

Araştırma Makalesi / Research Article / Article de Recherche

İki Platform Dizisinde Sinema Tarihi Tasvirleri ve Yeşilçam'ı Tekrar Ziyaret Etmek

Serkan Şavk

Dr. Öğr. Üyesi
İzmir Ekonomi Üniversitesi, Sinema ve Dijital Medya Bölümü
savkserkan@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-3926-8384

Abstract

Depictions of the History of Cinema in Two Platform Series and Re-visiting Yeşilçam

The aim of this article is to examine how historical facts and processes related to Turkish cinema are addressed in Yeşilçam: Bir Sinema Hayvanı (Çağan Irmak, 2021, BluTV) and Erşan Kunter (Cem Yılmaz, 2022, Netflix) series. For this purpose, I focus on the narratives of the series, their connections with the media platforms on which they are broadcast, and the transformation of the cinema-TV-platform axis in media history. I use the concepts of tasvir, teleology, and platform anxiety to understand how historical facts and processes are constructed and represented. I particularly prefer tasvir, since it allows us to understand how the narrative elements are mapped according to the importance and value attributed to them. As a result, I demonstrate that both series include facts and processes related to the history of Turkish cinema with an intensity that we have not seen before; however, they partially transform them. I argue that the creators of both series are constructing their own Yeşilçam truths like a tasvir artist, and that a teleological perspective dominates the construction processes in question.

keywords: Turkish cinema, Yeşilçam, streaming media platforms, Netflix, BluTV.

Résumé

Représentation des figures de l'histoire du cinéma dans deux séries de plate-formes numériques et une revisite de Yeşilçam

Cet article examine comment les phénomènes concernant l'histoire du cinéma turc sont traités dans les séries *Yeşilçam: Bir Sinema Hayvanı* (Çağan Irmak, 2021, BluTV) et *Erşan Kureri* (Cem Yılmaz, 2022, Netflix). A cette fin, je considère les récits des séries, leurs rapports à leurs plate-formes médiatiques et la transformation dans les relations entre le cinéma, la télévision et la plate-forme. Pour comprendre la représentation et la construction des phénomènes et processus historiques, j'utilise les concepts de *tasvir* (description), téléologie et anxiété de la plate-forme. Je préfère surtout *tasvir* parce que ce concept nous permet de mieux comprendre non seulement la représentation et le récit, mais il va également au-delà de ces derniers pour inclure la façon dont les éléments du récit peuvent être cartographiés en fonction de leurs significations et valeurs. En conclusion, je démontre que les deux séries traitent des phénomènes et des processus concernant l'histoire du cinéma turc à un niveau jusqu'alors pas vu, tout en les transformant en partie. Je prétends que les créateurs de ces séries, comme les artistes de *tasvir*, construisent leurs propres vérités et qu'une perspective téléologique guide leurs constructions.

mots-clés : Cinéma turc, *Yeşilçam*, plate-formes de diffusion multimedia, Netflix, BluTV.

Öz

Bu makalenin amacı, *Yeşilçam: Bir Sinema Hayvanı* (Çağan Irmak, 2021, BluTV) ve *Erşan Kureri* (Cem Yılmaz, 2022, Netflix) dizilerinde, Türk sinema tarihine ilişkin olgu ve süreçlerin nasıl ele alındığını incelemektir. Bu amaçla, dizilerin anlatılarına, yayımlandıkları süreğen medya platformlarıyla ilişkilerine ve medya tarihinde sinema-TV-platfom eksenindeki dönüşüme bakıyorum. Tarihsel olgu ve süreçlerin nasıl inşa ve temsil edildiklerini anlamak için *tasvir*, teleoloji ve platfom kaygısı kavramlarını kullanıyorum. Tasviri, temsil ve anlatıyı kapsayan ama bununla sınırlı kalmayıp anlatı öğelerinin onlara atfedilen önem ve değere göre nasıl haritalandığını anlamamızı sağlayan bir kavram olduğu için özellikle tercih ediyorum. Sonuç olarak her iki dizinin de, Türk sinema tarihine ilişkin olgu ve süreçlere daha önce görmediğimiz yoğunlukta yer verdiğini, ancak bunları kısmen dönüştürdüklerini ortaya koyuyorum. Her iki dizinin yaratıcılarının birer musavvir gibi kendi *Yeşilçam* hakikatlerini inşa ettiklerini, söz konusu inşa süreçlerine teleolojik bir bakış açısının hakim olduğunu iddia ediyorum.

anahtar kelimeler: Türk sineması, *Yeşilçam*, süreğen medya platformları, Netflix, BluTV.

Bir film yaparım, hastalar iyileşir, mevsim değişir.

Semih Ateş

Siz surlardan atlamış olun diye, surlardan atladım. Kılıç sallamak istiyorsunuz diye kılıç salladım. (...) Aya gideli 13 sene oldu daha, ben başka galaksiye gittim.

Sırf siz görün diye.

Erşan Kureri

Yeşilçam dönemini ele alan iki ayrı platform dizisinin 2021-2022 yıllarında birkaç ay arayla yayınlanması, sinema tarihçileri için heyecan verici bir gelişme oldu. Her ikisi de platformların kendi yapımları olan bu dizilerden ilki BluTV'de yayınlanan Yeşilçam: Bir Sinema Hayvanı (BSH),¹ diğeri de Netflix'te yayınlanan Erşan Kureri'dir. Yukarıdaki replikler bu iki dizinin Yeşilçam tarihine monte ettiği kurmaca karakterler Semih Ateş (Çağatay Ulusoy) ve Erşan Kureri'ye (Cem Yılmaz) ait. İlki daha muktedir ve kendine güvenen, ikincisi ise dargın ve sitemkâr bir tonda söylenen bu sözlerin ortak noktası Yeşilçam filmlerinin gücüne ve izleyici nezdindeki hükmüne vurgu yapmasıdır. Semih ve Erşan'ın düsturları niteliğinde olan bu sözler, her iki dizinin Yeşilçam'a yeniden değer biçme çabasının rafine bir yansımasıdır. Türkiye'de medyanın Yeşilçam'la bugüne kadar kurduğu ilişki göz önüne alındığında, söz konusu yeniden değer biçme çabasının tesadüf olmadığını düşünüyorum.

1990'ların başında Türkiye'nin sinema ortamı daha önce görülmemiş biçimde, Hollywood yapımları tarafından domine edilmişti. Bu filmlerin işçiliğini TV'de gördükleri eski Yeşilçam filmleriyle kıyaslayan yeni nesil izleyiciler arasında, Yeşilçam filmlerinin çocuksu, ilkel ve değersiz olduğu yolunda yaygın bir algı oluştu. Bu algı, sinema filmlerinden TV reklamlarına kadar birçok görsel-işitsel üründe karşılık buldu. Yeşilçam'la absürt komedi çerçevesinde daha olgun bir hesaplaşma içine giren Arabesk (Eğilmez, 1988) ve bir Yeşilçam arkeolojisi niteliğinde olan Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (AFUY, Turgul, 1990) filmleri müstesna, Yeşilçam'ı tiye alan birçok film yapıldı. Üstelik bu filmlerin bir kısmı Yeşilçam kökenli sinemacılara aitti (Dünyayı Kurtaran Adamın Oğlu, Tibet, 2006; Ömerçip, Alasya, 2003; Kahpe Bizans, Müjde, 2000). 2000'li yıllarla birlikte, Hababam Sınıfı serisi gibi bazı filmlerin Türkiye'nin sinema kanonunda kalıcı bir yer edinmesine ve bu filmler etrafında yeni bir nostalji hatta asr-ı saadet dalgası oluşmasına karşın Yeşilçam'ı değersiz bulma eğilimi kısmen devam etti. BSH ve Erşan Kureri dizilerinin, Yeşilçam'a ilişkin yeni nostalji dalgasının etkisini taşıyan ama bunun ötesinde Yeşilçam'la tarihsel olgu ve süreçlerin ışığında daha sağlıklı ve tutarlı bir ilişki kurmaya çalışan anlatılar olduğunu düşünüyorum. Bu makalenin amacı, BSH ve Erşan Kureri dizilerinde, Türk sinema ve medya tarihine ilişkin olgu ve süreç-

¹ BluTV arayüzünde ve jenerikte dizi sadece Yeşilçam olarak adlandırılıyor. IMDb'de ise dizinin ayrıca Yeşilçam: Bir Sinema Hayvanı adıyla bilindiği belirtiliyor: <https://www.imdb.com/title/tt13592218/>, erişim: 30 Nisan 2023. Dizinin lansmanı bu uzun isimle yapılmış ve ilk haberler bu şekilde çıkmıştır. Makale boyunca, endüstri olarak Yeşilçam'la karışmaması için dizi Bir Sinema Hayvanı adıyla ve BSH kısaltmasıyla anılacaktır.

lerin nasıl ele alındığını incelemektir. Bu amaçla dizilerin anlatılarına ve medya tarihinde sinema-televizyon-platform eksenindeki dönüşüme bakıyorum. Tarihsel olgu ve süreçlerin nasıl inşa ve temsil edildiklerini anlamak için tasvir kavramından yararlanıyorum. Tasvir kavramını, temsil ve anlatıyı kapsayan ama sadece bununla sınırlı kalmayıp metinlerarası bağlantıları, anlatı öğeleri arasındaki mesafeyi ve olguların nasıl haritalandığını anlamamızı sağladığı için özellikle tercih ediyorum. Birinci bölümde, süregelen medya platformlarına kısa bir giriş yaparak sinema tarihine odaklanan iki platform yapımını nasıl ele almamız gerektiğini tartışıyorum. İkinci bölümde, hakikat, tasvir ve teleoloji arasındaki ilişkiye odaklanıyorum. Takip eden dört bölümde, dizilerin tarihsel olgu ve süreçleri nasıl tasvir ettiğini analiz etmek için televizyon teknolojisi, gayrimüslim karakterler, Yeşilçam'ın uluslararası bağlantıları ve milli sinema konularına odaklanıyorum.

Birer dönem yapımı olan BSH ve Erşan Kureri dizileri, 1963, 1969 ve 1981-82 olmak üzere Yeşilçam tarihinin üç zaman kesitini içeriyor. BSH'nin birinci sezonu, 1963 yılı sonlarında Beyoğlu'nda geçiyor. 1963 yılı, ikisi geri dönüşlerle diğeri de olay örgüsü içindeki imalarla olmak üzere üç ayrı zamansal düzlemle ilişkilendiriliyor. Geri dönüşler, dizinin ana karakteri yapımcı Semih Ateş'in çocukluk ve gençlik yıllarına yapılıyor. Çocuk Semih'i ustası Kosta'yla (Murat Ercanlı) birlikte gösteren geri dönüş sahneleri 1940'ların ilk yarısına tekabül ediyor. Semih'in gençliği bağlamında birkaç kere ziyaret edilen bir sekans ise doğrudan 6 Eylül 1955 gecesinde, Beyoğlu'nda gayrimüslimlere yönelik saldırılar sırasında geçiyor. Ayrıca anlatı içerisinde hem yerli Rumlara yönelik saldırganlıkla hem de derin devletle ilişkili iki karakterin imalarıyla Mart 1964'te uygulanacak olan Rum tehcirine işaret ediliyor. Dizinin ikinci sezonu, 1969 yılı yazında geçiyor. Arka planda, 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra örnekleri çokça görülen başarısız darbe girişimlerinden biri yer alıyor.²

Makalenin konusunu oluşturan ikinci dizi adını, daha önce Cem Yılmaz'ın G.O.R.A (Sorak, 2004) ve Arif V 216 (Baruönü, 2018) filmlerinde gördüğümüz ve ismi yıldız oyuncu Sean Connery'yle fonetik benzerlik taşıyan Erşan Kureri'den alıyor. Karakterin G.O.R.A'da yer aldığı tek sahne 12 Eylül 1981 gününde geçiyor ve Erşan'ın kaçak sigara bulundurmaktan suçundan göz altına alınmasıyla sona eriyor. Askerî darbe, aynı gün sabah 03:00'te başlamış ve 05:00 itibarıyla tüm Türkiye'de sokağa çıkma yasağı ilan edilmişti ("Millî Güvenlik Konseyi", 1980; Köker, 2018). Erşan Kureri dizisi, 1981'de Erşan'ın hapisaneden çıkış sahnesiyle başlıyor ve 1982 sonbaharına uzanan yaklaşık 1 yıllık dönemi kapsıyor. Her ne kadar doğrudan görünür olmasa da sezonun tamamı, 12 Eylül'ün arka planında geçiyor.

