

TÜRK SİNEMASINDA GELİŞEN YAPIMCILIK MODELLERİ BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ YAPIMCILIĞININ DERİNLEMESİNE ANALİZİ

Nursena ŞATANA*
Süleyman YÜCESOY*

ÖZET

Bu çalışma Türk sinemasının önemli konularından biri olan yapımcılık anlayışını, detaylarını ve sorunlu taraflarını tartışmaya açmaktadır. Yapımcılığın Türk sineması içerisindeki tartışmalı rolü, bu iş disiplininin geçmişten günümüze hangi aşamalardan geçtiğini göstermeyi zorunlu kılmıştır. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden özel film yapım evlerine uzanan bu aşamalar, günümüz Türk sinemasında yapımcılık faaliyetlerinin temelini oluşturmuştur. Çalışmalar dâhilinde, günümüz yapımcılık sisteminde finansal kaynaklar,

* Adnan Menderes Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 4. Sınıf öğrencisi,
nursenasatana@gmail.com

* Adnan Menderes Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 4. Sınıf öğrencisi,
suleymanyucesoy34@gmail.com

bağımsız filmler, ortak yapımlar ve tekelleşme konularına yer verilmiştir. Bu konuların ele alınması bağlamında yapımcının filmin fikir aşaması, yapımı ve sonrasındaki aktif rolünü ortaya konması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, ana akım dışında kalan, bağımsız film üretimi içinde örnekler veren yapımcılar ile bir saha çalışması planlanmıştır. Çalışma dâhilinde Nadir Öperli, Serkan Çakarer ve Ezel Akay ile yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme yapılarak saha çalışması tamamlanmıştır. Yapılan saha görüşmeleri ve literatür değerlendirmelerinin sonucunda, Türk sinema sektöründe yapımcılığın özerkleşmeye ihtiyaç duyan, fon eksiği bulunan, bağımsız yapılanmada tekelleşme ile mücadele halinde olan ve gelişmeye açık bir süreç içinde olduğu görülmüştür.

***Anahtar Sözcükler:** Yapımcı, Yapımcılık, Yeşilçam, Film Fonu, Bağımsız Film, Film Yapımı*

DEVELOPING FILM PRODUCTION MODELS IN TURKISH CINEMA

ABSTRACT:

This study also discusses understanding of production, details and problematic ways which is one of the topic Turkish cinema. The controversial role of producer in Turkish cinema, this work discipline has made it imperative to show which stages have passed from past to present. From the Department of Central Army Cinema until private filmmaking these stages, it has created based on production activities at Turkish cinema. Within working, nowadays system of production include financial sources, independent movies, co-production and monopolization. In the context of addressing these issues, it is intended producer's active rolen when movie idea, production and post production. Within working were interviewed movies with Nadir Öperli, Serkan Çakarer and Ezel Akay except mainstream. The field work was completed by asking the same questions. As a result of field interviews and literature reviews, productions in Turkish cinema need to be autonom, lack of funds found, it has been seen in case of struggle with monopolization with is in a process open to development.

***Keywords:** Producer, Executive Producer, Yeşilçam, Movie Fund, Independent Film, Filmmaking*

GİRİŞ

Yapımcı filmin vizyonunu, tekniğini ve sanata yaklaşımını belirleyen kişidir. Yapımcılığın kendisine değinmeden önce kelimenin tanımına bakmak yerinde olacaktır. “Yapımcı bir filmin çevrilişiyle ilgili bütün yönetim işlerini üzerine alan, sermayesini veren kimse, prodüktördür” (TDK, 2018). Ezel Akay’ın da bahsettiği gibi yapımcı kelimesi Türkçe’ye transfer edilmiş bir kelimedir. Kelimenin aslına bakıldığında zaman Fransızcadaki “*producteur*” kelimesinden Türkçeye “*prodüktör*” olarak geçmiştir. Bu kelime aslı itibarıyla “üretici” anlamına gelmektedir. Türkçeye yapımcı olarak çevrilmiş dahi olsa da bu anlamıyla yetersiz kalmakta, esas anlamı olan üreticiyi karşılamamaktadır. Worthington film üretim sürecindeki konumu bakımından yapımcının tanımının oldukça güç olduğunu ifade eder;

Yapımcının görevini tanımlamak ilk anda sanıldığı kadar kolay olmayabilir. Örneğin bir görüntü yönetmenin, senaryo yazarının ya da kurgucunun görevini anlamak belki de daha kolaydır. Özetle, yapımcı bir programa ya da filme en çok katkıda bulunan kişidir, bir projenin itici gücüdür. Yapımcı büyük ihtimalle bir fikri gerçekleştirmenin yanı sıra bu fikri daha önce desteklemiş ya da geliştirmiş olan kişidir de aynı zamanda. Yapımcının işi zordur; sürekli olarak, zaman ve para kısıtlamalarına karşın fikrin aslına sadık kalma mücadelesi vermesi gerekir. Yapımcının sorumlulukları stresli ve heves kırıcı olabilir ancak, her zaman hatırlanması gereken şey, ortaya atılan fikir sonunda ekrana taşındığında bunun son derece tatmin edici olduğudur (Worthington C, 2011:10).

Ezel Akay’a göre riskleri azaltmak için bütçenin bütün parçalarını çeşitli finansörlere finanse ettirmek, yatırımcı bulmak, bazen ortak yapımcıları yapımın içine dahil etmek yapımcının sorumlulukları dahilindedir. Dolayısıyla ortadaki bütçeyi örgütleyen, riskleri azaltan, taviz veren, kar paylarını dağıtan kişi, bu paranın da yöneticisi yapımcıdır. Yine Akay’ın yapımcılık tanımına göre hikâyeyi bulmak, bu hikâyeyi kime anlattıracağını seçmek, verilen hikâyeyi hangi tekniklerle sinemaya uyarlayacağını belirlemek ve bu doğrultuda yönetmen bulmak, bütün bu aşamaların sonuçlarını başka yaratıcılarla bir araya getirmek yapımcının görevlerindedir. Filmin bütün mali ve hukuki sorumluluğu, aynı zamanda elde edilen kârın kontrolü de yapımcıdadır. Nadir Öperli iki çeşit yapımcılık olduğundan bahseder. Finansal yapımcılık, sadece para verilerek o esere katkı sağlayan ortaklık iken, yaratıcı yapımcılık yaratıcı iş birliği içermek ve içeriğe katkıda bulunmayı gerektirmektedir.

1. Türkiye’ye Sinemanın Gelişi Ve Gelişimi

1.1. Türk Sinemasının İlk Dönemleri ve Bu Dönemlerde Yapımcılık

Türkiye’de yapımcılık dünyada birçok örnekte olduğu gibi ordu idaresinde başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı’nda Türk Orduları’nın başkomutanı Enver Paşa, Almanya’yı ziyareti sırasında Alman Ordusu’nun bir Ordu Film Dairesi kurarak faaliyete başlaması dolayısıyla sinemaya verilen değeri kavramıştır. Yurda dönünce ilk işlerinden biri Türkiye’de bir Ordu

Film Dairesi'nin kurulmasını sağlamak olmuştur (Onaran, 1999: 13). “Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden başka, ordu ve halk arasında ilişkileri sağlamak amacıyla 1913 yılında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, 1916 yılında aldığı bir kararla sinema çalışmalarına başlamıştır” (Odabaş, 2006: 207). “Bugün yaygın kanı, sinemamızı bir sürekliliğe ve düzene kavuşturmuş olması ve bir program dahilinde hareket etmesi sebebiyle Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulduğu 1915 yılının Türk Sineması'nın başlangıcı sayılması gerektiğidir” (Tunç, 2012: 27).

