

RETHINKING INDEPENDENT CINEMA:  
PUBLIC FUNDING, MARKET OLIGOPOLY AND THE FILM INDUSTRY  
IN TURKEY

ERCAN AKKAYA

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2016

RETHINKING INDEPENDENT CINEMA:  
PUBLIC FUNDING, MARKET OLIGOPOLY AND THE FILM INDUSTRY  
IN TURKEY

Thesis submitted to the  
Institute for Graduate Studies in Social Sciences  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Political Science and International Relations

by

Ercan Akkaya

Boğaziçi University

2016

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Ercan Akkaya, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....  .....

Date ..... 29.09.2016 .....

## ABSTRACT

### Rethinking Independent Cinema:

#### Public Funding, Market Oligopoly and the Film Industry in Turkey

In the Turkish film industry, the term independent is mostly used for certain kinds of film to differentiate between mainstream films. Even though the terms independent and mainstream are used to refer to films' positions within the field according to their political, hegemonic, artistic and material conditions, this thesis seeks to identify the economic background of the distinction of these two terms. Misframed public funding mechanisms and a strengthening market oligopoly in distribution and exhibition markets show that independence needs rethinking in economic terms. The Turkish film market shows that there are two factors that need to be included in the debate on independent film due to the fact that 1) public funding mechanisms and legal regulations have a definitive effect on the way the sector works on a day to day basis; 2) the present market oligopoly in distribution and exhibition market underlines the importance of distribution and exhibition of a film's lifecycle as much as production. Even though the term independent film has been in circulation for a long while, the economic conditions of these films are missing in the general debate.

## ÖZET

### Bağımsız Sinemayı Yeniden Düşünmek:

#### Devlet Desteği, Tekelleşen Piyasa ve Türkiye Film Endüstrisi

Türkiye film endüstrisinde bağımsız kavramı çoğunlukla belirli filmleri ana akım filmlerden ayırmak için kullanılmaktadır. Ana akım ve bağımsız terimleri, filmlerin sanat alanındaki siyasi, hegemonik, sanatsal ve maddi konumlarına bakılarak kullanılsa da bu tez bu iki kavramın kullanımının ekonomik arka planını tanımlama çabasıdır. Hatalı düzenlenmiş devlet desteği, dağıtım ve gösterim piyasalarında giderek güçlenen tekelleşme ışığında bağımsız olmanın ne demek olduğu yeniden düşünülmelidir. Türkiye film piyasası göstermektedir ki, iki önemli etmen bağımsız sinema tartışmalarına dahil edilmelidir: 1) devlet desteği mekanizması ve yasal düzenlemeler piyasanın somut işleyişine, bu süreçlerin ayrılmaz parçası olacak düzeyde şekillendirmektedir; 2) dağıtım ve gösterim piyasasındaki tekelleşme üretim aşaması kadar dağıtım ve gösterim süreçlerinin de filmler için ne kadar önemli olduğunun altını çizmektedir. Bağımsız sinema tanımı uzun süredir dolaşımda olsa da, bu şekilde tanımlanan filmlerin maddi koşulları da bu tanımla ilgili tartışmalara dahil edilmelidir.

## ACKNOWLEDGEMENTS

First I would like to express my sincere gratitude to my advisor Assist. Prof. Selcan Kaynak for the continuous support of my thesis writing and related research, for her patience, motivation, and immense knowledge. Her guidance helped me in all the time of research and writing of this thesis. I could not have imagined having a better advisor and mentor for my master thesis.

Besides my advisor, I would like to thank the rest of my thesis committee: Assoc. Prof. Zeynep Gambetti and Assoc. Prof. Melis Behlil for their insightful comments and encouragement, and for the hard question which gave me the incentive to widen my research from various perspectives.

My sincere thanks also go to my friend and co-worker Erdem Demirtaş who provided me significant criticism and new perspectives for this thesis. Also I thank my fellow filmmaker friends Ali Çağlar Özkan, Evren Erdem, Elif Sinem Sönmez, Ahmet Onur Yıldız, Fatih Dırağ, Suat Gündoğdu and Tufan Çivici for the stimulating discussions, for the sleepless nights we were working and talking together on the film industry in Turkey, and for all the fun we have had in the last couple of years. Also I thank to my old friend Volkan Akkuş for his invaluable support for more than ten years. And I would like to thank to Fırat Yücel for a wonderful and fruitful conversation with me on independent cinema.

Finally, and most importantly, I would like to thank my wife Merve Yıldız-Akkaya. Her support, encouragement, quiet patience and unwavering love were undeniably the bedrock upon which the past five years of my life have been built. Her tolerance of my occasional vulgar moods is a testament in itself of her unyielding devotion and love.

