



## 2005-2020 Yılları Arasında Verilen Film Destekleri Üzerine Eleştirel Ekonomi Politik Bir Değerlendirme

CAN DİKER\*

can.diker@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8132-5330

**Öz:** Sinemanın küresel çapta bir endüstri haline gelmesiyle birlikte Hollywood şirketleri film yapım, dağıtım ve gösterim ağlarında baskın bir konum elde ederek diğer film yapımlarının alanlarını daraltmışlardır. Bağımsız filmler; devlet destekleri, fon yardımları ve festival ödülleri gibi bütçeler sayesinde Hollywood'a karşı ekonomik olarak mevcudiyetini korumaya çalışırken kendilerini söz konusu Batılı alternatif kaynakların kriterlerine adapte etmek zorunda kaldıklarında kültürel bir hegemonyanın nesnesi haline geldikleri iddia edilir. Türkiye'de ise ulusal sinemayı güçlendirmek amacıyla, zaman içerisinde çeşitli eleştirilere maruz kalsa da 2004'te yürürlüğe girerek film yapımına destek vermeye başlayan 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanun" sayesinde pek çok filmin çekilebildiği görülmektedir. Bu çalışmada 5224 sayılı Kanun'un faaliyete geçmesinden itibaren geçen 15 yıllık sürede sinemaya yapılan desteklerin verilerine yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Ardından eleştirel ekonomi politik bir perspektiften 5224 sayılı Kanun'a yönelik eleştirilere odaklanılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** 5224 sayılı kanun, Film Yapım Desteği, Eleştirel ekonomi politik

### Giriş

1970'lerde ABD'deki kapitalizm temelli ekonomik krizin ardından geliştirilen neoliberal politikalar, ekonomik krizin çıkan faturasının dünya geneline yayılmasına neden olmuştur. Neoliberal politikalar aracılığıyla, dünyadaki ulus devletler arasındaki gümrük duvarlarının kaldırılıp ABD kontrolünde uluslararası bir pazar kurulması ve diğer ulus devletlerin yaratılacak bu küresel pazara yönelik olarak müdahalesinin olabildiğince engellenmesi amaçlanmıştır.<sup>1</sup> Uluslararasılaşmış sermayenin bu dönemde belki de en büyük avantajlarından birisi teknolojinin gelişimi sonucu uzamsal olarak her yere erişebilir hale gelmesidir. Teknolojik gelişmeler, küreselleşme sürecini hızlandırmış ve 1980'lerden itibaren giderek yaygınlaşan neoliberal politikalar ile birlikte tüm dünyadaki ABD ürünlerinin yayılımı ve ardından tekel haline gelmesi mümkün olmuştur. ABD'nin Hollywood sineması, bu endüstrilerin en

\* Dr. Öğr. Üyesi, Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.

<sup>1</sup> David Harvey, *Yeni Emperyalizm*, çev., H. Güldü, İstanbul: Everest Yayınları, 2004, s.52-58.

önemlilerinden olmaktadır. Hollywood sineması, sahip olduğu ekonomik güç ve küreselleşmenin teknolojik imkânları sayesinde dünyanın geri kalanına hızla yayılarak çok yüksek kazançlar elde ederken, pek çok ülkenin ulusal sinema endüstrisini ise durma noktasına getirmiştir. Kendisinden iktisadi anlamda daha zayıf olan şirketleri satın alarak, rekabette elimine ederek ya da yatay ve dikey birleşim gerçekleştirerek piyasadan çıkmalarını sağlayan ABD’li büyük holdingler, film yapım, üretim ve dağıtım süreçlerini küresel çapta kontrol etmeye başlamışlardır.<sup>2</sup> 1990’lı yıllarda ulusaşırı sinema pazarını kontrol edenler arasında Disney, Time-Warner, Universal, Columbia, Paramount, Tri-Star ve MGM gibi büyük Amerikan eğlence endüstrisi şirketleri bulunmaktadır. Mattelart’a göre, sınır ötesi güç olarak görülen söz konusu şirketler, ulus-devletlerin medya kurumlarına saldırmaya başlayarak kitle iletişimi üzerinden kendi kültürel ürünlerini dayatıp ekonomik ve kültürel değişime sebep olurlar.<sup>3</sup> Söz konusu şirketlerin 1980’lerin ortasından itibaren Türkiye’de de faaliyetlerini yasal olarak gerçekleştirebilme iznini almalarından sonra, Türk sineması 1990’ların başında durma noktasına gelen sinema endüstrilerinden birisi haline gelmiştir.

Sinema endüstrisinin küresel çapta oligarşik bir yapıya bürünmesi ve giderek Hollywood kontrolünde tekelleşmesinin ardından pek çok ülke kendi ulusal sinemasını koruma amacıyla çeşitli kültür politikalarını yürürlüğe koymak durumunda kalmıştır. Sadece ulus devletler olarak değil, çeşitli örgütlerin de Hollywood sinemasının egemenliğine karşı alternatif stratejiler geliştirildiği görülür. Avrupa Birliği’nin “Creative Europe MEDIA” programı ve Avrupa Konseyi’nin “Eurimages” fonu, üye ülkelerinin kendi aralarında ortak film yapımı ve dağıtımını gerçekleştirmeleri amacıyla kurulan destek fonları olarak faaliyetlerine devam etmektedirler.<sup>4</sup> Türkiye’de ise süreç, 1986 yılında 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu’nun 10. Maddesinde bahsedilen Sinema ve Müzik Sanatı Destekleme Fonu kurulmasıyla başlamıştır. 3257 sayılı Kanun kapsamındaki desteklerin yetersiz görülmesi ve problemler oluşturması, 18 yıllık süreçte desteklenen yapımların istenilen düzeye erişmesi için kısıtlı kalmıştır. Türkiye’de 2004 yılında çıkan 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” ile daha kapsayıcı ve sistematik bir sinema yasasının yürürlüğe girdiği görülür. Ancak, 5224 sayılı Kanunun da kültürel üretimin ekonomi politiği bakımından tartışma yaratan hususları bulunmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, 2005-2020 yılları arasındaki 15 yıllık süreçte Türkiye’de 5224 sayılı kanundan faydalanan ulusal film yapımlarına verilen destekleri niteliksel ve niceliksel olarak incelemektir. Sinemanın ekonomik, siyasi, kültürel, sanatsal vb. pek çok boyutunu bütünlüklü bir biçimde anlamlandırmayı mümkün kılan eleştirel ekonomi politik yaklaşım, çalışmanın temel yöntemi olarak kullanılacaktır. Öncelikle, liberal ekonomi politik kuramlarından kısaca bahsedilecek, ardından liberal yaklaşım Marksizm temelli eleştiriler getirilerek eleştirel ekonomi politik perspektifle sine-

2 Levent Yaylagül, “Sinemanın Ekonomi Politiği”, *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi*, der., Selda Bulut, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009, s.149-185.

3 Armand Mattelart, *İletişimin Dünyasallaşması*, çev., Halime Yücel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s.97.

4 Nejat Ulusay, “Avrupa Merkezli Görsel-İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması”, *Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları*, der., Mine Gencil Bek, Ankara: Ümit Yayıncılık, 2001, s.59-94.

ma endüstrisine yönelik tartışmalar gerçekleştirilecektir. 2005-2020 yılları arasında verilen sinema destekleri verileri tablolar aracılığıyla sunulacak, ardından da kültürel üretimin ekonomi politikası bağlamında verilen destekler hakkındaki eleştirilere değinilecektir. Böylece, 15 yıllık süreçte sinemaya verilen devlet desteğinin Hollywood sinemasının egemenliğini kırmaya yönelik etkisi ekonomik veriler ile eleştiriler eşliğinde yorumlanacak ve eleştirel ekonomi politik perspektiften alternatif ağların yarattığı kültür politikalarına dikkat çekilecektir.

### Sinemaya Eleştirel Ekonomi Politik Perspektifinden Bakış

Klasik liberal ekonomi politik yaklaşım ticari kapitalist çağda merkantilizmin etkisinde değişen toplumsal yapıyı açıklamak üzere ortaya çıkmıştır. Bireyin kendisi için üretim yaptığı bir ekonomiden pazar için üretilen ekonomiye geçişte üretilen mallar birer emtia haline gelir. Emtialar, üretici açısından bir değişim değerine, tüketici açısından da bir tüketim değerine sahiptir. Malların üretiminde payı olan işçilerin belirli bir ücret karşılığında emeklerinin ürünü olan mal üretimini kapitaliste satması, malların kapitaliste ait olmasını sağlayarak pazarda satışını mümkün kılar. Böylece işçilerin emekleri de emtia haline gelir. Adam Smith, kapitalist sistemi açıklamaya çalışırken ekonomi politik yöntemini kullanır. Zenginliğin oluşumunu emeğe bağlarken toplumsal iş bölümüne de vurgu yapar, ancak zenginliğin kaynağının dönemin sömürge politikaları ya da işçinin emeğinin üzerinde biçilen yüksek fiyatlar olduğunu gözden geçirir. Smith, görünmez bir elin piyasayı düzenleyeceğini ve herkesi uyumlu hale getireceğini belirtir, yani ekonomik düzenin de tıpkı doğa gibi kendisine özel bir düzeni bulunur.<sup>5</sup> Böylece liberal ekonomi politik yaklaşım, Smith'in belirttiği görünmez doğal yasalara atıfta bulunarak kâr amacını, çıkar ilişkilerini ve mülkiyet sahipliklerini bir norm haline getirir. Devletin varlığı ise kısıtlı olmalı ve pazarın doğal durumunu bozacak dinamiklerden arınmalıdır. Böylece Smith'in yaklaşımında insan önemsizleşir, pazar dinamikleri bireyden ve toplumdaki daha önemli bir hale gelir. Hangi yöntemle olduğuna bakılmaksızın kazanç elde etmek yegâne amaç olarak sunulur. Liberal ekonomi politik yaklaşımın diğer savunucularından Stuart Mill, kapitalist bölüşüm işlerinin doğal değil iradi olduğunu iddia ederken,<sup>6</sup> Maynard Keynes ise devletin pazara müdahalesini zorunlu olarak görür, aksi halde ekonomik krizlerin kaçınılmaz olduğunu belirtir.<sup>7</sup>

Sinemanın dünyadaki en yaygın kültürel endüstrilerden birisi olduğu ve filmlerin de birer emtia haline geldiği düşünüldüğünde, film endüstrisinin de ekonomi politik perspektifinden değerlendirilmesi mümkün hale gelir. Bir sinema filminin üretiminin çeşitli aşamalarda pek çok kişinin emeği kiralananır. Filmin maliyetine göre elde edilen kâr veya zarar, sermaye sahibine dönmektedir. Milyonlarca dolar gişe hasılatı yapan büyük Hollywood şirketleri için yapılan yatırımların sürekli kazanç sağlaması arzu edilir. Liberal ekonomi politik yaklaşım ise, film endüstrisinde belirleyici konumda olanın izleyici olduğunu iddia eder ve egemen sınıfın içeriği belirlediğini

<sup>5</sup> Tony Aspromourgos, *Adam Smith and the Framing of Political Economy*, New York: Routledge, 2009.

