



YALANCI DÜNYA: YEŞİLÇAM EKONOMİSİNE EDEBİ BİR BAKIŞ

Aydın Çam, Azad Durak

Öz

Bu çalışma, Orhan Kemal'in *Yalancı Dünya* adlı romanını sinema tarihyazımı açısından alternatif bir kaynak olarak ele alarak, 1960–1970 döneminde Yeşilçam'daki enformel ekonomik pratikleri edebî temsiller üzerinden incelemektedir. Türkiye'de sinema sektörüne ilişkin kayıt ve belgelerin, dolayısıyla tarihsel verilerin eksikliği ve enformel sektörel pratiklerin araştırılmasıyla ilgili metodolojik güçlükler, sektörel işleyişe dair akademik çalışmaları önemli ölçüde sınırlamaktadır. Bu bağlamda çalışma, *Yalancı Dünya* gibi gerçekçi edebî metinlerin, söz konusu boşluğu doldurabilecek nitelikte tarihsel ve sektörel bilgiler sunduğu varsayımından hareket etmektedir. Çalışmayla roman, nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi yöntemiyle sistematik biçimde incelenmiş ve altı başlık altında tematik olarak sınıflandırılmıştır: "Filmciler, yapımcılar ve işletmeler," "yatırımcılar," "bölge işletmecileri," "tefeciler ve bonolar," "kişiler" ve "yerler – mekânlar". Ayrıca, döneme ait sektörel eleştiriler, sinema dergileri ve gazetelerin taranmasıyla ulaşılan verilerle desteklenmiştir. Elde edilen bulgular, *Yalancı Dünya*'nın Yeşilçam'ın enformel yapısına dair önemli veriler sunduğunu; Yeşilçam'ı yakından tanıyan Kemal'in, romanıyla bu tanıklıklarını detaylı bir biçimde aktardığını; aktarımlarının dönemin eleştirileriyle örtüştüğünü ve bu bakımdan romanın sinema tarihyazımı için değerli bir kaynak olma potansiyeli taşıdığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema tarihi, enformel sinema ekonomisi, Yeşilçam, Orhan Kemal, sinema ve edebiyat.

Geliş Tarihi | Received: 25.12.2024 • Kabul Tarihi | Accepted: 23.05.2025

5 Haziran 2025 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Aydın Çam, Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi

ORCID: 0000-0002-4168-3093 • E-Posta: aydinaksu@gmail.com

Azad Durak, Arş. Gör., Çukurova Üniversitesi

ORCID: 0009-0007-7082-6499 • E-Posta: azaddurak@gmail.com

YALANCI DÜNYA: A LITERAL PERSPECTIVE ON THE ECONOMY OF YEŞİLÇAM

Abstract

This study explores the informal economic practices of Yeşilçam during the 1960–1970 period through literary representations, using Orhan Kemal's novel *Yalancı Dünya* as an alternative source for film historiography. Scholarly inquiry into the Turkish film sector's functioning has long been hampered by a lack of records and documentation, and consequently a scarcity of historical data, and by the methodological challenges of studying informal economic practices. Against this backdrop, this study looks to realistic literary texts like *Yalancı Dünya* for valuable historical and sectoral insights that can help fill the gap left by the absence of other sources. Employing content analysis, a qualitative research method, the novel *Yalancı Dünya* is systematically examined and thematically categorized under six headings: "filmmakers, producers, and businesses," "investors," "regional exhibitors," "loan sharks and promissory notes," "individuals," and "places and spaces." In addition, sectoral criticisms from the period are incorporated using data from cinema magazines and newspapers. The findings suggest that *Yalancı Dünya* offers significant insight into the informal structures of Yeşilçam; that its author, Orhan Kemal, being closely familiar with the industry, conveyed these realities in vivid detail; that his narrative aligns with the critiques of the sector; and that, in this respect, the novel holds potential as a valuable resource for the historiography of Turkish cinema.

Keywords: History of film, informal film economy, Yeşilçam, Orhan Kemal, cinema and literature.

Giriş: Başıbozuk ve Anarşi İçindeki Bir Sektör Olarak Yeşilçam – Vurguncular, Kapkaççılar, Şipşakçılar

Osmanlı İmparatorluğunda ilk film gösterimlerinin gerçekleştirilmesi; düzenli gösterim yapan ilk sinema salonlarının faaliyete geçmesi; buna bağlı olarak film ithali ve dağıtımının başlaması Avrupa'yla hemen aynı yıllarda gerçekleşmesine karşın sinema sektörü İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar gelişmemiştir. Buna bağlı olarak devletin sektörle ilişkisi son derece sınırlı kalmıştır. Bunun en önemli nedeni, sinemanın başlangıcının imparatorluk tarihinin belki de en çalkantılı dönemine denk gelmesidir. Çökmekte olan imparatorluğun son çabası olan Meşrutiyet'in ikinci kez ilanı (1908) ve uzun imparatorluk döneminde hiç görülmeyen bir gelişme olarak İttihat ve Terakki Partisi'nin (1908–1918) ortaya çıkışı gibi iç politik meselelerin yanı sıra Balkan Savaşları (1912–1913), Birinci Dünya Savaşı (1914–1918), Ulusal Kurtuluş Savaşı (1919–1922) ve hemen akabinde Cumhuriyet'e geçişle beraber ve tüm bu sürece eşlik eden sayısız ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal gelişme ve dönüşümler nedeniyle sektörün gelişmesi mümkün olmamıştır. İmparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecine eşlik eden uzun savaşların ardından, ulusal birliğini kurmayı ve modernleşmeyi önceleyen devlet de sinema sektörünü oluşturmaya öncelikleri arasına almamıştır. Bu geçiş döneminde sadece iki yapımevi kurulmuş –Kemâl Film ve İpek Film– ve uzun süre de öyle kalmıştır. Üstelik Türkiye'de kurulan bu az sayıdaki yapımevi ve stüdyo uzun süre çok ilkel yöntemlerle çalışmıştır (Öngören, 1979, s. 39). Devlet de bu alanda herhangi bir girişimde bulunmadığı ya da destek olmadığı için Türkiye'de iyi yapılandırılmış ve organize olmuş bir sektör on yıllar boyunca kurulamamıştır.

Nihayet İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından, bugün kimi kurgamcılar (örneğin Arslan, 2011) tarafından *Erken Yeşilçam* olarak adlandırılan dönemde yaşanan bazı gelişmelerle sinemamız büyük bir sıçrama gerçekleştirebilmiştir. 1946'da sektörde faaliyet gösteren ve hepsi İstanbul merkezli çalışan bir düzine kadar yapımcı tarafından kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin yayımladığı *Filmlerimiz* adlı broşürde, sinemanın salt bir sanat ya da endüstri olarak kabul edilemeyeceğine dikkat çekilerek, endüstrileşmesi gereken bu sanat dalına devlet yardımının zorunlu olduğu belirtilmiştir: "Bu seneye kadar iyi kötü film çıkaran müesseseler, kâr edemeyince halkın film isteği karşısında duramayarak yine film çevirecekler, fakat kâr etmek arzusuyla çok az masraflı ve eskisine nazaran daha basit filmler meydana getireceklerdir. Bu da Türk filmcili-

ğinin büsbütün gerilemesine ve yıkılmasına sebep olacaktır" (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1946, s. 2). Bununla beraber yapımcılar bir dizi konuda devlet himayesi de talep etmişlerdir. Bu taleplerin en önemlisi, o dönemde sinema biletlerinden alınmakta olan %75'lik eğlence vergisinin, yerli filmlerde ya tamamen kaldırılması ya da tiyatro ve konser gibi etkinliklerin biletlerinden alınan hadde, yani %20'ye düşürülmesidir. 1946'dan itibaren çok partili hayata geçmeyi deneyen Cumhuriyet Halk Partisi iktidarı filmcilerin bu talebine kayıtsız kalmaz ve 1948'de yürürlüğe giren Belediye Gelirleri Yasası'nda, sinema biletlerinden alınacak eğlence vergisi, yerli filmler için en fazla %25, yabancı film için ise en fazla %70 olacak biçimde düzenlenir. Yerli filmlerin lehine olan bu düzenleme bir bakıma sektöre doping etkisi yapar.

Yine 1948'de, Marshall Planının yürürlüğe girmesinin ardından Anadolu'da tarımsal kalkınmanın ve gelişmenin başlaması, İstanbul, İzmir, Ankara ve Adana gibi büyük şehir merkezlerinin dışında kalan geniş bir coğrafyanın da elektrikleşmesini sağlar. Bununla beraber, Anadolu'nun hemen her yerinde sinema salonları açılır (Refiğ, 1996, s. 181). Sinemanın bir boş zaman etkinliği ve kültürel fenomen olarak olağanüstü popülerlik kazanması ve yerli filmler lehine eğlence vergisinde yapılan düzenleme film yapımını tetikler. İkinci Dünya Savaşı'na kadar ulusal sinemanın çok az kurmaca film ürettiği ve bu üretimin neredeyse sadece Muhsin Ertuğrul tarafından yapıldığı dönem artık geride kalmıştır. Faruk Kenç, Şadan Kâmil, Baha Gelenbevi ya da Talat Artemel gibi, genç ve yeni bir yönetmen kuşağına hızla Orhan M. Arıburnu, Orhan Elmas, Muharrem Gürses, Nejat Saydam, Turgut Demirağ, Semih Evin, Memduh Ün, Osman F. Seden, Lütü Ömer Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Metin Erksan gibi isimler eklenir. Kemal Film ve İpek Film gibi öncülere Ha-Ka Film, Ses Film, İstanbul Film, Halk Film, Atlas Film, And Film, Ankara Film, Birlik Film, Elektra Film, Şark Film, Erman Film, Ömay Film, Sema Film, Azim Film, Güneş Film, İyi Film ya da Millî Film gibi yapımevlerinin eklenmesiyle beraber, on yıl gibi kısa bir sürede yapımevi sayısı 100'ü geçer. 1950'lerin ortalarından itibaren artık her yıl ortalama 15 yeni yapımevi sektöre girmektedir. Bu durum, üretilen film sayısına da yansır; 1946'ya kadar yıllık film üretimi sayısı beşi geçmeyen sinemamız, bu yıldan 1950'ye kadar yıllık 16 film ortalamasını yakalar. 1950'lerin ilk yarısında 50'ye yaklaşan yıllık film sayısı, bu on yılın sonunda 80'i bulmuştur. 1960'lar boyunca ise yıllık üretilen film sayısı 200'ü kolayca aşmaktadır (Scognamillo, 2001, ss. 94–105). Aynı dönemde yapımcıların ofislerini İstiklâl Caddesi'ndeki Yeşilçam Sokağı'na taşımalarının ardından ve bura-

da üretilen filmlerin olağanüstü popülerlik kazanmasıyla beraber sokak, ulusal sinemaya adını verir.