## TABLE OF CONTENTS

CHAPTER 1: INTRODUCTION .....	1
CHAPTER 2: LITERATURE REVIEW .....	8
2.1 The political economy of the film industry .....	8
2.2 The U.S. independent film studies .....	16
2.3 Public funding of the arts .....	22
2.4 Studies in the Turkish cinema and film industry .....	25
CHAPTER 3: METHODOLOGY .....	28
CHAPTER 4: THE FILM INDUSTRY IN TURKEY .....	31
4.1 Introduction to the market figures .....	32
4.2 Film funds and DG Cinema.....	36
4.3 Market volume .....	45
4.4 Distribution.....	48
4.5 Exhibition .....	53
4.6 Counter-oligopoly .....	58
4.7 Rethinking independence .....	62
CHAPTER 5: DISCUSSION AND CONCLUSION .....	69
APPENDIX: INTERVIEWS .....	72
Yamaç Okur .....	72
Çiğdem Mater .....	118
Esra Barlık.....	133
Okan Üzey and İmre Tezel.....	138
REFERENCES.....	145

## LIST OF TABLES

Table 1. Amount of Funds Distributed by DG Cinema.....	40
Table 2. Distributor Ranking.....	51
Table 3. Average GBO and Average Admission.....	52
Table 4. Exhibition Companies and Market Share.....	54
Table 5. Two Characteristics of Independent film.....	63
Table 6. Box-Office Data of Funded Films (Top 24).....	65

## CHAPTER 1

### INTRODUCTION

The film industry in Turkey has been growing in an unprecedented manner in recent years. Increased production of TV series, popped up shopping malls in almost every corner of the country and young population looking for cinematic pleasure are some of the indirect social causes behind this expansion. Increased number of audience (from 24.6 M in 2003 to 50.4 M in 2013), total box-office revenues (from 120.4 M TRY in 2003 to 505.3 M TRY in 2013), the number of films produced and distributed (from 16 in 2004 to 87 in 2013) are some quantitative measures that substantiate this growth. In this period we have witnessed some important festival awards obtained by domestic films international prestigious festivals as well. 26 domestic films awarded in various international film festivals including the Asia-Pacific Film Festival and the Cannes Film Festival.

Even though the number of films produced per capita is below compared to other countries that have a similar GDP per capita and population, it is way above the average of the 1980s and 90s of domestic film production in terms of box-office and the number of films produced in a year. The social and economic reasons behind this boom are understudied.

Another area of interest that needs to be studied more is what kind of institutional, economic and legal structures have emerged and developed during this period of growth. It is almost self-evident that current conditions in production and distribution process of a film are significantly different than they were in the 90s.

Although the scope of this study does not follow a temporal comparative analysis between the 90s and 2000s, it can be said that market oligopoly in this scale and newly institutionalized public funding mechanisms becoming a defining element for the sector, especially for independent cinema are two authentic elements of the years between 2005 and 2013, the period which frames the temporal scope of this thesis. Because the Directorate General of Cinema (DG Cinema) has started providing an institutionalized public fund in 2005 and I started studying the field in 2014, I chose to focus on the period between the years 2005 and 2013. In addition, I can say that after 2013 there has not been any structural change that affects my arguments on market oligopoly and the DG Cinema's role within the sector.

The above-mentioned growth has reshaped the way both mainstream and independent cinema, yet in significantly different ways. For instance, while the strengthened market oligopoly played the role of a revenue-feeding pipe for mainstream films, newly institutionalized and legalized public funding mechanisms under DG Cinema incomparably increased the number of films produced beginning from the year 2005, when the new funding mechanism started providing capital for domestic films. These two developments not only contributed to the industry in a beneficial or adverse way, which is open to debate; they also reshaped the industry work as a whole. This re-shaping necessitated reconsideration of the definitions of *mainstream* and *independence* in the context of the Turkish film industry. And I hope the attempt to reconsider the production and distribution process of independent films in Turkey has the potential to offer a new theoretical understanding of independent cinema, particularly in developing countries.

The fact that a couple of big companies control the most of the distribution and exhibition sector in the domestic film industry unsurprisingly creates

exclusionary mechanisms for low-budget films. Together with the vulnerability of low-budget films in the distribution market, ill-formed funding mechanisms of DG Cinema bound independent films and decreased the chance of survivability of artists that are unable to mobilize huge amounts of economic capital. At the end of the day, a newcomer artist is mostly obliged to ask for public funding for her film project, not only for her first project but also following projects due to the fact that she is unable to exploit box-office revenue due to market oligopoly in distribution and exhibition market, which stays de-regulated, and due to lack of funding mechanisms that practically excludes distribution and exhibition supports for low-budget films. This is the vicious circle that necessitates reconsideration of the factors that has definitive effect on economic definition of independent films in Turkey.