1915-1922 yılları arasında yaşanan savaş ise güçlü yatırımcıların ortaya çıkışını engellemiştir. 1922 yılından itibaren ise 1939 yılına kadar sürecek olan Muhsin Ertuğrul dönemi başlayacaktır. Muhsin Ertuğrul sinemayı yapımın yetersizliği ve birkaç farklı faktör nedeniyle kayda alınmış tiyatrodan ileriye götürmeyecektir (Bilgiç, 2002: 98).

Devlet eliyle başlayan, sonrasında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin de dahil olduğu sinema çalışmalarına 1922 yılı itibariyle özel sinema şirketleri de katılmıştır. Bu dönemden sonra sinema sadece devlet eli ile işleyen bir yapı olmaktan ileriye gitmiştir. Muhsin Ertuğrul'un sinema çalışmalarına başlaması, özel film şirketlerinin Türkiye'de aktif olarak varlık gösterdiği süreci başlatmıştır.

1.2. Özel Film Şirketleri Döneminde Yapımcılığın İşleyişi

Türk Sineması'nda 1922 yılından 1949 yılına kadar sivil yapım evleri bazında yapılandırılan döneme “Özel Yapım evleri Dönemi” adı verilmektedir (Tunç, 2012: 44). Bu dönemler içinde aktif şekilde varlığını sürdüren önemli özel yapım evleri Kemal Film (1921-24) ve İpek Film (1928-76) olmuştur. Bu yapım şirketlerinin açılması Türk sinemasında özel yapılanmaların başlangıcı olmuştur. “1922 yılında Türk Sineması'nın ilk özel yapım evi olan Kemal Film'in kurulmasından sonra resmi kurumların yapım üzerindeki etkisi azalmıştır” (Arslan, 2011: 19).

1914 yılında zaten sinema salonu sahibi olan Seden kardeşler Muhsin Ertuğrul'un da cesaretlendirmesi ile işletmecilikten yapımcılığa geçmişlerdir, Şakir ve Kemal Seden kardeşlerin yönetimindeki Kemal Film 1922 yılında kurulmuştur. Kemal Film şirketi Türk Sineması'nın “ilk özel yapım evi”dir” (Özgüç, 1990:30). Kemal Film, Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğiyle konulu filmler çekmeye başlamıştır, başarılı giden dönemlerden sonra başarısız gişe yapan birkaç film ile Seden kardeşler film yapımından vazgeçmiş ve film stüdyosunu kapatıp sinema işletmeciliğine geri dönmüşlerdir. Muhsin Ertuğrul, Kemal Film ile başladığı tek adam rolüne Rusya'da çektiği üç filmden sonra Türkiye'ye dönerek devam etmiştir. Ertuğrul 1928'den itibaren İpekçi kardeşler ile çalışmaya başlamış, İstanbul Şehir

Tiyatroları'nın başına getirildiği sırada arta kalan vakitlerinde İpek Film yapımcılığında filmler çekmiştir. Ertuğrul 1939 yılına kadar Türk sinemasında tek isim olarak varlık gösterecektir. Bu sıralarda Türkiye içinde ilk kez sinemacılar örgütlenmiş ve “Türkiye Sinema ve Filmcileri Birliği”ni kurmuşlardır.

Filmcileri hukuki açıdan korumak, hükümet ile ilişkilerde savunmak, kendi aralarında ortaya çıkabilecek sorunları çözüme kavuşturmak, sinema ve filmcilik üzerine konferanslar düzenlemek/vermek, yabancı ülkedeki benzer kuruluşlarla ilişkiler gerçekleştirmek amacıyla kurulan örgüt; üyelerini ithalat girdileri ve işlettikleri sinema salonlarının durumuna göre sınıflayıp ona göre aidat almaktadır (Erkılıç, 2003:41).

Bu örgütlenme uzun süre ayakta kalmamış ve bir yıl sonra dağılmıştır. “Özellikle 1950’lerden sonra belirgin bir değişim içine giren sinema, yapım, yönetim, oyunculuk ve daha birçok konuda önceki dönemi ile bir ayrılmaya gitmiş ve kendini sinema içerisinde yetiştiren bir sinemacı kuşağına deneyim alanı sağlamıştır” (Aytekin, 2015: 320-321). Oluşan bu deneyim alanı, Türk sinemasının parlak yıllarına da zemin hazırlamıştır.

1.3. Türk Sineması'nın Parlak Yılları 1960-1975

60'lı yıllar ve 70'lerin ilk yarısı Türk Sineması'nın en parlak dönemi olarak adlandırılabilir. Bu dönemde verimli üretim artmış, kaliteli filmler vizyona girmiş, artan yerli film sayısı ile beraber sinema salonu sayılarında da hatırı sayılır bir artış yaşanmıştır. Örneğin 1961 yılında İstanbul'da 68'i kapalı, 145'i açık olmak üzere 213 salon varken bu sayılar 1975'de 137 kapalı, 236 açık, toplam 373'e ulaşmıştı (Abisel, 1978: 143).

Gelişmelerle beraber sinemacılık kendini kârlı bir iş alanı olarak göstermeye başlamıştır.

Bu dönem, film yapımcılığının sağlam temeller üzerine oturması açısından önemli bir fırsat sunmuştu. Ama bu fırsat değerlendirilemedi. Çünkü yapımcılığa girenlerin hiçbir zaman sermayesi olmadı. Film yapım şirketi kurmak için ticari mevzuatın gereklerini yerine getirmenin dışında herhangi bir koşul ya da sınırlama yoktu. Film şirketi kurmaktaki asıl amaç kazanç sağlamak olmakla birlikte, maceralı bir işe girişme, meşhur olma ya da meşhurlarla ilişki kurabilme gibi amaçlar da ön planda yer alıyordu. Bu durum, yapımcılıkta uzun vadeli politikaların saptanmasını engelledi. Kazanımların hızla tüketilmesi, sinema sektörü dışına aktarılması, gerekli örgütlenme ve altyapı çalışmalarının gerçekleştirilememesi sorununu doğurdu (Abisel, 2005: 104-105).

Az maliyet ve fazla kâr politikasını benimsemiş yapımcılar, zamanla formül halini alan, senaryolaştırılıp piyasaya sürdükleri filmler için yüzdeli (pursantaj) dağıtım, gecikmeli-iskontolu dağıtım gibi özel dağıtım yöntemleri ile aynı filmin farklı versiyonlarda ve farklı dönemlerde vizyona gireceği geleneksel yöntemi birleştirmişlerdir. Bu birleşim Türk sinema sektörüne “Bölge İşletmeciliği” adı verilen yeni bir üretim biçimini ortaya çıkarmıştır. Bu üretim biçimi kısa vadede Türk sinemasını canlandırırken, uzun vadede sinema filmlerinin kalitesinde düşüşe neden olmuştur (Tunç, 2012: 92).