<sup>6</sup> Wendy Sarvasy, "J. S. Mill's Theory of Democracy for a Period of Transition between Capitalism & Socialism", *Polity*, 4 (1984), s.567-587.

<sup>7</sup> Fausto Vicarelli, *Keynes: the Instability of Capitalism*, Londra: MacMillan Press, 1984, s.55-59.

reddederek çoğulculuk vurgusu yapar.<sup>8</sup> Hâlbuki arz ve talep dengesine göre şekillendiği iddia edilen piyasalarda asıl güç endüstrilerdedir. Endüstriyel üretim, kitlelere neyi tüketebileceklerini sahip oldukları reklam ve medya endüstrisi gücünden dolayı empoze edebilmek için tüketicilerini yönlendirebilme şansına sahiptir.<sup>9</sup> Aynı yaklaşım, uluslararası sinema pazarında da geçerlidir. Sahip olduğu sermaye gücüyle daha çok reklam yapan, daha çok sinema salonunda gösterim şansı yaratan Hollywood endüstrisi, kitleleri kendi içeriğini tüketmeye yönlendirir. Liberal ekonomi politik yaklaşım, reklam ve sinema salonu sahipliği boyutlarını atlayarak salt bir biçimde izleyicilerin özgür iradesiyle tercih ettiği filmleri gişe hasılatı üzerinden değerlendirir. Marx, Liberal ekonomi politik yaklaşımın tarihsel ve materyalist özelliklerden yoksun olduğunu belirterek insanın doğasının üretim biçimlerini belirleyen maddi koşullara bağlı olduğunu söyler. Ona göre insanların üretim biçimlerini düşünsel, siyasal ve toplumsal hayat etkiler.<sup>10</sup> Marx'ın artı değer kuramı, kapitalist düzenin nasıl aşırı miktarda kazanç elde ettiğini açıklar. Kapitalistlerin asıl gelir kaynağının işçinin ödenmeyen emeğine el konulup sömürülmesiyle oluştuğunu belirterek, maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıfın zihinsel üretim araçlarını da kontrol ettiğini söyler ve kapitalistlerin kendi düşüncelerini yaşadıkları çağın egemen düşüncesi haline getirebilme kabiliyetine sahip olduğunu iddia eder.<sup>11</sup> Böylece sinemayı değerlendirmek adına kısıtlı kalan liberal yaklaşım yerine eleştirel ekonomi politik yaklaşımın kullanılması daha bütünlüklü ve doğru analizler yapmayı mümkün kılar.

Eleştirel ekonomi politik yaklaşım, medyayı hem üretim ve dağıtım süreçleri bağlamında hem de kültürel boyutuyla ele alır ve kültür ürünlerinin metalaşmasının yarattığı problemler üzerinde durur. Mosco ve Garnham, toplumun medya ürünlerinin ideolojik yapısını ve maddi üretim biçimi ile ideolojik süreçler arasındaki ilişkiyi gözden kaçırdığını belirtir.<sup>12</sup> Wasko, Hollywood filmlerinin esas kazancını ulus-aşırı pazarların oluşturduğunu söyleyerek, liberal paradigmanın çok çeşitlilik tezini reddeder ve çeşitlilikten ziyade, aynı tekelin ürünlerinin çokluğundan bahsedilebileceğini belirtir.<sup>13</sup> Benzer şekilde, Golding ve Murdock da dolaşımdaki kültürel malların çeşitliliğinin azaldığını, daha çok meta dolaşımında olmasına karşın, metaların aynı temalarla üretilmiş benzer imgelerden oluştuğunu söyleyerek yatay ve dikey birleşmelerle daha az şirketin güdümünde medya içeriğinin üretiminin ve yeniden üretiminin gerçekleştiğini ortaya koyarlar.<sup>14</sup> Garnham ise kitle iletişiminin ekonomi politikasının amacının kültürel üretim ve tüketim için kültürün endüstrileşmesinin

8 Yaylagül, *Sinemanın Ekonomi Politikası*, s.149-185.

9 Peter Golding ve Graham Murdock, "Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik", çev., Beybin Kejanlıoğlu, *Medya Kültür Siyaset*, der., Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınları, 2. bs., 2002, s.71.

10 Karl Marx, *Ekonomi Politikasının Eleştirisine Katkı*, çev., Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları, 2011.

11 Karl Marx ve Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, çev., Olcay Geridonmez ve Tonguç Ok, İstanbul: Kor Kitap, 2018, s.75.

12 Barış Çakmur, "Kültürel Üretim Ekonomisi Politikası: Kültürün Metalaşmasında Temel Eğilimler", *Kültür ve İletişim*, 1/2 (1998), s.149-180.

13 Janet Wasko, "What's So 'New' About the 'New' Technologies in Hollywood? An Example of Study of Political Economy of Communications", *Rethinking Communication*, der. Brenda Dervin, Lawrence Grossberg, Barbara J. O'Keefe ve Ellen Wartella, New Delhi: Sage Publications, 1989, s.474-485.

14 Golding ve Murdock, "Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik", s.71.

önemine odaklanma olduğunu söyler.<sup>15</sup> Schiller'e göre ise Hollywood'un sinema pazarında küresel çaptaki egemenliğini anlamak için kültür emperyalizmi kavramını anlamak gerekir. Kültürel ürünlerin uluslararası çaptaki dağılımında yaşanan eşitsizlikler, genellikle Batı lehine olmakla birlikte Batı kültürünün küresel pazardaki yayılımı, modernliğin diğer kültürlerle göre üstün kültür olarak konumlandırılmaktadır.<sup>16</sup> Baskın kültür olarak modernliğin gündelik yaşam pratikleri, televizyon ve sinema gibi kitle iletişim araçlarıyla öteki kültürler üzerinde hegemonya oluştururken, modern kültürü benimsetme amacıyla bir rıza üretimi de beraberinde gerçekleştirir. Rıza üretimi, müzik, edebiyat, resim, tiyatro, film ve diğer çeşitli sanatsal faaliyetler aracılığıyla gerçekleşmektedir.<sup>17</sup> Görsel-işitsel kitle iletişim araçlarının endüstrileri, bu anlamda rıza üretimini sağlayacak mesajları ileterek hem ekonomik hem de kültürel anlamda hegemonya yaratımını mümkün kılar. Williams'a göre verili bir hegemonya her zaman aktif olan bir süreç olup, sürekli olarak yenilenen, yeniden üretilen ve düzenlenen bir yapıdadır. Dolayısıyla hegemonya tam anlamıyla belirli sınıfların tahakkümünde olan bir 'kültür'dür.<sup>18</sup> Hollywood şirketleri, küresel çapta yayılarak hem kâr maksimizasyonu peşindedir hem de kitlelere kendi kültürünü dayatmaktadır.

Sinema endüstrisi, eleştirel ekonomi politiğin ele aldığı diğer iktisadi endüstrilerle benzer dinamiklere sahiptir: filmin çeşitli süreçlerinde muhtelif görevlerde çalışan kişileri iş sözleşmeleriyle kendisine bağlayarak set işçilerinin artı değerini sömürür ve elde ettiği kazancı tamamen kendisine saklar. ABD pazarının hasılat açısından yetersiz kaldığı noktada, kâr maksimizasyonu için küreselleşme kullanılır. Hollywood şirketleri, diğer ulus devletlerin pazarlarında kazanç elde etmek üzere ulus aşırı faaliyetler göstererek sinema endüstrisinde hâkimiyet sağlamaya çalışırlar. Böylelikle sahip oldukları sermaye ve üretim araçlarıyla topluma dayattıkları filmleri 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren küresel çapta arzulan tüketim nesnelere haline getirirler. Hollywood'un küresel çapta sinema endüstrisini kontrol ediyor olması, pek çok ülkeyi korumacı politikalar geliştirmeye zorlar: Fransa ve Almanya gibi Avrupalı ülkelerde devletin hızla sinemaya yönelik koruyucu politikalar oluşturduğu ve destek fonları oluşturduğu görülür. Ancak her ülkenin uygulaması kendi içinde farklılaşır.

Avrupa sinemasının "Sanat Sineması" olarak da adlandırıldığı 20. yüzyılın ikinci yarısında Hollywood egemenliğine karşı ulusüstü bir kimlik anlayışı benimsenerek farklı kültürlerin korunması amaçlanır, ancak birliğin sağlanması kolay değildir.<sup>19</sup> Bergfelder, 1980'lerden sonra Avrupa kıtasının bütünleşme sürecinin hızlanmasıyla birlikte Avrupa sinemasının da çeşitli konferanslara konu olarak tekrar önem kazandığını vurgular. Hollywood'un tüketim metası haline gelen filmlerine karşı yönetmenlerin birer auteur olarak özgün üretimler yaptığı ve Avrupa sinemasının bir

15 Nicholas Garnham, "Contribution to a Political Economy of Mass Communication", *Approaches to Media: A Reader*, der., Oliver Boyd-Barrett ve Chris Newbold, London, New York, Sydney, Auckland: Arnold Publishing, 1995, s.216-221.

16 Herbert Schiller, *Mass Communication and American Empire*, Colorado: Westview Press, 1992.

17 Edward Samuel Herman, ve Noam Chomsky, *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politikası*, çev., E. Abadoğlu, İstanbul: BSGT Yayınları, 2012.

18 Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1977, s.108-110.

