

Avrupa Birliği Görsel-İşitsel Gözlemevi'nin Türkiye Film Endüstrisi Raporu* Üzerine

Dr. Ece VİTRİNEL

galatasaray üniversitesi iletişim fakültesi
ecevitrinel@gmail.com

Ortaya çıkışı otomobil ve havacılık sektörleri gibi 20. yüzyılın sonuna denk gelen ve bu sektörlerle paralel bir gelişim izleyen sinemanın kaderi, endüstrileşmiş toplumların kucağına doğmakla – ki bu bir tesadüf değildir – şekillenmiştir. Çağdaş sektörler gibi sermayeye ve iş bölümü mantığına dayanan ama ortaya çıkardığının aynı zamanda “entelektüel bir ürün” olduğunu kabul ettirebilmek için zorlu mücadelelere girişen sinema, “sanat” olmak için “endüstri” olduğunu unutturmaya çalışmıştır adeta. Oysa sinema ile “para” ve çağrıştırdıklarının aynı cümlede kullanılmak istenmeyişi, en çok da onun sanat kimliğine zarar vermektedir. Edebi eser, resim ya da heykel gibi çoğunlukla dağıtım aşamasında ticarileşen sanat ürünlerinin aksine film üretimi başından itibaren endüstriyel bir sürece tabidir ve uygun maddi koşulların yokluğu yaratım sürecine de ket vurur. Yaratıcılığın yokluktan doğduğu romantik bir söylemdir ve sürekliliğe sahip güçlü ulusal sinemalar romantik söylemlerle değil ancak güçlü bir sektör yapılanması, iyi bir örgütlenme ile birlikte kültürel çeşitliliği de gözeterek doğru kamusal politikalar sayesinde gelişebilir.

Bir asrı aşan tarihine altın çağlar ve derin krizler, sanatsal başarılar ve ekonomik çöküşler sığdıran Türk sineması; film ve seyirci sayılarını, ekonomik göstergeleri tutan düzenli, güvenilir ve ulaşılabilir bir endüstri arşivine sahip olmadığı gibi endüstrileşme ve örgütlenme sürecine ışık tutacak bütüncül sosyoekonomik yaklaşımlardan da mahrum kalmıştır. Bu tip çalışmaları tek elden yürütecek bir ulusal sinema merkezinin yokluğunda Deniz Yavuz'un Antrakt Sinema Gazetesi için tuttuğu kayıtlar ile Tolga Akıncı'nın 2005 yılından başlayarak oluşturduğu Box Office Türkiye veritabanı¹ önemli kaynaklar olarak öne çıkmaktadırlar. Yapım, dağıtım ve gösterimden oluşan temel değer zincirinin çeşitli halkalarına veya bir dönem ya da bölgeye odaklanan değerli akademik çalışmalar yapılırsa da Türkiye sinemasının ekonomik yapısına dair daha toplu resimler

* KANZLER Martin (2014), The Turkish Film Industry. Key Developments 2004 to 2013, OBS, 2014. Rapora tam metin pdf olarak şu adresten ulaşılabilir: http://www.obs.coe.int/documents/205595/552780/Turkish_Film_Industry_report2014.pdf/84523e03-ac19-411e-81be-0015b164ebf1

1 <http://boxofficeceturkiye.com>

sunan ve sektörle ilişki kuran araştırma sayısı oldukça azdır. Hakan Erkılıç² ve Ertan Tunç'un³ tezleri, Hülya Uğur Tanrıöver'in⁴ film endüstrisi raporu, bu önemli çalışmalar arasında anılmalıdır. Avrupa bölgesi görsel-ışitsel endüstrilerinin finansal ve hukuki yapılanmalarına ilişkin veri toplamak ve toplanan veriyi paylaşmak⁵ amacıyla Avrupa Birliği bünyesinde faaliyet gösteren Görsel-İşitsel Gözlemevi (European Audiovisual Observatory) tarafından yayınlanan ve bu yazının konusu olan Türkiye raporu da bu anlamda önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

