

POPÜLİST SÖYLEMİN PERDE ARKASI: 5224 SAYILI SİNEMA FİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE SINIFLANDIRILMASI İLE DESTEKLENMESİ HAKKINDA KANUN'A DAİR DEĞERLENDİRMELER

Yıldız Derya Birincioğlu*

Öz

Bağımsız sinemanın en büyük problemlerinden birinin dağıtım olduğu düşünülürse değişiklik yapılarak yeniden düzenlenen 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun, bu probleme nasıl bir çözüm üretmektedir? Yapılan değişiklikler hangi sorunları temel almaktadır? Bu değişiklikler sinema endüstrisinin temel problemlerini ortadan kaldırmaya yeterli midir? Çalışma, 5224 Sayılı Kanun ile bağımsız sinemanın güçlendirilen sessizleştirme biçimlerini, üretim, dağıtım ve gösterim koşullarını genel olarak tartışmayı hedeflemektedir. Bu amaçla öncelikle sinema endüstrisinin dönüşümüne dair kuramsal çerçeveye yer verilmekte ve bu endüstrinin güçlenmesini sağlayan devlet desteği ve fon yapısı incelenmektedir. Çalışmada Türk sinema endüstrisine ilişkin kaynaklar literatür taraması yöntemi ile ele alınarak var olan sorunlar tanımlanmakta ve öneriler sunulmaktadır. Sinema endüstrisi ile ilgili nicel veriler, bağımsız sinema kuruluşu Antrakt, Avrupa Görsel İşitsel Gözlemevi'nin Raporu ve Kültür Bakanlığı resmi kaynaklarından elde edilmektedir. Bu veriler ışığında yapılan değerlendirmelerde; Türk Sinemasının yaşamış olduğu ekonomik büyümenin, bağımsız filmlerin perdeyle olan mesafesini daha da araladığı ve var olan üretim, dağıtım ve gösterim sorunlarına yenilerini eklediği görülmektedir. Yapımcıların daha çok pay alması sorununa indirgenerek değiştirilen yasanın sadece dengesiz ekonomik büyüme sorununa çözüm üreten bir niteliğe sahip olduğu ve dağıtım ya da gösterim sorunlarında yetersiz kaldığı söylenebilir.

Anahtar Terimler

bağımsız sinema, sinema politikaları, film endüstrisi, 5224 sayılı kanun, popülist söylem

*Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Yüksek Okulu, Türkiye

ORCID ID: 0000-0003-0119-9341, deryabirincioğlu@gmail.com

Makalenin Geliş Tarihi: 13/03/2019 Makalenin Kabul Tarihi: 10/06/2019

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2019. Atf lisansı (CC BY-NC 3.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

BACKGROUND OF THE POPULIST DISCOURSE: THE EVALUATIONS ON THE LAW No. 5224 ON THE ASSESSMENT AND CLASSIFICATION OF MOTION PICTURES

Abstract

As known, one of the most significant problems of independent cinema is the distribution, how does the Law No. 5224 on Assessment and Classification of Motion Pictures, which has been amended, bring a solution to this problem? What problems are the modifications made based on? Are these modifications sufficient to eliminate the fundamental problems of the cinema industry? The study aims to discuss the empowered forms of silencing and production, distribution and screening of Independent Cinema with Law No. 5224. For this purpose, the theoretical framework for the transformation of the cinema industry is provided initially, and the state support and fund structure that empowers this industry are examined. In this study, resources related to Turkish cinema industry are discussed through literature review and existing problems are identified with suggestions presented. Quantitative data on the cinema industry are obtained from the official sources of the independent cinema company Antrakt, the European Audiovisual Observatory Report and the Ministry of Culture. The evaluations carried out by using the mentioned data; it is seen that the economic growth of Turkish Cinema has further expanded the distance of the independent films with the screen and existing production, distribution and screening problems have increased. It can be said that the law amended by only focusing on the problem of producers and them to receive more shares is only a result of unbalanced economic growth. And this amendment provides a solution to the problem, however it is inadequate to solve the problems experienced in distribution or screening.

Key Terms

independent cinema, cinema policies, film industry, law no. 5224, populist discourse

Giriş

Bireylerin gündelik hayatlarında inşa ettikleri toplumsal ilişkilerinde, davranışlarında ve kimliklenme süreçlerinde popülizm oldukça etkili bir yapıdır. Bu yapı kültürel ayrıcalığın ve sınıf temelini yitiren aktörlerin söylemsel üretimlerinin oluşmasında merkezi bir yere sahiptir. Popülizm ile ilgili literatürdeki yaygın değerlendirmelere bakıldığında normatif açıdan olumsuz çağrışımların çokluğu gözlemlenir. İdeolojik yapının patolojisi haline gelen popülizm birbirinden farklı anlam zincirlerine sahiptir. *Faşizimden Popülizme* adlı kitabında popülizmin tarihsel gelişimi, yabancı düşmanlığı ve kriz kavramları arasında ilişki kuran Frederico Finchelstein'a göre popülizm çeşitliliği yok ederek tektipleştirme özelliğine sahiptir (2019, s. 24). Faşizmin yadsınması olarak inşa edilen popülizm aklın yerine hislerin ve isteklerin temsil mekanizmasını oluşturur

(Finchelstein, 2019, s. 310). Laclau, Le Bon'un kitle psikolojisi ve Freud'un grup psikolojisi kavramlarından yararlanarak belirlediği birbirine zıt toplumsal taleplerin halkın/popülist aklın inşasında can alıcı aktörler olduğunu belirtir. Toplumsal uzamda yarılma oluşturan bu talepler popüler özneler tarafından dile getirildikçe popülizmin anlam zinciri ideolojik bir nitelik kazanmaya başlar. Böylelikle çoğu zaman içi boş ancak güçlü olan halk imgeleri siyasal özne/özneler haline gelir. Birbirine zıt söylemlerin oluşturduğu anlam pratikleri, birliğe ve bütünlüğe sahip olamayan toplumun geçici ve sınırlı olarak sabitlenmesini sağlar (2018, s.88). Söylemlerin sınırlandırdığı doyurulmamış talepler popüler kimliklerin inşası aracılığıyla karşılanabilir ya da pekiştirilebilir (2018, s.95). Laclau toplumun söylemsel sınırlar aracılığıyla ikiye bölünerek doyurulmamış taleplerinin kolektif ideolojik özneye/öznelere dönüşme mantığını popülist akıl olarak isimlendirir (Laclau, 2018, s. 139).

Popülist aklın kitlelerle temasında ve toplumsal düşünüm süreçlerinin işlerlik kazanmasında sinema belirgin bir rol oynar. Bu sebeple sinemanın ideolojiden ya da popülizmden bağımsız olduğu söylenemez. Özellikle özdeşleşme, taklit ve temsil politikalarını depoladığı anlatı yapısında sinema bu kavramı kendisine eklemeler. Eklemlenen bu alan popüler sinema ve bağımsız sinema antagonizmasından doğan toplumsal yarılmaları ve toplumsal düşünüm süreçlerini sanatsal bir perspektifle inşa eder.

Sinema toplumsallaşma etkisi ile bireyi kendi arzuları dışında şekillenen kolektif bir arzu yörüngesine dahil eder. Popülist dilinde depoladığı temsil politikalarıyla da kolektif arzuya işlerlik kazandırır. Böylelikle popülist akıl tarafından inşa edilen ya da popülist aklın temsil edildiği anlatılarda doyurulmamış talepler kolektif bir nitelik kazanır.

Toplumsal düşünümüne hareket kazandıran sinema ister popüler ister bağımsız anlatı örneklerinden oluşsun benzer yapım koşullarına tabi olur. Bu sebeple film endüstrisinin oluşmasını sağlayan en önemli yapıların yapım, dağıtım ve gösterim olduğu söylenebilir. Filmlerin seyirciyle buluşmasını, başarı grafiğini ve pazarda yer elde etmesini sağlayan birbiriyle sıkı ilişkiler içerisinde olan bu yapılar, dünyanın farklı endüstrilerinde farklı politikalarla düzenlenmektedir. Filmlerin hangi tarihte ve ne kadar süre ile salonlarda gösterileceğinden başlayarak ev video, DVD ve televizyon pazarına kadar hangi anlaşmaların yapılacağını belirleyen bu yapılar, film endüstrisinin var olması açısından oldukça büyük bir öneme sahiptir. Endüstride bu yapının oluşmasında en temel itici güç dijitalleşmedir. Sinemanın yeni teknolojilerden yararlanması yapım masraflarının

azalmasına filmin elektronik olarak hazırlanıp, saklanıp dağıtılmasına olanak sağlar. Diğer taraftan bu yeni teknolojilerin gelişmesi ve niteliklerinin artırılması ekonomik, teknolojik ve içerik yöndeşmesi eğilimlerini ortaya çıkarır. Bu eğilimlerle sinema seyircisine içsel yöndeşme¹ deneyimi yaşatır. Vizyona giren bir filmin kaçırılması artık kayıp duygusunu yaratmaz. Filmi internetten izlemek, dijital platformlardan izlemek ya da DVD kopyasını bulmak seyircinin içselleştirdiği yöndeşme deneyimlerinden birkaçı haline gelir (Özen ve Çelenk, 2006, s.70). Dijitalleşme seyircinin seyir pratiğinde değişimlerin önünü açarken endüstride hızlanan tekelleşme de dağıtımın, üretimin önüne geçmesine neden olur. Yönetmenler ve yapımcılar ana akım popüler gişe filminin dışında üretimler yaptıklarında dağıtım kanallarının oluşturduğu ağların içerisine sızamayı marjın dışında konumlandırılmak zorunda kalmaktadır. Başta Emin Alper ve Ali Aydın olmak üzere birçok uluslararası film festivalinde ödül alan filmin yapımcısı ve yönetmeni gişede hayalet filme dönüşen filmlerinin dağıtım ve gösterim sorunlarını dile getirmektedir. Son dönemlerde marjın içinde yer alan popüler yapımcılar da dağıtım ve gösterim koşulları ile ilgili sıkıntılarının altını çizmektedir. Film endüstrisindeki dağıtım ve gösterim sorunları birbirinden farklı nitelikler taşımaya rağmen hem popüler gişe filmi yapımcılarını hem de bağımsız film yapımcılarını sinemanın desteklenmesini sağlayan 5224 Sayılı Kanun'un değiştirilmesi konusunda bir araya getirir; ancak bu bir aradalık yapımdan gösterime dikey bütünleşik yapıdan beklenen taleplerin farklılaşması ile ayrışır.