Ahir Zaman Platformları

Türk sinema tarihine odaklanan iki dizinin, sinema salonlarının gerilerken süregelen medya platformlarının dramatik biçimde yaygınlaştığı bir dönemde, plat-

² Söz konusu başarısız darbe girişimlerinden birinin parodisini Anons (Coşkun, 2018) filminde görmüştük.

formların kendi yapımları olarak ortaya çıkması üzerine düşünmemiz, bunun için de önce platformun ne olduğunu hatırlamamız gerekiyor. Platform, “kullanıcılar arasındaki etkileşimleri düzenlemek için tasarlanmış programlanabilir bir dijital mimari”dir (van Dijk, Poell ve de Waal, 2018, s. 4). Bu mimari, “kullanıcı verilerinin sistematik olarak toplanmasına, algoritmik işlenmesine, dolaşımına ve paraya dönüştürülmesine yöneliktir” (van Dijk ve diğerleri, 2018, s. 4). Nick Srnicek’e (2017) göre, 21. yüzyılda üretime dayalı karlılığın düşüşe geçmesiyle birlikte kapitalizm, ekonomik büyümenin veriye ve dijital teknolojiye dayalı olduğu yeni bir yapıya evrildi. Bu yapı içerisinde platform, yığınla verinin temin ve kontrol edildiği yeni bir iş modeli olarak ortaya çıktı. Söz konusu dönüşüm, bu yeni iş modelini benimseyen teknelci firmaların, yüksek ve orta gelir seviyesine sahip ekonomilerde tahakküm kurması sonucunu doğurdu (Srnicek, 2017, s. 6). Platform, müşteri, reklam veren, servis sağlayıcı, üretici ve tedarikçi gibi farklı kullanıcıların etkileşime geçmesini sağlayan bir aracı rolünü benimsedi. Klasik iş modellerine göre platformun veriyle olan bağı da burada ortaya çıktı. Kullanıcıların etkileşime geçtiği bir altyapı olarak platform, burada gerçekleşen aktivitelere ulaşma ve kaydetme imtiyazına sahip oldu (Srnicek, 2017, ss. 43-44).

Ulaşım servisi Uber ya da konaklama servisi Booking.com tipik platform örnekleridir. Bununla beraber platform denildiğinde birçok kullanıcının aklına Netflix, Disney Plus ve Amazon Prime gibi örnekler ya da bunların BluTV, Exxen ve Gain gibi yerel benzerleri gelmektedir. Bu şirketler, abonelikli seçizle (İng. subscription video on-demand), OTT (İng. over-the-top) ve süreğen/akışlı medya (İng. streaming media) gibi tanımlar altında ele alınan özelleşmiş platformlardır. Bunları, günümüzün ve yakın geleceğin hâkim seyir mecraları olarak görmek abartılı olmayacaktır. Medya tarihinde başta film olmak üzere görsel-işitsel hikâye anlatım formlarının seyir pratiklerindeki dönüşümü anlamak için sinema-TV-süreğen medya üçlüsü arasındaki bağlantılara bakmamız gerekiyor. Sinema, izleyiciye bilet karşılığında içerik satan, bunu da dağıtım ve salon işletmeciliği yordamıyla gerçekleştiren bir modele dayanıyordu. TV yayıncılığında bunun yerini, içeriğin izleyiciye ücretsiz olarak sunulduğu, gelirin reklamlardan sağlandığı, bir başka ifadeyle reklam verenlere izleyici satıldığı bir model aldı. Bu modelde TV programlarının geniş kitlelere hitap etmesi bir zorunluluktadır (Özgün ve Treske, 2021, s. 117). Süreğen medya platformlarında ise sinemada olduğu gibi seyirciye içerik satıldığı modele kısmen geri dönülmüş oldu. Ancak bunun yöntemi abonelik haline geldi. Dolayısıyla izleyici tek bir filme değil bir içerik yığınına abonelik yoluyla erişmeye başladı.

Aras Özgün ve Andreas Treske’ye (2021) göre, sinema ve TV ile süreğen medya platformları arasında başlıca iki ayırım vardır. Bunlardan birincisi, sinema ve TV’de ekranın tanımlanmış bir yerinin olmasına ve izleyici etkinliğinin mekânsal kurulumunun sabit kalmasına karşın platformun izleyici etkinliğini çoğul ve hareketli ekranlara taşıyarak mekânsal bağıllığı ortadan kaldırmasıdır. İkinci fark, zaman rejiminde ortaya çıkmaktadır. Sinemanın hem gösterim rejimine hem de seyirin doğrusal zamanına bağlı olarak kendi zamansallığı bulunur. TV’nin zamansallığı ise gündelik yaşam etkinliklerinin akışına bağlıdır. Buna karşın süreğen medya plat-

formlarında bazı mevsimsel politikalar hariç izleyici istediği içeriği istediği zaman izleyebilmektedir (Özgün ve Treske, 2021, ss. 118-119).³

Daniel Reynolds (2021), analog sinemayla dijital platformlar arasındaki ilişkiselliği açıklamak üzere “platform kaygısı” (İng. platform anxiety) kavramına başvurur. Reynolds’a göre platform kaygısı, medya teknolojilerindeki değişimin, endüstriyel medya ürünlerinin yapımında yazarlığın/yaratıcılığın rolüne ilişkin olarak tetiklediği varoluşsal krize karşılık gelmektedir. Platformların benimsenmesinin, analog sinema çağında kurulan profesyonel pratikleri bozacağı kaygısı, bazı yapımlarda çeşitli şekillerde karşılık bulur. Reynolds, Hollywood’un platform kaygısıyla yüzleşmek için kullandığı stratejilerin izini, üçü de bilgisayar tabanlı imgeleme (İng. computer-generated imagery) teknolojilerini gerçek oyuncularla çekilmiş sahnelerle harmanlayan *Tron* (Lisberger, 1982) *Hugo* (Scorsese, 2011) ve *Lego Filmi* (Phil Lord ve Christopher Miller, 2014) üzerinden sürmektedir. Bu filmlerde, platform kaygısı karakterlerin platformun sınırlarını aşması ya da medya uzayına yaratıcılarına atfedilen bir takım yolculuklar vesilesiyle girip çıkmaları gibi biçimlerde tezahür eder (Reynolds, 2021, s. 81). BSH ve Erşan Kureri’de platform kaygısı, teknolojik imkânlar bakımından değil fakat platform evreninden sinema tarihine bakmak biçiminde tezahür etmektedir. Her iki dizinin yaratıcıları, platform evreninde Yeşilçam savunusu yaparak genelde görsel-işitsel hikâyeye anlatıcılığına özelde kendi yazarlıklarına/yaratıcılıklarına yönelik bir savunu gerçekleştireyorlar.

Hakikat, Tasvir ve Teleoloji

BSH ve Erşan Kureri dizileri, sinema tarihini inşa ve temsil ederken aslında kendi hakikatlerini de inşa ediyorlar. Hakikat, felsefe tarihinin üzerinde en çok durulan kavramlarından biridir. Bu makalede, hakikate ilişkin kapsamlı bir çerçeve çizilmesi düşünülemez. Yürüttüğüm tartışma açısından kritik olan nokta, hakikatin gerçekle ve gerçeklikle ilintili ancak bunlardan farklı, bütünlüklü ve kısmen öznel olduğudur. Misalli Büyük Türkçe Sözlük’te hakikat “asıl olan durum ve şekil” olarak tanımlanır (Ayverdi, 2010, s. 459). Meriam-Webster sözlüğünde ise “gerçek olan şey, olay ve olguların bütünü”, “doğru ifadeler ve önermeler bütünü” ve “gerçeğe veya gerçekliğe uygun olma özelliği” biçiminde tanımlanır (“Truth”, t.y.). Hakikat bir yanıyla gerçeklerin tartışmasız bir temsili olarak görülürken diğer yandan “nesnel hakikatin elde edilemeyeceği ve paylaşılamayacağı ve hakikatin, rasyonellikleri irade veya arzuya tabi olan insanların yaşamları üzerinde hiçbir etkisinin olmadığı” (Pritzl, 2010, s. 2) kabul edilir. Özgür Gürsoy, hakikatin uzlaşmaya varılmış tek bir tanımı olmadığını belirtir. Günümüzdeki hakikat algısındaki sorun, “öznelliğin baskınlığı değil, belirli bir nesnellik anlayışının anlamlı bir öznelliğe yer

3 Henüz platformların erken bir aşamasındayız. Platformların öneminin giderek artacağı herkes tarafından öngörülürken bu sürecin nasıl gerçekleşeceğini kestirmek kolay değil. Dikkat çekici bir örnek olarak FilmStruck’ın serüvenine bakabiliriz. Turner Classic Movies (TCM) ve Criterion Collection ortaklığında 2016 yılında açılan FilmStruck, sinemaya özgü platformlar içinde sektör lideri olmayı hedefliyordu. Ancak 15 milyon yerine sadece 100 bin aboneye ulaşan platform 2018 yılında kapatıldı. Criterion Collection daha sonra kendi platformunu kurdu (Major, 2022, s. 60).

bırakmaması" dır (Gürsoy, 2021, s. 152). Hakikat, öznellikten tümüyle arınmış bir nesnellik ve bilimsellik anlamını taşımaz. Aksine, herhangi bir tartışmayı mümkün kılan şey, nesnelliği ve öznelliği iki ayrı kamp gibi tahayyül etmek yerine nesnelğin içinde öznelğin yeri olduğunu kabul etmektir (Gürsoy, 2021, s. 154). Makalede hakikati bu çerçeveden hareketle, gerçek olay ve süreçleri içeren ancak bunların nesnel olduğu kadar öznel bir bileşkesi olarak ele alıyorum. BSH ve Erşan Kureri'nin kendi sinema tarihi hakikatlerini inşa ettiklerini düşünüyorum. Hakikati inşa ederken, gerçek olay ve olgulara hatırı sayılır biçimde yer vermelerine karşılık bunları yeniden haritalandırdıklarını, ölççeklerini, birbirleriyle olan ilişkilerini, ait oldukları zaman kesitlerini, anlatının merkezine olan mesafelerini, vb. yeniden biçimlendiriyorlar. Söz konusu yeniden haritalandırma ve biçimlendirme sürecini açıklamak için tasvir kavramına başvuracağım.

Arapça "savr" kökünden türetilen tasvir kelimesi, Türkçe'de başlıca iki anlamda kullanılmaktadır. Tasvirin ilk anlamı "bir şeyi resim gibi göz önüne gelecek şekilde ayrıntıları ile anlatma" dır (Ayverdi, 2010, s. 1207). Bir başka ifadeyle, görsel açıdan güçlü ve detaylı betimlemelere tasvir denilir. Tasvirin diğer anlamı, resimdir. Bu ikinci anlamıyla tasvir, günümüzde minyatür olarak adlandırılan İslâm ve Osmanlı resim sanatlarını ve bu çerçevede üretilen resimleri karşılamak için de kullanılır. Tasvir sanatının Osmanlı geleneğindeki diğer adı nakıştır. Bu sanatı icra edenlere de musavvir ya da nakkaş adı verilir.⁴ Burada meramımı anlatmak için Osmanlı tasvir sanatı hakkında bazı genellemeler yapacağım. Kuşkusuz bu genellemelerin hepsi tüm Osmanlı tasvirleri için geçerli değil. Amacım, detaylardan biraz fedakârlık etmek pahasına tasvirlerdeki hikâyeleme tekniklerine hızlı bir giriş yapmak.