Ne var ki, özellikle 1960 ve 1970’li yıllarda yıllık üretilen film sayısı bakımından dünyanın sayılı ülkelerinden biri olmasına karşın, Türkiye’de devlet, sektörle uzun süre ilişki kurmamıştır. Oysa İkinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından 1950’lerin ortasına kadar film yapımı, ithali, dağıtımı ve gösterimi konularında faaliyet gösteren işletmeler bir araya gelerek ve cemiyetler, birlikler, dernekler, kooperatifler ve sendikalar oluşturarak sorunlarını devlete iletmeye çalışmış ve pek çok konuda düzenleme ve destek talep etmişlerdir. Buna karşın 1990’da yürürlüğe giren Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesine kadar kamu otoritelerinin sektör üzerinde doğrudan bir etkisi olmamıştır. Söz konusu yönergeye kadar devlet sektörle film kontrolü, denetim ve vergi düzenlemeleri dışında bir bağ kurmamıştır. 1923’ten sonra iç güvenlik mevzuatıyla düzenlenen film kontrolü ve sansür, 31 Temmuz 1939’da yürürlüğe giren Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelikle sistematikleşmiştir. Osmanlı İmparatorluğundaki ilk düzenli gösterimlerden itibaren tiyatro ya da opera gibi değerlendirilen film izleme faaliyeti ise önce merkezi yönetim, 1948’den sonra da yerel yönetimler tarafından eğlence vergisi adıyla vergilendirilmektedir. Girişimcilerin aynı anda yapımcı, ithalatçı, dağıtımçı ve sinema salonu sahibi olabildiği sektör için asıl mesele biletlerden alınan bu vergidir. Bunun dışında devlet ithal edilen filmler için gümrükte, ülkede üretilen her film için ise maliyetiyle oranlı bir biçimde kâr ettiğini varsayarak beş yıla yayılacak biçimde, yıldan yıla düşen oranlarda vergi alır ama 1950’lere kadar ülkede üretilen yıllık film sayısı çoğu zaman bir elin parmaklarını bile geçmediği için bu vergi yapımcıları pek de ilgilendirmemiştir.

Diğer yandan, uzun yıllar boyunca sektöre özgü yasal düzenlemelerin yapılmaması nedeniyle yapımcılar, dağıtımçılar, salon sahipleri, yönetmenler, senaristler, oyuncular, kısacası tüm sektör çalışanları farklı yasal mevzuatlarla karşı karşıya kalmışlardır. Mahmut Tali Öngören, sinemacıların ve filmcilerin muhatap olmak zorunda kaldıkları kurumların ve yasaların çokluğunu ve karmaşıklığını çok iyi örnekler. Öngören’e göre sinemayla ilgili işler bakanlıklar ve genel müdürlükler arasında dağıtılmıştır. İş devlete düşen filmci bir daireden diğerine koşturmak zordur:

Sansür tüzüğü dolayısıyla İçişleri Bakanlığı, Emniyet Genel Müdürlüğü, Adalet Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığı, vergi işleri do-

layısıyla Maliye Bakanlığı ve belediyelerle ilişkileri olan sinemamız, öte yanda, ham film vb. dışalımını dolayısıyla Ticaret Bakanlığı, bazı konulardaki filmlere kredi sağlamak amacıyla Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, dış ülkelere gönderilecek filmler konusunda Dışişleri Bakanlığı ve Gümrük ve Tekel Bakanlığı, kültürel faaliyet açısından da Kültür Bakanlığı vb. ile ilişki kurmak zorundadır (Öngören, 1979, ss. 27–28).

Öngören yapımcılar ile oyuncular, yönetmenler, senaristler, set ekibi ve dağıtımıcılar arasında yapılan sözleşmeler; dağıtımıcılar ile sinema sahipleri veya işletmecilerle sözleşmeler ve alandaki girişimciler için Türk Ticaret Kanunu’nun, Borçlar Kanunu’nun, Türk Parasını Koruma Kanunu’nun ve İş Kanunu’nun farklı hükümleri olduğunu da ifade eder: “Ne var ki, bu hükümler doğrudan doğruya sinema için konulmuş hükümler değildir,” (Öngören, 1979, s. 28). Sinema alanındaki örgüt temsilcilerinin defaten dile getirdikleri gibi, sinemanın kendi dinamiklerine özgü bir yasal mevzuat 1990’lara kadar oluşturulmamıştır. Yeşilçam ekonomisinin aktörleri, böyle bir ortamda enformel pratiklerle kendi yollarını bulmaya çalışmaktadır.

Yeşilçam, bu kaotik ortamda öylesine hızlı ve kuralsız büyümüştür ki, 1950’lerde o güne değin üretilen kurmaca filmlerin sayısı henüz 650 kadarken bile kötü anılmaya başlanmıştır. Bu dönemde dile getirilmeye başlanan eleştiriler, 1960’lar boyunca artarak devam eder ve 1970’lerde Türk sinemasında yaşanan çöküş, neredeyse her zaman eleştirilen meselelere bağlanır. Örneğin 1959’da Nijat Özön Yeşilçam’ı, “şipşakçı rejisörlerin yılda yedi-sekiz, hatta bazen on vurgun filmi ürettiği, anarşi içindeki bir endüstri” olarak tanımlar: “Yeşilçam, mutlaka çeki düzen verilmesi gereken bir endüstridir. Zira ücretlerde, çalışma şartlarında, film maliyetlerinde hiçbir istikrar yoktur,” (Özön, 1959, ss. 21–26). Ağâh Özgüç’e göre de Türk sineması, her önüne gelenin altına hücum edercesine film yaptığı bir başıbozukluk, bir dengesizlik içindedir:

Film şirketlerinin sayısı 150’nin üzerindedir. Her gün bir yenisi daha ekleniyor. Bacakları kırık iki sandalye, bir masa bulan film yazıhanesi açıyor. Mantar gibi biten bu uydurma şirketlerin faaliyetleri nedir, ne iş yaparlar kimse bilmez? Akıl sır ermez. Bu yazıhanelerin birçoğunda adam dolandırılır (Özgüç, 1965, s. 6).

Onat Kutlar Yeşilçam’ı “kolay para kazanma, kapkaççılık, halkın beğenisini ve parasını sömürme yöntemiyle işleyen bir sektör” olarak tanımlar: “Tefeciler, salon ve işletme sahipleri yüzbinler kazanmakta; ‘gece-

kondu yapım ortaklıkları' fazla para kazanmasalar bile enflasyonist yapım koşullarından yararlanarak 'bir günün beyliğini' sürmektedir," (Kutlar, 1967, s. 29). Kutlar, ulusal sinema sektörünün "komprador, bürokrat ve ağa üçlüsüne paralel bir kavador¹, sansürcü, işletmeci ve tefeci dörtlüsünün elinde olduğunu" söylemektedir: "Bu dörtlü, bazı Yeşilçam aydınlarını bile aldatan karmaşık yollarla hem seyirciyi hem de emeği dışında bir çıkarı bulunmayan teknik kadroları sömürmektedir," (aktaran Gökbörü, 1968a, s. 14). Tuncan Okan'a göre sinema "yarım yüzyıldan beri Türkiye'de bir kapkaç politikasına hedef edilmektedir," (Okan, 1968, s. 14). Sami Şekeroğlu, "[Türkiye'de] her alanda kapkaççılık vardır, bunun sonucunda da sinemayı ortamın dışında tutamayız," diyerek sorunu kabul eder (Soruşturma: Cumhuriyet'in 50. Yılında Türk Sineması, 1973, s. 11). Atilla Dorsay, sinemamızın ekonomik yapısının mutlaka değişmesi gerektiğini söyler: "Böylesine kapkaççı, emeği ve sanatçıyı böylesine sömüren, sanattan bu derece uzak kişilerin elinde olan, böylesine iskambil kâğıdı üzerine kurulu bu düzenin devamını istemek ancak çok ağır sıfatlarla nitelenebilir," (aktaran Gökbörü, 1968d, s. 14). Hüseyin Baş da "halkçı kuruluşların gelişebilmesi için" kapkaççı düzenin değişmesi gerektiğini söyler (aktaran Gökbörü, 1968b, s. 14). Yapımcı ve yönetmen Umut Utku'ya göre sinemamızın ekonomik yapısı değişmelidir ve bunun yolu devlet himayesinden geçmektedir: "Sinemamızın ekonomik yapısının değişmesini istiyorum. Kapkaççı ekonomik düzen sona ermelidir. Devlet milyonlarının bir kısmını bu piyasaya akıtarak ekonomik bakımdan güçlü bir sinemacılık ortamının kurulmasına önayak olmalıdır," (aktaran Gökbörü, 1968c, s. 14). Yeşilçam'ın ekonomik yapısında ve sektörel pratiklerinde önemli sorunlar olduğunun herkes farkındadır.

Ulusal Sinema Tarihyazımının Sorunları, Tarihyazımının Kaynağı Olarak Edebî Metinler ve Orhan Kemal Yazını

Türkiye'de, 1930'lardaki ilk örneklerinden itibaren sinema tarihyazımının erken dönemi, analitik bir yöntem izlemeyen, metodolojik eksiklikleri bulunan, kaynak göstermeyen ve tarihselleştirmeye ilgili temel kavramsal çerçeveleri kullanmayan metinlerle gelişmiştir. Tunç Yıldırım ve Fehime Elem Yıldırım'ın dikkat çektiği gibi, erken dönem tarih yazıcılarından Kâzım Nami Duru, Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen'in çalışmaları, çoğunlukla kronolojik ve anekdotlara dayalı olup tarihsel nedensellikten uzaktır (Yıldırım & Elem Yıldırım, 2019, s. 53). Buna karşın, 1960'lı yıllarda

¹ Cavador (İspanyolca). Kazıcı. Kutlar, cavador'un "Güney Amerika ülkelerinde kapkaççı ve sömürücü yapımcılara verilen isim" olduğunu ifade etmektedir (aktaran Gökbörü, 1968a, s. 14).

Nijat Özön'le birlikte daha modern ve belgeli tarihyazımı çabaları ortaya çıkmış, içerdiği pek çok probleme rağmen film tarihinin dönemselleştirilmesi, problematik bir yaklaşımın geliştirilmesi ve sinemanın hem sanat hem de bir endüstri olarak değerlendirilmesi yönünde ilk adımlar atılmıştır. Ancak bu gelişmelere rağmen Türkiye'de sinema tarihçiliği uzun süre film merkezli bir anlayışa dayalı olarak şekillenmiş; film ve yönetmen odaklı, İstanbul merkezli ve çoğu zaman yapım, dağıtım ve gösterimin temel pratiklerini –özellikle de ekonomik pratikleri– dışlayan bir çizgide ilerlemiştir. Nijat Özön, Âlim Şerif Onaran ve Giovanni Scognamiglio gibi yazarların metinlerinde bu yaklaşım baskındır. Üstelik Murat Akser'in de ifade ettiği gibi, anaakım ulusal sinema tarihi yazımında belli başlı isimlerin merkezi tuttuğu bu çalışmalar bir biçimde ideolojiktir; "iyi niyetli ama bir bilim adamına yakışmayacak biçimde özneldir" ve tüm bunlardan dolayı da güvenilir değildir (Akser, 2003, s. 41). Bu, "yarı veri, yarı kişisel yoruma dayalı" ulusal sinema tarihimizin yazımıyla ilgili haklı eleştiriler, 2000 sonrasında giderek artan bir biçimde dile getirilmekte ve sinema tarihyazımı için yeni yaklaşımlar ve yöntemler önerilmektedir (örneğin Kayalı 1996, Akser 2003, Işığın 2004, Gökçe 2006; Özen 2009a, 2009b, 2013, Doğan, 2010 ve Okumuş 2022). Bu eleştirilere göre, Türk sinema tarihyazımında bir dönüşümün gerçekleşebilmesi için disiplinlerarası yöntemlerin, karşılaştırmalı perspektiflerin, yenilikçi metodolojilerin ve yerel tarihyazımının teşvik edilmesi gerekmektedir. Böylece sinema tarihi, yalnızca üretim süreçlerinin değil, aynı zamanda izleme biçimlerinin, toplumsal bağlamların ve kültürel belleğin de bir parçası olarak yeniden inşa edilebilir. Aynı dönemde uluslararası alanda da bu bakış açısı çeşitli kuramsal yönelimlerle sorgulanmaya başlanmıştır. *Yeni Film Tarihi* (örneğin Chapman, Glancy, & Harper, 2007; Elsaesser 2004 ve 2016) ve *Yeni Sinema Tarihi* (örneğin Maltby & Stokes vd., 2007; Maltby, Biltereyst, & Meers, 2011; Biltereyst & Meers, 2016; Biltereys, Maltby, & Meers, 2019; Kuhn, Biltereyst, & Meers, 2017; Gennari, Van de Vijver, & Ercole, 2024) gibi yaklaşımlar, sinemayı yalnızca filmler üzerinden değil; sinemanın toplumsal, kültürel vb. bağlamları, film dolaşımı ve seyir mekânları, seyirci deneyimi ve benzeri kültürel pratikler üzerinden de anlamaya çalışmaktadır. Türkiye'de hem tarihyazımı eleştirilerinin hem de bu yaklaşımların etkisiyle, seyir ve seyirci merkezli, mekânsal bağlamlara duyarlı ve farklı bölge ve şehirlere yayılan çalışmalar artış göstermektedir.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, Yeşilçam döneminde film finansmanından üretimine, dağıtımdan gösterimine kadar sektörün bir-