Türk sinemasının 100. yaşının kutlandığı 2014 senesinin son aylarında yayınlanan ve film endüstrileri analisti Martin Kanzler tarafından kaleme alınan *The Turkish film industry. Key developments 2004 to 2013* adlı 122 sayfalık rapor, yazarın kendisinin de girişte belirttiği gibi Türkiye film endüstrisine sosyokültürel ve eleştirel bir perspektiften yaklaşmıyor, belirlediği on yıllık zaman zarfında ticari sinemalarda gösterime giren filmler üzerinden ekonomik bir analize soyunuyor (s. 1). Dört ana bölümden oluşan rapor, 2004-2013 yılları arası Türkiye'nin nüfusu ve kişi başına düşen gayrisafi yurtiçi hasıla gibi demografik ve ekonomik veriler ile vizyona giren film sayıları, izleyici oranları, kamu desteği miktarları ve salon sayıları gibi sektörel verileri, ardından da Türkiye sinema endüstrisinin temel özelliklerini sıralayan bir özet ile açılıyor.

Kanzler, ilerleyen sayfalarda çok sayıda grafik ve tablolarla desteklenerek detaylandırılacak bilgileri raporun bu ilk beş sayfasında toparlayarak isabetli ve Türkiye'ye yabancı olanlar için dahi son derece kolay anlaşılır bir endüstri panoraması çiziyor. Bu panorama yaklaşık yirmi sene boyunca bir hayatta kalma mücadelesi verdikten sonra 2000'li yıllarda kazandığı uluslararası başarılar, artan film üretimi ve seyirci ilgisi ile yükselişe geçen Türkiye sinemasının yurtdışında da ilgi uyandıran (Gözlemevi'ni de bu raporu hazırlamaya iten) dinamikleri ve güçlü yanlarının yanı sıra kırılğan yapısını ve zayıflıklarını da ortaya koyuyor. Türkiye sinemaya gitme oranı açısından, yılda kişi başına düşen 0.7 bilet ile 1.8 olan Avrupa ortalamasının çok altında seyretmesine rağmen Avrupa'nın en hızlı büyüyen ikinci, 2013 yılı itibarıyla de en büyük yedinci sinema pazarı olarak karşımıza çıkıyor (s. 6). Düşük miktarda kamu desteğine rağmen yapım hacmi hızla genişleyen ülkenin, yine 2013'te %58'lik yerli film pazar payı ile Avrupa'da lider konumda olduğunu görüyoruz (s. 7). Fakat dijital dönüşümde geç kalmış tekelleşmiş bir dağıtım ve gösterim ağı ile giderek daha da çok AVM'lerin içine

2 ERKILIÇ Hakan (2003), Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

3 TUNÇ Ertan (2012), Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005), İstanbul, Doruk Yayımcılık.

4 UĞUR TANRIÖVER Hülya (2011), *Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri*, İstanbul, İTO Yayınları.

5 Periyodik bültenler ve tematik raporlar yayınlayan OBS'nin web sitesinden (<http://www.obs.coe.int/>) dört adet veritabanına ücretsiz olarak ulaşılabilir: Avrupa yapımı filmlerin Avrupa ülkelerindeki izleyici sayılarını için LUMIERE, televizyon ve talebe bağlı sistemler için MAVISE, görsel-ışitsel alana özgü hukuki bilgiler için IRIS Merlin ve son olarak yine alana ve Avrupa peyzajına özgü kamusal destek politikaları için KORDA.

hapsolmuş, belli başlı gişe canavarlarının egemenliğinde (2009-2013 arası en çok izlenen on yerli yapım, yerli yapımlara satılan tüm biletlerin %79'unu temsil ediyor, s. 8) bir sinema kültürü; kazancı tamamen iç pazara ve salon gelirlerine bağlı Türkiye film endüstrisinin önemli zafiyetleri olarak bu panoramada yerlerini alıyorlar.