Mars Group (2016'da Güney Koreli CJ CGV şirketine satıldı) ile BKM (Necati Akpınar ve Yılmaz Erdoğan), Çamaşırhane Film (Şahan Gökbakar), FikirSanat (Cem Yılmaz), Boyut Film (Mahsun Kırmızıgül), Madd Entertainment (Ay Yapım ve Med Yapım'ın ortak film şirketi) Nulook (Muzaffer Yılmaz), Taff (Timur Savcı ve Cemal Okan) ve Dijital Sanatlar (Mustafa Uslu) arasında promosyon bilet fiyatlarının yükselmesi ve yapımcıların aldıkları bilet ücreti paylarından kaynaklanan rahatsızlık üzerine çıkan anlaşmazlık sinema yasasının yeniden düzenlenmesi ile sonuçlanır. Yapımcıların bu şartlarda filmlerini gösterime sokmama kararı "bakalım bizim filmlerimiz olmazsa nasıl para kazanacaksınız?" tartışmasını gündeme getirir.

Özellikle biletlerin patlamış mısır promosyonları ile satışı bu tartışmanın popülist bir söylem niteliği kazanmasına neden olur. Popülist bir niteliğe indirgenen bu

¹ Jenkins'e (2006, s.3) göre yöndeşme ne kadar sofistike bir karakteristiğe sahip olursa olsun medya aygıtları aracılığıyla değil, bireysel tüketicinin zihinlerinde yer alan tahayyüllerinde ve başkalarıyla girdikleri kültürel aktarımlarında ortaya çıkar.

tartışmaların şekillendirdiği sinema destekleme yasası 18 Ocak 2019 tarihinde salon işletmecilerinin promosyon uygulamaları ile kurdukları organik bağı ortadan kaldırır. Popülist söylemlerin belirleyiciliğinde oluşturulan bu yasa değişiklikleri metaforik olarak anlatılacak olursa sinema endüstrisini betimleyecek en iyi imge repertuarının patlamış mısır kovanı olduğu ve popüler filmlerin de kovanın içinde yer alan mısır taneleri olarak kovanın muhtelif yerlerinde konumlandırıldığı söylenebilir. Bu metafor sinema endüstrisinin sorun/ihtiyaç hiyerarşisinde yer alan önceliklere dair birtakım soruların oluşmasına neden olur: Sinema endüstrisinin sorun hiyerarşisinin başında yapımcıların biletlerden sağladıkları pay oranları mı yer almaktadır? Bu hiyerarşide endüstrinin içinde (Mısır kovaların derinliklerinde yer alan ve patlamayan mısır taneleri) yer alan bağımsız sinemanın² üretim, dağıtım ve gösterim sorunları nasıl konumlandırılmaktadır? Sınıflandırma ve denetleme komisyonunun kovanın içinde yer alacak mısır tanelerini seçmesi sansür olarak değerlendirilebilir mi? Çalışma, bu endüstriyi oluşturan mısır kovalarının içinde yer alan sorunları ve bu sorunların çözümü olarak çıkarılan yeni sinema destekleme kanununu üretim, dağıtım, gösterim ve sansür kavramları çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Popüler film yapımcıları ve yönetmenlerin önderliği aracılığıyla gerçekleşen bu yasa değişikliği, Kültür Bakanlığı'nın komisyon, sansür ve dağıtım sorunlarına tam olarak alternatif üretmez. On yıldır kısıtlı dağıtılan ya da "para getirmeyeceği" düşüncesi ile dağıtılmayan filmlerin Kültür Bakanlığı Komisyonu'na tabi tutulması bağımsız sinemanın sorunlarını çözemediği gibi bu sinemanın daha da gerilemesine neden olabilir. Özellikle sektör temsilcilerinin kâr odaklı bakış açısının baskınlığının hissedildiği bu komisyonlarda sinemanın sanatsal niteliği popüler kültür ürünü özelliğinin önünde konumlandırıldığı görülür. Bu bağlamda toplumsal travmaların ve sorunların ya da yerel değerlerin aktarımını sağlayan ve entelektüel bir ürün olan sinema filmleri, kültür endüstrisi içerisinde kendisine yer bulamamaktadır. Gişe başarısı için Hollywood estetiğinin şart koşulduğu bir sinema sisteminde yönetmenin özgün kültürel değerlere temas etmesi pek de mümkün görünmemektedir. Bu temasın yoksunluğu film çeşitliliğinin azalmasına ve içerik olarak birbirine benzer filmlerin artış göstermesine ya

² Bağımsız sinemanın yapım aşamasından itibaren dağıtım ve gösterim aşamalarında da bağımlı olması bu kavramın kullanılmasında ontolojik sorunlar yaratır. Derviş Zaim bu sorunun ortadan kaldırılması için bağımsız sinema yerine alüvyonik sinema kavramsallaştırmasını önerir. Bkz. Zaim, D. (2008). "Odaklandığın Şey Kendi Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul, 1. Bölüm." *Altıyazı* 78. Literatürde ağırlıklı olarak bağımsız sinema kavramının kullanılmasından dolayı çalışmada da bu kavramsallaştırma tercih edilir.

da bu içeriğe sahip olmayan filmlerin dezavantajlı olarak konumlandırılmasına neden olmaktadır. 5224 Sayılı Kanun çerçevesinde oluşturulan sinema/kültür politikaları, sinema endüstrisinde bağımsız kurumlar tarafından oluşturulamayan dengeleme sistemini yapım, dağıtım ve gösterim destekleri ile sağlayabilmelidir. Bu sebeple, endüstrinin yapısının anlaşılabilmesi ve değerlendirilebilmesi için 5224 Sayılı Kanun'un Türk sinemasının hangi sorunlarına çözüm ürettiği ya da hangi sorunları için çözümsüz kaldığı tartışılmalıdır. Yasanın değiştirilen maddelerinin değerlendirilmesine geçmeden önce dijitalleşme ile Türk sinemasının nasıl bir dönüşüm geçirdiğinden bahsetmek anlamlı olabilir.

Türkiye'de Sinema Endüstrisinin Yapısal Dönüşümü ve Dağıtım Kanalları

2000'li yıllar Türk Sineması için ödül ve gişe başarılarının yaşandığı, "Yeni Sinema Hareketi" adı verilen genç sinemacıların politik konular, bireysel hikâyeler ve kimlik sorunlarını dile getirildiği minimalist filmlerin yükseliş gösterdiği yıllardır (Yaşartürk, 2010). Minimalist filmlerin anlatılarında yer alan hikayeler, seyirciye bugüne kadar alışık olmadığı yenilikçi yorumlar sunar. Diğer taraftan bu yıllarda gişe filmleri de komedi ve melodram türünde örnekler vererek seyirciyi sinema perdesine çeker. Seyircinin sinema perdesiyle kurduğu sıkı ilişki sektörün hızlı büyümesine ve beraberinde özellikle dağıtım ve gösterim sorunlarının oluşmasına neden olur. Son 20 yıl içinde ana akım Türk sineması aynı içerikleri üreterek kültürel daralma yaratırken bağımsız filmler üretim, dağıtım ve gösterim alanlarında sorunlar yaşamaya devam eder.

Altyazı (2018) dergisinin "Vizyona da bekleriz" vurgusu ile yayınladığı yazılara bakıldığında filmlerin temel sorununun endüstri içerisinde görünmez olmak -üretim, dağıtım ve gösterim- olduğu söylenebilir. Aslında festivallere olan ilginin artması ve seyircinin "arthouse" filmlere yönelik beğenisinin gelişmesine rağmen gösterim kanallarının yetersizliği seyirciyi sinema salonları dışında alternatif seyir pratikleri geliştirmeye iter. Bu yeni seyir pratiklerinin gelişmesinde dağıtımcı şirketlerin büyük gişe geliri getirisi ile oluşturduğu listeye giremeyen yapımcıların çokluğu (Erus, 2007, s. 4), dizi ve televizyon filmlerine artan ilgi, sinema salonlarının dijital teknolojiye uyumlu hale dönüştürülmesi ile seyircinin anlatılardan beklentilerinin farklılaşması (Erkılıç, 2009), dijital kültürün özellikle dijital yerliler³ (seyirci profili) için yeni bir dil oluşturması (Medin, 2018) etkili olmaktadır.