19 Thomas Elsaesser, "Avrupa Sanat Sineması", 25. *Kare*, 12 (1995), s.3-10.

sanat sineması olarak anılmasını sağlayan sürecin ekonomik gücü devlet yardımlarıyla gerçekleşir. Ayrıca, izleyiciler ile farklı kültürlerdeki filmleri buluşturan kamusal alanlar olarak film festivalleri de Hollywood'un egemen dağıtım ağı kontrolüne bir alternatif oluşturacak biçimde film market ağları ve çeşitli seçkilerden oluşan gösterim imkânları yaratarak film yapım destekleri vermeye başlar. Böylece "sanat sineması" olarak değerlendirilebilecek filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim süreçleri için Hollywood sinemasının müdahil olamadığı alternatif bir oluşum yaratılmış olur.<sup>20</sup> Eurimages ve MEDIA gibi fonlar, Avrupalı üst kimliğini koruyarak kültürel çeşitlilikleri sanat sineması biçiminde ülkeler arası ortak yapımlarla gerçekleştirilmesini mümkün kılar. Ulusay'a göre Avrupalı ortak yapım fonlarıyla bir yandan ticari başarı dikkate alınırken, aynı zamanda sinemanın bir sanat olduğu bilinciyle hareket edilmesi gereken bir endüstriye yatırım yapılmış olunur.<sup>21</sup>

### Sinemanın Türkiye'deki Ekonomik Gelişimi

Türkiye'de ise sinemanın ekonomik serüveninin istikrarlı olmayan bir geçmişe sahip olduğu görülür. 1948 yılındaki Türk filmlerinin gösterilmesine yönelik vergi indirimi haricinde devletin sektöre ciddi bir etki yaratacak katkısı olmamış, yerli film endüstrisi genelde hep kendi dinamikleriyle ayakta kalmaya çalışmıştır.<sup>22</sup> 1970'lerde küresel ekonomik kriz sebebiyle film maliyetlerinin yükselişi, televizyonun yaygınlaşması ve gergin politik atmosfer sebebiyle çarpık yapılanmış film endüstrisinin zarar gördüğü ve iz bırakmayan eserlerin ortaya çıktığı görülür.<sup>23</sup> Hem arz hem de talep konusunda sıkıntı yaşayan sinema sektörü, çareyi pornografik filmler üretip kısa vadeli ekonomik çözümler yaratmakta bulmuştur. Tüm bu olumsuz etkiler karşısında ise Türk sinema endüstrisinin küçüldüğü görülür.<sup>24</sup> 12 Eylül 1980 tarihindeki askeri darbe ile birlikte o dönemde çekilen film sayısı azalır. 937 filmin yasaklandığı dönemde bazı yönetmenler idamla yargılanırken, sürdürülen depolitizasyon uygulamaları sebebiyle filmlerde toplumsal çıkarları anlatan filmler yerine bireysel hikâyeleri barındıran filmlerin çoğaldığı görülür. Antidemokratik ortam sebebiyle izleyiciler sinema salonlarına gitmez ve sinema salonu sayısı 1350'den 767'ye düşer.<sup>25</sup> Askeri rejimin etkilerinin azalmaya başladığı 1986 yılı sonrasında uygulanmaya başlanan neoliberal politikalar sebebiyle yıpranmış türk sinema endüstrisi, yabancı filmlerle kendi ulusal pazarında rekabet etmek zorunda kalır. Bu dönemde, serbest pazar piyasasında mücadele etmeye zorlanan Türk filmleri 1986 yılında imzalanan "Sinema, Video ve

20 Tim Bergfelder, "Avrupa Sinemasını Yeniden Düşünmek: Avrupa Sinema Tarihyazımı için Kavram ve Öneriler", *Toplumbilim Avrupa Sineması*, 18 (2005), s.191-200.

21 Nejat Ulusay, "Türk Sinemasındaki Dönüşüm ve Eurimages", *Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları: Pazarın Düzenlenmesi, Erişim ve Çeşitlilik*, der., Mine Gencil Bek ve Kevin Deirdre, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2005, s.347.

22 Hakan Erkiç, "Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 33 (2008), s.57-71.

23 Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Nijat Özön, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996, Cilt 7, s.1878-1912. "Türk Sineması" maddesi.

24 Arzu Kalemci ve Şükrü Özen, "Türk Sinemacılık Sektöründe Kurumsal Değişim (1950-2006): Küreselleşmenin 'Sosyal Dışlama' Etkisi", *Amme İdaresi Dergisi*, 44/1 (2011), s.65-70.

25 Veli Boztepe, "1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 27 (2017), s.166.

Müzik Eserleri” adlı 3257 sayılı kanun ile kayıt dışı gösterim konusunda telif haklarına sahip olmuşlardır.<sup>26</sup>

Bakanlık, 3257 sayılı Kanun’a bağlı bir yönetmelikle film destek fonu oluşturarak her yıl belirli sayıda filmlerin bütçesini %40’a kadar varan oranlarla desteklemeye başlamıştır. Bunun dışında kanunun asıl etkisi, Amerikan stüdyolarının Türkiye’de büro açmaları ve filmlerini aracısız olarak Türkiye’de dağıtımına başlatabilmeleri olmuştur. 1980’lerin sonlarına doğru dönemin hükümeti tarafından geliştirilen “Off-Shore Media Project” aracılığıyla büyük Hollywood şirketleri Türkiye’ye çağrılarak burada üretim yapmaları talep edilmiştir. Stüdyoların Türkiye’de kurulması karşılığında vergi açısından birtakım kolaylıklar öneren proje, yasal hale getirilememiş olsa da 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası’nda 17, 30 ve 31 numaralı kararnamelerle yapılan değişikliklerle yabancı firmaların Türkiye’de şirket kurma, gösterim ve dağıtım yapma hakkı oluşmuştur. Pek çok akademik çalışma, bu tarihin bir kırılma noktası olduğunu belirtmiştir.<sup>27</sup> Warner Bros ve United International Pictures şirketleri Türkiye’deki sinema pazarına giren ilk şirketlerdendir. Böylece Hollywood sinemasının Türkiye pazarında doğrudan giriş yapmış olması, sermaye sahibi büyük Hollywood firmalarının tüm dağıtım ve gösterim ağlarını satın alarak haksız rekabetin yaşanmasına sebep olmuştur.

Türk filmleri, Türkiye’de artık Hollywood şirketlerinin kontrolünde olan dağıtım ağına girmekte zorlanarak gişe hasılatlarını kaybetmişlerdir.<sup>28</sup> Esen, ekonomik olarak çok zayıflayan Türk sinemasının 1990’lı yıllarda bir nevi bitkisel hayatta olduğunu belirtir. Türk sineması film üretememekte, ürettiği filmlerin dağıtımını ve gösterimini ise Hollywood şirketlerinin piyasa egemenliği yüzünden gerçekleştirememektedir. Türk sinemasında 1970’lerden itibaren giderek çözülen yapımcılık sisteminin çöktüğünü vurgulayan Esen film çekmek isteyenlerin iki yolu olduğunu belirtir: ABD şirketlerinin kapısını çalmak ya da bağımsız film yapımları için destek aramak. Filmlerinin içeriğine karışılmasını ve sermayenin denetiminde olmasını istemeyen yönetmenler bu dönemde ikinci yolu tercih ederek alternatif kaynak arayışlarına girerler.

Türkiye’nin, Avrupa Konseyi’nin sinema destek fonu Eurimages’in katkı payını ödemeye başlamasıyla birlikte Türk sinemasının 1990’lı yıllarda üretimine devam edebildiği görülür.<sup>29</sup> Böylece, 1990’larda Türk sinemasının sinemayı metalaştıran Hollywood anlayışından ziyade Avrupadaki sanat sineması anlayışına doğru bir yönelim benimsenir. Ancak üretimi yapılan filmlerin kendisine gösterim şansı bulması halen zordur. 1993 yılında 83 adet yerli film yapımının sadece 11 tanesi gösterim şansı bulabilmiştir.<sup>30</sup> Tablo-1’de görüleceği üzere United International Pictures, Warner

26 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya - Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

27 Zeynep Çetin Erus, “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4 (2007), s.5-16. Altuğ Işığın, “1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi”, *Yeni Film*, 2 (2003), s.33-42. Erkiç, “Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği”.

28 Şükran Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s.148-149.

29 Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s.182-185.

30 Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt 14, Tuğrul Eryılmaz, İstanbul: İletişim

Bros ve 20<sup>th</sup> Century Fox firmasının Türkiye'deki yerel dağıtıcısı Özen Film, uzun yıllar boyunca dağıtımda tekel olarak faaliyet göstermişlerdir. 2000'li yılların sonuna doğru Tiglon, CGV Mars ve CJ Entertainment Türkiye gibi yeni dağıtımçıların pazara girişleriyle birlikte tekelcilik anlayışı değişmeden, tekel olan şirketlerin listedeki isimlerinin değiştiği ve yeni dağıtımçıların da pazara girdiği görülür. Örneğin, Özen Film 2005'te Pazar payının %34'ünü kontrol ediyorken, 2019 yılında bu pay 16 film ile %0,25'e düşerek yerini Tiglon ve Pinema gibi yeni dağıtımçılara 2010 itibarıyla bırakmaya başlamıştır.<sup>31</sup>

*Tablo 1. Türk Sinemasında 2000-2010 Arası Üç Büyük Dağıtımçının Pazar Payları ve Dağıtılan Türk Filmi Sayısı<sup>32</sup>*

Yıl	Şirketin Yaklaşık Pazar Payı (%)			Dağıtılan Türk Filmi Sayısı		
	UIP	WB	Özen	UIP	WB	Özen
2000	31	38	25	1	6	6
2001	28	45	22	0	3	11
2002	26	46	18	0	4	4
2003	24	52	16	2	7	3
2004	23	51	19	2	6	6
2005	24	26	34	4	4	12
2006	17	18	31	37	51	53
2007	25	28	18	38	48	44
2008	34	14	27	69	46	60
2009	14	18	19	47	37	27
2010	29	18	12	53	36	19

2000'lerden itibaren ise kapitalist film tekelleri, hasılat yapabileceğini düşündükleri yerli film yapımlarını da kendi dağıtım ağlarına dâhil ederken, yeni nesil bir sinema salonu anlayışının yatırımını da Türkiye'de gerçekleştirip dağıtım açısından sonra gösterim ağını da tekelleştirmeye başlamışlardır. Tablo-2'de de görülebileceği üzere yükselen bir ivmeyle artan sinema salonlarında sadece Hollywood sineması gösterilmemiş, aynı zamanda Türk filmlerinin de 2000'lerden itibaren giderek kendisini sinema salonlarında izletebilmesi mümkün hale gelmiştir. Böylece 1995 yılında 10 yerli filmin gösterime girdiği dönemden, 2010 yılında 66 yerli filmin gösterimde olduğu dönemlere doğru bir geçiş gerçekleşmiştir.<sup>33</sup> 2000'lerin genelinde izleyici sayısı, sinema salonu sayısı ve gişe hasılatı açısından yükselen bir ivme görülür.