Raporun özeti takip eden ve Türkiye film endüstrisinin tarihçesine ayrılan ikinci bölümü, kısılgına rağmen, belki biraz da bu alanda yazılmış en kapsamlı İngilizce kaynak olmanın sorumluluğu ile okuru Osmanlı İmparatorluğu'nun sinematograf ile tanışma anından Türkiye'ye özgü bölge işletmeciliği modelinin gelişimine, 1950-1970 arası altın çağ tabir edilen Yeşilçam döneminden 1980 sonrası krizine kadar son derece hızlı bir zaman yolculuğuna çıkarıyor (ss. 11-17). Raporun odağına aldığı on yıllık zaman diliminin başlangıç noktası 2004 senesi ise, 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'un yayınlanması, bunu takiben de yerli film üretimi ve seyirci sayılarının artışı ile işaretleniyor (ss. 18-19). Hemen ardından sektörün kurumsal yapısı ve Türkiye'nin film politikalarına odaklanan üçüncü bölümde hukuki altyapıyı ve alanda faaliyet gösteren T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı Sinema Genel Müdürlüğü ile Telif Hakları Genel Müdürlüğü ve meslek örgütleri gibi temel aktörleri tanıyoruz (ss. 21-22). Çok sayıda destek mekanizmasının bir arada var olduğu Avrupa film pazarlarının aksine yine Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı tek bir temel sinema destek fonuna sahip Türkiye'de⁶ destek sisteminin ve miktarının yetersiz kalışına ve televizyon dizileri ya da video oyunlarını, dağıtım/gösterim ağını içine almayan dar kapsamına ana hatlarıyla bu bölümde tanık oluyoruz (ss. 23-28).

Kanzler'in 2004-2013 yılları arasında Türkiye'de film üretimine (dördüncü bölüm, ss. 32-60) ve filmlerin dağıtım/gösterim bilgilerine (beşinci bölüm, ss. 62-115) ayırdığı son iki kısım raporun en kapsamlı ve doyurucu bölümlerini oluşturuyor. Yazar bu bölümlerin temelini oluşturan verileri Gözlemevi'nin Türkiye'ye ilişkin resmi veri sağlayıcısı Antrakt'tan, Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği'nden (SE-YAP) ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan elde etmiş ve raporun hazırlık sürecinde sektörden pek çok profesyonel ile görüşerek Türkiye'ye özgü mevzuat ve yapısal farklılıkları literatüre doğru bir biçimde aktarmaya çalışmış (ss. 118-119). Avrupa'da dağıtımçı firma dağıtacağı filmi satın alıp riske ortak olurken, Türkiye'de filmlerin reklam, tanıtım masrafları (P&A, *prints and advertising cost*) ile sanal kopya bedellerinin (VPF) yapımcı tarafından karşılanması (s. 99) ya da piyasada çok sayıda küçük yapım şirketinin yer almasının destek mekanizmasının özelliğinden (en çok da yönetmen-yapımcı modelini teşvik etmesinden, s. 37) kaynaklanması gibi farklılıklar raporda yerlerini almışlar. Raporun en zayıf bölümleri ise filmlerin bütçelerine (ss. 40-41) ve seyirci profiline (ss. 112-113) ayrılmış kısımlar olmuş fakat söz konusu alanlarda neredeyse hiçbir veriye ulaşamaması,

6 Sinema Genel Müdürlüğü desteklerinin dışında tek ulusal fon alternatifi 2006 yılından bu yana İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın inisiyatifi ile gerçekleştirilen Köprüde Buluşmalar'dır.

sinema izleyicisine ilişkin bir sayım çalışmasının olmayışı ve şeffaflık eksikliğinin kendisi raporda sıklıkla tekrarlanan ve Türkiye film endüstrisinin özellikleri hanesine yazılan (s. 9) önemli bir veriye dönüşmüştür.