³ Prensky (2001a, 2001b) bireyleri yeni teknolojiyi kullanabilmeleri (dijital yerli) ya da kullanamamaları (dijital göçmen) ile ilgili yetkinliklerine göre kavramsallaştırır. Bu bağlamda Prensky 1980'i dijitalleşmenin

Alternatif gösterim mecralarının sinema salonları gibi kolektif kamusal alanlar olmayıp, daha fazla bireysel alanlara dönüşmesi sadece popüler filmleri değil, bağımsız filmlerin de daha bireysel tüketimine neden olur. Bu durum toplumsallaşma etkisine sahip sinema seyir pratiğinin bireyselleşen bir form kazanmasını sağlar. Birbirinden farklı dijital platformlarda seyircisine gösterim imkânı sunmaya çalışan filmler perde için hazırlanan sinematografik yapıtlarını televizyonun hâkimiyetine bırakır. Netflix, Blu Tv, Puhu ve Amazonprime gibi dijital platformların popülerlik kazanması ile ev video pazarlarının (VCD, DVD, Blu-Ray) etki gücünü kaybettiği söylenebilir. Bu sebeple özellikle son birkaç ay içinde sinema salonları ile aynı anda Netflix gibi dijital platformlarda seyirciye sunulan *Roma* (Cuaron, Celis, Rodriguez ve Cuaron, 2018) ve *Organize İşler Sazan Sarmalı* (Akpınar ve Erdoğan, 2019) filmleri ister bağımsız bir film olsun ister de popüler bir film olsun seyir deneyiminin toplumsal bir nitelikten bireysel bir niteliğe dönüştürüldüğünü örnekler.

Televizyon ekranının sinema perdesine seçilmesinin altında yatan temel faktörler nelerdir? Öncelikle endüstrinin yerli film üretimi ve seyirci sayısındaki artışı göz önüne alındığında bu tercihin tam tersi ivmeye sahip olması gerekmektedir; ancak alternatif gösterim mekânlarının (İstanbul'da Kadıköy Sinematek, Başka Sinema, Yeşilçam Sineması, Ankara'da Büyülü Fener ve Kızılırmak Sineması ve Fol Sinema) azlığı bu sürecin ekranlara dönmesini desteklemektedir. Başka bir deyişle, popüler gişe filmleri sinema salonlarındaki hakimiyetini dijital platformlara da taşıyarak kendilerine alternatif yeni gösterim alanları yaratırken, salonlarda yer bulamayan bağımsız filmler de tek gösterim alanı olarak dijital platformları tercih etmek zorunda kalmaktadır. Birbirinden farklı nedenlerle aynı mecrada yer alan filmler, seyirciye bireysel bir deneyim sunarak sinemanın kamusal alan niteliğinin ortadan kalkmasına yol açar. Sinemaya gitme ritüelinin seyirciyi ortaklaştıran, bir arada bulunduran, statü sergilemesine zemin oluşturan ve görünür olabilme imkânı yaratan kamusal alan temelli iletişimi (Jarvie, 1993, s. 23), seyircinin kimliğindeki/pratiğindeki değişim ve teknolojik gelişim ile birlikte özel alan temeline kayar (Cassetti, 1998, s. 4). Seyircinin seyir edimine bireysel ve dijital bir karakteristik yüklemesi, sinemanın gündelik yaşam içindeki konumunu değiştirir. Akbulut'un (2018) "Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek- Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması" adlı projesi sinemanın

kırılma noktası olarak değerlendirir ve 1980 öncesi doğanları bu teknolojinin içene doğmamaları ve uyum sorunları yaşamaları nedeniyle dijital göçmen olarak ifade eder. 1980 sonrası bu teknoloji içine doğan ve dijital dile hâkim olan bireyleri ise dijital yerli olarak isimlendirir.

toplumsal yönünü vurgulaması açısından önemlidir. Çünkü dijital platformlarda yer alan anlatılarla beraber sinema toplumsal yönünü/sosyalleşme vurgusunu kaybetmeye başlar. Bu araştırma, 1960-1980 yılları arasında sinemaya gitme deneyimini sözlü tarih yöntemi aracılığıyla ortaya koyar. O günden bugüne değişen seyir ediminin sosyolojik altyapısının vurgulandığı araştırmada seyirciler için sinemanın film seyretmek dışında anlamlar taşıdığı – toplumu ve dünyayı anlamak, haz yaşamak, gelişmek, kimlik inşa etmek, toplumsallaşmak ve rahatlamak- sonucuna ulaşılır. Çalışma günümüzde sinemanın kamusal alan niteliğinin zayıflayıp dijitalleşmeyle birlikte bireyselleşme niteliğinin güçlenmesi açısından önemli veriler sunmaktadır.

Dijitalleşme sinemada oldukça etkili bir güce sahiptir. Sinemanın dijital dönüşümü ile birlikte Avrupa ve Amerika’da seyirci sayısında ve hasılat miktarında dramatik bir artış görülür. Türkiye’de sinema endüstrisinin 2000’li yıllarda dijital teknolojiye geçişle beraber büyüme gösterdiği söylenebilir. Salonların dijital teknolojiye dönüştürülmesi ve gösterim koşullarındaki değişim, 17 yıl içerisinde hızlı bir ivme kazanır: 2000’lerin başında %18 olan dijital salonlar, 17 yıl sonra %97’ye ulaşır ve bu yenilik yerli film üretimini de teşvik eder (Kanzler ve Talavera, 2016-2017). Türkiye’de bulunan perde sayıları 2014 yılında Avrupa sıralamasında ilk yedide yer alırken 2017 yıllarında birinci sıraya yerleşir (Kanzler ve Talavera, 2015). Bu yıllarda dijital film üretiminin %100, salon sayılarının ise %97 oranında arttığı görülür. Salonların geçirdiği değişimle hareketlenen sinema endüstrisinin büyüyen yapısı seyirci sayılarına da yansır. 2000-2005 yıllarında seyircinin (153 milyon seyirci) %27’si yerli, %63’ü yabancı film izlerken 2006-2011 yılları arasında seyircinin (187 milyon seyirci) %52’si yerli, %48’i yabancı film izler. 2011-2017 yılları arasında ise seyircinin (387 milyon seyirci) %55’i yerli, %45’i yabancı film seyrederek (Vitrinel, 2018). Deniz Yavuz’un Antrakt resmi verilerinden hazırladığı 2018 yılı vizyon raporuna göre, 2018 yılında 176’sı yerli yapım, 250’si yabancı yapım, toplam 426 film gösterime girer. (Yavuz, 2019, s. 5). Yine seyircinin film izleme tercihleri ağırlıklı olarak yerli yapımlardan yana olur. Vitrinel (2018) seyirci sayısındaki yükselen bu eğriyi “televizyon izleyicisinin televizyon öykü yapısı ve tanıdık oyuncularını perdede görme isteği” ile açıklar. Vitrinel’in açıklamalarına ek olarak 2005 yılında 987 olan sinema salonlarının 2016 yılında 2483’e yükselmesi ve 2018 yılında 2789’a ulaşması (Antrakt, 2018) sinema seyircisinin filmlere ulaşabilmesi için en büyük engel olan mekân sorununun aşıldığını gösterir. Yükselen ancak aynı anlatılar ile kendini tekrar eden popüler sinema eğrisinin değiştirilmesi için bağımsız filmlerin de vizyon yarışına dahil edilmesi gerekmektedir. Bu yarışa dahil edilme sürecinde pazarlama, reklam ve gösterim

ağlarının da desteklenmesi en önemli belirleyicilerdir. Yaklaşık 20 yıl içerisinde sinema salon işletmeciliğindeki artış bağımsız filmlerin gösterim sorunlarına çözüm üretilmediğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda Venedik Film Festivali'nde Geleceğin Aslanı ödülünü alan *Küf* (Aydın, Demirci ve Aydın, 2012) filminin, İtalya'da 10-15 kopya ile gösterime girerken Türkiye'de bir kopya ile salon bulamadığı görülür. Emin Alper'in *Tepenin Ardında* (Alper, Teoman, Köstepen ve Alper, 2012) filmi de benzer gösterim sorunları yaşar. Sinema salon işletmeciliğinin tekelleşmesi, kopya sayıları ile birden çok salonun bloke edilmesine ve diğer filmlerin kendilerine yer bulamadığı bir sistemin işlerlik kazanmasını sağlar.

Sektörün çarpık ekonomik dönüşümü üzerine veriler sunan *Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı* (Müjdecı, Kaya, Aydemir, Yücel ve Müjdecı, Kaya, Aydemir, Yücel 2015) adlı belgesel, tekelleşme ve salon blokelere örnekler sunar. Bu veriler çerçevesinde yerli film pazar payında niceliksel bir büyümenin olmasına rağmen niteliksel olarak daralma görülmektedir. 2015 yılı verileri ile gösterilen bu daralmada Aralık ayının ilk haftasında Türkiye'deki 2300 sinema salonunun 1700'ün de sadece iki film -*Düğün Dernek 2: Sünnet* (Akpınar ve Aydemir, 2015) ve *Ali Baba ve Yedi Cüceler* (Yılmaz, Yıldırım ve Yılmaz, 2015)- gösterilirken Altın Portakal Film Festivali'nden En İyi Film, En İyi Senaryo ve En İyi Yönetmen ödülleri alan *Sarmaşık* (Karaçelik ve Karaçelik, 2015) filmi, 16 salonda, 22. Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü ve Venedik Film Festivali'nde Özel Ödül alan *Abluka* (Alper, Öperli ve Alper, 2015) filmi, 25 salonda yer bulabilir. Dağıtım kanallarının yaşadığı bu temel sıkıntı seyircinin istila edilen salonlar dışında başka alternatifler bulmasını zorlaştırır. Bu sebeple aslında endüstrinin en temel sorunlarının bağımsız filmlerin bağımsız olmaması ve tekelleşme olduğu söylenebilir.

