşmeden çalışanların geneli faydalanamadığı görülmüştür. Popülerliği olan oyuncuların, yönetmenlerin ve bazı yazarların pazarlık gücü yükselirken meslektekilerin çoğu sinema filminde çalışma fırsatı bulamamaktadır. Ayrıca yapılan filmlerin önemli bir bölümünü oluşturan bağımsız yapımlar, finansman bulmaktaki zorluklar nedeniyle işgücü kaleminden kısıntıya gidilerek, bazen hiç ödeme yapılmayarak gerçekleştirilmektedir. Üstelik çekim aşamasında günlük çalışma süresi on sekiz saate kadar çıkmakta, haftada bir günlük dinlenme süresi tanınmamaktadır. Bütün olumsuzluklara rağmen sektördeki

sinematek.tv

işgücünün sinema filminde çalışmayı, dizi sektöründe çalışmaktan daha tercih edilir bulduğu görülmüştür.

1990'larda sayıları hızla artan özel kanallar günümüzdeki reklam gelirlerinin en büyük kısmını yerli diziler aracılığıyla edinmektedirler. Bu nedenle sayıları artan yerli dizilerin sinemaya oranla çok daha fazla iş devamlılığı sağlamakta ancak genel çalışma koşulları açısından büyük olumsuzluklar barındırmaktadır. Kanallarla yapımcılar arasında imzalanan anlaşmalarda bütün koşullar televizyon kanalları lehine olmaktadır. 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. Şu an süren anlaşma şeklinin üç bölüm üzerinden olduğu, 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 bırakmaktadır ve bu durum çalışanların koşullarındaki olumsuzlukların temel nedenini oluşturmaktadır. 1990'larda ortalama 50-60 dakika olan dizi süresi 2000'lerde özel kanalların daha çok reklam alabilmek için yapımcılara baskıları sonucunda ortalama 90 dakikaya çıkmıştır. Bu da çalışanların çalışma sürelerinin yaklaşık iki katına çıkmasına neden olmuştur. Yapılan görüşmelerde günlük çalışma süresinin ortalama 16 saat olduğu, bazı yapımlarda bu sürenin 20 saate kadar uzayabildiği görülmüştür. Bu yoğun çalışma temposundan ötürü setlerde kazalar yaşanmış, bazı çalışanların hayatını kaybetmesi söz konusu olmuştur. Her hafta 90 dakikalık bir bölüm oluşturabilmek için pek çok dizide çift set uygulamasına geçilmiştir. Bu durumda zaten sayıları artmış olan

sinematek.tv

projelere ek olarak ekiplerin çiftlenmesiyle birlikte, ortaya çıkan insan gücü açığı büyümüştür. Bu açık bazen deneyimsiz ve niteliksiz elemanlarla doldurulmakta, bu da yapılan işin niteliğini düşürmektedir. Ayrıca özellikle sektörde yer edinmeye çalışan görece küçük şirketler ücretlerin düşürülmesi ve çalışma sürelerinin uzatılması yoluyla rekabet etmeye başlamıştır. Dolayısıyla 1990'lardan itibaren sinema çalışanlarının temel istihdam alanı olan yerli dizilerde işverenler bağımsız yapımcılar olmasına karşın yapımcılar üzerinde her türlü koşulu dayatma gücü olan kurumlar ülkedeki büyük sermaye gruplarına bağlı televizyon kanalları olmaktadır. 1980 sonrası ülkede uygulanan neoliberal politikalar Türkiye medyasını yapısal bir dönüşüme uğratmış, sermaye lehine olan bütün bu gelişmelerden en çok zarar görenler pazarlık gücü en zayıf olanlar olmuştur ve olmaya devam etmektedir.

Türkiye'de 1980 yılından itibaren küreselleşme ve bu sürece bağlı olarak ülke ölçeğinde gerçekleştirilen yasal ve kurumsal düzenlemeler, ücretlerin ve genel olarak emeğin milli gelirdeki payını düşürmüştür. Sendikal hakların yasal olarak kısıtlandığı bir dönem başlamış, dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de sendikalar zayıflama sürecine girmiştir. Sine-Sen tekrar faaliyet geçtiği 1991 yılından 2010 yılına kadar sinema alanında çalışanları temsil eden tek sendika olmuştur. Bu avantaj Sine-Sen'i 1970'lerde yaşanan sendikalar arası çatışmaların olumsuzluklarından uzak tutmuş olmasına karşın Sine-Sen'in üyelerinin sosyal ve maddi çıkarlarını korumaya yönelik bir kazanım elde edemediği, sektörde hiçbir yaptırımının olmadığı görülmüştür. Bunun bir nedeni dönemdeki yasal çerçevenin, sendika kurulabilecek yirmi sekiz işkolu belirlemesi, sinema çalışanlarını "ticaret, büro, eğitim ve güzel sanatlar" çalışanlarıyla birlikte on yedinci işkoluna dahil etmesi

sinematek.tv

ve toplu iş sözleşmesi yapma hakkını işkolunda çalışan işçilerin en az yüzde onunu temsil eden işçi sendikalarına tanınmasıdır. Böylelikle Sine-Sen sinema alanındaki tek sendika olmasına karşın, dahil olduğu işkolunun genişliği nedeniyle toplu iş sözleşmesi yapma hakkını baştan yitirmiştir. 2006 yılından itibaren Sine-Sen, kısa dönemli istihdama dayalı bazı sektörlerde uygulanan takım sözleşmesini sektörde uygulamak istemiş ancak başarılı olamamıştır. Sendikanın bir yaptırımı olmaması, aktif üye sayısının sınırlılığı ve daima daha ucuza çalışmaya hazır bir yedek işgücünün varlığı nedeniyle takım sözleşmesi uygulaması yaygınlaşamamıştır. Sine-Sen yirmi yıldır sinema çalışanlarını temsil eden tek sendika olmasına karşın 1970'lerde elde edilen kazanımları dahi geri almayı başaramamıştır. Çeşitli dönemlerde sendika yönetiminde görev almış kişilerle yapılan görüşmelerde kurumun güç kazanamamasının nedeni yeni nesil işgücüne hakim olan olumsuz sendikal algı olarak tanımlanmıştır. Diğer taraftan sektörde çok sayıda çalışanla yapılan görüşmelerde, çalışanlar Sine-Sen'e üye olmadıklarını çünkü sendikanın kendilerine bir kazanım sağlamayacağını düşündüklerini ifade etmişlerdir. Dolayısıyla çalışanlar kurumun işlevsizliği nedeniyle sendikaya üye olmadıklarını söylerken yöneticiler ise sendikaya tabandan sahip çıkılmadığı için kurumun işlevsiz kaldığını ifade etmişlerdir.

Türkiye'de telif ücretlerinin toplanması ve dağıtılması amacıyla faaliyet gösteren meslek birlikleri 1984 yılında kurulmasına karşın 1995 yılına kadar eser sahibi yapımcı kabul edildiği için yaratıcı işgücünün konumunda bir değişiklik olmamıştır. Ancak dünya fikri mülkiyet haklarıyla ilgili gelişmeler Türkiye'yi de etkilemiştir. 1980'lerde, İkinci Dünya Savaşı Sonrası 50 ülke arasında imzalanan

sinematek.tv

sonradan kalıcı bir kuruma dönüşen Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması'nda (General Agreement on Tariffs and Trade-GATT) ABD'nin ağırlığı hissedilmeye başlamış ve 1986-1993 yılları arasında süren görüşmeler sonucu daha önce anlaşma kapsamında bırakılan kültürel ürünler anlaşma kapsamına alınmıştır. GATT Dünya Ticaret Örgütü'ne dönüşmüş (World Trade Organisation-DTÖ) ayrıca gelişmekte olan ülkelerde merkez ülkelerin yeni teknoloji ürünü mallarının taklitlerinin yapılmasını önlemek için fikri mülkiyet hakları da korumaya alınmıştır. Türkiye'de DTÖ Kuruluş Anlaşması ve Ekleri 31.12.1994 tarihi itibariyle uygulamaya konmuştur. Bu bağlamda korsanla mücadele konusu önem kazanmış, 1995 yılında 4110 sayılı yasayla 5984 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki eser sahibi tanımı değiştirilerek yapımcı eserin tek sahibi olmaktan çıkarılmış, bağlantılı hak sahibi olarak yeniden tanımlanmıştır. Yasada sinema eserinin sahibi yönetmen, senarist ve varsa özgün müzik bestecisi olarak gösterilirken, icracı sanatçılardan oyuncular ve eseri meydana getiren yapımcılar bağlantılı hak sahibi olarak konumlandırılmıştır. Ayrıca daha önce alanda tek meslek birliği kurulması mümkünken 1995 yılındaki düzenlemeyle birlikte alanda birden fazla meslek kurulabileceği hükmü yer almıştır. Diğer taraftan Türkiye'de fikri mülkiyet düzenlemelerine etki eden bir başka önemli gelişme, 1999 yılında yapılan Helsinki Zirvesi'nde Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne aday ülke olarak kabul edilmesi ve Türk hukuk sisteminin AB hukuku çerçevesine yakınlaştırılması sürecinin yeniden tanımlanmasıdır. Daha önce sadece ortaklık ilişkilerinin kapsadığı alanlarda sürdürülen mevzuat uyum çalışmaları ekonomik ve sosyal yaşamın bütün alanlarını kapsayacak şekilde genişletilmiş ve tüm AB müktesebatına uyum şekline dönüşmüştür. Bu doğrultuda 2004 yılında Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve

sinematek.tv

Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun çıkmış, filmlerin değerlendirilmesi, sınıflandırılması ve desteklenmesinin içinde meslek birlikleri temsilcileri olan kurullar tarafından yapılması öngörülmüştür. Bu yasayla birlikte devletin sektörle ilişkisini kuran temel kurumlar meslek birlikleri olmuştur. Bütün bu gelişmeler sonunda 2000'li yıllarda Türkiye'de yaratıcı işgücünü ilgilendiren telif haklarına yönelik güçlü bir yasal çerçeve oluşmuştur.

Meslek birlikleri temsilcileriyle yapılan görüşmelerde kurumlar temel sorunlarını; telif hakları konusunda yasalar çıkmasına rağmen sektörde, toplumda ve hatta kendi üyelerinde yasaya paralel bir bilincin oluşmaması olarak tanımlamışlardır. Üyeler telif haklarının alınmasını mümkün kılan yetki belgesini vermemekte, kanallar yeniden gösterimden doğan telif bedellerini ödemek istememektedirler. Bu nedenle meslek birlikleri bir yandan üyeler arasında bilinç oluşturmak için eğitici toplantılar yapmakta, bir yandan da telif ödemelerinde taraf olan RATEM'e baskı oluşturmaya çalışmaktadır. RATEM ile müzik alanındaki dört meslek birliği MÜ-YAP, MÜYORBİR, MESAM, MSG arasında 2001 yılında başlayan pazarlık görüşmeleri 2008 yılında bir protokol imzalanmasıyla son bulmuştur. 2009 yılında sinema alanındaki meslek birlikleri ile RATEM'in taraf olduğu bir toplantı yapılmış ve RATEM müzik meslek birlikleriyle imzaladığı türden bir protokolün imzalanabilmesi için tek bir örgüte dönüşmelerini talep etmiştir. Sinema alanındaki meslek birliklerinin 2010 yılında RATEM karşısında tek bir örgüt olabilmek için birleşme hareketine başlamışlardır.

sinematek.tv

Sonuç olarak Türk sineması çalışanlarının örgütlenme biçimlerindeki genel eğilimler tarihsel olarak geriden gelmekle birlikte ABD ve Avrupa ülkelerindekiyle paralel bir değişim göstermektedir. Keynesçi refah devletlerinin dünya genelinde yaygın olduğu ve sendikaların güçlü konumunu koruduğu İkinci Dünya Savaşı sonrasından 1980'e kadar süren dönemde, dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de sendikal faaliyetler hızlanmıştır. ABD ve İngiltere'de sinema öncelikle, halkın yaygın şekilde izlediği vodvillerde yer bulmuş, bu geniş pazara arz edilen filmlerin üretimi çoğu 19.yüzyıl sonunda zaten örgütlenmiş durumda olan tiyatro ve gösteri çalışanları tarafından gerçekleştirilmiştir. Türkiye'de ise 1950'lerin ortalarına kadar sinemaların daha çok İstanbul'da olması ve yaygın bir tiyatro geleneği olmamasından ötürü hem Anadolu'nun potansiyeli ortaya çıkmamış ve iç pazar sınırlı kalmıştır hem de çalışanlarda bir meslek algısı oluşması gecikmiştir. Dolayısıyla sendikal faaliyetler ancak 1960'larda başlamıştır. Sendikal faaliyetlerin oldukça yoğunlaştığı 1970'lerde ise çalışanların hangi sendikanın hangi işkollarını kapsayacağı konusundaki anlaşmazlıkların yanı sıra siyasi kutuplaşmanın etkisiyle çok sayıda bölünmeler yaşanmıştır. Bölünmelerin bir nedeninin de Yeşilçam en karlı günlerini geride bırakıyor olmasına karşın, film yapım sürecinde tam anlamıyla profesyonel bir işbölümünün oturtulamamış olması olduğu öne sürülebilir. Sinema çalışanlarının gerçekleştirdiği ilk örgütlenmelerden itibaren, kurulan örgütlerin isimleri, kapsamları, faaliyetleri ve tüzüklerinde yer alan amaçları arasında kronik bir tutarsızlık eğilimi bulunmaktadır. Bu durumun Yeşilçam'da, sinemanın ilk yıllarında hakim olan birincil ilişkilerin kısmen sürmesi ve filmlerin kısmen işbirliği içerisinde gerçekleştirilmesiyle ilgili olduğu düşünülmektedir. 2000'li yıllarda da bu eğilimin izlerini görmek mümkündür. Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği

sinematek.tv

genel başkanı Ersin Pertan, filme alınmamış senaryo yazarlarını da üye kabul eden Senaryo Yazarları Derneği'nin seksen üyesiyle birlikte meslek birliklerine üye olmak istediğini, bu talep kabul edilmeyince dernekle çatışma yaşadıklarını belirtmektedir. Filme alınmamış bir senaryonun yazarının tekrar gösterimden doğan telif haklarıyla ilgili bir meslek birliğine üye olmak istemesi bu eğilimin sürdüğünün bir örneğidir.

Türkiye'de 1980 yılından sonra kurulan meslek birliklerinin özellikle 2000'lerde güçlendiği görülmektedir. Türkiye'nin Avrupa Birliği üyeliği hedefi 1990'lardan itibaren fikri mülkiyet haklarıyla ilgili düzenlemelerin gelişmesine neden olmakta ve sinema çalışanlarından yaratıcı işgücü tıpkı diğer Avrupa ülkeleri ve ABD'de olduğu gibi avantajlı konuma geçmektedir. Yaratıcı işgücünün örgütleri olan meslek birlikleri uygulamada pek çok sorunla karşılaşsalar da yarı resmi kuruluşlar oldukları için hükümetle sürekli diyalog içinde olan, desteklenen kuruluşlar olarak öne çıkmaktadır. Çalışanlar adına işveren kurumlarca toplu anlaşma görüşmesi yürütme olanağı da yine meslek birliklerinde olmaktadır. Sinema alanında çok sayıda meslek birliği olması RATEM'le sözleşme yapılmasını geciktirse de bu aksaklığın giderilmesi yolunda çalışmalar hızlanmıştır.

sinematek.tv

ÖZET

Bu çalışmada, Türk sinemasının tarihsel bir perspektif içinde örgütlenme durumunu tespit etmek ve bugünkü koşullar çerçevesinde sinema alanında örgütlenmenin değişen anlamlarını irdelemek, yeni ekonomik düzende Türk sineması çalışanlarının ve örgütlerinin durumunu betimlemek amaçlanmıştır. 1970'lerin ilk yarısından itibaren üretim biçimindeki dönüşüm, neoliberal politikaların yaygınlaşması ve sermayenin küreselleşmesi nedeniyle sendikalar zayıflama sürecine girmiştir. Diğer taraftan film endüstrileri gittikçe daha fazla şekilde ulusaşırı sermayenin hakimiyetine girerken film yapım sürecinde taşeron şirketlerin rolü artmış ve çalışanlar proje bazında istihdam edilmeye başlamıştır. Küreselleşme nitelikli işgücü ve niteliksiz işgücü arasındaki ayrımları derinleştirmiş, fikri mülkiyet haklarıyla ilgili düzenlemeler önem kazanmıştır. Dolayısıyla sinemadaki teknik işgücünün örgütleri olan sendikalar zayıflarken, yeniden gösterimlerden gelen telif haklarıyla ilgili örgütler olan meslek birlikleri güçlenmiştir. Uluslararası sendikacılık deneyimi ise çatışan ulusal çıkarlar nedeniyle henüz çok sınırlı olmuştur. Türk sineması çalışanlarının örgütlenme tarihine bakıldığında dünyadakilere benzer gelişmeler yaşandığı görülmüştür. 1960-1980 yılları arasında yoğun sendikal faaliyetler yaşanmış, 1980 yılında sendikal faaliyetler kesintiye uğramıştır. Sinema çalışanlarını kapsamaya yönelik tek sendikal oluşum Sine-Sen'in üyelerinin sosyal ve maddi çıkarlarını korumaya yönelik bir kazanım elde edemediği diğer taraftan özellikle 2000'li yıllardan itibaren meslek birliklerinin güçlenmeye başladığı görülmüştür. Yaratıcı işgücünün örgütleri olan meslek birlikleri uygulamada pek çok sorunla karşılaşsalar da yarı resmi kuruluşlar oldukları için hükümetle sürekli diyalog

sinematek.tv

içinde olan, desteklenen kuruluşlar olarak öne çıkmaktadır. Çalışanlar adına işveren kurumlarca toplu anlaşma görüşmesi yürütme olanağı da yine meslek birliklerinde olmaktadır. Sinema alanında çok sayıda meslek birliği olması RATEM'le sözleşme yapılmasını geciktirse de bu aksaklığın giderilmesi yolunda çalışmalar hızlanmıştır.

sinematek.tv

SUMMARY

This study aims to establish the organizational situation of Turkish cinema in a historical view, to examine the changing meanings of organization in cinema industry in recent framework and to explain the situation of Turkish cinema workers and their organizations. The unions got into a weakening process because of the transformation of production style, neoliberal policies and globalization of capital. On the other hand, whilst film industries have been dominated increasingly by transnational capital, subcontractors have taken an important role in the film production process and the workers have started being employed in a procect-basis. Globalization deepened the distinction between skilled and non-skilled workers, and regulations about intellectual property rights have come into prominance. Thus, guilds which are related to residuals and re-run incomes started to get stronger while unions which are the organizations of technical labour of cinema started to get weaker. Besides, international unionization processes stayed limited because of conflicting national interests.

When we examined the organization history of Turkish cinema workers, the similarities with the world-wide developments have been seen. An intense unionization occured between 1960-1980 and it stopped in 1980. It is seen that Sine-Sen -the only union of cinema workers- couldn't success to protect its members' social and economic interests and that the guilds started to become stronger especially since 2000's. Even the guilds –the organizations of creative labour- had to challenge with some certain issues in practice, they have been in dialogue with government because they are semi-official instutitions which caused them to get

sinematek.tv

support. They also have the possibility to make the negotations for collective agreements. Although it delays to come to an agreement with RATEM that there are many guilds in Turkish film industry, to overcome this problem and accelerate the process some certain efforts can be seen.

sinematek.tv

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1978), **Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları,** Yayınlanmamış Doktora Tezi, A.Ü. Siyasal Bilg. Fak.

Abisel, N. (2005), **Türk Sineması Üzerine Yazılar,** Ankara: Phoenix.

Adaklı, G. (2006), **Türkiye'de Medya Endüstrisi: Neoliberalizm Çağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri**, Ankara: Ütopya.

Aglietta, M.,. (1979), **A Theory of Capitalist Regulation: The U.S. Experience.** London: New Left.

Akad, L. (1976), "Akad ile söyleşi", Yeni Türk Sineması, Kasım 1976, Sayı: 5-6.

Akad, L. (2004), **Işıkla Karanlık Arasında,** İstanbul: T. İş Bankası.

Akçura, G. (2007), **Aile Boyu Sinema**, İstanbul: İthaki.

Akdemir, A. (2008), "Sinema Salonu ve Dağıtımcılar", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7,** Yay. Haz. Deniz Bayrakdar, der. Elif Akçalı-Zeynep Altundağ, İstanbul: Bağlam.

Aksoy A., ve Robins, K. (1992), "Hollywood for the 21st Century: Global Competition for Critical Mass in Image Markets", Cambridge Journal of Economics, Vol. 16, No. 1, ss. 1-22.

Amin, A. (der.) (2000), **Post-Fordism: A Reader,** UK: Blackwell Publishing.

Arestis, P., Sawyer, M. (2008), "İngiltere'nin Neoliberal Deneyimi", Saad-Filho, A., Johnston, D., (der.) içinde, ss. 325-338.

Aydemir, Ş. (2006), "Küllerinden Doğan Yeşilçam Hollywood Efsanesini Bitirdi", Referans Gazetesi, 09.12.2006.

sinematek.tv

Bakker, G. (2005), "Stars and Stories: How Films Become Branded Products", Sedgwick, J., Pokorny, M. (der.) içinde, ss. 48-85.

Balio, T. (der.)(1990), **Hollywood in the Age of Television,** Boston: Unwin Hyman.

Balio, T. (1993), **United Artists: The Company Built by the Stars,** Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Balio, T. (1996), "Adjusting to the New Global Economy: Hollywood in the 1990's", Moran, A., (der.), **Film Policy** içinde**,** London and NY: Routledge.

Balio, T. (1998), "A Major Presence in all of the World's Important Markets", Neale, S. ve Smith, M. (eds.) içinde, ss. 58-73.

Baran, P., Sweezy, P. (2007), **Tekelci Sermaye,** çev. Gülsüm Akalın, İstanbul: Kalkedon.

Baughman, J. L. (2005), **The Republic of Mass Culture: Journalism, Filmmaking and Broadcasting in America since 1941,** 3rd ed., Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

Belton, J. (2003), "Teknoloji ve Yenilik", G. Nowell-Smith (ed.) içinde, ss. 303-311.

Blair, H., Culkin, N., Randle, K. (2003), "From London to Los Angeles: A Comparison of Local Labour Market Processes in the US and UK Film Industries", International Journal of Human Resource Management, Vol. 14, No. 4, ss.619-633.

Blair, H., Grey, S., Randle, K. (1999), "Working in Film: Employment in a Project Based Industry", Personnel Review, Vol. 30, No. 2.

Boratav, K. (1989), **Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985,** İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1988), **The Classical Hollywood Cinema:Film Style and The Mode of Production to 1960**, London&NY: Routledge.

sinematek.tv

Boyd-Barrett, O. ve Newbold, C. (der.) (1995), **Approaches to Media: A Reader,** London: Arnold.

Boyer, R, Saillard, Y. (der.)(2002), ***Régulation* Theory,** London&NY: Routledge.

Boyer, R. (2002), "From canonical Fordism to different modes of Development", Boyer, R, Saillard, Y. (der.) içinde, ss. 231-237.

Branston, G. (2000), **Cinema and Cultural Modernity,** Michigan: Michigan University Press.

Campbell, A. (2008), "ABD'de Neoliberalizmin Doğuşu: Kapitalizmin Yeniden Örgütlenmesi", Saad-Filho, A., Johnston, D., (der.) içinde, ss. 305-324.

Cankaya, Ö. (2003), **Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927- 2000,** İstanbul: YKY.

Castells, M. (1996), **The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol 1: The Rise of Network Society,** Oxford: Blackwell.

Celasun, M. (2001), "Gelişen Ekonomilerin Dış Kaynak Kullanımı, Finansal Krizler ve Türkiye Örneği, 2001", Doğu Batı, Yıl: 4, Sayı: 17, ss. 161-180.

Chanan, M. (1983), "Labour Power and Aesthetic Labour in Film and Television in Britain", Mattelart, A., Siegelaub, S. (der.) içinde, ss. 317-337.

Chossudovsky, M. (1999), **Yoksulluğun Küreselleşmesi**, çev: Neşenur Domaniç, İstanbul: Çivi.

Christopherson, S., Storper, M. (1987), "Flexible Specialization and Regional Industrial Agglomerations: the Case of the U.S. Motion Picture Industry", Annals of the Association of American Geographers, Vol. 77, No. 1., ss. 104-117.

sinematek.tv

Christopherson, S., Storper, M. (1989), "The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and the Labor Market: The Motion Picture Industry", Industrial and Labor Relations Review, vol. 42, No.3, ss. 331-347.

Colas, A. (2008), "Neoliberalizm, Küreselleşme ve Uluslararası İlişkiler", Saad-Filho, A., Johnston, D. (der.) içinde, ss. 123-142.

Çakır, V., Gülnar, B. (2007), "Avrupa Birliği'ne Uyum Sürecinde Türkiye'de Televizyon Yayıncılığına Yönelik Düzenlemeler", http://www.doaj.org/doaj?func=fulltext&passMe=www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/articles/2007/18/VCAKIR-BGULNAR.PDF, 16.09.2009

Çelenk, S. (1998), **Türkiye'de Televizyon Program Endüstrisi: Bağımsız Prodüksiyon Şirketleri Üzerine Bir İnceleme,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelenk, S. (der.) (2008), **İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar,** Ankara: De Ki.

Çelik, A. (2006), "Yeni Sorun Alanları, Eğilimler ve Arayışlar: Sendikaların Yeni Dünyası", Sazak, F. (der) içinde, ss. 17-74.

Çelik, N. (1985), **İş Hukuku Dersleri,** İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Çetin, S. (2008), "Yapımcı ve Yönetmenler III", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7,** Yay. Haz. Deniz Bayrakdar, der. Elif Akçalı-Zeynep Altundağ, İstanbul: Bağlam.

Çetin Erus, Z. (2007), "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü", Selçuk İletişim, Ocak 2007, s. 5-16.

sinematek.tv

Çetin Erus, Z; Ulusoy, N. (2008), "Türk Sinemasında Sponsorluk: Efes Pilsen Filmleri", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7,** Yay. Haz. Deniz Bayrakdar, der. Elif Akçalı-Zeynep Altundağ, İstanbul: Bağlam.

Çobanoğlu, N. (1998), "Necmettin Çobanoğlu Söyleşisi", Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı:4.

Deacon, B. (2006), "Küreselleşme ve Sosyal Politika: Hakkaniyetli Refaha Tehdit", Buğra, A., Keyder, Ç., (der.), **Sosyal Politika Yazıları** içinde, İstanbul: İletişim Yayınları.

Derman Bayrakdar, D. (yay.haz..)(2008), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7,** İstanbul: Bağlam

Dorsay, A., Coş, N., Ayça, E. (1974), "Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma", Yedinci Sanat, Sayı:6, ss.22-37.

Drouin, C. (2001), Seeking Flexibility: The Rise of New Forms of Work in Large Canadian Urban Areas (1971-1996), Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Toronto Department of Geography.

Duménil, G., Lévy, D. (2008), "Neoliberal (Karşı)Devrim", Saad-Filho, A., Johnston, D., (der.) içinde, ss.25-41.

Erdoğan, Y. (2008), "Yapımcı Yönetmenler I", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7,** Yay. Haz. Deniz Bayrakdar, der. Elif Akçalı-Zeynep Altundağ, İstanbul: Bağlam.

Ergül, H. (2000), **Televizyon Haberlerinin Magazinelleşmesi,** İstanbul: İletişim.

Erksan, M. (1959), "Sinema Sanatçıları Birleşiyor", Sinema-Tiyatro, Yıl:1, Sayı:5.

Ertuğrul, M. (2007), **Benden Sonra Tufan Olmasın: Anılar**, İstanbul: Remzi.

sinematek.tv

Evren, B. (1994), "Hollywood'un Önlenemeyen İstilası", Türsak '93 Sinema Yıllığı, İstanbul: Türsak Vakfı

Evren, B. (1995). **Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg,** İstanbul: Milliyet.

Evren, B. (2006), **Türk Sinemasında İlk Filmler**, İstanbul: Es.

Film Teknisyen ve İşçiler Sendikası Ana Tüzüğü, 1954

Filmer, C. (1984), **Hatıralar,** İstanbul: Emek Matbaacılık.

Filmlerimiz, (1949), İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti

Garnham, N. (1990), **Capitalism and Communication,** UK: Sage.

Garnham, N. (2008), "Bir Kültürel Materyalizm Teorisine Doğru", çev. Sevilay Gencel Bek, M, Kevin, D. (der.)(2005), **Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları,** Ankara: Ankara Üniversitesi.

Golding, P ve Murdock, G. (1997), "Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik", çev. D. B. Kejanlıoğlu, İrvan S. (der.), **Medya Kültür Siyaset** içinde, Ankara: Ark.

Golding, P. ve Murdock, G. (1973), "For A Political Economy of Mass Communications", Milliband, R. ve Saville, J. (der.) **Socialist Register** içinde**,** London: Merlin Press.

Golding, P. ve Murdock, G. (1977), "Capitalism, Communication and Class Relations", Curran, J., Gurevitch, M., Woollacott (der.), **Mass Communication and Society,** UK: Open University Press.

Gomery, D. (2003a), "Hollywood Sisteminin Dönüşümü", Nowell-Smith, G. (der.) içinde, ss. 504-512.

Gomery, D. (2003b), "Bağımsızlar ve Bağlantısızlar", Nowell-Smith, G. (der.) içinde, ss. 513-524.

sinematek.tv

Greider, W. (2003), **Tek Dünya,** çev: Yavuz Alogan, İstanbul: İmge.

Gökmen, M. (1991), **Eski İstanbul Sinemaları,** İstanbul: İstanbul Kitaplığı Ltd.

Gören, Ş. (2008), "İnanılamayacak Bir Heyecandı", Sine-Sen'in Sesi, Sayı:3, ss. 20-21.

Guback, T. (1969), **The International Film Industry**, Bloomington: Ind. Uni. Press.

Guback, T. (1985) "Hollywood's International Market", Balio, T (der.)**, The American Film Industry, Revised Edition** içinde**,** The Uni. Of Wisconsin Pres, Wisconsin, ss. 463-486.

Guback, T. (1979) "Film As International Business", Mattelart, A, Siegelaub S. (der.) **Communication and Class Struggle Vol.1: Capitalism, Imperalism** içinde**,** Great Britain:IG/IMMRC, ss. 359-366.

Güzel, C. (1999), "Geçiş Dönemi Yönetmenlerimizden Faruk Kenç ve Şakir Sırmalı", Düşünceler, Yıl:12, Sayı:12, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, ss.135-143.

Hall, S., Jacques, M. (1995)(der.), **Yeni Zamanlar,** İstanbul: Ayrıntı.

Harvey, D. (1992), **The Condition of Postmodernity,** Massachusets: Blackwell.

Haupert, M. (2006), **The Entertainment Industry: Emerging Industries in the United States,** CA: Greenwood Publishing Group.

Hesmondhalgh, D. (2007), "Cultural and Creative Industries", **The Sage Handbook of Cultural Analysis** içinde, UK: Bennett.

Hristidis, Ş. K. (2007), **Sinemada Ulusal Tavır: Halit Refiğ Kitabı**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hiçdurmaz, M. (1998), "Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları", Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı:4, ss. 117-119.

sinematek.tv

Hill, J. (2008), "Ulusal Film Politikaları: Ekonomi ve Kültür Arasında", çev. Tuğba Doğan, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7,** Yay. Haz. Deniz Bayrakdar, der. Elif Akçalı-Zeynep Altundağ, İstanbul: Bağlam.

Hilmes, M. (2003), "Televizyon ve Film Endüstrisi", Nowell-Smith, G. (ed.)(2003), **Dünya Sinema Tarihi** içinde, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hirst, P., Zeitlin, J. (1991), "Flexible specialization versus post-Fordism: theory, evidence and policy implications", Economy and Society, 20: 1, 5-9.

Işığan, A. (1998), **Türkiye'de Film Yapımcılığı,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü. Sos. Bil. Enstitüsü.

Işık, Y. (1995), **Osmanlı'dan Günümüze İşçi Hareketinin Evrimi 1876-1994**, Ankara: Öteki.

Işıklı, A. (1983), "Cumhuriyet Döneminde Türk Sendikacılığı", Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 4. Cilt, ss. 1826-1237.

Işıklı, A. (2003), **Gerçek Örgütlenme Sendikacılık,** Ankara: İmge.

İrvan, S. (der.), **Medya Kültür Siyaset,** Ankara:Ark.

İSMMMO, (2008), "Dizi Ekonomisi", İstanbul: İSMMMO.

İstanbul Sinemacılarının Dertleri, 1949.

İstanbullu, K. (1996), "12 Eylül Sonrasında Sendikal Yasalar ve Sendikacılık", Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 7.Cilt, ss. 1839-1842.

Juillard, M. (2002), "Accumulation Regimes", Boyer, R, Saillard, Y. (der.) içinde, ss.153-160.

Kaftan, E. (2010), "1. Dünya Senaristler Konferansı", Altyazı, Sayı: 91.

Kar, E. (2008), "Sinema Emekçileri Ankara Yolunda", Sine-Sen'in Sesi, Sayı:3, ss. 27-32.

sinematek.tv

Kazgan, G. (2005), **Küreselleşme ve Ulus-Devlet, Yeni Ekonomik Düzen**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kelly, J., Willman, P. (der.)(2004), **Union Organization and Activity,** London&NY: Routledge.

Keyder, Ç. (1984), "Kriz Üzerine Notlar", Tekeli, İ, vd. içinde, ss. 29-56.

Keyder, Ç. (2005), **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar,** İstanbul: İletişim.

Kılıç Hristidis, Ş. (2005), **Sinemada Ulusal Tavır,** İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Klingender, F. D., Legg, S. (1937), **Money Behind the Screen**, London: Lawrence and Wishart.

Koray, M. (2005), **Sosyal Politika,** İstanbul: İmge.

Korkmaz, A. (1999), **Türk Sineması ve Devlet,** İstanbul: Eksen.

Kutlar, O. (1994), "Temistokles Kaç Kiloluk Adamdır?", Türsak '93 Sinema Yıllığı, İstanbul:Türsak Vakfı.

Lapavitsas, C. (2008), "Neoliberal Dönemde Anayolcu İktisat Kuramı", Saad-Filho, A., Johnston, D., (der.) içinde, ss. 59-75.

Lash, S., Urry, J. (1993), **The End of Organized Capitalism,** UK: Blackwell Publishing.

Lipietz, A. (1993), "Uluslararası İşbölümünde Yeni Eğilimler: Birikim Rejimleri ve Düzenleme Tarzları", Toplum ve Bilim, 56-61 Bahar, ss. 58-82.

MacGregor, S. (2008), "Refah Devleti ve Neoliberalizm", Saad-Filho, A., Johnston, D. (der.) içinde, ss.236-247.

Maltby, R., (2003), **Hollywood Cinema,** 2nd Ed., UK: Blackwell Publishing.

Maraşlı, G. N. (2006), **Osman Fahri Seden'le Türk Sinemasında Düet**, İstanbul: Elips.

sinematek.tv

Mattelart, A, Siegelaub S. (der.)(1979), **Communication and Class Struggle Vol.1: Capitalism, Imperalism,** Great Britain:IG/IMMRC.

McMurria, J. (2009), "Moby Dick, Cultural Policy and the Geographies and Geopolitics of Cultural Labor", International Journal of Cultural Studies, Vol. 12, No:3.

Miller, T, Stam, R. (2004) (der.), **A Companion to Film Theory,** 2nd Edition, US: Blackwell Publishing.

Miller, T., Govil, N., McMurria, J. Maxwell, R.,Wang, T. (2005) **Global Hollywood 2.** London: British Film Institute.

Mirabito, M. M. A., Morgenstern, B. L. (2004), **The New Communications Technologies: Applications, Policy and Impact,** UK: Focal Press..

Miscimarra, P. (1981), "The Entertainment Industry: Inroads In Multinational Collective Bargaining", British Journal of Industrial Relations, Vol: 19 No:1. ss.39-65.

Monaco, J. (2000), **Bir Film Nasıl Okunur,** çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınevi.

Mosco, V., Wasko, J. (1983) (der.), **The Critical Communications Review Volume I: Labor, the Working Class, and the Media**, NJ: Ablex.

Mosco, V. (1996)**, The Political Economy of Communication,** London:Sage Publications.

Mosco, V. (1998), "Political Economy, Communication, and Labor", Sussman, G., Lent, J. A., (der) içinde ss. 13-39.

Mosco, V. (2006), Knowledge and Media Workers in the Global Economy: Antimonies of Outsourcing", Social Identities, vol. 12, No.6, ss. 771-790.

sinematek.tv

Moul, C.C. (der.)(2005), **A Concise Handbook of Movie Industry Economics,** UK: Cambridge.

Munck, R. (2002), **Globalisation and Labour: The New Great Transformation,** London: Zed Books.

Munck, R. (2008), "Neoliberalizm ve Siyaset, Neoliberalizmin Siyaseti", Saad-Filho, A., Johnston, D., (der.) içinde, ss. 106-122.

Murray, R. (1995), "Fordizm ve Post-Fordizm", Hall, S., Jacques, M. (der.) içinde, ss. 46-62.

Müftüoğlu, Ö. (2006), "Kriz ve Sendikalar", Sazak, F. (der.) içinde, ss. 117-156.

Neale, S. ve Smith, M., (eds.)(1998), **Contemporary Hollywood Cinema,** NY&London: Routledge.

Nielson, M. (1983), "Towards a Worker's History of the US Film Industry", Mosco, V., Wasko, J. (der.) içinde ss. 47-84.

Nowell-Smith, G. (der.)(2003), **Dünya Sinema Tarihi**, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

O'Brien, R. (2002), "Labour and International Political Economy: Rediscovering Human Agency", Palan, R. (der.) içinde, ss. 89-99.

Olgaç, B. (1974), "Bilge Olgaç'a Sorular", Yedinci Sanat, Sayı:14, ss.17-18.

Onaran, A. Ş. (1999), **Türk Sinema Tarihi,** Ankara: Kitle.

Özgüç, A. (1996), **Türk Film Yapımcıları Sözlüğü,** İstanbul: Fiyap.

Özgüç, A. (1998a), **Türk Filmleri Sözlüğü, 1914-1973,** 1. Cilt, İstanbul: SE-SAM Yayınları.

Özgüç, A. (1998b), **Türk Filmleri Sözlüğü, 1914-1973,** 2. Cilt, İstanbul: SE-SAM Yayınları.

sinematek.tv

Özonur, D. (2005), "Değişen Kültür Politikaları Değişen Film Denetleme Sistemleri", Selçuk İletişim, Cilt: 4, Sayı: 1, ss. 21-30.

Özön, N. (1968), **Türk Sineması Kronolojisi,** İstanbul: Bilgi.

Özön, N. (1995). **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Ankara: Kitle.

Özşuca, Ş. (2003), **Esneklik ve Güvenlik İkileminde Türkiye Emek Piyasası**, Ankara: İmaj.

Özuyar, A. (1999), **Sinemanın Osmanlıca Serüveni,** Ankara: Öteki.

Palan, R. (2002), **Global Political Economy: Contemporary Theories**, NY: Routledge.

Palley, T. I. (2008), "Keynesçilikten Neoliberalizme: İktisat Biliminde paradigma Kayması", Saad-Filho, A., Johnston, D., (der.) içinde, ss. 42-58.

Pamuk. Ş. (2005), **Osmanlı Ekonomisinde Bağımlılık ve Büyüme: 1820-1913,** İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Pamuk, Ş. (2008), **Osmanlıdan Cumhuriyete Küreselleşme, İktisat Politikaları ve Büyüme,** İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Paul, A., ve Kleingartner, A. (1994), "Flexible Production and the Transformation of Industrial Relations in the Motion Picture and Television Industry", Industrial and Labor Relations Review, Vol.47, No.4.

Pendakur, M. (1998), "Hollywood North: Film and TV Production in Canada", Sussman, G., Lent, J. A., (der) içinde, ss. 213-238.

Piore, M. J., Sabel, C. F. (1984), **The Second Industrial Divide,** US: Basic Books.

Pösteki, N. (2004), **1990 Sonrası Türk Sineması,** İstanbul: Es.

sinematek.tv

Prince, S. (2000), **A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989,** Berkeley: University of California Press.

Radice, H. (2008), "Neoliberal Küreselleşme: İmparatorlukların Olmadığı Bir Emperyalizm mi?", Saad-Filho, A., Johnston, D., (der.) içinde, ss. 155-168.

Ritzer, G. (1998), **Toplumun McDonaldlaştırılması,** İstanbul: Ayrıntı.

Saad-Filho, A. (2008), "Washington Uzlaşmasından Washington Sonrası Uzlaşmasına: İktisadi Kalkınmaya Dair Neoliberal Gündemler", Saad-Filho, A., Johnston, D. (der.) içinde, ss.191-201.

Saad-Filho, A., Johnston, D. (der.)(2008), **Neoliberalizm: Muhalif Bir Seçki,** çev: Başlı, Ş., Öncel, T., İstanbul: Yordam.

Sazak, F. (der.)(2006), **Türkiye'de Sendikal Kriz ve Sendikal Arayışlar,** Ankara: Epos.