çok alanında enformel ilişkiler norm haline gelmiştir. Ancak Türkiye’de sinema sektörüne özgü enformel ekonomik pratikler üzerine kuramsal çalışmalar oldukça sınırlıdır. Sinema sektörünün tarihini yazarken karşılaşılan temel sorunlara ek olarak, sektördeki yaygın enformel ekonomik pratiklere dair bilgi ve belgeye erişimin son derece kısıtlı olması, bunun en önemli nedenidir. Ne var ki, bu pratiklerin izini sürmek, mevcut tarihyazımı yöntemleriyle mümkün değildir. Sinema ekonomisine özgü enformel yapının kendine özgü kurallarla işlemesi ve yazılı belgeler yerine sözlü anlaşmalara dayalı ticari ilişkiler, kanıt ve belge sorununu doğurmakta ve araştırmacıların önüne engeller koymaktadır. Sözlü tarih çalışmaları gibi, kimi yenilikçi yöntemlerle bu sorunlar aşılabilmektedir ancak bu pratikler sıklıkla yasal sınırları da ihlâl ettiği için, sözlü tarih yöntemleriyle bu pratiklerin tanık(lık)larına ulaşmak da çoğu zaman mümkün olmamaktadır. Tüm bunlar, araştırmacıları klasik tarihyazımı yöntemlerinin dışına çıkmaya ve alternatif kaynaklara yönelmeye zorlamaktadır. Enformel ekonominin izini sürebilmek için yöntemsel yaratıcılık ve farklı türden kaynaklara yönelmek gereklidir. Bu bağlamda edebî metinleri, özellikle dönemin atmosferini, sektörün işleyiş biçimlerini ve gayriresmî ilişkileri sezgisel biçimde yansıtan kurgularıyla önemli bir veri kaynağı olarak değerlendirmek mümkündür. Romanlar, hikâyeler, hatıralar ya da biyografiler, bireylerin deneyimlerini ve toplumsal hafızayı taşıdıkları için enformel ekonomiyle ilgili dolaylı ama anlamlı izler sunma potansiyeli taşımaktadır (Gönden Öktem, 2010²; Çam, 2020, s. 33;

² Meltem Gönden Öktem’in *Sinematograf’tan Video’ya Türkiye’de Sinema Deneyimi ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları* (2010) başlıklı doktora tezinde “Türkiye’de sinemanın sosyal tarihini ve film merkezli sinema tarihçelerinde boşlukta bırakılmış konularını anlamlandırmak” için, Türk edebiyatının sinema tarihine eşlik eden neredeyse tüm eserleri incelenmekte ve Orhan Kemal’in *Yalancı Dünya* romanı da değerlendirilmektedir. Ancak Gönden Öktem’in tezi ile bu çalışma, edebî metinlerin sinema tarihyazımına sunduğu katkısı farklı düzlemlerde tartışmaktadır. Öktem’in çalışması, geniş bir tarihsel aralığı (1896–1980) kapsayarak, sinemanın modernleşme süreci, gündelik yaşam ve Yeşilçam kültürü içindeki yerini edebî metinlerdeki yansımaları üzerinden değerlendirirken, edebiyatın sosyolojik ve tarihsel olanaklarını sinema tarihinin yeniden yazımı için alternatif bir kaynak olarak ele almaktadır. Buna karşılık bu çalışma, *Yalancı Dünya* romanını odak metin olarak belirleyip, 1960–1970 dönemindeki Yeşilçam sektörünün enformel ekonomik yapısını detaylı biçimde çözümleyerek belgelerin sınırlı olduğu bir alanda mikro-tarihsel bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Her iki çalışma da geleneksel, film merkezli sinema tarihyazımını eleştirerek, sektörel yapılar, seyir pratikleri ve toplumsal bağlamları odağa alan çok katmanlı bir tarih anlayışını savunmaları bakımından kesişir; ancak yöntem, kapsam ve odaklandıkları tarihsel sorunlar bakımından birbirini tamamlayan farklı yaklaşımlar geliştirirler. Bu bağlamda, Gönden Öktem’in titizlikle yürüttüğü ve edebiyatı sinemanın toplumsal tarihini

Çam & Şanlıer Yüksel, 2020, ss. 598–602). Dolayısıyla, enformel sinema ekonomisinin tarihini yazmak için sadece belgeye değil, anlatıya da ihtiyaç vardır; bu anlatıların peşinden gitmek ise sinema tarihçiliğinde yeni yöntemsel açılımlar sağlayacaktır.

Bu bağlamda, Yeşilçam döneminin enformel sinema ekonomisinin tarihyazımı için Orhan Kemal'in eserleri, özellikle de romanı *Yalancı Dünya* istisnai bir yerde durmaktadır. 1949'da Adana'dan İstanbul'a göç eden Kemal, hikâye ve romanlarını satarak hayatını kazanmaya çalışır. Yeşilçam'ın aynı yıllardaki yükselişiyle beraber bu işlerin yanına, diyalog yazarlığı ve senaristliği de ekler. *Senaryo Tekniği* ve *Senaryoculuğumuzla İlgili Notlar* (1963) adında bir kitap da yazan Kemal'in yaşamında olduğu gibi edebî dünyasında da sinema, sinemacılar ve filmciler önemli yer tutar: *Filmciler*, yani yapımcılar, muhasebeciler, rejisörler, üçüncü sınıf rejisörler, rejisör yamakları, senaristler, oyuncular, figüranlar, film teknisyenleri ya da set işçileri; *sinemacılar* yani salon sahipleri, sinema müdürleri, gişeciler, teşrifatçılar ya da kartelacılar ve *seyirciler*, yani kafasında sinema kuranlar, kafasındaki film kopanlar, filmlerdeki gibi yaşamak isteyen, yıldızlara, artistlere ve onların şatafatlı hayatlarına heveslenen sinema delisi kızlar, kadınlar³ ve oğlanlar... İkinci Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Yeşilçam'ın altın yıllarında, toplumsal ve kültürel hayatın her anına ve alanına sirayet eden sinema, Kemal'in hikâye ve romanlarında sıklıkla karşımıza çıkar. Dahası Yeşilçam'ın yapım pratiklerini iyi bilen bir yazar ve senarist olarak kaleme aldığı eserlerinde –kendisinin de dâhil olduğu– Yeşilçam'ın koyu gri bir pusla gizlenen ekonomisine dair pek çok öge yer alır.

Örneğin Kemal, *Vur Abalıya* adlı hikâyesinde (1974, ss. 266–272) Yeşilçam'daki bir yapım şirketinde çalışan ve patronu tarafından "telaşe müdürü" olarak çağrılan bir işçinin tahsilat peşindeki bir gününü anlatır. İki film birden çeken, ancak banka kredileri kesildiği için bütün işleri duran şirketin, aynı zamanda rejisörü de olan patronu umudunu cimri bir

anlamak için güçlü bir analitik çerçeveye dönüştüren çalışması, Türkiye'de edebî eserlere dayanan sinema tarihyazımı alanında öncü ve kurucu bir nitelik taşımakta ve alanyazın için kalıcı bir referans noktası oluşturmaktadır.

³ Kemal'in üç romanında –*Bir Filiz Vardı* (1980 – ilk olarak Varlık Yayınları tarafından 1965'te yayımlanmıştır), *Yalancı Dünya* (1970 – ilk olarak Ağaoğlu Kitapevi tarafından 1966'da yayımlanmıştır) ve *Kötü Yol* (2012 – ilk olarak Öncü Kitabevi tarafından 1969'da yayımlanmıştır)–, üç karakter üzerinden –Filiz, Neriman ve Nuran– genç kızların kimi zaman delilik sayılacak derecedeki sinema tutkuları anlatılmaktadır.

milyonlerden alacağı bir milyon liralık borca bağlamıştır ve tahsilat için telaşe müdürünü görevlendirmiştir. Hikâyenin kahramanı, borç verecek cimri milyoneri Şehzadebaşı Kahvesi'nde bir kumar masasında bulur, durumunu anlatır. Cimri milyoner, "Al şu kartı, git filan film şirketine. Bana ödenecek borçları vardı. Sana şu kadar ödesinler!" diyerek onu Beyoğlu'na, başka bir şirkete gönderir. Onca yolu yürüyerek gittiği şirkette, kalın siyah çerçeve gözlüklü muhasebeciye meramını aktarır ancak muhasebeci "Para bekliyoruz kardeşim!" diyerek onu başından savmaya çalışır. Telaşe müdürü, birkaç saat bekledikten sonra "Ben gidip takip etsem?" der ve şirkete ödeme yapması beklenen üç sinemanın adresini alır. İlk sinemanın muhasebecisi, "mutlaka ödenmesi gereken bir bonusu olduğu için" uygun değildir. İkinci sinemanın sahibi "en küçük çocuğu ağaçtan düşüp bacağını kırdığı için" evine gitmiştir, yerinde değildir. Kalan son sinemanın müdürüyse zamparanın biridir: "Yıldız parkında mıdır, Beyoğlu sinemalarından birinin locasında mıdır, yoksa arkadaşlarından falanın garsoniyerinde midir" (Kemal, 1974, ss. 270–271), onun da artık nerede olduğu hiç belli değildir.

Bono adlı hikâyesinde (Kemal, 1974, ss. 36–42) ise yazar, bin beş yüz liralık bir bonoya bel bağlamış bir işçinin evhamlarını anlatır. Üç gün sonra vadesi dolacak bonoyu muhtemelen ödemeyecek olan patronun ve muhasebecinin bahaneleri peş peşe aklına gelir. Kafasında ilk olarak patronla yapacağı konuşmayı kurgular. "Vaay, iyi ki geldin be birader!" demesiyle beraber Diyanet İşleri Başkanı'nın vazifesinden alınmak istenmesinden konuyu açan patronu, uzun uzadıya seçimleri, sağcı basını, hükümeti, muhalefeti, meclis müzakerelerini, bakanların, başbakanın davranışını eleştirdikten sonra "Bana müsaade. Çok acele toplantımız var!" diyerek gitmeye yeltendiğinde ve mesele nihayet vadesi dolan bononun ödenmesine geldiğinde, "Muhasebeciye uğrayın lütfen, ödesin" deyiverir. Ama evhamın büyüğü henüz yeni başlıyordur. Muhasebeci başta onun "Günaydın, nasılsınız?" hitaplarını duymazdan, kendisini de görmezden gelir ama bir zaman sonra ne istediğini sormak zorunda kalır. Bononun o gün ödenmesinin mümkün olmadığı cevabıyla birlikte ikili arasında bir söz dalaşı başlar. Muhasebecinin "Para yok! Dört film çevirdik dört! Her film en azdan yüz elli bin lira. Altı yüz bin, nâber?" çıkışına kahramanımız yeni bir soruyla karşılık verir: "Peki ne zaman olacak paranız?" "Bilmiyorum," der muhasebeci: "Dublajdan sonra kopyalar basılıp işletmecilere gönderilecek. İşletmeciler bütün Türkiye sinemalarında vizyona girecekler. Filimin tutması, masrafını çabucak amorti etmesi lazım. Ettikten sonra..." (Kemal, 1974, s. 41).