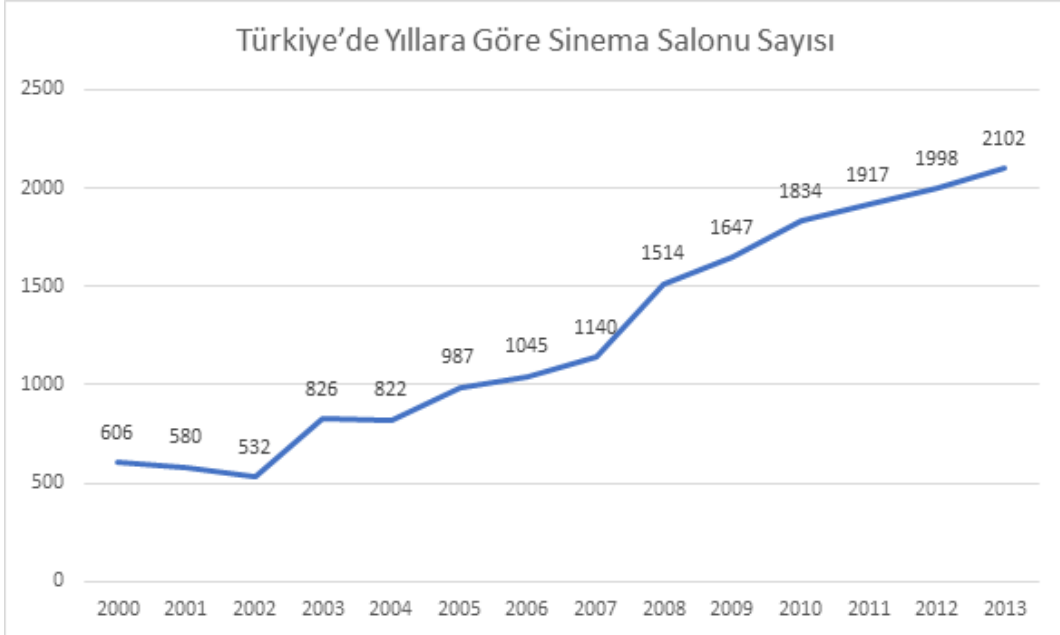
Yayımları, 1996, s.1180-1185, "1980 Sonrasında Türk Sineması" maddesi.

31 "Yıllık Veriler", Box Office Türkiye, erişim 12 Haziran, 2020, <https://boxofficeturkiye.com/yillik/>.

32 "Dağıtımçılar", Box Office Türkiye, erişim 12 Haziran, 2020, <https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar>.

33 Hülya Uğur Tanrıöver, *Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri Araştırması*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2011.

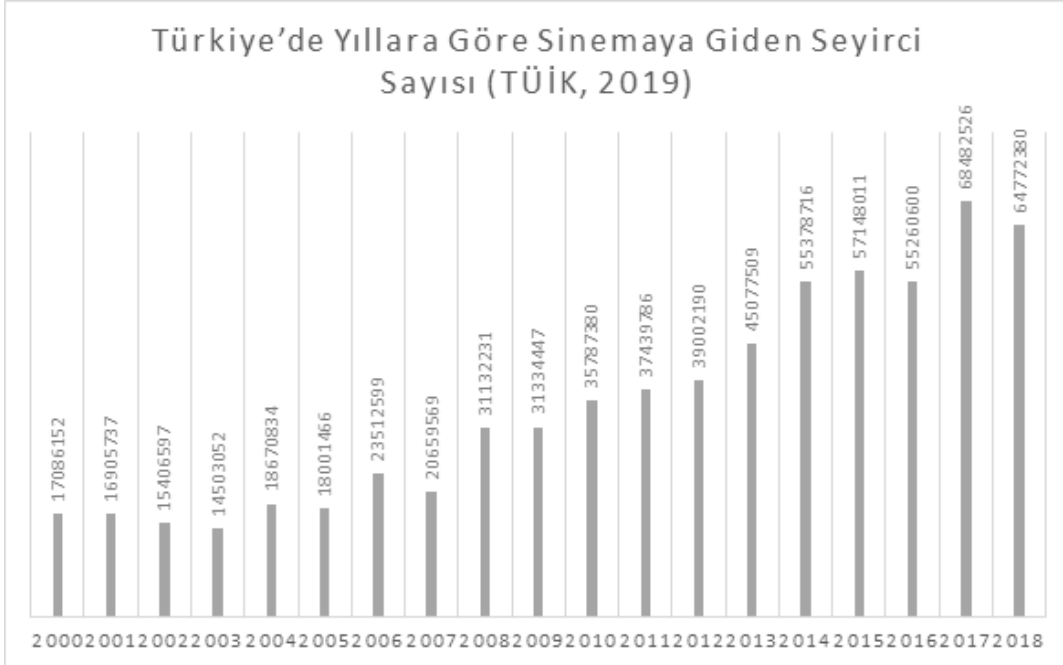




Grafik 1. Türkiye’de Yıllara Göre Sinema Salonu Sayısı<sup>34</sup>

Hasılat odaklı anaakım Türk filmlerinin dışında, 1990’larda Eurimages fonunun desteği kapsamında şekillenen, auteur yönetmenlerin ürettiği ekonomik olarak kâr maksimizasyonu amacı taşımak yerine sanatsal kaygılar barındıran bağımsız filmler, aldıkları festival ödülleri ve seçki davetleri aracılığıyla kendilerinden söz ettirmeye başlarlar. Hollywood’un film yapım, dağıtım ve gösterim ağlarında yer almayan bu filmler, kendilerine alternatif kaynak yaratmaya çalışırlar. Alternatif kaynaklar arasında film destek fonları, festival ödülleri, festival film marketlerinde dağıtım haklarının satışı, dijital platformlara telif hakkının verilmesi, çeşitli sponsorluklar, ortak yapımcılar vb. yöntemler bulunur. Böylece, Adam Smith’in serbest pazara yönelik ortaya koyduğu “görünmez el” teorisine uyumlu biçimde süreç içerisinde Türk sinemasında da iki farklı film yapımcılığı mantığı gelişmiş olur: “Anaakım Sinema” ve “Bağımsız Sinema”. Kamuoyunda sıklıkla “Gişe Sineması” olarak da anılan, popüler kültür ürünü olarak değerlendirilen, melodram ile komedi türlerinde yoğunlaşan ve kazanç elde etmeyi nitelikten üstün tutan anaakım Türk filmlerinin başta alışveriş merkezlerindeki multipleks sinema salonlarında yabancı anaakım filmlerle birlikte pek çok sinemada salon ve seans paylaşım süreçleri de başlamıştır.

34 “Türkiye’de Yıllara Göre Sinema İstatistikleri”, Türkiye İstatistik Kurumu, erişim 12 Haziran, 2020, <https://biruni.tuik.gov.tr/medas/?kn=106&locale=tr>.



Grafik 2. Türkiye’de Yıllara Göre Sinemaya Giden Seyirci Sayısı<sup>35</sup>

Erus, 2000-2006 yılları arasında en yüksek hasılat yapan Türk filmlerinin yerli dağıtımclarla çalıştığını belirtir, ancak dağıtım pazarının büyük çoğunluğunda hâlen Amerikan kökenli firmaların kontrolü görülür.<sup>36</sup> 2005 yılından itibaren, Türk sinemasındaki izleyici sayısı hem artma eğilimine girmiş hem de o yıl içerisinde en çok izlenen filmlerin Türkçe olması dikkat çekmiştir. 2019 yılı genelinde film dağıtım pazarının %88,56’sını kontrol eden CJ Entertainment, UIP, CGV Mars ve WB firmaları yabancı sermayeye aittir ve yerli film dağıtımlarının da büyük bir çoğunluğunu gerçekleştirmektedirler.<sup>37</sup> Dolayısıyla, 1990-2005 yılları arasında Türk anaakım sinemasının zayıf kaldığı söylenebilir. Tablo-4’te de görüleceği üzere, 2005-2020 yılları arasında Türk anaakım filmlerinin Türkiye’deki daha çok seyredilmesi, yabancı menşeli dağıtımcların ve gösterimcilerin desteğiyle gerçekleşmiştir. Tablo-3’te de gösterildiği üzere sinema salonu sayısı ve izleyicisi sayısı artışı olmasına rağmen, yönetmenin bağımsız olduğu ve sanatsal kaygılar taşıyan bağımsız yapımların gösterim şansı, artan anaakım film sayısı sebebiyle halen oldukça düşüktür. Sinema endüstrisinin dışında kalan bağımsız film yapımcıları sürekliliklerini sağlamak adına Eurimages fonundan destek talep etmekte, alternatif kaynaklar yaratmaya çalışmaktadır. Bir diğer gelir kaynağının ise bu dönemde film festivallerinin ödül, telif hakkı satın alımı, film marketinde bağımsız yapımların bulunması gibi sağladığı alternatif ekonomik kaynaklar olduğu görülmektedir. Ancak gerek festival ve fonların sayısının azlığı, gerekse de film çekimine dair teknolojinin halen pahalı olması sebebiyle söz konusu alternatif kaynağın da yetersiz kaldığı ve süreklilik arz etmediği görülmektedir.

35 “Türkiye’de Yıllara Göre Sinema İstatistikleri”.

36 Çetin Erus, “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”.

37 “Dağıtımclar”, Box Office Türkiye.