Çetin Erus (2007, s. 6), filmlerin vizyon tarihlerine ve salon sürelerine çoğunlukla karar veren dağıtımçıların belirlediği bir sistemde yapımcıların güçlü bir dağıtım ağı ilişkisine sahip olmadan varlık gösteremeyeceğini belirtir. Bu noktada yapımcılar baştan dağıtımçıların belirlediği olumsuz koşulları ve yüksek komisyon taleplerini kabul etmek zorundadır. Diğer taraftan AVM'ler dışında bağımsız sinema salonlarının azalması ya da ekonomik nedenlerden dolayı yok olması bu filmlere ilginin azalmasına yol açar. Dağıtım ağına filmlerin seçimini ve kopya sayısını belirleyen kişilerin kararlarına bağımlı kalan bağımsız sinemacılar, gişe başarısını sağlayamayacağı eleştirisi ile gösterim koşullarından mahrum bırakılır. Bütün salon işletmeciliğinin bir dağıtım ağına bağlanması yönetmenlerin ve yapımcıların bu ağı aşarak salonlara girmesini engeller. Bu

doğrultuda ana akım film yapmayan yapımcıların filmlerinin AVM sinemalarında kendilerine yer bulması ve seyirciyle buluşması zorlaşır. Dahası filmi dağıtılamayan ve gösterilemeyen yönetmenler ister istemez endüstrinin dışında konumlandırılır. Artık bu yönetmenler için alternatif gösterim koşulları kaçınılmazdır. Sinemanın pelikülden dijitale dönüşen yapısı da alternatif gösterim olanaklarını kolaylaştıran etkenler arasındadır. Dijital platformlarla yapılan ön satış anlaşmaları ya da Başka Sinema, Fol Sinema, Büyülü Fener ya da Kızılırmak Sineması gibi bağımsız film gösterimleri yapan salon işletmeleri ana akım gişe filmleri dışında kalan filmlerin yöneldiği mecburi istikamet/mecralar olur.

Tekelleşme sürecinin gün geçtikçe belirginlik kazanmasının merkezinde ise 2011 yılında Mars Entertainment Group ve AFM arasında gerçekleşen birleşme yer almaktadır. Sektör temsilcilerinin tekelleşme sorunu yaratacağını belirttiği birleşmenin Rekabet Kurulu tarafından onaylanması endüstride dikey bütünleşmenin etkisini oldukça belirgin bir düzeyde hissettirir. Bu birleşmenin sonunda sinema salonu işletmeciliğinde %52 ile Mars Group artık lider konumuna yükselir.

Dünyanın farklı endüstrilerinde tekelleşme adına alınan önemler tek grubun egemen bir yapıya sahip olmasını engeller niteliktedir. Fransa'da devlet kendi ulusal yapımlarını desteklemek üzerinden fonlar ve yasalar oluştururken ABD Adalet Bakanlığı 1948'de Paramount adına açtığı davada yapım firmasının bir filmin dağıtım ve gösterim sürecini üstlenemeyeceğine dair sonuç alması ile tekelleşmeyi yasal düzenlemelerle belirler. Şirketler rekabet koşullarının sağlanması için yapım, dağıtım ve gösterimden en az birini tercih etmek zorunda bırakılır. Böylelikle endüstride oluşacak tekelleşme sorunun önüne geçilir. 1985 yılında ABD Adalet Bakanlığı (DOJ) Paramount kararını yeniden gözden geçirerek film endüstrisinde gerçekleşen değişikliklerin pazar kapama etkilerine yol açmayacağını belirleyerek bu anlaşmanın bağlayıcılığını sonlandırır, bu tarihten sonra devralmaların önü açılır (Tomur vd., 2016, s. 9). Daha sonraki yıllarda bu tekelleşme politikaları terk edilerek Hollywood'da Walt Disney, Warner Bros., Sony Pictures, Paramount Pictures, 20th Century Fox, Universal, MGM/UA ve Dream Works/SKG kendi dağıtım ağlarına sahip olur (Çetin Erus, 2007, s. 7). Türkiye için halen geçerlilik sağlamayan bu durum dikey ve yatay bütünleşmelerin artmasına ve üretim, dağıtım ve gösterim koşullarının girift bir yapı oluşturmasına neden olur. Türkiye'de dağıtım şirketlerinin tekelleşmeci yapısı 1987 yılında Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklikle yabancı dağıtımcının Türkiye pazarında aracısız olarak yer alması ile işlerlik kazanır. Türk sineması kendi dağıtım kanallarını dışlayarak yabancı şirketlerin

pazarı elinde tutmasına izin verir. Bu gelişme 1987'de Amerikan şirketlerinden Warner Bros'un 1989'da Universal, Paramount ve Walt Disney'in dağıtım hakkına sahip olan United International Pictures'ın (UIP) ve 2014'de 20th Century Fox'un dağıtımını yapan –2014'e kadar dağıtımı Özen Film yapmıştır– The Moments Entertainment'ın (TME) Türkiye pazarına girmesine ve sektörde egemenlik kazanan yabancı şirketler olmasını sağlar (Çetin Erus, 2007, s. 2; Tomur vd., 2016, s. 9). 2011 yılında AFM'nin Mars Group tarafından devralınması ile Mars'ın pazardaki etki gücü oldukça belirgin bir artış gösterir ve egemenlik dengesi bozulur. Karar sonrası Rekabet Kurumu'nun hazırladığı raporda Mars dışında piyasaya etkin giriş yapabilen yeni bir teşebbüsün ya da birlikte büyüme gerçekleştirebilen bir teşebbüsün bulunmadığı ifade edilir (Tomur vd., 2016, s. 11). Türkiye genelinde 61 AVM projesinin 33 sinema salon işletmesini Mars Group alır. Karar sonrasında pazardan çıkışlar incelendiğinde büyük ölçekli teşebbüslerin yer almadığı sonucuna ulaşılır. Mars'ın 2014 yılında dağıtım faaliyetine başlaması ile birlikte dikey bütünleşik hale geldiği, teşebbüsün kendisince piyasaya sürülen filmler lehine ayrımcı uygulamalara girebileceği, tüketiciler için seçenekleri azaltabileceği ve bağımsız teşebbüslerin gösterim pazarına erişiminin zorlanabileceğine ilişkin endişelere yer verilir (Tomur vd., 2016, s. 14). Benzer endişeleri Rekabet Kurumu raportörleri dışında sektör temsilcileri de dile getirir. *Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı* (Müjdecı, Kaya, Aydemir, Yücel ve Müjdecı, Kaya, Aydemir, Yücel 2015) belgeselinde yapımcılar ve yönetmenler, Mars Group'un Türkiye'de merkezi olmayan yabancı sermayenin eline geçeceği endişesi taşıdıklarını -2016 yılında Mars Group'un Korelilere satılır- ve bu durumda diyalog sorunu yaşayacaklarını belirtir. 2016 yılında gerçekleşen satışla beraber sinema endüstrisindeki yeni denge %76,19 ile üç büyük dağıtımçı şirket olan UIP, Warner Bros. ve Mars Group arasında bölüşülür. Bu denge pazar payında ve dağıtım piyasasında yoğunlaşmaların artacağını ve mikro pazarlar haricinde rekabetin önemli ölçüde kısıtlanacağını gösterir. Özellikle İstanbul Film ve Fida Film'in faaliyet gösterdiği perde reklamcılığı alanında Fida Film'in pazardan çıkışıyla yerini Mars Media adı ile Mars Group'un alması tekelleşmenin dağıtım ve gösterim kanalları ile sınırlı kalmayacağını gözler önüne serer. Sinema salon işletmeciliği için önemli bir gelir kaynağı olan perde reklamcılığında Mars Group oransal olarak rakiplerinin çok üzerinde reklam gelinine sahip olarak reklam pazarında da birinci sıraya yerleşir. Özetle, Mars Group'un 2011-2014 yıllarında yapım pazarında bilet satış adedi üzerinden kazandığı pay oranları, 2014 yılı sonrası dağıtım pazarında büyüttüğü faaliyet alanları, perde reklamcılığı alanında Fida Film'in yerini alması gibi gelişmeler düşünüldüğünde sinemaya girdi sağlayan

alanların tümünde dikey bütünleşme sağladığı söylenebilir. Mars Group dışında Özen Film ya da Avşar Film'in de dikey bütünleşik yapıya sahip olmalarına rağmen küçülmeye giderek pazardaki varlıklarını sınırlandırdıkları ve başka teşebbüslere de alan açtıkları görülür. Dikey bütünleşmenin rekabetçi ve anti rekabetçi etkileri gözlemlendiğinde sadece rakiplere pazarı kapama amacı gütmeyen, sözleşmelerle yapımcıları kendi belirledikleri koşullara tabi tuttuğu, filmin süresinden seyirci sayısına ve vizyon gösterim zamanına kadar belirli hükümleri norm haline getirerek sektörde optimal bir denge sağlanmasının gittikçe zorlaştırıldığı söylenebilir. Sinema sektöründe dikey bütünleşmenin yaratılmasının en büyük tehlikesi, dikey bütünleşik yapıdaki teşebbüslerin kendi filmlerini gösterebilecekleri salonları garanti etme imkânı yaratmasıdır (Wolf, 2002). Bu imkân dahilinde gösterim ağını elinde bulunduran salon işletmecileri, rakiplerin gösterim alanlarını kısıtlayarak kendi belirledikleri filmlerle seyircinin arz talep dengesini belirler. Birbirinden farklı salonlarda aynı filmlerin hakimiyeti seyircinin beklentisiymiş gibi sunulur. Seyircinin filmleri seyredebilmesinin koşullarını elinde bulunduran dikey bütünleşik yapı, yaklaşık yarım saati bulan reklam yayınları ile pazardaki bu güç eşitsizliğini belirgin hale getirir. Salon işletmecilerinin belirlediği normlara uymak zorunda kalan seyirci, dağıtım, gösterim ve perde reklamcılığı ağıyla örülü olan yapı içerisinde kendi taleplerini belirlediği yanılışmasını yaşar. Seyirciden çok yapımcıları rahatsız eden perde reklamcılığı sınırları 18.01.19 Tarihli ve 2554 Sayılı Kanun'da yapılan değişiklikle yeniden belirlenir. 14.07.2004 Tarihli ve 5224 Sayılı Kanun'un 13. Maddesinde yer alan fıkralar, 18.01.19 Tarihli ve 5224 Sayılı Kanun'un 8. Maddesinde değiştirilir. Değiştirilen bu madde promosyonlu bilet satışlarının önlenmesi ve reklam sürelerinin belirlenmesi içeriğine sahiptir. Bu doğrultuda Madde 8'in promosyonla ilgili olan bölümü:

Sinema filmi öncesinde gösterilen reklamların süresi en fazla on dakikadır. Fragman gösterim süresi en az üç, en fazla beş dakikadır. Kamu spotları ve sosyal sorumluluk projelerine ilişkin gösterimler belirtilen süreler dahil edilmez. Sinema filmi gösterim arası on beş dakikayı aşamaz. Sinema salonu işletmecileri, filmin yapımcısı ve varsa dağıtımıcısı ile yapılacak sözleşme ile belirlenecek indirimli bilet fiyatlandırmaları hariç olmak üzere sinema biletini içeren abonelik, promosyon, kampanya ve toplu satış faaliyetleri gerçekleştiremez. Sinema salon işletmecileri, sinema filmi bileti ile birlikte başka bir ürünün satışını aynı anda yapamaz" şeklinde hükme bağlanır.

8. Maddenin e, f ve g bentlerinde "Reklam, fragman ve film arası sürelerine uymadan gösterim yapan sinema salonu işletmecilerine salon başına elli bin Türk lirası; üçüncü ve

dördüncü fıkra hükümlerine aykırı hareket eden sinema salonu işletmecilerine işletmenin sahibi olduğu salon başına elli bin Türk lirası; beşinci fıkrada yer alan yükümlülüğu yerine getirmeyen sinema salonu işletmecilerine salon başına elli bin Türk lirası” idari para cezası verileceği hükme bağlanır. Kanun koyucu bu maddeyle promosyonlu bilet satışını ve reklam sürelerini kısıtlar. Ancak bu kısıtlama dikey bütünleşik yapının reklam perdeciliğindeki gücünü azaltacak yeterli bir etkiye sahip değildir. Reklam perdeciliğinde tekel konuma sahip olan şirket/şirketler kanun çerçevesinde kısaltılan sürelere rağmen kendi egemen yapılarını üretmeye devam etmektedir/edecektir. Özetle, 18.01.19 Tarihli ve 5224 Sayılı Kanun’un belirlediği sınırlar çerçevesinde yapımcıların Mars Group’a karşı açtıkları promosyon ve reklam süresi savaşı kazanılmış görünmektedir.

Sinema Politikalarının Temel Dayanakları

Hollywood ve Bollywood endüstrileri dışında dünyanın hiçbir yerinde sinema, devlet desteği olmadan bağımsız fon mekanizmasını oluşturamaz (Hill, 2008, s. 23). Bu doğrultuda Türk sinemasını düzenlemek ve desteklemek adına karşılıksız ya da kredi şeklinde verilecek fon sistemini yürürlüğe sokan ilk kanun, 1986 yılında 3257 Sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” kapsamında yürürlüğe girer. Bu kanunun yükümlülüklerinin denetlenebilmesi için Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğu kurulur (Ulusay, 2004; Yavuz, 2012, s. 100). Hakan Erkılıç “Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği” adlı çalışmasında sinemanın politika eksikliğini 1923 İzmir İktisat Kongresi’nde köylülere faydalı filmler gösterme kararından başlayarak 1984’de Film Yapımcıları Derneği’nin (FİYAP) kurulmasına kadar tarihsel bir kronoloji içinde belirtir (Erkılıç, 2011, s. 60). Erkılıç’a göre, sinema kurultaylarının, sansüre ilişkin yönetmeliklerin, Türk Sinemasının sorunlarının saptandığı raporların ve kanun tasarılarının yer aldığı bu kronolojide birbirinden farklı yapıya sahip politik eğilimlerin temelinde sinema alanında kalıcı politikaların üretilmemesi, bakanlık yapılarının sürekli değişiklik göstermesi ve devamlılık taşıması yer almaktadır (Erkılıç, 2011, s. 61). Sinemanın sorunlu alanına yönelik girişimler, destek, teşvik ve sansür gibi konular etrafında tartışılmasına rağmen her dönem yaşanan ekonomik sorunlar ve yetersiz kültür politikaları çerçevesinde tikanıp kalmaktadır. 23.01.1986 Tarihli ve 3257 Sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” kapsamında sinemanın üretim sorunlarına destek olacağı düşünölen fon mekanizması da 1990-1995 yılları arasında sadece 44 uzun metrajlı filmi destekleyebilmiştir. Yaşanan ekonomik sorunlar

nedeniyle bu destekleme mekanizması 2003 yılına kadar kendisine faaliyet alanı bulamayarak sinemanın üretim alanında yaşadığı temel sorunların içerisine geri dönmesine neden olmaktadır (Ulusay, 2004; Yavuz, 2012, s. 100). 2004 yılında sinema filmlerinin değerlendirilmesi, sınıflandırılması ve devlet desteğinin sağlanmasını düzenleyen 14.07.04 Tarihli ve 5224 Sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun” yürürlüğe girer. 14.07.04 Tarihli ve 5224 Sayılı Kanun’un 5.Maddesinde yer alan Destekleme kurulları ve Komisyon ile ilgili “Kurul; Bakanlık ile İçişleri ve Milli Eğitim Bakanlıklarından birer üye, ilgili alan meslek birliklerince önerilen uzman kişiler arasından Bakanlıkça seçilecek üç üye ile Bakanlık tarafından belirlenecek, alanında doktora derecesi bulunan bir sosyolog, bir psikolog ve bir çocuk gelişim uzmanı olmak üzere toplam dokuz üyeden oluşur. Üye sayısı kadar yedek üye belirlenir. Kurula Bakanlık temsilcisi başkanlık eder. Kurul, en az altı üyenin katılımıyla toplanır ve en az beş üyenin aynı yöndeki oyuyla karar alır.” fıkralar, 18.01.19 Tarihli ve 5224 Sayılı Kanun’un 2. Maddesinde değiştirilip aşağıdaki hükme bağlanır.

Proje geliştirme, ilk uzun metrajlı kurgu film yapım, uzun metrajlı sinema film yapım, ortak yapım, senaryo ve diyalog yazım, animasyon film yapım, kısa film yapım, belgesel film yapım, çekim sonrası, dağıtım ve tanıtım ile yerli film gösterim destek türlerinde yapılan başvuruları değerlendirmek ve desteklenecek olanları belirlemek üzere ihtisas alanlarına göre sayısı dördü geçmemek üzere destekleme kurulları oluşturulur.

Destekleme kurulları, ilgili alan meslek birlikleri tarafından belirlenecek dört sektör temsilcisi ile yapımcı, yönetmen, senaryo ve diyalog yazarı, oyuncu, sinema salonu işletmecileri, film dağıtımcıları, yayıncı kurum veya kuruluş temsilcileri ve üniversitelerin sinema alanında eğitim veren bölümlerinde görev yapan öğretim üyeleri arasından Bakanlık tarafından belirlenecek üç üye ve bir Bakanlık temsilcisi olmak üzere sekiz üyeden oluşur. Bakanlık temsilcisi kurulun başkanıdır.

Destekleme kurullarının meslek birlikleri tarafından belirlenecek üyelerinin, Bakanlığın talep tarihinden itibaren on beş gün içinde bildirilmemesi halinde bu üyeler meslek birlikleri üyeleri arasından Bakanlıkça seçilir.

Destekleme kurulları en az beş üyenin katılımı ile toplanır ve en az beş üyenin aynı yöndeki oyuyla karar alır. Destekleme kurullarının kararları Bakanlık onayı ile yürürlük kazanır. Onaylanmayan kararlar yeniden değerlendirilmek üzere destekleme kurullarına iade edilir. Destekleme kurullarının son kararı Bakanlığın onayına tekrar sunulur, bu durumda da onaylanmayan kararlar geçersiz sayılır.