Ruhi Konak'a göre (2007) tasvirler, betimleyicilik, konu ve nesnel ortam açısından gerçekçi üsluba sahipken gerçeği tasarlamak bakımından soyut resim niteliğindedir. Nakkaş, gerçeği resmeder ancak görünen gerçeğe değil bilinen gerçeğe odaklanır. Tasvir sanatı, modern resim kültüründe hâkim olan -ki bunların büyük kısmı sinema diline de aktarılmıştır- bazı kural ve ilkelerden azadedir. Bunlardan en önemlisi, doğrudan perspektif kuralının kullanılmamasıdır. Tasvirde, ufuk çizgisi çerçevenin yukarısına, kaçış çizgileri de kenarlara çekilir. Bunun sonucu olarak, doğrusal perspektifte nesnel arasında uzaklık-yakınlıklarına göre kurulan büyüklük-küçüklük ilişkisi ortadan kalkar. Musavvir, nesne ve kişilerin büyüklüğünü "eylemdeki etkinlik ve anlam derecelerine göre" belirler (Konak, 2007, s. 100). Tasvirlerin bu niteliği, Rönesans sonrasında ortaya çıkan ve doğrusal perspektifi esas alan natüralist resim anlayışını merkeze alanlar tarafından uzun süre bir ilkellik ve yetersizlik olarak görülmüştür. Aslında tasvirlerde doğrusal perspektif kullanılmamasını, musavvirlerin bu tekniği bilmemelerinden değil kullanmayı tercih etmemelerinden kaynaklanır. Doğrusal perspektif Rönesansın bir icadı gibi görünse de Antik Mısır ve Antik Yunan'dan itibaren bilinen bir tek-

4 Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı (2002) romanında, Osmanlı saray nakkaşları arasında geçen bir hikâyeyi ele alır. Kapsamlı bir araştırmanın ürünü olan bu roman, aynı zamanda 16. yüzyıl tasvir sanatının tarihsel etnografisi niteliğindedir.

niktir (Florenski, 2013, ss. 52-58). Perspektifin kullanılmadığı tarihsel dönemlerde sanatçılar resimsel temsillerinde perspektife beceremedikleri için değil tercih etmedikleri için yer vermiyorlardı. (Florenski, 2013, s. 75). Osmanlı musavvirleri için de benzer bir durum söz konusuydu ve tasvirlerin üslup evreninde doğrusal perspektif yer bulmuyordu. Tasvirlerde, modern resimde doğrusal perspektif tekniğiyle elde edilen derinlik algısı, renk ve gölge değişimleri gibi başka tekniklerle elde ediliyordu (Bağcı, Çağman, Renda, Günsel ve Tanındı, 2010, ss. 51, 55, 99).

Tasvirlerle ilgili bir diğer husus, bazı tasvirlerin çoklu zamansallıkları ve çoklu bakış açılarını bir arada temsil etmesidir. Natüralist resmin, zamansal açıdan belli bir anın dondurulmuş hali olmasına ve resmi yapan kişinin konusuna baktığı tek bir bakış açısını temsil etmesine karşın tasvirlerde, aynı çerçeve içinde birkaç ayrı zaman kesiti ve bakış açısı bir arada yer alabilir. Dolayısıyla, tasvire bakan izleyici, seyir deneyiminin şimdiki zamanı içinde, çoklu zamansallıkları eşzamanlı olarak görür. Seyrettiği tasvir, birden fazla bakış açısını temsil ettiği için müphem bir hareket duygusu içerir. Son olarak, Osmanlı tasvirlerinin büyük çoğunluğu, prestijli yazma kitapların bir parçası olarak çizilmiştir. Bir tasviri anlamak için ona eşlik eden ya da onun eşlik ettiği metne bakmak gerekir. Ancak tasvirler, basit şekilde kitaptaki metnin görsel tekrarı değildir. Kendi başına yeterince açıklayıcı olmayan metin, ancak belli kodlar ve referanslarla oluşturulan tasvir sayesinde anlaşılır hale gelir (Bağcı ve diğerleri, 2010, s. 15). Kuşkusuz bütün tasvirlerle eşlik eden bir metin yoktur. Özellikle 17. yüzyıldan itibaren, fiziksel olarak bir metne eşlik etmeyen tasvirler oldukça yaygınlaşmıştır. Ancak bu resimlerin de kendilerine özgü bir bağlamları ve ikonografileri vardır ve bu çerçevede anlam kazanırlar (Değirmenci, 2013, s. 26). Bütün bu özellikleriyle tasvir, bir anın resmedilmesinden ziyade bir hikâyenin görsel olarak haritalanmasıdır. 16. ve 17. yüzyıllara ait birçok Osmanlı tasvirinde, görsel unsurların gerçek olgu ve süreçlerle yakından ilişkili olduğu, bunların haritalanması yoluyla bir hikâye ve hakikat iddiası kurgulandığı görülür. BSH ve Erşan Kunerî'de tasvirlerdeki görsel tekniklerin kullanıldığını iddia edemeyiz. Aradaki benzerlik, hakikatin inşasında gerçeğe ait parçalara nasıl muamele edildiğinde ortaya çıkmaktadır. Her iki dizi, kendi hakikatlerini oluştururken tıpkı bir tasvirde olduğu gibi gerçek olgu ve süreçleri onlara atfettikleri değer, etkinlik ve öneme göre yeniden haritalandırıyorlar. Bu hakikat haritasının inşasında araya çeşitli teknikler giriyor. Bu bölümde son olarak, bu tekniklerden biri olarak gördüğüm teleolojiden bahsetmek istiyorum.

Teleoloji ilk bakışta kavraması ve kullanması kolay bir kavram gibi görünür. Kavramın temel fikri, bir şeyin başka şeylerin uğruna -belki de yüzü suyu hürmetine demeliyiz- meydana geldiği ya da var olduğudur (McDonough, 2020, s. 1). Ancak daha yakından bakıldığında, düşünsel bir kavram olarak teleolojinin nasıl kullanılacağı beraberinde bir dizi soruyu getirir. Bu sorular teleolojinin konusuna içkin mi dışkın mı olduğu, kasıtlı olup olmadığı, kapsamının nereye kadar genişletilebileceği ve açıklayıcı gücünün neden-sonuç silsilesinde ne kadar belirleyici olduğu gibi noktalarda dögümlenir (McDonough, 2020, ss. 2-4). Tarihyazımında teleoloji, geçmişteki bir olay ya da sürecin daha sonra ortaya çıkacak bir şeylerin

nedeni, tetikleyicisi ya da kaynağı olarak anlaşılması biçiminde ortaya çıkar. Ancak burada hareket noktası daha sonra ortaya çıkan şeye atfedilen anlam ya da önemdir. Örneğin Yeşilçam sineması seks furyasıyla birlikte sona erdi diyen bir tarihçi, furya öncesindeki gelişmelerde yıkıcı etkiler arar. Jonas Grethlein (2013, s. 8), her tarihinin geçmişteki kişilerin deneyimleriyle teleoloji arasında bir denge kurduğunu belirtir. Bakışını, tarihsel aktörlere göre hizalayanlar deneyime, geçmişe retrospektif olarak bakmaya öncelik verenler ise teleolojiye ağırlık vermiş olurlar. Grethlein, bu bağlantıyı “gelecek geçmiş” (İng. futures past) kavramıyla açıklar. Tarihsel kişiler için hala gelecek olan şey tarihçi için çoktan geçmişte kalmıştır. Gelecek geçmişte, geleceğe yapılan vurgu arttıkça deneyim, geçmişe yapılan vurgu arttıkça teleoloji ön plana çıkmaktadır. BSH ve Erşan Kunteri’nin yaratıcıları, karakterlerin duygu ve deneyimlerini ön planda tutuyor gibi görünmekle beraber iki dizinin hakikat inşasına yakından baktığımızda karakterlerin deneyiminden çok geçmişe teleolojik bakışın daha baskın olduğunu fark ediyoruz.

Makine Kırıcı TV Parçalıyor

BSH S1-B2’de yeni yıldız adayı Tülin Saygı (Afra Saraçoğlu), yapımcı Semih’ten ünlü filmi Kırlangıç Mevisimi’ni göstermesini ister. Semih evde projektörü kurarken aralarında şu konuşma geçer:

- Tülin: Birgün gelecek, biz de oturduğumuz yerden Amerikalılar gibi televizyondan film seyredeceğiz.
- Semih: Yeşilçam batacak diyorsun yani.

Bu diyalog aslında bilginin teleolojik ve retroaktif kullanımına dayalı hoş bir espri içeriyor. İki karakter, medya teknolojisinin ve Yeşilçam’ın geleceğine dair kehanette bulunarak, TV’nin sinemanın sonunu getireceğini iddia ediyorlar ki bu argümanı dizinin senaristlerinden Volkan Sümbül de bir röportajında ifade etmektedir (Büte, 2021). Kehanetin kaynağı, Tülin’le Semih’in kendi gerçeklikleri içinde edindikleri bir içgörü değil, Yeşilçam’ın çöküşünün ardından, sinema-TV ilişkisi hakkında sık sık ifade edilen olumsuz bağlantıdır. Türk sinema tarihi literatüründe, Yeşilçam’ın çöküşüne etki eden başlıca iki gelişmeye vurgu yapılır. Bunlar, TV yayınlarının başlaması ve ülkedeki politik atmosferin sonucu olarak kamusal alanın daralmasıdır. Birçok yazar tarafından ifade edildiği üzere, 1970’lerin ortasından itibaren TV Türkiye’de hızla yaygınlaşarak adeta hane halkından biri haline gelmiş (Yaren, 2017, s. 1358), özellikle kadınlar ve aileler sinema salonlarına gitmek yerine TV izlemeye başlamış (Abisel, 2005, s. 113), bunun sonucu olarak sinema izleyicisi hızla azalmış ve bölge işletmeciliği sistemi krize girmiştir (Erkılıç ve Ünal, 2018, s. 71). Aslında bu etmenler Yeşilçam üzerinde dramatik bir etki yaratmasına rağmen tek başına endüstrinin sonunu getirmemiştir. Endüstrinin çöküşünü bu etmenlerle açıklamak, Yeşilçam’ın 1970’lerin ikinci yarısında girdiği derin krizi onun sonu olarak görüp 1980’leri Türk sineması tarihinin Yeşilçam’dan kopuk bir dönemi olarak algılama eğiliminden kaynaklanmaktadır. Savaş Arslan’ın (2011) endüstrinin tarihsel gelişimini merkeze alan

dönemlendirme önerisinde ortaya koyduğu gibi, 1980'leri Yeşilçam'dan ayrı bir dönem olarak değil onun uzantısı olarak görmek gerekir. Nitekim, endüstriye hâkim olan üretim yapısı ve profesyonel kadrolar bakımından 1970'lerle 80'ler arasında önemli bir süreklilik vardır. Aslında Yeşilçam, 1970'lerin ikinci yarısındaki kriz karşısında, kısmen aşağıda ele alacağım seks furçasının da etkisiyle bir dirençlilik göstermiş ve varlığını 1980'lerin sonuna kadar sürdürmüştür. Bölge işletmeciliği modeli yerini kısmen video işletmeciliğine bırakmıştır (Erkılıç, 2003, ss. 140-141). Endüstrinin çöküşüne neden olan asıl faktörler, hızla büyüyen kentlerin en değerli bölgelerinde kalan salonların imar-arsa rantına yenik düşmesi⁵ ve 1989'da yabancı sermaye üzerindeki sınırların kaldırılması sonucu tüm dağıtım ve salon ağının uluslararası şirketlere geçmesi olmuştur.