Unlike its definition in the U.S., in the Turkish context the term ‘independent’ is not defined solely in relation to the dominant role of big studios. The U.S. industry and the Turkish industry are very different and that is why the U.S. independent film literature comes short of studying the film industry in Turkey (I am going to explain the shortcomings in detail in the following chapters.). In that sense I need to clarify what ‘independent film’ means for the general public in Turkey.

The adjective ‘independent’ is used for the films that give primacy to artistic manifestations instead of material profit. In Turkey, in newspapers, online platforms (both in old and new media), in festivals or on various panels, the term independent is mostly used for films that have relatively lower budgets than mainstream films and for the films that are produced by people who give importance to the artistic expression of their views more than potential profit that can be extracted by film. That is why most of the time the adjectives ‘independent’ and ‘arthouse’ are used as synonyms.

“For the sector, independent film means the films that does not belong to big studios like Warner Bros, United International Pictures or Fox. If a film is produced other than these companies it is considered as independent. [...] But here, we use the term quite differently. It is used for low-budget films. We usually call them arthouse films that distinguished itself in international film festivals; or it is a piece of an important director; or distinguishes itself with its screenplay. In short, film has to have some kind of a charm. On the other hand, unfortunately these films do not attract attentions of general audience. We need to admit that as well.”<sup>1</sup> (O. Üzey and İ. Tezel, personal communication, October 5, 2015).

There is also an institutionalized difference between mainstream and independent. Mainstream films tend to exploit the box office as soon as possible while independent films seek awards in various domestic and international film festivals. As a result, the perception of independence gets more connected to the phenomenon of artistic satisfaction, while mainstream films are seen as an investment solely to make money. As all generalizations can be undermined by exceptions, what I am trying to do is expose the average usage of the terms independence and mainstream in the field. As an attempt to explain more the difference between the two, I need to quote more from the interviewees of this thesis.

“ (...) The main motivation of mainstream films is releasing films as fast as possible, and realizing profit as fast as possible. Main vision is quite like that. This is not the case in independent cinema. The first thing we consider is making a good film. No one really thinks about profits or possible material income. [...] The main motivation is different from the beginning. Their financial models are different as well. [In mainstream productions] producer invests his own money -without applying to a funding institution- shoots the film, makes copies of it, distributes, investing on advertisement etc. And then, producer tries to extract profit from the market as fast as possible. For the other model [independent film], producer does not have that kind of capital in the first place (Of course there are some exceptions.). That [independent]

---

<sup>1</sup> “Sektör için bağımsız şey demek, stüdyo filmi olmayan WB, UIP olmayan, Fox olmayan, bir stüdyodan çıkmamış filmlerin tümüne bağımsız film denir . [...] Ama burada biraz daha şey gibi kullanılıyor. Daha küçük filmler. Biz daha çokdaha arthouse diyoruz, sanat filmi. Yurtdışı festivallerde ses getirmiş olan, ya da yönetmeniyle öne çıkan, senaryosuyla dikkat çeken, filmin içinde parlayan bir kısmı olması lazım ve bir yandan da bu filmler malesef genel izleyiciye de hitap etmiyor. Onu da kabul etmek lazım.”

producer has to seek for a funding.”<sup>2</sup> (Y. Okur, personal communication, June 30<sup>th</sup>, July 4<sup>th</sup>, 2014).

While Okur underlines the main differences between mainstream and independence by underlining their production aspect, Mater emphasizes on the variations of distribution opportunities between the two.

“There is no distinction [between arthouse and mainstream] other than the audience, I mean numeric quantity. It is clear that what matters is how many people watch it and how many copies of the film are distributed. (...) Nuri Bilge Ceylan is mainstream right now. Because its [his last film “Winter Sleep’s] box office is around three hundred thousand. One hundred and thirty five copies were distributed. If a film is distributed on this scale, it is mainstream. If you take the term mainstream even as its basic meaning, you are mainstream.”<sup>3</sup> (Ç. Mater, personal communication, October 31<sup>st</sup>, 2014)

Ultimately, independent film in Turkey is defined according to two qualities: material and artistic. In this thesis I exclude the artistic, ideological and discursive definitions of independence that are highly associated with discussions of avant-garde art, autonomous art and counter-hegemonic artistic content. However, I need to underline that in any case the term ‘independent cinema’ is in circulation within the field and it has a subtle meaning that corresponds with ‘independence from’ hegemonic discourses like patriarch, nationalism, capitalist culture, conservatism etc. The main paradox the term independence lies in this definition when material conditions of independent films in Turkey is taken into consideration. Artists and/or