Yazarın bu bağlamdaki en önemli eseri ise, ilk olarak 1966'da yayımlanan, *Yalancı Dünya* adlı romanıdır. Kemal, *Yalancı Dünya*'da kasaba yaşamının dar sınırlarından ve aile baskısından bunalan, magazin sütunlarını süsleyen artistlerin yaşamlarına öykünen ve bir rejisör tarafından keşfedilerek Yeşilçam dünyasına adım atacağı günü bekleyen Neriman'ın hikâyesi kadar, "Türk Hollywood'u ve Cinecitta'sı" olan Yeşilçam'ı da odağına almaktadır. Romanda Neriman gibi karakterlere Neriman Köksal, Filiz Akın, Türkan Şoray, Belgin Doruk, Fatma Girik, Ayhan Işık, Orhan Günşiray, Göksel Arsoy, Fikret Hakan ya da Cüneyt Arkın gibi yıldızlar ve Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Nejat Saydam ya da Semih Evin gibi yıldız yönetmenler eşlik eder. Eserde, Yeşilçam'ın meşhur oyuncular, kahvehane köşelerinde iş bekleyen figüranlar, yapımcılardan bir türlü ücretini alamayan senaryo yazarları, ekonomik darboğaz koşullarında türlü düzenbazlık ve vurgunculukla işletmesini ayakta tutmaya çalışan Recep Cıva gibi filmciler, Fabrikatör Hayri Girsavaş ve kızı Fatma Girsavaş gibi yatırımcılar, filmlerden ümitsizce kâr elde etmeyi bekleyen bölge işletmecileri ve Mösyö F. gibi tefeciler, toplumsal ve ekonomik ilişkileriyle beraber işlenir. Dolayısıyla *Yalancı Dünya*, Yeşilçam'ın bugüne değin yazılanların ötesinde puslu ve hatta yer yer karanlık alanlarda kalan enformel ekonomik pratikleri hakkında önemli bilgi içermektedir.

Araştırmanın Sorunsalı, Amacı, Araştırma Soruları ve Yöntemi

Türkiye'de ulusal sinema ekonomisinin tarihyazımında, sektörel enformel yapı ve pratiklere ilişkin araştırmalar ve alanyazın, gerek kaynak ve belge eksikliği, gerekse yöntemsel zorluklar nedeniyle sınırlı bir çerçevede kalmaktadır. Oysa *Yalancı Dünya* gibi Yeşilçam pratiklerine doğrudan temas eden edebî eserlerin, bu kaynak eksikliğini gidermeye yönelik potansiyelleri hem teorik hem de metodolojik açıdan dikkate değerdir. Bu bağlamda çalışmayla, Yeşilçam'ın işleyişine yakından tanıklık etmiş gerçekçi bir yazar olan Orhan Kemal'in *Yalancı Dünya* adlı romanından hareketle, 1960–1970 dönemine ait enformel ekonomik pratiklerin izini sürmek amaçlanmaktadır. Edebiyatın bir temsil alanı olarak, sinema tarihyazımında alternatif bir kaynak olarak kullanılabilirliği araştırmanın temel varsayımdır. Bu doğrultuda çalışmada şu araştırma sorularına yanıt aranmıştır: (1) *Yalancı Dünya*, Yeşilçam'ın hangi sektörel pratiklerini görünür kılmaktadır? (2) Romanın karakterleri ve olay örgüsü, dönemin sinema sektöründeki enformel ekonomik yapı ve pratikleri nasıl yansıtmaktadır? (3) Bu romanın sinema tarihyazımı açısından sunduğu

alternatif anlatılar nelerdir? (4) Edebî metinlerin sinema tarihyazımında kaynak olarak kullanılmasının olanakları ve sınırları nelerdir?

Çalışma, nitel araştırma yaklaşımlarından içerik analizi yöntemiyle yürütülmüştür (Neuman, 2006, ss. 466–478; Neuendorf, 2017; Miles, Huberman, & Saldaña, 2014). Bu bağlamda, *Yalancı Dünya* sistematik bir şekilde analiz edilmiş; metin içerisinden elde edilen veriler, içerik analizi ilkeleri doğrultusunda kodlanmış ve belirli temalar altında sınıflandırılmıştır. Elde edilen temalar şunlardır: "Filmciler, yapımcılar ve işletmeler," "yatırımcılar," "bölge işletmecileri ve Anadolu işletmeleri," "tefeciler ve bonolar," "kişiler" ve "yerler – mekânlar". Ayrıca, Yeşilçam'a yönelik sektörel eleştirileri ortaya koymak amacıyla 1960–1980 dönemine ait sinema dergileri, gazeteler ve ikincil kaynaklar da incelenmiştir. Bu belgeler, söz konusu dönemin sektörel yapısını anlamaya ve edebî temsillerle ilişkilendirmeye yönelik tarihsel bağlamı kurmak üzere çalışmaya dâhil edilmiştir. Son olarak, *Yalancı Dünya*'dan elde edilen bulgular, dönemin sektörel eleştirileriyle karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve edebî anlatının tarihsel gerçeklikle kurduğu ilişki tartışılmıştır.

Araştırmanın Bulguları: Filmciler, Yatırımcılar, Bölge İşletmecileri ve Tefeciler

Yalancı Dünya, yazıldığı dönemin sinema ortamının ekonomik arka planını, yani Yeşilçam'ın üretim pratiklerini güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sırasında başlayan ve hemen ardından sektörün yaşadığı olağanüstü büyümeye eşlik eden, çok partili demokratik hayata geçiş sürecinde sektörün gelişmesine büyük etkisi olacak yerli filmlerden alınacak vergi ve yapılacak kesintilerle ilgili düzenlemeler ve nihayet 27 Mayıs 1960'tan sonra sektörün daha da büyümesine yol açacak göreceli özgürlük ortamında yapımcılar, "bunalımdan kurtulma çabası" (Özön, 1968, s. 162) olarak adlandırılan bir süreçtedir. Bu dönemde, ilk örneklerini gördüğümüz toplumsal gerçekçi filmlerin yanı sıra Anadolu seyircisini salonlara çeken, yıldız sistemine dayanan ve kolayca özdeşlik kurulabilen melodramlar sektörü her geçen gün etkisi altına almaktadır. Artan arza karşın yükselen yapım maliyetleri nedeniyle yapım süreçleri kısalmış ve bir film bütçesiyle birden fazla film yapmak gibi pratikler sektöre hâkim olmuştur. 1960'ın başından, *Yalancı Dünya*'nın kaleme alındığı 1963'ün sonuna kadar olan sürede, sadece dört yılda 73 yeni yapım şirketi kurulmuş, 456 yeni film çekilmiştir (Scognamillo, 2001, s. 102). Kemal, *Yalancı Dünya*'da sektörün bu durumunu "her yıl doğup batan yığınla firmanın gülünç serüvenleri," (Kemal, 1970, s. 152) olarak betimler. Yapım

enflasyonu, sinemamızda içerik ve biçimle ilgili sorunları da beraberinde getirerek kâr odaklı filmlere kapıyı ardına kadar açmıştır. Giovanni Scognamillo (2003, s. 162), "ticari sinema, olağan bir davranışla, bildiği ve tekrarladığı konulardan uzaklaşmadan bunların içine daha güncel, biraz daha toplumcu unsurlar serpiştiriyordu sadece," diyerek enflasyonist ortamın yarattığı sorunları özetler.

Yalancı Dünya'nın arka planını Yeşilçam'da faaliyet gösteren ama adları doğrudan anılmayan büyük yapım şirketleriyle ekonomik yükümlülüklerden kaçmak için kurulmuş, kısa ömürlü paravan işletmelerden oluşan ortam meydana getirir. Anlatı, *Cıva-film* adlı küçük ölçekli yapım şirketini merkeze alarak Yeşilçam'a genişleyecek biçimde kurulur. Kemal'in "üç kaatçı, baştan aşağı palavra", "kap-kaççı" ve "hergele" olarak nitelendirdiği (1970, ss. 134, 135, 150) Recep Cıva'nın sahibi olduğu *Cıva-film*'in zar zor ayakta duran, ha battı ha batacak yazıhanesinin durumu dönemin eleştirilerine koşuttur:

Duvarları çeşitli yerli ve yabancı film afişleriyle kaplı, daracık oda, taksitleri ödenememiş zarif möble, masalarla doluydu. Nikelajları pırıl koltuklar, aynı demir, aynı pırıltılar içinde kocaman bir masa. Duvarlardaki yerli yabancı film afişlerinden çılgık yükselen acı renkler, tozlu ampulün parlattığı demir eşya, doluymuş gibi gözüken boş film kutuları... (Kemal, 1970, s. 208).

Yalancı Dünya'nın enformel ekonomisi, bu görünüşte şaşıaalı ama aynı zamanda derme-çatma yazıhanelerde filmcilerin, yatırımcıların, bölge işletme(c)iilerinin ve tefecilerin ilişkileriyle kurulur ve gerçekleşir. Kemal, *Yalancı Dünya*'nın filmcileri olarak Recep Cıva'yı ve rejisör yardımcısı Bülent Nejat Coo'yu okura sunar. Çekirdekten yetişme bir yapımcı ve *Cıva-film*'in sahibi olan Recep Cıva çocukluğunda sinemalarda çalışmaya başlamış ve sonra büyük bir fırsat yakalayıp Yeşilçam'a kağıdı atmıştır:

Anadan doğma zil, üç kaatçı, baştan aşağı palavra bu adamın geçmişini bilenler, bilmem hangi ilçe sinemasında gazoz sattığını, iskemle taşıdığını söylerlerdi. Sonraları söylemesi ayıp, çok zengin ve yaşlı biriyle tanışmış. Yaşı on yedi, on sekiz. Yakışıklılığı işe yaramış. Adamı avucunun içine aldıktan başka çekip İstanbul'a getirmiş, filmcilik işlerine sokmuş. On beş, yirmi bin lirayla başlamışlar filim çevirmeğe. Bir o kadar da kredi. Allem kalem derken ilk filimlerini yarı yarıya çevirmişler satmışlar Anadolu işletmecilerine. Derken ikincide yaşlı

adam kahrolmuş adeta. Zaten kalp de varmış. Bir sabah uyanmayıvermiş. Beyoğlu arka sokaklarından birindeki pansiyon odalarında. Her şey zaten Recep Civa'nın üzerinde... (Kemal, 1970, s. 135).

Yeşilçam'ın hâkim türü olan melodramlar *Yalancı Dünya*'nın anlatısını da belirler. Melodramlar temel uzlaşımlar ve klişeler üzerinden inşa edilir. Hasan Akbulut (2012, s. 16) "melodramlarda ana çatışmanın iyi ile kötü arasında kurularak ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunduğunu" ifade eder. Bu bakımdan eserin anlatısını oluşturan çatışmaların doğasıyla, Yeşilçam melodramları arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Bu bağlamda, *Yalancı Dünya*'nın temel çatışmalarından biri, sinemayı salt bir meta olarak gören ve vurguncu yapımcıları örnekleyen Recep Civa ile sinemayı sanat olarak gören rejisör yardımcısı Bülent Nejat arasında kurulur. Sanat sinemasını savunan filmcileri örnekleyen rejisör yardımcısı Bülent Nejat, eserde okurun karşısına ilk olarak, yeni çekilecek film için mekân ve oyuncu ararken çıkar. Aslında Bülent Nejat "prodüktör yazıhanelerinin çokluk bulunduğu Hava sokağı, Bursa sokağı, Kuloğlu sokağı, Öğüt sokağı, Nane sokağı, Sakızağacı sokağı, Büyükbayram sokağı gibi sokaklarda, bu sokakların Anadolu'dan pırıl pırıl umutlarla gelip, yerli filmlerde rol alabilmek sevdasıyla figüran yazıhaneleri, kahveler, muhallebici, tostçu dükkânları arasında sürünen delikanlılarla kader birliği yaparken, yolu Civa-film'e düşmüş" (Kemal, 1970, s. 148) biridir. Ama sözüm ona tahsilini Paris'te yapmıştır; Fransızca, İngilizce, İtalyanca ve Osmanlıca bilir; İstanbul'da sıkılır; sinemaya hâkimdir, ağzından Avrupa filmlerini düşürmez, Yeşilçam'ı, sürekli yerli filmcileri ve filmleri aşağılar:

Düşünün, artistler cahil, senaristler cahil ve bomboş, rejisör diye bir şey yok. Prodüktöre gelince... Onlar da işin kabaca ticaretinde. Çoğu Anadolu işletmecisinin cüzdanına dikmiş gözünü. Halbuki Paris'te prodüktör, yıldan yıla cari hesabındaki 'Actif'e şöyle bir göz atar, o kadar. İşletmecinin istediğini değil, sanatın dilediğini yapar. Burada, pöh. Olmaz, bu şartlar altında olmaz ama, yapacağız. Belki de işe 'A'dan başlamak gerekecek... (Kemal, 1970, s. 72).