14.07.04 Tarihli ve 5224 Sayılı Kanun çerçevesinde sektörün devlet denetimine tabi tutulması, yapımcıların ve yönetmenlerin ekonomik yükümlülük altında kalması ve film yapımı sonrasında uygulanan sınıflandırma neticesinde desteğin geri çekilmesi bağlamında eleştirilirken (Erkılıç, 2011, s. 63) bugün 18.01.19 Tarihli ve 5224 Sayılı Kanun'un 6. Maddesinde yer alan Danışma kurul ve Komisyon üye sayısında gerçekleştirilen değişiklik, projelerin sınıflandırılması ve değerlendirilmesi aşamasında siyasi belirleyiciliğin etkinlik kazanacağı savının oluşturulmasına neden olur. Tüm bu eleştirilerin ya da tartışmaların temelinde kanun koyucu tarafından belirlenen ve Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü aracılığıyla filmlere sağlanan fon desteği bulunmaktadır. Bakanlık destekleyeceği projelere bütçeyi Kültür ve Turizm Bakanlığı Merkez Saymanlık Müdürlüğü'ne gelir olarak kaydedilen brüt sinema bilet gelirlerinin %10'u olarak belirlenen resum (eğlence) bedelinden oluşturmaktadır. Sektörün kendi ürettiği kaynaktan sağlanan bu bedelin %75'i düzenlenen mevzuatla Bakanlığa gelir olarak kaydedilirken bir kısmı da sektöre geri döndürülür. Bakanlık 2004 yılında 5.960.000YTL rüsum vergisinden gelir elde ederken 2018 yılında 67,256.879 TL vergi elde eder. 2004'de elde edilen vergi destek olarak sektöre geri döndürülmezken 2018 yılında toplam 141 projeye⁴ 5.526.000TL destek sağlanır (Yavuz, 2012, s. 103; Kültür Bakanlığı, 2019). Kamu desteği dışında bağımsız örgütlerden sinema yapımına destek fonlarının sağlanamaması, film üreticilerini tek bir denetleme mekanizmasına tabi hale getirir.

Sinemanın fon ve destek yapısına bakıldığında Fransa 48, Almanya ve Avusturya 22, İsveç 21 ve İspanya 18 fon ile sinema filmlerine maddi destek sağlar; ancak Türkiye, Bulgaristan, Slovenya ve Yunanistan'ın tek bir fon ile destek sağladığı görülür (Tomur vd., 2016, s. 32). Avrupa ile karşılaştırıldığında Türkiye'de verilen destek miktarlarının da oldukça düşük olduğu söylenebilir. Türkiye'deki kamu desteği sektörde kaldıraç görevi görmesine rağmen Avrupa ile Türkiye arasındaki uçurumun kapanması için yeterli değildir. Bağımsız filmlere, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın destek fonları dışında İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın oluşturduğu İstanbul Film Festivali-Köprüde Buluşmalar film geliştirme atölyesi ve yapım aşaması atölyeleri tarafından farklı kategorilerde destek sağlanmaktadır. Diğer taraftan 1990 yılından itibaren Avrupa Konseyi'nin kültürel destek fonu olan Eurimages'da "arthouse" olarak adlandırdığı filmlere destek vermektedir. Eurimages'ın son 10 yılda Türk Sinema endüstrisine katkısına bakıldığında

⁴ 2019-1 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu Kararı doğrultusunda; 11 Animasyon Film Yapım Projesi'ne 270.000 TL, 57 Belgesel Yapım Projesi'ne 4.284.000 TL, 51 Kısa Film Yapım Projesi'ne 737.000 TL, 22 Senaryo ve Diyalog Yazım Projesi'ne 235.000 TL destek verilmiştir.

104 Türk filmine 22 milyon Euro destek vererek Türk ortak yapımların %55'ini desteklediği görülür (Tomur vd., 2016, s. 34).

Sektörün en önemli problemleri arasında yer alan yapım destekleri Bakanlığın belirlediği kurullarda yönetmen odaklı bir yapıya sahiptir. Yapımcılara üç yılda bir destek sağlanan bu stratejide yapım şirketleri kâğıt üzerinde göstermelik bir yer kaplamaktadır. Şenay Aydemir bağımsız sinemacılar için önemli bir kaynak olduğunu belirttiği fon sistemi ile ilgili en temel yapısal sorunun yapımcıyı dışarıda bırakan bir sistem üstüne kurulu olduğunu belirtir. Aydemir, Bakanlık desteği almak için tabela olarak kurulan şirketlerin diğer projelerde işlevsiz hale gelmesinin bir sorun olduğunu ve sektörde adil koşulların yaratılmasının önünde engel teşkil ettiğini ifade eder (Akbulut, 2015, s. 41). Yapımcıyı aradan çıkararak ve doğrudan yönetmen üzerinden ilerleyen bu sistemde belirli doygunluğa sahip olmayan projelerin değerlendirme kurullarında görüşülecek proje dosyalarını hantallaştırdığı ve diğer projelerin fon yarışını yavaşlattığı söylenebilir. Aynı zamanda uluslararası film festivallerinde ödül kazanan yönetmenlerin yeni filmlerine yine bu kurullarda yapım desteği bulamaması, kara liste spekülasyonlarının oluşmasına ve siyasi açıdan belirleyicilik savının tartışılmasına neden olur. Film üretkenlerin diyalog zeminini ortadan kaldıran bu konuyu, 18.01.19 Tarihli ve 2554 Sayılı Kanun'un 7. Maddesi'ndeki değişikliğinin değerlendirildiği bölümde tartışmak daha anlamlı olabilir. Son olarak SE-YAP (Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği) Başkanı Zeynep Atakan ise yapımcıların en büyük sorunlarının arasında dağıtım, kopya masrafları nedeniyle ödenen salon kiralaları, kültür politikasının olmaması ve ana akım yapımlarla bağımsız yapımların sektör içerisinde dengesiz dağılımı olduğunu belirtir (Par, 2015). Birbiriyle girift bir ilişki içerisinde ilerleyen bu yapılar ister istemez Türk Sinemasının içinden çıkılmaz sorunlarını her gün yeniden üretmektedir. Ana akım popüler filmlerin ezici baskınlığı ile şekillenen sektörün daha kapsayıcı kanunlar, yapım destekleri ve kültür politikaları ile belirlenmesi gerekmektedir. Kurulların üye yapısı da seçim kıstasları da subjektif reflekslerin dışında şekillenebilmeli ve siyasi belirleyicilik spekülasyonları ortadan kaldırılabilirdir.

“Değerlendirme ve Sınıflandırma” Kategorisi Yeni Bir Sansür Uygulaması Olabilir mi?

Sansür genel olarak bir eserin kamuya paylaşmadan/vizyona girmeden önce “otorite” ya da “kurul” tarafından denetlenmesi olarak tanımlanabilir. Bu denetleme mekanizması sonrası siyasi ya da ahlaki bir sakınca bulunmaması durumunda eser kamuoyu/seyirci ile

paylaşılabilir. Türk Sinemasında sansür, Ann Kuhn'un belirttiği gibi yasaklama/kurumlar modeli üzerinden işlerlik kazanır. Kuhn bu modelde sansürü film gösterimini yasaklayıcı ya da sakıncalı bulunan ve istenilmeyen sahnelerin kesilmesi ile ilişkilendirir (aktaran Öztürk, 2006, s. 52). Üretilen yapımın gösterim öncesi denetlenmesi ve filmin bir kısmının kesilmesi ya da gösteriminin tamamen yasaklanmasını içeren bu model, tutucu bir denetimsel işlev barındırmaktadır (aktaran Öztürk, 2006, s. 46). Türk Sineması bu denetimsel işleve ilk yapımlarını vermeye başladığı yıllardan itibaren maruz kalır.

Sinemanın sansürle olan ilk ilişkisi 1932'de İçişleri Bakanlığı tarafından uygulamaya konulan 12977 Sayılı Bakanlar Kurulu kararı ile sağlanır. Bu kararı 1934'de 2559 Sayılı Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu'nu takip eder. 19.07.39 Tarihli ve 2559 Sayılı Kanun "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" ile uygun olmayan film içeriklerinin sansür edileceğini açıkça beyan eder. 28.04.66 Tarihli Sansür Yönetmeliği ile sıkıyönetim altında bulunan yerlerde TCK'nın 526. ve 426. maddeleri dolayısıyla filmler hakkında kovuşturma yapılmasının önü açılır. 1977'de sansür tüzüğü'nün ağırlaştırılan maddeleri ile Türk Sinemasında film çekimleri neredeyse imkânsız bir hal alır (Öngören, tarihsiz, s. 29-30). Her dönem iktidarların temel denetim istekleri arasında yer alan sınıf, din, dil, ırk, ulus bütünlüğü, genel ahlak yapısının korunması, propaganda niteliğinin bulunmaması gibi maddeler, film endüstrisinde toplumsal filmler çekmek isteyen yönetmenleri/yapımcıları sekteye uğratar. Sansür kurullarında alınan sübjektif karar mekanizmaları ile yerli üretim endüstriyel gelişimde oldukça yavaş ilerler. 1986 yılında çıkarılan 3257 Sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu, sansür mekanizmasını İçişleri Bakanlığı'ndan alarak Kültür ve Turizm Bakanlığı'na aktarır. Bugün Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Sinema Genel Müdürlüğü'nün oluşturduğu kurullarının değerlendirmesi ve sınıflandırması sonucunda denetimden geçen filmler benzer bir sansür tartışmasının yeniden canlanmasını sağlar. 14.07.04 Tarihli ve 5224 Sayılı Kanun'un 9. Maddesinde yer alan ve 18.01.19 Tarihli ve 5224 Sayılı Kanun'un 3. maddesinde "Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin, ticari dolaşıma veya gösterime sunulmasından önce değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılır. Değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda uygun bulunmayan filmler, ticari dolaşıma ve gösterime sunulamaz. Değerlendirme ve sınıflandırması yapılmamış olan sinema filmleri; festival, özel gösterim ve benzeri kültürel ve sanatsal etkinliklerde ancak 18+ yaş işareti ile gösterilir. Daha önce Bakanlıkça değerlendirme ve sınıflandırması yapılan filmler, ilgili

etkinliklerde aldıkları işaret ve ibarelere uygun olarak gösterilir. Söz konusu etkinliklerde gösterimi yapılacak olan filmlerin taşımaları gereken işaret ve ibarelerin her türlü tanıtım ve gösterim alanında kullanılması zorunludur” şeklinde hükme bağlanan bu karar değerlendirme ve denetleme kriterleri çerçevesinde eleştirilir.