Başta saydığımız ve Kanzler'in özet bölümünde yer alan yapım, dağıtım ve gösterim alanlarındaki tekelleşme eğilimleri de tüm berraklığı ile raporun bu son iki bölümünde karşımıza çıkıyor. Saydığımız alanlarda gözlemlenen aktör çeşitliliğine rağmen 2013 yılında toplam pazar payının %18,7'sini tek bir yapım şirketinin (BKM), %45'ini tek bir dağıtım şirketinin (UIP) ve %52'sini yine tek bir sinema zincirinin (Mars Entertainment Group) temsil ettiğini görüyoruz. Bu noktada Kanzler'in en büyük katkısı Gözlemevi'nin Avrupa film pazarlarına dair geniş veri setini kullanarak Türkiye'yi konumlandırma çabasında ortaya çıkıyor. Örneğin Mars Grubu'nun 2013 yılında ulaştığı pazar payının, Fransa, Almanya, İspanya gibi büyük sinema pazarlarında en büyük sinema işletmelerinin ulaşabildiğinin en az iki katı olduğunu; Hollanda, Belçika ve Polonya gibi orta ölçekli pazarlarda erişilebilenin ise 6 ile 17 puan kadar üzerinde seyrettiğini öğreniyoruz (s. 96).

Tüm bu veriler ışığında, Gözlemevi'nin raporunda yer almayan sonuç bölümünü biz kaleme almaya talip olsak şu cümleleri kurardık: En çok izlenen yapımlar ile geriye kalanlar arasındaki uçurumun derinliği, Avrupa ortalamasının çok altında kalan sinemaya gitme oranı⁷, değer zincirinin tüm halkalarında kendini gösteren tekelleşme eğilimleri, birbiri ardına kapanan bağımsız sinema salonları, destek mekanizmalarının eksikliği ve mevzuata ilişkin sorunlar; Türkiye sinema endüstrisinde gözlemlenen yükselişin, gerçek bir kültürel zenginliğe ve sektörün tamamı için bir ekonomik sürdürülebilirliğe dönüşmesi konusunda soru işaretleri doğurmaktadır. Öte yandan son on yılda iki kattan fazla artış göstererek ülkeyi Avrupa'nın en büyük yedinci pazarı konumuna getiren sinema perde sayısı, Avrupa ortalamasının üzerinde artan izleyicisi ve genç nüfus yapısı nedeniyle Türkiye doyumluğa ulaşmamış, gelişme potansiyeli yüksek bir pazar görünümü çizmeye devam etmektedir. Toplam sinema izleyici sayısı 2010 yılında ilk kez 40 milyon barajını aşmışken 2013 yılında 50 milyon, 2014'te ise 60 milyondan fazla bilet satılması bu potansiyelin altını kalın kalemlerle bir kez daha çizerken; ekonomik sürdürülebilirlik, kültürel çeşitlilik ve sektörel çoğulculuğun sağlanması ancak mevcut sorunların çözümüne odaklanacak kamu politikalarının ivedilikle devreye girmesi ile mümkün olacaktır.

7 2013'te kişi başına düşen 0.7 adet biletle Türkiye Avrupa ülkeleri arasında ancak 30. sırada yer alırken (s. 67), sinema bilet fiyatları Avro bazında Avrupa'nın en düşük seviyesindedir (s. 64). Sinemaya az gitme nedenlerinin ayrı araştırmalarla detaylı incelenmesi gerekse de, Kanzler'in işaret ettiği gibi, yılda en az bir kere sinemaya gitme oranının yakalandığı tüm ülkelerin Türkiye'den çok daha yüksek gayri safi milli hasıllara sahip olmaları, ekonomik büyümenin sinemaya daha çok gitmenin ön koşullarından biri olduğunu göstermektedir (s. 68). Kanzler özel olarak belirtmese de, salon ve koltuk sayısındaki istikrarlı artışın coğrafi dağılımdaki dengesizliği gidermekte yetersiz kalışı da sinemanın ülke nüfusunun belli bir kesimine halen ulaşamamakta olduğunun bir göstergesidir.