Bülent Nejat'ın düşüncelerinin, 1960'ların ortalarından itibaren dönemin aydınlarından –özellikle de Sinematek çevresinden– Yeşilçam'a ve yerli filmlere yöneltilen eleştirilerle koşturması dikkat çekicidir. Bülent Nejat, adeta bu çevrelerden yerli filmlere ve filmcilere yöneltilen eleştirileri özetlemektedir:

Ben karakter ararım, sanat ararım. Yerli filmlerse hiç aldırış etmezler

böyle şeye. Zaten yerli filmcilerimiz, bilhassa filmcileri yöneten Anadolu işletmecileri sanattan nedense bucak bucak kaçarlardı. İnanır mısınız, sinemayı icat edenler mezarlarından başlarını kaldırıp da bizim filimlerimizi görseler, sinemayı keşfettiklerine pişman olur, belki de kendilerine lanet ederler, ikinci sefer ölürlerdiler... (Kemal, 1970, s. 133).

Oysa Bülent Nejat'ın amacı da aslında bir film çevirip satmak ve bu sayede yırtmaktır. Ne var ki hem Recep Cıva hem de Bülent Nejat, düzenli olarak film üretebilecekleri sermayeden yoksundur. Dolayısıyla ticaret ya da sanat, amaç ne olursa olsun, filmciler yatırımcı bulmak zorundadır. Türk sinemasının hem bir sektör hem de bir sanat olarak "geri kalmışlığı" da sermaye yoksunluğuna bağlanır. Örneğin Ünsal Oskay'a göre sinemamızın tekniği yeterince gelişmemiştir ve filmcilik bir bakıma deneme-yanılma yöntemleriyle yapılmaktadır. Tüm bunların arkasındaki neden ise "sermaye yetersizliği ve finansman çapaçulluğudur": "Teknik yeterince gelişmemiştir, sinemanın oyuncularını da yönetmenleri de sınıma-yanılma yöntemiyle yetiştirmektedir. Filmlerin prodüksiyonu ise, sinemanın sınıma-yanılmasının da nedeni olan, sermaye yetersizliği ve finansmanın çapaçulluğu yüzünden gelişmenin ve sinemamızın sanatsal, estetik ve eleştiril boyutlarının filizlenmesinin engeli oluyor" (Oskay, 1996, s. 98). Yerli filmciliğimizin sermayesi, Amerikan ve Avrupa filmciliğiyle rekabete imkânı ve ihtimali olamayacak kadar cılız ve küçüktür:

Mesela, Amerikan ve Avrupa filmciliği ve sermayesi yanında bizim yerli filmciliğimizin pek cılız ve küçük kalması, onlarla rekabet etmek imkân ve ihtimalini ortadan kaldırmıştır. Büyük film sektörü için çok sermaye gerekir. Ticari mesele olarak ele alınca bizim piyasamızın da imaya yüksek masrafları gerektiren böyle bir endüstriyi tek başına beslemekten uzak olduğunu görürüz (Salih N. Urallı'dan aktaran Abisel, 2005, s. 21).

Her ne kadar 1960–1980 dönemindeki pratikler –örneğin yıllık olarak, ilk kez faaliyete geçen yapımcı şirketi ve üretilen film sayıları–, sektöre önemli bir sermaye akışı olduğunu gösterse de pek çok eleştiride dile getirildiği gibi, bu akış sektöründe bir birikime yol açmamış ve kalıcı olmamıştır⁴.

⁴ Sektörde sermaye birikiminin olmamasının nedenleri, ulusal sinema tarihimizdeki büyük tartışmaların da merkezindedir. Örneğin Halit Refiğ, sinemamızın sermayesizliğini bir bakıma olumsuzlar. Ona göre Türk sineması, bütünüyle yabancı sermayenin desteğiyle ya da Türk burjuvazisinin görünmez eliyle kurulmadığı için bir endüstri ama bizi devletin eliyle de kurulmadığı

Bazı filmciler, sektörün sermaye birikimi gerçekleştirememesinin nedeni olarak, 1980'lerin ortasına kadar bilet fiyatlarını kontrol eden yerel yönetimlerin politikalarını gösterir. Buna göre, "Halkın en ucuz eğlencesi sinemadır" sloganı ile bilet fiyatlarını çok düşük tutan belediyeler ve yine belediyelerin aldıkları eğlence vergisi, sektördeki sermaye birikimini önlemiştir (Kurtuluş, 1996, s. 381). Bu bağlamda Zahit Atam, Yeşilçam'ın yükselişini tetikleyen, 1948'de eğlence vergisinde yerli filmler lehine yapılan indirimin "sektördeki geçici ve vurguncu yapımcı tipini" arttırdığını ve bu uygulamanın "sermaye yoğunlaşmasını artıracakı yerde azalttığını, hatta halkın kültürel geriliğini sömürmeye niyetli insanları sektöre soktuğunu" savunmaktadır. Atam'a göre "benzeri bir durum 1960'larda tekrar ortaya çıkmıştır ve sinema giderek niteliksiz yapımcıların baskısını üzerinde hissetmektedir" (Atam, 2009, s. 311). Sektörde, sermaye birikiminin gerçekleşmemesinin yapısal nedenlerinin yanı sıra, doğrudan sermayedarlara bağlı olan toplumsal ve kültürel nedenler de vardır. Örneğin, Nilgün Abisel "Filim şirketi kurmaktaki asıl amaç kazanç sağlamak olmakla birlikte, maceralı bir işe girişme, meşhur olma ya da meşhurlarla ilişki kurabilme gibi amaçlar da ön planda yer alıyordu. Bu durum, yapımcılıkta uzun vadeli politikaların saptanmasını engelledi," (Abisel, 2005, ss. 104–105) demektedir. Nihai olarak, sektörde sermaye birikiminin sağlanamamasında "Sinemadan kazanılan paranın sinemaya yatırım olarak tekrar döndürülmemesi, sinemaya bir sektör olarak değil, küçük, günlük döneriyle geçinen bir atölye yaklaşımıyla bakılması, riskleri göze alabilecek, büyük yatırımlara açılacak endüstri patronu kimliğinde bir yapımcı tipinin olmaması, yerine taşeron, az bütçeli; risksiz iş kotarıcı yapımcı tipinin olması," (SODER, 1996, s. 371) gibi, yatırımcılara bağlı nedenlerin ön plana çıktığı görülmektedir.

Kemal, *Yalancı Dünya*'da yatırımcıları "Anadolu'da kendi yağıyla

için bir devlet sineması olarak addedilemeyeceğinden, halkın talep ve beğenilerine göre biçimlenen bir halk sinemasıdır (Refiğ, 1971, ss. 40–42). Refiğ'in bu önermesine karşı Rekin Teksoy "Türkiye'de sinemanın sermayeye değil emeğe dayandığı, bir 'emek sermayesi' üzerine kurulu olduğu da düpedüz bir kandırmacadır," der: "Sermaye olarak emeğiyle bir ticari işletmeye katılanlar o işletmenin ortağı olurlar ve hisseleri oranında kârdan pay alırlar. Türkiye'de sinemanın emek sermayesine dayandığını ileri sürmek, Yeşilçam'da emekçilerin filim yapımına belirli bir hisseyle katıldıkları ve kârdan hisseleri oranında pay aldıklarını ileri sürmek demektir. Yapımcıların yapacakları filimler için işletmecilerden avans almaları, çalıştırdıkları kimselerin ücretlerini bonoyla ödemeleri, nakit sermaye kullanmaktan kaçınmaları kapitalist düzenin kredi, avans, bono gibi sadece filimcilik alanına özgü olmayan yaygın usullerinin uygulanmasından ibarettir," (Teksoy, 1968, s. 47).

kavrulan bir küçük esnafken, dükkânını, tezgahını satıp, Türkiye için yepyeni bir altın kaynağı sanılan filmcilik piyasasına atılan, bir mevsimde ellerindeki paraları kurtlara kaptırıp, filme de filmciliğe de lanet ederek geldikleri yere hınçla dönen" kişiler olarak betimler (Kemal, 1970, s. 152). Eserdeki yatırımcılar konserve fabrikatörü Hayri Girsavaş ve kızı Fatma Girsavaş'tır. Filmi için sermaye arayan Bülent Nejat, Hayri Girsavaş'ın kızı Fatma'yla tanışır ve onun sinema sevdasına kullanarak Hayri Bey'e "Bir filmin nasıl çevrildiğini, sinemalarda oynatılan bir kordelanın bu hale gelinceye dek ne gibi yollardan geçtiğini, nasıl satıldığını, oynayan filmlerin paralarının nasıl toplandığını" uzun uzun anlatır. Türlü diller dökerek "ikiyüz bin liralık bir fon ayırarak kızı Fatma'yı filmine ortak yapmaya" ikna eder (Kemal, 1970, s. 132). İtibarlı bir fabrikatör gibi görünen Hayri Girsavaş'ın aslında anlatmadığı bir hikâyesi vardır. "Muharrem" adındaki bu adam, İstanbul'daki bir fabrikanın mutemediyken, Demokrat Parti'nin iktidara geçeceği sıralarda fabrikanın paralarıyla sırta kadem basmış; birkaç yıl önce kalp sektesinden ölmüş "Hayri" adındaki kardeşinin kimliğini alıp bir kasabaya yerleşip, deniz kıyısında konserve fabrikasını kurmuştur (Kemal, 1970, s. 129). Hayri Girsavaş nihayetinde filmcilikten de büyük para kazanabileceğini düşünür ve zaten Bülent Nejat'la nişanlanacak olan kızı Fatma için sektöre yatırım yapmaya ikna olur. Fatma Girsavaş, babasının sermayesiyle Fulya-film'i kurar. "Çevrilecek filmlerin masrafları Fatma'nın kontrolü altında yapılacak, Bülent Nejat da dilinden düşürmediği 'sanat filmi'ni çevirecek, Avrupa'nın çeşitli festivallerine katılacak, dereceler alacaklardır" (Kemal, 1970, s. 270). Oysa devir sanattan köşe bucak kaçan Anadolu işletmecilerinin devridir.