TV'nin yaygınlaşmasının, sinema seyircisi üzerinde olumsuz bir etkisinin olduğu elbette doğrudur. Ancak TV, Yeşilçam'ın rakibi olduğu kadar onunla etkileşime giren yeni bir mecra olmuştur. Bu etkileşim birkaç maddede sıralanabilir. Birincisi, 1970'lerden başlayarak TRT, Yeşilçam'a dizi ve film siparişleri vermiş, bu yönüyle bir fon kuruluşu işlevine bürünmüştür. Kuşkusuz, bu fondan herkesin yararlandığı iddia edilemez. Özellikle 1980'lerde, 12 Eylül sonrasında hâkim hale gelen Türk-İslâm sentezci bakış açısı hem yapımların içeriğinde hem de seçilen sinemacılar da belirleyici olmuştur. Bunun yanı sıra, yapım süreci 1978'de başlayıp ancak 1983'te tamamlanan Kemal Tahir uyarlaması Yorgun Savaşçı'nın (yön. Halit Refiğ) aynı yıl sakıncalı bulunarak yakılması gibi sansür ve cebire olaylar da yaşanıyordu (Kale, 2019, ss. 135-136). Bütün bunlara rağmen TRT, sağladığı finansal destekle sinemacılar için bir umut kaynağı olmuştur. Bu umudun gerçekçi ve kara mizahla çevrili bir resmini AFUY filminde görürüz (Yavuz Turgul, 1990). Filmin ana karakteri Haşmet Asilkan (Şener Şen) da dahil olmak üzere tüm Yeşilçamcılar, TRT'ye yaptıkları başvurunun sonuçlanmasını beklemektedir.⁶

TV sadece bir yayıncılık teknolojisi değil aynı zamanda videoyla birlikte kullanılan bir ev sineması teknolojisiydi. TV'nin bu niteliği, onun Yeşilçam'la ilişkisinin ikinci boyutunu oluşturmaktadır. TV-video ikilisi hem eski filmlerin yeniden seyredilebilir olmasını sağladı hem de video dağıtımı için yeni filmler çekilmeye başlandı. Bu video baskıları Türkiye'de ve diasporadaki izleyiciler arasında müthiş bir yaygınlık kazandı. Özellikle 1980'lerde, video piyasası Yeşilçam'ın ekonomik kriz karşısında dirençlilik göstermesini sağladı. 60'lı ve 70'li yıllarda bölge işletmecileri için çekilen yarı-sipariş niteliğindeki filmler 80'lerde video firmaları için yapılmaya başlandı (Erkılıç, 2003, ss. 140-141). Bir başka ifadeyle, videoyla birlikte TV teknolojisi, Yeşilçam'ın finans ve üretim modelinin bir on yıl daha ayakta kalmasında önemli bir rol oynadı.

5 1970'lerin ikinci yarısında, Türkiye'nin nüfusu artarken salon ve seyirci sayısı düşmeye başladı (Erkılıç, 2003, s. 125). Bu eğilim 80'ler boyunca devam etti. Özellikle ekonomik işlevini yitiren yazlık sinemalar artan arsa fiyatları karşısında konut ve işyerlerine dönüştürüldü (Yılmaz, 1995, s. 271).

6 Eski Yeşilçamcılara, TV filmi sipariş etme pratiği kısmen özel kanallar döneminde de devam edecektir. Örneğin Kanal 6 Atif Yılmaz, Ömer Kavur, Ali Özgentürk, İrfan Tözüm ve Memduh Ün'e filmler sipariş edecektir (Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor, 2009, ss. 385-386).

TV-Yeşilçam etkileşiminin üçüncü boyutu, önce TRT'nin daha sonra da 1990'da birdenbire ortaya çıkan özel kanalların, Yeşilçam filmlerini TV'de yayınlamasıdır. Beklenmedik şekilde ortaya çıkan özel TV kanalları için seyircinin halihazırda sevdiği ve aşına olduğu eski Türk filmlerini yayınlamak pratik ve ekonomik bir çözümdü. Yıllar içinde bu yayıncılık tercihi adeta bir gelenek haline geldi ve Yeşilçam filmleri TV kanallarının vazgeçilmez içerikleri oldu. Bugün bile, kanonik Yeşilçam yapımları altın saatlerde güncel yapımlarla rekabet edebilecek izlenme oranlarına ulaşmaktadır. Dolayısıyla TV, bir yandan sinema seyircisini azaltırken, diğer yandan Yeşilçam filmlerinin seyirci nezdindeki ömrünü uzatmış, bu filmlerin yeni kuşakların seyir kültürü içinde yer edinmesini sağlamıştır. Böyle bir etki, Yeşilçam için elbette beklenmedik bir şeydi. Bu beklenmedik durumu, Yeşilçam filmlerinde sadece para kazanmak için oynadığını belirten Kayhan Yıldızoğlu şöyle anlatmaktadır: "Ben ne bileyim yıllar sonra televizyon çıkacak da günde altı posta rezil olacağız dünyaya" (Kaya, 2014).

BŞH'nin ilk sezonunda kendi yok adı var bir nesne mertebesinde olan TV, ikinci sezonda cismiyile de yer almaktadır. B2'de Reha'yı, Londra'dan getirttiği TV setini ofisine yerleştirtirken görürüz. Reha TV'ye adeta tutkuyla yaklaşır. Ona müthiş bir ihtimam gösterir, çalışanların TV'ye zarar vermesinden endişe ettiği en ufak bir harekette hemen kabalaşır. "Sanat eseri", "afet" ve "banka hesabı" diye tanımladığı TV onun için kendi gücünün ve zenginliğinin diğer yapımcılar nezdindeki simgesi olacaktır. Ancak Reha, TV'ye sadece bu sebeplerle meftun değildir. "Sinema bunun içinde büyüyecek" diyerek, TV ile sinema arasındaki potansiyel bağlantının farkında olduğunu ima eder. Yeşilçam'ın en güçlü ve zengin yapımcılarından biri olarak Reha için TV korkulacak bir rakip değil adapte olunması gereken yeni ve kârlı bir alandır.

BŞH S2'deki çatışma hatlarından birini, Hakan'ın (Bora Akkaş) Reha'yla ve ailesiyle olan mücadelesi oluşturur. Birinci sezonda Semih'le beraber gördüğümüz Hakan'ı, ikinci sezonun başında Reha'yla karısı Şebnem'in (Şebnem Köstem) damadı ve çalışanı olarak görürüz. Reha, TV'yi ofisine yerleştirtirken Hakan da onun yanındadır ve meraklı gözlerle hem TV'ye hem de Reha'nın bu yeni teknolojiye duyduğu hayranlığa bakmaktadır. İlerleyen bölümlerde Hakan, Reha'dan koparak tekrar Semih'in safına geçer. B7'de, Reha'nın verdiği parayı Yeşilçamvari bir gurur gösterisiyle reddeden Hakan, eline geçirdiği bir balyozla TV'yi parçalar. Hakan'ın görünen amacı, Reha'nın canı gibi sevdiği TV'yi kırarak ona unutamayacağı bir ders vermektir. Sahneye analogik ve simgesel açıdan baktığımızda TV'ye saldırırken Hakan adeta bir makine kırıcı ya da luddite gibi görünmektedir. Hakan dizi boyunca, para kazanmak için her türlü numarayı çeviren ama aynı zamanda özveriyle çalışan bir Yeşilçam sevdalısı olarak resmedilir. Film yapabilmek için her şeyi seferber eder. Dolayısıyla onun TV'yi parçalaması, iki anlama sahiptir. Hem gelecekte mesleğini elinden alacağı varsayılan bir teknolojiye hem de bu teknolojiyi bir tehdit değil fırsat olarak gören Reha'ya başkaldırmaktadır. Reha da Yeşilçam'ın içinden gelen birisidir. Ancak Semih'le Hakan'ın film yapma mücadelesine ve sinema tutkusuna karşılık Reha gücü ve büyük sermayeyi temsil eder.

Erşan Kunerî’de TV tartışması farklı bir bağlamda ilerliyor. B6’nın başında Erşan ve arkadaşlarını, TV karşısında 1982 Dünya Kupası’ndan olduğunu tahmin ettiğimiz bir maçı heyecanla izlerken görüyoruz. Heyecanın sebebi, maçtaki çekişme değil renklerin canlılığıdır. Artık TV’ye ilişkin tartışmaların odağı, BSH’de olduğu gibi TV’nin gelişi değil, TV’nin renkli olmasıdır.

- Feride: Renkli televizyonun gelmesi sinemayı öldürüyor diyorlar, ne düşünüyorsun?

- Erşan: Yahu 80 senedir aynı şeyi söylüyorlar: “Sinema öldü.” Sinemayı kim öldürebilir? Sinemayı öldürse öldürse biz öldürürüz, o da kazayla.

Tıpkı BSH’de olduğu gibi burada da TV konusunda teleolojik bir bakış açısı devreye girer. Ancak bu kez kaynağı, tarihyazımında Yeşilçam’a atfedilen gerileme ve çöküş gerekçeleri değil günümüzdeki sinema-platform ilişkisi ve dizinin yaratıcısı Cem Yılmaz’ın kendi deneyimleridir. Aslında burada konuşan Erşan’dan ziyade Yılmaz’ın kendisi gibidir. Filmleri hem sinema salonlarında hem de platformlarda gösterilen ayrıca Netflix’e münhasır işler de üreten biri olarak Cem Yılmaz’ın yarattığı Erşan karakteri, TV’den korkmamaktadır. Filmle ya da daha genel olarak görsel-işitsel hikâye anlatıcılığıyla önce TV sonra da platformlar arasında bir kopuş değil süreklilik ve dönüşüm ilişkisi olacağını bilerek ve öngörerek konuşmaktadır. Nitekim, TV karşısında sinema savunusunu bir platform dizisinin anlatı evreninde yapıyor olması kendi başına semptomatiktir.

Gayrimüslim sinemacılar ve yâd-ı mazi

1940’ların sonlarından itibaren Türkiye’de bir film yapım endüstrisi yavaş yavaş ortaya çıkarken, gayrimüslim sinemacılar bu sürecinin ayrılmaz bir parçasıydılar. Ermeni, Yahudi, Rum ve levanten sinemacıların sinema tarihindeki önemi, birçok Yeşilçamcının anılarında açık şekilde belirtilmiştir (İnanoğlu, 2020; Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor, 2009; Yılmaz, 1995; Filmer, 1984).⁷ Gayrimüslim sinemacılar arasında özellikle Rumların çok önemli bir yeri vardı. Türker İnanoğlu’nun tabiriyle Rum sinemacılar “Yeşilçam’ın temel taşlarıydı”lar (İnanoğlu, 2020, s. 118). Yerli Rumların büyük çoğunluğu 1923 tarihli nüfus mübadelesiyle Yunanistan’a göç etmek zorunda kalmıştı ancak Gökçeada ve Bozcaada’yla birlikte İstanbul’da oturan Rumlar mübadeleden muaftı. Dolayısıyla yerli Rum nüfusun İstanbul’daki varlığı, aşağıda ayrıca ele aldığım iki sürece kadar büyük ölçüde devam etti. Pola Morelli (oyuncu, 1924-1996), Tomas Balcı (oyuncu ve atlet, 1918-1993), Antonis Apostolu (film yazarı ve ithalatçısı, 1907-1979), Yorgo Saris (yapımcı, 1910-?), Alekos Çangopulos (yapımcı, işletmeci ve film ithalatçısı, 1918-?), Vasili Anas (işletmeci ve yapımcı, 1900-1984), Lazaros Yazıcıoğlu (görüntü yönetmeni, 1897-1969), Markos Buduris (kurgucu, 1925-1992), Manasi Filmeridis (görüntü yönetmeni, d. 1912-1997), İoakim Filmeridis (görüntü yönetmeni, 1915-1987), Di-