Tablo 2. Türkiye’de İzlenen Filmlerin Yıllık Hasılat Verileri (2005 – 2019)<sup>38</sup>

Yıl	Toplam Hasılat (TL)	Değişim	En çok izlenen Film
2019	980.410.567	9.3%	7. Koğuştaki Mucize
2018	896.780.475	3.0%	Müslüm
2017	870.773.224	25.9%	Recep İvedik 5
2016	691.696.424	1.9%	Dağ 2
2015	678.557.824	3.9%	Düğün Dernek 2: Sünnet
2014	652.906.723	29.5%	Recep İvedik 4
2013	504.347.109	18.5%	Düğün Dernek
2012	425.630.292	6.9%	Fetih 1453
2011	398.294.091	3.9%	Eyvah Eyvah 2
2010	383.369.769	24.5%	New York’ta Beş Minare
2009	307.972.617	2.1%	Recep İvedik 2
2008	301.505.935	24.4%	Recep İvedik
2007	242.328.644	-0.4%	Beyaz Melek
2006	243.265.499	32.0%	Kurtlar Vadisi: Irak
2005	184.286.279	-	Hababam Sınıfı Askerde

Bağımsız sinema ya da sanat sineması olarak adlandırılacak filmlerin yerli ve yabancı anaakım sinema karşısında kendisini sürdürebilmesi açısından olanakların 2004 yılına kadar kısıtlı olduğu görülür. 2004 yılında yürürlüğe giren 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun” ile Türkiye’de bağımsız film yapımcılarının devlet desteği alabilmeleri mümkün hale gelmiştir. Böylece, yönetmenlerin devlet desteği sayesinde çekecekleri filmler için sermaye sahibi olmak veya yapımcıların gişe hasılatı kaygısını paylaşmak gibi yükümlülükleri bulunmayacaktır. 2020 yılı itibarıyla uygulamada 15. yılında olan 5224 sayılı Kanun’un zaman içerisinde eleştirilen noktaları da olmuştur. Eleştirilerden önce, 2005-2020 yılları arasında devlet tarafından film yapımına verilen desteğin boyutlarının anlaşılması önem taşımaktadır.

### 5224 Sayılı Kanun’un 15 Yıllık Etkisi: 2005-2020 Yılları Arasında Film Yapım Destekleri

2004 yılında yürürlüğe giren 5224 sayılı Kanun’dan önce Türkiye’deki sinema pazarında anaakım yerli ve yabancı filmlerin film dağıtım ve gösterim ağlarındaki baskın mevcudiyeti, sinemayı endüstri olarak kabullenmek yerine kâr amacı gütmeyen yapımcı ve yönetmenlerin filmlerinin izleyicilerle buluşmasını kısıtlamıştır. Erkılıç, Avrupa’da sinema kurumu bulunmayan tek ülkenin Türkiye olduğunu vurgulayarak Türkiye’deki sinemacıların ürün ve hizmet üreten tüm çalışanlarının devlete bağlı ancak kendi kaynaklarıyla varlığını sürdürebilen bir kurum olarak sinemanın geliştirilmesine ihtiyacı olduğunu belirtir. Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı olarak tasarlanan 5224 sayılı Kanun’un şimdilik bir “Ulusal Sinema Kurumu” tartışması-

<sup>38</sup> “Yıllık Veriler”, Box Office Türkiye.

nın önünü kestiğini, kanunun belirlediği sinema desteklerinin unsurlarını, usul ve esaslarını belirlemek üzere Danışma Kurulu ve Destekleme Kurulu'nun yaratıldığını vurgular.<sup>39</sup>

3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu'nun yerine kabul edilen 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun", Türk sinemasını doğrudan ilgilendiren ilk yasa olmaktadır.<sup>40</sup> 2004 yılında çıkarılan kanunda, 2019 yılında sektörden gelen talepler üzerine çeşitli değişiklikler gerçekleştirilmiştir.<sup>41</sup> Kanunda; Danışma, Destekleme, Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulları'nın varlığı görülür. Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu, filmin niteliğine göre çeşitli işaret ve ibarelerin konulması gerektiğine (7 yaş üzeri, 13 yaş üzeri, tüm izleyici kitlesi için, şiddet barındıran öğeler vb.) karar verme yetkisine sahiptir. Danışma Kurulu, sinema sektörünün yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinin geliştirilmesi, sektör çalışanlarının haklarının korunması ve sosyoekonomik problemlerin çözümü konusunda tavsiye kararlar almaktadır. Yönetmeliğe göre, Destekleme Kurulu'nda bakanlık temsilcisinin ve bakanlığın belirleyeceği uzman kişilerin yanı sıra sinema meslek birliklerinin de birer kişilik temsilci hakkı bulunmaktadır. 2004 yılında kurul başkanı da dâhil olmak üzere toplamda 15 üyesi olan Destekleme Kurulu, 2019 yılında yapılan değişiklikle sektör temsilcilerinin sayısı azaltılarak toplamda 9 kişiye düşürülmüştür. Böylece sinema sektörü temsilcilerinin çoğunlukta olduğu bir yapıdan, kurul başkanıyla birlikte bakanlık tarafının çoğunlukta olduğu bir yapıya geçiş gerçekleşmiştir.

5224 sayılı Kanun'a bağlı olarak 13 Kasım 2004 tarihli Resmî Gazete'de yayınlanan "Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik" ise film yapımlarına verilen desteklerin düzenleyicisi konumundadır. Yönetmelikte 2019 yılında yapılan değişikliklerle destekleme kriterleri ayrıca oluşturulan bir yönetmelik sayesinde daha da detaylandırılmış, belgesel, animasyon film, ilk uzun metraj film, ortak yapım gibi çeşitli kategoriler için destek türlerini çoğaltmıştır. Film yapım desteğinin ekonomi politikası açısından kritik bir öneme sahip bir diğer husus ise eski yönetmelikte "Yapım Desteği" başlığı altında bulunan özel koşullardır. Destek alan film yapımının geri ödeme şartından nasıl muaf olabileceği yönetmeliğin 17. maddesinde tanımlanır:

Filmin, yapım giderlerini karşılayacak miktarda gelir elde edememesi halinde, film yapımcısının başvurusu üzerine yeminli mali müşavir raporunun incelenerek talebin yerinde görülmesi durumunda geri ödemeli destekler Bakanlıkça geri ödemesiz sayılır.

Ancak Bakanlıkça geri ödemesiz sayılması yönünde karar alınan filmlerin gösterime girdiği tarihten itibaren iki yıl içinde Destekleme Kurulunca belirle-

39 Erkiş, "Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği", s.62.

40 "14 Temmuz 2004 tarihli 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun", Resmî Gazete, erişim 21 Temmuz, 2020, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/01/20190130-7.htm>.

41 "18 Ocak 2019 tarihli 5224 sayılı Kanun Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanunda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun", Resmî Gazete, erişim 21 Temmuz, 2020, <http://www.mesam.org.tr/5224-sayili-kanun>.

nen uluslararası festivallere davet edilen veya bunlardan birinde ödül kazanan filmlerin yapımcıları ile geri ödemesiz sayılan miktarı yasal faizi ile birlikte Bakanlığa geri ödeyen yapımcılar için bu üç yıllık süreye ilişkin hüküm uygulanmaz.

3-4 Mart ve 16-17 Mart 2005 tarihlerinde toplanan Destekleme Kurulu, ilgili yönetmeliğin 17. maddesi gereği, geri ödemeli verilen yapım desteğinin geri ödemesize dönüşmesi için bazı uluslararası festivallerde seçkiye girmenin veya ödül almanın, bazı yerli film festivallerinden de belirli kategorilerde ödüller almanın yeterli olacağını saptayarak karara bağlamıştır.<sup>42</sup> Gişede yerli ve yabancı anaakım filmlerin hâkimiyeti karşısında geri ödeme imkânı bulunmayan devlet destekli filmlerin böylece kendilerine uluslararası bir festivalde sanatsal bir değer atfedilmesi durumunda geri ödeme yapmaması uygun görülmüştür. Böylece, 2000 sonrası Türk film yapımlarının mevcut ekonomik yapıda sürdürülebilirlik kazanması için ya gişe odaklı ya da festival odaklı hale gelmesi gerekir. Bu bağlamda, 5224 sayılı kanunun önemi daha belirginleşir. Kanun'un uygulamadaki 15. yılında 2005-2020 yılları arasındaki veriler incelendiğinde, verilen desteklere dair önemli sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3. 2005-2020 Arası Verilen Uzun Metraj Yapım Desteklerinin Sayıları<sup>43</sup>

Yıl	Uzun Metraj	İlk Film Uzun Metraj	Yapım Sonrası	Ortak Yapım	Desteklenen Toplam Film Sayısı	Uzun Metrajlı Sinema Film Yapımı, İlk Uzun Metraj Kurgu Film Yapımı, Çekim Sonrası ve Ortak Yapım Projeleri Destekleri (TL)
2005	36	8	3		47	8.225.000
2006	22	8	1		31	7.709.000
2007	24	11	6		41	9.502.000
2008	16	14	2		32	7.335.000
2009	16	13	5		34	7.360.000
2010	15	17	7		39	9.351.000
2011	23	23	12		58	11.970.000
2012	25	12	5		42	11.060.000
2013	15	7			22	7.733.466
2014	39	15			54	22.710.000
2015	35	14			49	22.250.000
2016	27	9	4		40	23.495.000
2017	18	12			30	25.600.000
2018	26	12	2		40	31.100.000
2019	25	13			38	32.250.000

42 Erkilic, "Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği", s.66.

43 "2005-2020 Sinema Destekleme Kurulu Kararları", T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, erişim 12 Temmuz, 2020, <https://rb.gy/fkr5li>.

2020*	16	9	4	1	30	23.175.000
Toplam	378	197	51	1	627	237.750.466

Buna göre, 2005-2020 yılları arasında 399 yönetmen ve 523 yapım şirketinin mükerrer projeler çıkarıldıktan sonra uzun metraj desteği almaya hak kazanan film sayısı 596'dır. 120 filmin destek almaya hak kazanmış olmasına rağmen çekilmediği görülür. Bakanlığın toplam 627 adet uzun metraj projeye verdiği destek 237.750.466 TL olarak hesaplanmaktadır. Ortak yapımların 36 tanesi Eurimages desteği alırken, yurtdışından ortak yapımcıya sahip olan proje toplamı 71 olarak görünmektedir. Destek alan 399 yönetmenin 80'i ise kadındır. Destek alarak çekilen 103 filmin de Berlin, Cannes, Venedik gibi ünlü festivallerde çeşitli başarıları olduğu görülür. En fazla desteklenen yönetmenler ise 6'şar defayla Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz olmaktadır. Onları 5'er defayla Erden Kıral, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimoglu ve Yüksel Aksu takip etmektedir.