Schatz, T. (1981), **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System,** NY: Random House.

Schatz, T. (1999), **Boom and Bust: American Cinema in the 1940's,** Berkeley: University of California Press.

Schatz, T. (2003), "Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi", G. Nowell-Smith (ed.) içinde, ss. 259-275.

Schwabach, A. (2007), **Intellectual Property,** Santa Barbara: ABC-CLIO.

Scognamillo, G. (1998), **Türk Sinema Tarihi,** İstanbul: Kabalcı.

Scognamillo, G. (2001), "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş", Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı 9, İstanbul.

Scognamillo, G. (2004), **Bay Sinema: Türker İnanoğlu,** İstanbul: Doğan Kitap.

sinematek.tv

Scott, A. J. (2005), **On Hollywood: The Place, The Industry,** NJ: Princeton University Press.

Scruggs, L., Lange, P. (2002), "Where Have All the Members Gone? Globalization, Institutions and Union Density", The Journal of Politics, Vol.64, No.1, Southern Political Science Association.

Sedgwick, J., Pokorny, M. (der.)(2005), **An Economic History of Film,** London: Routledge.

Staiger, J. (1988), "The Hollywood Mode of Production: 1930-1960", Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K., (der.) içinde, ss. 309-338

Storper, M. (1989), "The transition to flexible specialisation in the US film industry: external economies, the division of labour, and the crossing of industrial divides", Cambridge Journal of Economics, Vol. 13, No.2, ss.273-305.

Storper, M., Scott, A. J. (1990), "Work Organisation and Local labour Makets in an Era of Flexible Production", International Labour Review, Vol. 129, No: 5, ss. 573-591.

Sussman, G., Lent, J. A. (der.) (1998), **Global Productions: Labor in the Making of the "Information Society",** NJ: Hampton.

Sülker, K. (1996), "Cumhuriyet Dönemi İşçi Hareketleri, Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 7. Cilt, ss. 1843-1847.

Şener, E. (1970) **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız,** İstanbul: Dizi.

Şenses, F. (2004), "Neoliberal Küreselleşme Kalkınma İçin Bir Fırsat mı? Engel mi?", ERC Working Paper in Economic 04/09., http://www.erc.metu.edu.tr

Taştepe, N. (1974), Yedinci Sanat, Sayı. 13, s.17.

Taymaz, E. (1993), "Kriz ve Teknoloji", Toplum ve Bilim, 56-61 Bahar, ss.5-42.

sinematek.tv

Tekeli, İ, vd. (1984), **Türkiye'de ve Dünyada Yaşanan Ekonomik Bunalım,** Ankara: Yurt.

Toksöz, F. (1983), "Dernekler", Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 2. Cilt, ss. 366-378.

Toporowski, J. (2008), "Parasal Uygulamanın Tanıdık Sığınağı: Neoliberal Uluslararası Para ve Finans Rüyası", Saad-Filho, A., Johnston, D., (der.) içinde, ss. 179-190.

Türk, İ. (2001), **Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler,** İstanbul: Kabalcı.

Türk, İ. (2004), **Senaryo Bülent Oran,** İstanbul: Dergah.

Türkali, V. (2008), "Önce Sinema Emekçisiyim", Sine-Sen'in Sesi, Sayı:3, ss. 18-19.

Türkekul, E., Turhan, M., Güçlü, M.F, (2004), **Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ve Fikir Haklarının Korunması İle İlgili Temel Bilgiler,** Ankara: Kültür Bakanlığı.

Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, (1996), 1. Cilt, Ankara: Kültür Bak& Tarih Vakfı Yayınları.

Tzioumakis, Y. (2006), **American Independent Cinema: An Introduction,** Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ulusay, N. (2005), "Türk Sinemasındaki Dönüşüm ve Eurimages", Gencel Bek, M., Kevin, D. (der.) içinde, ss.333-372.

Undy, R. (2008), **Trade Union Merger Strategies: Purpose, Process and Performance,** UK: Oxford.

Vasey, R. (2003), "Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması", G. Nowell-Smith (der.) içinde, ss. 75-84.

sinematek.tv

Wasko, J. (1998), "Challenges to Hollywood's Labor Force in the 1990's", Sussman, G., Lent, J.A. (der.), **Global Productions: Labor in the Making of the "Information Society",** NJ: Hampton.

Wasko, J. (1983), "Trade Unions and Broadcasting: A Case Study of the National Association of Broadcast Employees and Technicians", Mosco, V., Wasko, J. (der.) içinde ss. 85-114

Wasko, J. (2004), "The Political Economy of Film", Miller, T ve Stam, R. (der.) **A Companion to Film Theory,** 2nd Edition içinde, US: Blackwell Publishing.

Wasko, J. (2005), "Critiquing Hollywood: The Political Economy of Motion Pictures", Moul, C.C. (der.), **A Concise Handbook of Movie Industry Economics** içinde, UK:Cambridge

Wasko, J. (2003), **How Hollywood Works,** London: SAGE Publications.

Wasser, F. (2002), **Veni, Vidi, Video: The Hollywood Empire and the VCR,** Texas: University of Texas Press.

Wittel, A. (2004), "Culture, Labour and Subjectivity: For A Political Economy From Below", Capital and Class, (84), ss. 11-30.

Wood, A. (1998), "Globalisation and Rise in Labour Market Inequalities", The Economic Journal, Vol.108, No.450.

Yeldan, E. (2002), "Neoliberal Küreselleşme İdeolojisinin Kalkınma Söylemi Üzerine Değerlendirmeler", Praksis Dergisi, Sayı: 7, Ankara.

Yentürk, N. (1993), "Post-Fordist Gelişmeler ve Dünya İktisadi İşbölümünün Geleceği", Toplum ve Bilim, 56-61 Bahar, ss. 42-57.

Yılmaz, A. (1991), **Hayallerim, Aşkım ve Ben,** İstanbul: Simavi.

http://www.calisma.gov.tr

sinematek.tv

http://www.energymedia.com

http://www.medyatakip.com

http://www.senaryo.org.tr/page_details.aspx?id=420

http://www.tuik.gov.tr

http://www.ydicagri.org

www.fiyab.org.tr

www.seslendirme.org/basinaciklamasi/

www.tesiyap.com

Namık Kemal Zeybek'le İrfan Hıdıroğlu tarafından yapılan görüşme, 2009

Necmettin Çobanoğlu ile Başak Sevcan Altın tarafından yapılan görüşme, 1995

Yılmaz Atadeniz'le İrfan Hıdıroğlu tarafından yapılan görüşme, 2009

Zafer Par ile Başak Sevcan Altın tarafından yapılan görüşme, 1995

Dergi ve Gazeteler

Cumhuriyet, 05.09.2008.

Radikal, 22.1.2008

Radikal, 28.12.2008

RATEM Dergisi, 2008

Rekabet Dergisi, 2006

Sabah Gazetesi 5.8.2004

Sabah Gazetesi, 25.5.2009

Ses Dergisi, (1967a), Sayı:36

Ses Dergisi, (1967b), Sayı:14.

Ses Dergisi, (1971a), Sayı:14.

sinematek.tv

Ses Dergisi, (1971b), Sayı:3.

Ses Dergisi, (1974), Sayı:13.

Ses Dergisi, (1976d), Sayı:36

Ses Dergisi, (1976e), Sayı:52.

Ses Dergisi, (1976f), Sayı:23

Ses Dergisi, (1976g), Sayı:44.

Ses Dergisi, (1978a), Sayı:10

Ses Dergisi, (1978b), Sayı:20

Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Türk Sinema Kurultayı Bildirileri, (1990)

Türk Edebiyatı Dergisi, (1977), Sayı 40.

Türk Sinema Sanatçıları Derneği Tüzüğü, (1959).

Türk-Film, (1971), Sayı:1.

Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti Ana Nizamnamesi, (1958)

Türkiye Sinema Gazetesi, 10.12.1955

Yedinci Sanat, (1974a), Sayı:13.

Yedinci Sanat, (1974b), Sayı:14.

Yedinci Sanat, (1974c), Sayı:16.

Yeni Türk Sineması, (1976a), Sayı:1.

Yeni Türk Sineması, (1976b), Sayı:2.

sinematek.tv

EKLER

sinematek.tv

EK-1: GÖRÜŞME LİSTESİ

Adı Soyadı	Görevi	Yer	Tarih
Ahmet Haluk ÜNAL	SEN-DER Bşk.	İstanbul	28.04.2008
Ahmet KESKİN	SİNE-SEN Gn.Sk.	İstanbul	26.04.2008
Aydın SAYMAN	Yapımcı / Yönetmen	İstanbul	02.05.2008
Azime AKTAŞ	Senarist	İstanbul	18.12.2007
Eray KOÇAK	Yard. Yön.	İstanbul	04.05.2008
Erdoğan AKDUMAN	SİNE-BİR Bşk. Yrd. ve Gn. Sk.	İstanbul	11.10.2009
Erdoğan KAR	Yapımcı / Yönetmen	İstanbul	27.04.2008 07.03.2010
Ergin YILMAZER	Yard. Yön.	İstanbul	04.05.2008
Erkan CAN	Oyuncu	Ankara	13.06.2009
Ersin PERTAN	SETEM Gn. Bşk.	İstanbul	02.05.2008
Fatih ÖZCAN	Set Amiri	İstanbul	04.05.2008
Hasan DEMİRCAN	Set Amiri	İstanbul	12.10.2009
Hasan SEVGİ	Işık Şefi	İstanbul	04.05.2008
İlker İNANOĞLU	Oyuncu	İstanbul	04.05.2008
Kemal SEDEN	Yapımcı	İstanbul	12.10.2009
Mustafa DEMİRHAN	Yapım Koord.	İstanbul	18.12.2007
Muzaffer HİÇDURMAZ	Yapımcı-Yön.	İstanbul	26.04.2008
Necip SARICI	Ses Tek.	İstanbul	16.12.2007
Nejat İŞLER	Oyuncu	Ankara	13.06.2009
Nida KARABOL	SEYAP Gn. Bşk.	İstanbul	02.05.2008
Nilgün SEVER	Yard. Yön.	İstanbul	18.12.2007
Orhan AYGÜN	Yard. Oyuncu	İstanbul	04.05.2008
Sezgin TÜRK	BSB Y.K. Üyesi	İstanbul	02.05.2008
Şevket ÇORUH	Oyuncu	İstanbul	04.05.2008
Taylan ÖZGÜR	Gör. Yön.	İstanbul	04.05.2008

sinematek.tv

Tuncay KAPUCU	Yard. Yön.	İstanbul	27.11.2008
Vasıf KÜÇÜKORUÇ	Senarist	İstanbul	06.05.2008
Yılmaz ATADENİZ	SE-SAM Bşk.	İstanbul	16.05.2002 29.04.2008
Yusuf ÇETİN	SİNE-SEN Eski Gn. Bşk.	İstanbul	13.03.2010
Zafer AYDEN	SİNE-SEN Hukuk Dan.	İstanbul	11.03.2010

sinematek.tv

EK-2: GÖRÜŞMELERDE YÖNELTİLEN SORULAR

ESER SAHİBİ MESLEK BİRLİKLERİ:
BSB – SESAM – SETEM -SİNEBİR

GENEL

1. **Meslek Birliğiniz Ne Zaman Kuruldu? Kurulma Amacınızı anlatır mısınız?**

2. **Telif Hakları konusunda çalışmalarınız ne aşamada?**

3. **Türkiye Telif Hakları konusunda Dünyanın neresinde?**

4. **En Temel Sorunlarınız Neler?**

5. **Ne Zamandır Başkansınız?**

6. **Hangi Sorunları Devraldınız?**

7. **Zaman içinde sorunlarda neler değişti?**

8. **Kurumunuzun En Büyük Başarısı Nedir?**

9. **Aynı alanda birden fazla meslek birliğini kurulması bir zenginlik mi ?**

10. **Uluslararası örgütlerle bağlantınız var mı? Varsa somut bir etkisi oluyor mu?**

ÖRGÜT YAPISI

1. **Başkan Seçimi Nasıl Yapılıyor? Genel Kurulun Seçme Ve Seçilme Şekli Hakkında Bilgi Verir misiniz?**

2. **Devletle İlişkiniz Nasıl?**

3. **Sektörde Bir Denetleme Gücünüz Var Mı?**

ÜYELER

1. **Kaç Üyeniz Var?**

2. **Üyelik Aidatı Ne Kadar?**

3. **Üyeleri Hangi Konuda Destekliyorsunuz?**

4. **Üyelik İçin Sözleşmeli Olma Şartı Arıyor Musunuz? Kayıt Dışı Çalışanlar da Üye Olabiliyor mu?**

sinematek.tv

5. **Yetki Belgesi konusu yeterince oluştu mu? Hangi aşamada?**

YAPIMCI MESLEK BİRLİKLERİ:
SEYAP - TESİYAP - FİYAB

GENEL :

1. **Meslek Birliğiniz Ne Zaman Kuruldu? Kurulma Amacınızı anlatır mısınız?**

2. **Telif Haklarından doğan haklar alınabiliyor mu? Alınamıyorsa neden alınamıyor?**

3. **En Temel Sorunlarınız Neler?**

4. **Ne Zamandır Başkansınız?**

5. **Hangi Sorunları Devraldınız?**

6. **Zaman içinde sorunlarda neler değişti?**

7. **Kurumunuzun En Büyük Başarısı Nedir?**

8. **Aynı alanda birden fazla meslek birliğini kurulması bir zenginlik mi ?**

9. Uluslararası örgütlerle bağlantınız var mı? Varsa somut bir etkisi oluyor mu?

ÖRGÜT YAPISI :

1. **Başkan Seçimi Nasıl Yapılıyor? Genel Kurulun Seçme Ve Seçilme Şekli Hakkında Bilgi Verir misiniz?**

2. **Devletle İlişkiniz Nasıl?**

3. **Sektörde Bir Denetleme Gücünüz Var Mı?**

ÜYELER :

1. **Kaç Üyeniz Var?**

2. **Üyelik Aidatı Ne Kadar?**

3. **Üyeleri Hangi Konuda Destekliyorsunuz?**

sinematek.tv

SEKTÖR: ÇASOD- FİLM YÖN- SENDER- SİYAD- SODER- İSTANBUL KISA FİLMCİLER DERNEĞİ

GENEL :

1. **Derneğiniz ne zaman kuruldu? Neden ihtiyaç duyuldu?**
2. **Derneğinizin amacı nedir?**
3. **En temel sorunlarınız neler?**
4. **Ne zamandır başkansınız?**
5. **Hangi sorunları devraldınız?**
6. **Zaman içinde sorunlarda neler değişti?**
7. **Kurumunuzun en büyük başarısı nedir?**
8. **Daha güçlü bir yapıya kavuşmak için federasyon kurulamaz mı?**
9. **Uluslararası örgütlerle bağlantınız var mı? Varsa somut bir etkisi oluyor mu?**

ÖRGÜT YAPISI :

1. **Başkan Seçimi Nasıl Yapılıyor? Genel Kurulun Seçme Ve Seçilme Şekli Hakkında Bilgi Verir misiniz?**
2. **Kaç yılda bir başkan seçiliyor?**
3. **Devletle ilişkiniz nasıl?**
4. **Sektörde bir denetleme gücünüz var mı?**

ÜYELER

1. **Kaç üyeniz var?**
2. **Üyelik aidatı ne kadar ?**
3. **Üyeleri hangi konuda destekliyorsunuz?**
4. **Üyelik için sözleşmeli olma şartı arıyor musunuz? Kayıt dışı çalışanlar da üye olabiliyor mu?**

sinematek.tv

5. **Bu üyelerin sosyal güvenceleri nasıl?**
6. **Üyeler başka işlerde çalışıyorlar mı?**
7. **Üyelere sosyal güvenlik konularında yol gösteriyor musunuz?**
8. **Üyeleriniz başka işte çalışıyorlar mı?**
9. **Bağımlılık ilişkileri gündeminizde mi?**

SİNE SEN SENDİKASI

GENEL :

1. **Sendikanız Ne Zaman Kuruldu? Kuruluş amacınız hakkında bilgi verir misiniz?**
2. **Sendikanızın İş kolu hakkında bilgi verir misiniz?**
3. **Toplu sözleşme yapılabiliyor mu? Yapılamıyor ise neden?**
4. **En Temel Sorunlarınız Neler?**
5. **Ne Zamandır Başkansınız?**
6. **Hangi Sorunları Devraldınız?**
7. **Zaman içinde sorunlarda neler değişti?**
8. **Sendikanın Sektördeki En Büyük Başarısı Nedir?**

ÖRGÜT YAPISI :

1. **Başkan Seçimi Nasıl Yapılıyor? Genel Kurulun Seçme Ve Seçilme Şekli Hakkında Bilgi Verir misiniz?**
2. **Sinema-Devlet İlişkileri Hakkında görüşleriniz Nedir?**
3. **Sektörde Bir Denetleme Gücünüz Var mı?**

ÜYELER :

sinematek.tv

1. **Kaç Üyeniz Var?**
2. **Üyelik Aidatı Ne Kadar?**
3. **Üyeleri Hangi Konuda Destekliyorsunuz?**
4. **Üyelik İçin Sözleşmeli Olma Şartı Arıyor Musunuz? Kayıt Dışı Çalışanlar da Üye Olabiliyor mu?**
5. **Bu Üyelerin Sosyal Güvenceleri Nasıl?**
6. **Üyeler Başka İşlerde Çalışıyorlar mı?**
7. **Üyelere Sosyal Güvenlik Konularında Yol Gösteriyor musunuz?**
8. **Üyeleriniz Başka İşte Çalışıyorlar mı?**
9. **Bağımlılık İlişkileri Gündeminizde mi?**

ÇALIŞANLARA YÖNELTİLEN SORULAR :

1. **Eğitim Düzeyiniz Nedir?**
2. **Mesleğiniz Nedir?**
3. **Ne Kadar Süredir Bu İşi Yapıyorsunuz?**
4. **Sinema da kurulmuş hangi örgütün üyesisiniz?**
5. **Kayıt Altında mı çalışıyorsunuz? Sözleşmeniz Var mı?**
6. **Ortalama Aylık Geliriniz Nedir?**
7. **Evli misiniz? Evliyseniz Eşiniz Çalışıyor mu?**
8. **İşinizin Sürekliliği Var mı?**
9. **Ne Sıklıkla İş Çıkıyor?**
10. **Bir Ajansa Bağlı mısınız?**
11. **Bir Sağlık Problemi Yaşadığınızda Ne Yapıyorsunuz?**

sinematek.tv

EK-3: GÖRÜŞME DEŞİFRELERİ

Ses Teknisyeni ve Yeni Lale Film Stüdyosu Sahibi NECİP SARICI, 28.04.2008

ÇETİN- Türk sinemasında örgütlenmenin tarihi nasıl başladı?

SARICI-Derneklerle başladı. Dernekler genelde sendikalaşma adına kurulmadı. Yani sinemanın bir lümpenlikten çıkıp arada yapımcıların sanatçıların yeni bir alan yaratmak. En eski kurulan derneklerden biri Film Dostları Cemiyeti, sonra Film Yapımcılar Derneği, Filmciler Derneği adı altında kurumlar oluştu. Bu dernekler de genelde patronaj ağırlıklı kuruluşlardı. Bildiğiniz gibi örneğin ben kendi hayatımdan kesitler vererek anlatayım, biz Lale Film stüdyosuna bir gazete ilanı, hürriyette çıkan bir ilan üzerine, 58 Mayıs ayında daha önce bizi imtihan ettiler, -bunun içinde Filmsaş, Ruptaş'ın sahibi Özdemir Ümit de var-, yani birlikte meslek hayatına atıldığımız arkadaşımız 1958'in başlarında bir imtihan neticesi Mayıs başında da işe alındık deneme mahiyetinde. Lale Film stüdyosunda 250 lira maaşla çalışmaya başladık, son derece mutluyduk öyle bir kuruma girdiğimiz için. Girdiğimizin haftasına Lale Film'in muhasebecisi geldi Ekrem bey rahmetli, bize muhtardan ikamet getirin, bir de nüfus cüzdanınızı verin dedi. Ne için gerekli dedik prosedürü anlattı. Dedi "hemen sigorta olacaksınız" dedi ve girdiğimizin haftasına hemen sigorta kapsamına aldılar. Zaten bunlar yapılsaydı sendikalar olmazdı, dernekler olmazdı, bir takım kuruluşlar olmazdı. Bunlar bu sosyal hareketler işyerlerinde olsaydı hiçbir grev de olmazdı. Bu en önemli sosyal hareket, çünkü genelde sinema sanayi sigorta yapılmadığından bahseder. İşte kanunlar çıkartılırdı geriye dönük borçlanmalar falan ama benim mutlu olduğum olay, daha önce de bir sinema kurumunda çalıştım askerliğimden önce bu Ant Filmdi Şan Sineması Turgut Demirağ grubu. Oraya girdiğimin haftasında da benden aynı belgeleri istediler. Yıl 52-53 arasıydı o zaman daha sosyal sigorta daha yeni toparlanan bir kurumdu, yeni kurulmuş sayılıyordu orda ne olduğunu anlamadım ben de bir çok kavramı bilmiyorum yani daha askerliğini yapmamış gençtim, sigorta nedir bilmiyorum dediler "seni sigortalı yapacağız" nitekim ben Ant Film girişiyle, nitekim sonra askere gittim. Askeriyede de sigortadan sayıldı, ondan sonra çok erken emekli oldum. Şu an 30 yıllık emekliyim ben misal ama bunlar sinema sanayinde ben iyileri anlatıyorum sonra kötülere geçeceğiz. Bu ciddi kurumlar aynı kurumların içinde,

sinematek.tv

yani stüdyoların içinde İpek Film. İpek Film bayağı büyük bir teknik kadro çalıştırıyordu yanında, hepsi sigortalıydı. Bu Selanik kökenli aileler, -büyük aileler yani-, esas filmci. Yani bunların stüdyoları olmasının sebebi kendi işlerini yapmaları ve bu insanlar o dönemin sigorta kapsamı içinde daha hastaneler kurulmamış, sigorta hastaneleri kurulmamış, önce sağlık yoktu yani birinci planda gitmiyordu. Herkes gençti yani genç bir nesil sigortalanıyor ülkede. Şimdi bilmiyorum yani hastaneden bir gün alıp hastaneye muayeneye gitmedim. Yani işinize yaramıyor. Yani belli zamanlar sonra onun değerini anlıyorsunuz sigorta kapsamının şimdi bu kurumlar sigortalı yaptılar seneler geçti, pek çok kişi tazminatlarını aldı, ev sahibi oldu. Yani stüdyo alanında bu büyük problem yaratmadı yani. Şimdi geleceğim diğer kurumlara. Dağınık küçük kurumlar vardı, kuruluşlar vardı sinemada bir ses alanı yaratmış firma isimleri de malum büyük isim gözüken firmalar bunlar aynı zamanda yapımcı firmalar. Türk filmi çekiyor, ithal film de getiriyor Lale Film de stüdyosunu o sette kurmuş zaten kendi işlerini yapmak için çok sayıda film ithal ediyor, aynı zamanda yerli film de yapıyor. Şimdi bunlar kültürlü değerli aileler. Bu bir kanundu ve bu kanuna da çok riayet ettiler. Hiçbir personelin emekli olurken problemi çıkmadı. Eksik ödenmiş ödenmemiş şimdi arkadaşlarım şöyle bir tabir kullandılar " benim sigortam ödenmemiş". E sen sigortana sahip çıkmazsan ödemez yani. Konuşma anında zaten o şey öne gelir "efendim benim hangi tarihte başladı sigortam?", belgesini istersin sana bir kağıt veriyorlar. Resmi sosyal sigortan giriş numaran. Bizim girdiğimiz numaralar daha yüz bin hanelerdi benim ilk sigorta belgem duruyor elimde. Şimdi yüz milyonları aşmış durumda. Şimdi bu sinemanın yerleşik adresi belli kurumları bunlar. Lale, İpek Film stüdyosu, Ses, Erman vs. Şimdi burada aksaklıklar... bundan sendikalaşma hareketi sigorta yaptı yapmadan başlamadı. Örgütlenme hareketiydi o. Şimdi stüdyonun stüdyo çalışanları içinde çok kötü alanlar yaratılmıştı. Stüdyolar içinde depolardan, ahırlardan bozma mekanlarda laboratuar hizmeti veriliyor, filmler kimyasal ve zehirli maddelerle yıkanıyor, kullanılıyor. Bu en çok kullanılan madde de siyanür geçme denilen bir şey. Yüzde yüz siyanürle yapılan bir şey. Bunun laboratuar kötü bir ortam binanın bodrum katları su içinde tonlarca su kullanılıyor. İlaç hiposistiz siyanür, şu, bu, bu şartlarda çalışıyor insanlar. Ayaklarında giyecek çizmeleri yok rutubetin zehirin içinde. Bunlar yavaş yavaş şikayet konusu olmaya başladı. Onlara güzel bir sosyal alan yaratılmadı

sinematek.tv

çalışma için. Sigorta önde gelen bir hareketti. İşçi hareketlerinin çukurladığı bir dönemdi bu. Arada değerli sinema büyükleri bu SİNE-İŞ sendikasını kurdular. Bir sendika hareketi başladı. İlk uğradıkları adres stüdyolar oldu. Neden? Sahipleri belli, mekan, adres belli, geldiler ve yavaş yavaş örgütlenme hareketi başladı. Hepimiz gönülden katıldık. Ben Lale Film işçi temsilcisi oldum. Sonra da genel sekreterliğe kadar yükseldim o dönemde. Sendikanın maestroları kimlerdi? Metin Erksan, Lütfi Akad, Ertem Göreç ve bunların çok üstünde bir isim daha var. Ses Film'in laboratuar şefi Davut Ergün. Çok değerli bir sendikacı oldu bu arkadaşımız. Çünkü o işin mutfağı değil de, zehirli mekanından o işi yapan bir insan. Laboratuarda olduğu için o acıları bilen bir insan. Biz onu kısa süre sonra başkan seçtik. Davut Ergün'ün adı hep başkan diye anıldı ondan sonra. 4-5 yıl evvel kaybettik. Bir anıt insandı. Lütfi abi çok kültürlü bir insan, yol gösteriyordu. Metin bey kısa bir zaman sonra ayrıldı. Ertem bey ayrılınca genel sekreterlik alanında bir müddet ben bulundum. Biz, stüdyo, çok iyi örgüt olarak, sistem olarak çok iyi devam ettik. Patron da bu sendika kurallarına tabi oldu. Zaten Lale Film yeni sayılırdı o dönem. Stüdyo olarak daha sosyal bir mekan yaratılmıştı. Acar katıldı, yine sigortalı elemanları büyük bir kuruluştu, İpek aynı. Önce sendika adı hep komünizm, Sovyet Rusya tarzı yaratıyordu ama içindekiler de sosyalist insanlardı sosyal yapıda. İşçi haklarını savunanlar hep o tandansta oluyor biliyorsunuz, yani patronlar tarafından sevilmedi. Örneğin sonradan Türk sinemasının büyük tarihsel bir kameramanı Turgut Ören stüdyo kurdu, Ses Film'i, Erman Film'i devraldı ve fotoğrafçılıktan gelip Türkiye'de zirve kameraman olan biri, laboratuar bilen, film yıkamasını bilen bir insan stüdyo kurunca, birinci dereceden sendikanın karşısında oldu. Hiçbir sendikacı, en yakın dostlarıydı zaten, sinema camiası bir akraba, aile gibi. Evinden çok stüdyoda duruyorsun. Az zamanda çok film, müthiş karşı çıktı. Aynı Amerika'da "köpekler ve zenciler giremez" tabiri gibi "sendikalılar giremez" diye sopa kapısında duruyordu. Bu arada Nuri Ada diye Romanya kökenli stüdyo teknisyeni, Ar Film sahibi, eskiden stüdyo teknisyeni olan Nurettin Ada diye, -aynı kavramda- bunlar komünist diye komünizme karşı bir şey vardı ya, Demokrat Partiyle başlayan "komünizm geliyor", Celal Bayar'ın meşhur "komünizm geliyor komünistler geliyor" diye. Yaşandığı dönem, sendika hareketi bu kavramlar yer alıyordu. Ama başımızda olanlar da, yani sendikanın içinde olanlar hep sol görüşlü sosyal demokrat insanlar, içindekiler sosyal

sinematek.tv

düşüncede insanlar. Lütfi abi olsun, kültürlü, okumuş, bilgilenmiş insanlar. Metin Erksan zaten komünist diye tanımlanıyordu. Bir dönem zaten İşçi Partisinden de aday olmuştu. Ertem aynı, aşırı sosyalist gözüken kapitalist kafalı bir insandı. Şimdi tabi yoksulluğun döneminde yoksulluğun getirdiği bir kavramdır o. Ben fakirsem komünistim demektir, çünkü daima sermaye göz önünde. Bunlar çalıştırıyor, vermiyor, hak yiyor falan. Hayır, çalışan çok güzel kazanıyordu sinemada ama çalışıp da 3 gün para alıp da bir aylık para alıp da kahvelerde meyhanelerde o paraları yersen... Geleceğini de düşünmen lazım. Geleceğini sen hazırlıyorsun. Onlar sana gününü veriyor, sosyal haklarını da veriyor. Ben mesela küçük bir örnek vereyim tekrar döneceğiz. Bu çok bilimsel ve şu an mevcut olan bir binamdan bahsedeceğim ben. 58 Mayıs'ında Lale Film'de başladım. Bir hafta sonra sigortalı oldum. 59'da ses odasına alındım tonmeister oldum, 65'in Mayıs'ında akada Etiler'de daire aldım. 10 bin lira biriktirdim, Emlak Bankasına koydum, 40 lira kredi aldım müteahhite anlayış gösterdim İstanbul'un en güzel yerinde apartman aldım, tek odadan oraya geçiş yaptım. Biz tek bir odada oturuyorduk. Şimdi ne yaptım? Tonmaister olunca müzik koyuyorum, şey yapıyorum, bahşiş alıyorum. Kendimi mesleğimde sevdirdim. Zarflar geliyor, bahşiş geliyor. O on bin lirayı çok kısa sürede, arada 7 yıl içinde. Şu an kızım oturuyor orda bugün 600 bin dolar değerinde bir dairedir. Çocuğuma verdim orayı, sonra daha sonra da şeyler aldım. Çalışmalarımda iş kurdum 73'te. Kendi işimi kurdum yeni stüdyo. Yanımda 200'e yakın emeklim oldu. Çünkü ben bu adamların haklarını savunan insansam adamları kapıdan girdiği gibi sigortalı yapıyordum. Sonra aranan evraklar içinde hala saklarım, işveren hayatımın bütün evraklarını saklarım. Hem belgesi hem de bir gün lazım olur. Nitekim çok lazım oluyordu. Sigorta, kayıt girmemiş evraklar kurumların muhasebesinden çıkar. Şimdi tekrar flashback yapıyorum. Lale Film'de ben işçi temsilcisiyim. Sendika da ciddi çalışmalar içinde. Merkezi Beyoğlu'nda Eren Han'da oldu. Önce ilk kurulduğu zaman sendikanın bir alanı yoktu, kuranlar da sendikacılığı iyi bilmiyordu. Havuç-İş Sendikası vardı Cağaloğlu'nda. Kemal Türker vardı çok önemli o zaman ilk grevler meşhur Kavel Grevleri, kablo fabrikası grevleri, kanlı grevler yaşanıyor. 60'larda ihtilalden kısa zaman sonra onları tertip eden çok güçlü ciddi bir sendika merkezinde bize de yer verdiler orda toplandık. Onlar da deneyimli hukukçuları falan yok. Gösteriyor sendikanın örgütlenmesinde bunu saygıyla anmak

sinematek.tv

gerekir. Kauçuk sendikası daha Sine-İş'in yeri yok. Sadece ayakta belli mekanlarda toplanıyoruz, yazıhanelerde falan. Sendika güzel bir örgütlenme, güzel bir yoldan gidiyor. Sendikanın başkanı Davut Ergün çok patron karşıtı. Lütfi abi çok inançlı. Sendika bir anda büyük gelişmeler gösterdi. Hedef laboratuar, sosyal sigorta baskılarla yapılıyordu bazı. Ama daha set bölümüne gelmiyorum. Bu örgütlenme iyi gidiyor. Lale filmin sahipleri sendikayı çok iyi karşıladılar, çok muhterem insanlar. Bir şey olduğu zaman, ben temsilciyim. Bir şikayet oluyor bazen, -ama fazla olmadı bu- sendikayla irtibat sağlıyorum. Sendika temsilcisiyim, olmayanları da sendikaya üye yapmaya çalışıyorum. Aidatlar kesiliyor, sendikaya bir para dönüşü olmaya başladı. Sendikalar güçlendi.

ÇETİN-Profesyonel anlamda yürüyor muydu?

SARICI-Evet insanlar profesyonelleşmeye başlıyordu. Zaten o duyguları yaşıyor. Önce hep patron karşıtı. Şu mantık her zaman olmuştur: Sen orda çok iyi işin var, çok iyi imkanlar elde ediyorsun, usta olmuşsun falan ama komünist mantığı derler ya hep kıskanılır ben bunu yapamam mı ben kuruluş sahibi olamam mı, çok teknik adamlar kuruluş sahibi oldu. Başta ben. 73de yeni stüdyoyu (Efsane Stüdyo) kurdum. Laboratuar Sanem film sattı bana. Yani bu sevgiyle önce bir kârlılık düşünemiyorsunuz. Sinema alanlarında hiç âbâd olan tek kurumlar olmamıştır kurumlar içinde. Ham film yok, sular akmıyor, elektrikler kesiliyor. Bu ortamda siz çok iptidai şartlarda bir icraat yapıyorsunuz. Türk sinemasının tarihini canlandırıyorsunuz. Yıkıyorsunuz, çekilen film sizde oluşuyor, montaj oluyor, dublaj oluyor, sinemalarda oynuyor. Halkın çok sevdiği şu an hala kanallarda yayınlanan, onlar hep ellerde yıkanmış filmler. Bu sistemin içine sendika girdi. Ufak tefek patronlar tarafından da sendika yöneticileri hoş karşılanmadı ama Lütfi sendikada önemli yönlendirici, bu stüdyo sahiplerinin en yakın dostları onlarla film çekiyorlar. Zaten Mecidiyeköyde oturuyorlar, Lale Film Mecidiyeköy'de. İlk binası ana caddede. Lütfi abi film yapıyor falan ama sendika işi ayrı bir kulvarda. Oraya geldiğinde de bir diklenme oluyor yani tavır koyabiliyor. Koymaya başladı kısa zaman içinde. İşçi hakları önce zaten stüdyolarda sigortasız işçi hiç yoktu. Hademesinden film taşıyıcısına herkes sigortalı. Bundan sonra şöyle bir uyanıklık başladı setlerde. Film setlerinde zaten hiç düşünülmedi, yani sigorta kurulduğu zaman Türk sinemasında yılda 60-70-80 film çekildiği dönemler hiçbir çalışanı sette

sinematek.tv

sanatçısı teknisyeni sigorta olmuyordu. Zaten oradan ipler koptu. Yani diyorlar ki "ben çalıştım bu kadar sene Erman filme, hem film çekiyorum ama benim sigortam yoktu sigortalamamışlar beni". Sigortalanmaz. O çok saygın firmalar demin dediğim Lale Film, İpek Film, aman getir diyenler, hayır sen arayacaksın halkını da biraz. İşte Sine-İş sendikası bunu aratmayı öğretmek için kuruldu.

ÇETİN-Peki bu sendikalar kanunundaki problem yüzünden mi?