⁷ Sinema profesyonellerinin yanı sıra gayrimüslim karakterler de Türk filmlerinde dikkate değer bir ağırlığa sahiptir. Gayrimüslim karakterlerin filmlerdeki temsili konusunda iki önemli çalışma olarak bkz. (Balcı, 2013; Yaşartürk, 2012).

mantis Filmeridis (kurgucu, 1920-1987), Kriton İliadis (görüntü yönetmeni, 1916-1980), Yorgos İliadis (ses kayıt yönetmeni, 1914-1973), Kostas Psaras (görüntü yönetmeni, 1921-?) ve Alekos Aleksandru (kurgucu, d. 1943) gibi bir çok Rum sinemacı Yeşilçam'ın oluşum ve büyüme yıllarındaki etkili isimlerdi.⁸

Yaklaşık on yıl arayla yaşanan iki süreç, İstanbul'daki yerli Rum nüfusun dramatik şekilde azalmasına neden oldu. Bu süreçlerden birincisi, 1955 yılında, 6-7 Eylül saldırılarıyla doruğa ulaşan Rum karşıtı tutumdur.⁹ Saldırıların ardından on binlerce Rum Türkiye'den göç etti. 1963 yılında, yerli Rumlara yönelik ikinci bir baskı dalgası başladı. Bu süreç, 1964 Mart ayında alınan bir dizi kararla bir tehci-re dönüştürüldü. 1930'da Türkiye ile Yunanistan arasında imzalanan bir anlaşma çerçevesinde, iki ülke vatandaşlarının diğer ülkede ikametine izin veriliyordu. Bu anlaşma bir tarafıyla, Türkiye'nin yerli Rum halkı arasında bulunan ancak Yunan pasaportu taşıyan kişilerin, Türkiye'deki ikametlerine hukuki bir çerçeve hazırlamış oluyordu. 1964 Mart'ında, Türkiye bu anlaşmayı feshettiğini duyurdu. Ardından, Rumların taşınmaz mallarına dair işlemler durdurularak bunlara el konuldu ve Türk pasaportu taşımayan Rumlar, yanlarına sadece 20 kilo eşya ve 20 dolar para alarak Türkiye'yi terk etmeye zorlandılar. Bu zorunlu sürgün sonucunda 12 bin civarında Rum, Türkiye'den ayrıldı. (Ender, 2014). Yukarıda saydığım Rum sinemacılarından bir kısmı (örneğin Yorgos Saris) 1955 yılında Türkiye'den göç ettiler. Diğer bir kısmı ise 1964 kararlarıyla birlikte zorunlu olarak göç ettirildiler (Pola Moreli, Antonis Apostolu, Kostas Psaras). Alekos Aleksandru gibi bazıları ise ilerleyen yıllarda örneğin 1974 Kıbrıs olayları sırasında yaşanan gerilimler sebebiyle Türkiye'den ayrıldılar (Bozis, 2014, s. 217). Bu sinemacıların Türkiye'den ayrılışları çok hazin hikâyeler barındırmaktadır. Örneğin Antonis Apostolu, 1964'te alınan kararı yurtdışı seyahatinde bulunduğu sırada gazeteden öğrenmişti. Böylece, bütün mallarına el konuluyordu ve kısa bir seyahat için ayrıldığı evine ve memleketine bir daha dönemeyecekti (Bozis, 2014, s. 171).

Bütün bu isimleri, Yeşilçam tarihinin Rumlar başta olmak üzere gayrimüslim sinemacıları dışarıda bırakarak ele alınamayacağını hatırlatmak amacıyla zikrediyorum. Özellikle, BSH'deki gibi hikâyenin arka planında 1950'li ve 1960'lı yıllar yer alacaksa, Rumların maruz kaldıkları göçlerin insani, politik ve Yeşilçam üzerindeki sektörel etkileri kaçınılmaz olarak hikâyede yer edinecektir. Nitekim, her iki dizinin de anlatı evreninde Rum karakterlere yer verdiklerini, bu vurgunun özellikle BSH'de çok daha ön planda olduğunu görüyoruz. Dizideki Rum karakterlerden ilki, makinist Kosta'dır. Kosta, yetim kaldığında Semih'e kol kanat germiş ve onu sinemayla tanıştırmıştır. 6-7 Eylül saldırıları sırasında, bir yağmacı tarafından evinde öldürülür. İkinci Rum karakter, Semih'in firması Büyük Ateş Filmcilik'in sekreteri Nebahat'tir (Nurcan Şirin). Dizide, 1963 yılı sonlarında, Rum karşıtı milliyetçi dalga yükselirken aralarında Yeşilçamcılar'ın da bulunduğu bir tehcir edilecek Rumlar

8 İsmi geçen Rum sinemacılar için Yorgo Bozis ve Sıla Bozis'in (2014, ss. 157-221) kitabından yararlanılmıştır. Eksik bilgiler, Türk Sineması Araştırmaları ve IMDb veritabanlarından tamamlanmıştır.

9 Bu iki süreçten önce, 1942'de yürürlüğe giren Varlık Vergisi de gayrimüslim sinemacılar üzerinde yıkıcı bir etki yaratmış, sahip oldukları mülklerin bir kısmının satılarak el değiştirmesi sonucunu doğurmuştu. Varlık Vergisi'nin sinema alanındaki sonuçları için bkz. (Özuyar, 2009).

listesinden söz edilmektedir. Listede Nebahat'le ailesinin isimleri de yer almaktadır. Semih'in istihbaratla geçmişten gelen, kurtulamadığı bağlantıları vardır. Bu bağlantılardan yararlanarak Nebahat'in isminin listeden çıkarılmasını sağlar. Motivasyonu, 6-7 Eylül olayları sırasında koruyamadığı Kosta amcasına karşı duyduğu gönül borcunu ödemek olarak tanımlanabilir. Her ne kadar Semih, Nebahat'in isminin listeden çıkarılmasını sağlasa da o ve ailesi gitmeye karar verirler.

Anlatıda, Nebahat ve ailesinin kendi tercihleriyle göç etmeleri, bir Türk karakterin derin devletle olan bağlantılarına minnet duymadan hareket etmeleri dikkat çekicidir. Rum karakterler, Türk ana karakterin koruma ve yardımına muhtaç bir konuma düşürülmemiş, pasif değil aktif özneler olarak resmedilmiştir. Dizinin yaratıcılarının bilinçli olarak böyle bir tercihte bulunduğunu tahmin etmek güç değil. Ancak Rum karakterler dizinin anlatı evreninde azımsanmayacak bir yere sahipken, seçilen karakterlerin Rumların Yeşilçam tarihindeki etkin konumunu doğru şekilde temsil etmediğini belirtmek gerekiyor. Yukarıda özetlediğim üzere, Rum sinemacılar Yeşilçam'da çok merkezî bir öneme sahiptiler. Oyuncu, kurgucu, işletmeci ve özellikle görüntü yönetmeni olarak faaliyet gösteren birçok Rum sinemacı vardı. Semih, yapımcılık faaliyetlerinde, bu profesyonel rollerin hepsiyle temas etmektedir. Ama bunların hiçbirinin Rum olması tercih edilmezken daha tali bir karakter olarak sekreter Nebahat'in Rum olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Benzer bir eleştiriyi Kosta karakteri için de yapmamız gerekir. Kosta, daha önce Çağan Irmak'ın Babam ve Oğlum (2005) filminden aşına olduğumuz bir motife hizmet etmekte, babasını kaybeden bir çocuğun teselliye sinemanın büyüdü dünyasında bulmasına aracılık etmektedir. İyiliği ve erdemi temsil etmekte ve sonuçta 6 Eylül gecesi öldürülmektedir. Öldürülmesi Semih'in hem istihbaratla bir türlü kurtulamadığı bir ilişki içinde girmesine hem de Rumlar hakkında kendini sorumlu hissetmesine neden olur. Tüm bu yönleriyle Kosta, araçsal bir karakterdir.

Rum karakterleri, sinema endüstrisinde daha merkezî bir role sahip olan sinemacılar arasından seçmek daha dengeli ve gerçekçi bir temsil olurdu. Bununla beraber, BSH'de yapıldığı üzere tali karakterleri ve onların hikayelerini ele almak da bir yöntem olabilirdi. Ancak bu durumda da, neden daha sahici ve/veya Rumlara yönelik baskıyı daha katmanlı olarak ortaya koyan bir yan hikayenin tercih edilmediğini sormamız gerekiyor. Bu türden bir yan hikâyenin örneklerini, Türker İnanoğlu'nun anılarında okuyoruz. İnanoğlu, 20'li yaşlarındayken Maria adlı genç bir Rum kadınla sevgilidir. Herkes evleneceklerini düşünmektedir. Ancak 1964 kararnamesi, Maria'nın ailesini böler. Türk pasaportu olmayan baba zorunlu olarak Yunanistan'a göç ederken, Türk pasaportu olan anne ve kızı Türkiye'de kalırlar. Bu arada babanın tam tüm mal varlığına el konulur. Hatta İnanoğlu'nun da bulunduğu havaalanındaki vedalaşmada, görevliler Maria'nın babasının ailesiyle fotoğrafının yer aldığı bir çerçeveye bile el koyarlar. Liseyi bitirince Maria da annesiyle birlikte Yunanistan'a gider. Bir süre mektuplaşan çift sonunda mesafeye yenik düşer. İnanoğlu bu eski sevgilisini 1970 yılında, Yumurcak filminin galası için gittiği Atina'da tekrar görecektir (İnanoğlu, 2020, ss. 120-121). İnanoğlu'nun aktardığı ikinci hikâye ise Erlen Film çalışanlarından Cevat adlı bir genç hakkındadır. Cevat, Vaso

adlı bir Rum kadınla birlikte. Çocukları olur ancak resmi olarak evli değillerdir. 1964 kararname çıktığında, Türk vatandaşı olmadığı için Vaso sınır dışı edilir. Kızları, babası Cevat'la beraber Türkiye'de kalır. Anne ve kızı, Sirkeci Garında çok hazin şekilde birbirinden ayrılırlar. Cevat bir süre sonra vefat eder. Çocuğun sorumluluğunu akrabaları üstlenir. (İnanoğlu, 2020, ss. 117-118).

Erşan Kureri dizisinin evreninde gayrimüslim karakterler çok daha sınırlı biçimde yer almaktadır. B6'da, tahta bir kutudan ibaret olan Blue Box'ın peşine düşen Erşan'ı, Dimitri'nin (Özkan Uğur) ses kayıt stüdyosunda görürüz. Dimitri, çok basit teknikler kullanarak bir erotik filme Foley ses kaydı yapmaktadır. Daha sonra stüdyoya Agop gelir, o yılların ünlü pop programcısı İzzet Öz'den çaldığı anlaşılan Blue Box'ı Erşan'a verir, parasını alır ve ayrılır. Erşan, Dimitri'ye Hollywood'u çalkalayan bu yeni teknolojiyi gelecekte geçecek yeni filmde kullanacağını anlatır. Dimitri, "sesleri burda yapar mıyız" diye sorar. Ses kayıt mikserinin üstünde duran yarım poğaça ve ayrına bakan Erşan tereddüt eder, "oturulur, konuşulur be Dimitri Abi" cevabını verir. Erşan Kureri'de, gayrimüslim karakterlerin varlığı sadece bu tek sahneden ibarettir. Bu sınırlı temsil belli açılardan tarihsel gerçeklere uygun görünmektedir. 1980'lere geldiğinde, Türkiye'de Rum sinemaclar yok denilecek kadar azalmıştı. 1955 ve 1964 süreçlerinde göç etmeyenlerin bir kısmı, ilerleyen yıllarda tedrici biçimde göç etmişti. İstanbul'da kalan Rum sinemacların çoğu ise 1970'lerin sonu itibarıyla meslek hayatını bırakmıştı. Ayrıca 12 Eylül sonrasında Yeşilçam sektörel daralma yaşarken, filmlerin bütçeleri iyice küçülmüştü. Bu koşullar içinde, ses kayıt ve kurgu stüdyolarının nispi önemi artmıştı çünkü filmler yapım-sonrası aşamasında kotarılar hale gelmişti. Bu açılardan bakıldığında Dimitri'nin ses kayıt stüdyosu tutarlı bir ortam tercihidir. Ancak hemen eklemek gerekir ki, Rum sinemaclar azalmasına karşın Ermeni sinemacların özellikle oyuncuların varlığı daha görünür şekilde devam ediyordu. Sektör krize girince, günlük gelirle yaşayan ancak çok sayıda filmde oynayarak geçimini temin eden karakter oyuncular ve figüranlar da geçim sıkıntısına düşmüştü ki bunlar arasında Ermeni Nubar Terziyan ve Sami Hazinses (Samuel Agop Uluçyan) gibi oyuncular da vardı. Bu karakter oyuncularının 80'lerde içine düştüğü darboğaz, AFUY filminde ele alınmıştır. Öyle ki Haşmet artık eskidiğini düşündüğü bu yüzlere, yeni filmde onlarla çalışmayacağını güçlükle söyleyebilmiştir. Ama her şeye rağmen, eski bir aktörün cenazesini kaldırmak gerektiğinde, tabutu taşımak için bulunan 5-6 kişiden ikisi yine Nubar Terziyan ve Sami Hazinses'tir. Cem Yılmaz'ın, Erşan Kureri'yi yaparken en büyük referanslarından biri olan AFUY'u bu bakımdan es geçtiği anlaşılıyor.