Yıllara göre desteklenen film sayıları ve uzun metraj filmlere verilen film yapımı, ilk uzun metraj yapımı, yapım sonrası ve ortak yapım projeleri desteklerine ait detaylar Tablo-5'te gösterilmektedir. Film yapımlarını desteklemek üzere devletin verdiği gelir, rüsum vergisinden toplanmaktadır. 5101 sayılı Çeşitli Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına İlişkin Kanun'a göre sinema bilet gelirinin %10'u eğlence vergisi olarak kesilmekte, bu miktarın %75'i Kültür ve Turizm Bakanlığı'na aktarılmaktadır. Bakanlığa aktarılan söz konusu vergiler aracılığıyla da 5224 sayılı kanunun film yapımı desteği bütçesi oluşmaktadır. Böylece sinemadan elde edilen gelirin devlet aracılığıyla sinemaya aktarımı gerçekleşmektedir.<sup>44</sup> Ancak, Tablo-6'da görüleceği üzere yönetmeliğe rağmen toplanan eğlence rüsumlarının %75'inin aslında olması gerektiği gibi film destekleme fonuna aktarılmadığı görülür.

Tablo 4. Yıllara Göre Toplanan Rüsumların Film Yapım Desteğine Dönüşümü Oranı<sup>45</sup>

Yıl	Toplam Hasılat (TL)	Gerçekleşen Toplam Rüsum (TL)	Bakanlık Saymanlık Hesabına Aktarılması Gereken Miktar (Rüsumun %75'i)	Sinema Destekleri Toplam (TL)	Sinema Yapım Desteklerine Ayrılmayan Rüsum Miktarı (TL)	Rüsumların Desteğe Dönüşme Oranı
2019	980.410.567	82.526.142	61.894.607	37.876.000	24.018.607	61%
2018	896.780.475	75.486.572	56.614.929	37.284.000	19.330.929	66%
2017	870.773.224	73.297.409	54.973.057	32.140.000	22.833.057	58%
2016	691.696.424	58.223.605	43.667.704	28.594.500	15.073.204	65%

\* 2020 yılının tüm yapım destekleri bu çalışma yayınlandığı tarihte henüz belli olmadığından dolayı tabloda gösterilememiştir.

44 Erkiç, "Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği", s.66.

45 Yamaç Okur, "Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu 2020", erişim 24 Temmuz, 2020, <https://yamacokur.wordpress.com/2020/04/28/turk-sinemasinda-devlet-destegi-raporu-2020/>.

2015	681.421.735	57.358.732	43.019.049	27.000.000	16.019.049	63%
2014	655.418.431	55.169.902	41.377.426	26.979.750	14.397.676	65%
2013	504.347.109	42.453.460	31.840.095	10.354.066	21.486.029	33%
2012	421.883.398	35.512.071	26.634.053	13.060.500	13.573.553	49%
2011	398.393.000	33.534.764	25.151.073	13.246.500	11.904.573	53%
2010	380.202.275	32.003.559	24.002.669	11.805.400	12.197.269	49%
2009	308.114.616	25.935.574	19.451.680	9.535.000	9.916.680	49%
2008	301.565.961	25.384.340	19.038.255	9.844.000	9.194.255	52%
2007	242.328.644	20.398.034	15.298.526	12.225.810	3.072.716	80%
2006	243.265.499	20.476.894	15.357.670	9.671.000	5.686.670	63%
2005	184.286.246	15.512.310	11.634.233	8.225.000	3.409.233	71%
Toplam	7.760.887.604	653.273.367	489.955.026	287.841.526	202.113.500	59%

Son 15 yılda rüsum vergisinin desteğe dönüşme oranı ortalama olarak %59 civarında kalmıştır. Dolayısıyla %40'a yakın bir kaynağın film yapımlarına aktarılmadığı görülmüştür. Anaakım filmlerin sinema gelirlerinin çoğuna sahip olduğu bir ekonomik pazarda devlet desteğinin önemi kritik olmasına rağmen, kanun gereği ayrılması zorunlu hasılatın tamamının bağımsız yapımcılara verilmemesi yapım sayısının azalmasına ve/veya yapımlara daha az bütçe ayrılmasına yol açar. Anaakım filmlerin sinema gelirleri her geçen yıl artmasına rağmen, bağımsız film yapımlarının istenilen ivmeye kavuşamaması 5224 sayılı kanuna yönelik olarak gerçekleştirilen eleştirilerin artmasına yol açmaktadır.

### Eleştirel Ekonomi Politik Perspektiften 5224 Sayılı Kanun'a Yönelik Değerlendirmeler

5224 sayılı Kanun'un yürürlüğe girmesinin ardından gelişen ilk tepkilerde Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sinema sektörünü kendi denetimine aldığı, verilen desteklerle sadece yapımcıyı değil aynı zamanda yönetmeni de sorumlu tutarak sinema sektörüne zarar verdiği, değerlendirme ve sınıflandırma prosedürünün ardından işaret ve ibare eklenmesi durumunda verilen desteğin geri ödemeli bir hale gelmesinin sinemacılar üzerinde bir baskıya sebep olduğu tartışmaları görülür.<sup>46</sup> Gişede başarılı olabilmek için Hollywood tarzı film estetiğinin dağıtım ve gösterim tekelleri tarafından kabul gördüğü bir ortamda, bağımsız film yapımcılarının devletten alacakları destek sebebiyle devletin denetimine tabi tutuluyor olması, Destekleme Kurulu'nun 'olumlu' yönde kararını alabilmek adına çeşitli oto-sansür ve yaratıcılıkta standardizasyon uygulamalarını ortaya çıkarmıştır. Örneğin, 2010'lu yıllarda sinema alanındaki birbirleriyle dayanışma amacıyla kurdukları ve evrensel değerlerle uyumlu bir sinema kültürünün yerleşmesi iddiasıyla bir araya gelerek çeşitli liberal söylemler gerçekleştiren ve içinde Özcan Alper, Mahmut Fazıl Coşkun, Pelin Esmer, Yamaç Okur, Seyfi Teoman, Yeşim Ustaoglu gibi isimleri barındıran Türkiye'deki "Yeni Si-

46 Doğan Hızlan, "Sinemacılara İpotek Baskısı", *Hürriyet Gazetesi*, 12 Ağustos 2005. <https://www.hurriyet.com.tr/sinemacilara-ipotek-baskisi-341659>, (erişim 14.06.2020); Olkan Özyurt, "Destek mi, köstek mi?" *Radikal*, 13 Şubat 2006, <http://www.radikal.com.tr/kultur/destek-mi-kostek-mi-771620>, (erişim 14.06.2020).

nema Hareketi” yönetmenlerinin filmlerindeki anlatılarda kişisel hikâyeler aracılığıyla bireyin kimlik problemlerinin ele alındığı minimalist tarzdaki filmlerin sayısında yükseliş görülür.<sup>47</sup> Bu dönemde kişisel minimalist hikâyeleri anlatan filmlerin festivallerde ödüle layık görülen ve devletten destek almaya hak kazanan popüler bir bağımsız sinema anlayışına dönüşmesiyle birlikte hem anlatı hem estetik olarak birbirine benzeyen bir sinema anlayışının ortaya çıktığı görülür. Dönemin önemli yönetmenlerinden Derviş Zaim, bağımsız yönetmenlerin farklı noktalardan başlayıp tıpkı bir alüvyon gibi en sonunda birbirleriyle paralel olarak aynı yere doğru akması sebebiyle bu döneme “Alüvyonik Türk Sineması” adını verir.<sup>48</sup> Zaim ayrıca, devlet desteğinin sistematik ve sürekli olmadığını ele alarak, Eurimages gibi Avrupalı fonlara muhtaç hale gelmiş anaakım-dışı Türk sinemasının kendi kendisini ötekileştiren ve şarkiyatçı imgelerle filmi donatan bir hale geldiğini vurgular.

Benzer biçimde, Diker’in çalışmasında da Türk sinemasında Eurimages fonu ile çekilmiş ve film festivallerinde ödüllendirilen *Bir Zamanlar Anadolu’da*, *Hamam*, *Kader*, *Aşk Ölümden Soğuktur* gibi filmlerde bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde oto-şarkiyatçılık izleri olduğuna yönelik vurgu yapılır. Ekonomik olarak Batılı fonların ve festivallerin verdiği destekler ve ödüller ile sürdürülebilirlik kazanmaya çalışan Batı-dışı coğrafyanın bağımsız film yapımcılarının bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kültürel hegemonyanın etkisine girerek Batılı olmayan coğrafyaya yönelik kısıtlı anlatılar gerçekleştirdikleri görülür. Ulusal sinema politikalarının yetersiz kalması, hatta bazı Batılı film festivallerinden alınan ödüllerle devletten alınan desteğin geri ödemesiz hale dönüştürülmesi de kültürel hegemonyanın yaratımını sağlayan bir diğer ekonomik unsur olmaktadır. Diker, anlatılan hikâyelerin, Batı’yı doğrudan yüceltmeyen ancak Batılı olmayı modernliğin normlarına göre değerlendirip ötekileştiren, şark algısını bir döngü biçiminde sürekli yeniden üreten bu duruma “Şark-döngü” demektedir.<sup>49</sup>

Ekonomik kaygılarla Batılı normlara göre film anlatısını şekillendiren ve Batılı uluslararası film festivallerini hedefleyen Türk yapımlarının yönetmelikteki madde sebebiyle geri ödemededen muaf hale gelmesi, kamuoyunda da zaman zaman tartışma yaratmıştır. Fondan destek alan filmlerin görünmez hale gelmesi, desteğin niteliklerinin sorgulanmasına yol açar. Örneğin, *Habertürk* gazetesinde yer alan bir habere göre, 2005-2010 yılları arasında 4 filmden geri ödeme alındığı, 199 filmin zarar sebebiyle geri ödeme gerçekleştirmediği belirtilerek 40 milyon TL’lik bir yolsuzluk yapıldığı iddia edilir.<sup>50</sup> Bakanlığın verdiği yanıt ise bu durumun bir yolsuzluk içermediği, yönetmelik gereği geri ödemesiz hale gelen filmlerin ülkenin tanıtımına en iyi şekilde katkı sağladığı ve pek çok film pazarında Türk yapımlarının uluslararası satışa sunul-

47 Gül Yaşartürk, “Ödül ve Gişenin Birleşmeyen Hikayesi”, *Skylife*, Eylül 2010, <https://www.skylife.com/tr/2010-09/odul-ve-gisenin-birlesmeyen-hikayesi> (erişim 20.06.2020).