SARICI-Şimdi sigorta kolay mı, sosyal sigorta kurulalı 10-15 sene olmuş onun prosedürleri tabi vardı yönetmeliği şunu bunu geçici sigorta sistemi. Yani girerseniz 3 gün sigorta yapar. Ne diyor kanun? Çok işçinin aleyhinde çıktı biliyorsunuz. "Doğan çocuğunuzu hemen sigorta yapın" diyorlar. Bunu önce devlet büyükleri yaptı. Medyada okuyorsunuz zaman gün kazansınlar diye. Kanunlar geriye doğru işlemediği için 32 yaşında emekli olanı ben hatırlarım. 20 yılı dolduran 15 yaşında girdiyse 35 yaşında emekli oluyordu, sonra borçlanmalar falan çıktı. Bunları düzenleyici Ankara'ya sendikalardı. Bu çalışmaları yapıyordu yani sendika ille sigorta olsun bilmem ne, yani daha sosyal sigorta kurumsallaşmamış, uzun sürdü. Hastaneleri insanlar genç de bir nesil vardı bunlar sendikalarla işbirliği içinde gelişti. Sıkıntıları devlete aktarıyorlar sendika başkanları çok... isimler vardı biliyorsunuz. Bunlar, hatta çoğu da parlamentoda görev yaptı sendika başkanlarının çoğu. Yüzde 70'i hepsi senatör olanlar var zamanında senato varken. Sonra şu anda milletvekili olanlar var. Yani bunlar hızlı bir düzenlemeyle, sendika sigorta işbirlikleri ufak tefek grev, başkaldırmalar, işte meşhur kavel kablo fabrikası grevi falan. Yani bir hareket sinema sanayine girdi. Girince stüdyoda sorunlar olanlar vardı, binaları belli şartlara uymuyordu. Bir toplu sözleşme kurumu geldi. Sendika görüşmelere başladı. Ben de katılıyordum bir çoğuna. İşverenin hukukçusu -çok önemli bir hukukçuydu dünya çapında bir sendika hukukçusu- Halit Kemal Elbir, merhum oldu allah rahmet eylesin. Güçlü olarak film cemiyetinde toplanıyordu stüdyo sahipleri. İşçi temsilcileri katılıyordu, hukukçularla biz işte ne yaparız, haklar, maaşlar, sosyal haklar, laboratuar çalışanların onda duracaklar, süt içecekler, yoğurt yiyecekler, kıyafet verilecek, galoş verilecek ayaklarına veya çizme alınacak. Kıyafetleri olacak çalışan teknisyenlerin. Madde madde bunlar geldi ortaya. Buna büyük bir direnişle karşılaştılar bu Sine-İş sendikası, bu toplu iş sözleşmesine patronlar tarafından bir itici unsur görüldü. Aşırı talepler oldu karşı taraftan, patronlar da buna hazır değil.

sinematek.tv

Yani hem maddi açıdan. Mesai, bayram, doğum izinleri ücretleri, bilmem ne zaman saat altı Cumartesi mesai ücretlerinin belirlenmesi, saat ücretlerinin belirlenmesi. Velhasıl 55 maddeyle bir toplu sözleşme. Ben onu size veririm ondan kopya alabilirsiniz. Koruyan ben oldum. Tek tek maddeler görüşülüyor, karşı itirazlar, avukatların itirazları falan ciddi bir şey geçirildi ve görüşmeler aksamaya başladı. Dediler "bu iş olmayacak. Sizle anlaşılmıyor. Siz o kadar katı insanlarsınız o kadar komünistsiniz ki, sizle hayatta imza değil, nokta virgül konmaz" denmeye başladı işverenler tarafından. Toplantılara ara verildi bu arada. Nedir yapılacak şey, sendikanın aldığı karar? Dediler "direniş yapacağız". Örneğin o sene de baya yoğun film çekildiği sene dediler mesai yapmayacaksınız. Oturma eylemi falan değil, mesai yapmazsa stüdyolar, yani personel az, makineler az. Ancak o bir çalışma zamanı kadar mesaiyle karşılanıyor, müşteri de bahşişini veriyor. "Aman benim filmim Antalya festivale gidecek yetişsin" diye. Direnişe geçtik Lale Film'le başladı bu. Yani direkt altı saat. Sabah dokuz akşam altı paydos, ama şey öğrendik... sarı sendika kavramını . Bizim patronumuz İlhan Filmer, Özdemir Öğüt'le gece kalıyorlarmış stüdyoda. Meğerse bir şeyler yapıyorlarmış. Her konuyu bilirler zaten. Stüdyoya giren bir insan her işi öğrenmek zorunda. İlhan bey de çok değerli bir insan. Bu direnişe karşı böyle ufak ufak. Bazı arkadaşlar da gece çalışıyorlarmış. Yani kırıcılık başladı direnişe karşı ama olumlu neticelendi. Görüşmeler başladı, bu direniş işleri zora soktu. Patronlar devreye girdi "hadi bu işi halledin çocuklar da şöyle böyle" dediler. Toplu iş söz görüşmeleri başlarken gerek Lale gerek Acar ve -fazla da yoktu kurum- Erman Film doktor Alyanak, Tülin hanım, Acar Film, Murat Köseoğlu Lale Film, Sabahat Tümer katılıyordu toplu görüşmelere. Şey dediler "anlaşamıyoruz grev" dendi. Patronlar, yani büyük patronlar, küçük patronlardan Nuri Ada'yı teşvik ettiler "biz arkandayız" Nuri abi de sopasıyla geziyordu ardından stüdyo grevi başladı. O zaman Mecidiyeköy'de Lale'ye 600 metre mesafededir ana caddede. Ortaklara giderken. Sağda çadırlar kuruldu, davullar zurnalar, artistler geldi, Fikret Hakanlar, Metin Erksan, meşhur Abdullah efendi lokantasının oğlu bir sinemacının kız kardeşiyle birlikteydi, oradan tablalarla yemekler geliyor, işte destek biz gidiyoruz. Ciddi şekilde başladı. Nuri abi çıldırıyor patron bile işyerine giremiyor. Derken Nuri abinin arkasında kimse durmadı ortada bıraktılar "sen ne halin varsa gör" dediler. Biz arkandayız diyen stüdyo sahipleri artık en büyük bir şeyi Erman

sinematek.tv

film, yani doktor Alşavirle Sabahat Filmer, şey Tülin hanım zaten patronların temsilcisi onlar da ortak direk patronlar katılıyor. Cemiyette yapılan toplantılara bir de işçi temsilcileri katılıyor, sendikacılar katılıyor, hukukçuları geliyor. Çok büyük sorun çıkarıyordu "olmaaaaz" rahmetli Alyanak. İlk olur veren Sebahat hanım "artık oldurun da bu iş bitsin" dedi. Ve 55 maddelik toplu iş sözleşmesine ilk imzayı Sabahat Filmer atmakla tarihin içine cumhuriyetin büyük cumhuriyet okulu mezunları, meşhur ilk kameranın karısı, gazinin karısının arkadaşı biz imzalayalım dedi. Lale Film'de ben 600 lira maaş alıyordum. İyi bir paraydı tabi mesailer hariç. 1600 lira oldu maaşım bakın ne kadar yükseldi. Mesailer de o miktarda arttı, sosyal haklar çok güzel yazılı. Bu toplu iş sözleşmesinin maddelerinde en büyük emek çok muhterem Lütfi Akad'la Davut Ergün'ündür. Hiç kimse benim de hakkım payım var diyemez. Muhteşem bir başarı. Acar direnişi sürdürdü, imzalamadı ve 72'de de Acar grevi başladı. Tarihlerde yanılabilirim, 71 olabilir. Yani Acar, Nurettin Ada'ya kurdukları tuzağın içine düştü. "Arkandayız git" diye ittiler. Hani cepheye iterler ya ateş hattına. Ama Lale Film bunu yapmadı. Lale Film, doktor Alyanak da Erman da imzaladı direnen insan. İşte Sabahat hanım isyan etti. Sabahat hanım çok tutucu, çok hesabi bir insan olmasına rağmen bitsin bu iş dedi. Orda kültürünün, cumhuriyetçiliğin, Atatürkçülüğün verdiği bir kavram. Çok önemli bir insan zaten ilk Çalışan Kadınlar Derneği'nin kurucusu. Köy okulları yapıyorlar, hayır işleri var. Bir öğretmenimizdi, onai ben buraya bağımlılığım Lale Film'e bir alan yaratmam sırf bu bağımlılığımdır. Bakın iş yok burada. Ses duyuyor musunuz, hiç hareket yok. Yani beni bağlayan o insanların güzelliği büyüklüğü. Onların sayesinde ben, yani ben okuyamadım ilkokulu bitirdim, hayat üniversitesinden mezun olmaya çalışıyorum ama Lale Film beni öğretmenim de Sabahat Filmer'di. Sonra ben 70'te de kendi stüdyomu kurdum. Yani ondan sonra da sendika harekeleri durdu Sine-İş'in akıbeti çok kötü oldu maalesef. Bu rahatlıktan sonra herkes bir kenara çekildi. Yani Ada Film işte "oh be ben rahatım yatayım uyuyayım", Acar Film grevden sonra iflah etmedi, bir zaman sonra grev bitti anlaştılar falan ama kapandı. Sonra bütün o kurumlar hep mülkleri satıldı falan. Lale Film ana caddedeki yerini han yaptırdılar buraya geldiler 73'te. 73'te işte ben de dedim izin verin kendi işimi kurayım, bir ortakla -Saner Film var Beyoğlu'nda- ses sistemini kurduk. Benim yaşadığım en büyük şey birincisi Lale Film'in bana öğretileri. Hem mesleki, hem insani, hem

sinematek.tv

ahlaki. İkincisi de ben 73'te gittiğim zaman Lale Film'de Yeşilçam'a verdiğim hizmetler, yani Lale Filme verdiğim teknisyenlik. Bütün Yeşilçam filmlerini bize verdi. Arzu, Erman, Uğur filmi en değerli firmalari en güzel filmlerii kendi ocağımda çıktı ortaya ama o da benim iyi bir teknisyeni iyi bir hizmetten kaynaklanan bir şey olduğunu düşünüyorum. Bu benim -anılarımı yazıyorum- en zor anlatabildiğim sevgidir bir Lale Filmin aşkı, bir de bana verilen mükafat. "Biz sana güveniyoruz al filmlerimizi". Hatta Ertem Eğilmez dedi ki Arzu Film "benim daha setim bitmedi açılmadı stüdyodan al filmleri de Okmeydanı'nda yap, ormanda yap" dedi "ama başında sen olacaksan sen yap" dedi. Bunlar güzel şey. Çalışanın hak ettiği şeyin olduğu. Oraya işi veren olmasa o işyerleri kurulmaz biliyorsunuz. Şimdi gelelim setlere. Acar Film'in sonu oldu, Ar Film tekrar hayata dönemedi. Beyoğlu'nda bir yer açtı Nurettin Ada hep hayal işinde sendika acısıyla yaşadı. Çok düşmandı zaten. Komünist bir ülkede yaşayan bir insan. Romanya'dan gelmiş. Hayatı boyunca, ölene kadar sendikayı sendikacıları ve sendikalı olan kişileri suçlayarak yaşadı. Acar Film de aynı kavramdaydı. Zaten Sabahat hanımla yandaş çok para kazanan bir kurum, olağanüstü bir kurum, çok değerli insanlar, orda yani imzalasaydı. Sabahat hanım Murat beye de Alyanağa da direnenlere karşı çıkıyordu "ya şunu bitirelim" diyordu "n'olursunuz işimize bakalım" diyen bir insandı ama ağır maddeler vardı. Onu mutlaka vereyim bunu tek saklayan insan bendim. Sonra Sine-İş maalesef kötü ellere geçti Mengülerin (Mengü Yeğin), Bilge Olgaç. Bilge'nin sendikacılığa hizmeti çoktu. DİSK'in bütün işlerini o çıkardı. O 1 Mayıs yürüyüşleri, Taksim bilmemneleri, bizim taksimde, size bir hikaye daha anlatayım. Bu Taksim olaylarında Kazancı yokuşunda ölüm oldu ya. Orda bir stüdyocu şehit oldu. Çok muhterem bir insandı, laboratuar makineleri yapardı. İsmini hatırlayamayacağım, sendikadan alın. Belki onlar da farkında değil olayın. Beyoğlu'nda Ar Film'de çalışıyor (Ar Film Beyoğlu'na taşındı dedim ya) oraya işe gelirken bir hareket görüyor, ona katılıyor. O hareketin güruhu içinde o yokuşa itiliyor, orda bir gün gelmiyor ben sordum "ne oldu", sonra morgda bulmuşlar. Böyle bir olay yaşandı, onun adını da çok saygıyla anmak lazım. Çok da tanıdığım beğendiğim bir insandı. İyi bir teknisyendi. O 1 Mayıs günü işe gelirken Taksimde kalabalık, güruh, itme-kakma. Zaten o kadar insan silahla taranmadı. O sırada panik oldu, insanlar ezilerek öldü çoğu. 1 Mayısı anmak istiyorlar ya, o hareket Taksimdeki baya insan öldü, 36

sinematek.tv

kişi mi ne. Bir tanesi de stüdyocu. Sonra kirasını ödeyemedi, haciz geldi, sahip çıkılmadı, arşivine sahip çıkılmadı, Sine-İş kapandı. Hala benim kartlarım falan var üyelik. Başlangıç iyi başladı, sonu gelmeden ortasında bitti.

ÇETİN-68'e kadar iyi gitti?

SARICI-70'lerde de kapandı. 3 yıl kadar genel sekreterliğini yaptım, arşivi de kapandı, yok oldu gitti. Sine-İş'e toplu iş sözleşmesinin bir örneğini verdim. Davut Ergün de istedi verdim. Sendikanın anıt insanlarını anlattım size. Başta Davut, bizler şimdi bu sendikadan sonra da bir hareket yaşandı. Şimdi sendika imzalandı ama haklı olarak patronların içinde bir sempati olmadı, mecburen yapılmış, baskıyla yapılmış bir şeydi. İş devam etsin diye. Ondan sonra yine sendika hareketi, biz mutluyuz, işçi tam devam ediyor. Sonra stüdyo içinde sendikalı olanların tavsiye hareketi gibi bir gelişme oldu. Sendikanın koyduğu şartlar ağır gelmeye başladı. Sana kal diyor ama öğlen yoğurt verilecek falan, bunlar yozlaşmaya başladı. Patron mesela o hakları hemen ödüyor, aksamadı ama mesela şey istiyorlar maaşına mehsuben para istiyor, patron yok diyor, git sendikan versin falan. Böyle şeyler başladı. Lale Film'de sendikadan istifalar başladı, bu baskılarla biz bu hareketi bildirmek için Lütfi abinin evine gittik, "Lütfi abi" dedik "Lale Film kalesi maalesef düşüyor" işte şunlar. Ya dedi "nasıl olur çağır bana gelsinler". "Gelmezler" dedim "baskı yapıyorlar". Hatta şöyle bir olay yaşadım. Mustafa Kent diye bir montajcı arkadaş -rahmetli arkadaşım- geldi Lale Film'in bizden önceki çalışanı, bir gün geldi bana "bizim patron avans istiyorum vermiyor". "Ben vereyim Mustafa abi" dedim 5 lira verdim. Sonra o arkadaşımız bir şey yapmış gitmiş demiş patrona "Necip verdi bana". Sonra o muhterem hanım çağırdı Sabahat hanım "sen işçilerimize para teklif ediyormuşsun". "Ben hepsine borç veririm" dedim. Mesailerim çok iyi, bir maaşım kadar para alıyorum. Neyse biz 3 kişi kaldık Lale Film'de sendikalı. Bir İshak Dilman vardı Lale Film'in kuruluşundan beri baş teknisyeni, Mösyö İshak otorite. Odasına girmek cesaret isterdi. Montajı o yapardı. Bir Ender Teker, bir de ben kaldım.

ÇETİN-Yıl?

SARICI-Yıl 1971. Ben işimi kurdum, 3 vardiya çalışıyoruz sendikalı arkadaşlarımız. Beyoğlu'nda hiçbir sendikayla sorun yaşamadım. İsteyen paralarını alıyor, mesailerini alıyor. Sendikanın, bizim büyüklerimizin, başkanın, Lütfi abinin çizdiği yoldan yürümeye başladık. Ama sette çok problemler yaşandı. Yapıyoruz dendi

sinematek.tv

olmadı ama o arada da önemli bir şey yaşandı. Hilmi İşgüzar çalışma bakanıydı. Ümit Utku dönemin koalisyon dönemi falan çok hakimdi devlete. Bir yasa çıkarttırdı sinema insanlarının geriye dönük yenilen hakları için 10 yıl borçlanma, 10 yıl hibe ile emekli olma. O zaman sosyal sigorta primleri çok düşük. 60 liraya emekli olunuyordu. Hem sanatçılar bu sanat kesimine çıktı ama hiçbir sendikacının yapamadığı, Ümit bey sağcı kapitalist MHP'li ama o yaptı onun başarısıdır. Bunun dışında Ümit beyin 5 gün de kötülüklerini anlatabilirim o ayrı konu. Bu borçlanma olduğu zaman çok trajedi yaşandı. Para bulamadılar, sinema refah içinde, her gün 10 ekip gidiliyor. Pasaj meyhane kahve kumar ne olur gidin diyorduk. Alşavir Alyanak, Faruk Kenç Enver paşanın kuzeni olan. Onun ekibi bu iş için yırtındılar "gelin". Film-san vakfını kurdu Ümit bu arada bu işi yapsın diye. Erman film çok azılı çıktı ama sonra bir günah çıkarma mıydı. Neyse, Taksim'den Osmanbey!e insanlar gitmedi. Hala da böyle bir grup vardır. Sonra bunlar için para affı da çıkardılar, borçlanmayı da sildiler. Hatta sonra da bunlara para affı da çıktı. Ama şimdi primler arttı vs. Bizim Yeşilçam insanları hiç ilgi göstermedi ben ite kaka döve 100 kişi falan yaptırdım.

ÇETİN-Neden böyle oldu?

SARICI-Bunun nedeni üstüne ne denir ama böyle oldu. Stüdyoda hiç sorun yaşanmadı. Lale Film'den, Acar'dan çoğundan sorun yaşanmadı. Benim öğrendiğim şey Ant Film'den Lale Film'den belge istediler. Ben kurduğum zaman 150 çalışanım oldu. Çünkü siz işçinin primini ödemeseniz de onun sorumluluğu yok. O yine emekli olabiliyor. Ben borçluyum bana haciz koyuyor, makinelerimi elimden alıyor. Biz ödeyemiyorduk ama işçilerimiz girdikleri gün sigortalıydı. Sigortayla iş bitiyor mu bitmiyor. Bir de kıdem tazminatı var. Bunlar da toplu sözleşmeye giriyordu. Şimdi devletin işçi hakları deyince şöyle bir tanımlanması vardı. Yani ben bizimkilerden vermiyorum örneği, bir müdürden veriyorum. Devlete çalışan veya bir subay emekli oluyor, son aldığı kıdem tazminatı ona bir daire alacak, bir araba alacak, daha önceki birikimlerini de böyleydi. Yani enflasyonun daha az olduğu dönem prim buydu şimdi stüdyo çalışanları -İstanbul henüz gecekondulaşmaya başlamıştı- mesela Lale Film Çeliktepe'yi seçti, gidip orda ev yaptı arkadaşlarımız. Bunların çoğuna ben borç verdim. Bin lira, iki bin liraya, arsa mafyası falan vardır ya, satılıyordu bir çokları en kötü halde. O paralarla gecekondu yaptılar, sonra tapuları geldi. Bir evleri olanlar,

sinematek.tv

kooperatife girenler, yazlıklar alanlar oldu. Stüdyoda bu konuda, yani Turgut Ören örneğini verdim, anlatılmadığı için hep korku filmi gibi geldi. "Birileri gelecek bizim mallarımızı alacak". Şimdi komünizm gelince kapitalizm kalkıyor ya mantık olarak, devlet de korkuyordu. Celal Bayar'ın paranoyası tutardı, paranoya gibi olmuştu. Ben çok fotoğraf çekerim. Taksim'de bir fotoğrafım var. Çetin Altan konuşuyor, "Moskova'ya Moskova'ya" diyor karşı taraf. Antalya film festivalinde böyle bir sahne yaşandı. Antaşya önce sağ eğilimli başladı. Mecliste de oldu. "Moskova'ya sizin yeriniz burası değil". Bu tavırlar vardı. Ben şimdi size bu kadar anlattım mabadi gelecek hafta olsun.

ÇETİN- Kadrolar nasıldı? Bir filmin ortaya çıkması için stüdyoda kimler çalışıyordu?

SARICI-Stüdyo içinde muhtelif branşlar var. Yani hepsinde de zaten stüdyo 30, yani Osmanlı döneminde kurulmuş Muharifler Cemiyeti, Ordu Foto Film merkezi bu makineleri getirmiş, Enver paşa kurmuş. Muharifler cemiyetinde de bir işler yapılıyormuş ama. Şimdi stüdyoda usta-çırak ilişkileri içinde çok değerli elemanlar yetişti. Bu elemanlar genelde ilk laboratuar elemanlarımız, kameraman elemanlarımız, sinemanın kuruluş tarihi içinde Rum ustalar, Ermeni ustalar çok önemli yeri ve katkısı var. Fotoğraf teknolojisi, gelmişler bunlar kameraman olmuş laboratuar hizmetinden sonra. Örneğin senkrona alınan insanlar çöpleri toplasın diye alınırlar, bir gün bakar ustası yok. Kısa zamanda çok iyi usta olur. Ben 6 ay sonra, 8 ay sonra ses çekmeye başladım. Bir Alman mühendis vardı, ayrıldı. Daha önce Almanya makineleri kurduğu için teknisyen veriliyordu, o sonra ustalar yetiştiriyordu. Aynı setlerde de öyle. Işık ustaları Rumlar vardı. Çok değerli ustalar, kameramanlar vardı, Rum, Ermeni. Bunun içindeydi okulu. Sanat değil zanaat olarak başladı. Kamera çeker, laboratuarda sarıyor filmleri, elinde yıkıyor, rüzgarda kurutuyor tamburda. Daha teknoloji gelmemiş. Şimdilik bu kadar olsun.

ÇETİN-Teşekkür ederim.

sinematek.tv

Yapımcı-Yönetmen Muzaffer Hiçdurmaz, İstanbul, 26.04.2008

D.Ç. -Sinemaya nasıl başladınız?

M.H. -Ben 1958 yılında sinemaya başladım. Sinemaya başladığımda Türk sinemasında sendika yoktu. Ama tabii ki yapımcılar olarak bir iki dernek -cemiyetti o zamanki adları- vardı. Türk Film Yapımcıları Cemiyeti gibi kuruluşlar vardı. Onlar da film yapımıyla ilgili. 1960'lı yıllarda 27 Mayıs'tan sonra Türkiye'de biraz siyasal demokratikleşme açısından gelişim oldu. Bu tabii meclise yansıdığı gibi o zamanlar işçi partisinden de 12 kişi galiba meclise girmişti. Bu tabii Türk sendikacılığı açısından da ileri bir adım oldu. 1961'de hazırlıklar başladı. 1962'de de Sine-İş kuruldu. Sine-İş'in kurucuları arasında Lütfi Akad, Metin Erksan, Ertem Göreç, Vedat Türkali gibi bugün de Türk sinemasına damgasını vurmuş yönetmenler vardı ve tabii stüdyolardan da birçok eleman vardı. O kuruluş aşamasında ben de çocuktum, gençtim. O koşturmalarda bulundum ve tabii ilk üyelerinden biriydim. O dönem TİP'in de kuruluşu vardı. Orda da koşturdum. Bir sosyal heyecan vardı. Bu sosyal heyecan sinemaya da yansıdı ve bu kuruluş aşamasından sonra çok çabuk olarak sendikal örgütlenmeye gidildi. Sendikal örgütlenme önce toplu işyerleri olan stüdyolarda örgütlenip sendikal hak aramaya başladı. İlk olarak Ada Film Stüdyosu'nda sonra da Acar Film'de greve gidildi ve bu grevlerden de o günün şartlarına göre Türk Sinemasında yerleşik alan emekçileri olan stüdyo çalışanlarına önemli haklar kazanıldı. Yani %100'ü aşan haklar kazanıldı.

D.Ç. -O dönemde çalışanların temel sorunları neydi?

M.H. -Şimdi Türkiye'de sinema, sinemanın başlangıcında en gelişmiş tekniklerle başlamasına rağmen, Türkiye giderek bu teknik gelişmelerin gerisinde kaldı. Temel sorun, sinemaların salon sorunlarından tutun da teknik alt yapı, araç gereç sorunları da vardır. O dönemlerde negatif ve pozitifler ithalat yoluyla geldiği için o gelen filmsel filmlerin büyük sorunları vardı. Hatta pek çok zamanlarda o filmler karaborsaya düşüyordu. Hatta Türk sinemasının o dönemlerinde neredeyse dünyada kullanılmayan, zamanı geçmiş negatifler dahi alınıp getirilip kullanıldı. Çalışanlar sigortalı da değildi, sözleşmeli de değildi. O zamanlar fazla film çekildiği için de sabah 6'dan gece 12, 1'e kadar çalışıyorlardı. Stüdyolarda da fazla mesai denilen bir olgu yoktu. Orada da, yerleşik işyeri olmasına rağmen, örgütlenme olmadığı için

sinematek.tv

patron ne kadar isterse o kadar çalışılıyordu. Bu gece film yetişecek, sabaha kadar çalışılacak dendiğinde çalışıyorlardı. Belli bir karşılığı net olarak yoktu. Belki patron kendi isterse 3 kuruş fazla veriyordu ama bunların yasal sendikal düzenlemeyle ilgili bir hak talepleri olamıyordu. Ama Sine-İş kurulduğu zaman bu hak talepleri de belli bir yasal sendikalar yasasının elverdiğince, tabii 10'a 6 sendikanın gücünün de katıldığında hak elde ettiler. İşte mesai elde ettiler, 8 saat çalışma, kıdem tazminatı, kömür zammı, yemek zammı gibi isteklerin birçoğu stüdyo aşamasında çözüldü. Ama bu tabii film çekim alanı olan sete yansımadı. Çünkü setler yerleşik çekim alanı değildi ve sendikalar yasasına göre setlerde herhangi bir sendikal eylem planı düşünülemiyordu. Çünkü bir yerde grev, toplu sözleşme yapmanız için toplu bir iş yeri gerekiyordu. Oysa o dönemlerde film çekimleri 8-10-15 kişilik gruplarla her gün değişik yerlerde uygulanıyordu. Bunun için kamera arkası ve kamera önü ekibi maalesef bu sendikanın işlevlerinden pek faydalanamadı. Tabii sendika da bunu aşamalı olarak düşünüyordu. Önce yerleşik işyerlerinin haklarını alalım sonra da giderek çekim alanına yönelelim. Ama o dönemde… Türk sinemasının o dönemden bugüne yaptığı minik bir hata vardı: Profesyonel değillerdi ve profesyonel anlamda maaşlı insan çalıştırmıyorlardı. Bir tek hatırlıyorum başkan vardı. Sendikanın stüdyo işçisiydi; Davut Ergün. Ona belli oranda yaşamsal sürdürmek ve sendikanın yaşamına katkıda bulunmak için ona maaş bağlanmıştı. Ama sendikada biliyorsunuz ne bileyim sekreterler, çalışanlar, her bölümde temsilciler vardır ve bunlarda bir sendikal aidat sorunu çözülememişti. Ama bu toplu sözleşmeler yapılmaya başlandığında sendikaya, giderek hem üyelerden hem işyerlerinden aidatlar katılmaya başladı ve sendikalar giderek güçlenmeye başladı. Ama 1970'li yıllara gelindiğinde setlere yine hakim olunamamıştı ve kamera arkası çalışanları haklarını bir türlü alamamıştı ve onlarda o günün yasal şartlarının çok üstünde çalışıyorlardı. Örneğin ben sabahın 7'sinde gidip gecenin 11-12' sinde döndüğümü, hatta bazen 2 gün üst üste 48 saat çalıştığımı hatırlarım. Bunlar da uzadı ve sendika güç kaybetmeye başladı. Sendika güç kaybedince bir anlamda tabi yönetimler de değişmeye başladı. Yönetimdeki insanlar da maaş almadığından maalesef amatörce sendikacılık yapmaya başladı. Bu amatörce sendikacılık da hem sendikaya hem örgütlenmeye güç kaybettirdi

sinematek.tv

D.Ç. -Sendikalar yasasında belli bir iş yeri olması konusunda, değiştirmeye yönelik bir girişim oldu mu?

M.H. -Biliyorsunuz iş kolları var. Hala çalışma bakanlığında o iş kollarının belirlediği iş birimleri vardır ve onların yasalarda yerleri vardır. Ama sinema öyle bir alandı ki hiçbir yere sığdırılamıyordu. Neredeyse hayvan tacirleri olan borsacılarla aynı yere konuldu. Böyle olunca da bunları değiştirmeye çalışmamıza rağmen bir türlü çözümleyemedik. Örneğin Ayhan ışık mesela, 60'lı yıllarda biz Sine-İş olarak herkesin SSK'lı olmasına çalışırken Ayhan ışık, "ben işçi miyim, işçi olmam" deyip SSK mantığının dışına çıkan serbest meslek erbabı olma mantığı getirdi ve defter tutma zorunluluğu getirdi. Bu işçi olma olgusunu da elinden alıyordu. Bu sonradan bizi çok uğraştırdı. Çünkü defter tutuyorsanız işyeri sahibi gibi algılanıyorsunuz ve çalıştığınız yere o döneme göre ya fatura ya makbuz kesiyorsunuz. Öyle bir şey yoktu. Bizim derdimiz işçi çalışmaya başladığı anda onu sigortalamaktı. Bununla çok uğraştık. Tabii sendika zayıflayınca da bu uğraşı alanları daraldı, duruldu ve yok oldu. 1974 yılına gelindiğinde Şerif Gören ile ben Film-Sen diye kamera arkasında çalışanların hakim olduğu bir sendika kurduk.

D.Ç. -Kültür-İş de o dönemde kuruldu sanırım?

M.H. -Kültür-İş sinemayla ilgili bir kurum değil gibidir. Benim nazarımda ki bir sarı sendikadır. Kültür-İş, Film-Sen'in olduğu günlerde gündeme geldi. Film-Sen tabii setlerde böyle uğraşınca patronlar bir anlamda bir sarı sendika mantığında kuruldu. Örneğin Yılmaz Güney'in bir mektubu vardır onlarda. Çok ilginç. Yılmaz, bizim çok yandaşımızdı. Ama onlar onu öyle bir yanlış bilgilendirmişler ki onları desteklediğine dair mektubu vardı. O bendeydi ama bir arkadaşıma verdim, Ayşegül diye bir asistan arkadaşıma. Yani biz setlerde çok güçlü olmaya başladık ve setlerdeki çalışmayı… Çünkü set dediğimiz yerin çekim yeri belli değildi. Yani buradan çıkıyorduk, şu alt sokaktan, Yeşilçam sokaktan çekim alanına gidiyorduk, orada çalışıyorduk. Biz sonunda dedik ki: "Sette çekim çalışma süresi 8 saattir ama 1 saat gidiş 1 saat dönüş 10 saatten fazlası, fazla mesaidir"in bastırmasını yaptık. Hatta hocam Lütfi Akad'ın bir sözü vardır: "Prodüktörler sizden çok çekiniyor. Ne istiyorsanız yapacaklar" diye, "güçlü olun direnin" diye. Ve biz çekim alanında da, özellikle sigortalanma meselesini, o dönemde bastırmaya başladık ve o dönemdeki bastırmalarda da setlerin de sendikalaşması gündeme geldi ve SSK primlerinin

sinematek.tv

yatırılması sigortalanması gündeme geldi. Neredeyse hiçbiri sigortalı değildi. Ama tabi bu çalışmalar daha önceki sendikalardan da başlamış oldu. O dönemlerde de örneğin *Vesikalı Yarim* filmi çekerken Lütfi Akad yönetmeniydi, yapımcısı da Şerafettin Gür idi. Şerafettin bey, kendi setini sigortalara ihbar etti. Kendi kendini sigortasız işçi çalıştırıyor diye. Ki sigortalanma olayı olsun anlamında. Yani bilinçli yapılan bir şeydi. Emekçilere katkı olsun diye yapılan bir davranıştı. Ve öylesine insanlar yavaş yavaş sigortalı olmaya başladılar. O zamana kadar yerleşik alanlar dediğimiz stüdyolar bu konuda gerçek anlamda direndiler, iki ayrı yerde grev oldu. Ar Film stüdyosu küçük bir stüdyoydu ama Acar Film stüdyosu Türkiye'nin en büyük stüdyolarından biriydi ve hatta en büyüğüydü. O dönem tabii Lale Film, Erman Film, Fono Film bunlarla anlaşılabildi. Sendikanın isteklerine evet dediler. Tabii sendika da bu konuda iyi bir politika güdüyordu. Bir anlamda işçileri kollarken bir anlamda da iş yerlerine yöntem gösteriyordu. "Filmlerin stüdyo çalışmalarında % 20 zam yapın, siz de patronlardan alın" diyorlardı. O zamanlar her film iş yapıyordu, 1'e 2, 1'e 3 kazandırıyordu her film. Patronlar da ödemek durumundaydı. Bu bağlamda o sorun böylece çözüldü. Bizim dönemimizde biz çok uğraştık. Hatta kendi içimizde olan kamera arkası çalışanları neredeyse bazen ihanet… Bana 10 lira fazla ver ben sigortalı olmak istemiyorum diyordu. Gençti, lümpendi, ileriyi düşünemiyordu. Oysa yaşlandıkça bu sigortalılık meselesinin insanlara ne kadar faydalı olduğunu hepimiz gördük. Ben bile borçlanarak sigortalı oldum ama sürekli iş olmadığı için -mecburen ödemeyi yapamadığımız için- bir yasa çıkarıldı değişik hükümetlerce o dönem 80'li yıllarda. Ve borçlandı sinema çalışanları. Ama o borcunu ödemek zorundaydı. Bu ödeme meseleleri de çok zorluklar yarattı. Ödeyebilen emekli oldu ödeyemeyen borçlanarak kaldı. Hatta 6 ay önce ben bir arkadaşımın son borçlarını ödeyerek borcunun dolmasını, emekli olmasını sağladım. Ben kendim malulen emekliyim, sigorta primini ödemek yetmedi kanser hastalığına yakalandığım için ve bu kanser hastalığı… bayağı önemli ameliyatlardan geçtiğim için bu bana malulen emekli olma hakkını kazandırdı. Yoksa ödenen primlerle emekli olma şansımız neredeyse yok denecek kadar azdı.

D.Ç. -Bu yasadan çok kişi yararlandı denildi ama herhalde çok da işe yaramamış öyle mi?

sinematek.tv

M.H. -Çok spekülasyonlar da yapıldı. Örneğin Ümit Utku'nun bir şeyi vardı, Film-San diye bir vakıf kurmuştu, oradan çok kişi civarında Osmanbey, Şişli civarında sinema dışında insanları çıkar sağlayarak bu yasadan faydalandırdı. Yani yasa sanatçılar adına çıkmasına rağmen bazı çıkarcılar bunu kendi çıkarları için kullandılar. Yasa SSK'ya bayağı aptalca aşırı yüklemeler yapıldı. Belki birkaç bin kişilik yüklemeler yapıldı. Yani haksızlık yapıldı. Asıl gereksinimi olan, asıl ihtiyacı olanlar neredeyse emekli olamadı. Birçoğu da zaten öldü gitti arkadaşlarımızın. Türk sineması zaten sendikal yasalarımızda geçici işçi, tarım işçisi gibi algılanıyor. Oysa sinema kültür-sanat. Tarım işçisinin geçiciliği yazın çalışıyor kışın çalışamıyor. Sinema her zaman çekiliyor ama sürekliliği yok. Bir ay çalışıyorsunuz, üç ay oturuyorsunuz, on beş gün çalışıyorsunuz, bir ay oturuyorsunuz. E bu da prim ödeme meselesinde sorunlar yaratıyor. E tabi yapımcılar da patronlar da pek yerleşik düzen olmadığı için çoğu da gelip gidenler olduğu için tabii ki Erler, Erman, Uğur, Akün Film falan gibi yerleşik firmalar vardı. Birçoğu ödüyordu ama çoğu da yarım yamalak ödüyordu. Örneğin Necmettin Çobanoğlu, son dönem Sine-Sen'in başkanlarından biriydi borçlanmasını ödemek için gün saydırmaya gittiğinde uğur filmde 5 yıl çalışmış arkadaşımızın günü nerdeyse 20 gün 30 gün çıktı. Yani böyle ödememek gibi yan çizmeler de oluyordu ki Uğur Film bir dönem bizden çalıştırdıkları insanlardan da prim kesti ödemek adına ama onu da yapmadı. Yani öyle üçkağıtçı bir yapımcı, prodüktör şirketi de vardı o dönem. Uğur Film'in sahibi de Memduh Ün. Yani buralarda sonra biz de amatörce yaptığımız için sendikacılığı, para almadığımız için emek veriyorduk, zaman veriyorduk ama gelirimiz setlerde çalışmakla geliyordu yani ya asistandık ya ışıkçıydık ya kamera asistanıydık ya set işçisiydik. E bunları yapmazsak evimize ekmek götüremiyorduk. Amatörce yapınca bizim de sendikamızın süresi 3-3,5 yıl sürdü. Yılmaz Güney, *Arkadaş* filmini çekmeye başladığında sendikadaki bütün arkadaşlar o filmde çalışmaya başladılar. Buna Şerif Gören, Erol Batıbeki, Halil Dede gibi arkadaşlarımız da dahildir. Bu bağlamda sendikamız da kapandı. Bizim sendikamızdan sonra Türk sinemasında yeni bir gelişim olmaya başladı. Bu gelişim de tüm birimlerde örgütlenme olarak meydana çıktı. Tüm birimler derken kamera arkasındaki birimlerden bahsediyorum; işte ışıkçılar, kameramanlar, oyuncular, yönetmenler, senaristler. Bunların hepsinin örgütlenmesi tartışıldı, hepsi ayrı ayrı dernekler olarak örgütlenecek sonra

sinematek.tv

sendikalaşılacaktı. Biz de o zamanlar işte 1 Mayıs'lar şunlar bunlar hepsinde koşuşturuyoruz. Sosyal bir hareket var. Hem Türk Sinemasında hem Türkiye'de. 70'li yıllar. Yine 70'li yılların sonuna doğru da 78, 77-78 dönemlerinde Sine-Sen kuruldu.

D.Ç. -77'de bir Ankara yürüyüşü oldu.

M.H. –Ankara yürüyüşünden sonra bu sendikalaşma örgütlenme oldu ama Sine-Sen'in ömrü uzun sürmedi. Sine-Sen'in bir dönem yönetim kurulunda yine Şerif Gören'le ben vardık. 79'da bir çelişkiden dolayı ben Şerif'le bir çeliştik düşünsel olarak ve yönetime katılmadım ama Şerif ve arkadaşları yönetime katıldılar ve 12 Eylül sonrasında hepsi acı günler yaşadılar. En az 6 ay tutuklu kaldı birçoğu. Çünkü biz DİSK'e bağlı bir sendikaydık Sine-Sen olarak ve DİSK'e bağlı olmaktan dolayı hem sendika kapatıldı hem de sendika yönetimi ve yedek yönetim kurulu üyelerinin hepsi tutuklandı. Önce Davutpaşa'ya sonra sanırım şeye gönderildi. Bizi aldılar içeri ama tutuklu gibi değil. Bizi 45 gün tuttular. Benim de o dönem sendikayla… Tabii ki üyesiydim ama sendikanın… Onat Kutlar'lar Sinematek'i bize devretmişlerdi. Malzemeleri vardı devrettiler. Ben de o Sinematek meselesinden 45 gün adı belli olmayan bir tutukluluk süresi yaşadım. Sonra tabii zamanaşımlarında da çok bu işlerle uğraştım. Ve tabii 80'den sonra da sendika yasaklı oldu. 1986-87 ye kadar doğru dürüst pek örgütlenme sistemi gelişemedi. 87 dönemlerinde sanıyorum bir Kültür Bakanlığının Türk sinemasında örgüt kurulmasıyla ilgili, bu telif hakları meselesiyle ilgili, tarihinden tam emin değilim ama dernekler kurulmaya başlandı. SE-SAM kuruldu. Meslek birliği olarak işte Sine-Kam-Der diye kamera arkası derneği kuruldu. TÜSİYAP diye film yapımcıları derneği kuruldu. Çasod diye, Soder diye dernekler kuruldu. Yani böyle dernekleşmeler oluştu. Hatta Sine-Kam-Der o dönem, ben o dönem biraz rahatsızlık geçirdim demiştim, o dönem Sine-Kam-Der'in başkanlığına getirildim. Kültür Bakanlığı'nın güdümünde bir işte sıradan bir dernek gibiydi ama ben ve ekibim orayı bir sendika gibi yönetmeye başladık. Ve oranın geliriyle 1991'de yasal zemine dönen Sine- İş'e -tekrar yaşaması için- ekonomik katkıda bulunduk. 1991'de Sine-Sen yasallaştı ve Sine-Sen kurulduğunda ilk genel kurulu yaptık ve bu ilk genel kurulun sonunda Türk sinemasında etkin olmaya çalıştı ama yine yasaların, yine özellikle 12 Eylül yasalarının elvermemesi, çünkü 12 Eylül yasaları sendikal alanda işçilere çok büyük haklar kaybettirmiştir. Örneğin bir

sinematek.tv

işyerinde grev yapılıyorsa greve "evet" diyenler grev yapar. "Hayır" diyenler çalışır. Böyle bir madde vardır. Oysa grev niye yapılır. İşçilerin haklarına sahip çıkmasını sağlamak için. Çoğunluk greve "evet" diyorsa yapılır, "hayır" diyorsa zaten yapılamaz. Bunun karşılığında da patronun lokavt yapma hakkı vardır. Yasalarda bunların hepsi var. Maalesef o dönem greve "evet" diyen grev yapıyordu "hayır" diyen çalışıyordu. Kargaşa vardı. Tabii patronlar da bu kargaşadan yararlanıyorlardı. Dışarıdan günlük işçiler getiriyorlardı. İşçilerin bunu engelleme şansları pek yoktu bütün bunlar olmayınca da çok büyük problemler yaşandı. Hatta ben 1988 yılında *Çark* diye bir işçi filmi çektim. Filmde tüm bu sendikal yasaları eleştiren sahneler vardır. Yani öyle bir çalışmalar oldu. Tabii Sine-Sen işçilerin haklarıyla, pek yasal zemine oturtulamadığından, uğraşamamasından dolayı da işte biraz kültürel, biraz sinema yasaları mantığında ve tabi yine sinemayla ilgili iş yasaları mantığında çalışmalar yapmaya başladı. Hala da şu an tabii bu arada televizyonlar da gündeme gelmeye başladı. Televizyonların sahipleri de medya patronları bizim patronlar orada çalışanları sigortalamak da kolay değildi. Zaman zaman oralarda etkin olmaya çalıştıklarında hemen sendikalı olanı kapının önüne koyuyordu televizyonlar. Onun için şu an bile örgütlenme meselesi büyük sorundur. Çalışıyorlar ama yeterli değil. Ama tek taraflı değildir. Yeterlilik işçi sınıfının da örgütlenme bilincine sahip olup sendikalaşması ve haklarını almasını gerektiren bir olgudur. Ama maalesef medyada çalışanların bilinci düşünülecek derecede yanlış bir bilinçtir. Çünkü küreselleşme ve bireyselleşme onlara da yansımıştır. Ama bireyselleşmeyle hak alınamaz, hak örgütlenmeyle alınır. Ama burada günün Türkiye'sinde çok zordur şu an. Biliyorsunuz herhalde Türkiye'de giderek sendikalaşma ve örgütlenme yok edilmeye çalışılmaktadır. Hem devletin politikası böyledir hem de medya patronlarının işine gelmez örgütlü bir emekçi sınıfı, işçi sınıfı. Onun için de bugün giderek hem örgütlenme hem işçi sınıfı zayıflamıştır.

D.Ç. -Bu çalışma koşullarında karşılaşılan sorunlar elbette değişti zaman içerisinde.

M.H. -Şimdi zaman içerisinde değişti diyebiliriz ama bu değişim de eskiye döndü. Örneğin bugün televizyonlarda çekilen diziler, bir 90'lık film uzunluğundadır. Yani sinema filmi uzunluğundadır. Bir buçuk saatlik ve bunlar maalesef bir haftada çekilmek zorundadır. Şu an sette, televizyon dizi setlerinde çalışanlar, yönetmenler dahi bunlardan yılıyorlar, bunlardan şikayet ediyorlar ama örgütlenemedikleri için

sinematek.tv

önünü alamıyorlar. Hatta zaman zaman belki sendikadaki arkadaşlar da bunu söyleyeceklerdir. Sendikaya bizim "destek olun" diyorlar hatta yapımcılar bile "bu işi çözse çözse sendika çözer" diyorlar. Ama maalesef çalışanlar da sendikalı değil. Çünkü sendikalı olduklarında çalıştırılmayacaklarını da biliyorlar. Burada bir çelişki var, büyük bir çelişki var. Çözülmesi lazım, çünkü yönetmenler de bir buçuk saatlik bir dizinin yani filmsel zamanlık dizinin bir haftada çekilip, kurgulanıp, televizyona yetiştirilmesinden bunalıyorlar. Çarkın dişlileri gibi. Artık öylesine insan öğütüyor ki biri gidiyor biri geliyor. Yani yönetim ve kamera arkası sürekli değişme konumunda kalıyor. Çünkü çalışmak, neredeyse günde 16, 17, 18 saati bulan çalışma, insanları yok edecek hale getiriyor, yıpratıyor. Yani bugün tek çözüm sendikalaşmak, örgütlenmek ve örgütlenerek hak aramak ama öyle bir örgütlenme isteği de yok içlerinde. Yani hem çalışıyorlar hem şikayet ediyorlar hem de örgütlenmiyorlar.

D.Ç. -Nedeni ne olabilir bunun?