Bu eleştirilerin/tartışmaların büyümesinde denetleme kriterlerinin neler olduğunun belirtilmemesi ve şeffaflık içermemesi en önemli etkenlerdir. Kurulların hangi kriter setinden yararlanarak bu kararları aldıklarına dair açıklama yapmaması sansürün/denetlemenin siyasi temeller ile şekillenebileceği yönündeki endişeleri daha da güçlendirir; ancak Ahmet Gürata, Sinema Kurulu’nun üye dağılımına dikkat çekerek seçilen filmlerin siyasi açıdan belirleyici olduğu savını çürütür. Üyelerden çoğunluğun sektör temsilcileri tarafından oluşturulduğu kurulda sektörün ülkedeki politik, ekonomik ve etik yozlaşmadan ciddi anlamda etkilendiğini ve bu sebeple ilkeli ve tutarlı bir tavır sergileyemediklerini belirtir. Aynı zamanda Gürata, sektör temsilcilerinin Türkiye’deki sendikalaşma ve dernekleşme sürecine geç dahil olmasından kaynaklanarak her kesimi temsil edemediğine de vurgu yapar. Politik ve mesleki kaygılarla yapılan ertelemelerin hükümet tarafından oluşturulacak baskıdan ziyade sektör temsilcilerinin tutarlı bir strateji izleyememesiyle ilişkilendirir (aktaran Akbulut, 2015, s. 37). Aydemir ise kurulların büyük kısmının eser üretmeyen, zamanında sinemayla uğraşan ancak âtil durumda olan üyelerden oluştuğunu belirtir. Aydemir’e göre sürdürülebilir bir kazanç elde etmek için kurullarda yer alan bu üyeler Bakanlık bürokratlarının karşı çıkacağı kararları almakta çekingen bir tavır sergilemektedir (aktaran Akbulut, 2015, s. 41). Bu noktada siyaset alanının sanat alanını desteklemesi refleksi güç kazanmaktadır. Türk Sinemasının tarihsel gelişimine bakıldığında bu refleksi gücün farklı yapılar tarafından subjektif kullanımlarının sansür mekanizmasına işlerlik kazandırdığı söylenebilir. Öyle ki her iktidarın sıkça dile getirdiği “aileyi, milli ve manevi değerleri, genel ahlakı, tarihi kişileri/karakterleri” koruma söylemleri başta otosansür refleksinin daha sonrada sansür refleksinin gelişmesine neden olabilir. Bu refleks doğrultusunda desteklenen yapılarda kültürel kısırlaşmanın ve birbirini tekrar eden tek renkli anlatıların oluşmasına davetiye çıkarabilir.

Sinema anlatılarında yer alan söylemlerle toplumsal düşünüm süreçlerini ve toplumsal hassasiyet nosyonlarını besler. Sansür bu nosyonların sınırlandırılmasında, politik ve estetik parametrelerin belirlenmesinde kullanılır. Destekleme kriterlerinde filmlere doğrudan ya da dolaylı yasak getirmenin aksine otosansür çerçevesinde kısmı susturma süreçlerinin işlerlik kazanması sağlanır. Ulusal çıkarları savunma stratejisi

üzerinden geliştirilen bu refleks politik eleştirilerin kısırlaştığı ve sanatta ifade özgürlüğünün sığlaştığı bir anlayışı meşrulaştırır. Gündelik hayatın sıradan sorunları içerisinde hapsolan sabun köpüğü anlatılar toplumsal dönüşüm süreçlerini şekillendirir. Diğer taraftan denetleme kriterlerinde devletin ve resmî ideolojinin ön planda tutulduğu, devletin bütünlüğü ile ilgili çekincelerin bu kriterlerle güvence altına alındığı söylenebilir. Küreselleşmeyle birlikte ulusötesilik ve kültürötesilik gibi kavramların ulus-devlet olgusunu zayıflattığı düşünülse de kültür ve sanat politikalarında üretilen bu tür uygulamalarla korunmaya çalışıldığı söylenebilir. Ancak Mary Devereaux'un da belirttiği gibi sanatın politik karakteristiği ve toplumla olan derin bağı unutulmamalıdır (aktaran Karaca, 2010, s.141). Sanatın bu yapısı onun devletle antagonistik bir ilişki kurmasını sağlar. Özellikle Amerikan sinemasının sansürden arınan hiciv geleneği ile oluşturduğu *All The President's Men* (Coblenz ve Pakula, 1976), *Secret Honor* (Altman ve Altman, 1984), *Nixon* (Stone ve Stone, 1995), *Canadian Bacon* (Moore ve Moore, 1995), *The Manchurian Candidate* (Demme, Rudin ve Demme, 2004), *The Ides of March* (Clooney, Heslov, Oliver ve Clooney 2011), *Mark Felt* (Landesman, Scott, Butan, Facio, Katagas, Richard ve Landesman, 2017) gibi yapımları ya da İngiliz sinemasının *In The Loop* (Tandy ve Iannucci, 2009) ve *Peterloo* (Lowe ve Leigh, 2018) gibi yapımları tarihi ve yaşayan politik kişileri hedef alarak yozlaşan politik edimlere dair eleştirel söylemler geliştirmekte ve devleti özne olarak korunması gereken konumundan çıkarmaktadır. Sübjektif refleksleri ortadan kaldırmak için Türkiye'de de Amerikan ya da İngiliz sineması hiciv geleneğine benzer örnekler geliştirilebilir ya da Güney Kore'nin sinema destekleme stratejisi uygulanabilir. Güney Kore, uluslararası platformda ülkeyi temsil eden filmlere anlatının içeriğine karışmadan maddi destek sağlayarak hem Kore filmlerinin izlenmesini hem de akademik çalışmalarda ülke sinemasının tartışılmasına dair zemin oluşturur (Akbulut, 2015, s. 42). Bu doğrultuda Kore sineması kendi ulusal sinemasının uluslararasılaşma politikasını devlet desteği ile sağlar. Benzer bir strateji ile Türk Sinemasının popüler sinema dışında kendi dilini geliştiren bağımsız sineması desteklenerek sansür tartışmalarını geride bırakan yeni bir kültür politikası yaratılabilir.

Sonuç

Ana akım Türk sineması son yirmi yılda aynı söylemleri üreterek kültürel daralma yaratırken popülist dili depolamayan bağımsız sinema üretim, dağıtım ve gösterim koşullarında yaşadığı sorunlara bir yenisini eklemeye devam etmektedir. Geçtiğimiz günlerde popülist söylemlere malzeme olan Türk sinemasının sorunlarının arasında yer

almayan bağımsız sinemanın, çalışmanın başında da metafor olarak belirtilen patlamış mısır kutularının derinlerinde patlamamış mısır taneleri olarak yerini korumaya devam ettiği ifade edilebilir. Popülist söylemlerin sınırlandırdığı, promosyon, sinema bileti ücreti ve reklam süreleri endüstrinin daha derinlere inen sorunlarını nitelsiz hale getirmektedir. Toplumsal düşünüm süreçlerini harekete geçiren ana akım sinemanın temel sorununun bilet ücretlerinden istenilen payın alınamayıp bu payın salon işletmecilerine aktarılması olarak görülmektedir. Ancak tartışılması gereken asıl konu sinemanın kamusal alan özelliğinin ana akım filmlerin salon hiyerarşisi yaratarak ve diğer filmleri hayalet film haline dönüştürerek ortadan kaldırmasıdır. Diğer taraftan tartışmanın merkezinde yer alması gereken bir diğer odak ise kolektif arzu yörüngelerini yaratabilme özelliğine sahip olan sinema anlatılarının hiciv geleneğinden bağımsız düşünülemediği ve sansür ya da otosansür gibi uygulamaların ifade özgürlüğünü sınırlandırdığıdır.

Çıkarılan kanun mevcutta var olan reklam süresi ve promosyon sorununa çözüm üretmekte hatta kapitalist sistemin karlılığını artırmaya yönelik anlayışına da destek sağlamaktadır. Oysa bu yasa tekelleşmenin yarattığı; dağıtım ve gösterim ağlarında oluşan sorunlara dair çözüm üreten bir içeriğe tam olarak sahip değildir. Diğer taraftan sektör temsilcileri ve Bakanlık yetkililerinden oluşan sınıflama ve değerlendirme komisyonunun film yapım aşaması sonrası değerlendirme kriterleri açıklamadan filmlerin dolaşıma sokulması mekanizmasında belirleyici güç olması subjektif kararların verilebileceği endişesini doğurmaktadır. Bu sebeple destek sistemi politik aktörlerin yer almadığı, özerk bir kurumun yapılandırılması şekline dönüştürülmelidir.

Yeni sinema kanunu kültürel çeşitlilik içeren filmleri yapma iklimini çoraklaştırmak yerine onu yeşertmeyi tercih etmelidir. Popüler konuların ve popüler oyuncuların yer aldığı birbirini tekrar eden anlatıların eğilip bükülerek entelektüel bir ürün olan sinemanın kolektif belleği çeşitlendireceği anlatılara yer açılmalıdır. Bu bağlamda dağıtım ve gösterim ağına dahil olamayan film ya da belgesellerin Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan aldıkları "Eser İşletim Belgesi" -yönetmenler/yapımcılar festivallerde gösterim yapabilmek için bir defa kullanabildiği bu belgeyi almak zorundadır- dağıtım ve gösterim ağının tekelleşmeden arındırılmasıyla daha aktif bir mekanizmaya dönüştürülmelidir. Unutulmamalıdır ki entelektüel bir ürün de süreklilik kazanabilmek için maddi koşulların gerekliliğine ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyaçların yokluğu kültür endüstrisinin kısırlaşmasına ve yaratım sorunlarına neden olabilir.