Çakarer ile yapılan görüşmede bu döneme ait bilgi alınmıştır. Çakarer'e göre bölge işletmeciliğinde bono sistemi bu modelin temelini oluşturmaktadır. O dönem yıldız sistemi üzerinden ilerleyen yapımçılık anlayışına göre, belli film siparişleri verilmektedir. Kadir İnanır, Türkan Şoray gibi isimlerin içinde yer aldığı ısmarlama senaryolar alınıp, takvimde gösterim tarihleri kararlaştırdıktan sonra yapımçılar, her bölgede bilinen gösterimcilere gidip yapılan filmleri bono karşılığı satmaktadır. Yapımçıların tüccarlara belli kâr marjıyla kırdırdığı bonolar, film gösteriminden sonra elde edilen paradan sinema işletmecilerinin payları düşerek ödenmektedir. Yeşilçam döneminde sinema salonları filmleri ağırlıklı olarak bu şekilde finanse edilmektedir.

60'lı yıllar ve 70'lerin ortaları Türk Sineması açısından seyirci sayısının da artışı ile çok daha iyi değerlendirilebilecek yıllar olabileceken tekrar eden filmler ve özgün olmayan senaryolar ile devam etmiştir.

Yapımçıların her zaman can simidi olan güldürü filmleri bile çarkın dönmesinin sürekliliğini sağlayamamaktadır. O zaman yapımçılar, hedef kitlelerini değiştirerek, hızlı göçün kentlere sürüklediği, evinden ve eşinden uzaktaki erkeklere yönelmiştir. Güldürü filmlerine cinsel öğeler ve çıplaklık ekleyerek, onların cinsel açlığından yararlanabileceklerini keşfetmişlerdir (Esen, 2010: 135).

Bu dönemlerde seks filmleri seyirci için çekici gelmiştir ve karmaşık Türkiye gündeminden bunalan seyirci için çıkış noktası olmuştur.

1.4. Darbe Dönemi Sineması

1980 sonrası sineması doğal olarak 12 Eylül'ün izlerini taşımaktadır. Ama bu yıllarda, üzerinde iz bırakan, hatta iz bırakmakla kalmayıp onu "belirleyen" başka bir darbe daha vardır ki, yaşamsal anlamda etkilemiştir sinemayı: Hollywood darbesi. Bu iki darbenin birlikte etkisi, 1980 sonrası sinemanın adını da "Darbe Dönemi Sineması" diye adlandırmamızı zorunlu hale getirmektedir (Esen, 2010: 179).

Darbe dönemi ile beraber 70'li yıllarda ortaya çıkan seks furyası filmleri bir anda ortadan kalkmış yerini arabesk filmler almıştır (Özcan, 2013: 67). 80'li yıllarda arabesk filmler Türk yapımçıların kurtuluşu olmuştur, arabesk filmler sinemaya seyirci çekmiş ek olarak da video kasetler ile farklı kitlelere ulaşmıştır.

Darbe dönemi öncesinde işletmeci avansları ile işleyen sistemde yeni dönemde avansların yerini video kaset şirketleri ile anlaşmalar almıştır. Özellikle Almanya ile yapılan video kaset anlaşmaları belli bir süre için film yapımında ticari kaygısı ön planda olan sinemacıları ayakta tutmuştur ancak bu anlayış bireysel anlamda yararlı olurken ülke

sinemasına olumsuz etki etmiştir. Artık eskinin işletmeci avanslarının yerini, video şirketlerinin ödediği paralar almıştır. Özellikle Almanya pazarı ticari anlayıştaki filmcileri bir süre daha ayakta tutmuş ama Türk sinemasını olumsuz yönde sürüklemiştir (Esen, 2010: 180).

Bu dönemde çekilen filmler de çekilen filmler sinema seyircisi ya da video piyasası düşünülerek çekilen filmler olarak ikiye ayrılmaktadır. Sinema seyircisinin isteklerine göre film çeken yapımcılar ve yapım şirketleri, genellikle köklü yapım şirketleriydi ve bu şirketler avans dahi olsa kendi tercihleri doğrultusunda film çekebilemekteydi. Video piyasasına göre film çeken yapımcılar ise en az harcamayla en fazla kârı etme amacıyla, daha ticari bir yaklaşımla filmlerini çekmişlerdir.(Abisel, 2005: 120). Video piyasasında yapılan avans anlaşmalarının çoğu film paketleri üzerinden yapılmaktaydı ve bu anlaşmalarda verilecek avans yine yıldız oyuncuya göre verilmekteydi. Video kasetler için film yapımı 1985-86 yıllarında zirveye ulaşmıştır. Video kaset şirketlerinin sinema piyasasındaki egemenliği ile beraber yapım şirketleri zor duruma düşmüş ve yaptıkları film sayısında düşüş yaşanmıştır.

1980-1986 yılları arasında kapanmamış ama aralıklı olarak film yapmış on sekiz firma var. Yalnız beş firma, bu yıllar boyunca sürekli olarak –bir film bile olsa- film yapabilmiş. Bunlar: Erler, Emek, Mine, Uğur ve Yaşam Film şirketleri. 1981-1986 dönemi için Uzman, Özer ve Anıt Film şirketlerini de bu listeye katmamız mümkün. Eski firmalardan Saner Film, 1982’de, 1985 ve 1986’da yaptığı filmlerle yeniden faaliyete geçmiş görünüyor. 1987 yılında SESAM’a kayıtlı 120 yapımcı firma var. (Abisel, 2005: 122-123).

70 ve 80’li yıllarda seks filmleri ve arabesk film furyası ile duraksayan Türk sineması için video kasetler çıkış noktası niteliğinde olmuştur. Bu dönemden önce Türk sinemasında bono sistemi kullanılırken bu sistemin yerini video kaset şirketleri ile yapılan anlaşmalar almıştır. 2000’li yıllara gelindiğinde ise yeni dönem sinemacıların kendini göstermesi ile Türk sineması yeniden yükselişe geçmiştir.

1.5. Genç Sinemacılar Kuşağında Yapımcılık

Türk sinema sektörü 90’lı yılları kriz içindeyken karşılamıştır. Amerikan majörlerinin dağıtım ağına hakimiyeti artmış, Türk filmleri salon ve seyirci bulamaz olmuştur...1990’lı yıllarda ise genç bir yönetmen kuşağı belirmeye başlamıştır. Önceleri kısa filmlerle ve senaryolarla hayatını geçindiren bu kuşak Türk Sineması’na yeni bir soluk getirmiştir (Tunç, 2012: 166).

1990’lı yıllarda krediler, karma fonlar gibi çeşitli üretim yollarıyla film üretimlerine sahne olmuştur. Sinema sektörünün içinde bulunduğu kriz durumu Türkiye’nin yeni yeni tanıdığı finansman modelleriyle aşılmaya çalışılmıştır. Öğrenilen yeni üretim yöntemleri ile beraber sponsorluk ve ortak film yapımları yaygınlaşmış, piyasada yapımcı yönetmenler hakim olmaya başlamıştır. Kültür Bakanlığı ve Eurimages destekleri film yapımına kaynak niteliğindedir (Tunç, 2012: 168). 2000’li yıllara geldiğimizde Türkiye’de sinema açısından bir

canlanma olmuştur. 90'lı yıllara göre sinema salonu ve izleyici sayısında artışlar gerçekleşmiştir. Ayrıca üretilen filmler uluslararası alanda ilgi görmeye başlamışlardır (Kuyucak, 2010: 188).