M.H. -Nedeni ekmek olur. Bilinçsizlik değil. Çünkü oradaki çalışanların hepsinin kendine göre belli bir eğitimi, belli bir yapısı var ama işini kaybetme korkusu. Bugün biliyorsunuz Türkiye bir işsizler cenneti. Hangi konuda olursa olsun örneğin sizin konunuza gelelim. Mezun olunca nerede, nasıl iş bulacağınızı biliyor musunuz? Öyle bir şansınız var mı? Çünkü Türkiye genelinde 21 -sanıyorum daha da açılıyor- iletişim fakültesi var. Her birinden onar kişi mezun olsa 210 kişi eder. Sektörün bunu içinde barındıracak, bunlara yeni bir iş alanı yaratacak bir yapısı yok. Yapısı olmayınca ne olacak işsizler ya birinin yerini almaya çalışacak. Bu şuna benziyor: Hasan Kıyafet'in "Baraj" diye bir hikayesi vardır. Bu hikayesinde de şöyle bir öykü var. Bir köyün kıyısına bir baraj inşa edilmektedir. Köyden de oraya işçi alınmaktadır ama köyde işçi sayısı çok olduğundan diğer işsizler barajın etrafında bir kişinin yaralanıp, sakatlanıp yeni birinin alınmasını beklerler. Böyle trajik bir hikayesi vardır. Bu da ona benziyor. Yani gelecekler ama nereye? İş alanı yok. Ne yapacak? Biri giderse onun yerine zorla nasıl girecek? O da belli değil. Örgütlü değiller. İş temin edilen ya da o insanlara iş sahası açılan bir yer yok doğru dürüst. Yapımevlerine gitseler on tane kuyrukta yönetmen, sekiz tane senaryo, belki daha fazla. E bir o kadar da teknik eleman var yani. Bunun için eğitim, iş alanı yaratamıyorsa eğitim meselesinin yeterliliği de tartışılır. Çünkü sinema bir anlamda yapa boza yapılan yani verilen eğitimle işin yapımı anlatıldığı gibi değildir. Eğer

sinematek.tv

yapımda çalışmıyorsanız yapımda hiç görmemişseniz anlatılanlarla film yapamazsınız. Çünkü sinema bir anlamda pratik bir olgudur. Teori ile pratik çatışır. Çatışmanın yeri, yapıldığı anda meydana çıkar. Öyle bir anlatır ki orda hiç film çekmemiş hiç set görmemiş eğitmenleriniz, siz zannedersiniz ki onların anlattığı gibi yapılır. Hayır, öyle bir şey yok. Geldiğinizde her şey bambaşkadır. Yani pratikle teorinin çatışması buradandır. Marangozluk bile olsa testere budur böyle kesilir. Kesmeyi bilmiyorsanız kesemezsiniz. Sinemada da planlamayı, resimlemeyi, objektifleri kullanmayı, şaryoyu ya da vinci kullanmayı bilmiyorsanız yapamazsınız. Mizansen olgusu bir öğreti değildir. Tabii ki teknik öğretisi vardır ama mizansen olgusu bir dünyayı resimsel yansıtma biçimidir. Bunu kafanızda çözememişseniz bunu anlatıyla teoriyle çözemezsiniz, pratikle çözersiniz. Çözemeseniz yönetmenlik yapamazsınız. Senaryo yazımında da yaratılır. Orada teknik olarak öğretilenle film çekmek adına yazdığınız senaryo aynı değildir. Hatta yazılan senaryoyla bunun perdeye yansıması aynı değildir. Yoksa bütün yönetmenler kötü film yapmak için senaryo yazmadılar. Hepsi kendilerini o filmi iyi yapmak için yazdı ama perdeye aktarıldığında bambaşka şeylerle karşılaştılar. Raşomon taklidi avcıdan söz edelim değil mi? Yani yoldayız yoldan söz edelim. Film dendiğinde bambaşka şeyler olur. Tüm sinema eğitimi alan insanları topladığımızda değişik anlarda değişik zamanlarda değişik evrelerde pratikten geçmesi, yani sözün özü film çekmesi gerekir. Film çekmeden Film çekimi öğrenilemez.

D.Ç. -Bazı avantajları oldu mu küreselleşmenin etkisiyle bazı çalışanların dışarı çıkabilmesi gibi?

M.H. -Ters anlamda fırsat oldu. Neden ters anlamda? Biz 1950'lerden 1980'lere kadar her yıl ortalama 200-300 arası film çekiyorduk. Televizyonlar yoktu. Sinema en etkin eğlence aracıydı. Bir anlamda da en etkin iletişim aracıydı. Yani sansürün elverdiğince. Çok baskı vardı. Bütün sol diye gelen insanlar bile sansür ve baskı uygulamaya başladılar. Türkiye'nin geri kalması sağcıların da solcuların da işine geliyor nedense. Solcular da eğitimsiz kültürsüz bırakıp bunları kandırırız diyorlar ama beceremiyorlar. Sağcılar da öyle yapıyor ama sağcılar beceriyorlar. İşte Türkiye'nin geldiği şartlar bu. Onun için… Bu bağlamda maalesef değişim şöyle işe yaradı: 1980'den sonra film sayıları azaldı, film yapımı zorlaşmaya başladı. Çünkü 80'den önce her yapılan film, salon buluyor ve kar ediyordu. Ama 80'den sonra

sinematek.tv

salon meselesi gündeme geldi ve yapılan filmler salon bulamamaya başladılar. Bütün salonlar ABD tekellerince, ABD sinemasının buradaki uzantılarınca kapatılmaya başladı. Warner Bros, UIP buralarda bürolar açtılar. Çünkü ülke büyüyordu. Sayısal olarak ve sinema salonlarından gelen hem ekonomik olarak para hem kültür emperyalizmi mantığında toplumu kültürel ajite etme mantığında ABD sinemasının büyük önemi vardı Amerikan politikalarınca ve o buraya da yansıdı. Hatta kültür politikalarında bir ara sendika ve örgütler sinemalarımızda %25 oranında yerli film oynatılsın diye Özal hükümetine savaş açtığında ABD, Özal'a baskı yaptı. Filmlerimizin zamanlarını çalıyorsunuz. Eğer bunu böyle yapmaya kalkarsanız size tekstil kotalarında ambargo uygularız dediler. Ve bu istek de ortadan kalktı ama ne oldu kişisel becerisi olan "yönetmen yapımcılar" ortaya çıkmaya başladı. Bunlar kim? Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz. İşte dışarıda yönetmenlerimiz oluşmaya başladı. Ferzan Özpetek, Fatih Akın, Derviş Zaim gibi. Zaman zaman burada, şu an ismi aklıma gelmeyen, bir kaç yönetmen Avrupa'da filmleriyle tanınan on sayısını bulabilecek yönetmenler oluşmaya başladı. Bunlar artık sıradan film çekilmeyeceğini, film çekilmesinin bir nedeni, bir mantığı, bir anlatısı, bir sinemasal boyutu olması gerektiğini öğrendiler ve yaptıkları filmlerle yurtdışında da hem filmsel kazanım yoluyla kendilerini tanıtmaya hem de filmleri yoluyla Türk sinemasını tanıtmaya başladılar. Bu gelişimi getirdi ama bir anlamda sinemasal gelişimi getirdi. 80'lerden sonra film sayısı neredeyse sıfıra düştü, 90'larda tam düştü. 80'lerden sonra azalmaya, 300'lerden 100'lere, 40'lara, 50'lere. Ama 90'lardan sonra 20'li sayılara inmeye başladı. Şu son iki yılda Türk sinemasında 40'ın üzerinde film yapıldı. Yani geçen yıl ve bu yıl da olacak. Bunun nedeni de biliyorsunuz teknolojik gelişimdir. Video teknolojisinin artık sinemada da kullanımı pelikülü ortadan kaldırmaya başladığı için, yarı yarıya da ucuzlattığı için bazı sinemacılar bununla film çekmeyi yeğliyorlar ve bu tür çekimlerde başarılı olanlarımız da çoğunlukta. Yani 35mm ile hd yarı yarıya indi artık. 40 film çekiliyorsa 20'si mutlaka video teknolojisiyle 20'si 35mm ile. Tabii festivallere gönderilmesi için bir değişim oluyor. Diyelim ki videoyla çektiniz bunu mutlaka 35mm'ye aktarmak zorundasınız.

D.Ç. -Film yapım sürecinde bir değişiklik oldu mu? Yeşilçam döneminde nasıldı?

sinematek.tv

M.H. -Yeşilçam dönemi içinde sınıfsal filmler vardı. Birinci sınıf filmlerin yapımcı ve oyuncular belliydi. Erman Film, Arzu Film, Akün, Erler Film, Acar Film, Sine Film gibi firmalar vardı ve bunlar birinci sınıf diyebileceğimiz, filmsel olarak değil ticari olarak. Yani işte Tarık Akan'lar, Kadir İnanır'lar, Emel Sayın'lar gibi insanlarla film yapanlar bunlardı. Arzu Film'in de bir ekolü vardı. Biliyorsunuz artık o dönemler 70'li yıllarda oluşmuş, içlerinde Halit Akçatepe'si, Münir Özkul'u, Kemal Sunal'ı, Zeki Alasya'sı, Metin Akpınar'ı, Şener Şen'in bugünün de oyuncularını kapsayan kadrosu vardı. Bunlar birinci sınıftı. Sonraki ikinci ve üçüncü sınıfta firmalar vardı. 1. Sınıf filmler 25 gün civarında, 2. Sınıflar 15 ile 20 gün arası, üçüncü sınıflar da 10 gün civarında çekiliyordu. Sinema salonları da buna göre 1. ayak 2. ayak gibi çözüm veriyordu. Bazı salonlarda 3. ayaklar da vardı. O filmlerin birçoğu birinci vizyonların yanına yardımcı da takılıyordu. Yani öyle bir değişimler vardı. Ama o dönemki filmlerin hepsi 3 vizyon yapıyordu. Şimdi 3 vizyon diye bir şey yok. Bir kere çıkıyor ve yok oluyor. Bugünün sorunu, bir film çıkarken mutlaka çok kopya basılıyor ve bir anda çıkıp bir anda yok oluyor olması. Oysa bizim dönemimizde 10'un üzerinde kopya basılmıyordu. Yani 5-6 bazen 7 bölge olmasına rağmen 1'er 2'şer kopya basılıyordu. Öyle 50 kopya, 40 kopya... Şimdi nerdeyse 50'nin altında kopya basılmıyor ama iş yapmadığında tüm bunlar çöpe gidiyor. 50 kopyayı ne yapacak? Deposu bile yok, koyacak yeri yok. Neredeyse çöpe gidiyor. Bu da döviz çıktısıdır Türkiye'den. Yani diyelim ki bir film; *Sinema Bir Mucizedir* battı neredeyse. Yani düşün ki Kadir İnanır, Fatma Girik. Zaten sayısal olarak baktığımızda, iş yapmamasına rağmen sanat filmlerinin Avrupa'da ve dünyada film festivallerinde yer bulması onlara onur kazandırır. Örneğin Zeki Demirkubuz'un, Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri olsun, Türkiye'de de 20-30 bin kişiye oynarken Avrupa'da çok daha fazla kişiye oynamaya başladılar. Hatta bazı festivallerin, Cannes gibi önemli festivallerin her dönem yaptığı filmleri gösterdiği festivale aldığı filmler yapmaya başladılar. Nuri Bilge Ceylan'ın son yaptığı film de Cannes'a hemen davet açıldı. Türk yönetmen için çok önemli bir olgu. Çünkü Cannes film festivaline her yıl 3 bin film başvurur ve bunlardan 30 tanesi alınır. Nuri Bilge Ceylan, bu ülkenin yetiştirdiği çok önemli yönetmenlerden biridir. Oralarda boy göstermesi çok sonralardır. Susuz yaz bile bu ülkeden kaçırılarak Berlin film festivaline katılmıştır. Devlet ve sansür, o dönemin bakanlık dönemi hep engel

sinematek.tv

olmuşlardır. Bu engeller de bizim filmlerimizin dışarıyla buluşması ve gelişmesini hep engellemiştir.

D.Ç. -Şu anki film yapım sürecini değerlendirebilir misiniz?

M.H. -Değişken. Nuri Bilge Ceylan, bazen bir yılı bulan zamanlarda film çekiyor. Kendine has bir çekim mantığı var. Çünkü mevsimleri kullanıyor. Kendine göre oyuncular seçerek uzun zamanda ama istediği mantıkta istediği gibi film çekiyor. Çekim zamanları eskiye göre set çekimi olduğu için tek. Gelişimden dolayı da kadrolar biraz fazlalaştığı için Yeşilçam dönemlerinde bir minibüste 10 kişi 15 kişi çekime giderdik. Oyuncular arabalarıyla gelirdi. Şimdi öyle değil. Neredeyse 2 tane kamyon 4 tane karavan 5 tane tır gibi. Çok fazla malzemeler var yani. Işıklar var, jeneratörler var, ses malzemeleri, kostüm malzemeleri var. Artık Avrupa şartlarında filmler çekiliyor. O zaman bunların da çekim zamanları 1- 1,5 aylara uzuyor. Şimdi Yeşilçam'da 40 film çekiliyor yılda. Set çalışanı kaç filmde çalışabilir. 1 yılda 2 film. Örneğin biz 1 yılda 10- 15 filmde çalışıyorduk. Çok büyük paralar almıyorduk. Çoluğumuzu çocuğumuzu besliyorduk. Ev kiramızı verip üstümüze başımıza alıyoruz. Okul taksitlerini veriyoruz. Birikim hiç yok. Yani bu birikimlerin hepsi yapımcılarda kalmıştır. Yapımcıların üzerinde tüm çalışanların emek hakları da vardır. Filmler defalarca televizyonlara kiralanıyor. Onların hepsinde telif hakkının dışında emek hakkı olmak zorundadır. Ama azgelişmiş bir ülke olduğumuz için emek hakkının ne olduğunu bilmeyen bir meclisimiz olduğu için telif hakları mantığının da Türkiye'de çözülemediği için telif hakkı alamıyoruz sinemada. Besteciler alıyor onların güçlü örgütleri var ama bizim alanımızda bu işler oluşamıyor. Bunlar da sendikadan ileri bir mücadele ve savaş gerektiriyor. Bu güç de bizim insanlarımızda yok. Bu bilgi ve o güç yok. Ve birliktelik yok. O olmayınca olmuyor. Televizyon dizilerini yapanlar, yazanlar, çekenler böyle bir ikinci oynayımda hak istendiğinde onunla çalışmıyor televizyon kanalları. Ve televizyon kanalları diyor ki: "biz sonsuz hak devreden sizinle çalışabilir, devretmeyeni biz kabul etmiyoruz" diyor. Yapımcı da ne diyor? "Benimle böyle sözleşme yapıyor musun yapmıyor musun" diyor. "Yapmıyorsan seninle çalışmıyorum" diyor. Çalışan ne yapacak? Bir kere iki kere "yapmıyorum" diyecek. Sonra bakacak aç kalıyor, yapacak. Bu sonsuz hak denilen meselenin çözümlenmesi lazım, bunda da yasaların devreye girmesi lazım. Ama maalesef böyle bir aptalca "sonsuza kadar haklarımı

sinematek.tv

devrederim" gibi yanlışlıklar var. Bunlar da savaşımla kazanılır. Oynamayacaklar, aç kalacaklar, yapmayacaklar. Bu gücü kendilerinde buluyorlarsa haklarını alabilirler. Bulamıyorlarsa alamazlar. Sektöre girişte de çok büyük sorunlar var. İletişim okuyorsunuz, sinema-televizyon okuyorsunuz. Buraya geldiğinizde nasıl gireceksiniz? Şimdi belli okulların birbiriyle ilişkisi var yani. Ankara Üniversitesi'nin sinema-televizyon bölümü, 9 Eylül'ün öğrencileri, birbiriyle dayanışma halindeler ama bunun dışında gelenler bu dayanışmanın içine kolay kolay giremiyorlar. Girmeleri için bir grup oluşturması ve o grupla da yapımevi kurup yapımlar yapması lazım. Bu da yapımevi kurmak için televizyon kanallarının buna karar verenleriyle ilişki kurmak gerekiyor. Yani buradaki sorun da "al gülüm ver gülüm" sorunu. Yani Yeşilçam'da buradan soyutlandı dizi yapımcıları Yeşilçam'ın dışındadır. Çünkü bu bir çark; ya döndüreceksin ya döndürmeyeceksin. Çark öylesine tersine işliyor ki bazen örneğin dizi yaptırıyor sana 6 bölüm yaptırıyor sana. 3 bölüm yayınlanıyor, 6 bölüm sonra kaldırılıyor. Öbür bölümlerin parasını ödemiyor. Ama yapımcı bunu bastıramıyor. Neden? Önünde süreklilik denilen bir şey var. Ya "sonra hallederiz" diyor. O da yutuyor bunu. Ama çalışanların parası yine ödenmiyor. Yani yine örgütsüz oldukları için oluyor. Örgütlü olup diğerlerinde çalışmasalar diğerlerinde çalışanları da engelleseler -örgüt gücü bunu da gerektirir- ama engelleyemezler. Çünkü güçlü değiller, birlikte değiller, sendikalı değiller. Sendikal mücadele birlikte savaşımı gerektirir. Gerekirse aç kalacaklar, gerekirse kavga edecekler, gerekirse engelleyecekler, gerekirse illegal de olsa kendi haklarını çiğneyenlerle ölümüne savaşacaklar. Başka yolu var mı? Ama sarı sendikacılıktan ötürü daha gelen ucuz geliyorsa onu kullanıyorlar. İşlerine ne geliyorsa onu yapıyorlar. Ancak tutmuş dizilerdeki insanlar... Onlar da örgütlenme mantığını kenara bırakıyorlar. Çünkü tutmuş dizilerden yeterince gelir sağlıyorlar. Yani sendikal olmasa bile tutmuş dizi 13 bölüm tutup 26'ya geçtiğinde ek bir hak alıyorlar. Daha fazla uzadığında ek haklar alıyorlar. Onun için örgütlenmek de işlerine gelmiyor ama bir kaç kişi demek örgütlenme demek değildir. Bir kaç kişinin hak alması demek genel hak alma anlamı taşımaz. Meslek birlikleri birçok laf edecektir ama hiçbiri şu an hak alma konumunda değiller. Eskiden iletişimden gelen herkes yönetmen olmaya kalkıyordu. Ama anladılar ki herkes yönetmen olamıyor. Artık set işçisi vs. gibi işler bile yapıyorlar. Kamera arkasındakilerin hepsinin

sinematek.tv

kültürlü olması yapımın kalitesini de yükseltir. Kamera arkası yani set ekibi bile şirketleşmeye başladı. Yani şaryo gibi malzemeleri olan hem de bir sete tüm bu ekipmanları sağlayıp aynı zamanda eleman sağlayan kurumlar oluşmaya başladı. Işık ve kamera gruplarımız oluştu. Bunlar da hem gelişmeye hem de birbirleriyle çalışmaya başladılar. Sendika bu işi yapmıyor. Sendikaya da yapımcıların bu bağlamda yaklaşmak istememeleri de doğaldır. İstiyorlarsa zorla kaldıklarından istiyordur. Onlar kendi aralarında işbirliği yapıyorlar. Ama bu örgütlenme biçimi değildir. Bu iş kurma biçimidir. Örgütlenme sendikanın işidir.

sinematek.tv

Sine-Sen Genel Sekreteri Ahmet Keskin, İstanbul, 26.04.2008

D.Ç. -Kendinizi tanıtır mısınız?

A.K. -Ben Ahmet Keskin, 1947 doğumluyum. 60'lı yılların başlarında sinemaya başladım. Sinemada set teknisyenliği, set amirliği, prodüksiyon amirliği, kamera asistanlığı gibi görevlerde bulundum. 1977 sansüre hayır mitinginden sonra kurulan sine-sen sendikasında 79 yılında yönetimde eğitim sekreteri olarak göreve başladım. 12 eylül cuntası gelene kadar bu görevi yürüttüm 12 eylülden sonra herkesin başına gelen bizim de başımıza geldi, tutuklamalar, işkenceler… 80 sonrası cezaevinden çıkınca uzun süre sinemayla uğraşmadım. Polonyalılarla bir film çektim. 2006'da da sine-senin genel sekreteri seçildim. 2 yıldır da sendikayla haşır neşir olmaktayım

D.Ç. –Sine-sen ne zaman kuruldu, kuruluş amaçları nelerdi?

A.K. -Her sektörde olduğu gibi sinema sektöründe de -sektör olmayan sinema sektöründe de- sosyal güvencesiz çalıştırma, sömürü alabildiğine yoğun bir şekilde vardı. Geçmişte de vardı, bugünde de var. Bunun dünyada yansımalarıyla ortaya çıkan sendikalaşma süreci bizde de boy gösterdi. 77 Kasım'ında gerçekleşen bir sansüre hayır yürüyüşü sonrası 1987 5 Ocak'ta sendika kuruldu. Kuruluş amacı, işçilerin demokratik sosyal ve ekonomik haklarını koruyup kollamak. O işlevini de yerine getirmeye çalıştı. Zaman zaman iyi şeyler de yaptı. Özellikle 12 Eylül öncesi dönemde sektörde iş kolunda toplu sözleşme yapılamadığından takım sözleşmesi yöntemi vardır, o yöntemle sektörde ne sendikasız insan çalıştırılıyordu ne de sözleşme yapmadan yapımcılar film çekebiliyordu. Bu anlamda da sinemaya büyük katkıları oldu. Sonra 12 Eylül'ün 5 cuntacı generalinin Sendikalar Yasasını yok sayması, yeni yasalar çıkarması, sendikaların 92'ye kadar açılan davaların sürmesi, 92'de beraatle sonuçlanmasından sonra tekrar hayata geçti ve şimdi de geçmişte kazandığımız şeyleri tekrar geri almak için mücadele ediyoruz.

D.Ç. -Gerileme mi var?

A.K. -Var tabi ki, şöyle var. 80 sonrası yaşanan süreçte insanlar korkudan, daha doğrusu cuntacıların yaratmak istediği apolitik toplumu hayata geçirdiklerinden ve bireyci toplum anlayışının halkın belleğine kazıdığından herkes bizden çok ben meselesiyle olaya bakıyor. E geçmişte kazanılan hakların hepsi istismar edilmiş durumda, bunların yeniden kazanılması hakkında mücadele ediyoruz

sinematek.tv

D.Ç.-İş kolu hakkında bilgi verebilir misiniz?

A.K.-17 no'lu iş kolu güzel sanatların tümünü kapsayan bir iş kolu. Heykelcisinden romancısına şairinden müzisyenine herkes var. Dünyanın her yerinde bu iş kolu bağımsız bir iş kolu olmasına rağmen, bizde hayvan borsacıları, büro işçileri, eğitim emekçileri aynı iş kolundalar. Örgütlenmek çok zor. Ülkemizdeki sendikal yasalar bir iş kolunda sözleşme yapabilmek için o iş kolunda çalışan işgücünün %10 unun örgütlenmesi gerektiğini söylüyor. Bu konulan rakamsa Türkiye'de bu iş kolunda (17) barajı aşmak için yaklaşık 60 bin üyemiz olması lazım. Oysa ki güzel sanatlar kolunda çalışanların tümünü sayalım, toplasanız 20 bini geçmez. 20 bin çalışanı olan bir işkolunda baraj 2 bindir, ama o işkoluna eğitimi borsayı koyarsanız baraj artar, insanlar örgütlenemez. Daha doğrusu örgütlenirler ama sözleşme yapamazlar. Bu da cuntacıların amaçladığı şey. Örgütlenmenin önünü tıkamak için konulan bir yapı. Zaten dünyanın hiç bir yerinde noterden üyelik diye bir sistem yok. Bize dayatılan sendikalar yasasında mutlak bu sektörde çalışanın sendikaya üye olabilmesi için noter tasdikli üye formu gerektiğini ortaya koyuyorlar ve örgütlenmenin önünü tıkamaya çalışıyorlar.

D.Ç. -Takım sözleşmesi hakkında bilgi verir misiniz?

A.K.-Ekiplerin bir temsilcisi tarafından yapılan sözleşme. Geçici işçiler için yapılan bir sözleşme. Burada taraflardan birisi sendika oluyor orda çalışan işçilerin adına sözleşme imzalıyor. Oysa bunu işçiler kendileri de yapabilirler. Bir araya gelip bir temsilci seçip yapabilirler. Ama bu bireyci bir yaklaşım olacağından, sendika denetiminde yapılıyor. Ağustos'tan sonra uygulamaya koyacağız, şu an yapamıyoruz. Ağustos'tan sonra. Neden yapamıyoruz? Bir, %10 barajı var. İki, sendika 92'ye kadar kapalı kaldı, 92'den sonra örgütlenmeyi bizden önceki yönetimler pek ciddiye almamışlar. Sektörde 2000-2500 olan çalışan sayısı 6000'i bulmuş. Bunun %50'sini üye yapmanız lazım ki söz sahibi olabilesiniz. Örgütlenme çalışmaları sürüyor. Ağustos'a kadar gerçekleştireceğimizi düşünüyoruz, bu anlamda da önümüze koyduğumuz tarih Ağustos.

D.Ç. -En temel sorunlarınız nelerdir?

A.K.-Sosyal Sigortalar Yasasından yararlanmamak, çalışma saatleri, şu an yürürlükte olan iş yasasının işçilere tanıdığı günde 8 haftada 45 saat çalışma süreci, bizim sektörde sinema-tv ve reklam sektöründe hiç de o koşullarda değil. Günde en az

sinematek.tv

çalışan firma 14 15 saat çalışıyor 19-20 saat çalışan firmalar var. Günde 3-4 saat uykuyla insanlar işe gidiyor, bu büyük bir sorun. Oysa yasaların dediğini uygulatan bir sendika olabilirsek, -ki olucaz- umudundayız. O zaman insanlar da kendilerine zaman ayıracaklar, çünkü bu sektör dünyanın en önemli sektörlerinden birisi. Şöyle ki, bir kere çalışma koşulları bakımından ele alındığında ABD'deki araştırmalara göre tespit edilen, dünyanın yeraltı maden işkolundan sonra en ağır işi yapan ikinci iş kolu. Buna rağmen bu sektörün önemli özelliklerinden birisi, bu sektör dünyanın en saygın sektörlerinden birisi, çünkü sanatla uğraşıyorsunuz. Dünyanın en saygın işi olmasına rağmen Türkiye'nin en kepaze işi. Bunun kaynaklandığı nokta da insan sömürüsü. Bunun önüne geçilmediği sürece de bu sektörde bu iş bu koşullarda devam eder. Bu da insan sömürmenin en uç noktaları demek.

D.Ç. -Yönetim değişikliği ne zaman oldu?

A.K. -2006 19 Nisan'da gerçekleşti. Ben 12 Eylül'de de sendika yöneticilerinden biriydim. Bu süreç içinde 92'den sonraki arkadaşlar ancak sendikayı kapatmamak için mücadele etmişler, çünkü bir sendika bir sene normal süresi içinde kongresini yapmazsa feshediliyor, var olan mal varlığı da -bizim yok ama- devlete intikal ediyor, devlet de onu aynı iş kolunda olan kardeş sendikalardan birine devrediyor. O yüzden sırf kapatmamak için çaba sarf etmişler ve başarmışlar. Bu önemli bir uğraş, o dönemde yöneticilik yapan arkadaşlara saygı duyuyoruz. Emeklerine sağlık, iyi ki de tabela sendikası da olsa sendikayı var etmişler. Şimdi bu süreç, 80 öncesi süreci yakalama süreci, o yüzden de biraz daha aktif profesyonel sendikacılık gerektiren bir iş. O anlamda da biz kendimize güveniyoruz. Şu anki yönetimde olmasa da yönetim dışı profesyonel olarak sendikada var olan arkadaşlarımız bu işin geçmişini de yaşamış insanlar, bu anlamda da umut ettiğimiz yere varacağımızı tahmin ediyoruz.

D.Ç.-Oldukça fazla sorun devralmış gibi oldunuz.

A.K.-Sıfırdan sendikacılık gibi bir şey evet.

D.Ç. -Peki siz eskiden de bu işin içinde bulunan bir isimsiniz. Zaman içinde bu sorunlarda ne gibi değişimler oldu?

A.K. -Olumsuz anlamda çok değişimler oldu, olumlu anlamda yok. Bir tek olumlu değişme var işte, TV sektörü olayın içine girince, eskiden sinemada 150-300 tane film çekiliyordu Yeşilçam döneminde. Şimdi sinema filmi olarak yılda 50'ye yaklaştı sinema filmi ama bunun dışında günde TV'lerde yaklaşık her kanalda haftada 12 dizi

sinematek.tv

yayınlanıyor, bunu da 7 kanal varsayarsak 70'in üstünde dizi çekiliyor. Bu şu demek: Sektörde ekonomik bir rahatlama söz konusu. İş alanı açıldı ama alan açıldıkça sömürü de iki katına çıktı. Sendikaya tam da bu anlamda ihtiyaç var. Çalışan arkadaşlara çok büyük görev düşüyor. Çalışan arkadaşların kendilerinin var ettiği sendikaya sahip çıkması, bir araya gelmesi gerek ki sorunlarının çözümü bulunabilsin. Onun dışında çözüm bulunmaz. Örgütsüz olarak ILF sözleşmelerine imza atan hükümetlere rağmen bu sözleşmenin kurallarına uymayan çalışma koşullarında çalışmak zorunda kalırlar.

D.Ç. -2006'dan bu yana sektördeki en büyük başarınız nedir?

A.K.-Örgütlenme bir kere. En başta o geliyor, çünkü 2006'dan bu yana, -92'den 2006'ya kadar hiç kaydedilmeyen üye konumuna baktığınızda-, 2006'dan bu yana 800'e yakın üye yapmışız, bu üye yapış da sendikaya üye olanları beklemek değil, onların ayağına gitmekle sağlanıyor. Setlere noter götürüyoruz ve setlerde üye yapıyoruz. Hakikaten sektörde çalışanların sendikaya ihtiyaçları var ve üye olmak istiyorlar ama ayaklarına giderseniz. Yoksa zaman bulamadıklarından sendikaya uğrayamıyorlar, çünkü haftada bir gün repo veriyor şirketler, onu da insanlar uyuyarak, dinlenerek, kendine ayırarak geçiriyor, o yüzden de sendikaya gelemiyorlar. Siz ayaklarına giderseniz örgütlenme oluyor, biz de onu gerçekleştirdik. Onun dışında parasını alamayan arkadaşlarımız vardı, onların paralarını tahsil ettik ki bu bizim sektör için çok önemli bir şey. Daha doğrusu sendikaya çok yabancı bir kuşakla bir aradayız. O yabancı kuşak da 12 Eylül cuntasının yetiştirdiği, sizin de dahil olduğunuz 80 sonrası kuşak. 3 lisan da bilen arkadaşlarımız var ama bir tek bilmedikleri şey var, ülkede gelişen siyasi olaylar. Ülkede bir sendikanın insanlara ne kazandırdığının bilincinde bile değiller. Bir sette bir delikanlıyla karşılaştım ben, İngiltere'de, Amsterdam'da eğitim yapmış. 3 dil biliyor ama bana şu soruyu sordu, ben önce espri mi yapıyor diye baktım ama gayet ciddi, "sendika bana ne verecek" dedi. Üniversite bitirmiş, dil bilen bir insanın ülkesinde olup bitenlere bu kadar yabancı olması, 5 generalin ülke üzerinde nasıl oyunlar oynadığını ve nasıl başarılı olduğunu ortaya koyuyor ve bunu ortadan kaldırmak biraz zor, o yüzden de işimiz biraz zor.

D.Ç. -Örgüt yapısıyla ilgili sorulara gelirsek Başkan seçimi nasıl yapılıyor?

sinematek.tv

A.K. -Aslında başkan seçimi değil de konu ne? Normalde DİSK'e bağlı sendikaların 12 Eylül öncesi tüzüklerinde, kongre bütün üyelerin katılımıyla yapılırdı. Sonradan bu delege sistemine çevrildi, bu aslında doğru bir yöntem değil. Atıyorum bin tane üyeniz varsa, on kişi bin kişinin adına oy kullanacak, bu doğru bir mantık değil. Demokratik de değil. Eğer bin üye varsa, bin üyenin de gelip kendisini yöneten adamı seçmesi lazım ama bu işte 2821 sayılı yasadan kaynaklı insanlar kendilerini seçecek insanları seçip, sonra da seçimi bu 10 kişinin eline bırakıyorlar, bu doğru değil. İnsanlar birilerini tanıyacak ve bunun üstünden kendilerine ve işlerine en çok fayda sağlayacak arkadaşı seçecekler ki o işe de sahip çıksınlar. Yoksa 10 kişi seçti, 10 kişi de işle uğraşsın derler, bırakırlar işin ucunu, öyle de gider. Şimdi bizde geçmişteki kurallarla yapıldığında biz de delege sistemi ile seçilerek geldik, ama o delege sisteminde bile 2 bin küsür kişilik, yani 200 kişilik delegenin katılması gereken kongrede 70-80 kişi vardı. Demek ki insanlar sendikadan baya soğumuşlar. Bu da gösterdi ki delege sisteminde yarar var çünkü öbür türlü sendikalar masası ve Yüksek Seçim Kurulu %10'u bulamadın diye kongreyi iptal edebilir. O yüzden delege sistemine devam etmek gerekiyor. En azından bir kongre daha ama ondan sonra kesinlikle tüm üyenin katılımıyla gerçekleşen kongreler yapılmalı. Daha demokratik olur, daha insana fayda sağlayacak konumda olur. Seçim sistemi de çok açık. Milletvekilliği seçimleri nasıl oluyorsa, sendika kongresi de öyle oluyor kapalı oy açık tasnif usulüyle. En çok oy alan değil, bir başkan adayı, bir genel sekreter adayı, onun altında da 5, 7, 9 da oluyor; yönetim kurulu listesi oluyor, bu şekilde seçime giriliyor. En çok oy alan başkan seçiliyor, genel sekreter de öyle. Onun dışındakiler de var olan listelerin içinden en çok oy alanların sıralamasıyla belirleniyor.

D.Ç. -Sinema-devlet ilişkileri hakkında neler söyleyebilirsiniz?

A.K. -Ben baştan beri söylüyorum, 78 ve 79'larda da söyledim. 1938'den bu yana bu ülkede kültür politikası olmayan partiler iktidar olup hükümet kurmuşlar, hala da devam ediyorlar. Kültür politikası olmayan bir partinin iktidarında devlet ve sinema veya kültür alanının işbirliği söz konusu olamaz. Bu ülkede sanatçısına, sanatına küfreden, tükürenler var onlar yönetiyor bu ülkeyi. Bunların olduğu yerde bizim daha çok sanat ve kültüre sahip çıkmamız gerekiyor. Bunun için uluslararası ilişkilere girmek gerekiyor, eğitim seminerleri, paneller düzenlemek gerekiyor. Üniversitelerle

sinematek.tv

mutlak işbirliği gerekiyor. Özellikle iletişim fakülteleri ve sinema-tv okullarıyla. Çünkü oradan çıkan arkadaşlar işsizlikten bu sektörün kapısına gelip dayanıyorlar. Sektörde korkunç bir işgücü birikimi oluyor. Bu arkadaşlar, özellikle okurlarken ve sonraki 1 yıl 2 yıl süreyle stajyerlik diye kötü bir şekilde sömürülüyorlar. Bunun önüne geçmenin yolu da üniversitelerle birlikte hayata müdahale etmekten geçiyor. Bu anlamda da biz elimizden geleni yapıyoruz, yapmaya çalışıyoruz, büyük ihtimalle de başaracağız.

D.Ç. -Sektörde bir denetleme gücünüz var mı?

A.K. -Şu an yok. Ama bu çok basit. Bu sektörde denetleme gücünü, hükümetin yapması gereken şeyleri siz yaparsanız sektörü denetlersiniz. Sigortasız çalıştıranın setine sigortalı işçi götürürseniz, 15 saat çalışanın setine iş müfettişlerini götürüp tespitler yaptırırsanız belki biraz polisiye bir yaklaşım olur ama gerekirse bu da yapılacaktır, denetleyicisi de sine-sen olacaktır. Ağustos'tan sonra bunu da yapacağız zaten. Bu takım sözleşmesi, dayatmamızın en baş nedeni de bu olacak, çünkü bu tür bir denetleme mekanizmasını hayata geçirirsek şirketlerin setinde bir tane dahi sigortasız adam yakalanırsa 10 yıl geriye dönük bütün evrakları incelemeye alınır. Bu o şirketin sonunun gelmesi demek, o yüzden de bizim böyle bir denetleme usülüne gittiğimizde şirketlerin çalışan arkadaşlarımızın bütün haklarını vereceklerine inanıyoruz. Zaten süreçte de yaşayacağız, göreceğiz bunu.

D.Ç. -Biraz da üyelikle ilgili sorularım var. Kaç üyeniz var?

A.K. -Şu anda kağıt üzerinde 2900 civarında üyemiz var ama bunun aktifi kaç kişi diye sorarsanız bu işe gönlünü vermiş insanlar yaklaşık 500-600 civarında.

D.Ç. -3 bine ulaşmayı amaçlıyordunuz?

A.K -Zaten az kaldı, Ağustos'tan kastımız da o. Geçmiş üyelerle yeni üyeleri bir araya getirdiğimizde o rakama ulaştık. Bir ay daha çalışırız, bu bir-iki ay içerisinde de 3 binin üstüne de çıkarız. Ondan sonra da zaten herhalde önümüzde biraz zor dururlar

D.Ç. -Üyelik aidatınız var mı?

A.K. -Ödenmeyen üyelik aidatı var bizde. Sektörde çalışanların aylık 10 lira aidatı var. Ama şu an kimseden aidat istemek gibi bir tavrımız yok bizim. 10 lira aidat var ama sendika bize ne verecek gibi bir soru olduğu için önce ne vereceğimizi gösterelim sonra aidatları alalım dedik, o yüzden ara verdik aidat toplamaya. Ara

sinematek.tv

vermedik de, geldiğimizden beri kimseyi zorlamıyoruz. Ama bazı arkadaşlar var sendikalarına çok sadık her ay gelip aidatlarını ödüyorlar (cihan hanım). Onlar sendikaya inanmış, sendikalı olmanın mutlak kendilerine yararı olacağına inanmış insanlar. Bir de apolitik olmadıklarından dünyaya adam gibi bakmasını biliyorlar. Pencerenin bir tek olduğunun farkındalar. Ama onun dışında çok geneli %99'u şu an aidat ödemiyor. Çekindiklerinden ödemek istemediklerinden değil, ödemenin zorluğundan. Yani 10 lira için havale yapsalar 30 lira havale ücreti verecekler. Sendikaya da gelemiyorlar. Ayağına gitsek dersek aidata ihtiyacımız var gittiğimizde istediğimizde veriyorlar ama biz de istemekten yana değiliz. Önce sendika onlar için somut bir şeyleri hayata geçirmeli, zaten takım sözleşmesi gündeme geldiğinde arkadaşlarımızın aidat vermesi gerekmeyecek. Çalışan arkadaşlarımızın işverenlerine o sette çalışan arkadaşların listesini göndereceğiz ve onlara verilen ücretlerden kesilip sendika hesabına yatmasını sağlayacağız.

D.Ç. -Üyelere hangi konuda destek vereceksiniz?

A.K. -Her konuda. Eğitim anlamında da, pratik anlamında da. Mesela üniversitelerle, Marmara ve Bilgi Üniversitesi ile beraber yaptığımız projeler var onlar hayata geçerse bundan sonra bu sektörde film okullarında okuyan ve 1. Sınıftan itibaren bu sektörde staj olayını gündeme getirmeye çalışacağız. Bu projeler gündeme gelirse hem üniversitede okudukları pratiği hayata geçirme boyutunda, hem de okulu bitirince daha bir hazırlıklı bu işe girmek boyutunda büyük destek olacaktır bu staj olayı, onu gerçekleştirmeye çalışıyoruz, büyük ihtimalle başaracağız. Üniversitelerden bölüm başkanı arkadaşlarla görüştük, hocalarla, hepsi sıcak bakıyor. Okul sonrası bu sektöre girecek olan arkadaşları ta üniversiteden hazırlamak konusunda üniversiteler de yardımcı oluyorlar.

D.Ç. -Üyelik için sözleşmeli olma şartı arıyor musunuz? Kayıt dışı çalışanlar geliyorlar mı?