Erşan Kureri dizisinde, gayrimüslim karakterlerin temsili yukarıda bahsettiğim tek bir sahneden ibarettir. Rum ve Ermeni karakterler aynı sahnede görünmektedir. Olay örgüsü içinde araçsal rollere sahiptirler. Gayrimüslim olmaları ilintili kültürel, politik ya da profesyonel koşullardan herhangi bir şekilde bahsedilmez. Daha ziyade bir yâd-ı mazi ve nostalji havası içinde, toplumsal bir çeşni ve çeşitlilik malzemesi olarak ele alınmaktadır.

Yerli ve Milli Bir Sinema

BŞH S1’de Semih, Reha ve İzzet Orkan (Özgür Çevik) üçlüsünü bir araya getiren şey, İzzet’in bir “milli sinema” oluşturma arzusudur. İzzet, bu arzusunu bir iş teklifi olarak Semih’e anlattığı yemek masasında milli sinemadan ne anladığını söyle anlatmaktadır:

Rejimimizin düşmanları belli. Komünistler ve şeriat isteyenler. Ama ben sloganları, yüksek sesle yapılan konuşmaları sevmem. Yani kahrolsun komünizm diye bağırın, insanlara ders verir nitelikte sopa sallayan bir film değil benim bahsettiğim. Daha ince bir şey. (...) İşte böyle bir filme destek verecek zümreler ve insanlar var. Bu insanların tek beklentisi iyi bir film meydana gelmesi. Sevilen, konuşulan, gişesi olan bir film. İsimlerinin afişlerde ya da başka bir yerde yer alması değil dertleri. (...) Milli sinemayı yaparken de milli olmalıyız. (...) Etrafın ve çevren de milli olacak. Ne demek istiyorum? Milli sinemayı ancak milli bir kadroyla kurabiliriz. Kameramanlarınız Rumlar, montajcılarınız Ermeni. Yeşilçam bunlarla dolu. Ben bunların aramızda olmasını istemiyorum. (...) Zaten Rumların fazla vakti kalmadı, gidecekler bu topraklardan.

İzzet’in tasavvur ettiği milli sinema bazı zenginler/sermayedarlar tarafından gizlice finanse edilecektir. Yeşilçam’da çokça gördüğümüz, bir filme para yatırarak gerçekleşen ortaklıklardan çok bir örtülü ödenek faaliyeti gibidir. Çekilecek filmde ideolojik bir misyonu yerine getirmesini beklemekte ancak bunun organik ve mutedil bir şekilde yapılmasını istemektedir. Son olarak, kadronun da milli olmasını hatta Yeşilçam’dan gayrimüslimlerin tasfiye edilmesini istemektedir ki Rumların her koşulda tasfiye edileceği tehdidini de eklemektedir. Bu tehditle, yaklaşmakta olan 1964 tehcirini ima etmektedir. Semih, her şeyden önce bir ticaret erbabıdır. İstenilen şey aklına yatmasa da İzzet’in teklifini geri çeviremez. Ondan alacağı parayla hem İzzet’in sipariş ettiği filmi hem de bir süredir çekmeye çalıştığı “toplumcu gerçekçi” filmi yapabileceğini düşünür. Ancak işler tahmin ettiği gibi gitmez, İzzet’in sipariş ettiği filmi bir türlü bitiremez.

BŞH S1’in sonunda İzzet’in siyasi kariyeri de milli sinema hayali de suya düşer ancak Yeşilçam’da 1969’dan itibaren bir Milli sinema kavramı, yönetmen Yücel Çakmaklı’nın lokomotifi olduğu bir akım olarak ortaya çıkar. Bu akım, siyasal İslamcılığın kodlarını açık biçimde taşımayan ancak muhafazakâr, maneviyatçı ve ahlakçı vurgularıyla ön plana çıkan filmler yapmıştır. Sinema kulüp ve derneklerinin, o yıllardaki akımlarla yakın ilişkisi bulunuyordu (Lüleci, 2020, s. 1221). Sinematek Derneği, Robert Koleji Sinema Kulübü ve Kulüp Sinema 7 (sonradan Türk Film Arşivi) etkili oluşumlardı. Benzer bir ilişkisellik milli sinema akımı için de söz konusuydu. Milli sinema fikrini güçlendiren faaliyetler 1965’te kurulan Üniversite Film Kulübü’nde başlayıp 1968’den itibaren Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde devam etti (Kabil, 2008, s. 15). Aydınlar Ocağı ve İlim Yayma Cemiyeti, milli sinema düşüncesini benimseyen diğer oluşumlardır

(Kabil, 2008, ss. 15-16). Daha sonra Çakmaklı ve arkadaşları Elif Film şirketini kurdular. Önce Kabe Yollarında (Kabe Yollarında, 1969) adlı yarı-belgesel filmi daha sonra da milli sinema akımının başlatıcısı olarak kabul edilen Birleşen Yollar'ı (Birleşen Yollar, 1970) çektiler.

Milli sinema hareketini çevreleyen kurumlar, özellikle MTTB, dönemin milliyetçi ve İslamcı hareketleri içinde öncü bir role sahipti. Komünizm karşıtı eylemlerde başı çekişiyordu. Fetih ve şahlanış mitinglerinin düzenleyicisiydi (Öztürk, 2016, ss. 11-15). 6. Filo protestolarına karşıt bir tutum almıştı. 16 Şubat 1969 günü gerçekleşen ve Kanlı Pazar olarak bilinen saldırıların tetikleyicileri arasında yer alıyordu.

İzzet'in dolayısıyla BSH'nin tasavvur ettiği milli sinema ile gerçekteki milli sinema akımı arasında çeşitli benzerlikler bulunmakla beraber, farklılıkların daha fazla olduğunu görüyoruz. Her şeyden önce zaman dilimleri örtüşmemektedir. İzzet'in milli sinema yaptıрма çabası birinci sezonun geçtiği 1963-64 yıllarına denk gelirken sinema tarihinde milli sinemanın ilk kurmaca ürünü 1970 yılında gelmiştir.¹⁰ İkincisi, BSH'deki milli sinema girişiminin temel motivasyonu Türkleştirme'dir. Ancak gerçek milli sinema akımı, daha maneviyatçı ve ahlakçı bir çizgide ürünler vermiştir. Üçüncüsü İzzet, milli sinemayı gizli sermaye kaynaklarıyla finanse etmektedir ancak gerçek milli sinema akımında böyle bir desteğin varlığını bilemiyoruz. Her ne kadar Çakmaklı, Elif Film'in kuruluşunda kolektif bir finansman olduğunu söylese de bunun kısmen ailelerden kısmen de "sözünü geçirebileceği çevrelerden borçlanarak" gerçekleştiğini belirtir (Kabil, 2008, s. 18). Eğer dizide illaki milli sinemadan bahsedilecekse bunun aslında S2'nin geçtiği 1969 yılına tarihlenmesi çok daha gerçekçi olurdu. Bu karşılaştırmaya bakarak, BSH'deki milli sinema teşebbüsünün, milli sinema akımının hatalı bir temsili olmaktan çok günümüz Türkiye'deki millilik tartışmalarından hareketle teleskoplama yöntemiyle inşa edildiğini görüyoruz. Dolayısıyla burada teleolojik bakış açısı tekrar devreye girmektedir. Dizinin yaratıcıları, günümüz Türkiye'deki yozlaşmış sağ politikacı tiplemesini ve yerlilik ve millilik tartışmalarını 1963 yılına yansıtmaktadırlar.

Erşan Kureri'de BSH'ye benzer bir milli sinema tartışması görmüyoruz. Bunun yerine, devlet yetkilileri Erşan'ı ziyaret ederek ona bir film siparişi verirler. B4'te Erşan ve arkadaşları ofiste esrar içtikleri bir sırada İçişleri, Sağlık Bakanlığı ve Emniyet temsilcileri Erşan'dan "sosyal uyarı niteliğinde", uyuşturucu ve bağımlılık karşıtı bir film yapmasını isteyerek ona yüklü bir çek verirler. BSH'de, derin devletle bağlantılı İzzet'in gayri resmî yollarla yaptığı film siparişi, Erşan Kureri'de bizzat bürokratlar tarafından açık şekilde yapılmaktadır. Tehditin yerini iş birliği ve takdir almıştır. Aslında 1980'li yıllarda devletle sinemacılar arasında bu türden iş birlikleri yapılmıyor değildi. Yukarıda bahsettiğim gibi, TRT krizdeki

¹⁰ Emrah Özen'in (2015) işaret ettiği üzere Türkiye'de yerli film-Türk filmi tartışmaları 1950'li hatta 30'lu yıllardan beri devam ediyordu ve bu tartışma kısmen Türklük ve millilik sorunsallaştırmasını da kapsıyordu. Buna karşın, söz konusu tartışmalar sol-Kemalist aydın ve yazarlar tarafından yürütülmüştü. Dolayısıyla, İzzet'in milli sinema tahayyülü, geçmiş on yılların yerli film-Türk filmi tartışmalarıyla süreklilik taşımamaktadır.

sinemacılar için bir çeşit fon kaynağına dönüşmüştü. Macit Akman (1981-1984) ve Tunca Toskay'ın (1984-1988) genel müdürlükleri döneminde TRT çok sayıda dizi ve film yaptırmıştı (Kale, 2019, ss. 136-137). Bu yapımları üstlenen sinemacılar görece geniş bir profile sahipti ancak bunların hiçbiri Erşan Kurneri gibi eski bir seks filmleri oyuncusu değildi. B tipi sinemadan gelmiyorlardı. Yeşilçam kökenli olanlar, ya Osman Seden gibi sektörün büyük isimleriydi ya Halit Refiğ ve Erden Kıral gibi misyonu olan/politik filmler yapmış yönetmenlerdi ya da Yücel Çakmaklı gibi 12 Eylül rejiminin ideolojik olarak kendine yakın ve makbul gördüğü isimlerdi. Erşan Kurneri'nin Yeşilçam dünyasındaki karşılığını ararsak onu ünlü bir seks filmleri oyuncusu olarak Behçet Nacar ve Kazım Kartal'a; yaratıcı, neşeli ama olanakları sınırlı bir yönetmen olarak da Çetin İnanç'a benzetebiliriz. Bu üç ismin hiçbiri TRT'nin 1980'lerdeki yapımlarında yer almamıştır. Erşan ve arkadaşlarının sipariş üzerine çektikleri *Kötü Mal* filmi, üslup ve hikâye bakımından dönemin *Kanun Gücü* (Arkın, 1979), *Kelepçe* (İnanç, 1982) ve *Vazife Uğruna* (Elmas, 1986) gibi yerli polisiye filmleriyle benzerlikler taşımaktadır. Özellikle, jeneriğinde İstanbul Emniyet Müdürlüğü'ne teşekkür edilen ve polislerin tıpkı *Kötü Mal*'da hicvedildiği gibi devasa telsizlerle dolaştığı *Vazife Uğruna* filmiyle büyük benzerlikler bulunuyor. Dolayısıyla, Erşan Kurneri'de, sinemacı-devlet ilişkisi kısmen gerçekçi görünmekte ancak bu ilişkinin sinema tarafındaki öznesi ayrı bir isimden seçilmektedir.