Kısırlaşmanın önüne geçebilmek için; Sinema Genel Müdürlüğü'nün yapacağı katkı ile oluşacak kanun iyileştirmeleri/değişiklikleri, bağımsız filmlere gösterim teşviki sağlayabilmelidir. Sinema salonu işletmecilerine aylık belirlenen sayı kadar bağımsız film gösterimi şartı uygulanabilmelidir. Dağıtım tekeli ve kısa zamanda kar odaklı bakış açısının yerini uluslararası ödüller alan ve kendi ülkesinde gösterim olanaklarından yararlanamayarak dezavantajlı hale getirilen filmlerin gösterim alanında destekleneceği bir mekanizma sistemi oluşturulmalıdır. Bağımsız film yapımcılarına farklı fon sistemlerini öngören mekanizmalar oluşturularak film yapım aşamasında yaşanan sorunlar ortadan kaldırılmalıdır. Üniversitelerin yüksek lisans ve doktora programlarında bağımsız sinema üzerine çalışmalar desteklenmeli ve ana akım gişe filmleri dışında yer alan bir sinema bilinci oluşturulmalıdır. Kanun, Avrupa'daki birçok ülkenin çeşitliliği ve yeniliği korumak adına bağımsız filmlerin gösterimini destekleyen içeriği ile genişletilerek çözüm getiremediği sorunları da içeren bir şekle dönüştürülmelidir.

Kaynaklar

- Akbulut, H. (2018). Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması, Ankara: Tübitak Projesi.
- Akbulut, K. K. (2015). Kültür Bakanlığı Sinema Destekleri, Erişim: 28 Şubat 2019. <http://sinematek.tv/kultur-bakanligi-sinema-destekleri-k-kagan-akbulut/>
- Akpınar, N. (Yapımcı) ve Aydemir, S. (Yönetmen). (2015). *Düğün Dernek 2: Sünnet* [Film]. Türkiye: BKM.
- Akpınar, N. (Yapımcı) ve Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2019). *Organize İşler Sazan Sarmalı* [Film]. Türkiye: BKM.
- Alper, E. Teoman, S. Köstepen, E. (Yapımcı) ve Alper, E. (Yönetmen). (2012). *Tepenin Ardında* [Film]. Türkiye: Bulut Film.
- Altman, R. (Yapımcı) ve Altman, R. (Yönetmen). (1984). *Secret Honor* [Film]. ABD: Sandcastle 5 Production.
- Aydın, A. Demirci, S. vd. (Yapımcı) ve Aydın, A. (Yönetmen). (2012). *Küf* [Film]. Türkiye.
- Cassetti, F. (1998). *Inside The Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. USA: Indiana University Press.

- Celis, N. Rodriguez, G. (Yapımcı) ve Cuarón, A. (Yönetmen). (2018). *Roma* [Film]. Meksika: Esperanto Filmoj.
- Coblenz, W. (Yapımcı) ve Pakula, A.J. (Yönetmen). (1976). *All The President's Men* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Clooney, G. Heslov, G. Oliver, B. (Yapımcı) ve Clooney (Yönetmen). (2011). *The Ides of March* [Film]. ABD: Smoke House Pictures, Cross Creek Pictures, Appian Way Production, Exclusive Media Group ve Section Eight Production.
- Çetin Erus, Z. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi* 4 (4) s. 5-16.
- Demme, J., Rudin, S. (Yapımcı) ve Demme, J. (Yönetmen). (2004). *The Manchurian Candidate* [Film]. ABD: Paramount Pictures Corporation.
- Erkılıç, H. (2009). Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema, *Kebikeç* 27, s.143-162.
- Erkılıç, H. (2011). Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, s. 57-71.
- Finchelstein, F. (2019). *Faşizimden Popülizme* (A. Karatay, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hill, J. (2001), Hollywood Gerçeğini Kabullenmek (M. Behlil, Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, İstanbul, Bağlam.
- Jarvie, I.C. (1993). Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme (G. Güçhan, Çev.), *25. Kare*, 5, s.22-25.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: University Press.
- Kanzler, M. & Talavera, J. (2015). *World Film Market Trends Focus 2015*. Paris: Global Rouge.
- Kanzler, M. & Talavera, J. (2017). *World Film Market Trends Focus 2017*. Paris: Global Rouge.
- Karaca, B. (2012). Çağdaş Sanat Üretimi ve Türkiye'de Sansür Politikaları, *Toplum ve Bilim* 125, s.134- 151.
- Karaçelik, T. (Yapımcı) ve Karaçelik, T. (Yönetmen). (2015). *Sarmaşık* [Film]. Türkiye: Damamedya.
- Laclau, E. (2018). *Popülist Akıl Üzerine* (N. B. Çelik, Çev), Ankara: Epos Yayınları.

- Landesman, P. Scott, R. Butan, M. Facio, G. Katagas, A. Richard, S. (Yapımcı) ve Landesman, (Yönetmen). (2017) *Mark Felt* [Film]. ABD: Scott Free Production ve Mandalay Pictures.
- Lowe, G. (Yapımcı) ve Leigh, M. (Yönetmen). (2018). *Peterloo* [Film]. İngiltere: Britanya Film Enstitüsü, Film4 ve Thin Man Films.
- Medin, B. (2018). Dijital Kültür, Dijital Yerliler ve Günümüzdeki Yeni Film Seyir Deneyimleri, *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, 5(3), s.142-158.
- Müjdecı, K., Kaya, E., Aydemir, Ş., Yücel, F. (Yapımcı) ve (Yönetmen). (2015). *Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı* [Belgesel]. Türkiye.
- Moore, M. (Yapımcı) ve Moore, M. (Yönetmen). (1995). *Canadian Bacon* [Film]. ABD: PolyGram Filmed Entertainment ve Maverick Films.
- Öperli, N., Göl, B. Korkut, Y. O, Dadak, Z. (11 Kasım 2018) Yuvarlak Masa Tartışması: Türkiye'de Bağımsız Sinema Yapmak. *Altyazı*. Erişim: 22 Şubat 2019, <http://www.altyazi.net/soylesiler/yuvarlak-masa-tartismasi-turkiyede-bagimsiz-sinema-yapmak/>.
- Öperli, N. Doruk, C. Acar, D. Köstepen, E. (Yapımcı) ve Alper, E. (Yönetmen). (2015). *Abluka* [Film]. Türkiye: Limon Film.
- Özen, E. ve Çelenk, S. (2006). Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği, *Ankara İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4(1), s.67-96.
- Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler, *Galatasaray İletişim*, Haziran.
- Par, K. (2015). Seyirci İçin Kıyafetten Daha Önemli Konular Var. *Habertürk*. Erişim: 28 Ocak 2019 <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1159624-sinema-icin-kiyafetten-daha-onemli-konular-var>.
- Prensky, M. (2001a). Digital Natives, Digital Immigrants. *On The Horizon* 9(5), pp.1-6.
- Prensky, M. (2001a). Digital Natives, Digital Immigrants Part 2: Do They Really Think Differently? *On The Horizon* 9(6), pp.1-6.
- Stone, O. (Yapımcı) ve Stone, O. (Yönetmen). (1995). *Nixon* [Film]. ABD: Hollywood Pictures ve Cinergi Pictures.
- Tandy, A. (Yapımcı) ve Iannucci, A. (Yönetmen). (2009) *In The Loop* [Film]. İngiltere: BBC Films.
- Tomur, K. vd. (2016). Rekabet Kurumu Sinema Hizmetleri Sektör Raporu, Ankara.
- Turhan, B. E. (Yapımcı) ve Karaçelik, T. (Yönetmen). (2015). *Sarmaşık* [Film]. Türkiye.
- Ulusay, N. (2004), Türk Sineması- Kriz ve Sonrası, (Online) <http://kygm.kultur.gov.tr/>

- Vitrinel, E. (11 Mart 2018). Yeşilçam Sineması Çöküşe Gidiyor. *Journo*. Erişim: 26 Ocak 2019 <https://journo.com.tr/turkiye-sineması-yesilcam-cokuse-gidiyor>.
- Wolf, B.J (2002). The Prohibitions against Studio Ownership of Theatres: Are They Anachronism? *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*, Vol.13, N.3, s. 413-436.
- Yaşartürk, G. (Eylül 2010). Ödül ve Gişenin Birleşmeyen Hikayesi. *SkyLife*. Erişim: 5 Mart 2019, <https://www.skylife.com/tr/2010-09/odul-ve-gisenin-birlesmeyen-hikayesi>.
- Yavuz, D. (2012). *Türk Sinemasının 22. Yılı*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yavuz, D. (2019). *Vizyon Raporu*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yılmaz, C. Ve Yıldırım, M. (Yapımcı) ve Yılmaz, C. (Yönetmen). (2015). *Ali Baba ve Yedi Cüceler* [Film]. Türkiye: Fikir Sanat ve Nu Look Production.
- Zaim, D. (2008). Odaklandığın Şey Kendi Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul, 1. Bölüm. *Altyazı* 78, s. 48-55.
- 14.07.2004 Tarihli ve 5224 Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi Ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanun, *Resmî Gazete*. Erişim: 2 Şubat 2019 <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2005/02/20050218-5.htm>
- 18.01.19 Tarihli ve 5224 Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi Ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanun, *Resmî Gazete*. Erişim: 18 Şubat 2019 <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/01/20190130-7.htm>.