A.K. -Bizim yok da noter arıyor. Sendika yasasından kaynaklanarak noter SSK numarası istiyor mesela. İnsanlar zaten sosyal güvenceleri olmadığı için sendikaya üye olurlar ama adam sendikalı yapmamak için o kadar güzel koşullar koymuş ki. Sigorta no'su olacak, seçilebilmek için de 10 yıl sektörde çalışmış olacak. Gerçi şimdi onu kaldırdılar da işyeri dosya no'su gerekiyor. Çalıştığı işyerinin dosya no'su da şu: İşveren bölge çalışma müdürlüğüne müracaat edecek, "ben sendikalı sigortalı

sinematek.tv

işçi çalıştırıyorum bana dosya açın" diyecek, onlar da dosya açacaklar, o dosya no'sunu işçi bulacak, götürüp notere gösterecek ve sendikaya üye olacak. Biz de ne yapıyoruz? Şirketin adı soyadı, yani x dizide çalışan çeken hangi şirket, şu şirket. Bölge Çalışma'ya bir yazı yazıyoruz. Sendikayız, vermek zorundalar bize dosya no'sunu. Çok işverenin dosya no'su yok, daha bir tane dosya no almamış kendine. Düşünün kayıt dışı ekonominin nereye vardığını. Bu sektör Türkiye'de en iyi para aklanan sektör. Mesela kültür bakanlığı şöyle bir kanun getirmiş bir zamanlar, bunu da film yapımcılarının baskılarıyla getirmiş. Yeterlilik arayacak. Belli meslek örgütleri bu belgeyi verecek, bir de TV kanalları ya da kültür bakanlığı filmlere gösterim izni verecek. Neye göre? SSK'ya, vergi dairesine borcu var mı diye. Belge isteyecek, yapım firması da bu belgeyi alıp götürüp kültür bakanlığı'na verecek, gösterim izni alacak. En kötü filmde çalışan sayısı 75. Bu adamın gösterim belgesi alabilmesi için sigortadan borcum yoktur kağıdı alması gerekiyor ama bu 75 kişiyi de sigortalı göstermediği için böyle bir borcu yok, çünkü o kadar adam yok. Ne yapıyor? 4 kişi aylık personelin sigortasını yatırıyor, gidiyor "bana borcu yoktur kağıdı ver" diyor, sigorta da yazıyor. 4 kişinin primini ödemiş, diğer 75 kişi önemli değil, yazıyor, belgeyi veriyor, kültür bakanlığı da veriyor izni. Oysa bunu söyleyince güldüler yeni bir birim açmamız lazım diye. Açacaksın kardeşim sen bu ülkenin bakanlığıysan. Oturacak o birim, jenerik denetleyecek. Bunlar hep belge, bak dizilere bütün dizilerin her bölümünün arkasından 1,5 saat de jenerik geçiyor kuaföründen çaycısına yönetmeninden ışık şefine görüntü yönetmeninden figüranına varana kadar. O isimleri tespit edeceksin adama diyeceksin ki sigortaya 4 kişinin parasını yatırıp da "bu 75 kişininkini de yatır" diyeceksin bitecek denetim bu kadar basit. Ama bir birim daha lazımmış. Şimdi o birim biz olacağız işte. Denetleme mekanizması biz olacağız. Bütün derdimiz de onlar. Öncelikle kültür bakanlığı. Zaten Çalışma bakanlığı sigortayı denetlemesin, kültür bakanlığı sektörü denetlemesin… Bu ülkede çalışan kaçak işçi dünyanın hiç bir yerinde yok. Diyorlar ki Türkiye'den Yunanistan'a geçerken boğuldu kaçak işçi tekne battı. Bizim ülkeye batmadan geliyorlar, gelen de kalıyor. Uçakla geliyorlar günübirlik geliyor görüntü yönetmeni, çekiyor reklam filmini, koyuyor parasını gidiyor.

D.Ç. -6 bin kadar işçi çalışıyor demiştiniz. Bunlar kayıtdışılarla birlikte mi?

A.K. -Hepsi kayıtdışı. 6 binin 5800'ü kayıt dışı.

sinematek.tv

D.Ç. -O zaman diğerlerinin güvencesi yok

A.K. -Yok tabi bütün savaş oradan kaynaklanıyor. Yani var nasıl var. Mesela 3 ay süren bir dizide bir gün adam sigortalı gösteriliyor. Girdi çıktı yapmışlar o yüzden de kayıtdışı. Takip edemez de etmez de "niye benim sigortamı yatırmıyorsun" dedim mi işverene "hadi güle güle" der. Çünkü perdenin arkasında boşta bekleyen çok insan var. Hazır işgücü var. Üniversitelerden mezun olup da işe başlayacak insan çok. O yüzden de yapımcının iki dudağının arasında yaşam, onlar da ekmek kaygısından ses çıkarmadan çalışıyorlar. Bütün mesele burada sendikaya düşüyor. Adam gibi sendikacılık yapılırsa çözülmeyecek bir şey yok.

D.Ç. -Üyeleriniz başka işte çalışıyor mu?

A.K. -Yok. Çok nadirdir. Zaten bu işe bir kere bulaşmış insan bir daha kurtulamaz. Güzel sanatların tümünde öyledir, ama bu işin çok farklı bir yönü var. Bir hafta çalışan insan bir daha bırakıp bir yere gitmez.

D.Ç. -Bağımlılık ilişkileri gündeminizde mi peki? Örneğin bir ışık şefi kendi asistanlarını çalıştırıyor, bağımlılık ilişkisi var, iş hukuku kapsamına giriyor.

A.K. -Tabi bu iş kolektif bir iş. Ekipler çalışır. İnsanlar çalışmaz. Bir görüntü yönetmeni arkadaşımız kendisiyle en iyi anlaşan ışık şefiyle çalışmak ister. Aynı şey yönetmen için de geçerli. Yönetmen de kendisiyle en iyi anlaşan, onun penceresinden bakmayı becerebilen görüntü yönetmeniyle çalışır. Bu ekipler de birbiriyle mutlaka bir bağ kurmuşlardır, çünkü yönetmen görüntü yönetmenini arar, görüntü yönetmeni de ışık şefini arar, görüntü yönetmeni, sanat yönetmenini, set amirini arar. Girift işlerdir bunlar. Bir bağımlılık var ama şunlar da var. Yalnız bu işi yapan prodüksiyon firmaları var. Mesela set üzerine bir prodüksiyon firması var. Set malzemeleri, set ekipleri var adamın. O adama ulaşıyorsunuz, o size set kuruyor, ışık kuruyor, parayı o adam alıyor, parayı kafasına göre ödüyor. İki boyutlu sömürü var: Yapımcının sömürüsü, bu tür prodüksiyonların var. Sizin adınıza fiyat veriyor 3 lira diyor ama size 1-1.5 lira ödüyor, üstünü kazanç olarak alıyor yazıhanesi olduğu için, fatura kestiği için. Oysa emek faturaya tabi değildir. Üretilmiş mal faturaya tabidir.

D.Ç. –Teşekkür ederim.

A.K. –Rica ederim.

sinematek.tv

Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yönetim Kurulu Başkanı Ersin Pertan, İstanbul, 02.05.2008

ÇETİN-Meslek birliği ne zaman kuruldu? Kuruluş amacı nedir?

PERTAN-2002 de kuruldu. Amaç telif haklarını kovalamak.

ÇETİN-Çalışmalarınız ne aşamada?

PERTAN-Tahsilat yapmakta zorlanıyoruz. Daha doğrusu önemli tahsilat hiç yapmadık. Sebebi yasalar çıkıyor ama iş uygulamaya gelince uygulamada telif hakkı kovalamak tahsilat yapmak mümkün olmuyor, çünkü bu eserleri kullananlar telif ödemeye inanmıyorlar, ödemek istemiyorlar, ödemektense yargıya gitsin havasındalar. Yargıya gidince de mahkeme karara kadar 7 yıl filan sürüyor. Öyle olunca da yeni kurulmuş meslek birliği de her talebi yargıya taşıyıp o davaları takip edecek maddi güce sahip değil, çünkü üyelerin çoğu maddi varlıkları zayıf kişiler, o yüzden de meslek birliğine aidat ödeyemiyor. Birlik aidat tahsil edemiyor, davaları finanse edemiyor. Davalardan da sonuçlanan yok. Dolayısıyla bir tazminat alınabilseydi birliğin payı var, o paylarla da kendini finanse etmesi mümkün olacaktı, o da olmuyor. Şimdi yasada da hep böyle yasanın tümüne bakıyorsunuz eser sahipliğini işliyor. O eser sahipliğinin gerektirdiği telif tahakkuku söz konusu olunca bir cümleye ufak bir şey eklemişler ya da bir yerde ilave bir cümle koymuşlar ve o ilave cümle sizin tahsilat yapmanızın önünü kesiyor. İki ünlü madde var. Biri 5846'nın ek madde 2 si: sinemada yönetmen ve senarist eser sahibidir ama sadece 95 sonrası yapılan filmlerde. Öncekilerde eser sahibi yapımcıdır diye yorumluyorlar. Öyle olunca da zaten şu anda 6000 kadar film var Türk sinemasında bunun 5000 filmi 95 öncesi yapılmış. En önemli telif kaynağı olacak filmler 95 öncesi yapıldığı için, yasaya da o ek konduğu için yargıdan tazminat talebi kararı almakta zorlanıyoruz. Mahkeme bile bile davayı reddediyor. Temyizle de uğraşmıyor. Temyize giden hiç bir dava 1.5 yıldan önce dönmüyor. Öyle olunca dava yargıdaki hakim de biliyor, bu durumla uğraşmaktansa sallapati karar veriyor. Karar temyize gidiyor. Zaten her dava günleri 3 ay sonraya veriliyor. Öyle olunca bir karar 7 yılda

sinematek.tv

çıkıyor. Öyle olunca da o süre boyunca kim öle kim kala diye bakıyor TV kuruluşları, ödemek istemiyorlar. Ödememek için her şeyi yapıyorlar. Bakanlara politikacılara baskı yapıyorlar. Politikacılar da medya desteği mi yoksa eser sahiplerinin maddi hakları mı diye ikilem arasında kalınca hiçbir şey yapmıyorlar. Bir de şu var. Mesela müzik birlikleri böyle telif hakkı alıyorlar, çünkü iki yıl evvel yeni bir yasa çıkarıldı: 5224. Orda bu telif hakları için bir takım iyileştirmeler yapacaklardı. Orda bir madde vardı. O madde için kültür bakanlığı meslek birliklerinin görüşlerini aldı. Bir toplantı yapıldı. Kültür Bakanlığı Müsteşarı başkanlık ediyordu toplantıya. Taslak nihai halini alacak, değişmeden geçecek dedi. Biz de sevindik. Maddelerden birinde yayıncı kuruluşlar telif hakkı ödemesinde sadece meslek birliklerini muhatap alırlar. Şimdi sinemada meslek birliği olarak TV kanalları bizi muhatap almak zorunda. Bu bizi güçlendirecek. Yasa çıktı, bir baktık cümle aynen var ama bir şey eklemişler. Sinemada bu zorunluluk yoktur. Müzik alanında meslek birlikleriyle muhatap olmak zorunda TV kanalı. Sinemada bu zorunluluk yok. Eser sahibi direk kanalla muhatap olup filmini kiralar ve bedelini direk alır. Meslek birliğinden gitmeye mecbur değil.

ÇETİN-O madde nasıl eklendi?

PERTAN-Kulis yapıyorlar. Bizi topluyor bakanlık görüş alıyor tamam diyor filan sonra bir yasa çıkıyor birisi o arada koridorda bir fısıltıyla o cümleyi oraya ekletiyor. Biz şikayet edince bakanlık diyor ki bunu sektör istedi. Sektörün istediği filan yok. Sektörde zaten eser sahibi meslek birliği biz varız. Bunu oraya koyduran hangi sektörmüş? Çünkü bütün meslek birlikleri vardı orda. Hiçbiri o maddeye itiraz etmemiş o gün. Ondan sonra orada biri bu cümleyi ekleyelim dese biz karşı çıkacağız niye ayrım yapıyorsunuz müzik ve sinema meslek birliği arasında diye. Onlar niye meslek birliğinden geçmek zorundalar da sinemada bu yok diye itiraz edeceğiz. Tam hatalı diyorlar ekletmiş. Meslek birliğinin maddi gücünün önü kesilmiş oluyor. Başka şeyler de var. Eser sahiplerinin çoğu yaşlı yönetmenler bilinçli değiller yani. İğneyi saplayacaksak onlar da meslek birliği bir yerde eser sahibinden vekalet almış avukat gibidir. Maddi menfaatini kovalar tahsilat yapar. Hak sahibine ödemekle görevli yarı resmi bir kuruluş Kültür Bakanlığı denetiminde. Kültür Bakanlığı'nın

sinematek.tv

meslek birliklerini donuna kadar denetleme hakkı var. Ona rağmen bu şekilde meslek birliklerinin iş yapması engelleniyor. Üyeler de bilinçli değil, yetki belgesi vermesi lazım o meslek birliğinin haklarını koruması ve tahsilat yapması için. Metni kültür bakanlığınca yazılmış ve meslek birliklerini yönetmelikle verilmiş metin var. O metne dayanarak mahkemeye gidiyoruz. Hakim diyor ki bu yetki belgesiyle sen bu davayı açamazsın. Bu metni bize veren Kültür Bakanlığı. Bakanlık bize bu metinle yetki alacaksın diyor, alıyoruz, mahkeme reddediyor buyur buradan yak. Başka üyelerimiz de bize yetki belgesi vermiyor. Öyle ki çok kıdemli bir eser sahibi 400-500 tane senaryo yazmış. Yönetim kurulunda, ama kendi hakları için meslek birliğine yetki belgesi vermiyor. O zaman niye üyesin ki niye yönetimdesin. Sen kendi haklarını takip etme yetkisini birliğe vermeyeceksen üye olmakta ne fayda görüyorsun, yönetimde ne işin var. Eleştireceksek onlarda da öyle bir bilinçsizlik var. Ve başka şeyler de var. Mesela bizler. Ben yönetmenim. Yönetim kurulu başkanıyım. Ben film çekerek hayatımı kazanacağıma mesleğimi ihmal ediyorum bu birliğe vakit harcıyorum. Kim takdir edecek beni? Hiç kimse. TV kanalları beni kara listeye alıyorlar. Bir yapımcı bana dizi yönettirecekse onu istemiyoruz diyorlar ya da benim bir sinema filmimin TV haklarını satmaya kalktığımızda almıyorlar. Öyle meslek birliğinde faaliyet gösteren yöneticileri de cezalandırıyorlar. Öyle kara listeye alıyorlar. Nerden baksanız bu iş oturana kadar Türkiye'de çok zaman geçmesi lazım. Avrupa Birliği istiyor ki Türkiye'de telif hakları ödensin. Ama Avrupa Birliği şu yasaları çıkar, tamam çıkardık. Yasa çıkarıyorlar uygulama yok. Avrupa Birliği'ne göstermelik yasa çıkartıp uygulanmaması için elinden geleni yapıyor. Biz ne yapalım peki? Avrupa Eser Sahipleri Konfederasyonu üyesiyiz. Onlara şikayet mi edelim? Burada yasa çıkarıyorlar ama tahsilatın önünü kesiyorlar. Şikayet etsek onlar Kültür Bakanlığı'na kafa tutacaklar. Kültür Bakanlığı bize dönecek siz bizi şikayet ettiniz Avrupa'ya.

ÇETİN-Dünyada nerede duruyor Türkiye bu konuda?

PERTAN-Listenin en sonunda. Afrika ülkelerinde bile ediliyordur burada edilmiyor. Avrupa Birliği'ne üye tüm ülkelerde bunun tahsilatı büyük miktarlarda var. İngiltere'de sinema alanında 190 milyon dolar gibi tahsilat yapılıyor telif hakkı.

sinematek.tv

Almanya'da yaklaşık 150 milyon Euro, Fransada 200 milyon Euro, bizde hiçbir şey yapılmıyor. Bakın 95'de bu yasa çıktı. 95'ten itibaren TV'de oynayan telif hakları ödenseydi. Yılda 5000 film gösteriliyor. 12 yılı 5000 ile çarptınız mı 60 bin gösterim yapılıyor. Bir gösterim için bin Euroluk bir telif hakkı koysanız ki o da düşüktür normalinin 3-4 bin euro olması lazım, 60 milyon euro bir telif kaçağı var. Korsanlık gibi bir şey. Korsanlık diyince herkes DVD CD korsanlığı anlıyor ama en büyük korsanlık TV kuruluşlarının filmleri telif hakkı ödemeden oynatması. 60 milyon euro tahsil edilip telif hakkı sahiplerine ödenseydi bir çok yönetmen yoksulluk içinde ölüp gidiyor. Bülent Oran, 1000 senaryo yazmış, yoksulluktan sağlık sorunlarıyla baş edemedi öldü, Yücel Uçanoğlu bir başka yönetmen, Atıf Yılmaz, kimleri sayalım, Erdoğan Tünaş, Sırrı Gültekin. 150 film yönetmiş. Onun şimdi boğazda yalıda oturması lazım İngiltere'de yönetmen olsa. 150 film çekeceksin sonra bir otobüs biletini bile ödeyemeyecek şekilde hayatını geçireceksin. Ne diyebilirim?

ÇETİN-Kurumunuzun en büyük başarısı nedir?

PERTAN-Şimdi kurumumuzun en büyük başarısı. Kurulurken bile çok engellenmeye çalışıldık. Piyasada yapımcı meslek birliği vardı. Onlar bizi ihbar ettiler. Kültür Bakanlığı'nda önümüzü kesmek istediler. İşte bunlar eser sahibi değil dediler, uğraştılar yani. Zorla ite kaka kuruluşumuzu tamamladık. Ondan sonra yöneticilerle uğraşmaya başladılar. Her sene Kültür Bakanlığı'nın Destek Kurulu var. Yönetmenler yapımcılar destek istiyorlar. Kurul üyeleri, aralarında yapımcı var şu var bu var. Bizim 4-5 yıldır SETEM'in yönetim kurulunda faaliyet gösteren kişilerin projelerini devamlı reddettiler. Benim 2002'den beri 4 projem reddedildi. Zorluklar bunları yaşadık. En büyük başarımız. 2008 e gelindiğinde biz SİSAK gibi çok önemli yılda 2 milyar 3 milyar euro gibi toplam telif hakkı tahsil edip dağıtan meslek birliklerinin üye alındığı bir konfederasyon. Başvurumuzu incelediler, üyelerimize baktılar ve bizi üyeliğe kabul ettiler. 6 haziran da Roma'da genel kurul toplantısı var, biz de SETEM'i orda temsil edeceğiz, oyumuzu kullanacağız. Türkiye'den SİSAK'a üye bir MESAM var bir de MSG var. MESAM yılda 8 milyon dolar tahsilat yapıyor. %10 u onlara kalsa yıllık kazançları 800 bin dolar. Biz şu ana kadar topu topu 4 bin lira tahsil edebildik, onu da dijital filmin sahibi Özdemir Birsel TRT'ye 16 film

sinematek.tv

kiraladı, bir jest yaparak Ertem Göreç aracılığıyla bize 4000 liralık bir telif ödedi biz de onu hak sahiplerine dağıttık. Sırf uğur başlangıcı olsun diye. Ama meslek birliğimizi kültür bakanlığının bir takım kurullarında temsil ediyoruz. Mesela filmleri değerlendirme denetiminin yapıldığı kurulda üyemiz var, destek kurulunda üyemiz var, danışma kurulunda üyemiz var bir de burada film festivallerine izin veren sanatsal etkinlikler komisyonunda da başkanlık ediyorum. Oralarda birliğimizi temsil ediyoruz ve üyelerimizin çıkarlarını korumaya çalışıyoruz. Buna başarı deniliyorsa işte tek başarımız bu.

ÇETİN-Aynı alanda birden fazla meslek birliği bulunmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

PERTAN-Olumlu değerlendiriyorum, çünkü bir rekabet olabilir. Ayrıca iki ayrı meslek birliği aynı amaç peşinde icraat yaparsa onun da faydası olur zararı olmaz. Burada şimdi yasaya göre bir eser sahibi aynı alanda birden fazla meslek birliğine üye olamaz. Bizde çok laçka olduğu için ona bile kulak asmayanlar var. İki meslek birliğine birden üye oluyor. Bu iki sendikaya birden üye olmak gibi bir şey. O kadar bilinçsizler ki. Biz ona dikkat ediyoruz bizim üyelerimiz arasında başka bir meslek birliğine üye olan varsa (BSB gibi) ya o ya biz diyoruz. Eğer bizi tercih etmiyorsa çıkartıyoruz üyelikten. Yasal değil çünkü. Şimdi herhalde siz biliyorsunuz, eser sahipliği alanında SESAM var, biz varız, SİNEBİR var, bir de BSB var. SESAM tam bir devekuşu gibi. Onların üyeleri yönetmen ve senarist gerçek kişileri değil, tüzel kişiler. Yani yapım firmaları onlar 1995 öncesi filmlerin eser sahibi oldukları için o da öyle bir konumda ama madem ki alanları eser sahipliği alanıdır, onları da katıyoruz yoksa onların telif hakkı peşlinde koşma gibi bir durumları yok, çünkü üyeleri yapımcı. Bugün bir yapımcı da çıkıp “kardeşim ben eser sahipliği telifini istiyorum” diyemez. Ancak bağlantılı hak talep edebilir. Bunun dışında üç tane var yapımcı birliği TESİYAB, FİYAB, SEYAP diye. Yedi meslek birliği var, bir de seslendirme birliği var: SESBİR. Ama onların telif hakkı tahsil edebilmeleri bizden de daha zor. Seslendirme yaptıkları için icracı sanatçı grubundan bağlantılı hak talep etme durumları var ama başarabildiklerini sanmıyorum. Biz yapamadıktan sonra onlar hiç başaramaz.

sinematek.tv

ÇETİN-Başkan seçimi nasıl yapılıyor? Genel kurul? Seçme seçilme şekli?

PERTAN-Her meslek birliğinin kendi tüzüğü var. Bu tüzük bakanlık tarafından şart koşulmuş. Mesela meslek birlikleri yönetmeliği var, orda bizim bir tercih durumumuz yok. Bakanlık önümüze ne koyduysa onu uyguluyoruz. İki yılda bir genel kurul oluyor. Genel kurulda yönetim kurulu ve yan kurullar seçiliyor. Yan kurullar, bilim-teknik kurulu, onur kurulu, bir de denetim kurulu. Denetim kurulu hesap kitap denetimi yapıyor. Onu kurulu bir üye kötü bir şey yaparsa cezalandırılması, ihracı işlerine bakıyor, yönetim kurulu da 7 üyeden müteşekkil, seçilince bütün kurullar toplantı yapıyor. Bilim-teknik kurulu 3 kişi; birini başkan seçiyor, denetim 3 kişi; birini başkan seçiyor. Onur da öyle. Yönetim kurulu ise bir başkan, bir sayman, bir de genel sekreter seçiyor. 7 kişiden oluşuyor. Hepsinin yedekleri de var. Her iki yılda bir genel kurula gidiliyor. Olağan üstü genel kurul da olabilir bazı durumlarda.

ÇETİN-Devletle ilişkileriniz nasıl?

PERTAN-Zaten yarı resmi kuruluşuz. Bizi Kültür Bakanlığı çok sıkı denetlediği için devletle ilişkimiz zaten kötü olamaz. Kültür Bakanlığı az da olsa meslek birliklerine yardım ediyor. Karşılıksız yardım değil de proje. Mesela meslek eğitimi semineri organize ediyoruz, o projeyi Kültür Bakanlığı finanse ediyor. Üyeleri topluyoruz, üyelerimize telif hakları konularını anlatıyoruz filan, onları eğitmeye çalışıyoruz. Türk sinemasının yurtdışında tanıtımı için projeler yapıyoruz. Geçen senelerde SETEM, Kahire'de Türk sinemasını tanıtmak için faaliyet gösterdi, Kültür Bakanlığı finanse etti. Yani biz bakanlığın eline bakıyoruz açıkçası ama meslek birlikleri ilk kurulduğunda -MESAM 22 yıl önce kuruldu- onlara büyük yardımlarda bulundular. MESAM bugün devleştiyse ilk başlarda bakanlıktan büyük maddi destek aldılar. Bize bu verilmiyor. Sinema eseri sahiplerine. 6 yılımız dolacak, öyle bir destek görmedik. Ancak böyle yaşayabileceğimiz kadar bir gelirimiz oluyor işte bu proje için yaptığımız faaliyetlerden tasarruf ettiğimiz 3-5 kuruşla. Çoğu zaman da cebinizden finanse ediyoruz oysa her yönetim kurulu toplantısında 500 lira hakkı

sinematek.tv

huzur almamız gerekiyor. Her hafta yapsak her yönetim kurulu üyesinin ayda 2 bin lira alabilmesi lazım biz bir kez bile böyle bir ödeme almadık. Bize enayi diyorlar. Çıkar mı var diyorlar, hiç çıkarımız yok. Bir gün gemide biri itti denize düştük yukarı bakıyoruz kim itti bizi diye öyle bir durumdayız yani.

ÇETİN-Kaç üyeniz var?

PERTAN-86 üyemiz var.

ÇETİN-Aidat gibi bir durum var mı?

PERTAN-Var. Yıllık aidatımız 150 lira, giriş aidatımız 400 liradır. Bu ücretleri genel kurul tespit eder, biz de yönetim kurulu olarak uygularız. Ama üye sayısı sizi yanıltmamalı. Bir meslek birliğinin ne kadar üyesi varsa o kadar güçlüdür şeklinde bakmamak lazım. 86 üyemiz var ama üyelerimiz arasında 150 film, 400 senaryo, 180 dizi çekmiş yönetmenler var. Öte yandan başka bir meslek birliğinde 3 film yönetmiş üyeler var. Ağırlık eser sayısındadır telif haklarında, yoksa üye sayısında değil. Ankara'daki FİYAB'ın 160 üyesi var hepsi de yapımcı. Bir bakın o yapımcılar ne yapmışlar göreceksiniz. Bazıları hiç film çekmemiş ama çekmek istiyor, ondan üye olmuş, bazıları bir ya da üç belgesel çekmiş. Belgesellerden fazla telif hakkı tahsil etmeniz mümkün değil. Belgeselciler öyle durumda ki filmleri TV'de oynasın diye bedava vermeye razılar. Burada önemli olan senaryo ve yönetmenlik ağırlığıdır. Bir de siz bütün örgütler için araştırma yaptığınıza göre şunu da eklemek istiyorum. Bizde örgütçülüğe soyunanlar örgüt cinslerinden bile habersiz oluyorlar bazen. Üç tür örgüt vardır. 1) Sendika diyebileceğimiz *union*. Bu terimler bize Batı'dan geliyor, burada tam karşılığını oturtamıyoruz. Bir sendika neyle uğraşır? Çalışma şartlarını iyileştirmekle. Yemekler iyi mi çalışma saatleri düzenli mi haftada kaç saat çalışıyor vs. Bunlara *union* deniliyor İngilizce'de. Bir de bizim meslek birliği dediğimiz İngilizce'de *licencing and collecting society* dedikleri . Bu da film lisanslama, yani bir eser için yayın kuruluşuna izin verip telif tahsil etmek. Biz buna meslek birliği diyoruz ama batıda *professional association* diye bir şey kullanılmıyor. Üçüncü tür ise bizim dernek dediğimiz *opinion society*ler. Bunlarda görüş kardeşliği içinde

sinematek.tv

olanlar bir araya geliyor. Diyelim solcu yönetmenler ya da oyuncular bir dernek kuruyor (ÇASOD), sağcılar bir dernek kuruyor (SODER). Meslek birliğinde ise komünist de faşist de bir arada olur, çünkü onları meslek bir araya getiriyor, siyasal görüşleri değil. Peki dernekler tahsilat yapabilir mi? Hayır. Dernekler ancak görüş bildirirler bakanlığa, kamuoyuna ve fikir alışverişinde bulunurlar ancak telif takibi ya da tahsilatı yapamaz. Yasayla bize tanınan bir hak bu. Mesela ÇASOD, İngilizcesinde *association* yazıyorlar. Amerika'da bu dernek değil, meslek birliği anlamında kullanıyorlar. Bir çok meslektaşım dernek ve meslek birliği arasındaki farkı bilmiyor. Meslek birliğini kültür bakanlığı, dernekleri içişleri bakanlığı denetler. Mesela bir sürü böyle meslek birliği, dernek, vakıf, sendika sinemayla ilgili örgütler bir araya geliyorlar, sinema platformunu kurduk diyorlar. Niye gelmiyorsunuz diyorlar. Kardeşim ben meslek birliğiyim, beni Kültür Bakanlığı denetler. Ben bir platforma girdiğim anda o platformun denetleyicisi İçişleri Bakanlığıdır. Benim görevim ne? Telif hakkı kovalamak. Ben niye platformda yer alıp ayrıca platformun tüzel kişiliği , banka hesabı vergi dairesi numarası yok. İmza sirküleri yok. Bu üç türdeki örgütün farkını bilmiyor arkadaşlar diyorum. Bir de şu söylenebilir; platformun ne olduğunu da bilmiyorlar. "Efendim biz platform olarak bakanlıktan şunu talep ediyoruz." Ne talebi? Hiçbir şey talep edemezsin ki, bakanlık ne verecek sana? Senin tüzel kişiliğin yok hiçbir şey veremez. Bu bakımdan bu örgütçülükte sinema örgütçülüğü için diyeyim. Müzikte çok iyiler çünkü, biz çok gerilerdeyiz. Telif hakkında sonuncuyuz derken ben sinemayı kastettim. Yoksa müzikte Avrupa'dakilerle boy ölçüşebilecek kadar başarılılar.

ÇETİN-Üyelik için herhangi bir şart arıyor musunuz?

PERTAN-Arıyoruz. Önce kendisi gelecek ve üye olmak istediğini söyleyecek. Ondan sonra kendisi hakkında bilgi alacağız. Çünkü biri geliyor "ben üye olacağım". Nedir eserlerin? "Üç film hikayesi yazdım, iki senaryom var, bu kadar" diyor. Sen eser sahibi değilsin. E benim senaryom var? Hayır. Senaryo ancak filme çekilirse eser olur, senarist eser sahibi olur. Senin 100 tane senaryon vardır hiçbiri filme çekilmemişse sen senarist olarak eser sahibi değilsindir. SEN-DER'e mesela bunu anlatamıyoruz. Bize başvuruyorlar 80 kişiyle üye olacağız diye. Öyle grup halinde

sinematek.tv

olmaz. Kim istiyorsa gelecek, yüz yüze görüşecek, gözümüzün önünde giriş formu imzalayacak. İkinci şart, yetki belgesi verecek. Yetki belgesi vermiyorsan üye olmanın anlamı yok. Senin telif hakkını kovalamayacaksak senin üye olarak ne işin var burada? Bunu da anlamıyorlar. Biz de meslek birliği yöneticisi olarak doğmadık. İlk kurulduğumuzda biz de toplamadık. Sonra da zorluk çektik. Ya da bana yetki belgesi vermiş, kendi filmleri için bir avukat tutuyor ona dava açtırıyor. Bir dava açılacaksa bizim avukatımız açar. E ben onu beğenmiyorum, o zaman istifa et. Aidat ödemiyorsun, yetki belgesi vermemişsin ya da vermişsin başka avukat tutuyorsun ondan sonra o avukat o davayı kaybediyor, 9 yönetmen bir avukata 3'er bin lira veriyor, avukat bunlar için dava açıyor telif hakkı için, davayı kaybetmiş bunların 27 bin lirası gitmiş. Biz senden 6 yıl için 900 lira istemişiz bunu vermiyorsun avukata 3 bin lirayı çat diye veriyorsun, başarılı olsa neyse o da yok. Diğer şartımız 400 lira giriş aidatı. Dediğim gibi bir film yönetmiş, her tür film sahibini eser sahibi sayıyoruz. Belgesel de olabilir, kısa film de olabilir, müzik klibi de olabilir TV filmi de öyledir, TV dizisi de. Bütün bu eserlerin senaristleri, yönetmenleri ve bestecileri üye olabilir bize. Bir tane 10 dakikalık kısa film yönetmiş biri bize üye olmaya kalktı mı niye üye olacaksın ki bu filmi bizim lisanslamamız, oradan bir telif hakkı almamız mucize boş yere paranı harcama. Başka meslek birlikleri sayısal olarak yüksek olmak için onları alıyorlar biz almıyoruz. Olayı ciddileştirmek için giriş aidatımız 400 liradır. Bunu ödeyebiliyorsan buyur gel. Bir senaristi üye aldık, 4 dava açtırdı bize, bir dava açılışı 1500 lira. Biz ondan 400 lira aldık, ardından 6 bin lira masraf edip dava açtık. Ha 7 yıl sonra o davalardan belki o da kazanacak biz de kazanacağız ama şu an için onun 6 bin lirasını denkleştirmek zorunda kaldık. Başka şartımız yok. Ama mesela SEN-DER'den 80 kişi birden bize üye olmak istiyorlar. Aslında yönetimi ele geçirelim düşüncesindeler ama aralarında 3 tane film hikayesi yazmış üyeler de var. SEN-DER onu kabul ediyor. Ama biz öyle değiliz. O bakımdan öyle bir tartışma filan oldu. Bakanlığa şikayet ettiler, neticede almadık. Üye olmak isteyen bize bizzat gelir beyanda bulunur. Bu da tamamen yasal, yönetmelik olarak önümüze konulmuş bir usul.

ÇETİN-Yetki belgesi konusu yeterince oluştu mu hangi aşamada?

sinematek.tv

PERTAN-Şimdi tabi bizim yetki belgesi demode oldu, bakanlık yeni bir metin geliştiriyor. Öte yanda SİNEBİR de kendi metinlerini geliştiriyorlar, biz de kısa bir metin, çünkü bizim daha önceki metnimiz iki sayfaydı, şimdi çok basit 4 maddede kısa bir metin hazırladık, bakanlık onu onaylarsa üyelerden onu talep edeceğiz.

ÇETİN-Teşekkür ederim.

sinematek.tv

Sine-Bir başkan yardımcısı ve genel sekreteri Erdoğan Akduman, İstanbul, 11.10.2009

D.Ç.- Kendinizi tanıtır mısınız?

E.A.-Ben Erdoğan Akduman. Sine-bir Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği başkan yardımcısı ve genel sekreteri, tiyatro sanatçısı, oyuncusu, yazarı ve yönetmeni, sinema sanatçısı, oyuncusu, yazarı ve yönetmeniyim.

D.Ç.-Meslek birliğiniz ne zaman kuruldu? Kurulma amacı neydi?

E.A.-İki sene önce kuruldu (2007). Amacı Türk sinemasında eser sahiplerinin telif haklarının elde edilmesi. Yani eserlerin gösterimlerinden elde edilebilecek eser sahiplerinin haklarının hem elde edilmesi hem korunması, tahsil edilmesi, dağıtılması gibi . Şu anda AB uyum yasaları çerçevesi içinde yasaların çıkmış olması ama yönetmeliklerin tam olarak devreye girmemesi ve henüz daha telif hakları meselesinin toplumumuzda ve televizyon kanalları ve diğer gösterim yapan şirket ve kahve, otel gibi yerlerde bu bilinç elde edilmediği için savaşımız yeni başlamak üzere. Başlama aşamasında teliflerin elde edilmesi için yeni yeni randevulaşıp bu yasal haklarımızı elde etmeye çalışıyoruz.

D.Ç.-Türkiye'yi telif konusunda dünyanın neresinde görüyorsunuz?

E.A.-Çok geri görüyoruz. 10 yıl öncesinde müzikçilerin aldığı hakları biz alma aşamasına bile gelemedik. Çünkü öyle bir bilinç oluşmuş değil, bilinç de yetmiyor. Bizde hak gaspı her alanda olduğu gibi bu alanda da çok normal kabul edildiğinden kimsede böyle hak verme diye bir düşüncesi dahi oluşmuş değil henüz.

D.Ç.-Kuruluşundan beri içinde olduğunuz bir oluşum sanırım.

E.A.-Tabii kurucuları arasındayım. Ama yönetime bir yıl önceki genel kurulda yönetim koluna seçildim. Bu ikinci yılımız.

sinematek.tv

D.Ç.-Bu zaman içinde bir değişiklik oldu mu sorunlar içinde? Ve kurumun en büyük başarısı ne oldu?

E.A.-Korsanla mücadele konusunda İzmir'de açtığımız 14 dava var. Bunlar sonuçlandı. Korsan cd satışı falan bir takım şeyler var onlar yakalandı. Üyelerimiz arasında filmleri yakalanan korsan satışlarda bazı korsan satıcıların mahkemesi vardı. O konuda taraf olduk Sine-bir olarak. Şimdiye kadar 4 davamız sonuçlandı, korsanlar mahkum edildi. Diğerleri de lehimize sonuçlanacak gibi görünüyor. Bunun dışında Kültür Bakanlığı'ndan randevu istedik, gideceğiz. Kültür Bakanlığı'nın elinde olan filmlerin gösteriminden belli bir telif talebimiz olacak. TRT ile uzun zamandır aşağı yukarı 6 aydır randevu istememize rağmen bir türlü randevu alamıyoruz. Devlet kanalı olması nedeniyle önce TRT'den başlayalım, Kültür Bakanlığı ile adım atalım, TRT ile telif hakları konusunda sözleşme yapalım istiyoruz, ama henüz defalarca talep etmemize rağmen söz alınmasına rağmen henüz randevu alamadık. Herhalde randevu verecek zamanları yok. Bizim meslek birliğinin Türkiye'de şu anda 174 üyesi var. On binlerce eserin hakları meslek birliğimize ait, sinema eseri televizyon filmi, televizyon dizileri olmak üzere on binlerce eserin telif haklarını koruma yetkisine sahip olan Sine-bir, ilk defa TRT'den başlayalım dediğimiz halde 6 aydır randevu dahi alamadık. Randevu alsak merak ediyorum kaç yılımızı alacak görüşmek.

D.Ç.-Başkanlık seçimi nasıl yapılıyor? Genel kurulun seçme ve seçilme şekli nasıl?

E.A.-Yönetim kurulu 5 üyeden oluşuyor. Başkan seçimi yapılmıyor, yönetim kurulu olarak seçim yapılıyor. Yönetime seçilen 5 asil üye kendi içinde başkan, başkan yardımcısı, sayman gibi üç görev seçiyor. Beş de yedek üye oluyor. Üçer üyeden oluşan denetim kurulumuz var, haysiyet kurulumuz, bilim ve teknik kurulumuz var ve bunların yedeği var.

D.Ç.-Meslek birliğinizin devletle ilişkileri nasıl?

sinematek.tv

E.A.-Kültür Bakanlığı ile gayet iyi gidiyor. Nitekim Kültür Bakanlığı ile ortaklaşa Türk Cumhuriyetlerinden, Türkiye'den film aldı, 5 tane Türk Cumhuriyerinde film gösterimi yaptık. Azerbaycan, Türkmenistan, Kırgızistan, Kazakistan ve Özbekistan'da. Gerçi Özbekistan'a daha gitmedik ama diğer dört ülkede Türkiye'den film gösterileri yaptık. Son derece başarılı bir işbirliği içinde oldu bu gösterimler. Bunun Kültür Bakanlığı ile ortaklaşa yaptık Sine-bir olarak. Kültür Bakanlığı ile bazı yasa değişiklikleri ile ilgili çok yoğun çalışmalar var. Dolayısıyla çok iç içeyiz. Zaten yarı yarıya Kültür Bakanlığı'na bağlıyız. Meslek birlikleri Kültür Bakanlığı denetiminde ve onun yönlendirmesiyle faaliyet gösteriyor.

D.Ç.-Sektörde aynı alanda birden fazla meslek birliğinin faaliyet göstermesini nasıl değerlendiriyorsunuz?

E.A.-Aşırıya kaçmamak üzere normal değerlendiriyorum. Kültür Bakanlığı'nda meslek birliklerini teke indirmek için çalışmalar var. Ama ben teke indirilmesinde sakıncalar olduğunu düşünüyorum. Tek tip insan yok. İki ya da üçten fazla olmasın denilebilir. Ama tek meslek birliği olsun demek bence yanlış. İki ya da üç normaldir.

D.Ç.-Sektörde denetleme gücünüz var mı?

E.A.-Meslek birliği olarak denetleme gücümüzün olmasının karşılığı yok. Tabi ki öyle bir insiyatifimiz var. Çünkü telif haklarını korumak, yasal olarak bakanlığın bize verdiği yetki, biz üyelerinizin telif haklarını elde etmek ve korumak gibi bir misyon üstlenmiş durumdayız. Dolayısıyla denetleme misyonumuz var. Ama kimseyle oturup böyle bir telif sözleşmesi yapıp, haklarımızı alıp, korumak kollamak gibi bir sonuca ulaşamadık. Nedenlerinden bahsetmiştim.

D.Ç-Üyelik aidatı alıyor musunuz?

E.A.-174 üyemiz var şu anda. Tabi yıllık 120 lira üyelik ücretimiz var. Düşük bir miktar. Ayda on liraya geliyor. Onun ötesinde bir şeyimiz yok. Dolayısıyla ekonomik olarak da bir hayli zorlanıyoruz. Ama telif haklarını aldığımız zaman belli

sinematek.tv

bir yüzdeyle tabii meslek birliğinin ayakta kalması için belli bir yüzde alınacak. Eser sahibi arkadaşlarımızın telif haklarından elde ettiğimiz haklardan belli bir yüzdeyi meslek birliği alacak ki, o arkadaşlarımızın yasal haklarını avukatıyla ve diğer örgütlenme içindeki fonksiyon içinde koruyabilsin. Yoksa arkadaşlarımızı zorlayacak herhangi bir para talebimiz yok. 120 lira yıllık aidat dışında.

D.Ç.-Üyelerinizi hangi konularda destekliyorsunuz?

E.A.-Sanatlarının hayata geçirebilmek anlamında elimizden gelebilecek yasaların bize verdiği yetki çerçevesinde ne kadar katkı sağlayabilirsek sağlıyoruz. Örneğin son günlerde elimizde var olan yedi dosya var. Maalesef bir arkadaşımızın eseri bir başka arkadaşımız tarafından alınıyor, haberi olmadan yapımcıya veriliyor, intihal dediğimiz, çalma dediğimiz bir olayla karşılaşılıyor. Teknik ekibimiz inceliyor. Eğer benzerlik kesinse kurulumuz sonucunda gereğini yapmaya çalışıyoruz. Şu anda iki üyemiz mahkeme açtı mesela. Dava yeni açıldı hala sürüyor. Yani haklarını korumak için yaptığımız mücadelelerden biri de intihal olayı. Şu anda gösterimde olan diziler bunlar.

D.Ç.-Üyelik için bir sözleşme şartı arıyor musunuz?