Bu yıllarda yönetmenler kendi filmlerini finanse edip aynı zamanda yapımcılık da yapmışlardır, bu yönelim ile beraber filmler kalitesinde artış yaşanmıştır. Geçmiş yıllarda yaygın olarak kullanılan, formüle dayalı film yönteminden uzaklaşmış, daha bireysel ve özgün filmler yapılmaya başlanmıştır.

2. Günümüz Türk Sineması'nda Yapımcılığın İşleyiş Biçimi

2.1. Destek Ve Finansman Modelleri

2.1.1 Türkiye'deki Yerel Fonlar ve İşleyiş Biçimleri

Sinema alanında devletlerin izlediği kamu politikaları ülke sinemalarının önemli özelliklerinden biri olarak sayılmaktadır (Crofts ve ark. 2000).

Türkiye sinemasını desteklemek ve düzenlemek amacıyla yapılandırılan ilk kanun 1986 yılında çıkarılan Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu'dur. Kanunla sinema ve müzik alanındaki ürünlerin teşviki ve sanatçılara destek olunması amaçlanmıştır. Üç yıllık çalışma süreci ardından Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak çalışmalarını yürütecek olan Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü yapılandırılmıştır. Önceki adı Sinema Dairesi Başkanlığı olan bu müdürlük ilk desteğini 1988 yılında verir (Yavuz, 2012: 100).

1986 yılında yürürlüğe giren Sinema ve Müzik Eserleri Kanunu, sinema filmlerine destek olmaktan çok video kaset alanındaki korsanlığa son vermek ve bu pazarı kontrol altına almak hedeflenmiştir (Kültür ve Turizm Bakanlığı Teftiş Kurulu, 2018).

Daha önce 1986 yılında yürürlüğe giren Sinema ve Müzik Eserleri Kanunu ile daha çok video kaset alanındaki korsanlığa son vermek ve bu pazarı kontrol altına almak hedeflenmiştir. Ancak 1990 yılına gelindiğinde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı kurmaca film, belgesel ve canlandırma filmleri yapılması için maddi destek sağlamaya başlamıştır (Tanrıöver, 2011: 53). Bu destekler sinema biletlerinin satışından toplanan vergiler ile sağlanmaktadır. 1990 yılından beri ülkemizde Kültür Bakanlığı fonu yerel tek fon olarak varlığını korumaktadır. Bakanlık yapılacak filmler için farklı aşamalarda destek sağlamaktadır. Proje desteği, yapım desteği ve yapım sonrası desteği olarak üç farklı destek bulunmaktadır. Bakanlık aynı zamanda ilk filmini yapacak yapımcılar için de ayrı bir fon oluşturmuştur. 2017 yılında "...başvuruda bulunan 334 adet uzun metrajlı film projesinin değerlendirildiği Destekleme Kurulu toplantısında, 12 tane "İlk Filmini Gerçekleştirecek

Yönetmen” projesine 6 milyon 250 bin TL, 18 tane “Uzun Metrajlı Film Yapım” projesine 19 milyon 350 bin TL olmak üzere toplam 25 milyon 600 bin TL destek sağlandı.” (Kültür Bakanlığı, 2018). Çakarer’e göre bu rakamlar ülkede tek sinema fonu olduğu düşünülürdüğü zaman yeterli gelmemektedir. Karşılaştırmaya gidildiği takdirde, sinemanın bir sanat geleneği haline dönüştüğü Fransa’da 48 adet yerel fon bulunurken bu sayının Türkiye’de “bir” olduğu görülür, bu anormal bir farktır.

2.1.2. Eurimages Desteği ve İşleyiş Biçimi

Eurimages Avrupa sinemasının ürünlerinin ortak yapımını, dağıtımını ve gösterimini desteklemek, sinema profesyonelleri arasında işbirliğini teşvik etmek üzere Avrupa Konseyi tarafından 1989 yılında oluşturulan bir fondur. Avrupa Birliği’ne üye ya da üyelik için başvurmuş olan 27 ülkenin üye olduğu fon, 700’ün üzerinde kurmaca ve belgesel filmin ortak yapımına katkıda bulunmuştur (Kültür Bakanlığı, 2018).

Eurimages, Avrupa Konseyi tarafından Avrupa film ve televizyon programı ve üretimini teşvik etmek için kurulmuştur. Ortak film yapım fonudur. Eurimages, desteği ile sinemacıların film çekmesine yardımcı olmaktadır. Temel olarak iki amaç üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür: Kültürel amacı Avrupa toplumunun birçok yönünü taşıyan yapımları desteklemektir. Ekonomik amacı ise yardım sağlayarak gişe başarısı yakalamaktadır (Pöstecki, 2005:2).

Nadir Öperli Eurimages’ın üye ülkelerin aidatıyla bütçesini oluşturan bir kaynak olduğundan bahseder. Buna göre her ülke kendi sinemasının büyüklüğüne ve o yapıya yapabileceği katkıya göre belli oranda destek olmaktadır. Yazılı bir kural olmasa da her ülkenin yaptığı destek oranında katkı sağlanmaktadır. Türkiye’de Eurimages desteği alabilen filmler ortalama olarak %15- %18 destek alabilmektedir. “Avrupa yapımı filmlerin Türkiye’de dağıtımını gerçekleştiren şirketler ile yılda en az 27 hafta Avrupa filmleri (yerli yapım filmler de dahil) göstermek koşulu ile İstanbul ve Ankara’da toplam on sinema salonu Eurimages desteğinden yararlanmaktadır” (Meriç, 2010: 50).

Serkan Çakarer’e göre Türkiye’nin uluslararası anlamda üye olduğu ve finansman sağlayabildiği tek yer Eurimages’dır. Genellikle yılda iki ya da üç filme destek verilirken kimi zaman bu sayı bire kadar düşebilmektedir.. Bugüne kadar Eurimages’dan beş filmi için destek alabilen Nadir Öperli’nin de eklediği gibi özellikle bağımsız sinema için büyük önemi bulunan Eurimages desteğinin verildiği filmlere bakıldığında belli bir profili olduğu görülmektedir. Eurimages en son gidilecek finans kaynağı olmalıdır, destek talep etmeden önce filmin en azından %70-80 oranında finanse edilmesi ve ortak yapımcı ülkelerden de en azından bir fon almış olması gerekmektedir. Türkiye’de destek alamayan projelere bakıldığında

zaman bu filmler ya ortak yapım ayağı ya da Türkiye ayağı zayıf kalmış olan filmlerdir ya da yönetmen daha lokal ve ticari işler yapan bir yönetmendir. Eurimages özellikle Türkiye gibi ülkelerden bu tarz projeleri desteklemeye sıcak bakmamaktadır. Eurimages “crossover” denilen hem festivallere gidebilecek hem de gişe potansiyeli olan filmleri desteklemeye özen göstermektedir, Öperli’ye göre Türkiye’den ise bu tarz filmler yeterince çıkmamaktadır. Türkiye vizyonlarında iş yapan bir filmin Berlin, Cannes ya da Venedik film festivallerine gitme ihtimali yok denilecek kadar az iken Türkiye’de bağımsız filmler için Eurimages desteği son zamanlarda daha kilit bir önem kazanmıştır. Kültür Bakanlığının desteklerinin son dönemde siyasileşmesi nedeniyle muhalif filmler artık destek bulamamaktadır. Bununla beraber deneyimli bir yönetmenle çalışılıyorsa yurt dışından, Türkiye’de piyasadan ya da bir dağıtımçıdan destek alarak bu tip filmler Eurimages desteği ile tamamlanıp çekilebilmektedir. Bu nedenle Eurimages filmlerin hayata geçirilebilmesi için son ve hayati bir kaynak konumundadır.