Yalancı Dünya'da Yeşilçam'ın film ithali ve yapımındaki hâkimiyetine karşın, filmlerin dağıtım ve satışında Anadolu işletmelerine bağımlı olması belirgin bir biçimde öne çıkar. "[Yeşilçam] Anadolu işletmesinin cüzdanına dikmiş gözünü," (Kemal, 1970, s. 72) ifadesiyle, bir bakıma özetlenen bu bağımlılığın motivasyonu yalnızca filmlerin gösteriminden beklenen gelir değildir. Gösterim geliri ve bu gelirin kontrolünün yanı sıra, bitmek bilmeyen finansman ihtiyacı sektörü ön satışlara bel bağlar hale getirmiş ve bu da bölge işletmeciliği modelini ortaya çıkarmıştır. Bölge işletmeciliği, devletin sinema sektörüyle sınırlı ilişki kurduğu bir dönemde ortaya çıkar. Modelin ortaya çıkışında ve sürdürülmesinde Yeşilçam'ın kendine özgü pratiklerinin etkisi vardır. Bu pratiklerin temeli İkinci Dünya Savaşı yıllarına dayanır. Ulusal sinemanın çok az film ürettiği bu yıllarda genç ve yeni bir yönetmen kuşağı kendilerine pazar bulmaya çalışmaktadır. Ancak İstanbul'daki yapımcıların bu yönetmenlere

olan şüpheli tutumları ve dirençleri onları film yapımı için yeni pratikler bulmaya zorlar (Kuyucak Esen, 2010, s. 41–42). Örneğin, bu dönemin öne çıkan yönetmenlerinden Faruk Kenç hem buradaki platoları kullanmadığı hem de tematik olarak şehir dışına çıkmak istediği için *Dertli Pınar'ı* (1943) İstanbul dışında ve neredeyse tümüyle dış mekânda çeker. Sessiz çekilip sonradan seslendirilen filmin büyük başarısının ardından sesli çekim uygulaması uzun süre için terkedilir. Yapımcılar, kısa sürede bu pratiği öylesine mükemmelleştirmişlerdir ki 1960'ların sonunda bir filmin yapım takvimi nadiren üç haftayı aşmaktadır (Şener, 1970, s. 130).

Kimi sinema tarihçileri ve kuramcılar, ulusal sinemanın İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayıp 1980'e kadar devam eden dönemini, bölge işletmeciliği modelini merkeze alarak tanımlarlar. Buna göre, 1950–1960 yılları arasında İstanbul merkezli yapım evleri sektöre hakimdir ama bölge işletmeciliği modeli de oluşmaya başlamıştır. Özellikle 1960'dan sonra, filmlerin dağıtım ve gösterim haklarının kontrolü ve salon işletmecilerinin belli tür ve temalardaki film talepleriyle oluşan model, Yeşilçam sinemasının yapım normlarından biridir ve 1960'tan 1980'e kadar tüm sektörün mutlak hakimidir. Yeşilçam'ın son döneminde bölge işletmeciliği modeli kısmen devam etmiş ve 1980'de sona ermiştir (Erkılıç, 2003, s. 10). 1960–1980 dönemindeki yüksek talebi karşılamak için çok sayıda film üretmeye çalışan yapım evlerinin finansmanda yaşadıkları sorunlar ve bilet satışlarının yani gelirlerin denetiminin neredeyse olanaksız olması bölge işletmeciliği sistemini doğurmuştur. Modeli oluşturan pratikler film yapımcılığından, film ithalatı, dağıtım ve salon işletmeciliğine yayılan bir dizi zorunluluktan kaynaklanır. Bu zorunlulukların temel nedeni yasal düzenlemelerin eksikliğidir. Örneğin 2000'lerin başındaki düzenlemelere kadar, "Türk olmak koşuluyla her kişi ya da şirket sinema sektörünün istediği alanında faaliyette bulunabilmektedir" (Okan, 1966, ss. 25–28). Ne var ki, 1950'lerden itibaren sektöre girişin artması ve çok sayıda yapım evi açılmasına karşın, çoğu bir platosu, stüdyosu ya da laboratuvarı olmayan, kısıtlı olanaklarla çalışan işletmelerdir. 1970'te dahi Türkiye'deki stüdyo sayısı sadece on ikidir ve bu stüdyolardan sadece ikisinde film platosu vardır (Şener, 1970, ss. 128–129). Başlangıçta yapım evlerinin öz sermayesine dayanan film üretimi, 1950'lerden sonra yükselen yoğun film talebiyle beraber yeni finansman yöntemleri bulmuştur. Bölge işletmeciliği modeli nakit akışı olmadan film üretimini mümkün kılmıştır. Sofistike ve enformel bir dizi finansman pratiğiyle bir filmi, maliyetinin %5–10'u arasında değişen oranlardaki nakitle üretmek mümkün olmuştur (Şener, 1970, s. 108).

Bölge işletmeciliği modelinin ortaya çıkışı, Anadolu'da film satış gelirlerinin denetimindeki zorluklarla başlar. 1950'lerin başında bilet satış gelirinin,, rüsum düşüldükten sonra yapımcı ve salon sahibi arasında paylaşılmasına dayanan bir model uygulanmaktadır. Pursantaj (yüzdelik) modeli adı verilen bu modelde yapımcılar bilet gelirlerinden pay alarak filmlerinin gösterim hakkını belli bir süre için devretmektedir. Bu model ilk olarak Hürrem Erman uygulamıştır. Erman, yapımcısı olduğu *Damga'nın* (Seyfi Havaeri ve Lütfi Ömer Akad, 1948) Anadolu'da pursantaj modeliyle işletilen ilk film olduğunu söyler (aktaran Dorsay vd., 1973, s. 23). Bu modele göre yapımcının bir elemanı yani pursantaj memuru filmi Anadolu işletmelerinde, salon sahipleriyle anlaşarak gösterime sokar. Pursantaj memuru, bilet satışını takip ederek işletmecinin gelirden çalmasını engeller (Erkılıç, 2003, s. 69). Film gösteriminin ardından pursantaj memuru ve işletmeci, kârı paylaşır. Paylaşımın oranı tarafların pazarlık gücüne göre değişir. Sinema işletmelerinin henüz yaygınlaşmadığı bu dönemde, filmleri yüzdelik modelle işletmeye vermenin yapımcı için kolaylık sağladığı söylenebilir. *Yalancı Dünya'da* pursantaj modeli şöyle betimlenir:

- Şimdi çevirdiği bu iki filimin pursantaj memurluğunu verecek bana!
- Ne demek o?
- Pursantaj memurluğu mu? Şey... Filimleri yanıma alıp Anadolu'yu şehir şehir, kasaba kasaba dolaşıp filimleri sinemalarda oynatmak, sonra da mangırları toplayıp patrona kuşun kanadıyla yollamak. Benim yol param, kayıntım, otel masrafım falan patrona, ayrıca yirmi, yirmi beş sağlam her gün. Laf aramızda, Anadolu sinemacılarından tırtıklayacağım da caba. Nasıl? Kıyak iş değil mi? (Kemal, 1970, s. 296).

Aynı dönemde Anadolu işletmelerinde, filmin hasılatının ön görülemediği küçük şehirlerde filmin gösterim hakkının sabit fiyatla satılması modeli de uygulanabilmektedir. Bu modelde filmin gösterim hakkı, çok kısa bir süre için işletmeciye devredilmektedir (Gökmen, 1973, s. 59).

Bölge işletmeciliği modelinde ise Anadolu işletmecileri bir filmin bölgelerindeki muhtemel gişesini göz önünde bulundurarak ve İstanbul'daki yapımcılara genellikle altı ay vadeli bonolar vererek filmlerin gösterim haklarını alırlar. Model, filmlerin dağıtımı ve gösteriminin yanı sıra finansmanı da dönüştürür. Bölge işletmecisinin yapımcıya yaptığı ön ödemenin küçük bir kısmı nakit, geri kalanı bonodan ibaret olup, bu bonoların ödenmediğine de sıklıkla rastlanır (Öngören, 1979, s. 76). Ya-

yapımcılar, bölge işletmecilerinden aldıkları bonoları İstanbul'daki tefecilere kırdırarak yönetmenlere, oyunculara ve ekibe ödeme yaparlar. Çoğu zaman, bölge işletmecilerinden alınan bonoların doğrudan yönetmenlere ve başrol oyuncularına devredildiği de olur. Kemal, *Yalancı Dünya*'da, Mösyö F. gibi tefecilerin kırdığı bono ve çeklerin kaynağının Recep Cıva'nın sahibi olduğu Cıva-film ya da Birsell Film gibi, bölge işletmeciliği sistemiyle çalışan yapımcılar olduğunu belirtir. Romanında 1950'lerden itibaren püsanıtaj ve amortisman usulüyle çalışan bölge işletmelerine değinen Kemal, yıl sonunda yapılmak üzere ısmarlanan filmlerin maliyetinin vergi politikalarından kaçmak üzere zarar gösterilerek tek bir film maliyetine birden fazla film için finansman yaratıldığına da dikkat çekmektedir. Cıva-film üzerinden anlatılan bu karşılıklı ilişkide İstanbul merkezli bir yapımcı ile Anadolu işletmeleri anlaşarak, maliyetini kısa sürede amorti edecek filmler üretir. Hem İstanbul hem de Anadolu'daki işletmeler, filmlerini finanse etmek için farklı alanlarda çalışan sermayedarlara ihtiyaç duymaktadır. Recep Cıva'nın iş ilişkilerinden ve bölge sinema işletmeleriyle ortaklıklarından dönem hakkında genel bir izlenim edinmek mümkündür. Bülent Nejat da Hayri Girsavaş'la bir konuşmasında film maliyet ve kazançlarının dökümünü şöyle yapar:

Bakın mesela, şu anda, çevireceğim filimlerin alıcıları hazır. Adana, İzmir, Karadeniz bölgeleri peşin para seksener bin lira veriyorlar. Üç kere sekiz yirmi dört. Demek iki yüz kırk bin lira elde demektir. Bir filmin maliyeti, taş çatlasa yüz elli, iki yüz bin lira. Demek ki üç bölgenin satışı, filmimin maliyetini amorti ediverecek. Ediverecek ama, yüzer bine satmak, hatta püsanıtaj çalıştırmak dururken, ne diye elden çıkaracakmışım? Kendim işletirim. Öyle değil mi? (Kemal, 1970, s. 217).

1950'lerde ekonomik olarak çok da güçlü olmayan yapımcılar, filmlerinin finansmanı için gösterim haklarının ön satışına bel bağlamak zorunda kalmışlardır. Bunun sonucunda ise bölge işletmecilerinin filmlerin temaları ve başrol oyuncularının kimler olacağına dair talepleri öne çıkar. Bölge işletmecileri bir bakıma yapımcılara sipariş geçmektedir. *Yalancı Dünya*'nın filmcileri, salt bölge işletmelerine bağımlı, gışeyi tek amaç olarak gören ve tüm bunlardan dolayı yıldız merkezli bir yapım politikası güden işletmecilerdir. Bülent Nejat, sektörün politikasını şöyle özetler:

Filmciliğimize sanat değil, bir star, yani yıldız modası hakimdir. Anadolu sinemacıları bu starların filimlerde mutlaka bulunmasını, iş san-sı bakımından isterler. Filmci de her şeyden önce tüccar olduğu için, ticaret şansını kollamak zorundadır. Binaenaleyh, üretimini tüketecek

olan Anadolu İşletmesinin ağzına, onun beğenisine bakar. Bu ağız, bu beğeni, aldığı, kültür bilhassa esthetique'ini ikinci plana iter. Anadolu işletmesinin talebi, kazancının garantisidir (Kemal, 1970, s. 137).