E.A.-Bir eserin yazarıdır eser sahibi. Yönetmenidir, müzikçisidir asıl sahibi. Bir yazar eserini yazdığı zaman, senaryo haline getirdiği zaman bu eser onun eseridir. O fikri bir mülkiyettir. Zaten vergiden muaftırlar yazarlar edebiyatçılar. Stopaj öderler. Onu da bir kanalla yapımcıyla anlaştığı zaman yapımcı ile aralarındaki sözleşmeye bağlı olarak stopaj ödenir. Bunu da genellikle yapımcı öder. Çünkü hayata geçmiştir bunlar. Milyonlarca insanca izlenir, göz önündedirler.

D.Ç.-Yetki belgesi konusunda çalışmalarınız ne aşamada?

E.A.-Üyelerimizden alıyoruz. Bizi yetki belgesiyle yetkilendirdikleri zaman o üyemizin haklarını koruyabiliriz. Derneklerde olduğu gibi sadece üye olduğu zaman biz o bizim üyemizdir demenin bir karşılığı yok. Yetki belgesi verildiği takdirde

sinematek.tv

Sine-bir üyeliği gerçek anlam taşır. Yoksa yetki belgesi vermeyen üye ha Sine-bir'e üye olmuş ha Sender'e, Filmyön'e üye olmuş fark etmiyor.

D.Ç.-Üyelerinizde bu bilinç oluştu mu?

E.A.-Hayır. Hala çok zorlanıyoruz yetki belgesi almakta. Asil üyelerimizde de bu bilinç yok. Dolayısıyla her şey daha çok yeni çok başındayız her şeyin. Yetki vermeyen var.

D.Ç.-Yetki belgesi alarak, ona dayanarak açtığınız davalar var mı?

E.A.-İzmir'deki Birinci Sınai ve Telif mahkemesinde açtığımız davalarda yetki belgesi veren arkadaşlarımızın eserleri konusunda dava açtık. Yetki vermeyenlerinkini açamadık. Yetki vermediler çünkü bize.

D.Ç.-Yetki belgesiyle açtıklarınızda bir sorun oldu mu mahkemede?

E.A.-Hayır. Mahkemeye zaten sunuyoruz yetki belgelerini, yetkili olduğumuza dair yasal prosedürde ne gerekiyorsa veriyoruz zaten. Ondan sonra mahkeme bizi muhatap olarak alıyor. Yani meslek birliğinin aslında arkadaşlarımızın örgüte sahip çıkma oranı ne kadar yüksek olursa o kadar iş yapma ve kendimizi güvende hissetme ve daha firmaların karşısına daha güçlü çıkma şansımız var. Ama maalesef bazı arkadaşlarımızın endişesi var, bazıları da ihmalden bir sonuç görmediğinden sıcak bakmıyor.

D.Ç.- Teşekkür ederim.

sinematek.tv

Sinema Yapımcıları Meslek Birliği Yönetim Kurulu Başkanı Nida Karabol, İstanbul, 02.05.2008

ÇETİN-Meslek birliğiniz ne zaman kuruldu? Kuruluş amacı neydi?

KARABOL-Haziran 2007'de kuruldu. Kurulma amacımız, yapımcının Türkiye'deki sinema eseri yapımcılarının haklarının korunması, takip edilmesi, telif haklarının yurtdışında takip edilmesi, yurtiçinde yapımcının kamuoyu tarafından daha fazla tanınması ve daha iyi bir yer görmesi için bunla ilgili olan tüm ilişkiler için kuruldu.

ÇETİN-Telif hakları konusunda çalışmalarınız ne aşamada?

KARABOL-Aslında meslek birliklerinin kuruluş amaçlarının en büyüklerinden biri olmasına rağmen çok fazla bir ilerleme kaydedilemedi ama meslek birlikleri statü olarak Kültür Bakanlığı'na bağlı. Onun için de telif toplamayla ilgili zaten sinema bölümü Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü içinde bizim ilk yapmak istediğimiz şey sinemayı bundan ayırmak. Çünkü telif hakları başlı başına ayrı bir konu, sinema ise başka bir konu. Onu ayırmak istiyoruz, bunun için de aslında özel bir sinema kurumu kurulması gerekiyor. Bütün meslek birliklerinin, derneklerin, vakıfların beraber Türk Sinema Platformu adında, onu da yeni sinema kanunu... Diğer yandan "şu anda var olan yasalara göre ne yapabiliriz"e baktığımızda da telifi toplamayla ilgili hukuki süreçlerle uğraşmaktayız. Birincisi korsan. İkincisi yeniden iletim dediğimiz ürününüzün hakkını verdiğiniz diyelim -ki ulusal bir kanala hakkını vermiş olsak bile kablolu yayından tekrar iletim yapılmakta-, ayrıca RTÜK'teki TRT ile ilgili düzenlemeler, sinema eserleri içinde bulunan ürün yerleştirimi ile ilgili rekabet kurumundan, -bunu başka türlü anladıkları için gizli reklam olarak- bunların bütün bu süreçte yasada belirli şekilde belirtilmiş ama bizim düzenlememizi gerektiren hak takibi için daha iyi düzenlemelere gidilmesini gerektiren hukuki süreçleri yapıyoruz. Ayrıca yurtdışı ile ilgili aynı süreci başlattık. Bunlardan ilk adımımız ACIQUA isimli yurtdışında tekrar iletim hakları ile ilgili Avrupa'da 40 üyesi olan ACIQUA'ya üye olduk. Aslında bir meslek birliği ama hak toplama kurumu olarak gözüküyor onlarda. 2007'de 99 milyon euro topladılar ait oldukları

sinematek.tv

yapımcılarla ilgili. Türkiye'de de biz şu anda üye yapımcılara bu hizmeti sunuyoruz. Örneğin ilk genel kurulda Cannes film festivalinde gerçekleşecek yurtdışı ayağında da bir şeyler yapacağız. Sadece yurtiçinde değil, özellikle korsan olayı. İkincisi de tekrar iletim haklarıyla ilgili yapımcının telif haklarını toplama. Burada çok ciddi yol da aldık bu kadar kısa bir sürede.

ÇETİN-En temel sorunlarınız nelerdir?

KARABOL-Telif toplayamamak ve kamuoyundan... aslında şöyle. Kamuoyu bir yapımcının ne yaptığını çok iyi bilmiyor. Biz bile bu soruyla karşılaşıyoruz. Ters algılanıyor. Telif haklarıyla oluşan bir yapı sinema eseri. Zaten birlikte oluşan bir yapı. Tabi ki yönetmeni, senaristi, sinema eserini ortaya çıkartma konusundaki emeklerine çok saygılıyız. Yapımcının da hakkı belli. Bağlantılı hak sahibiyiz. Yasa böyle, biz de hakkımızı takip edeceğiz. Kesinlikle bir yapımın oluşması için gerekli olan diğer bağlantılı hak sahipleriyle birlik olacağız, iyi geçineceğiz ve niyetimiz aynı. İyi bir eser vücuda getirmek ve tüm hak sahiplerinin haklarını iletebilmek.

ÇETİN-Ne zamandır başkansınız?

KARABOL-Mayıs başında kurulduk. 6 aylık geçici başkandım. Kasım ayında genel kurul yapıldı başkan seçildim.

ÇETİN-En büyük başarınız nedir?

KARABOL-8 aylık bir kurum olarak en büyük başarımız, 2007 yılında 1 milyon euro topladık hak sahipleri için. Uluslararası kurumuna üye olmamız. Bunlar çok meşakkatli şeyler, yani Dışişleri, İçişleri, Kültür Bakanlığı, hepsinden teker teker onay alınıyor. Teker teker üyelere dosyalar gönderiliyor. Bunu başarmak önemli. Yine ürün yerleştirme ile ilgili yaptığımız ve korsanlıkla ilgili yaptığımız paneller ve çalışmalarda da başarılı olduğumuza inanıyoruz. Bir tek geri adım atıldı yasayla ilgili. En büyük başarımız ACIQUA'ya üye olmak ve çok uzun süre TÜRKSAT'tan tekrar iletim haklarıyla ilgili randevular istedik, ama çok değişiklik oldu. 2007'de

sinematek.tv

TÜRKSAT'ın genel müdür yardımcısı devamlı değişti, randevu talebimize olumlu bakmadılar. SESAM'la 1995 öncesi film yapımcıları da orda üye, kanunumuzda 1995 öncesi ve sonrası diye yapımcı statüsü değişik şekilde yer alıyor. Onlarla bir ana protokol yaptık ve TÜRKSAT'la hukuki mücadeleyi başlattık. Bu da en büyük başarımız diye nitelendiriyorum.

ÇETİN-Aynı alanda birden fazla meslek birliği bulunmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

KARABOL-Zaten daha önce SESAM'da yapımcı statüsüyle yönetim kurulundaydım. 8 yıl orda görev aldım ve orda da en büyük çalışmalarımızdan bir tanesi buydu. Benim kişisel fikrim şuydu: Türkiye, birden fazla meslek birliği açıklaması geldiğinde hazır değildi. Şu anda da hazır değil. Bir tane olmalıydı, çünkü birlik haline gelmemiz zor oluyor. Bakış açıları çok değişik oluyor hedef aynı olsa bile. Gerçi o kadar fazla alternatif olması güzel şeylere yol açıyor ama gelir gelmez örneğin SESAM'la bir protokol yaptık. Ayrıca "TESİYAB ve FİYAB'la nasıl işbirliği yapabiliriz"e gittik ve en güzel örneğinden bir tanesi de, bu yılki Cannes Film Festivali'ni TESİYAB ve FİYAB'ın belirlediği bir kuruldan bu yıl dönüşümlü olarak üç meslek birliği yapacak. Şu anda biz yapıyoruz. Bundan sonraki yıllarda dönüşümlü olarak diğer aynı konudaki meslek birlikleri gerçekleştirecek. Bu konuyla ilgili yaptığımız bir başka şey de aynı konudaki meslek birliklerinin federasyon oluşumu sağlayabilmesi için kanunda boşluklar vardı bunu ehlileştirilmesini hep beraber yaptık bakanlıkla beraber. Şimdi o yenilendi, onun için şimdi federasyonla ilgili çalışmalarımızı yapabiliriz, yani yine birliğe doğru gidiyoruz.

ÇETİN-Başkan seçimi nasıl yapılıyor?

KARABOL-Kurarken geçici başkan, ilk 6 ay içinde genel kurul yapmak zorundasınız. Genel kurulda da oylama sistemiyle seçiliyor. Listeler verilir, aynı dernekler hukukunda yer alan şekilde seçiliyor. Yönetim kurulu da öyle zaten başkan olarak seçilmiyor yönetim kurulu olarak seçiliyor, yönetim kurulu da başkanı tayin ediyor 2 yılda bir.

sinematek.tv

ÇETİN-Devletle ilişkileriniz nasıl?

KARABOL-8 aylık süreçte çok iyi çabuk gelişti. Sürüncemede kalan konularla ilgili daha hızlı bir sistem var şu anda. Onun için memnunuz. Daha da hızlı olmasını isteriz ama bakanlıkla ilgili bir şey değil. O da yasalarla ilgili çalışıyor. Yasalarla ilgili çalışmaları birebir çalışabileceğimiz biri olması gerekiyor. Daha önceki dönemlerde SESAM'da çalışırken mesela sinema sanatçımız vardı. İçerde biri olduğu zaman şuna yarıyor. "İki haftanız kaldı gelin kamuoyu yüzdenizi getirin şunu yapalım" önerilerinde bulunuyor. Daha önce Ediz Hun'la çalıştık mesela ondan sonra yani bunlar önemli tabi şu anda öyle bir Osman Yağmurdereli var ama çok fazla bir irtibatımız olmadı ama gerektiği zaman oradan da deneriz yani.

ÇETİN-Sektörde bir denetleme gücünüz var mı?

KARABOL-Korsanlıkla ilgili aynı zamanda şu anda Türkiye'de AMPEC isimli kuruluşa üyeyiz ve onla ilgili yapıyoruz. Oradaki üyelerimizin hak takipleriyle ilgili denetlemelerini yaptırıyoruz. İster sinema salonlarında olsun, tekrardan yayınlarla ilgili yine RTÜK'le ilgili olan ya da sahibi kendi üyemiz olarak çeşitli günler ve zamanlarda bildirdiğimiz şekilde onları doldurup göndermelerini istiyoruz -ki hak takibi kolay olsun diye. Denetleme zor bir durum. Mesela bandrolle yapılabilecek bir şey. Onun için de ayrı bir dilekçe vermiş durumdayız. Ama üç meslek birliği olunca hangisine versem ne olur diye Bakanlık düşünüyor.

ÇETİN-Kaç üyeniz var?

KARABOL-Şu anda 45 tane ve aktif olarak çalışan son dönem filmlerin yapımcılarından.

ÇETİN-Üyelik aidatı var mı?

sinematek.tv

KARABOL-Var. Çeşitli projelerle meslek birliğine ve hak takipleriyle ilgili gelen bütçeyle ilgili bir şey oluşturulabiliyor ama ana şey ilk başta yola çıkarken yapılan bütçelendirme. Üyelerden gelen aidatlarla oluyor. Yıllık bin YTL üyelik bedeli ama aynı zamanda da nitelik belgesi verdiğinizde üye olma zorunluluğu yok 500 YTL veriyorsunuz.

ÇETİN-Nitelik belgesi?

KARABOL-Bu, Bakanlığın istediği, yapımcı olmaya nitelik taşıyan kurum ve kuruluşlarla ilgili meslek birliklerinden bir belge istiyor, bu o. Bizim kendi konumuzdaki meslek birliklerinden bir tanesi, ikisi de bu belgeyi vermiyor üye olmadan. Bizim de çeşitli kriterlerimiz var. Onlara uygun olduğu zaman veriyoruz.

ÇETİN-Üyeleri hangi konuda destekliyorsunuz?

KARABOL-Üyeleri örneğin hukuk müşavirliği konusunda çok destekliyoruz, çünkü meslek birliği daha kurulurken hukuk müşavirliği ile anlaşma yapmıştık. Kesinlikle kontratları, bütün sorunları kendi içlerinde ve bakanlıkla sorunları varsa onları çözmeye çalışıyoruz. Bütün kontrat örnekleri gönderiliyor, uluslararası ortaklıklarla ilgili *deadline*'lar hangi Avrupa fonları, Türkiye'de tek bir fon var zaten Kültür Bakanlığı'na bağlı onların. Aynı zamanda günlük haberleri ulaştırmak. Türk kültürünü tanıtıcı ürünler, projeler, çeşitli projelendirmeler, yani üyelerimizin katılımının olabileceği, korsanla mücadele, bütün mali konulardaki yapımcıların illa ki konseyle birebir çalışmalar yapıp yasalarda yapılacak değişikliklerde görüş almak, görüş bildirmek, ön taslakları üyelerimize gönderip görüş alıp meslek birliği olarak düşündürmek. Ulusal ve uluslararası paneller, festivaller, yapımcıları belirli yerlere getirmek. Bunların hepsini düzenleyeceğiz zaman içinde. Üyelerle birebir devamlı iletişim halindeyiz.

ÇETİN-ACIQUA nasıl bir oluşum?

sinematek.tv

KARABOL-Ülkeler bazında meslek birlikleri onlara üye oluyor. Aynı meslek birliği statüsünde. Genel kurulları olan, yönetim kurulu olan, genel müdürü olan ve direkt olarak hak takibinden gelen paranın direk olarak üye hesabına düştüğü bir sistem yaratmışlar. Diyelim Avrupa'dan iki meslek birliği var, Hollanda'dan bir tane var bilmem ne. Onların da genel kuruldaki sistemde meslek birliklerinin oy kullanma hakkı var. Özel kişi kurum yoksa özel kişi olarak oy kullanma hakkı yok ama üye olan meslek birliğine üye olmasını istiyor, çünkü takip çok önemli. Takibi de siz bildirmezseniz takip etme olasılığı yok. Diyelim ki benim üyemin Kabadayı filmi yurtdışına satıldı ve bunu bilmem lazım. Bana bildiriyor "ben bunu istiyorum". Ondan bildirdiği zaman ben ACIQUA'ya bildiriyorum, Hollanda'da yayınlandığı zaman yayınlandığı saate göre, süresine göre, A ve B filme göre hak oluşuyor. Bütün TV'ler, kablolu yayınlar da dahil yayın yapan kuruluşlar da bizi kabul etmiş durumda Avrupa'da.

ÇETİN- Teşekkür ederim.

sinematek.tv

Senaryo Yazarları Derneği Genel Sekreteri Ahmet Haluk Ünal, İstanbul, 28.04.2008

ÇETİN-Kendinizi tanıtır mısınız?

ÜNAL-Ben Senaryo Yazarları Derneği'nin genel sekreteriyim, adım Haluk Ünal. Sektörde senaryo yazarı olarak çalışıyorum. Şu anda da bir yapım şirketinin Altıoklar Yapım şirketinin genel senaryo danışmanı benim. Şu anda tezgahta da mutfakta da 3 tane projemiz var. Bir tanesi servise sürüldü, Kanal 1'de yayında, "Emret Komutanım". 10 Haziranda Kanal D'de komedi aksiyon olarak yayına gelecek bir gençlik projesi, yazın başlasın kışın devam etsin diye düşünülen, o da haziranda başlayacak. Görüşmeler devam ediyor.

ÇETİN-Derneğiniz ne zaman kuruldu? Neden ihtiyaç duyuldu?

ÜNAL-4 yıl önce kuruldu. 2004 yılıydı. O zamana kadar Türkiye'de senaryo yazarları hiç örgütlenmediler. Daha çok yönetmenlerin kanatları altında örgütlendikleri oldu. Daha önce YÖNDER diye bir dernek vardı, 80 öncesi, o da çok ömrü vefa etmedi. YÖNSEN'in de 12 Eylül darbesiyle Türkiye'deki o faşist rejim geldiği anda bütün örgütlenmelerin köküne kibrit suyu ekildi. Ondan sonra da zaten sistematik şekilde bütün Türkiye'de örgütlenmenin bir suç olduğu, kötü bir şey olduğu, örgütlenenin zarar görebileceği türünden çok güçlü bir atmosfer yaratıldı. Devlet tarafından yaratılan bir atmosferdir bu ve bu atmosferin etkisi hala kırılabilmiş değil, güçlü şekilde sürüyor.

ÇETİN-Derneğin kuruşunda vardınız, nasıl oldu?

ÜNAL-İlk bayrağı kaldıran bendim aslında, ondan sonra da 8-10 arkadaşıma "Var mısınız?" dedim. Çünkü ben kendi payıma artık modern insanın örgütsüz olamayacağını düşünen hele ki Türkiye gibi bu kadar vahşi, bu kadar cangıla

sinematek.tv

dönüşmüş bir meslek alanında örgütlenmeden örgütlü mücadele etmeden mesleği insanileştirmenin mümkün olmadığını düşünüyorum. Bir 8-10 kişilik arkadaş grubuma, meslektaş grubuma da "Var mısınız?" deyince onlar da "Varız" deyince biz derneği kurduk ve 2004'ten bugüne geldik. Bugün 180 üyemiz var. Sektördeki bütün etkin yazarlar bizim üyemiz durumundalar.

ÇETİN-Tahminen ne kadar çalışan vardır sektörde?

ÜNAL-10 bin rahat vardır. Yılda 150 dizinin ortalama televizyonlarda yayına giren. Bazıları 3-5 hafta sonra kalkıyor. Ama 1 aralıkta 1 aylık döneme bakarsanız 50 dizi yayında oluyor. Her birinde 100'er kişi bile olsa 5 bin kişi eder. Senaryocu olarak adını ucundan köşesinden bir yazı grubuna ekleyebilmiş ve bu işi meslek edinmeye çalışan sayı 400'leri bulur. Ama tutunabilmiş yani sadece bu işi yaparak hayatını kazananların sayısı en fazla 100 tanedir, yani istikrarlı olan. Bence eleman eksiği yok, fazlası bile var. Ama şu hep var el elden üstün olduğu için sürekli bir sirkülasyon yaşanır. Dünyada da böyle bu. Şey gibi değildir yani yeterli avukat sayısı, doktor sayısı doyum noktası olabilir ama senaryoculuğun, sanatçılığın doyum sayısı yoktur. Onun kuralı sürekli yeni isimlerin gelmesi yeni yeteneklerin gelmesidir. Bu zaten engellenemez, engellenmemesi gereken bir süreçtir.

ÇETİN-Derneğinizin amacı nedir?

ÜNAL-Türkiye'deki senaryo yazarlarını dünyalılaştırmak ve uluslararası sinema standartlardaki meslek koşullarına ulaştırmak diye özetleyebilirim.

ÇETİN-Bazı sorunlar üzerine kuruldu mutlaka. En temel sorunları neydi? O dönem neydi, şimdi nedir?

ÜNAL-Bir kere en temel sorun şuydu meslek alanında. Hakikaten bir cangıla benzetilen bu ülkeyi artık 21.yy aslında 20.yyı dahil edebiliriz, fikri mülkiyet hakkı

sinematek.tv

denen bir kavramın her düzeyde fikri ve sinayi mülkiyet hakkı denen bir kavramın, dünyada çok temel bir hak haline geldiği, fikrin ve yeteneğin sermayeye dönüştüğü bir çağda yaşıyoruz, bir çağı geride bıraktık. Şimdi artık tamamıyla, bunun, fikri sermayenin, bütün sermaye formlarına göre merkezde durduğu bir çağa girdik. Artık birincil sermaye fikri sermaye. Bana sorarsanız bu hep böyleydi insanlık tarihinde ama bunun paranın sahipleri tarafından kabul görecek hale gelmesi, kapitalizmin de bunu bu şekilde benimsemesi 20.yyın sonlarına, ikinci yarısına denk düşer. Artık 21.yydan itibaren bunun tersini kimse tartışamaz zaten. Fikri sermaye temel olandır. Başlangıçta fikir vardır ya da sinemada söylediğimiz gibi başlangıçta senaryo vardır. Asıl katma değeri yaratan sermayedir. Bir fikrin etrafında para ve sermaye öbekleşir, toplanır ve o fikri para ve sermaye alıp bir ürüne dönüştüren ve onu milyonlarca insanın tüketimine uygun hale getiren o para sermayesinin sahipleridir. Ama o fikri sermayeyi bulmak zorundadır. O senaryonun, romanın, oyunun, güftenin yapılması lazımdır ki birileri alıp onu çoğaltıp, satıp, para kazansın. İşte tam bu noktada sizin o yarattığınız şey milyarlarca dolarlık bir sektör yaratırken sizin bundan aldığınız paya dair bir hakkın tanınması fikri mülkiyet hakkıdır. Dolayısıyla fikri mülkiyet hakları bizim ülkemizde her ne kadar bu konudaki ilk yasa 50'lerde çıktıysa da bu hakkın farkında oluşumuz, bunun hak olarak peşine düşüşümüz bizim 95'i bulur. İlk kez Türkiye'de 1995 yılında Avrupa Birliği uyum süreci sebebiyle bir fikri ve sinayi mülkiyet hakları yasası restorasyonu yapıldı ve eser sahibinin tanımı değişti. Yani çok köklü bir şey oldu. Daha önce o bizim fikrimizi alıp, bizim yarattığımız şeyi alıp, çoğaltıp, satan kişiler eserin sahibi kabul edilirdi. Yapımcı ve yayıncılar. 95 yılından itibaren şöyle değişti yasa; bir eserin sahibi onu yaratandır. Sinemada senaryo yazarı, yönetmen, müzikçi ve varsa diyalog yazarı sinema eserinin birlikte sahibidirler. 95

sinematek.tv

yılında bu hale geldi ama biz 2004 yılında loncamızı kurduğumuzda fikri mülkiyet hakları telif hakları dediğimizde pek çok meslektaş arkadaşımız "o ne ki?" diyorlardı. Dolayısıyla biz 2004'ten 2008'e kadar bu hakların farkındalığı için mücadele ettik. Bu hakların ne olduğu, önemi, ne getireceğini anlatmak için mücadele ettik. Dolayısıyla da uzun bir yolculuk. Şimdi bu hakların bile farkında olmayan hak sahipleriyle bu hakların aslında farkında olan ama katiyen bir kuruşunu vermek istemeyen yapımcı ve yayıncıların dünyasında yaşıyoruz ve onun için burası bir cangıl gibi. Yani batıda bizim yaptığımız işi yapan insanların sahip olduğu hakların hiçbirini biz kullanamadık. Bu hakların en fazla yüzde 70'i 80'i AB uyumu sebebiyle yasalara geçti. Hala yüzde 20'si eksik o yüzde 20'yi tamamlamak bir yana o yüzde 70'i kullanabilir hale getirmek gibi çok ciddi bir sorun var Türkiye'de. Sadece sinema için değil bütün sanat dalları için geçerli ama Türkiye'de çok ciddi bir sorun var burada. Ücret emek değil bu, ücret herhangi bir fabrikadaki bir işçiye ödenen şeydir. Bense fikri sermayeden bahsediyorum kavramsal olarak kategorik olarak çok farklı bir şey.

ÇETİN- Her yeniden gösterimde ortaya çıkan bir şey değil mi?

ÜNAL-Evet bir bardak fabrikasından bir araba fabrikasından farklı. Arabanın üçüncü el beşinci el satışında işçiye bir şey ödemezsiniz. Ayda ücret verirsiniz. Burada söz edilen şey şudur; sizin eseriniz yapıldıktan sonra her yeniden çoğaltılışında katma değer yaratan bir şeydir. Ve her yeni katma değer yarattığında da sizin bundan pay almanız gerekir. Bütün entertainment için geçerli bu, reklam da dahildir buna. Bunu fark ettirebilmek güç oldu. İnsanlar üye olmaktan çekindiler, hala da çekiniyorlar. Bir sürü yapımcı "Sen oraya mı üye oldun? Hmmm" diye tehdit ediyorlar. İnsanları "Örgütlü mü oldun?" diye. Böyle risk var. Bir kısım yapımcı da buna çok aldırmıyor,

sinematek.tv

tersine bunun böyle olması gerektiğine inanıyor. Ama bir kısım yapımcı da bu fikirden nefret ediyorlar. Gördünüz koskoca Hollywood yapımcıları her 10 dolarda 25 sent alanlara, 25 sentin üstüne çıkmamak için etmediklerini bırakmadılar. Greve gittiler adamlar. Yani yapımcı dünyanın her yerinde yapımcı. Cebine giren paranın bir sentini bile vermek istemiyor, yani unutuyor o anda, yani ona sen kazandırıyorsun o parayı ama o zannediyor ki kendi para sermayesi kazandırıyor. Hadi bakayım yazsınlar senaryoları, çeksinler filmleri. Türkiye'de de buna kalkışan yapımcı çok oldu "ben de yazarım ulan" dedi.

ÇETİN-Fiyasko oldu tabii.

ÜNAL-Tabii ki fiyasko oldu. O öyle olmuyor, yani "ben de yaparım"la olmuyor. Bu senaryoları yazmaya kalkan yapımcılar oldu 3-4 tane çaylağı yanına alıp. Ama olmuyor, o başka bir emek, başka bir donanım. Ama öyle bir sektör ki kimse doktora bakıp "bunu ben de yaparım, girivereyim şu ameliyata" demez ama "ben de yazarım" deyip "yazıvereyim şu senaryoyu" der. Çünkü öyle hain bir tarafı vardır. Dışarıdan bakanın "ulan ben de yazarım bunu" diyebileceği bir tarafı vardır. Bu da bir cehalettir ama öyledir. Şimdi Fransa'da, İngiltere'de, Hollywood'ta kimse kalkışmaz. Bence Hindistan'da da kalkışmaz. Ama Türkiye gibi başka bir cehalete gömülmüş bir ülkede bu işe kalkışılır. "Bunu ben de yazarım" zanneder insanlar.

ÇETİN-Kurumunuzun en büyük başarısı ne oldu?

ÜNAL-Şu anda üyelerin hepsine bir sürü şey sağladı. Bir kere bu hakların ne olduğu, yasalardaki karşılıklarının ne olduğu bilgisini sistematik olarak sağladık. İkincisi kurulduktan bir yıl sonra ücretsiz olarak hukuk servisi danışmanlığı yapmaya başladık. Her adımda kontratlarını imzalarken, sözleşmelerini imzalarken, pazarlıklarını yaparken. Sonra bir takım asgari telif bedeli raiçleri koymaya başladık.

sinematek.tv

Tavan, taban ücret saptadık. Hani bir taban ücret yaparsınız ama tavan yapar onu yapımcı ama yine de bir pazarlık marjı olur. Reklamcılarda da vardır, baroda da vardır. Her sene baro yayınlar vs. Fiili olarak hukuk servisi vermek, onların sözleşmelerine katkı sağlamak, belli pazarlık marjları yaratmak, daha rahat pazarlık etmesi için belli marjlar yaratmak. Bu arada biz Avrupa Senaryo Yazarları Federasyonu'na üye olduk. Bir uluslararası görgü ve bilgi açısından, bir akış, bilgi paylaşımı başladı. Bu arada derneğimizin senaryo atölyeleri var. Bu atölyeleri kurduk ve bu atölyelerde meslek içi ve meslek dışı, yani mesleğe yeni girecek olanlara bir tür meslek içi eğitim vermeye başladık. Genel olarak senaryo kalitesini yükseltmek için Türkiye'deki en iyi senaryo yazarlarını bizim hocalarımız haline getirdik. Dolayısıyla üyelerin birbirini hiç tanımayan önemli yazarların birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı tanışması, senaryo konuşmaya başlaması gibi bir ortam oldu. Bu işi yapan çok tutmuş dizilerin iyi senaryolarını yazan insanlar kendi yaptıkları işi soyutlamaya başladılar ve o soyutlamaları öğrencilerle paylaşmaya başladılar. Bu bir vesile oldu onların da soyutlaması için. Bu soyutlamaları birbirleriyle de paylaşmaya başladılar. Bu aynı zamanda bizim Avrupa'nın bir takım Cesare'lı Oscar'lı yazarları Antalya'ya getirip orda atölye yaptırdık. Altın Portakal sayesinde. Buna ön ayak olduk. Dolayısıyla Altın Portakal'da 2 yılda 4 tane usta geldi, benim de 2 yıl öğrencilik yaptığım fikirsel atölyeler yaptılar. Bu bizim ufkumuzu başka türlü genişletti, bu bizim atölyemize yansıdı. Başka ne yaptık… Derneğin ve mesleğin bilinirliğini ve görünürlüğünü arttıracak başka projeler yaptık. Yani bizim atölyemiz de bu işe yaradı. Atölyede Türkiye'de şu anda en önemli 10 tane senaryo yazarı bizim eğitmenlerimiz, hocalarımız haline geldiğinde bunun iyi kötü bütün basın organlarında bir haber olabildiğini görüyoruz. Yani bu senin bilinirliğini arttırdığı

sinematek.tv

gibi derneğin gücünü de arttıran bir şeye dönüşüyor. İnsanlar "Aaa Yavuz Turgul eğitimci olduysa demek ki orda bir şey var" diyor. Yazarlar da diyor bunu dışarıdan bakan bir takım kurumlar, yayıncılar, devlet bakıyor, "önemli bir yer demek ki" diyorlar ki bu sayede biz bundan 2 yıl evvel Levent Kazak üyemiz oldu. Kendi "O Şimdi Mahkum" filmi için Bayrampaşa'da bir proje yapmıştı. Yaparken de "ya burada bir atölyemi yapsak" diye düşünüp oranın savcısıyla beraber denemiş bir film günleri tadında bir şey yapmışlar ama atölye tadında yapamamışlar. Koltuğunun altında böyle bir projeyle geldi. Bize üye oldu olur olmaz da bunu teklif etti. Biz "Hayal Kurmak Serbest" diye bir proje başlattık. Geçtiğimiz bir yıl boyunca İstanbul Bayrampaşa cezaevinde plot bir çalışmaydı bu. Film öyküsü atölyeleri yaptık sonra bu atölyelerden bir film festivali yaptık. Mahkumlardan oluşan 100 kişilik bir juri en iyi birinci 2.3. film seçti. Arkasından da bu atölyeden çıkan hikayelerden birisini Digiturk'ün sponsorluğunda film haline getirdik. "Bayrampaşa Ben Fazla Kalmayacağım" Birol Güven'in yapımcılığını üstlendiği ve Türkiye'de duymayan kalmadı. 35'e basıldı, vizyona çıktı, yüz bin kişilik gişe yaptı. Şimdi Turkmax'te gösterime girecek. Dolayısıyla SENDER dendiği zaman Adalet Bakanlığı, Hükümet, başbakanın kendisi, karısı, bilmem hükümet üyeleri falan Ankara'da özel gösterime girdi. Dolayısıyla derneğin söz ağırlığını çok ciddi bir yere taşımış olduk biz. Bilinirliğini arttırdık. Bizim üyelerimizin de "dernek bunu başarabiliyorsa demek her şeyi başarabilir" duygusuna kapılmasını istiyoruz. Bunu yarattık yaratamadık ne kadar yarattık bunu zaman gösterecek. Belki asıl haklarımız konusunda çok fazla şey koparamadık ama bir atmosfer oluşuyor yani atmosferin kendisi çok önemli. 4 yılda bunları yapabildik. Başka ne yaptık mesela şimdi birçok insanın da adresi haline geldik mesela Mardin film festivali 2 yıldır bizimle çalışıyor. Orda çok kalıcı işler

sinematek.tv

yarattık, senaryo atölyeleri, bir Mardin sinema derneği, sinema salonu, bir Mardin sinema komisyonu, il bazında kurulurlar ve bir sinemacı film çekmek için o ile gittiğinde onun ihtiyacı olan her şeyin veri tabanını hazırlarlar. O film ofisleridir. Bir film ofisi alınması kararı alındı ve bu yıl kuruldu o film ofisi. Şimdi tekrar haziranda gidiyoruz ve bu ofisin nasıl başarılı olacağını arama konferansı yapacağız. Mardin sinema derneği bu teşvikle kuruldu. Şimdi Mardin'de bir senaryo atölyesi kuruldu, "mürekkep" diye kardeş kuruluş olacak. Biz belki yıl boyunca gidip eğitim vereceğiz. Keza şimdi "kristal ekran" diye bir dizi film yarışması olsun diyorlar. Emmy gibi Kuşadası belediyesi yapıyor. Orda bir senaryo yarışması açıyorlar, onun koordinatörlüğünü bize teklif ettiler. Bu yıl zaman daraldı ama gelecek yıl kesin biz yapacağız kaliteyi yükseltmek için. Sektörde bir sürü insanın bakanlık nezdinde de danıştığı bir kurum haline geldik, "ne dersiniz" diye sordukları bir kurum olduk.

ÇETİN-Bir Federasyon kurulamaz mı?

ÜNAL-Yine Avrupa Birliği'ne bir uyumu çerçevesinde Türkiye'de bakanlık Avrupa'da bir örgüt formunu Türkiye'ye getirdi. Avrupa'da bu telif hakları alanında 2 tür örgüt vardır. Yani 3. Sendikalar vardır kamera arkası çalışanları için. Senarist, yönetmen, müzikçi gibi insanların loncaları vardır. Guild lonca anlamındadır, lonca sendika öncesinde olan bir kavram. Bir de "collecting sociaties" diye bir örgüt vardır. Avrupa'da telif haklarının lisanslanması, telifin toplanması ve sahiplerine dağıtılması için kurulmuş yarı devlet yani belli yasalarla özel yasalarla kurulmuş kuruluşlardır. Bu kuruluşa üye olmadan telif haklarını takip edemezsin. Teliflerini alamazsın ve cebine koyamazsın. Türkiye'de de bunun etkili örneklerinden biri MESAM'dır, müzik sektöründe. Tabii bu bizim aklı evveller Türkiye'de hani her şeyi Türk usulü yapmaya alışık oldukları için bu collecting sociaties'i almışlar, buna bir ad

sinematek.tv

bulamamışlar, “biz buna meslek birliği diyelim” demişler. Türkiye’de meslek birlikleri kuruldu, yani oda vasfındadır bunlar, yarı oda vasfındadırlar ve özel bir yasayla, özel bir tüzükle kurulmuş olan bu meslek birlikleri olmadan Türkiye’de de hak aranamaz artık. Aranamıyor ama tabii bu arada bu yasa çıktığında buna bir ek madde koymuş buna görünmez ve sihirli bir el. Parlementoda son dakikada. Biz bu elin Türker İnanoğlu olduğundan çok eminiz. Diyor ki o ek maddede; “Türkiye’de telif hakları alanında meslek birliğine üye olmaksızın hak aranamaz. Sinema müstesnadır” diyor. Dolayısıyla da sinemadaki bütün örgütlenme yeteneğini çökertiyor. Böyle bir gücü olmazsa meslek birliğinin, hani bireysel davranma haklarını elinden alıyorsun, bireyin bu gücünü AB uyumu nedeniyle elde ediyorsun. Ama Özal’la olan hukukları nedeniyle Türker İnanoğlu’nun Türk sinemasındaki bütün telifçiler böyle bir kazık yiyor. Bununla da kalmıyorlar çok ciddi bir anayasaya aykırı ek madde koyuyor. Meclis mülkiyet hakkı konusunda hangi yasa olursa olsun geriye doğru çalışır. Çünkü o mülkiyet hakkıdır. Diyor ki; “95’ten itibaren bir eseri yaratan onun sahibidir, 95’ten önceye çalışmaz” diyor. Böyle ek bir madde. Ek 2.madde dediğimiz meşhur bir maddemiz var. Bizim 4 yıldır biz bunun önemini kendi sektörümüzde kavratmaya ve devlete kavratmaya çalışıyoruz. Tabii devlet bunun önemini kavramıyor değil. Tabii bak bir yılda 250 bin slot, diziler, televizyon filmleri, filmler, 250 bin kez yayınlanmış. Her birinden bin lira olsa 200 milyon dolarlık bir kaynak yayıncıların cebinde kalmış, paylaşılamamış. 5-10 bin kazanıyor. Zaten onda birinden söz ediyoruz. 9’u ona kalsın 1’i bize gelsin diyoruz ama hayır onu da vermek istemiyor. Bu elektronikleri satın aldığında bütün dünyada standart bir vergi kesilir. Bundan telif hakkı olarak kesilir ve bu para toplanır, collecting sociaties’e aktarılır ve her üyenin kendi baremine göre eser sayısına göre, puantajla

sinematek.tv

dağıtılır. Türkiye'de de şu ana kadar yanılmıyorsam bir 60-70 milyon dolar para en az birikmiş vaziyette. Bu da maliye bakanlığının kasasında, o da bize gelmiyor.

ÇETİN-Onu ne engelliyor?

ÜNAL-Hiçbir engel yok ama fiili olarak maliye bakanları bunu vermiyorlar. Karşılarında bir şey yok diyen "ver ulan" diyen. Şimdi işte AB uyumu görüşmeleri 2009 yılında bunu dağıtmaya başlama konusunda söz vermiş ama bu arada darbe marbe olursa o sözleri unutacaklar.

ÇETİN- Dernekte başkanlık seçimleri nasıl yapılıyor?

ÜNAL-Bu vesileyle ben 2 tür meslek birliğinden bahsetmiş oldum bu arada ben sinema eserleri sahipleri meslek birliğinin de kurucularındanım. Collecting sociaties dediğim bizde meslek birliği olarak adlandırılan ve yönetmenlerle senaryo yazarlarının birlikte kurdukları SİNEBİR'in hem kurucusu hem yönetim kurulu üyesiydim. Şu anda da danışma kurulundayım. Şimdi dolayısıyla bir de FİLMYÖN var, SENDER var, bu ikisinin beraber kurduğu meslek birliği var (SİNEBİR). Çünkü bu dernekler telif toplayamazlar. Telif toplamak için meslek birliğini kurduk. Orda bir federasyonlaşma başladı işte hükümet diyor ki kültür bakanlığı, şimdi federasyonlaşma gündeme getirildi Kültür Bakanlığı tarafından ama orda da bir karmaşa yaşanıyor. Çok alaturka bir problem orda da var. Yapımcılarla eser sahipleri beraber mi örgütlenecekler, tek bir federasyon mu olsunlar, ayrı mı olsunlar, sonra konfederasyon mu olsunlar falan diye. Tamamen şekli bir tartışma her şeyi örtüyor. Halbuki meslek birlikleri meslek birliği değil Türkiye'de. Henüz hiçbir hak alabilir, takip edebilir durumda değiller. Federasyon olsalar ne olur, olmasalar ne olur. Bir taraftan böyle bir şey var. Ha federasyon bir tek şeye yarayabilir. Paranın, parayı alacağın zaman federasyonlaşmanın kıymeti budur. Bu da nedir sonuçta mali haklar

sinematek.tv

diye bir alan vardır. Bu mali haklar telif hakları ve bağlantılı haklar diye ikiye ayrılır. Telif hakları eser sahiplerine ait olandır. Bağlantılı haklar da yapımcı ve oyuncuya ait olandır. Yani bizde de öyledir, müzikte de öyledir. Bizde oyuncu, orada yorumcu. Bu modelde telif haklarının manevi kısmını kimseye devredemeyiz. Zaten yasal olarak istesen de devredemezsin, devredilebilir bir hak değildir o. Ancak miras yoluyla başkalarına intikal eder ama mali hakları alır satarsın. O mali haklar çerçevesinde de yönetmen, müzikçi, senarist ve yapımcı ortak. Değişik oranlarda bundan pay alıyorlar. Ama bu konseptin içindeyiz hepimiz. Dolayısıyla bunların hepsinin bir havuzda toplanarak oradan pay edilmesi hayatı kolaylaştırır falan filan yani. Bunun dışında da bir manası var mıdır yani bu zaten oluyorsa bu mekanizma çalışmaya başlamışsa, ha bunun bir de şöyle bir faydası olabilir. Bu mali haklar çerçevesinde bir araya gelen insanlar bu hakları daha güçlü korurlar. Derneklerdeyse federasyonlaşma zaten derneklerin kendilerini ayakta tutmaları çok zor. Bir de federasyon getireceği mali yükleri üstlenmek kimsenin işine gelecek bir şey değil. Çünkü federasyon öyle bir dert yaratır, çünkü neyin federasyonunu kuracaksın sinemada. Sinemada herkes örgütlü mü bugün örgütlü olan FİLMYÖN ve SENDER. Ne yapımcılar… Ha bir de yapımcılar var. Oyuncular da örgütlü değiller. İsimleri var kendileri yok.