Akay ise Eurimages desteği yerel ve uluslararası anlamda yapımcılar için eğitim niteliğinde olduğundan söz eder. Eurimages desteği, bir proje nasıl finanse edilir, uygulamalar nasıl yapılır, hangi ülkenin yapımcısı neyi katar, hangi artistik ekipler olayın içine katılır gibi değerlendirme modelleriyle formasyon yaratma açısından çok faydalı bir girişim olmuştur.

Öperli’ye göre Türkiye’nin Eurimages’a üye olması Türkiye’deki yapımcılara ve yönetmenlere ortak yapım geliştirmesi için bir motivasyon sağlamaktadır. Türkiye’nin Eurimages’a dahil olmadığı durumda Almanya, Fransa, Belçika’dan insanlar Türkiye’deki projelerle daha az ilgileneceklerdir, bu ülkeler Türkiye’yi beraber başvurulabilecek kaynak olarak görmektedirler. Onların da kendi ülkelerinde yapmak zorunda oldukları harcamalar için ülkelerinden aldıkları fonlar genellikle tek başına yeterli olmamaktadır. Eurimages bu ülkelerin kendi fonlarıyla olan ilişkilerinde harcama yükümlülüklerini yerine getirmeleri için ek katkı sağlamaktadır. Türkiye’de ortak yapımların var olması ve 2000’li yıllardan itibaren çok daha düzenli bir şekilde ilerlemesi Türkiye’nin Eurimages üyeliği sayesinde.

2.2. Yabancı Ülkeler İle Türk Sineması’nın İlişkisi

2.2.1. Ortak Yapımlar

Kültür Bakanlığı’ndaki tanıma göre iki veya ikiden fazla yapımcının birlikte meydana getirdikleri sinematografik eserlere ortak yapımlar denmektedir (Kültür Bakanlığı, 2018).

Nadir Öperli'ye göre ortak yapımların en büyük avantajı filmleri daha iyi finansal şartlarda yapmayı olanaklı kılmasıdır. Ortak yapımlar ile tek bir ülkeden oluşturulabilecek sınırlı kaynaklar yerine farklı ülkelere farklı kaynaklar bulunabilmektedir, kaynak çeşitliliği ise finansal riskleri azaltmaktadır. Yaratıcı süreçte ise filmi yapımcı ve yönetmenin yapması ile üç farklı kültürden yapımcının projeye dahil olması bahsedilen gelişiminin daha iyi bir seviyeye gelmesini sağlayacaktır. Bugün ülkemizde post-produksiyon çalışmaları dünyanın diğer ülkelerine göre hızlıdır. Buna rağmen sinemanın, dizi ya da reklam filmleri gibi hızlı değil, yeterince kavranarak ve belli bir titizlikle yapılması gerekir. Bu bağlamda yurt dışında, özellikle post-produksiyon süreçlerinde ekiplerin uğraşı ve uzun çalışmaları ile işin hakkını verip ilerlemek daha nitelikli sonuçlar doğurmaktadır. Ortak yapımlar sadece filmin yapım süreçlerine değil aynı zamanda post-produksiyon süreçlerine de katkıda bulunur. Fon alma sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkarılan film, fonu sağlayan ülkede vizyona girmektedir. Bununla beraber ortaya çıkan yapım için çeşitli ülkelere festivaller ile doğrudan iletişim kurmayı sağlayabilecek olan bir partner, film için büyük artılar getirebilmektedir. Ortak yapımlar yaratıcı iş birliği içermek zorundadır, ortak yapım vizyonuna sahip yönetmenler ile beraber filme başlamak film için çok daha doğru olacaktır.

Nadir Öperli'ye olumsuz yanlarına bakılacak olursa, ortak yapım vizyonuna sahip olmayan, düşünce şekli ve uygulama şekli olarak çok daha lokal çalışan yönetmenler filmin tamamlanma sürecini uzatmaktadırlar. Bir diğer olumsuz yanı ise farklı ülkelere gelmiş insanlar için sürekli takvimler oluşturmak, sonrasında da bu takvimi revize etmektir. Bu durumlar süreci uzatırken maliyeti %40'a kadar arttırabilmektedir, yabancı ülkelere alınan fonlar ise genellikle bu durumu dengelemektedir. Ezel Akay'a göre uluslararası yapımlar lokal yapımlara göre çok daha fazla market araştırması gerektirmektedir, lokal yapımların seyirci kitlesi neredeyse belliyken, uluslararası yapımcılar seyirci kitlesi belirlemek ve bu doğrultuda filme şekil vermek zorunda kalabilmekteledir. Serkan Çakarer bir başka konuya değinerek vergi usul kanunu, gümrük mevzuatı ve bakanlık düzenlemelerinin Türkiye'nin diğer ülkelerle ortak yapım yapabilmesi için uygun olmadığından bahseder. Örneğin anlaşılan bir film için Fransa'dan gelen para gelir olarak görünüp vergiye tabii tutulmaktadır.

2.2.2. Diğer Ülkelere Kıyasla Türk Sinemasında Yapımcılık

Diğer tüm ülkelere olduğu gibi ülkemizin de diğer ülkelere kıyasla yapımcılık yönünden artı ve eksileri bulunmaktadır. Nadir Öperli'ye göre olumlu yanlarına bakmak gerekirse; ülkemizde hizmet sektörünün ucuz ve çeşitli oluşu yapımcının işlerini kolaylaştıran

unsurlardandır. Türkiye coğrafyasının ve insanının çeşitli olması da sinemamıza olumlu yansır, insan çeşitliliği ve coğrafyanın değişkenliği sayesinde hikaye ve mekân sıkıntısı çekilmemektedir.