Küresel Karşılaşmalar, Ulusaşırı İmkânlar ve Bohem Muhitler

Girişte bahsettiğim, Yeşilçam'ı ilkel ve banal bir sinema olarak görme eğilimi, bu film endüstrisinin uluslararası konumu ve değeri konusunda bir miyopluğu da beraberinde getirdi. Yeşilçam'ın tümüyle kapalı devre bir endüstri olduğu, filmlerin sadece iç pazardaki sıradan izleyiciye hitap ettiği verili bir argüman olarak kabul edildi. Oysa ki Yeşilçam, kendi koşulları içinde uluslararası bağlantıları olan, yabancı oyuncu transferleri yapan, uluslararası ortak yapımlar gerçekleştiren ve yurtdışına film satan bir endüstriydi.¹¹ Özellikle 1960'ların sonunda Yeşilçam hızla büyürken, endüstrinin uluslararası bağlantıları daha da güçleniyordu. Bu bağlantılar Yunanistan, İtalya ve İran'la yapılan iş birliklerinde en yoğun şekliyle görülebilir (İnanoğlu, 2020). Bugüne kadar Yeşilçam'la ilgili olarak çekilen filmlerin hiçbirinde değinilmeyen bu uluslararası bağlantılar, ilk kez BSH ve Erşan Kurneri dizilerinde ele alındı.

BSH S2'de karakterler, yabancı sinemacı ve sanatçıların da yer aldığı bohem bir muhitin içinde değilse bile eşliğindedirler. İstanbul'un sanat ortamındaki bazı çarpıcı karşılaşmalar özenle kullanılır. Marlon Brando ve James Baldwin'i, 1969 yılı İstanbul'unun yeraltı buluşma mekânı olarak resmedilen Güzel Ev'de görürüz. Brando ve Baldwin, yanlarında Hakan olduğu halde güzel evden ayrılıp bir tekneye binerek İstanbul'da büyük bir film platosu kurmaya çalışan Ekrem'in (Muhammet Uzuner) yanına giderler. Bu da bize, potansiyel olarak

¹¹ Türk sinemasının uluslararası/ulusaşırı bağlantıları hakkında monografik bir çalışma olarak bkz. (Ulusay, 2008)

Brando'nun, kurulması planlanan şirketin filminde oynayacağını düşündürür. Brando, 1969'da değil ancak bundan 2 yıl önce James Baldwin ve Engin Cezzar'ın konuğu olarak gerçekten İstanbul'a gelmiş ve beş gün kadar kalmıştı. Kaldığı süre boyunca basın ilgisinden mustarip olan ve turistik faaliyetlerde bulunan ya da Hilton'da arkadaşlarıyla zaman geçiren Brando'nun İstanbul'da film görüşmesi yaptığını dair hiçbir bilgi bulunmuyor (Bergin, 2004). Basın toplantısında James Baldwin'le beraber yapmayı düşündüğü bir filmden bahsetmişse de bunun Türkiye'yle bir ilişkisi yoktu. Ayrıca kendisine Atatürk'ü konu alan bir filmde oynayıp oynamayacağı sorulduğunda olumlu cevap vermişti ancak bu tamamen muhayyel ve magazinsel bir soruydu (Feyizoğlu, 2019). Somut bir film teşebbüsüne karşılık gelmiyordu. Sahnenin diğer kişisi James Baldwin'in ise Türkiye'yle ve İstanbul'un entelektüel muhitleriyle çok daha güçlü bir bağı vardı. Ünlü şair ve insan hakları aktivisti Baldwin, 1961-1971 yılları arasında belli aralıklarla İstanbul'da yaşamış, yapıtının önemli parçalarını İstanbul'da yazmıştır. Sinema çevreleriyle de yakın ilişki içinde olmuştur. Sinematek Derneği'nin üyesidir. Yaşar Kemal, TİP milletvekili adayı olarak miting konuşması yaptığında yanında Baldwin, onun arkasında da koruma olarak Arif Keskiner bulunuyordu ki hem Kemal hem de Keskiner sinema muhitiyle doğrudan bağlantılı isimlerdi (Keskiner, 2018, s. 230). Ancak Baldwin, film projelerinde herhangi bir şekilde yer almamıştı. Türkiye'deki yaratıcı faaliyetleri yazarlığın yanı sıra tiyatroyla sınırlıydı. Dolayısıyla Brando ve Baldwin, Türkiye'de bulunmuş ve entelektüel çevrelerle temasa geçmiş olmalarına rağmen onların sinemayla ilgili bir şeylere dahil olduğu iması gerçek olgulara uygun değildir. Gerçi Yeşilçam'ın zaman zaman Hollywood ile işbirlikleri oluyordu. Örneğin Tony Curtis ve Charles Bronson'ın oynadığı Paralı Askerler (You Can't Win 'Em All, Collinson, 1970) filmi Türkiye'de çekilmişti ve kadroda Fikret Hakan ve Salih Güney gibi oyuncular da yer alıyordu. Ancak bu tip istisnalara rağmen, Yeşilçam'ın uluslararası bağlantılardaki istikametini ABD'den ziyade Yunanistan, İtalya ve İran oluşturuyordu. Oyuncu transferlerinden bahsedilecekse, Eva Bender (d. 1944, İsveç), Cihangir Gaffari (d. 1940, Bakü) Puri Banayi (d. 1940, Irak), Melek Nasır (1930, Tahran-2018) ve Robert Widmark (Alberto Dell'Acqua, d. 1938) gibi örneklerden yola çıkılabilirdi.

Erşan Kureri dizisinde uluslararası bağlantının istikametinin daha farklı seçildiğini görüyoruz. Alev'in Cannes'da tanıştığı nişanlısı Ameen Faryadi (Necip Memili), ismiyle ima edilen belden aşağı ucuz mizah bir kenara bırakılırsa, İran Azerisi ünlü bir yönetmen olarak zikredilmektedir. Ameen'e herkes büyük bir hayranlıkla yaklaşır, onun Topkapı Sarayı'nda çekeceği Galata Hançeri adlı büyük filmde rol almak isterler. Ancak Erşan, Ameen'i hem kıskanır hem de onun orijinal hançeri çalacağından şüphe eder. Sonuçta, Erşan'ın şüpheleri yersiz çıkar ama Ameen de filmi çekmekten vazgeçer. Ameen aslında melez bir karakterdir. İsmi, Aşgar Ferhadi'yi çağrıştırmaktadır. Cannes'dan gelen bir yönetmen olarak Amir Naderi, Abbas Kiarostami ve Mohsen Makhmalbaf gibi yönetmenleri akla getirmektedir. Konusu ve Erşan'ın şüpheleri itibarıyla de Topkapı (Dassin, 1964) filmi yapan Amerikalı ekibi hatırlatmaktadır. Ancak burada dikkat çekici bir dizi sapma söz konusudur. Birincisi, Yeşilçam'ın İranlı sinemacılarla bağlantısı 1970'lerin ilk

yarısında yoğunlaşmış, 1979'daki İran devriminin ardından neredeyse bitme noktasına gelmiş, sadece Türkiye'de yaşayan bazı İranlı oyuncular bir iki filmde daha rol almıştı. İkincisi, 12 Eylül rejiminin yarattığı baskıcı ve şüphecî ortam, Topkapı filmine benzer büyük yabancı projelerin Türkiye'ye gelmesini neredeyse imkânsız hale getiriyordu. Üçüncüsü, İslam devrimi sonrasında ortaya çıkan İran sanat sinemasının Cannes gibi büyük festivallerde boy göstermeye başlaması ancak 1990'lardan itibaren gerçekleşmiştir.

O'Sinema kanalına konuk olduğu bir görüşmede Cem Yılmaz, Yeşilçam'la İtalyan sineması arasında bir dönem yaygın olan ortak yapımlardan hareketle Carlo Pucciani adlı İtalyan bir karakter tahayyül ettiğini, bu karakterin Erşan'la Ultima Posta (Son Posta) adlı bir film yapacağını ancak bu tasarıya dizide yer vermediğini belirtiyor (Erşan Kureri Özel, 2022). Eğer bu tasarı hayata geçirilseydi, Yeşilçam'ın uluslararası bağlantılarına ilişkin daha gerçekçi bir tasvir olur muydu diye sormamız gerekiyor? İran bağlantısında olduğu gibi Türken İnanoğlu'nun lokomotif olduğu İtalya-Türkiye ortak yapımları ağırlıklı olarak 1970'lerin ilk yarısında yapılmıştı. Bununla beraber, Robert Widmark 70'lerin ikinci yarısında birkaç Yeşilçam yapımında görünmeye devam etti ve en son Babanın Evlatları (Baytan, 1977) filminde rol aldı. Aslında, Yılmaz'ın bahsettiği profil akla Widmark'tan başkasını getirmiyor ne var ki burada yine bir tarihsel sapma görüyoruz çünkü 1980'lerin başında bu tip uluslararası iş birlikleri ve yetenek transferleri en azından bir süreliğine tamamen durmuştu.

Sonuç: Hakikat inşası ve Yeşilçam tasvirleri

Güncel platform dizileri olan BSH ve Erşan Kureri'de, Türk sinema tarihine ilişkin bazıları kritik öneme sahip olan gerçek olgu ve süreçlerin yoğun biçimde ele alınması heyecan vericidir. Bununla beraber, her iki dizide gerçek olgu ve süreçlerin kısmen dönüştürülerek temsil edildiğini görüyoruz. Söz konusu dönüşüm, yerine göre olgu ve süreçlerin gerçek zamanlarından taşınarak farklı zaman kesitlerine monte edilmesi, aralarındaki mesafe ve ilişkinin değiştirilmesi, gerçeklik içindeki konumlarının yeniden haritalanması ve ölçeklerinin/önem derecelerinin değiştirilmesi gibi farklı biçimlerde gerçekleşiyor. Bu manzaraya bakarak, bu dizilerin yaratıcılarının, birer musavvir gibi hareket ettiğini, tarihi hikâyeleştirirken tıpkı bir tasvirdeki gibi kendi hakikatlerini inşa ettiklerini iddia ediyorum. Bu tasvirî hakikati oluştururken, malzemeyi yeniden haritalamakla kalmıyorlar, anlatılarına metinlerarası ve mecralar arası katmanlar ekleyerek yine tıpkı bir tasvirde olduğu gibi çerçeve dışıyla etkileşime geçiyorlar. Karakterlerini konuşurken, onların kendi tarihsel bağlamlarını, deneyimlerini ve bu deneyimlerden edinmelerini bekleyeceğimiz içgörülerini ihmal etmiyorlar. Ancak yaratıcıların birer musavvir/tarihçi/hikâye anlatıcısı olarak kendi konumlarına daha fazla öncelik verdiklerini görüyoruz. Kendi konumlarını öncelerken tarihe ilişkin teleolojik bir bakış açısıyla hareket ediyorlar. Yani bugünden sinema tarihine bakarken, Yeşilçam'a ilişkin güncel varsayımlarını karakterlerin deneyimleri haline dönüştürüyorlar. Teleolojiyi ön planda tutarak, Grethlein'in tabiriyle "gelecek geçmiş" in geçmiş kısmına ağırlık veriyorlar. Tarihe

yönelik bu teleolojik bakış açıları, yaratıcıların platform zamanından ve/veya evreninden geliştirdikleri bir tepki ya da Reynold'un kavramsallaştırmasıyla "platform kaygısı"nın yansıması olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda, iki dizinin yaratıcılarının teleolojik bakış açısını ve platform kaygısını paylaştıklarını ancak tasvir ettikleri Yeşilçam panoramasında farklar olduğunu belirtmemiz gerekiyor. BSH'de, teleolojik olarak inşa edilen hakikatin kaynağını Yeşilçam literatürü ve Yeşilçam sonrası Türkiye'sinin sosyo-politik koşulları oluşturuyor. Erşan Kureri'deki hakikat inşası ise ağırlıklı olarak Cem Yılmaz'ın kendi kariyerinde sinema-dizi-platform eksenindeki dönüşümü merkeze alıyor.