48 Derviş Zaim, “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 78 (2008), s.48-55.

49 Can Diker, *Şarkdöngü: Modern Mitlerin Dolaylı Anlatımı ve Türk Sineması’ndan Örnekler*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2020.

50 Bülent Ceylan, “40 milyon uçtu!”, *Habertürk*, 03 Şubat 2011, <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/597682-40-milyon-uctu>. (erişim 20.07.2020).



duğu yönündedir.<sup>51</sup> Film yapım desteğinde kullanılan bakanlık kaynaklarının, ülkeyi en iyi şekilde tanıtması hedeflenirken kültürel hegemonya ve şarkiyatçılık eleştirileri yükselmiştir. Wallerstein'ın ünlü Dünya Sistemleri Teorisi'nde<sup>52</sup> olduğu gibi, çevre ülkelerin merkez ülkelere eklemlenme ve ona yetişme amacının bir kültür endüstrisi olan sinema filmi üretiminde de yaratıldığı görülür. Sinema endüstrisinin ekonomi politliğini anlamak, Batılı olmayan ulusal sinemaların Batılı normlara göre anlatısını şekillendirmesini açıklayabilme konusunda büyük önem taşımaktadır. 5224 sayılı Kanun'a yönelik olarak Birincioğlu'nun inceleme çalışmasında da kanunun yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki yetersiz kaldığı noktalar irdelenir.<sup>53</sup> Buna göre, bakanlık desteği alan filmler bağımsız salon işletmecilerinin kendilerini tercih etmemesi sebebiyle görünmez bir hale gelmekte, sinema salonundan daha çok dijital platformlar aracılığıyla gerçekleşen gösterimlerde de seyir deneyiminin bir toplumsal nitelik olmaktan çıkarılarak bireysel bir pratik haline getirilmekte olduğu vurgulanmaktadır.

Dijitalleşme ile sinema sektöründe dijital kopya sayısı hızla artabilmekte ve pek çok salonda popüler filmlerin gösterimi gerçekleşebilmesi mümkünken, sinema salonu işletmeciliğinin tekelleşmesiyle birlikte pek çok salonda aynı anda anaakım filmlerin gösterilirken diğer yapımların gelişen teknolojik imkânlarla rağmen kendilerine gösterim şansı bulamazlar. Bağımsız bir yapım olan *Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı*<sup>54</sup> belgeselinde de benzer şekilde tekelleşmenin bağımsız yapımcılar üzerindeki olumsuz etkileri anlatılır. Sinema salon işletmecilerinin kâr odaklı yaklaşımlarının 2019 yılında güncellenen kanunla birlikte kontrol altına alındığı görülse de yine de sinema endüstrisini geliştirmeye yönelik olarak sinema salonlarının gerekli kamusal işlevi yerine getirmediği görülür. Kanun, kapitalistler arasındaki ilişkileri orta vadeli olarak düzenlerken, ulusal sinema endüstrisinin yapım, dağıtım ve gösterim problemlerine karşı halen çeşitli eksiklikler barındırmaktadır.

Yapımcıların da kanuna yönelik çeşitli eleştiriler gerçekleştirdiği görülür. Film yapımcısı Yamaç Okur, verilen desteklerde başarılı yapımcıya destek olmak yerine mevcut yapımcı/yönetmen modelinin güçlendirildiğini belirtir. Ayrıca, her ne kadar 2019'dan itibaren destekler geri ödemesiz hale getirilmiş olsa da teminat şartının halen devam etmekte olduğunu belirterek yapım desteğine başvuracak kişilerin ipotek ettirecek bir gayrimenkulü olması gerekliliğini veya yüksek maaşlı kefil bulundurma zorunluluğunu eleştirmektedir. Bir diğer temel eleştirisi de Destekleme Kurulu üyelerinin bilinmezliği üzerinedir. 2019'daki kanun revizyonuna kadar 10 sinema sektörü üyesi ve 4 bakanlık temsilcisinin oluşturduğu yapı, 4 sektör üyesi ve 4 bakanlık temsilcisi şeklinde sektörün aleyhine olacak şekilde değiştirilmiştir. Ayrıca bakanlı-

51 "Bakanlık ödenekli filmler hayal oldu, 40 milyon uçtu" başlıklı habere yönelik açıklama", Kültür ve Turizm Bakanlığı, Şubat 2011, <https://www.turizmaktuel.com/haber/bakanlik-tan-40-milyon-uctu-aciklamasi>. (erişim 20.06.2020).

52 Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Vol. 1, Los Angeles: University of California Press, 2011.

53 Yıldız Derya Birincioğlu, "Popülist Söylemin Perde Arkası: 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'a Dair Değerlendirmeler", *Moment*, 6/1 (2019), s.75-98.

54 Kaan Müjdecı, Şenay Aydemir, Fırat Yücel ve Evrim Kaya (Yönetmenler), *Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı*, 2016.

ğın seçtiği üyelerin kim olduklarına dair bilgilerin şeffaf bir biçimde paylaşılması da desteklere nasıl karar verildiğine yönelik süreçlerde, özellikle içerik denetimi ve sansür açısından önemli bir sorunsal olarak değerlendirilmektedir.<sup>55</sup>

## Sonuç Yerine

Hollywood'un büyük film yapımcıları küresel çapta film yapım, dağıtım ve gösterim ağının büyük bir kısmını kontrol ederek sinema endüstrisi üzerinden büyük bir kazanç sağladılar. Böylece, kâr amacıyla üretilen filmler sebebiyle sinema tüketilebilir bir meta haline alır. Küresel kapitalizm çağında Hollywood yapımcılarına ait olmayan bağımsız yapım filmleri ise film üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarının her birinde çeşitli zorluklar yaşarlar. Böylece Hollywood'dan bağımsız filmlerin kültür-sanat ürünü olarak sürdürülebilirliğini koruyabilmesi adına film festivalleri, ulusal sinema fonları ve MEDIA ile Eurimages gibi ortak uluslararası film destekleri ekonomik olarak kritik bir öneme sahip olur. Alternatif bir dağıtım ağı yaratan, filmleri izleyicilerle buluşturan ve üretimlerine yönelik olarak yapım desteği veren alternatif ekonomik kaynaklar genel olarak Hollywood sinemasıyla rekabet etmek gibi ortak bir amaca sahip olsalar da her birinin kendisine özgü kültürel ve sanatsal misyonları bulunur. Örneğin, Eurimages fonu Avrupa Konseyi üyelerinin ortak yapım yöntemiyle bölgesel kültür koruma politikasını ön planda tutarak film üretimini desteklerken, ulusal sinema fonları kendi bağlı oldukları ulus devlet içerisindeki yönetmen ve yapımcıların ulusal kültür politikalarını gözeterek ürettikleri yapımları destekleme eğilimindedirler. Türkiye'deki 5224 sayılı Kanun da ulusal bağlamda değerlendirilen ve yapım, dağıtım ve gösterimi kapsayan bir sinema yasası olmaktadır.

5224 sayılı kanununun 15. yılı itibarıyla, toplamda 627 filme 237.750.466 TL'lik uzun metrajda (ilk film, uzun metraj, ortak yapım ve yapım sonrası kategorileri altında) film yapım desteği sağlanmıştır. 15 yılda rüsum vergilerinden toplanan ve destekleme fonuna aktarılması gereken miktarın ortalama olarak %59'u yapım desteği talebinde bulunanlara aktarılmıştır. Bugüne dek 399 yönetmen ve 523 yapımcıya destek verilmiş ve ilk filmi çekecek olanlara yönelik olarak "İlk Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapım Desteği" kategorisi açılmıştır. Tüm verilerden anlaşılacağı üzere, Hollywood'un küresel egemenliğinin sürdüğü 21. yüzyılın ilk çeyreği itibarıyla 5224 sayılı Kanun aracılığıyla verilen film yapım desteğinin, Hollywood'un pazar hâkimiyetine karşı Türk sinemasına ekonomik açıdan hayati bir katkıda bulunduğu belirgindir. Olumlu olarak, 2019 yılında ilgili yönetmelikte yapılan değişiklikle film desteklerinin çeşitlendiği, destek alan yapım şirketlerinin tekrar başvurabilmesi için gerekli olan şartın 2-3 yıla indirildiği ve sinema salonlarına da desteğin sağlanmaya başlandığı görülür. Ancak, sinema endüstrisinin değişen sermaye yapısı ve dijitalleşmenin sinema sektörüne etkileri sebebiyle her geçen yıl ekonomi politik dengelerin farklı bir yapıya bürünmesi mevcut kanunun yeterliliğine dair eleştirilerin çoğalmasına sebep olur. Filmlere verilen desteklerin yetersizliği, toplanan rüsumların destek olarak bir kısmının geri dönmesi gibi temel tartışmalar süregelmektedir. Bazı filmler çok az sayıda sinema salonunda gösterim gerçekleştirilmesine rağmen, belirli festivaller-

55 Okur, "Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu 2020".

de ödül olarak geri ödeme şartından muaf olmaktadır. İzleyicilere görünmez bir hale gelen filmlerin bakanlıktan geri ödemesiz bir desteğe sahip olmasının yarattığı tartışma kültür endüstrisinin eleştirel ekonomi politikası açısından önem taşımaktadır.

Ayrıca, sinema salonlarının anaakım film şirketleri tarafından tüm seanslarının rezeve edildiği, sinemanın sanatsal özelliklerinin ikincil planda görüldüğü ve uluslararası dağıtım ağının çoğunlukla festivallerle sınırlandırıldığı bir sinema pazarında bağımsız yapımcıların alternatif ekonomik kaynak arayışına girmesi de 5224 sayılı Kanun'un desteğinin yetersiz kaldığını göstermektedir. Alternatif kaynak yaratan Batılı festivallerden alınacak bir ödül veya destek ile yönetmeliğe göre 5224 sayılı Kanun'un geri ödeme şartının kaldırılıyor olması, yapımcı ve yönetmenlerin rıza üretimiyle kendi filmlerinin içeriklerini ilgili fon veya festivalin kültürel hegemonyasına göre değiştirmelerine yol açabilmektedir. Böylece ekonomik özgürlüğü olmayan yapımcı ve yönetmenlerin, sürdürülebilir film üretimlerini yaratabilmek için oto-şarkiyatçılığın nesnesi haline gelmeleri söz konusudur.