Öperli ve Çakarer Türkiye’de sinema yapımcılığının diğer ülkelere göre geride kalmasının nedenleri arasında ise şunları saymaktadır. Eksikliklerin temelinde sinema için bir model bulunmaması yatmaktadır, model bulunduktan sonra finansman eksikliği kapatılmalı ve modele uygun hedefler konulmalı ve bu doğrultuda da belli stratejiler izlenmelidir. Kurumsallığın oturtulmamış olması ülkemizde sinema sektörünü negatif etkileyen etmenlerdendir. Bir yandan da ülke içinde bu mesleğin ne olduğu hakkında yeterince bilgi sahibi olunmaması diğer nedenler arasındadır. Ülkemizin sinema modelinden yoksun olması belli sorunları da beraberinde getirmiştir. Türkiye’de dağıtım, film yapma kaynaklarının benzer birçok ülkeye göre sınırlı olması, ülkeyi benzerlerine göre sinema sektöründe daha gerilere yerleştirmektedir. Bunun yanında ülkenin politik açıdan kırılganlığı yurt dışına gitmesi hedeflenen filmlerin amaçlarına ket vurmakta, ülkenin politik ve siyasi durumları da sinema sektörüne olumsuz etki etmektedir. Televizyonlarda film kuşaklarının eksikliği ya da gösterilen filmlerin belli bir düzeyin üstüne çıkmaması sinema izleyicisi olacak yeni kuşağın oluşumunu engellemektedir. Rekabet kurumunun gelişmesi ve daha detaylı çalışmalar yapması ise sinema sektörü için olumlu etkiler sağlayacaktır.

2.2.2.1. Yapımcılık Mesleği Hakkında Yanlış Algıların Temeli

Ezel Akay’ın bahsettiği üzere bütün dünyada yapımcılık mesleği ile ilgili algı, bizde bilinen ya da sinemayla daha az ilgili olan insanların aksine yapımcının parayı koyan kişi değil, tam tersine parayı yöneten kişi olduğu yönündedir. Çakarer’e göre Türkiye’de yapımcının çoğunlukla ne iş yaptığı bilinmemektedir, sektörün içinde yer alan Telif Hakları Kurumu bile yapımcılara müteahhit gözüyle bakmakta, yapımcı sadece para veren kişi olarak görülmektedir. Yapımcılık mesleğinin bu gibi bir yanlış algıyla bilinmesi, Yeşilçam sinemasından kaynaklanmaktadır. Bu yanlış algının temelini kavrayabilmek için Yeşilçam sinemasının yapım anlayışına bakmak gerekir.

Sinemanın ekonomik anlamda destekleyicisinin halk/seyirci olması film üretiminde yapımcıların tavırlarını doğrudan etkiler. Bölge işletmecileri kendi bölgelerinin talepleri doğrultusunda filmler ismarlar ve yapım şirketlerine film üretmeleri için avans verirler (Kırel, S. 2005, 298).

Öperli ise Yeşilçam sinemasındaki yapımcılık anlayışının, dağıtıcılardan para toplayıp yine dağıtıcıların taleplerine göre film yaparak ticari olarak ilerleyen, piyasa ne tür filmler isterse ona göre filmler yapan, elinde para olan ve nasıl filmler yapılacağını

dikte ettiren yapımcı modeli olduğunu söylemektedir. Günümüzde örgütlenmenin yetersiz olması da yapımcılık mesleğinin ne olduğunun bilinmemesinin nedenlerinden biri olarak sayılabilir.

2.2.3. Türkiye’de Yapımcılık Örgütlenmeleri

Meslek Birlikleri; fikir ve sanat eseri sahipleri ile bağlantılı hak sahiplerinin ve süreli olmayan yayınları çoğaltan veya yayanların ortak çıkarlarını korumak, kanun ile tanınmış hakların idaresini ve takibini, alınacak ücretlerin tahsilini ve hak sahiplerine dağıtımını sağlamak üzere 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ve Fikir ve Sanat Eseri Sahipleri ile Bağlantılı Hak sahipleri Meslek Birlikleri ve Federasyonları Hakkında Tüzük hükümlerine göre kurulmuş birliklerdir (Telif Hakları Genel Müdürlüğü, 2018).

1965 yılında kurulan Türk Sinematek Derneği, dünya sinemasının belli örneklerini sinema izleyicileriyle buluşturur, burada izlenen filmlerin Yeşilçam’a alternatif olması, genç sinemacıların filmlerinde yeni deneyimler edinmesini sağlamıştır (Alıcı, 2016: 191). Bu örgütlenme içerisinde sinema gösterimleri, seminerler, açık oturumlar ve Onar Kutlar’ın editörlüğünü yapmış olduğu *Yeni Sinema* adlı dergi ile kapsamlı yazın faaliyetleri yapılmıştır (Başgüney, 2013: 72-75).

Günümüzde Türkiye’de SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), SİNEBİR (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), FİYAB (Film Yapımcıları Meslek Birliği), SE-YAP (Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği) gibi meslek birlikleri yapımcıların bulunduğu birliklerdir. Akay, Meslek birliklerinin teliflerin toplanmasında, mesleki kriterlerin konmasında eski loncalar gibi çalıştığından bahsetmektedir. Bir iş yapıldığında bu iş için bazı kriterler olması gerekir, bu kriterler için uzlaşılan yer ise meslek birlikleridir. Öperli’ye göre meslek politikaları üretme amacı taşıyan bu yapımcılık örgütlenmelerinde diğer birliklere kıyasla yapılanma oturduğundan, bir arada hareket edildiğinden bahsedilemez, yine bu yapıların kendi aralarında da bir eşgüdüm olduğu söylenemez. Meslek birlikleri hem hukuki olarak hem de finansal olarak Telif Hakları Genel Müdürlüğüne ve Kültür Bakanlığına göbekten bağlıdır. Yapımcılar ise bu bağlılıklar sebebiyle devletten bağımsız, özerk yapılara ihtiyaç duymaktadırlar.

2.2.4. Türkiye Sineması’nda Bağımsız Film Sorunu

Herhangi bir ekole ve yapımcıya bağlı kalmaksızın, anlatmak istediğini özgürce veya hiçbir müdahale olmadan anlatabilen, popüler kültürden ve klasik anlatım biçimlerinden farklı kendine özgü bir tarz geliştiren yönetmenlerin ürettiği filmler olarak da nitelendirilebilmektedir (Boydak’dan aktaran Alıcı, 2014: 50).

Nadir Öperli'ye göre bağımsız filmler gişe filmlerine kıyasla programlanarak, dikkatle üzerinde çalışarak, kendi seyircisiyle buluşabileceği alanlar yaratarak seyircisini bulabilmektedir fakat vizyona giren bu filmler iş yapmadığı takdirde üç hafta gibi kısa bir süre içerisinde vizyondan kaldırılmaktadır. Türkiye seyircisinin dizilerle oluşturulmuş bir anlatım diline alışmış olduğu görülür. Bağımsız filmlerin anlatım dili ise dizilere alışmış seyirciye yabancı gelmektedir. Seyircinin alışmış olduğu dizi-film modeline bakacak olunursa daha dramatik, fazla müzikli ve duyguların altının yoğun biçimde çizilmiş olduğu görülür. Bununla beraber yapı, star oyuncular üzerine kuruludur.

Bağımsız filmlerin gişede yer bulamamasının temel nedeni ise yeterince alan tanınmaması, dağıtım alanında bir tür monopoly olması ve Türkiye'de tekelleşme ile beraber ticari film yapan insanların sinema salonlarıyla yıl boyunca belli filmler için anlaşılıyor olmasıdır. Günümüzde bağımsız filmler, gişe filmlerinin dağıtımçıları ve gösterimcileri tarafından öncelikli olması gerçeğine rağmen varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi uluslararası alanda başarılar kazanmış "bağımsız sinemacılar" festivallerden kazandıkları ile ya da Eurimages destekleri, Kültür Bakanlığı desteği, kendi çektikleri reklam ya da dizilerden kazandıkları ile film çekmekte, dağıtım ve gösterim konusunda çeşitli yöntemler geliştirmektedirler. "Uluslararası tekellerle ve onlarla ortaklığı olan dağıtımçılarıyla anlaşmakta, ya da kıyıda köşede kalan salonlara razı olmaktadır" (Kuyucak, 2010: 188).