Nijat Özön Türk sinemasını "özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş, başı boş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi," (Özön, 1968, s. 36) olarak tanımlar. Bu, Kemal'in *Yalancı Dünya'da* çizdiği Yeşilçam portresine son derece uyan bir tanımdır. Örneğin yazar Cıva-film'i, ekonomik açıdan zor durumda ve yeni yapımlar için sürekli finansman arayışında olan, türlü yalanlarla da filmlerini pazarlamaya çalışan bir işletme olarak sunar (Kemal, 1970, s. 152). Cıva-film'in çay ocağına bile borcu vardır ve tek umudu "Türk yerli filmciliğine kredisiyle hemen hemen hükmeden," (Kemal, 1970, s. 222) Mösyö F. adlı tefecide kırılacak bonolardadır. Her ne kadar *Yalancı Dünya'da* Mösyö F.'nin adı hiçbir zaman açık bir biçimde yer almamışsa da Kemal, Adnan Karadayı, Metin Alper ve Necdet Barlık gibi, dönemin en önemli tefecilerinden biri olan Ferdinand Manukyan'ı^s (Arslan, 2011, s. 104) ima etmektedir. Özgüç, Manukyan'ı ve onun Yeşilçam'daki konumunu şöyle açıklar:

Banka kredisi olan bir iki şirket dışında, bütün sinema piyasasının sırt dayadığı, 'para babası' diye isimlendirilen bir adam vardı. Türk sinemasını elinde tutuyor ve günde 300.000 ile 500.000 lira arası para dağıtıyor, bono kırıyordu. Bu adamın adı Ferdinand Manukyan'dı. Böylece Manukyan bütün filmlerin ağızdan bir 'ortağı' oluyordu. Ve yazıhanesinde her gün, her saat başı Türk sinemasının ünlü yapımcılarını, senaryocularını, oyuncularını sıra beklerken görebilirdiniz. Manukyan olmasa ya da ortadan birden kaybolurverse Türk sineması borsası, gerçekten de büyük sarsıntılar geçirebilirdi. Manukyan'ın yerli filmciliğe faydası dokunmadığı gibi zararı oluyor, 'film furyası'na tek kelimeyle önderlik ediyordu (Özgüç, 1965, ss. 6-7).

Kemal, Yeşilçam finansmanının merkezinde yer alan tefecilerin nasıl çalıştığını, bonoların nasıl kırıldığını detaylarıyla aktarır:

Bülent Nejat Coşkun, elinde patronu Recep Cıva'nın bir müşteriden aldığı bin beş yüz liralık bono, F. nin yazıhaneye gelmesini bekliyordu. Adamın, Tünel'e giderken sağdaki bir aralığın belki de en büyük apart-

^s Özgüç'e göre (1965, s. 6) "bütün filmlerin ortağı" olan Ferdinand Manukyan (1949-2006), 1970'lerin ortasında, Yeşilçam düşüşüne geçerken *Yıldız Film* adlı kendi yapım şirketini kurar ve çoğunu Aram Gülyüz'ün yönettiği bir dizi film üretir. 1980'den sonra Londra'ya yerleşen Manukyan, 2006'da hayatını kaybeder (Özgüç, 1996; Özgüç, 2012).

manlarından birinin üst katlarından birindeki yazıhanesi açtı. Ortalık günlük güneşlik olduğu halde, katlarda, katların loş odalarında elektrik lambaları yanıyordu. Günün belirli olmayan, ama en çok sabahın onuyla on biri, on ikisi arasında yazıhaneye şöyle bir uğrayıp, ellerinde bonoları, bükük boyunlarıyla kendisini hacı yolu gözlercesine bekleyenlere hiç ama hiç yüz vermeden, gayet soğuk, ne istediklerini soruveren bu adam, aslında hiç de görüldüğü gibi sert, anlayışsız, çalılımlı değildi. Türk yerli filmciliğine kredisiyle hemen hemen hükmettiği söylendiği halde, aynı işi yapan pek çoklarından da daha vicdanlıydı. Bono sahibini bizzat görmek isterdi. Görür, hemencik bir yargıya varır, şayet o günkü hacmi dolmamışsa; ya da filmcilerin memleket ekonomisi içindeki yeri o sıra sağlamsa, en uygun fiyatla bonosunu kırırverirdi. Uzun uzun banka muamelelerine, vezneye falan ihtiyacı yoktu. Önünde hesap makinesi, öteki tefecilerden çok daha insafli, bonoyu hesaplar, alacağını aldıktan sonra üst yanını müşteriye veriverirdi. Hiçbir banka, hiçbir iş yeri bu kadar hızlı para vermez, veremezdi (Kemal, 1970, ss. 222–223).

Ferdinand Manukyan, vergi ve icra hukukundaki boşluklar nedeniyle, bankaların kredi vermede çekimser kalmalarından faydalanarak filmcilik piyasasına hâkim olmuştur. Alandaki ekonominin yoğun biçimde enformalite içermesinin ve puslu hatta kimi zaman karanlık bir alanda seyretmesinin en önemli nedeni, sektöre özgü yasal düzenlemelerin olmamasıdır. Yapımcıların sürekli talebine rağmen, çok uzun süre boyunca bu konuda bir düzenleme de yapılmamıştır. “[Bu dönemde yürürlükte olan] İcra ve İflâs Kanunu, ödenmemiş bonolardan dolayı borçlunun cezalandırılmasını sağlayamamaktadır,” (Okan, 1966, ss. 25-26). Aslında bu nedenle de filmcilerin ve sinemacıların verdiği, ancak karşılığı olmayan bonoların yaptırımı yoktur. Bankalar, bu biçimde çalışan yapımcılara kredi vermekten ya da filmcilerden veya sinemacılardan gelen bonoları nakde çevirmekten kaçındıkları için sektör, Ferdinand Manukyan gibi tefecilerin eline kalmıştır. *Yalancı Dünya*’da, Mösyö F’nin bu gri sektördeki tek aktör olmadığına da değinilmektedir:

Elindeki işletmeci bonolarını kırdırmak için F. ye gittiydi sabahleyin. Sekiz buçukta. Hala gelmedi. Bülent Nejat bir şaşkınlık ıslığı çaldı:

- Vay anasını. On beş gündür hala kırdıramadı mı?
- Kırmıyorlar.
- Nazım?

– Ne Nazım'ı kaldı ne Cemil Tekçe'si ne de Metin'i... (Kemal, 1970, s. 158).

Yalancı Dünya'nın Sinema Tarihyazımı Bağlamında Tartışılması ve Sonuç

Çalışmada, Orhan Kemal'in *Yalancı Dünya*'yla, 1960'lı yılların sinema ekonomisine dair birçok sektörel pratiği görünür kıldığı; özellikle enformel ekonomik ilişkiler, üretim ve dağıtım zincirindeki düzensizlikler ve emek sömürüsü gibi yapısal öğeleri roman estetiği içerisinde detaylı biçimde işlediği görülmüştür. Romanda, yapım şirketlerinin *şipşakçılığı*, sinema emekçilerinin sistematik olarak sömürülmesi, paravan şirketler aracılığıyla kâr amaçlı kısa süreli yatırımlar yapılması, yapımcıların bonolar aracılığıyla finansman sağlamaları ve bu bonoların tefeciler üzerinden elden ele dolaşması gibi pratikler geniş yer bulur. Örneğin romandaki yaşlı senarist karakteri ve figüranlar, Yeşilçam'daki emek sömürüsünü ve güvencesiz çalışma koşullarını sembolize eden figüratif temsillerdir. Hikâyelerini Cıva-film'e "üç kuruşa" satmaya çalışan bu karakter, yalnızca kurgusal bir figür değil, aynı zamanda Orhan Kemal'in kendi deneyimlerinin izdüşümüdür. Yazarın mektuplarında, "boktan bir sürü bezirgânın elinde oyuncak oldum" (aktaran Otyam, 1975, s. 225) ifadesiyle dile getirdiği hayal kırıklığı, romandaki karakterin içine düştüğü sömürü ve güvencesizlikle doğrudan örtüşmektedir. Yazarın kişisel deneyimlerinden beslenen bu anlatıda, Cıva-film gibi hayali yapım şirketlerinin sektördeki gerçek karşılıklarıyla örtüşen yapılar olarak kurgulandığı görülmektedir. Kemal'in aktardığına göre, Yeşilçam'da üretim yalnızca estetik ya da sanatsal bir motivasyonla değil, büyük ölçüde kısa vadeli kâr amacıyla yönlendirilmektedir. Bu yönüyle *Yalancı Dünya*, Yeşilçam'daki üretim ilişkilerinin sadece yüzeydeki yıldız sistemine değil, onun ardındaki bölge işletmecileri, Anadolu işletmeleri, tefeciler ve yatırımcılar gibi ekonomik aktörlere de odaklanarak, sinema tarihimizin karanlıkta kalan ekonomik altyapısını ortaya koymaktadır.

Yalancı Dünya, Yeşilçam'a dair mevcut sinema tarihyazımına önemli bir katkı sunabilecek alternatif anlatılar üretmektedir. Türkiye'deki sinema tarihi çoğu zaman merkezî figürler (yönetmenler, yapımcılar, oyuncular), kişisel tanıklıklar ve anekdotlar üzerinden kurulurken, bu anlatılar sektörün enformel yönlerine, yapısal eşitsizliklerine ve yerel aktörlerine yeterince eğilememiştir. *Yalancı Dünya*, bu eksikliği giderecek nitelikte, Yeşilçam'ın görünmeyen yüzünü –özellikle gri alanlara denk düşen ekonomik ve kültürel ilişkilerini– detaylı bir biçimde temsil eder. Roman,

sansür nizamnamelerinin getirdiğı yaratıcı sınırlamalardan, pirsantaj ve amortisman esaslı çalışan bölge işletmelerine; Anadolu seyircisinin taleplerine göre şekillenen yapım kararlarından, yıldız sisteminin sektörel dinamikler üzerindeki baskısına kadar çok sayıda yapısal ögeyi kurmaca düzlemde yansıtmaktadır. Bu ögeler, yalnızca edebî birer motif değil, aynı zamanda dönemin sinema sektörünün nasıl işlediğine dair tarihsel ipuçlarıdır. Nitekim Kemal'in sektöre dair bireysel tanıklıkları ve yaşam deneyimleri, bu temsilleri destekleyici bir nitelik kazandırmaktadır. Romanın sunduğı bir diğer alternatif anlatı, Yeşilçam ekonomisinin kayıt dışı, dolaylı ve spekülatif ilişkiler ağına dair gözlemleridir. Yapımcıların çalışanları oyalaması, bonolarla yürüyen finansman yapıları, bu bonoların tefecilere kıldırılması gibi anlatılar, yalnızca kurgusal ayrıntılar değil, aynı zamanda sektörün işleyişine dair somut örneklerdir. "Bono kıldırma" gibi pratikler, 1960'lı yıllarda Yeşilçam'da yaygın biçimde uygulanan ancak resmî belgelerde izi kolayca sürülemez enformel ekonomik faaliyetlerdir. Dolayısıyla *Yalancı Dünya*, yalnızca sektörel işleyişin ekonomik boyutlarını değil, aynı zamanda sansür, seyirci tercihleri ve üretim süreçleri gibi kültürel-ekonomik faktörleri de içeren bütünlüklü bir anlatı sunar. Bu anlatılar, mevcut sinema tarihi yazımının merkezî figürlere odaklanan yapısına alternatif olarak, sektörel ilişkilerin alt katmanlarını, yerel bağlamlarını ve görünmez aktörlerini tarihyazımına dâhil eder.