Hollywood yapımlarının egemen olduğu neoliberal film pazarında devlet desteklerinin ekonomik bağımlılık açısından kritik önem taşıdığı bir dönemde geri ödeme şartından Batılı festivallerde ödüllendirilerek veya seçkiye girerek muaf olunması devlet desteğinin de liberal politikalar perspektifinden tasarlandığının bir kanıtı niteliğindedir. 2019 yılında yönetmelikte yapılan değişiklikle birlikte film festivalleri ile geri ödeme şartı arasındaki ilgili maddenin kaldırılmasıyla ve desteklerin de geri ödemesiz hale getirilmesiyle birlikte ekonomi politik olarak daha bağımsız bir kanuna dönüştürüldüğü söylenebilir. Ancak verimlilik adına bakanlığın daha çok yapım desteği vermesi, devlet nezdinde özel bir dağıtım ağı oluşturması ve sinema salonlarında destek verilen filmlere yönelik kotayı daha da çoğaltması gerekmektedir. Devlet ile sinema endüstrisinin, çeşitli meslek birliklerinin ve ilgili eğitim kurumlarının iş birliğiyle ulusal film yapımını daha bağımsız ve sürdürülebilir bir zemine oturtmak üzere ayrıca çeşitli politikalar üretmeleri de önem taşımaktadır.

### Kaynakça

- Aspromourgos, Tony. *Adam Smith and the Framing of Political Economy*. New York: Routledge, 2009.
- Bergfelder, Tim. "Avrupa Sinemasını Yeniden Düşünmek: Avrupa Sinema Tarihyazımı için Kavram ve Öneriler". *Toplumbilim Avrupa Sineması*. 18 (2005): 191-200.
- Birincioğlu, Yıldız Derya. "Popülist Söylemin Perde Arkası: 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'a Dair Değerlendirmeler". *Moment*. 6/1 (2019): 75-98.
- Boztepe, Veli. "1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri". *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. 27 (2017): 153-179.
- Box Office Türkiye. "Yıllık Veriler". Erişim 12 Haziran, 2020. <https://boxofficeturkiye.com/yillik>.
- Box Office Türkiye. "Dağıtımçılar". Erişim 12 Haziran, 2020. <https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar>.

- Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. Nijat Özön. Cilt 7. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996. "Türk Sineması" maddesi.
- Çakmur, Barış. "Kültürel Üretim Ekonomisi Politigi: Kültürün Metalaşmasında Temel Eğilimler". *Kültür ve İletişim*. 1/2 (1998): 149-180.
- Ceylan, Bülent. "40 Milyon Uçtu!". *Habertürk*. 03 Şubat 2011. <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/597682-40-milyon-uctu>. (erişim 20.07.2020).
- Çetin Erus, Zeynep. "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü". *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*. 4 (2007): 5-16.
- Diker, Can. *Şarkdöngü: Modern Mitlerin Dolaylı Anlatımı ve Türk Sineması'ndan Örnekler*. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2020.
- Elsaesser, Thomas. "Avrupa Sanat Sineması". 25. *Kare*. 12 (1995): 3-10.
- Erkılıç, Hakan. "Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 33 (2011): 57-71.
- Esen, Şükran. *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Garnham, Nicholas. "Contribution to a Political Economy of Mass Communication". *Approaches to Media: A Reader*. Der., Oliver Boyd-Barrett ve Chris Newbold. London, New York, Sydney, Auckland: Arnold Publishing, 1995: 216-221.
- Golding, Peter ve Graham Murdock. "Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik". Çev., Beybin Kejanlıoğlu. *Medya Kültür Siyaset*. Der., Süleyman İrvan. Ankara: Ark Yayınları, 2. bs., 2002.
- Harvey, David. *Yeni Emperyalizm*. Çev., H. Güldü. İstanbul: Everest Yayınları, 2004.
- Herman, Edward Samuel ve Noam Chomsky. *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politigi*. Çev., E. Abadoğlu. İstanbul: BSGT Yayınları, 2012.
- Hızlan, Doğan. "Sinemacılara İpotek Baskısı". *Hürriyet Gazetesi*. 12 Ağustos 2005. <https://www.hurriyet.com.tr/sinemacilara-ipotek-baskisi-341659>. (erişim 14.06.2020).
- Işığın, Altuğ. "1970'lerden 1990'lara Türkiye'de Sinema Endüstrisi". *Yeni Film*. 2 (2003): 33-42.
- Kalemci, Arzu ve Şükrü Özen. "Türk Sinemacılık Sektöründe Kurumsal Değişim (1950-2006): Küreselleşmenin 'Sosyal Dışlama' Etkisi". *Amme İdaresi Dergisi*. 44/1 (2011): 51-88.
- Müjdeci, Kaan, Şenay Aydemir, Fırat Yücel ve Evrim Kaya (Yönetmenler), *Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı*, 2016.
- Mattelart, Armand. *İletişimin Dünyasallaşması*. Çev., Halime Yücel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Marx, Karl. *Ekonomi Politigin Eleştirisine Katkı*. Çev., Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları, 2011.
- Marx, Karl ve Friedrich Engels. *Alman İdeolojisi*. Çev., Olcay Geridönmez ve Tonguç Ok. İstanbul: Kor Kitap, 2018.

- Okur, Yamaç. “Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu 2020”. Erişim 24 Temmuz, 2020. <https://yamacokur.wordpress.com/2020/04/28/turk-sinemasinda-devlet-destegi-raporu-2020>.
- Özyurt, Olkan. “Destek mi, Köstek mi?”. *Radikal*. 13 Şubat 2006. <http://www.radikal.com.tr/kultur/destek-mi-kostek-mi-771620>. (erişim 14.06.2020).
- Özön, Nijat. *Karagözden Sinemaya - Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
- Resmî Gazete. “14 Temmuz 2004 tarihli 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun”. Erişim 21 Temmuz, 2020. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/01/20190130-7.htm>.
- Resmî Gazete. “18 Ocak 2019 tarihli 5224 sayılı Kanun Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanunda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun”. Erişim 21 Temmuz, 2020. <http://www.mesam.org.tr/5224-sayili-kanun>.
- Sarvasy, Wendy. “J. S. Mill’s Theory of Democracy for a Period of Transition between Capitalism & Socialism”. *Polity*. 4 (1984): 567-587.
- Schiller, Herbert. *Mass Communication and American Empire*. Colorado: Westview Press, 1992.
- Tanrıöver, Hülya Uğur. *Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri Araştırması*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2011.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. “2005-2020 Sinema Destekleme Kurulu Kararları”. Erişim 12 Temmuz, 2020. <https://rb.gy/fkr5li>.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. “Bakanlık ödenekli filmler hayal oldu, 40 milyon uctu’ başlıklı habere yönelik açıklama”. Şubat 2011. <https://www.turizmaktuel.com/haber/bakanlik-tan-40-milyon-uctu-aciklamasi>. (erişim 20.06.2020).
- Türkiye İstatistik Kurumu. “Türkiye’de Yıllara Göre Sinema İstatistikleri”. Erişim 12 Haziran, 2020. <https://biruni.tuik.gov.tr/medas/?kn=106&locale=tr>.
- Ulusay, Nejat. “Avrupa Merkezli Görsel-İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması”. *Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları*. Der., Mine Gencil Bek. Ankara: Ümit Yayıncılık, 2001.
- Ulusay, Nejat. “Türk Sinemasındaki Dönüşüm ve Eurimages”. *Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları: Pazarın Düzenlenmesi, Erişim ve Çeşitlilik*. Der., Mine Gencil Bek ve Kevin Deirdre. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2005.
- Wallerstein, Immanuel. *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Los Angeles: University of California Press, 2011.
- Wasko, Janet. “What’s So ‘New’ About the ‘New’ Technologies in Hollywood? An Example of Study of Political Economy of Communications”. *Rethinking Communication*. Der., Brenda Dervin, Lawrence Grossberg, Barbara J. O’Keefe ve Ellen Wartella. New Delhi: Sage Publications, 1989: 474-485.

- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Vicarelli, Fausto. *Keynes: the Instability of Capitalism*. Londra: MacMillan Press, 1984.
- Yaylagül, Levent. “Sinemanın Ekonomi Politigi”. *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi*. Der., Selda Bulut. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009: 149-185.
- Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. Cilt 14. Tuğrul Eryılmaz. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996: 1180-1185. “1980 Sonrasında Türk Sineması” maddesi.
- Yaşartürk, Gül. “Ödül ve Gişenin Birleşmeyen Hikayesi”. SkyLife. Eylül 2010. <https://www.skylife.com/tr/2010-09/odul-ve-gisenin-birlesmeyen-hikayesi>. (erişim 20.06.2020).
- Zaim, Derviş. “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul”. *Altıyazı Aylık Sinema Dergisi*. 78 (2008): 48-55.

## Examination of the Film Incentives Provided Within the Years 2005-2020 from the Critical Economy Political Perspective

CAN DİKER

**Abstract:** *As cinema has become a global industry, Hollywood corporations have limited the scope of many film productions by having the leading role in film production, distribution, and streaming channels. While independent films attempt to retain their economic status against Hollywood thanks to the provided budgets such as government subsidies, grants, and festival awards, they claim to have become the object of a cultural hegemony when they had to adapt to the criteria of such aforementioned Western alternative sources. In Turkey, in order to strengthen the national cinema, even it is subject to several criticisms throughout time, the law entitled “Law on the Evaluation and Classification of Movies and About Their Incentives” with no 5224 which has been effective since 2004 and have been supporting the film production industry since then, many films’ production has been made possible in this way. In this study, examinations are performed on the data of the incentives provided to the cinema in the 15 years corresponding to the period since Law No. 5224 has been operational. Then the criticisms of Law No. 5224 addressed primarily from a critical political economy perspective.*

**Keywords:** *Law no. 5224, Filmmaking Fund, Critical political economy*