ÇETİN-İsimleri görünüyor.

ÜNAL- Adları var, kendileri yok. İsimleri var ama hiçbir etkinlikleri yok. Etkin olanlar yönetmenler, senaristler ve yapımcılardır. Devletle ilişkiler de tartışmalarda, reform süreçlerinde belli bir etkinlik gösterenler bunlardır. Daha öncesinde yönetmenler senaristler hiç yoktu ortalarda. Sadece yapımcılar belirlerdi bütün süreçleri. Yönetmenler ve senaristler ağzını açmazdı. Yani bu son 2004'ten sonra.

sinematek.tv

Aslında Erkan Mumcu'nun çok önemli bir rolü oldu. Öyle bir tarz ve üslupla bakanlık yaptı ki, biz öyle bakan görmedik şimdiye kadar. Bunu teslim etmem lazım. Müthiş iş bitirici, projeci. İşbitiricilikten öte projeci. Ve sistem yaklaşımıyla bakan, sistem kurmaya çalışan, modelleme yapan, bunu bir ihtiyacı doğru tarif edip o ihtiyaca en uygun modeli kurup sonra bu modelin çalışmayan taraflarını yeniden düzeltmek gibi sistem yaklaşımı dediğimiz bir şey vardır. İşletme alanında böyle bir gözle bakabilen ve çok önemli devrim niteliğinde 3 tane yasayı çıkardı bu adam. Sonra AK Parti cepheden ayrıldı diye arkasından gelen Atilla Koç bu yasaları yok saymaya çalıştı ve sümen altı etmeye çalıştı yani kendi partisinin bakanlığının çıkarttığı yasalara düşman oldu bu adam mesela. Sinemaya düşmandı, ayrıca "sevmiyorum sinemayı kardeşim" diyordu "sinemacıları sevmiyorum" diyordu. Böyle bir adam kültür bakanlığı yaptı Türkiye'de.

ÇETİN-O üç yasa neydi?

ÜNAL-Birincisi Sinema Eserlerini Değerlendirme Sınıflandırma ve Destekleme Yasası: 5224 sayılı yasa. Diğeri 5225, kültür girişim ve yatırımlarını teşvik yasası, bir üçüncüsü de sponsorluk yasası. Bu kültür girişim ve yatırımlarına sponsor olanların bunu bir tür vergi iadesi gibi KDV'den düşme hakkını onlara veren bir yasaydı. Bu yasalardan sadece 5224'ün bir yıl gecikmeyle yönetmeliği çıktı ve bu çalışıyor ve ölüsü para o yasanın, bütün hani yasayı çalıştırmayalım uğraşılarına rağmen yılda birden bire 40-50 filme çıktık biz 10 filmden. Yani ama öbür taraftan o 5225 sponsorluk yasasının adını anmadılar 1,5 yıl boyunca, yönetmelikleri çıkmadı, 6 ayı geçirmek suçtur bir yönetmeliğin 6 aydan fazla çıkmaması ciddi suçtur, bu suçu 1,5 yıl boyunca işlediler. Genel müdür işledi, işlediler bu suçu yani.

ÇETİN-Hala da belli değil mi akıbeti?

sinematek.tv

ÜNAL-Hala da belli değil akıbeti. Şimdi 4 yıl önce Erkan Mumcu döneminde genel müdür olup da onun da tavassubuyla ordan uzaklaştırdıkları bir adam şimdi tekrar genel müdür oldu, Abdurrahman Çelik. Bu bakan onu kabul etti. Birden bire tekrar bir fikri takip başladı o eski şeye. Bakalım işte bu sene bir darbe olmazsa, AKP kapatılmazsa, başka rezillikler yaşanmazsa, sanki orda yarım kalan reform sürecinde birkaç basamak yukarıya çıkılacak gibi geliyor.

ÇETİN-Başkan seçimi nasıl yapılıyor?

ÜNAL-Şimdi ben size iki örgütten söz etmiştim. İki örgütten söz etmemin sebebi şu: İki tane ayrı üyelik kriteri var, çünkü meslek örgütlerinde farklı, dernekte farklı üyelik kriteri var. Çünkü dernekte bir tane film ya da bir bölüm dizide imzanız varsa jenerikte, üye olabilirsiniz derneğe, çok daha esnektir ama meslek birliğinde şöyle bir statü vardır, asil üyelik ve aday üyelik. Asil üye oluncaya kadar seçme seçilme hakkınız yoktur ama aday üye bir kısa filmle bile aday üye olabilirsiniz. Ta ki ne zamana kadar? Bir sinema filmi, üç televizyon filmi veya 26 bölüm TV dizisinde toplam jenerikte adınız eser sahibi olarak yazana kadar. Bunu biriktirene kadar aday üyesinizdir, bütün haklardan yararlanırsınız sizin haklarınız takip edilip korunur ama seçme ve seçilme hakkına sahip olamazsınız. Asil üye olduktan sonra ancak. Dernekte öyle değil. Bir tane filminiz varsa hem seçme hem seçilme hakkına sahip olursunuz. Başkan bizde tek dereceli seçilir yani kongrede bir yönetim kurulu seçilir, sonra yönetim kurulu kendi içinden birini başkan olarak belirler. İki yılda bir kongrelerimiz vardır.

ÇETİN-SEN-DER'in devletle ilişkileri nasıl?

ÜNAL-SEN-DER'in devletle ilişkileri oldukça iyi ve güçlüdür. Yani bütün bu reform süreçlerinde, bütün bu yasa süreçlerinde biz, o yasa çalışma gruplarında

sinematek.tv

sürekli temsilci barındırdık, o süreçlerde etkin olduk, sözümüzün ağırlığı oldu. Hala da öyledir. Bizim devletle ilişkimiz dendiğinde herhangi bir devlet katında işi takip etmek, kendi çıkarlarımız için oradan bir randevu alabilmek, bir ölçü hani karşıda bir muhatap bulabilmek, o noktada biz SEN-DER olarak diğerlerine göre çok daha güçlüyüz. Bir tek YÖN-YAP ve SEN-DER güçlü. Yapımcıların yapımcılıktan gelen güçleri vardır, yönetmenlerin hepimizin emeğinin üstüne adları konulduğu için onlar çok popülerdirler, oradan gelen bir güçleri vardır. Bizse kazıyarak aldık. Senaristin aslında onların nezdinde bir gücü yoktur, bir de son yıllarda son 4 yıldır özellikle TV dizilerinin senaristleri çok önemli ölçüde yükseldi, çünkü TV dizileri yönetmenlerinden çok senaristleriyle anıldılar, popüler senaristler çıktı ortaya Neşe Şen, Gaye Boralıoğlu, Birol Güven denilince bilinen acayip marka isimler ortaya çıktı. Bunlar eskiden böyle senarist olmazdı, toplum tanımazdı bunları, Safa Önal'ı bile toplum tanımazdı, sonra TV sayesinde tanındılar. Yönetmenler bile o kadar tanınmaz Türkiye'de. Oyuncular, starlar tanınır, bir miktar yapımcılar tanınır, hani starlarla kol kola sürekli gezebildikleri için. Ha yönetmenler de falan filan ama bir tek onlar vardır, senaristin adı yoktur. Senarist de zaten Türk sinemasında ilk kuşakta o altın çağ dedikleri dönemde yazıcı muamelesi görmüştü. Anladığınız anlamda senarist eser sahibi mimar muamelesi görmüyordu, şimdi bir kavga dövüş "biz mimarız kardeşim" diye diye mimarlığımız kabul edildi ama bu sadece diyerek olmaz. TV dizilerinde senaristlerin dediğini dinledikçe kazandı pek çok yapımcı, para kazandıklarını fark ettiler ve bugün artık TV yapımcılarının hepsi senaryo diyor. Senarist demiyor ama senaryo diyor. Yavaş yavaş senarist de demeye başladılar. Senaryo diyorlar bunu kim yazar? "Ben de yazarım ama iyi senaryo" diyorlar şimdi anlıyor ki onu iyi senarist yazıyor ancak iyi senaryoyu bu da giderek bir kaç yıla

sinematek.tv

kalmaz herkes iyi senarist der. Senarist gelecek yapımcıyla oturacak, proje çıkacak, sonra yönetmen çağırılacak, o daha tekniker bir adam, yani realize edecek. Realizatör işte adı üstünde. Hollywood'da da böyledir işte. Yapımcı sineması hep senaristle çalışır, bir tek yönetmen sineması diye bir şey Avrupa geleneğinde vardır. Biz Türkler de onu bir dönem taklit ettik şimdi o yönetmen sineması Avrupa'da ciddi bir krize girdi. Türkiye'de zaten krizdeydi yönetmen sineması bitti. Şimdiden sonra ancak şöyle denebilir: Yönetmenin, senaristin ve yapımcının bir takım olduğu kabul edilir ve eşit haklara sahip olduğu kabul edilir ve müzisyenin. Dördünün ortak eseri olduğunun farkına varılır ve başka bir sinerjinin peşine düşülürse bu kolektif olarak o zaman başka bir sinema tekrar olacaktır. Yoksa şimdi fiilen aslında bir tür yapımcı senarist sineması ortada şu anda. Dünyada da şu an ticareti belirleyen yapımcı senarist sineması. Yönetmen sinemasının artık ticaretin içinde hiçbir yeri yok. Şimdi ben tabi ki yönetmen sineması düşmanı olduğum zannedilmesin. Yönetmen sineması artık endüstride bir şey belirlemiyor onu demek istiyorum ama festival sirkülasyonlarında bir ülkenin dış tanıtımlarında çok önemli olabiliyorlar. Elbette Zeki, Fatih gibi Türkiye'yi temsil etmekte olan arkadaşlarımız, bunun çok kıymeti olduğunu düşünüyorum çok önemli olduğunu düşünüyorum. Onların yaptığı iş çok ayrı bir iş. Kendi yazıyor, çekiyor, oynuyor falan o bambaşka bir şey. Bu kendi kulvarında tartışılabilir değerlendirilebilir bir şey ama bu bir anlamda endüstrinin çok marjında kıyısında duran bir iş. Ama bizim konuştuğumuz örgütlenme diyorsan Zeki'nin ürettiği sinemadan ne endüstri oluşur ne de örgütlenme olur. Zeki'nin setine sendika götürmek bile abesle iştigaldir hani ne olacak ki sonuçta kaç kuruşluk film kaç kuruşluk zam kaç kuruşluk para kavgası edeceksiniz Zeki'yle? Yani anlatabiliyor muyum ama örgütlenme dediğin, telif hakları dediğin bunlar sektörün lokomotif

sinematek.tv

kulvarından mecralarından bahsediyoruz bu lokomotif mecralar dediğiniz zaman da bütün Avrupa'da ekmek TV'den yeniliyor, TV dizilerinden yeniyor ondan sonra sinema, o da 3-5 basamak aşağıda. Bütün Avrupa, Hollywood ve Türkiye TV'denyiyor ekmeği, örgütlenme orda. TV'de sinema artık eskisi gibi değil. İyi kötü belli bir bütçeyle çekiliyor, altı hafta, sekiz hafta, düzgün haftalıklarını alıyor insanlar. Orda başka bir kalite, başka bir standart çıktı ortaya, yani büyüdü bütçeler seyirciyle buluştu yüzde 40'ını aldı. Bütün dünyada ilk üç ülkeden biriyiz iç pazarda seyircinin yüzde 40 payını alabilen yerli film anlamında. Yani dolayısıyla bir yatırım değeri kazandı. Onun için belli bir bütçe standardı oluştu 1 milyon dolar harcanıyorsa yerli filme. Bizde küçük bütçe 500 bin dolara kadar olan filmler küçük bütçe, 1,5 milyon dolara kadar olanlar orta bütçe, 2-2,5-3 milyon dolarlık bütçeler de büyük bütçe haline geldi yani 5 milyon dolarlık film de yapıldı yani ama Avrupa'da 20 milyon avro büyük bütçe, 5-10 milyon orta bütçe, bir kaç milyon da küçük bütçe. Onların küçük bütçeleri bile 3-4 milyon avro.

ÇETİN-Bu gelişmenin sebebi sadece çıkan yasa değildir herhalde.

ÜNAL-Yasa çok belirleyici oldu. Yani yasa cesaret de getirdi insana. Nerden baksan Kültür Bakanlığı'ndan aldığın nakit 300 bin YTL, 400 bin YTL. Çok kıymetli oluyor çok değerli oluyor yani. Tabiî ki en temel faktör seyirciyle buluşmuş olması. 1995 yılından itibaren Şerif Gören'in Amerikalı filmi, arkasından Mustafa Altıoklar'ın İstanbul Kanatlarımın Altında filmi, hemen arkasından Ağır Roman. Bu üç filmin hemen arkasından da Eşkiya. Bu dört film kaderini değiştirdi Türk sinemasının. Birden bire seyirciyle buluşan filmler çıktı ortaya. Bu başka bir şey. Artık seyircisini kaybetmiş, yılda 7-8 filmi zor çeken, onu da sadece TV filmi gibi çeken bir sektörde birden bire sinemadan tekrar ciddi paralar kazanabilmesi, kitleyle tekrar buluşma,

sinematek.tv

ciddi bir ufuk açıldı önümüzde. “Tekrar olabilir mi acaba?”. Bir de Kültür Bakanlığı desteği gelince, ondan sonra 2004’te birden bire yılda 30-40 film çekilir hale geldi. Yani Maliye Bakanı bize bu kazığı atmasa biriken paramızı doğru dürüst kullanabilsek, Kültür Bakanlığı’nda Atilla Koç gibi herifler oturmasalar, doğru dürüst Ertuğrul Günay gibi, Erkan Mumcu gibi adamlar Kültür Bakanlığı yapsalar emin ol ki bu sayı yüze çıkardı.

ÇETİN-Sektörde bir denetleme gücünüz var mı?

ÜNAL-Yok denetleme gücümüz var diyemem.

ÇETİN-Üyelik aidatı?

ÜNAL-10 lira.

ÇETİN-Sosyal güvenceleri nasıl üyelerinizin?

ÜNAL- Herkes kendi ne yapabiliyorsa. Yani kendi kişisel kazançlarından bir sağlık sigortası edinebiliyorlarsa ediniyorlar, edinemiyorlarsa. Herhangi bir muhasebeci de yol gösterebilir. Uzmanlık gerektirecek bir şey değil. Senaryo yazarı kişisel olarak SSK’ya nasıl üye olabilir, nasıl BAĞKUR’lu olabilir ya da özel sigorta şirketlerinin sattığı özel sigortalara girebilir bunu zaten sigorta şirketi anlatıyor sana, bunun için özel uzmanlığa gerek yok. Ha şimdi MESAM. MESAM bizden bu konuda 10 yıl ilerde. Şimdi çok güçlüler ve acayip başarılılar. Onlar yeni bir şey başlattılar bütün üyelerine, -tabi onlar yıllık 8-10 trilyon 7 trilyon para tahsili ve dağıtımından söz ediyoruz-, bunun yüzde 20’si de örgüte kalıyor ve örgüt o fonu onlarca avukat, teknoloji, şu bu, bir sürü iş için kullanıyor. Onlar hepsine sağlık sigortası yapıyorlarmış bütün üyelerine örgüt fonlarından ama o para zaten üyelerin yarattığı bir değerin örgütsel faaliyet için ayrılmış bir kısmından. Birikmiş bir parayı da bu işe atfetmişler, ancak bu tahsilatlar bizim için de başladığında böyle bir şey yapabiliriz.

sinematek.tv

Yoksa şimdi böyle bir gücü kimsenin yok, yani sinema alanında meslek birliklerinin kirasını ödeyebilecek gücü yok, biz de SEN-DER olarak dört yıldır ayakta şöyle duruyoruz: Atölyelerde eğitim veriyoruz, bunun karşılığında öğrencilerden bağış alıyoruz, hocalara belli telifler veriyoruz, kalan para da örgütün orda gördüğünüz profesyonel çalışanlarının falan ücretleri, kirası, telefonu, suyu, ısınması, elektriği karşılanıyor.

ÇETİN-Profesyonelce işliyor yani.

ÜNAL-Tabi, tabi profesyonel. Başka türlü zaten yürümez. Bunu başaramayan dernekler de kapılarını açamıyorlar.

ÇETİN-Üyeleriniz başka işlerde çalışıyor mu?

ÜNAL-Genellikle hepsinin bir biçimde ek işi vardır. Hepsinin değilse de çık bir 50 tanesini bunun içinden, geri kalanların hepsinin bir ek işi vardır. Yani yoksa sadece yazarak TV'de yaşayabilenin sayısı, dediğim gibi televizyonda 180 kişinin -benim tanıdığım şimdi yakın tanıdık isimlere bakıyorum- 3 yıldır çalışmayanı var, 4 yıldır çalışmayanı var, hani bir dönem çalışmış acayip paralar kazanmış, son 4 yıldır hiç bir iş çıkmıyor adam ya da hiç kimseye bir şey satamıyor mesela gündemden düşmüş. Bir biçimde bu ne yapacak? Bir şey yapacak bunun yanı sıra ve yapıyorlar ek işler, yan işler illa ki ama çok zorlanıyorlar. Zaten bir biçimde kötü durumdalar, hiç parlak değil durumları. Kirasını ödeyemeyen çok arkadaşım vardır sektörde zorlanan, ayı atlatan.

ÇETİN- Bağımlılık ilişkileri hakkında ne düşünüyorsunuz? Örneğin bir yönetmen bir senaristle çalışıyor ya da bir görüntü yönetmeni bir kameramanla çalışıyor ama aralarında bir sözleşme olmuyor?

sinematek.tv

ÜNAL-Bu bir bağımlılık mı? Hayır, bu bizde bağımlılık değil. Bu onun memnun olduğu, ondan iyi kötü düzenli bir para kazandığı, ona da kazandırdığı anlamına geliyor. Takım oluşmuş, TMC'de 16 senarist çalışır. 10-16 değişir bu sayı ama asgari 10 vardır. Onlar hep TMC ile çalışırlar, TMC de onlarla çalışır. Onlar da memnundur, onlar da memnundur yani mesela.

ÇETİN-O ilişkinin bitmesi yine yapımcıyla ilgili değil mi?

ÜNAL-Yani iki tarafın da mutlu olduğu bir ilişki sürer. Zaten niye bitsin değil mi? Birisi mutsuz olunca biter. Yani niye sürsün? Bizim gibiler, yani normal gündelik hayat gibi karşılıklı mutluluk fayda varsa yürür o ilişki, yoksa biter. Bu bağımlılık değil yani. Bu tür bağımlılık ilişkileri her sektörde vardır. Bütün dünyada da vardır bunun önüne geçemezsin. Bu bir tarafıyla çok verimlilik getiren bir şeydir, bir tarafıyla da bu kastettiğiniz riskleri de taşır. Türkiye'de yalnız bu açıdan söyle bir kötü durum var: Türkiye'de senaryo yazarlığı alanında, özellikle ya da görüntü yönetmenliğinde de aralarda küçük taşeronluklar oluşur amele çalıştırır gibi. Görüntü yönetmeni bütün ekibi topluyor ve belki de o tarafa giden o para ve kendi parası arasında bir başka. Bir tane yapımcı geliyor, "al sana 8 bin lira para, ben bunun 5 bin lirasını cebime atıyorum, 3 bin lirasını da 4-5 çaylağa dağıtıyorum". Bu var, bu bizde çok yaygındır. Onun için de bizdeki senaryo grupları bir sürü senyör yazarın bir arada çalıştığı gruplar olmazlar. Bir senyör 3-4 tane junior çalıştırır. Bu bir bağımlılıktır tabi ama bunun da şöyle bir yanı vardır: Senin senyöründen, birinci kaleminden bir şey öğrenirsin, sen ona bir şey katarsın bu bir verimliliktir. Bir süre sonra görürsün ki zaten o junior kendi kanatlarıyla uçmaya karar verir, seni bırakır, kendi takımını kurar, bir yerden bir teklif alır, o teklif te genellikle sana 900 vereceğine ona 600 vereceği anlamda bir tekliftir, sen de hiçbir zaman senyör yazar

sinematek.tv

olarak böyle bir ekibe sürekli garanti sağlayamazsın. Yani senin de bir yıl, 6 ay işsiz kalacağın bir dönem vardır. O arada teklifi kaptı mı değerlendirir. Yani o da kendi çetesini kurmak isteyebilir. Bu bizim böyle biraz. Endüstri olmak, bütün bunların aşıldığı, görev tanımlarının, meslek tanımlarının oturduğu, meslek örgütlerinin meslek tanımı yapabildiği ve insanların ücret skalalarının üç aşağı beş yukarı biraz standardize olabildiği bir ortamdan söz ediyoruz. Endüstri böyle bir şeydir. Manifaktür dönemi bizimki. Daha pre-kapitalist dönem. Biz hala Anadol üretiyoruz eğer kendi tarihimiz içinden bir model aramak gerekirse. Anadol üretiyoruz. 1 liraya mal ettiğimiz, 100 liraya satabildiğimiz, sadece iç pazar için üretilmiş, patent karşılığı dünyada olmayan ve herhangi bir patent sistemi içine giremeyecek olan ve ancak kendi çöplüğü içinde satılabilir bir mal üretiyoruz. Yani bu sistem bunun üzerine kurulu. Onun için de hiçbir şeye benzemek zorunda değil, çünkü Türkiye'de yılda 150 ortalama film giriyor. Bir yılı düşün mesela geçtiğimiz yıl 150 dizi. Her biri bunların ortalama 3 bölüm yayınlansa 450 bölüm, bir de bunların içinde daha uzun yayınlananları var, 600-700, belki 1000 bölüme yakın ortalama bölüm adedi çıkıyor. 1000 bölümlük toplam birikmiş ürün. Değer yani. Bunun Edirne'nin öbür tarafına geçebilecek olanı kaç tane acaba? Geçemez. Şu sebeple geçemez. Dünyada kimseye 52 dakika üstünde drama satamazsınız. Hani ihracatçıların ambalajlama standardı vardır, o standartlara uymayan mal orda daha açar bakar herif "hadi geri gönder bunu kardeşim" der. Belli bir soğutucunun içinde gelecektir, sığmazsa hemen geri gider, bakmaz bile. Böyledir dünyada. Endüstriyel standartlar oturmuş ülkelerde senin malın da öyle. Daha bakıyor herif "kaç dakika" diyor sen diyorsun ki 80 dakika-90 dakika. "Ne bu" diyor ya "sinema filmi mi"? Yok TV dizisi. Şimdi bir tane Mısıra mı ne sattılar asmalı konak dizisini. Galiba montajda 52 dakikaya

sinematek.tv

kesiyorlar öyle satıyorlar ve bundan ne yazarı ne yönetmeni 1 kuruş almıyor. Senaristler yapımcıyla kontak kurup kendi grubunu oluşturuyor. Tek başına olmaz. Başlangıçta belki olur ama sonra mutlaka grup kurmak zorundasındır, çünkü toplam bir-iki aylık süre içinde bir projenin modellenmesi, ortaya çıkması, ilk üç bölümünün yazılması, 13 bölümde ne olacağının ortaya çıkması, bunun sürelerini de düşünürsen bir kişiyi çok aşan bir şey. Nerden baksan 3-4 kişiyle çalışmak zorundasın. Daha fazlasıyla çalışamazsın bütçe yetmez. Yani bütçen, kişi başına düşen para azalır ama aslında işin garantisi olsa yine o para kıymetli olur. Yani 8-10 bin lirayla 5 bin lira arasında değişen rakamlara yapıyor insanlar bu işi. Hani bizim standardımız şeydir, "her bölüm bütçesinin yüzde beşinden aşağı olmayacak"tır bizim ölçümüz. O da ortalama bizim 180 ila 250 bin lira arasındadır bütçe dizi sektöründe. Tabi A sınıfı işler için söylüyorum. Samanyolu TV'de kastetmiyorum ama Kanal D, Show, Star, bunun yüzde beşi de yaklaşık 8 bin lirayla 10 bin lira arasında değişen bir şeydir.

ÇETİN-Bütün senaristler bu standartta çalışabiliyor mu?

ÜNAL-500 liraya yazan da var. Kanal 7'de bölüm başına 500 liraya yazdırıyorlar orda hatta memur.

ÇETİN-Erler Film'de de öyle galiba?

ÜNAL-Erler Film'in dışarıdan çalıştığı insanlar var. Dışarıya da yazdırır ama onlar genelde memur senarist peşindedir.

ÇETİN-Senaristlerin en çok şikayetçi oldukları konular neler?

ÜNAL-Yayından kaldırılıyorsa, o yazdığın yayınlanan 3 bölümün parasını bile alamayabilirsin. Tutmadı mı vermeyen çok.

ÇETİN-Bu konuda çözme girişimi var mı?

sinematek.tv

ÜNAL-Bunları çözmenin yolu ancak örgütlerin… İnsanlar çok korkuyorlar. Bütün kazıkları yeseler bile sesleri çıkmıyor. Senin girişimin ancak gidip konuşmakla olur. Sen konuşursun, herif sana kapının, hatta randevu bile vermeyebilir, sen dönüp kıçını gidersin. Caydırıcılığın olması gerekiyor, yaptırımın olması gerekiyor. Bu da ancak yasal yaptırımdır. Yani bunu yapmak suçtur ve şikayete bağlı olmayan bir suçtur ve cezası en az 2yıl bilmem en çok 4 yıl bilmem ne falan diye bir yasa olmadığı sürece bunu yapmaya devam ederler .

ÇETİN-SİNE-SEN'le ilişkileriniz nasıl?

ÜNAL-Valla iyi ama SİNE-SEN örgütlense de hiçbir yerden yetki alamaz ki. 17 no'lu işkoluna koymuşlar, torba bir işkolu. Büro işçileri de var, geçici işçiler, orman işçileri de var aynı iş kolunda. Güzel Sanatlar çalışanları da yani iş kolunda torba. Başka yere koyamadığını getirmiş burada toplamış. Biliyorsunuz Türkiye'de yüzde on barajı var. Bulunduğun işkolunun yüzde onunu örgütleyemediysen yetki alamazsın hiçbir yerden diyor. Şimdi dolayısıyla Güzel Sanatlar alanındaki herhangi bir sendika neyin yüzde onunu örgütleyecek? Burada yetkisizlik var. Yetki alma şansı olmayan bir sendika, caydırıcılığı olamayacak, yetki alamayacak bir sendika. Ya bu sektör bir iş kolu olarak tanımlanacak. 12 Eylül yasalarından söz ettik ya, o işte. Her türlü sendikalaşmanın toplumdan uzaklaştırılması.

ÇETİN-Sorularım bu kadardı, teşekkür ederim.

sinematek.tv

sinematek.tv

Yardımcı Yönetmen Tuncay KAPUCU, İstanbul, 27.10.2008

DÇ-Kendinizi tanıtır mısınız?

T.K.-Ben Tuncay Kapucu. Mustafa Altıoklar ve Sinan Çetin'e asistanlık yaptım. Son üç yıldır kendi filmlerimi yapmaya çalışıyorum. Uzun süre yönetmen yardımcılığı yaptım, ondan sonra kendi filmlerimi çekmeye başladım. 2 tane televizyon filmi çektim. Onların bir tanesini sattım, bir tanesini satamadım. TRT denk geldi, çocuk filmi, o öyle duruyor şu an yapımcının elinde. Biz 150 bin lira harcadık, TRT 80 bin lira veriyor. Gösterim hakkını da almıyor, hepsini alıyor filmlerin. Normalde televizyon filmlerinin, yanılmıyorsam öyle bir şey vardı, istesen de satamıyorsun ama TRT bunu dinlemiyor. "Hepsi benim olur bir daha da görüşmeyiz senle" diyor. Halbuki ben o filmden para almadım, senaryo parası almadım, yönetmenlik parasını da işte produksiyon masraflarından aldım. Bunun karşılığında %20'sini aldım filmin. Diğer filmin de öyle. Çünkü oradan yayınlandığı sürece benim küçük bir gelirim olsun diye düşünerek. Ama TRT bunu şu an engelliyor ve galiba bu kriz zamanında da doğrudan gidip filmi satacak. Şu an yani bir yıl boşu boşuna çalıştım. Tam bir yıl.

D.Ç.-Çalışma koşulları nasıl oluyor bir sinema filminde?

T.K.-Sinema aşk meselesi Türkiye'de. Sinemaya aşık olmayan biri bu ülkede bu işin içinde varolamıyor, sıkılıyor gidiyor. Çünkü çalışma koşulları zor bir ülke. Bizde Avrupa gibi Amerika gibi zaman sınırlaması yoktur, ekipten alabildiğin zamanı alırsın. Para yoktur, çünkü hep zaman ve para kısıtlı olduğu için mümkün mertebe senin en kısa zamanda bitirmen lazım prodüksiyon aşamasını. O zaman da tabi 14 saat 15 saat çalıştırıyorsun. *O Şimdi Asker* 7 haftada çekildi. Ortalama 17 saattir çalışma süresi. Düşünürsen ekibin geriye ev de değil, onları şeyde yatırdık biz. Ekip sadece setten sonra gidiyordu. Duşunu bile alamadan yorgunluktan sabahleyin anca ayılıp çalışıyordu. Sabahleyin yine nonstop çalıştık 7 hafta boyunca. Benim çalıştığım bütün filmler böyledir. Altıoklar filmin hepsi, Sinan Çetin. Sinan Çetin biraz daha rahattır, kendi yapımcı olduğu için.

D.Ç.-Ücretler tatminkar mı?

T.K.-Değil. Devamlı iş bulursan tatminkar. Aslında iyi gibi durur. Ben bir doktordan daha fazla para alırım asistanken. Haftada 1500 liraya gelir. Ayda 6000. Ama bir sinema filminden bahsediyorsak –bu tabi benden de kaynaklanan bir arıza- ben

sinematek.tv

filmin senaryo aşamasından itibaren yönetmenle birlikte çalışmaya başlarım. Senaryo aşamasında para almam. Ön hazırlıkta yarı para alırım. Ve galaya kadar çalışırım. Yani çekimden sonra da devam eder. Çekimden sonra da genelde yapımcılar para vermezler. Ama benim filmimdir o iyi olmasını istediğim için hataları olmamasını istediğim için çünkü o filmi ne zaman izlesem gözüme batacak o hatalar başında durursun hep. O zaman bir filmi çekmek yaklaşık bir yıl sürer. Senaryo aşamasından başlayıp galaya kadar düşünürsek. Bu bir yılda kazandığın para 12 aya bölersen bazen çok komik paralara denk geliyor. Bu benim için böyle herkes böyle değil ama kendini kanıtlamış, yetkinliğini göstermiş insanlar iyi para kazanırlar Türkiye'nin şartlarına göre diyelim. Dünyayla karşılaştırıldığında iyi değildir. Benim mesela 11 filmde yardımcı yönetmenliğim var, 3 tane filmde yönetmenlik yaptım, benim 2 filmim var hiç param yok. Mesela 11 tane –ki sinema filmi bunlar yüksek bütçeli filmler *Ağır Roman, Komser Şekspir Beyza'nın Kadınları*- ben bu çapta filmlerde Avrupa'da çalışsaydım evim arabam olmuştu. Sigortam olmuştu, özel sağlık sigortam olmuştu. Hiçbir sorunum olmazdı hatta Amerika'da çalışmış olsaydım ortaktım belli bir yüzdem olurdu gelirlerinden küçük de olsa. Ama Türkiye'de böyle bir şey yok. Mesela ekip başları haricinde-ekip başları biraz iyi para alır- mesela atıyorum görüntü yönetmeni iyi para alır ama kamera asistanları dediğim gibi sendikalı oldukları için 3 yıldır iyi para alıyorlar ama mesela sanat yönetmeni alır ama asistanı o kadar iyi para almaz. Yönetmen iyi para alır ama yardımcısı o kadar iyi para almaz. Yardımcının yardımcısı çok az para alır. Ben 1500 ise 1000, 750 öyle gider. İyi para gibi ama o işin karşılığı değildir. Sinema çok zor bir iştir. Bütün sosyal hayatınız gider. O parayı kazanırsınız ama yiyecek zaman kalmaz. Sinemada vasıfsız kişi pek varolamaz sette. Sinemadan bahsediyorum. Asistan olsa dahi asistanlık derecesinde işine hakim olması gerekir. Olmayan duramaz barınamaz. Yapamazsa kendiliğinden gider zaten. O sorumluluğun altında ezilir ve kendiliğinden gider.

D.Ç.-Ücretler arasındaki uçurum nerden kaynaklanıyor?

T.K.-Yetkinlikten, uzmanlıktan. Onun şefi ondan daha uzmandır, daha hakimdir karar verme yetkisi vardır. O da zaman içinde işi öğrenir, o seviyeye gelir. O da güzel para alır ama başlangıçta bu usta çırak ilişkisidir. Mesela diyelim ki kostüm sorumlusu daha yüksek para alır ama onun asistanı gardrop dediğimiz arkadaşımız

sinematek.tv

yani kıyafetlerin saklanmasından sorumlu giydirilmesinden sorumlu arkadaşımız daha az para alır. O konuda uzmanlaşmıştır ama kostüm dizayn edemez, kostüm ayarlayamaz. Kostüm bulamaz o konuda kendini daha yeteri kadar geliştirememiştir. O yüzden gardrop konusunda uzmandır onun parası daha düşüktür. Orda bir şey var bir adalet var ama yine de sinemaya nazaran sinema zor iştir az para alırlar. Çünkü dediğim gibi sürekli iş değildir, dizi olursa sürekli ama dizilerde de zaten sinemacılar çok az çalışıyorlar. Dizide onun bunun akrabası çalışır. Sinema sektörü çok profesyoneldir. Fikir beyan edebilirsiniz. Diyelim ki teknik ekiptesiniz sanat ekibine veya reji grubuna dekorla ilgili fikir beyan edebilirsiniz ama onun dışında işine karışamazsınız. Onun işini yapamazsınız yardım edebilirsiniz ama iş yapamazsınız. Yardım ederken bile dikkat etmek gerekir diğeri alınabilir. "Ben yapamıyorum sen mi yapıyorsun" gibilerinden çok profesyonel bir ekiptir. O yüzden herkes kendi işini yapar zaten herkes kendi işini yapmak zorunda yetişemez, zaman çok kısıtlıdır. Dedim ya bir taraftan ışık yapılırken bir taraftan sanat grubu dekoru hazırlar. Işık grubu dekoru hazırlamaya kalkarsa kendi işini yetiştiremez. Dekor grubu da yetiştiremez. Zamanları buna yetmez, o yüzden herkes kendi işini yapmak zorundadır. Yapmazsa zaten kaos başlar. Olmaz.

D.Ç.- Yabancı eleman çalıştırıldı mı sizin bulunduğunuz setlerde?

T.K. -Hayır hiç. Ama yabancı ekipler, hatta ekipmanlar reklam sektöründe çok kullanılır. Sinemada da bazı yönetmenler görüntü yönetmenlerini kullanabilirler, yabancı görüntü yönetmeni. Abdullah Oğuz falan kullanıyor. Erden Kıral da kullanmıştır. Öyle birkaç yönetmen var ama şey…çok yok öyle o kadar bizde yabancı. Çünkü yabancılar pahalıdır, biz onların parasını ödeyemeyiz. Az da olsa dışarıda çalışabilen var. Yani bunu deneyen insanlar. Herhalde dille alakalı. Mesela gidip dışarıda eğitim almış insanlar gelip burada çalışabiliyor ama buradan dışarı gidip de çalışan çok az insan duydum. Ama sinema dünyanın her yerinde dar bir alandır. Nasıl diyeyim, çok fazla insan yoktur. Gerçekten uzman olmak gerekir ve oraya girmek gerçekten zordur. O yüzden de normal bu. Hollywood'a girebilir miyim bilmiyorum. Bollywood'da çalışabilir miyim zannetmiyorum. Hintçeyi öğrensem bile baya zor. Israr edersem girerim ama herkes girebilir mi bilmem.

D.Ç -Sinemada kurulmuş herhangi bir örgütün üyesi misiniz?

sinematek.tv

T.K -Yok değilim. Yok ki zaten. Mesela ben yardımcı yönetmenlik yaptım 15 yıl bilmiyorum böyle bir örgüt var mı. Yok benim bildiğim. Yardımcı yönetmenler örgütü. Olmaz da. Çünkü bu işin içinde rekabet var. Biz kamera asistanları gibi değiliz. O yüzden de zor. Keşke olsa. Ama acayip acayip insanlar var.

D.Ç –Sine-sen?

T.K.-Hayır. Benim herhangi bir örgütsel faaliyetim yok. sadece yönetmenler derneğinde belgesel çektim.

D.Ç. –Film-yön'ün faaliyetlerini biliyor musunuz?

T.K.-Duyuyorum birkaç tane burada olduğum sürece.

D.Ç.-Nasıl değerlendiriyorsunuz?

T.K.-Vallahi çok samimi bulmuyorum. Yani Türk sinemasıyla o kadar yakından ilgili değiller. Yine orada kişisel şeyler var. Herkes bir yerlerin başına geliyor, oradan kendine bir pay çıkarmaya çalışıyor ama Türk sinemasıyla ilgili olduğunu düşünmüyorum yaptıklarının, karşılığını çıkarıyor. Mesela hiç kimse kalkıp şey demiyor her sene kültür bakanlığına binlerce dosya gidiyor kültür bakanlığının bunları okumak için 11 üyesi var. Onlar karar verecekler 1 ay içinde binlerce dosya okumaları lazım. Mesela ben bir tane dosya gönderdim. Senaryo göndermedim senaryo yardımı desteği istedim. Benim dosyam, 11 kopya istiyorlar. Bir kopyada 30 sayfa var eğer düşünürsek. Bir dosya böyle. Binlerce dosya var. Bir üyenin bir ayda 30 bin sayfa okuması lazım bir ayda. Kimse kalkıp da "bir dakka ya bir kişi 30bin sayfa nasıl okur" demiyor. Okumadıklarına adım gibi eminim, fiziksel olarak mümkün değil. Ama herkesin işine geliyor, özellikle örgüt işini yapanlar, çünkü onlar ilişki içindeler kültür bakanlığıyla ve telefon açılıyor o zaman geldiği zaman "Ekrem abi ben dosya gönderdim bak" deyip tanıdıkları olanların dosyaları öne çıkıyor, diğerleri okunmuyor. Bundan eminim yani. Çünkü benim gönderdiğim dosya çok güzel bir dosyaydı ama okunmadığından çok eminim.

D.Ç. -Ücretlendirme haftalık mı?

T.K. -Evet haftalık.

D.Ç -Bir sinema filminde ücretler ne kadar aşağı yukarı?