Bu çalışma bize, *Yalancı Dünya* gibi edebî metinlerin, özellikle belgelenmesi güç tarihsel süreçler ve enformel pratikler söz konusu olduğunda, sinema tarihyazımı için alternatif ve zengin kaynaklar sunma potansiyeline sahip olabileceğine göstermiştir. Bu metinler, resmî belgelerde görünmeyen toplumsal deneyimlerin, sektörel ilişkilerin ve gündelik yaşam pratiklerinin izlerini taşımaktadır. *Yalancı Dünya*, 1960'lı yılların Yeşilçam'ının sektörel işleyişini ve enformel ekonomik ilişkilerini gerçekçi bir biçimde betimlemesi açısından dikkate değerdir. Kemal, kendisini "aydınlık gerçekçi" olarak tanımlamış; edebiyatın, içinde yaşanan toplumun bozuk düzenini teşhir etme ve dönüştürme gücüne sahip olması gerektiğini vurgulamıştır (aktaran Otyam, 1975, ss. 131, 140; Kemal, 1980, s. 189). Bununla beraber yazarın senaryo yazarlığı yapmış olması ve sektörel ilişkilerin doğrudan içinde yer alması, edebî anlatısının tanıklık değeri taşımasına katkı sağlamıştır. Örneğin, yapımcı Şevket Aktunç'tan bir senaryosuna karşılık aldığı 1.500 liralık bonoyu Asmalı-mescit'te Ermeni bir bankere kıldırması gibi doğrudan deneyimleri (aktaran Otyam, 1975, s. 115), romanındaki benzer kurgusal ögelerle örtüşmektedir. Bu yönüyle roman, hem tarihsel verinin eksik olduğu alanlara

ışık tutmakta hem de enformel ekonominin işleyişine dair sezgisel fakat anlamlı bir manzara sunmaktadır. Ancak aynı zamanda, kurmaca olma nitelikleri nedeniyle edebî metinlerin tarihyazımında nasıl kullanılacağı dikkatli ve eleştirel bir değerlendirme gerektirir; bu bağlamda *Yalancı Dünya*'nın melodramatik kodlarla ve Yeşilçam klişeleriyle kurulduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Rejisör yardımcısı Bülent Nejat'ın sanat sineması–tecimsel sinema karşıtlığı ya da Anadolu seyircisi temsiliinde olduğu gibi, roman zaman zaman dönemin hâkim önyargılarını yeniden üretmektedir. Bu durum, *Yalancı Dünya*'nın sunduğu dünyanın bütüncül tarihsel gerçeklikle ne ölçüde örtüştüğü sorusunu gündeme getirir. Nitekim *Yeni Film Tarihi* ve *Yeni Sinema Tarihi* gibi yaklaşımlar da sinemayla ilişkili pratiklerin yerel bağlamlarının çeşitliliğine dikkat çekerek, sabit ve genellenmiş temsillere karşı uyarıda bulunur. Bu bağlamda, edebî metinlerin sinema tarihyazımında kaynak olarak kullanılmasında iki yönlü bir yaklaşım benimsenmelidir: Bir yandan bu metinlerin içerdiği tarihsel-toplumsal veriler dikkatle analiz edilmelidir; öte yandan, anlatının kurgusal doğası, yazarın öznel konumu ve dönemin ideolojik kodları da hesaba katılmalıdır. Bu metinler, her ne kadar hayalî dünyalara ait, “muhayyel diyaloglar” olsalar da aynı zamanda tarihsel gerçekliğin parçası olan toplumsal algıların, değerlerin ve ilişkilerin yansımalarını da taşırlar. Dolayısıyla, edebî metinler, tarihsel kaynaklarla birlikte kullanıldığında, sinema tarihyazımına eleştirel, çoğulcu ve deneyim temelli bir katkı sunma kapasitesine sahiptir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix Yayınevi.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan yeni Türk sinemasına melodramatik imgelem*. Hayalperest Yayınevi.
- Akser, M. (2003). Türk sinema tarihi yazılımı: bir yöntem önerisi. E. Özcan (Ed.), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 3 – Karşılaşmalar içinde* (ss. 41–48). Bağlam Yayınları.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey – a new critical history*. Oxford University Press.
- Atam, Z. (2009). Türkiye’de sinema ideolojisiyi hatırlarken: 1960’larda devrimci sinema-ulusal sinema tartışmalarının arkaplanları üzerine. D. Bayraktar (Ed.), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 8 – Sinema ve politika içinde* (ss. 297–337). Bağlam Yayınları.
- Biltrey, D., & Meers, P. (2016). *New cinema history and the com-*

parative mode: Reflections on comparing historical cinema cultures. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 11, 13–32.

Biltereyst, D., Maltby, R., & Meers, P. (Ed.). (2019). *The Routledge companion to new cinema history*. Routledge.

Chapman, J., Glancy, M., & Harper, S. (Ed.). (2007). *The new film history: sources, methods, approaches*. Palgrave Macmillan.

Çam, A. (2020). Beyoğlu sinemalarının dönüşümü ve Sait Faik Abasıyanık hikâyelerinde sinema: yeni salonlar, seyirciler ve deneyimler. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi*, 7(1), 9–38. <https://doi.org/10.24955/ilef.736024>

Çam, A., & Şanlıer Yüksel, İ. (2020). Türkiye sinema mekânları, seyir ve seyirci araştırmaları bibliyografyası: yaklaşımlar, kaynaklar ve yöntemler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 593–692.

Doğan, E. (2010). Nijat Özön ve Türk sinema tarihyazıcılığı. *Folklor/Edebiyat*, 16(61), 193–211.

Dorsay, A., Coş, N., & Ayça, E. (1973). Ayın konuşması – yapımcı Hürrem Erman'la konuşma. *Yedinci Sanat*, 6, 22–37.

Elsaesser, T. (2004). The new film history as media archaeology. *Cinemas: Journal of Film Studies*, 15(2–3), 75–117. <https://doi.org/10.7202/026005ar>

Elsaesser, T. (2016). *Film history as media archaeology: tracking digital cinema*. Amsterdam University Press.

Erkılıç, H. (2003). *Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi.

Gennari, D. T., Van de Vijver, L., & Ercole, P. (Ed.). (2024). *The Palgrave handbook of comparative new cinema histories*. Palgrave Macmillan.

Gökbörü, A. (1968a). Ulusal Türk sineması ve çıkış yolları üzerine soruşturma. *Ant*, 80, 14–15.

Gökbörü, A. (1968b). Ulusal Türk sineması ve çıkış yolları üzerine soruşturma. *Ant*, 83, 14–15.

Gökbörü, A. (1968c). Ulusal Türk sineması ve çıkış yolları üzerine soruşturma. *Ant*, 85, 14.

Gökbörü, A. (1968d). Ulusal Türk sineması ve çıkış yolları üzerine

soruşturma. *Ant*, 86, 14.

Gökçe, Ö. (2006). Türk sinemasının sözlü tarihini ararken: İlhan Arakon. E. Akçalı (Ed.), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 5 – Sinema ve tarih içinde* (ss. 81–92). Bağlam Yayınları.

Gökmen, S. (1973). *Bugünkü Türk sineması*. Fetih Yayınevi.

Gönden Öktem, M. (2010). *Sinematograf'tan video'ya: Türkiye'de sinema deneyimi ve Türk edebiyatındaki yansımaları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Işığan, A. (2004). Sinema tarihi yazarlığı için alternatif arayışları: yenileme mi, yinleme mi? E. Özcan (Ed.), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 4 – Karşılaşmalar içinde* (ss. 121–128). Bağlam Yayınları.

Kayalı, K. (1996). Türk sinema tarihlerinin sınırlarını aşmanın yolları. S. M. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler içinde* (ss. 57–74). Doruk Yayınları.

Kemal, O. (1963). *Senaryo tekniği – senaryoculuğumuzla ilgili notlar*. Elif Yayınları.

Kemal, O. (1970). *Yalancı dünya*. Tekin Yayınevi.

Kemal, O. (1974). *Kırmızı küpeler*. Bilgi Yayınevi.

Kemal, O. (1980). *Bir Filiz vardı* (3. baskı). Tekin Yayınevi.

Kemal, O. (2012). *Kötü yol* (10. Baskı). Everest Yayınları.

Kuhn, A., Biltereyst, D., & Meers, P. (2017). Memories of cinema-going and film experience: an introduction. *Memory Studies*, 10(1), 3–16. <https://doi.org/10.1177/175069801667078>

Kurtuluş, İ. (1996). Sinemanın 100. yılında Türk filmciliği ve sinemacılığı. S. M. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler içinde* (ss. 381–382). Doruk Yayıncılık.

Kutlar, O. (1967). Ulusal Türk sineması için alan araştırmaları: 1 giriş. *Yeni Sinema*, 10/11, 28–31.

Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları – dönemler ve yönetmenler*. Agora Kitaplığı.

Maltby, R., Biltereyst, D., & Meers, P. (Ed.). (2011). *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*. Wiley-Blackwell.

Maltby, R., Stokes, M., & Allen, R. (2007). *Going to the movies: Hol-*

lywood and the social experience of cinema. University of Exeter Press.

Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldana, J. M. (2014). *Qualitative data analysis: a methods sourcebook* (3. basım). SAGE.

Neuendorf, K. A. (2017). *The content analysis guidebook* (2. basım). SAGE.

Neuman, W. L. (2006). *Toplumsal araştırma yöntemleri – nicel ve nitel yaklaşımlar* 2. cilt. S. Özge (çev.), Yayınodası Ltd.

Okan, T. (1966). Türk sinemasının ekonomik durumu. *Yeni Sinema – Türk Sineması Özel Sayısı*, 3, 25–28.

Okan, T. (1968). Türk sinemasının ekonomik sorunları. *Yeni Sinema – Türk Sineması Özel Sayısı*, 17, 14–17.

Okumuş, F. (2022). Sinema tarihi çalışmaları ile Türk sinema tarihi yazmaları. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 41, 295–312. <https://doi.org/10.17829/turcom.1121650>

Oskay, Ü. (1996). Sinemanın yüzüncü yılında Türk sinemasında entelektüellik tartışması. S. M. Dinçer (Ed.). *Türk sineması üzerine düşünceler içinde* (ss. 93–109). Doruk Yayıncılık.

Otyam, F. (1975). *Arkadaşım Orhan Kemal ve mektupları*. E Yayınları.

Öngören, M. T. (1979). Türk sinemasının sorunları. *Kurgu*, 1(1), 23–79.

Özen, E. (2009a). Geçmişe bakmak: sinema tarihi çalışmaları üzerine eleştirel bir inceleme. *Kebikeç*, 27, 131–155.

Özen, E. (2009b). Özön'ün paltosundan kurtulmak: Türkiye sineması tarihi çalışmalarının eleştirel bir değerlendirilmesi. *İletişim Araştırmaları*, 7(1–2), 13–47.

Özen, E. (2013). Sinema tarihi çalışmalarında önemli bir proje: HOMER. *Sinecine*, 4(2), 155–165.

Özgüç, A. (1965). Altına hücum ya da Türk sinemasında enflasyon. *Sinema* 65, 10, 3–7.

Özgüç, A. (1996). *Türk film yapımcıları sözlüğü*. FİYAP.

Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü*. Horizon International.

Özön, N. (1959). Türkiye – 45 yıl sonra. *Akis*, 274, 21–26.

Özön, N. (1968). *Türk sineması kronolojisi (1895-1966)*. Bilgi Yayınevi.

- Refiğ, H. (1971). *Ulusal sinema kavgası*. Hareket Yayınları.
- Refiğ, H. (1996). Türk sinemasının yükseliş ve çöküşü üzerine bazı düşünceler. S. M. Dinçer (Ed.). *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (ss. 177–187). Doruk Yayıncılık.
- Scognamillo, G. (2001). Türk sinemasının ekonomik tarihine giriş. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 9, 94–105.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. Kabalcı Yayınları.
- SODER (Sinema Oyuncuları Derneği). (1996). Düne bakarak yarını kurmak. S. M. Dinçer (Ed.). *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (ss. 369–378). Doruk Yayıncılık.
- Soruşturma: Cumhuriyet'in 50. yılında Türk sineması. (1973). *Yedinci Sanat*, 10, 3–13.
- Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk sineması*. Kamera Yayınları.
- Teksoy, R. (1968). Yanlış bir tanımlama. *Yeni Sinema*, 19/20, 47–48.
- Yerli Film Yapanlar Cemiyeti. (1946). *Filmlerimiz* [Broşür]. İstanbul.
- Yıldırım, T., & Elem Yıldırım, F. (2020). Türkiye'de sinematograf: Kâzım Nami Duru'nun Türkiye'de sinema tarihyazımına katkısı. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi*, 7(1), 39–72. <https://doi.org/10.24955/ilef.735454>