90'lı yılların sonu 2000'li yılların başına bakıldığı zaman bugünkü bağımsız filmlerin ulaştığının beş ya da altı katı rakamlara ulaşabildiği görülmektedir. Avrupa'da bağımsız filmlerin seyircisini arttırmaya yönelik önemli destekler ve projeler bulunurken Türkiye'de bu sayı yetersiz kalmaktadır. Bu teşviklerin artırılması, daha bilinçli bir seyirci profili oluşması için çeşitli projelerin hazırlanması gerekmektedir. Bağımsız filmleri takip eden bir seyirci profili yaratmak bugünden yarına kat edilecek bir yol değil, uzun bir süreçtir. Bu süreci tamamlayabilmek için ise üretimden dağıtıma sonrasında gösterime ve hatta sinema yazınına kadar bir sürü noktada önemli değişimlerin yaşanması gerekmektedir. Türkiye'de sinema kültürünü canlı tutacak bir atmosferin oluşması ancak bu koşullar altında mümkün hale gelecektir.

2.3. Türk Sineması'nda Reklam, Pazarlama Ve Dağıtım Süreçleri

2.3.1. Türkiye Sineması'nda Reklam ve Pazarlama

Sinema sektörü için çekilen filmin reklamını yapmak, filmi çekmek kadar önemlidir. Yapılan reklam seyirci sayısını artırır ve film hasılatına büyük ölçüde katkıda bulunur. Ezel Akay'ın bahsettiği üzere günümüzde gişe anlamında başarılı filmlere bakıldığı zaman en az filmin bütçesi kadar reklam gideri olduğu görülmektedir, Türkiye'deki yapımcılar filmin kendisi için desteği bir araya getirmekte zorlanırken, reklam giderleri için bir bütçe ayıramamaktadır. Bir filmi pazarlamak o film ile seyirci arasında iletişim kurmak demektir, iletişim kurulmadığı takdirde ürüne olan rağbet azalacaktır. Reklamlar doğru kitleye ulaştığı takdirde film sektörü için hem büyük bütçe hem de büyük gişe getirisi anlamına gelmektedir. “Günümüzde özellikle televizyon kanallarının ve önemli ölçüde sinema sektörünün geliri, yani film endüstrisinin dolaylı finansman kaynağı olan reklamlar; reklamveren-reklam ajansı-medya planlama ajansı ilişkisi çerçevesinde birkaç mecrayla buluşmaktadır” (Tanrıöver, 2011: 61). Bu mecraların her birinin tercihe bağlı kullanımıyla beraber en doğru kitleye nitelikli reklam vermek mümkündür. Reklam ajanslarının sinemaya büyük getirisinin olduğu bilinmesine rağmen Türkiye'de az sayıda sinema odaklı reklam ajansı bulunmaktadır, bu ajanslarda uluslararası ayağın eksik olması nedeniyle Türk filmlerinin uluslararası alanda yeterince görülmemektedir. Öperli'nin de bahsettiği gibi yapılan bir filmi bireysel olarak satmak ile bu işi yapan kişilerin filmleri paketler halinde satması arasında büyük fark bulunmaktadır. Satış ajanslarının yıllardır kurdukları ilişkiler sayesinde filmleri yabancı ülkelere satma konusunda büyük avantajları bulunur, dolayısıyla onların portfolyosuna girmek büyük avantaj sağlamaktadır. Türkiye'de pazarlama ve reklam konusundaki sorun bu konudaki uzmanlaşmaların yetersiz olmasıdır, Türkiye'de uluslararası ağlara sahip ajanslar bulunmamaktadır. Büyük film şirketleri ise özel reklam şirketlerine ihtiyaç duymadan reklam ve pazarlama işlerini kendi içlerinde yapmaktadırlar, bu da özel reklam şirketlerinin ortaya çıkışının ya da artışının önünü kesmektedir.

2.3.2 Sinema Dağıtım Ağları ve Tekelleşme

Türkiye İstatistik Kurumu'nun verilerine göre 2001 yılında sinema salonu sayısı 606 olup 17.086.152 seyirci sayısı varken 2016 tarihinde sinema salonu sayısı 2.483'e kadar yükselebilmiş, seyirci sayısı ise 55.260.600'e kadar çıkmıştır (TUIK, 2018).

	Sinema Salonu Sayısı	Seyirci Sayısı
1990	354	19.233.976
1999	516	15.750.964
2008	1.514	31.132.231
2017	2.692	68.482.526

Tablo-1: Türkiye’deki sinema salonu ve seyirci sayısının yıllara göre dağılımı

Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi’nin raporuna göre Avrupa içinde Rusya’dan sonra sineması en hızlı gelişme kaydeden ülke %7.4 ile Türkiye’dir. Bu yükselmeye beraber Türkiye Avrupa’nın 7. en büyük sinema pazarı konumuna gelmiştir (rm.coe.int). Türkiye’de sinema pazarı eşit olmayan iki parçaya bölünmüştür, bu pazar gişe filmleri ve bağımsız filmlerden oluşmaktadır.

2011 yılının Kasım ayında Mars Grup ve AFM gruplarının birleşmesi ile Türkiye’deki sinema salonlarının neredeyse yarısı, bu birleşmenin sonucu olarak Cinemaximum adını almıştır. Bu ortaklık bağlamında sinema salonlarında ciddi bir tekelleşme söz konusu olmaya başlamıştır. Tekelleşmiş işletmeler gösterime girecek filmleri seçmektedirler ve daha çok kâr odaklı ilerledikleri için seçimlerini gişe filmlerinden yana kullanmaktadırlar. “Bu durum, mikro ölçekte film dağıtım sektöründeki tekelleşme eğilimlerinin yarattığı eşitsiz rekabet koşullarına işaret etmekte ve bağımsız filmlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan ortam ve koşulların sınırlandırılması beraberinde getirmektedir” (Dağtaş, 2018: 207). Film için bulunan sinema salonları, o filmin ulaşabildiği seyirci sayısı ile doğru orantılıdır. Sinema salonlarında günümüzde olduğu gibi bir tekel olduğu durumda, seyirciye ulaşan filmleri bu salon sahipleri belirlemektedir. Günümüzde Mars Grup’un belirlediği bu filmler gişe hasılatına yönelik, kâr getirisi yüksek filmlerdir. Bahsedilen “gişe” filmlerinin vizyonda kendine geniş yer

bulması ile beraber, bağımsız filmler vizyonda yeterli yeri bulamamaktadır. Öperli'nin açıkladığı gibi devlet tekelleşmenin farkında olmasına rağmen sermaye ile ters düşmek istemediği görülmektedir. Tekelleşmenin Rekabet Şartları Kurulu'na aykırı olmasına rağmen kağıt üzerinde uydurulmuş bir model bulunmaktadır. Bu durum bağımsız yönetmenleri de etkilerken, sinema sektörüne girecek olan genç yönetmenlerin de önünü kesmektedir, genç yönetmenler ancak bu yapıya dahil olarak kendilerine yer bulabilmekteledir. Bahsedilen tekelleşmiş yapı bağımsız yapımların hem Türkiye pazarında hem de dünya pazarında önünü kesmektedir.