T.K.-Yönetmen ücretleri değişir. O yönetmenin kendi filminde başkadır, yapımcı projeye bir yönetmeni çağırmışsa başkadır ama ortalama herhalde 30 binle 50 bin arasında. Senaryo da 30 bin civarında, 20 bin civarında. En çok iş yönetmenindir.

sinematek.tv

Senaryodan galaya kadar çok yüksek yoğunlukta çalışır. En iyi ihtimalle 6 ay sürs,e yönetmen ayda 10 bin lira mı ne alıyor. Bu arada 50 bin lira çok iyi paradır. Ben şimdi bir sinema filmim var yapımcıya götürsem bana 50bin verse ben elli takla atarım. Zannetmiyorum bana verileceğini. Mustafa Altıoklar alır mesela 50 bin lira ya da 70 bin alır. Kaç film çekmiş adam alır 50 bin lirayı. Ama çok az paradır 50 bin yüksek gibi görünüyor ama çok para değildir. Ondan sonra görüntü yönetmenleri 10 bin haftalık alırlar. Yardımcı yönetmenler 1500, 2000, 1250 civarıdır. Sanat yönetmenleri değişir. 2 bin YTL 3 bin YTL. Sanat yönetmenine göre değişir. Asistanlar genelde 1500, 750. Yönetmenin bir reji grubu olur. Başında birinci asistan olur. First Assistant Director dediğimiz. En az 3 asistanı olur. İkinci asistan birinci asistan ekibin hazırlanmasından ve sahnenin hazırlanmasından sorumludur yardımcı oyuncular dahil olmak üzere. Yani ekiple iletişimi sağlar, onları çalıştırır, program yapar, çekim programına uyulmasını sağlar ve çekim sırasında yardımcı oyuncuları yönetir. İkinci asistan setin hazırlanmasıyla ilgilidir. Bağırıp çağıran adamdır. Aynı zamanda devamlılıktan da sorumlu olabilir. 3 asistan ile çalışıyorsak devamlılık da yapar. Kostüm, aksesuar devamlılığı. 3. asistan script girl dediğimiz senaryo takibi ile alakalıdır. Montaj notları da tutar. 20-30 kişilik oyuncu kadrosu var ise işler daha da yoğunlaşır. O zaman bu görevler bölünür, bu 5 e kadar çıkar. Ne olur o zaman? 1500 alıyorsa 2. asistan 750 alır, en junior u 500 alır. Daha aşağısı olmaz. Ne olur ne olmaz diye de bir tane stajyer kız bulunur. 50-100 de ona ödenir. Görüntü yönetmeni 10 bin alır. First kamera asistanı focus puller'ın dernekteki fiyatı 1500 lira günlük. Haftalık olursa 4500'e gelir. Yani haftalıksa iş, 3 gün ücreti alıyorlar. Focus puller zor bir meslektir. Kamera sorumluluğu ondadır. İkinci asistan loader, film yüklemekle görevlidir, asıl işi odur. Şarj eder magazinleri, bin lira alır, haftalık 3 bin alır. 640 lira da onun üçüncü asistanı alır. Türkiye'de production designer diye bir şey yoktur. Teknik ekipten devam edelim. Işık ekibi gelir bundan sonra. Genellikle ışıkları kiralayan firmanın ekibidir. Onların haftalıkları ışık firması tarafından ödenir. Ama biz ışıkları kiralarken ekip dahil fiyat konuşuruz. Bu da yaklaşık çok özel bir sahne, çok ışık isteyen bir sahne yoksa, atıyorum 10-15 bin kw lık bir ışık malzemesinin ekibiyle birlikte haftalığı 7 bin 7500 lira civarında. Üçten aşağı düşmezler. Kalabalıklarsa da o ücretlerine yansımaz. Genelde 2 bin lira ışık şefi alır, onun asistanları bin lira alır, diğerleri maaşlı çalışıyor haftalık almazlar. Set ekibi

sinematek.tv

gelir ondan sonra. Set ekibinin haftalığı set ekibinin uzmanlığına göre değişir ama 2500-5000 arasıdır. Genelde 3-4 kişiden oluşur, şaryo gibi küçük gripleri onlar kullanır. Bunların dışında teknik ekibe bazen grip dediğimiz özel kamera aletleri kiralarız. Mesela jimmy jib gibi, panther gibi, steadycam gibi. Bunlar günlük veya ihtiyaca göre. Devamlı çalıştırılmazlar. Bunlar çok değişken fiyatları olan şeyler. İyi bi steady operatörü ile çalışıacaksak, genelde Ercan diye bir arkadaş var, o 1500 lira alır günlük, çok iyidir ama. Jimmy jibin günlüğü 500'dür, 500 de adam alır. O 1000 lira. Craneler vardır 10 metre 12 14 metre, motion controller var, günlük 5 bin euro, ekibiyle berber gelir. Bazen gerekebilir. Klasik kullanılan bir plan var. Caddeyi görüyoruz genel planda insanlar hızlı hızlı hareket ediyorlar, bir tanesi normal hızla geliyor. Bunun için motion controla ihtiyacımız var. Bir de hafif bir hareket varsa ona ihtiyacınız var. O bir robottur. Ondan sonra bunlar teknik ekip. Bazen özel efektçiler gelir. Trafik kazası, araba patlaması ev yanması, onların ücretleri de sahnenin yapısına göre değişir. Şimdi sanat grubuna gelelim. Görüntü yönetmeni aslında filmin ikinci yönetmenidir. Teknik ekibin yönetmeni. Işık, set, gripler, steady. Onların hepsinin yönetmeni odur. Filmin yönetmeni resmi söyler, görüntü yönetmeni o resmi yaptırır. Şaryo ister, görüntü yönetmeni ekibe der "şaryoyu şuraya koyacaksınız, şu hızla gidecek" falan filan. Sanat grubu bizde kullanılmıyor, aslında production designer ile başlar. Adı üstünde prodüksiyonu dizayn eden. Aksesuarlardan kostüme dekora makyaja oyuncunun saçına kadar dizayn etmekle yükümlü ama bizde oturmuş bir sistem değil bu. Bizde Avrupa'dan arak bir sistem var. Sanat yönetmeni var. Aslında yönetmen payesi verilmesi doğru değildir. Sanat yönetmeni kelimesini Fransızlar bulmuş. Görüntü yönetmeni yönetmendir. Ama sanat yönetmeni yönetmen değildir. Ama production designer dersek daha doğru. Atıyorum burada bir üzülme sahnesi var, bu oda senin odan ve sen depresif bir arkadaşsın diyelim. Senin odanı depresif bir şekilde yapar, senin kıyafetini bulur, kostüm grubuna buldurtur. Kostüm designer a bunu yaptırır. Makyajını der ki arkadaş bu arkadaş depresiftir, böyle olsun der. İçeri koyacağı objelerle ışığa bile müdahale eder. İki tane abajur koyar ve görüntü yönetmeni de buradaki objelere göre ışık yapar. Ama bizde oturmuş yöntem değil. Sanat yönetmeninin tanımına uygun da çalışmazlar. Aslında sanat yönetmeninin hem dekorla hem kostümle ilgilenmesi lazım. Bizde sanat yönetmenleri dekor yapar, bir de bazen bunlara bağlı olan bazen

sinematek.tv

olmayan kostüm grubu vardır. Sette tek şey var. Tek patron var, yönetmendir. Zaten aksi düşünülemez bile. Film çok küçük parçalardan oluşan bir şey. Sanat grubu için de böyle, makyaj için de, fotoğraf için de böyle. O yüzden çalışan ekipler kendi branşlarını ilgilendiren bölümlerde uzmandır. Bütünü görmezler, görmek zorunda da değildir. Oyuncu dahi bilmez. Filmi bilen tek kişi yönetmendir. Bu böyle olmak zorunda. Yoksa bir karmaşa çıkar. O ister ben böyle yapayım öteki hayır şöyle olsun der, bütünlük olmaz filmde. Bu yüzden kötü yönetmenlerin filmlerinde bağlantı yoktur, skeç skeç gider film. O sahneyi belki güzel çekmiştir, ama bütünün içinde o sahne güzel olmaması gereken bir sahnedir belki. Ekipler, atıyorum bir saç yapmakta çok uzmandır. Ama bize orda iyi değil, hikaye anlatan saç lazımdır. Yardımcı yönetmenin de fikirleri olabilir, ama o fikirleri yönetmenden almıştır. Zaten asıl önemli olan şey yönetmenin istediği filmi yaptırmak ve bunun üzerinden o atmosferi sağlayacak şekilde ekipleri çalıştırmaktır. Mesela production designer, -bizde sanat yönetmeni- kuaförle makyajla uğraşmaz. Bizdekiler sadece dekor yapar. Ama dünya sinemasında production designer yönetmenle toplantı yapar. Her karakterle ilgili, hikayeyle ilgili. Ve o hikayeyle ilgili aldığı notlarla gider kuaförle ve makyözle konuşur, "saçı makyajı böyle olacak, bize böyle bir şey lazım" der ve yönlendirir. Ama o kendi insiyatifini yönetmenin isteği doğrultusunda kullanıyordur. O belirlemez. Yönetmen demiştir ki "bu arkadaş karanlık, depresiftir. Ben bunu böyle görmek istiyorum". Bir sahnede mutlu olabilir. Ama mutluyken bile muhakkak onun karakterini anlatacak anlatım araçları kulanmak zorundadır. Sinemanın güzelliği ordadır. Bir çok anlatım aracı var. Müziğinden aksesuardan makyajdan mekandan tutun da bunlar hep anlatım araçlarıdır. Sanat yönetmeni 3000 lira haftalık alır. Uzman olanlar. Ama sanat asistanı bir arkadaş var diyelim, o sizle çok ucuza da çalışır.

D.Ç. -Sanat yönetmeninin altında dekor, kostüm makyaj elemanları ve o zaman.

T.K. -Olması gereken bu, ama böyle değil. Altında sanat asistanı var bir-iki tane. Aksesuar sorumlusu vardır bir tane, aksesuarları bulur ve korur. Dekor sorumlusu vardır bir tane, dekorun hazırlanmasından sorumludur. Bunların başında da sanat yönetmeni vardır. Bu kadarcık adama yönetmen dememek lazım, bu yüzden kostümü de bunun altına koyuyoruz ama Türkiye'de böyle işlemiyor. Kostüm sorumlusu 1500-2000 lira haftalık alır, yanında bir iki yardımcı olur. Onlara da gardırop deriz.

sinematek.tv

Geriye makyaj ve kuaför kalır. Onlar da kendi asistanlarıyla gelirler. Ortalama 1500 lira haftalık alır. Teknik ekipte şeyi unuttuk, ses grubunu. Ses grubu genelde 3 kişiden oluşur. Birincisi şef, mikserin başında duran adam. Boom operatörü vardır onun altında, cable guy denilen bir yardımcıları vardır her ikisinin de. Seste kablolar önemlidir. O da aynı ışıktaki gibi ses firmasının elemanlarıdır. Ekipmanla beraber kiralanır. Ortalama ekibin haftalığı 4 bin liraya filan gelir... Prodüksiyonu söylemedik. Bunlar yapımcının altında çalışır. Yürütücü yapımcı, executive producer. Para bulmaktan değil, ekibi kurup yönetmekten sorumludur. Onun altında yapım koordinatörü vardır. Mekanların bulunmasından ekibin yemeği, kalacak yeri haftalık dağıtımından sorumludur. Bunun altında prodüksiyon amiri çalışır. Onun da iki üç yardımcısı olur. Bir tanesi mekan, bir tanesi ulaşım sorumlusu olur. Prodüksiyon grubunun altında da ulaşım elemanları vardır.

D.Ç. -Yapım koordinatörü ve prodüksiyon amirinin farkı nedir?

T.K. -Prodüksiyon amiri sette prodüksiyonun giderlerini karşılamak için bulunur. Yapım koordinatörü ise yapımdan sorumludur. Oyuncularla, ekibin kurulmasıyla, ekibin haftalıklarının ödenmesiyle de o ilgilidir. Prodüksiyon amiri, setin ihtiyaçlarını giderir. Yapım koordinatörünün kontrolü altında günlük yeme içme, ulaşım, ekibin bir yerden bir yere taşınmasını sağlar, mekan bulunması gerekiyorsa mekandan sorumlu arkadaşı vardır, o bulur, çeker yönetmene gösterir, o mekanda yapılacaksa izin alır, kira öder, pazarlık yapar filan, kamyoncularla işte ulaşım sorumlusu vardır, bütün ekibin taşınması. Yaklaşık 40 kişi bir ekipten bahsediyoruz oyuncular hariç. Kamyonlar, minibüslerin koordinasyonunu sağlamak, yakıtlarıyla ilgilenmek. Prodüksiyon amiri filmin yapısına göre beşe kadar çıkar. Biz Beyza'nın Kadınları'nda 60 kişiydik. 70 mekan vardı. İstanbul'un en kalabalık mekanlarında çalıştık. Yapım koordinatörü idim ben orda. 72 mekan demek. Biz Türkiye'de filmleri stüdyoda çekmiyoruz. Halbuki dünya sinemasında ABD ve Uzakdoğu'da ve Bollywood'da böyle çekilir. İç mekanları stüdyoda yaparsın, böylece bütün kontrol sendedir. Dolayısıyla daha rahat çalışılır. Biz Türkiye'de genelde gerçek mekanlarda çalışırız. Bu bir sürü iş getirir yanında. 72 mekan varsa, bu 40 kişilik ekibi benim 72 yere taşımam gerekiyor. 5 kamyon, 2 minibüs, bir sürü araba demek. Park bile sorun. Sırf taşınma bile 3 gün sürer toplam. Zamanım çok kısıtlıdır. Zor bir iştir.

D.Ç.-Yapım koordinatörünün haftalık ücretleri ne kadar?

sinematek.tv

T.K.-2 bin, 3 bin. İyi bir yapım koordinatörü 3 bin alır. Alan arkadaşlarım var. Prodüksiyon amiri 1500 alır, onun altındakiler bin, 750, 500 gibi iner. Mesela bir film çekilirken her şey olabilir. Elektrik kesilebilir, ampul patlayabilir, bir şey olur. Onun için prodüksiyon arabaları vardır. Mesela geçen hafta oyunculuk yaptım gözüm patladı, hastaneye götürdüler prodüksiyon arabasıyla filan. Bir ulaşım kaldı yazmadığımız. Onlar da kamyon ve minibüs şoförleridir. Çok paranız yoksa bu görevleri, bir kaç görevi bir kişide toplarsanız şahane olur. Mesela bir prodüksiyon grubu kuracaksak kamyon şoförü de olacak. Hem sette hem şöför şahane olur. Sinan Çetin bu konuda çok başarılı bir adamdır. Sinan Çetinin şöförü hem setçisi hem prodüksiyon amiri, hem oyuncusu, her şeyi yaptırır. Türkiye'de biz dünyaya açılamadığımız için aslında son 1-2 yıldır atak var. Gene içerden para kazanıyoruz. Dışarıdan kazanmıyoruz. Nuri Bilge kazanıyor, o da ödüllerden ya da TV haklarından para kazanıyor. Türk sinemasının dünyada yeri yok hala. Onun için bütçelerimiz düşüktür. 1 milyon dolar diyoruz ya yüksek geliyor, aslında düşüktür. Çünkü pahalı. Film pahalı, banyosu pahalı, filmin taranması pahalı. Oyuncular para almazlar mesela yeni film çeken yönetmenlerden. Bu bütçelerle film çekmek istiyorsanız ekibi küçülteceksiniz. Ben mesela TV filmi çektim, bir köyde gittim, toplam 20 kişiydik oyuncular dahil. Senaryoyu ona göre yazdım, o zamanki kız arkadaşım hem başrol oyuncusuydu hem sanat yönetmeniydi. Tabi bir tane asistanım vardı. Aynı zamanda yapımcı, senarist, yönetmendim. Sahneyi çekerken bir taraftan öğle yemeğinde insanlara ne yedireceğim diye düşünüyordum. Ama ancak bu şartlarda film yapabilirdim. Bağımsız film yapan arkadaşlarda var bu. Semih Kaplanoğlu 12 kişiyle çekmiş filmi. Ne yapsın adam, 4 haftalık bir çekimde minimumda ekipman kirası 500 bin dolar eder. Sinema filminden bahsediyorsak eğer 35 mm. Sinema için az para ama Türkiye için çok para. Çünkü biz filmimizi satamıyoruz dünyaya. Satsak problem değil. Amerika öyle. Çok yüksek bütçeleri var ya. Jurassic Park'ın birincisi 77 milyon dolara mal olmuş, bir yıl sonra dünyadaki geliri bir milyar dolar. Bizde öyle birşey yok. O yüzden biz, biz derken ben yönetmenlik adına konuşayım, bağımsız kendi filmini çekmek istiyorsan ekibi küçülteceksin.

D.Ç. -Peki ücretlerde de aynı esneklik oluyor mu? Kişisel görüşmelerle mi belirleniyor?

sinematek.tv

T.K. -Tabii ki. Bu aşk meselesi. Sinemayı bu hale getiren bu insanlar. Film çekilmediği dönemlerde, şimdi çekiliyor da alıyorlar. Mesela *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* beraber çekildi, çalışanlar, oyuncular para almadılar, kameralardan da para alınmadı. Kendi kişisel kredilerini kullanarak aldılar, 7000 liraya iki filmi mal ettiler. Ama artık filmlerle çektiler. Reklamda 50 kutu film alınır 30'u harcanır, gerisi kalır. O filmler kullanılmaz, çünkü arada renk farkı olur. Biz onlara atık film deriz. O atık filmleri topladılar piyasadan ve film çektiler. İşte bu sinemanın az film çekildiği dönemde çalışanlar dahil olmak üzere oyuncular emekçiler, hep az para aldılar ya da almadılar. Ben 14 yıldır bu piyasadayım ve bayağı arkadaşım var piyasada. Bir filmim var diyelim, Kültür Bakanlığı'ndan destek aldım biraz 200 300 bin lira. Ben şimdi gidip Kanal D'den para alamam. Altıoklar'a Erden Kıral'a verir. Satış yapamam kolay kolay. E bu paraya ben film çekebilirim. Nasıl? Arkadaşlarım var görüntü yönetmeni, "ben böyle bir film çekiyorum" derim benden para almaz, o ekibiyle beraber gelir zaten. Böyle böyle kişisel şeyleri kullanarak film çekiyoruz ve bir sürü film çekildi Türkiye'de ve Türk sineması böyle canlandı aslında. Bu iş aşk meselesi. Hala sürüyor bu. Karını sevgilini göremiyorsun, çocuğunu göremiyorsun. Kimse çalışmaz. Onun parası, sı.ayım parasına harcamadıktan sonra ne var parasında, ama film çekmek çok zevkli bir iştir. O başka bir dünyadır.

D.Ç. -O tatmini sağlayan nedir?

T.K.-Ortaya bir şey çıkıyor. Ölümsüz bir şey gibi bir şey. İyi filmse hep seyredilir. İyi bir şey yaptıysan her seyrettiğinde mutlu olursun ve bir şey yapmış olmanın göstergesidir o. Hepimiz özünde ölümsüzlüğün peşinde koşan yaratıklarız. Sinema bunu ucundan kıyısından insana hissettirir. Tabii bunu bölelim. Bağımsız sinemada bu böyle. Ama popüler sinemada böyle bir şey yok. Kimse Destere'de Osmanlı Cumhuriyeti'nde bedava çalışmaz, Beyza'nın Kadınları'nda bedava çalışmaz. Bütçesi bellidir, ticari olarak yapılmıştır. Ticari üründür. O yüzden niye gidip de yapımcıya kıyak yapasın. Ama Yumurta'da herkes bedava çalışabilir. Popüler sinema başka, bağımsız sinema başka. Daha önce başladı aslında. Sinan Çetin Bay E'yi yaptı. Hatta ne kadar adam varsa filmin içindeydi. Gerçi adamın sineması başka bir şey. Absürd sinema aslında o, deneysel çalışma bana kalırsa. Absürd olmayıp da o hikayeyi anlatsa bambaşka bir şey olabilirdi. Ama onla başladı popüler sinema. 250 bin kişi izledi onu. Arkasından İstanbul Kanatlarımın Altında geldi. Ne kadar adam

sinematek.tv

ararsan var. Savaş Ay var, Bulutsuzluk Özlemi var. Bu bir tuttu, o zamandan bu zamana devam ediyor. Son 5 yıldır komedi filmleri. Destere gibi, çocuğa yönelik. Şimdi onlar çıktı piyasaya. Ama gerçek sinemayı yapanlar Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoğlu, Erden Kıral gibi kendi sinemasını arayanlar, arayış içinde olanlardır. Zaten Türk sineması dünya sinemasında bir yere oturacaksa bu gibi adamlar, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi adamlar sayesinde bir yere oturacaktır. Türk sineması, yine Türk sineması çalışanları tarafından desteklenir. Ama popüler sinemanın böyle bir desteğe ihtiyacı yok. Bütçesini buluyor kaynağını yapıyor. Aslında karışık değil. Bir tarafta ticari sinema var, bir tarafta sinemayı önemseyen filmler var. Onların kaynağı az. Kültür bakanlığı artık Zeki Demirkubuz'a, Nuri Bilge Ceylan'a, Yeşim Ustaoğlu'na k.çını dönemez. O yüzden, onlar sinemalarına bir şekilde festivallerden eurimages'ten, Kültür Bakanlığı'ndan paralarını bulacaktır. Yine azdır ama onlar yine sinemalarını yapacaktır. Bilin ki oyuncular para almayacak, az para alacak, aşkla çalışanlar sayesinde bir yere gidecektir sinema. Ama kimse Osmanlı Cumhuriyeti'nden bahsetmez. Kahpe Bizans'tan kimse bahsediyor mu şu anda? Suya yazılan yazı gibi. Ama Demirkubuz filmi her zaman seyredilir.

D.Ç. -Peki rekabeti nasıl yapıyor Türk sineması?

T.K. -Çok başarısızlar. Burada dağıtımcılar devreye giriyor. Birbirini baltalıyorlar. Bu da aslında karşında rakip olarak görmen gereken şey Türk yapımcıları değil. Biraz milliyetçi gibi duracak ama dışarı açılmaya ihtiyaç var. Amerikan sineması pis iğrenç filmler. Her sinemada yerleri var, bir yıl önceden kiralıyorlar. Savaşılması gereken bunlar. Ama bizimkiler hiç buralarda değiller, birbirinin önlerini kesiyorlar. Atıyorum bir Türk filmi çıkıyor, onun karşısına tık bir başkası çıkıyor birbirinin seyircisini çalıyor. Türk sinemasının parası gidiyor aslında, A yapımcısının parası gitmiyor. A yapımcısı keşke para kazansa, para kazansın ki Zeki Demirkubuz'a para versinler. Yine bölünür burada. Popüler sinema dediğiniz sinema, sağlamcı adamlar. Bunlar kendilerini riske atmazlar. Yeni bir film kolay kolay yapmazlar. Yapılmış olan, Destere gibi, avanak kuzenler gibi, o sırada tutan sinema ne var, bunlar var diyelim. Popüler sinema tutulmuş örnekler üzerinden gider. Ama bağımsız sinema böyle değil. Arayışı zaten sinemadır. Mümkünse daha önce kullanılmamış anlatım dilini araştırır. O yüzden aralarında fark var. Bağımsız sinemanın hedef gösterdiği bir

sinematek.tv

kitle yok. Ama popüler sinemada rakamlar konuşur. Türkiye'de 15 milyon genç var, o zaman gençlik filmi yapacaksın. Türkiye'de atıyorum, duygusal film iş yapar. O zaman duygusal film yapacaksın. Korku sinemasının 200 300 bin izleyicisi var. O zaman bütçesi bir milyon olmayacak. Ama bağımsızda böyle değil Erden Kıral "ben bir vicdan sorgulaması yapacağım" der, kendi kaynaklarını bulur. Onun derdi insanlar izlesin, vicdanı seveceklerdir, ben böyle bir film yapayım demez. Vicdan sorgulamasını anlatmayı önemsemiş ve buna kafa yorup yapmış. Haspelkader insanlar da beğendi bu filmi, para kazandı, Erden hoca borçlarını ödedi. Kültür bakanlığı'ndan alınan para borçtur, geri ödenmek zorundadır. Bir tanesi var bana çocuk filmi yap diyor, hedef kitlesini önceden belirliyor, Fatih Aksoylar, Özen Filmler, bunlar belli. Bir kesim var ki onlar kelle koltukta filmlerini yapıyorlar. Bir de popülerler var, onlar yeni bir tür deniyorlarsa eğer, düşük bütçe olsun diye denerler. **Dabbe** diye bir filmi adamcağız yaptı kendi imkanlarıyla. Noname oyuncular, dijital kamerayla çekti montajladı, Özen Filme götürdü bitmiş filmi, belki ondan sonrası için 100 bin lira filan harcadı, onu da çok az sayıda bir izleyiciden alabiliyordu, o yüzden kabul etti. Mesela **Dondurmam Gaymak**, yönetmen kendi imkanlarıyla gitti çekti ve bir yerde tıkandı, parası yetmedi, ondan sonra Elif Dağdeviren'den aldılar filmi, yaptılar.

D.Ç.- Teşekkür ederim.

T.K. –Rica ederim.

sinematek.tv

EK-4: SİNE-SEN TAKIM SÖZLEŞMESİ

S Ö Z L E Ş M E

1.BÖLÜM : G E N E L H Ü K Ü M L E R

MADDE 1 : Bu kollektif iş sözleşmesi.....
..... adresindeki.....
.....
Firma veya firmaları ile Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası (SİNE-SEN) arasında Borçlar Yasasının 316 ve 317. maddeleri uyarınca yapılmıştır.Bu sözleşme içinde .....,,,,,,.
.....
adlı işveren firma veya firmalar YAPIMCI, Sine-Sen SENDİKA, Sendika üyeleri ÜYE, YAPIMCI ve SENDİKA birlikte olarak; TARAFLAR şeklinde adlandırılmıştır.

MADDE 2 : SÖZLEŞMENİN AMACI
Bu sözleşmenin amacı; üyelerin hazırlık, çekim ve çekim sonrası aşamalarda görev aldıkları her türlü film veya dizi çalışmalarında, her türlü ekonomik, sosyal mesleki ve insani haklarının korunmasını, tarafların karşılıklı hak ve yükümlülüklerinin belirlenmesini sağlamaktır.
Bu sözleşme ile aynı zamanda bir film setinin bir sanatsal yaratıcılık alanı olduğu gözetilip özel koşullarda aksine bir kayıt olmadığı sürece bir film setinde görev almış tüm çalışanların yapımcıyla karşılıklı hak ve yükümlükleri düzenlenmiştir.

MADDE 3 : SÖZLEŞMENİN KONUSU
Yapımcılığını .....
Firma veya Firmaların üstlendiği .....
..... isimli sinema filminin veya televizyon dizisinin meydana getirilmesinde tarafların hak ve görevleridir.

MADDE 4 : SÖZLEŞMENİN SÜRESİ
Bu SÖZLEŞME ..../...../ 200... tarihinden başlayarak, bu sözleşmenin konusu olan sinema filminin ya da televizyon dizisinin,
a)hazırlık,
b)çekim
c) stüdyo
işlemlerinin tümünü kapsar.

MADDE 5 : ÜYELERİN MADDİ HAKLARI
A-) Yapımcı bu sözleşmenin eki ve ayrılmaz bir parçası olan çizelgede isim ve görevleri belirtilmiş üyelere, isimleri hizasında yazılı olan ücretleri net olarak, her hafta başı pazartesi günü nakden ödemiş olacaktır.
B-) Bu sözleşmenin özel şartlar bölümünde belirtilen uygulamalar hariç,

sinematek.tv

ücretler SENDİKAnın dönemsel olarak ilan ettiği taban ücretlerden eksik ve aşağı olamaz.
C-) YAPIMCI, çizelgede belirtilen net ücretler üzerinden haftalık ücretin % 3ünü her haftalık ödemesinde sendika ödentisi olarak sendikanın önceden belirttiği banka hesabına yatırmayı şimdiden kabul ve taahhüt etmektedir.
D-) YAPIMCI, üyelerin sigorta bildirimlerini, Sosyal Güvenlik Kurumuna işe başlanmasından bir gün önce yapmayı şimdiden kabul ve taahhüt eder.

MADDE 6 : <u>ÇALIŞMA SÜRESİ</u>
A-) Haftalık zorunlu çalışma süresi 45 (kırk beş) saat olup, bu süre haftanın günlerine eşit olarak dağıtılabileceği gibi, günlük 11 (on bir) saati aşmamak kaydıyla çalışma süreleri taraflar arasında ayrıca düzenlenebilir. Bu sözleşmenin imzalanmasından başlayarak üyeler fazla mesai yapmayı şimdiden kabul ve taahhüt ederler.
B-) YAPIMCInın İş Kanunu hükümleri doğrultusunda belirleyeceği iş sürelerini aşan çalışma saatleri fazla mesai kapsamına girer ve çalışılan her fazla saat için, yapımcı % 50 fazla mesai farkı ödemeyi şimdiden kabul ve taahhüt etmektedir. Ayrıca YAPIMCI fazla mesai farklarını haftalık ücret ödemesi ile birlikte nakden ödemeyi şimdiden kabul ve taahhüt eder.
C-) Çalışılan süre boyunca her 7 günün bir günü (24 artı 8) 32 saat haftalık tatil olarak kabul edilecektir. Bir ay zarfında 4 gün tatildir.
YAPIMCI, tatil günleri çalışmak zorunluluğu doğduğunda çalışanların, haftalık ücretinin güne tekabül eden miktarının bulunması sonucunda ortaya çıkan ücretlerini % 100 zamlı olarak ödemeyi şimdiden kabul ve taahhüt eder. Bir ay boyunca iki hafta tatilinden fazla tatil ertelenemez. Ertelenen tatil günleri daha sonraki haftalarda telafi edilecektir.
D-) YAPIMCI, Sözleşmede adı geçen Yönetmen yardımcıları, Yapım gurubu elemanlarının, paydos saatinden sonra yapmak zorunda oldukları ve ölçülemeyen mesaileri için ayrıca ücretlerinin %..... tutarında ek ücret ödemeyi şimdiden kabul ve taahhüt eder.
E-) Günlük mesai ve fazla mesai çizelgesi işveren tarafından sendika iş yeri temsilcisi ile birlikte düzenlenir. Gün bitiminde teyid edilerek imzalanır.

MADDE 7 : <u>İŞ GÜVENCESİ</u>
A-) YAPIMCI, reji asistanları gurubu ve sanat yönetmenliği gurubu elemanları ile filmin yönetmeni arasında çıkan anlaşmazlıklarda, yönetmenin yaratıcı çalışmasında özgür olması kuralı gereğince ve yönetmenin talebi üzerine bu gurup elemanlarını DİSİPLİN KURULUna gitmeden işten çıkarabilir. Bu durumda YAPIMCI, film veya dizi süresinin kalan kısmında bu gurup elemanlarına ödeyeceği ücretin % 50si tutarında üyeye tazminat ödemeyi şimdiden kabul ve taahhüt eder.
B-) Disiplin kuruluna sevk edilmeden işten çıkarma durumlarında, diğer üyeler içinde film veya dizilerin kalan çekim sürelerinin % 50 si oranında tazminat ödemeyi YAPIMCI şimdiden kabul ve taahhüt eder.
C-) YAPIMCI ve SENDİKA; sendika üyesi olan veya olmayan, sette çalışan bütün kadın çalışanların, Madde 3' te belirtilen işin yapılması esnasında genel ahlak kurallarıyla bağdaşmayan ve cinsel taciz eylemlerine maruz kalmaları durumunda, fiili gerçekleştiren kişinin sözleşme de belirtilen cezai şartı ödeyeceklerini ve iş kanunu hükümleri doğrultusunda işine haklı nedenle son verileceğini şimdiden kabul ederler. YAPIMCI, genel ahlak kurallarıyla bağdaşmayan ve cinsel taciz eylemi

sinematek.tv

olayının ortaya çıkmasına neden olduğu gerekçesiyle çalışanların işine son vermesi durumunda, işine son verilen her çalışan için ayrı ayrı, çalışanların kanuni hakları saklı kalmak kaydıyla, bu sözleşme de kararlaştırılmış olan cezai şartı ödemeyi şimdiden kabul ve taahhüt ederler.

MADDE 8 : DİSİPLİN KURULU

Disiplin Kurulu; SENDİKAnın tayin ettiği iki üye, YAPIMCInın teklif ettiği iki üye ve başkan olarak, filmin yönetmeninden kuruludur. YÖNETMEN aynı zamanda YAPIMCI ise kurula giremez. Bu durumda sendikanın tayin ettiği üyeler ve yapımcı işverenin tayin ettiği üyeler tarafsız bir başkan seçerler. Sendikanın temsilcileri aynı zamanda iş yeri temsilcileridir. Disiplin kuruluna sevk edilen üye için kurulun aldığı kararlar bağlayıcıdır. YAPIMCI, kurul kararı dışında uygulama yapamaz.

Disiplin kurulu, üyeler hakkında uyarı, kınama, parasal ceza ve işten çıkarma kararı alabilir. Kurul kararı ile işten çıkarılan üyeye,yasal yollara başvuru hakkı saklı kalmak kaydıyla tazminat ödenmez. Disiplin kurulu, sözleşme hükümlerine ve hakkaniyete aykırı karar alamaz.

MADDE 9 : YAPIMCI GÜVENCESİ

A-) Bu sözleşmenin kapsadığı çalışma süresi içinde ÜYEler irade dışı, önceden öngörülemeyen, olağan üstü nedenler dışında önceden izin almaksızın, işi hiçbir nedenle aksatamaz ve terk edemez.

B-) Kişisel disiplinsizlik ve ihmal söz konusu olduğunda YAPIMCI, ÜYEyi disiplin kuruluna verilmesini önerme hakkına sahiptir.

C-) Sendika, temsil ettiği üyelerin iş disiplini, mesleki saygınlık ve çalışma ahlakı ile ilgili sorumluluğu taşır ve gerekli ön önlemleri almakla yükümlüdür.

MADDE 10 : SOSYAL HAKLAR ve ÇALIŞMA KOŞULLARI

A-) Bu sözleşme ÜYElerin film çalışması boyunca sadece bilgi ve becerilerini YAPIMCInın hizmetine vermesini kapsar. YAPIMCI bu sözleşme ile anlaştığı üyelerden ayrıca ve ücretsiz olarak herhangi bir malzeme, araç ve gereci, film veya dizi çekimi hizmetine sunmasını talep etmeyeceğini şimdiden kabul eder.

B-) YAPIMCI çalışma koşullarının gerektirdiği özel giysi, ayakkabı vb. donanımları ücretsiz olarak temin eder ve üyelerin kullanımına sunar.

C-) YAPIMCI çalışma koşulları ve biçiminden doğan hastalıklarda tedavi masraflarını karşılayacağını şimdiden kabul ve taahhüt eder.

D-) YAPIMCI, üyelerin önceden var olan hastalıklarının nüksetmesi durumunda yalnızca ilk yardım kapsamına girecek müdahale ve tedbirleri almakla yükümlüdür.

E-) YAPIMCI, bütün çalışanlara karşı iş kazalarında tam olarak sorumlu olduğunu, iş kazalarından doğan her türlü yükümlülüğünü yerine getireceğini, iş kazalarına karşı önceden bütün tedbir ve önlemleri alacağını şimdiden kabul ve taahhüt eder.

F-) Çalışma koşulları ve sürelerinden doğan ulaşım güçlüklerini, üyelerin gece saat 24.00 ten itibaren eve dönüş güçlüklerini ortadan kaldıracak tedbirleri almayı YAPIMCI şimdiden kabul ve taahhüt eder.

G-) Çalışma süresi içine giren her öğün yemek, YAPIMCI tarafından karşılanacaktır.

H-) YAPIMCI, İstanbul dışında yapılan çalışmalarda kahvaltı-öğle ve akşam yemekleri ile ulaşım ve konaklama masraflarını görev ve çalışma farklılıkları gözetmeksizin kendisine ait olduğunu şimdiden kabul ve taahhüt eder.

sinematek.tv

MADDE 11 : ÖZEL ŞARTLAR

A-) Bu film veya dizide görev alan yabancı teknik elemanlar sendikaya, sendika dönemsel taban fiyatının % 5i kadar dayanışma aidatı yatırmak zorundadırlar. Bu aidat, diğer aidatlarla birlikte SENDİKAnın önceden vermiş olduğu hesaba YAPIMCI tarafından yatırılacaktır. Yatırılmayan sendika aidatlarından sözleşmede imzası bulunan yapımcı ve temsilcileri müteselsilen ve müştereken sorumludurlar.

B-) Sinema ve dizi filmlerine özgü esneklik ilkesi gereğince bu film ve dizi hazırlık dönemi ücretleri, ekteki çizelgedeki rakamların(ücretlerin) %..... olarak ödenecektir. Motor tarihinden 15 (on beş) gün öncesinden başlayarak ücretler çizelgedeki belirtilen net ücret olarak ödenmeye başlanacaktır.

MADDE 12 : Bu sözleşmede adları yazılı çalışanların sigorta primlerinin hazırlık ve çalışma süresi boyunca ödeneceğini YAPIMCI şimdiden kabul ve taahhüt eder.

MADDE 13 : YAPIMCInın ve ÜYEnin, bu sözleşmeden kaynaklı yükümlülüklerine aykırı davranması, sözleşmeyi Borçlar Kanunu ve İş kanunu hükümlerine aykırı olarak haksız feshetmesi halinde, yapımcı ve üye .....(.....) cezai şartı nakden ve defaten ödemeyi şimdiden kabul ve taahhüt ederler. YAPIMCInın ve ÜYEnin cezai şart miktarı dışında, uğramış olduğu ve/veya uğrayacağı her türlü maddi, manevi zararın, mahrum kaldığı karın, yasalardan ve iş bu sözleşmeden kaynaklanan hak, takip, şikayet ve alacaklarını talep etme hakları saklıdır.

MADDE 14 : YAPIMCI, ÜYE ve SENDİKA, iş bu sözleşmeden doğacak her türlü uyuşmazlıklarda Kanunlarda ve uygulamada cevaz verilen her türlü delili ikame edebileceklerini şimdiden kabul ve taahhüt ederler.

MADDE 15 : …….. isimli ……. İş bu sözleşmeye göre Madde 3' te belirtilen işin yapılmasında iş veren vekili konumunda olup, iş bu sözleşmeden ve kanundan doğan yükümlülüklerini yerine getireceğini şimdiden kabul ve taahhüt ederler. (işveren vekili olacak kişi sendika üyesi olamaz.).

MADDE 16 :

…….…
……adresindeki firma veya firmaları temsilen ……'nın, iş bu sözleşmeyi imzalamak ve iş bu sözleşmeden kaynaklı uyuşmazlıklarda … Firma veya firmaların hukuki ve cezai sorumlulukları taşıdığını belirten, yapımcı şirket veya firma tarafından iş bu sözleşmenin imzalanmasıyla ilgili olarak, ilgili firmayı temsile yetkilendirildiğini gösteren, ilgili firmayı temsile yetkili kişinin imzalı ve şirket kaşeli yazısına binaen iş bu sözleşme …….. tarafından imzalanmıştır.

MADDE 17 : Bu sözleşmeden doğacak her türlü anlaşmazlıkta Türk Hukukunun uygulanacağını ve bu sözleşmede öngörülmemiş anlaşmazlıklarda 4857 sayılı yasa hükümleri uygulanacak olup, Bakırköy Mahkemeleri ve icra dairelerinin yetkili olduklarını taraflar ayrıca ve açıkça kabul etmektedirler.

sinematek.tv

MADDE 18 : Bu sözleşme . Tarihinde özel hükümler dışında 18 (on sekiz) madde ve 2 (iki) nüsha olarak düzenlenmiş ve taraflarca imzalanmıştır. İmza özel hükümleri de kapsamına alır.

2. BÖLÜM : Ö Z E L H Ü K Ü M L E R

2.1) Sinema ve televizyon filmleri yapımının özgün koşulları nedeniyle ;
- Yapımcı tarafından tayin edilen hareket(toplanma) zamanından itibaren günlük çalışma saati **10** saat , haftalık (bölümlük) çalışma süresi **60** saattir. (Ekibin film setine ulaştırılması ve yemek araları dahil)

2.2) Yapımcı bir gün içinde ekibi ancak 14 saat çalıştırabilir.

2.3) Yapımcı çalışma saatlerini gün içinde iş programının gerektirdiği herhangi bir saatten başlatabilir.

2.4) Mesai hesaplaması ister bölüm başı ister haftalık ücretli işlerde toplam 60 saatlik çalışmanın aşılması halinde gerçekleşir. Yapımcı günde 14 saatlik azami çalışma süresini aşmamak kaydıyla ilk 60 saatik süreyi istediği program dahilinde değer-lendirebilir.

Madde 5 a-) bendi eki ve bu sözleşmenin ayrılmaz bir parçasıdır.

SİNE-SEN ÜYELERİNİN ÜCRET LİSTESİ

AÇIKLAMA:	ADI SOYADI	HAFTALIK	YÖVMİYE	SENDİKA AİDATI
YÖNETİM GRUBU :				
1. YARDIMCI YÖNETMEN				
2. YÖNETMEN YARDIMCISI				
3. YÖNETMEN YARDIMCISI				
4. YÖNETMEN YARDIMCISI				
5. YÖNETMEN YARDIMCISI				
YAPIM EKİBİ :				
1. YAPIM SORUMLUSU				
2. YAPIM AMİRİ				
3. YAPIM YARDIMCISI				
4. YAPIM YARDIMCISI				
KAMERA EKİBİ :				
1. GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ				
2. KAMERAMAN				
3. KAMERA ASİSTANI				
4. KAMERA ASİSTANI				
5. KAMERA ASİSTANI				
IŞIK EKİBİ :				

sinematek.tv

1. IŞIK YÖNETMENİ				
2. IŞIK YARDIMCISI				
3. IŞIK YARDIMCISI				
4. IŞIK YARDIMCISI				
5. IŞIK YARDIMCISI				
SET EKİBİ :				
1. SET AMİRİ				
2. SET TEKNİSYENİ				
3. SET TEKNİSYENİ				
4. SET TEKNİSYENİ				
5. SET TEKNİSYENİ				
SANAT GRUBU :				
1. SANAT YÖNETMENİ				
2. SANAT YÖNETMENİ YRD.				
3. SANAT YÖNETMENİ YRD.				
4. KOSTÜM SORUMLUSU				
5. KOSTÜM YARDIMCISI				
6. TERZİ				
7. MAKYAJ SORUMLUSU				
8. MAKYAJ YARDIMCISI				
9. KUAFÖR				
10.SET FOTOĞRAFÇISI				
SES EKİBİ:				
1. SES YÖNETMENİ				
2. SES KAYIT TEKNİSYENİ				
3. ÖZEL EFEKT GÖREVLİSİ				