Tamamlamadan önce, iki soru sormamız gerektiğini düşünüyorum. Özgün ve Treske (2021, s. 119), süreğen medya platformlarının kendi zaman rejimlerini inşa ettiklerini iddia etmektedirler. Onlara göre, platformların can alıcı özelliklerinden birisi, sinema ve TV izleyiciliğindeki zamansal bağın ortadan kalkmış olmasıdır. Birinci soru, bu yeni zaman rejiminin platformlardaki içeriklerin sadece seyir zamansallığını değil anlatı zamanını da kapsayıp kapsamadığıdır. Bilhassa tarihsel konulara odaklanan platform anlatıları -tıpkı BSH ve Erşan Kureri dizilerinde olduğu gibi- hakikati inşa ya da tasvir ederken bu yeni zaman rejiminin sağladığı serbestlik ve/veya salınım tabi olacaklar mı? Seyrin zamansallığının akışkan olduğu bir durumda, anlatının zamansallığı da akışkan olacak mı?

Hem Netflix'in hem de BluTV'nin Türkiye'deki abonelerine sundukları içerik yığnında onlarca Yeşilçam yapımı da yer alıyor. Bu durumu, tıpkı 1990'lardaki özel TV patlamasında olduğu gibi günümüz platformlarının da Yeşilçamsız yapamadığı biçiminde yorumlayabiliriz. Platform arayüzüne giren bir aboneyi, Yeşilçam filmleri ve Yeşilçam hakkındaki diziler yan yana karşıyorlar. Bu durumdan hareketle ikinci soruyu şu şekilde sormamız gerekiyor: Süreğen medya platformlarının kendi evreni içinde, Yeşilçam tarihine ilişkin anlatılarla Yeşilçam filmlerinin bizzat kendileri arasında nasıl bir etkileşim ortaya çıkacak?

Platformlar zamanının henüz erken bir aşamasındayız. Platform toplumu ve platform kapitalizmi gibi kavramların yanı sıra platform hikâyeciliği ya da platform seyri gibi kavramlardan bahsetmemiz gerekecek. Öyle görülüyor ki süreğen medya platformlarının, atası ve/veya tarih öncesi olan sinema ve TV'yle hesaplaşması devam edecek. Bu makalenin kaleme alındığı günlerde henüz yayınlanan Netflix yapımı Cici (Oya, 2022) filmi; sinema, TV, kamera ve ekranlar yoluyla kurulan, her mecranın uzamına hem karakterlerin hem de izleyicinin girip çıktığı bir örnek olarak önümüzde duruyor.

Bu makale intihal tespit yazılımlarıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Etik Kurul Onay Bilgisi

Etik kurul iznine gerek yoktur.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Yazım sürecindeki önerileri ve makalenin özetini Fransızca'ya çevirdiği için Dr. Özgür Gürsoy'a teşekkür ederim.

Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

Abisel, N. (2005). Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar. Aynı yazar, Türk Sineması Üzerine Yazılar içinde . Ankara: Phoenix Yayınevi.

Alasya, Z. (2003). Ömerçip [Film].

Arkın, C. (1979). Kanun Gücü [Film].

Arslan, S. (2011). Cinema in Turkey: A New Critical History. Oxford, New York: Oxford University Press.

Ayverdi, İ. (2010). Misalli Büyük Türkçe Sözlük. İstanbul: Kubbealtı.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, Günsel ve Tanındı, Z. (2010). Ottoman Painting. (2. bs.). Ankara: Ministry of Culture and Tourism, The Bank Association of Turkey.

Balcı, D. (2013). Yeşilçam'da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri. İstanbul: Kolektif Kitap.

Baruönü, K. (2018). Arif v 216 [Film].

Baytan, N. (1977). Babanın Evlatları [Film].

Bergin, A. (2004, 8 Temmuz). Marlon hep arayış içindeydi. Hürriyet. Erişim 30 Aralık 2022, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/marlon-hep-arayis-icin-deydi-239413>.

Bozis, Y. (2014). Paris'ten Pera'ya Sinema Ve Rum Sinemacılar. Beyoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Büte, E. B. (2021). Levent Cantek ve Volkan Sümbül ile Yeşilçam Üzerine Söyleşi. Altyazı. Erişim 26 Aralık 2022, <https://altyazi.net/soylesiler/yesilcam-levent-cantek-volkan-sumbul/>.

- Collinson, P. (1970). You Can't Win 'Em All [Film].
- Coşkun, M. F. (2018). Anons [Film].
- Çakmaklı, Y. (1969). Kabe Yollarında [Film].
- Çakmaklı, Y. (1970). Birleşen Yollar [Film].
- Dassin, J. (1964). Topkapı [Film].
- Değirmenci, T. (2013). Geçmişin Yeniden İnşası: Târîh-i Sultân Selîm Han ve Tasvirleri. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (18), 63-82.
- Eğilmez, E. (1988). Arabesk [Film].
- Elmas, O. (1986). Vazife Uğruna [Film].
- Ender, R. (2014, 17 Kasım). 1964 Rum sürgünü ve azınlık hukuku. Bianet Bağımsız İletişim Ağı. Erişim 6 Ocak 2023, https://m.bianet.org/bianet/siyaset/159995-1964-rum-surgunu-ve-azinlik-hukuku#_ftn7.
- Erkiliç, H. (2003). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri. (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Üniversitesi.
- Erkiliç, H. ve Ünal, R. (2018). Türkiye Sinemasına Özgü Bir Üretim Tarzı Olarak Bölge İşletmeciliği: Adana Bölgesi İşletmeciliği Örnek Olay İncelemesi. Erciyes İletişim Dergisi, 5(3), 54-74.
- Erşan Kureri Özel: Cem Yılmaz | Çok Basit Sorular #1. (2022). YouTube. Erişim 28 Aralık 2022, https://www.youtube.com/watch?v=9tiH_oq7FZ0.
- Feyizoğlu, T. (2019, 24 Ağustos). Türk kahvesi ve Türk rasıki için Marlon Brando. Gerçek Bandırma. Erişim 30 Aralık 2022, <https://www.gercekbandirma.com/turk-kahvesi-ve-turk-rakisi-icen-marlon-brando>.
- Filmer, C. (1984). Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl. İstanbul: Emek Matbaacılık.
- Florenski, P. (2013). Tersten Perspektif. (Y. Tükel, Çev.) (4. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- G.O.R.A. (2004).
- Grethlein, J. (2013). Experience and Teleology in Ancient Historiography: "Futures Past" from herodotus to Augustine. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gürsoy, Ö. (2021). Hakikatin Ötesi, Berisi, Kendisi: "Hakikat-ötesi" Kavramına Dair Eleştirel Bir Çözümleme. Kaygı, 20(1), 150-170. doi:10.20981/kaygi.889037.
- İrmak, Ç. (2005). Babam ve Oğlum [Film].
- İnanç, Ç. (1982). Kelepçe [Film].
- İnanoğlu, T. (2020). Acısıyla Tatlısıyla Yeşilçam Anıları: Sinemaya Adanmış Bir Ömür. İstanbul: TÜRVAK Kitapları.

- Kabil, İ. (2008). Notlar 8: Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema Üzerine. İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı.
- Kale, F. (2019). TRT Yerli Edebiyat Uyarlamaları 1968-2015. TRT Akademi, 4(7), 126-147.
- Kartal, T. (2006). Dünyayı Kurtaran Adamın Oğlu [Film].
- Kaya, C. (2014). Belgesel. Remake, Remix, Rip-Off: About Copy Culture & Turkish Pop Cinema [Film].
- Keskiner, A. (2018). Çiçek Gibi: Anı Değil, Sanki Aydınımızın Bohem Tarihi (6. bs.). İstanbul: Literatür.
- Konak, R. (2007). Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı. Sanat Dergisi, (12), 97-102. Erişim 28 Aralık 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2600/33461>
- Köker, İ. (2018, 13 Eylül). ABD gizli diplomatik belgelerinde 12 Eylül darbesi. BBC News Türkçe. Erişim 11 Ekim 2022, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-45499685>
- Lisberger, S. (1982). Tron [Film].
- Lüleci, Y. (2020). 1960'lı Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri. E-GİFDER Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 8(2), 1200-1233. doi:<https://doi.org/10.19145/e-gifder.726314>.
- Major, A. (2022). Not streaming near you: FilmStruck's failure and the demise of the cinema-specific model. Popular Communication, 20(1), 60-76. doi:<https://doi.org/10.1080/15405702.2021.1919679>.
- McDonough, J. K. (2020). Introduction. J. K. McDonough (Ed.), Teleology: A History içinde (ss. 1-13). New York: Oxford University Press.
- Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor. (2009). (2. bs.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Millî Güvenlik Konseyi'nin Bir Numaralı Bildirisi. (1980, 12 Eylül).T.C. Resmî Gazete, s. 6.
- Müjde, G. (2000). Kahpe Bizans [Film].
- Oya, B. (2022). Cici [Film].
- Özen, E. (2015). Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme. M. K. Kaynar (Ed.), Türkiye'nin 1950'li Yılları içinde (ss. 485-503). İletişim Yayınları.
- Özgün, A. ve Treske, A. (2021). Süreçten Medya Platformları: İzleyici Etkinliğinin Dönüşümü ve Toplumsal Etkileri. İlef dergisi, 8(1), 109-132.
- Öztürk, E. (2016). Millî Türk Talebe Birliğinde Değişen Milliyetçilik Anlayışı ve Anti-Komünizm (1965-1971). Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (25), 103-126. Erişim 30 Aralık 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/276252>.

- Özuyar, A. (2009). Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar. *Kebikeç*, (27), 291-306.
- Pamuk, O. (2002). *Benim Adım Kırmızı* (19. bs.). Ankara: İletişim Yayınları.
- Pritzl, K. (2010). Introduction. Pritzl, Kurt (Ed.), *Truth: Studies of a Robust Presence içinde*, *Studies in philosophy and the history of philosophy* (C. 51). The Catholic University of America Press.
- Reynolds, D. (2021). Platform Anxiety: Locating Authorship in Tron, Hugo, and The Lego Movie. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 60(2), 80-104. doi:10.1353/cj.2021.0004
- Scorsese, M. (2011). *Hugo* [Film].
- Srnicek, N. (2017). *Platform Capitalism*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- Truth. (t.y.). Meriam-Webster.com dictionary. Erişim 26 Aralık 2022, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/truth>.
- Turgul, Y. (1990). *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* [Film].
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Van Dijk, J., Poell, T. ve de Waal, M. (2018). *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. New York: Oxford University Press.
- Yaren, Ö. (2017). Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx. *The Journal of Popular Culture*, 50(6), 1356-1375. doi:<https://doi.org/10.1111/jpcu.12627>
- Yaşartürk, G. (2012). *Türk Sinemasında Rumlar*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Yılmaz, A. (1995). *Söylemek Güzeldir*. İstanbul: Afa Yayınları.