SONUÇ

Bu araştırma çalışması dahilinde, yapımcılık mesleğinin Türkiye'de doğuşu, günümüzdeki durumundan bahsedilmekte ve Türkiye sinemasında yapımcılığın içerdiği çeşitli süreçleri ele alınmaktadır. Çalışmada öncelikle Türkiye'ye sinemanın gelişi, gelişimi, ilk yapım evleri ve bu doğrultuda ülkemizde yapımcılık mesleğinin ortaya çıkışı işlenmiştir. Türkiye Sineması ele alınırken dönemsel olarak ilerlenmiş ve her dönemde yapımcılığın işleyişinden, bu doğrultuda da yapımcılık mesleğinin günümüze değin değişiminden bahsedilmiştir.

Günümüz sinemasına gelindiğinde Türkiye'deki yerel fonlardan ve örgütlenmelerden bahsedilmiş ve bahsedilen fonlar yabancı ülkeler ile karşılaştırılmıştır. Bu bağlamda Türkiye'de sinema için sağlanan fonların yurt dışındaki ülkelere kıyasla ciddi anlamda yetersiz olduğu belirlenmiştir. Yapımcılık mesleği hakkında algılar da yine dünyaya göre Türkiye'de daha farklıdır, aslına bakılırsa ülke içinde bu mesleğin icraatları hâlâ tartışmalıdır. Yeşilçam dönemine dayanan para eşittir yapımcı görüşü günümüzde de kimi kesimlerce geçerliliğini sürdürmektedir, örgütlenmenin yetersiz olmasının da etkisiyle bahsedilen yanlış algı günümüzde henüz yerini doğrusuna bırakmadığına dikkat çekilmiştir. Konuyla bağlantılı olarak ülkedeki sinema örgütlenmeleri de ele alınmış ve bu yapıların birbirinden bağımsız yeterince örgütlü yapılar olmadığı ortaya konulmuştur.

Bağımsız film sorunundan bahsedilmiş ve ülke sinemalarında açık şekilde tekelleşme olduğu ve bahsedilen tekelleşmenin bağımsız filmlerin gelişimini engellediği tespit edilmiştir. Bağımsız filmlerin Türkiye'de gişe yapamaması nedeniyle yapım sorunları yaşamaktadır. Bahsedilen sorunlar, yapılması düşünülen yapımları etkilemektedir. Bu olumsuz etki ise uluslararası festivallerde daha az Türk filminin gösterilmesine neden

olmaktadır. Tekelleşmenin dolaylı olarak Türk bağımsız filmlerini de dünyaya tanıtma açısından sorun teşkil ettiği görülmektedir.

Sonuç olarak bu çalışmada yapımıcılık mesleği ayrıntılarıyla ve ilgili konularıyla beraber anlatılmıştır. Mesleğin Türkiye pazarındaki sorunları da vurgulanırken bu sorunların nedenlerine de yer verilmiştir. Yapımıcılık mesleği Türkiye sinemaları için hızla değişmekte ve gelişmekte olan bir meslek durumundadır, bu değişim kimi zaman olumlu iken kimi zaman da olumsuz olabilmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar:

- Abisel, N. (1978). *Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları*.Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Phoenix Yayınları, Ankara
- Alıcı, B. (2014). “Bağımsız Sinema ve Derviş Zaim”. Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Güz Dönemi Cilt:2 Sayı:5
- Alıcı, B. (2016). *Altmışlı Yıllarda Alternatif Bir Örgütlenme: Türk Sinematek Derneği*. Erzincan: Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.
- Arslan, E. (2011). *2000’li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Aytekin, P, E, (2015). *Köy Gerçekliği Bağlamında Türk Sinemasında Edebiyat Etkisi: Lütfi Ömer Akad Sineması*. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi
- Başgüney, H. (2013). *Türk Sinematek Derneği-Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma*. Libra Yayınları, İstanbul
- Bilgiç, F. (2002).*Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Boydak, S. (2006). *Türk Sineması’nda Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Crofts, S. (2000). “*Concepts of National Cinema*”. John Hill, Pamela Church Gibson (ed.), World Cinema. Critical Approaches, içinde, Oxford University Press
- Dağtaş, E. (2018, Ocak). *Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme*. TRT Akademi, Cilt 3 (5), 207. ISSN 2149-9446
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*.

Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. Agora Kitaplığı, İstanbul
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Babil Yayınları, İstanbul
- Meriç, M. (2010). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Dönüşüm ve “Uzak İhtimal” Filminin Göstergibilimsel Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Onaran, A. Şerif. (1999). *Türk Sineması (I.Cilt)*. Kitle Yayınları, Ankara.
- Özcan, S. (2013). *Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sineması’nda 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. Yılmaz Yayınları, İstanbul.
- Pösteği, N. (2005). *Eurimages Destekli Türk Sineması ve Avrupalı Olmak*. http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/nposteki/bildiri/nposteki22.02.2011_15.09.10bildiri.pdf. Erişim Tarihi: 25. 09. 2018
- Süalp, T. A. (2003). “Bağımsız Sinema Kim (ler) den ve Ne (ler) den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?”. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Aralık 2003- Ocak 2004, Sayı.75-76.
- Tanrıöver, H. U. (2011). *Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri*. İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı*. Doruk Yayınları, İstanbul
- Worthington, C.(2009). *Film Yapımı Temelleri-Yapım* (G, Onaran, Çev.), İstanbul: Literatür Yayınları
- Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı*. Antrakt Yayınları: İstanbul

İnternet Kaynakları

2014 Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi Raporu:

<https://rm.coe.int/090000168078354f> Erişim Tarihi: 22.07.2018

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliği:

<http://basin.kulturturizm.gov.tr/TR,173054/kultur-ve-turizm-bakanligindan-sinema-sektorune-onemli-.html> Erişim Tarihi: 1.05.2018

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; Sinematografik Ortak Yapımlar ve Türkiye'de Ticari Amaçlı Film Çekmek İsteyen Yerli Yapımcılar Hakkında Yönetmelik:

<http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14509/sinematografik-ortak-yapimlar-ve-turkiyede-ticari-amacl-.html> Erişim Tarihi: 30.10.2018

T.C. Telif Hakları Genel Müdürlüğü; Genel Bilgi: <http://www.telifhaklari.gov.tr/Meslek-Birlikleri-Genel-Bilgi> Erişim Tarihi: 22.07.2018

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; Kültür İstatistikleri:

http://www.tuik.gov.tr/PreIstatistikTablo.do?istab_id=1607 Erişim Tarihi: 14.05.2018

Odabaş, B. (2006). Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri. İletişim Fakültesi Dergisi. Erişim Tarihi: 29 Haziran 2018, Erişim Adresi: <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/view/1019012550/1019011779>

Yapımcılığın tanımı

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b337b894cc037.94142404 Erişim Tarihi: 27.06.2018

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu

<http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14949/sinemavideo-ve-muzik-eserleri-kanunu.html#/>

Erişim Tarihi: 09.06.2018