---

<sup>2</sup> “(...) Ana akım filmlerdeki temel motivasyon bir filmi hızlı bir şekilde vizyona sokmak ve gelirleri hızlı bir şekilde realize etmek. Ana vizyon bu. Bağımsız sinemadaki ana heves, ana vizyon bu değil. Öncelikle iyi bir film yapmak bağımsız sinemada. Hatta gelirler düşünülüyor. [...] Ana motivasyon en başta farklı. Finasman yapıları da çok farklı. Bir tanesindeki yapımcı cebindeki parayı herahngi bir fona başvurmadan yatırıyor, filmi çektiyor, filmin kopyaları vs, reklamlarına harcıyor. Sonra da bunun gelirini hızlı bir şekilde realize edip parasını geri alıyor. Diğer modelde yapımcının böyle bir parası yok bir kere. Olanlar da vardır bağımsız sinemada. O zaten önce fonlara gitmek durumunda.”

<sup>3</sup> “Seyirciden başka bir ayırım yok. Rakamsal. Çok net ne kadar dağıtılıyorsun ne kadar izleniyorsun. (...). Nuri Bilge artık ana akım çünkü 300 bine yaklaştı. 135 kopya. 135 kopya çıkarsan ana akımsındır. Ana akımın kelimesi üzerinden gittiğimizde bile öylesindir. Yoksa bu filmi küçültmez, kötüleştirmez.”

films that are labelled as independent are materially dependent on public funds to be realized. This would not be a problem if Turkey had multiple public funding sources as it is in European countries. In addition to the market oligopoly experienced in distribution and the exhibition market, a limited number of public funds (when I say limited I mean there is only ‘one’) necessitates the examination of material conditions of films in Turkey. Through expanding the debate on what qualities make a film independent towards the economic conditions of film industry, I expect to understand the predicaments of independent film production in Turkey.

In this sense I argue and substantiate in the following chapters that the Turkish film market shows that there are two factors that need to be included in the debate on independent film due to the fact that 1) public funding mechanisms and legal regulations have a definitive effect on the way the sector works on a day to day basis; 2) the present market oligopoly in distribution and exhibition market underlines the importance of distribution and exhibition of a film’s lifecycle as much as production. As a result, independent artists are structurally bound to be dependent on public funds provided by DG Cinema since the year 2005 for the sustainability of artistic production and the survivability as an actor within the field. In this sense, I argue that the case of the Turkish film industry shows that the definition of independent film on the basis of political economy is not sustainable by disregarding the importance of legal regulations, institutional funding mechanisms, oligopoly in distribution and the exhibition market. Even though the term ‘independent film’ has been in circulation for a long while, the economic conditions of these films are missing in the general debate.

The structure of the thesis is as follows: in Chapter 2 I summarize my theoretical arguments in reference to respective literatures on the political economy

of the film industry, on the U.S. independent film studies, on the public funding of the arts, and last but not least, on the Turkish film industry. In Chapter 3, I explain the data sources and methodology I used to substantiate my arguments. In Chapter 4, I present the findings under the headings of film funds and DG cinema, market volume, distribution, exhibition, counter-oligopoly and reframing independence. In Chapter 5, I present my concluding remarks on the research. In addition to the main body of the research, you may find in the Appendix the full-length interviews (in Turkish) that I conducted for the purposes of the research.

## CHAPTER 2

### LITERATURE REVIEW

In this chapter, I summarize the debates within the literature on the political economy of the film industry and clarify my position by explaining how I am going to amalgamate the Institutional and Marxist analytical method while explaining the current condition of the film industry. Following that, I explain the limits of the studies on the U.S. independent cinema to underline the current authentic conditions of independent cinema in Turkey, and underline the reason for the necessity to rethink the definition of independence in the Turkish context. Due to the fact that (as my argument goes) public funding is a definitive element in studying the independent cinema in Turkey, I presented possible explanations of the idea behind the implementation of a public funding in the first place by referring to the liberal, communitarian and utilitarian arguments in the literature. This inquiry is necessary to conduct an immanent critique on DG Cinema's institutional, discursive and practical failure. Finally, I summarize studies on Turkish cinema in general and the contemporary Turkish film industry in particular; firstly, simply showing how understudied independent cinema in Turkey is and, secondly, benefit from explanatory powers of some contemporary studies on the Turkish film industry.

#### 2.1 Political economy of the film industry

The starting and ending points of the cinema industry is blurred mostly due to the recent developments in digital technology that made it possible for one person to shoot and distribute a movie without getting any help from any other person directly.

Continuously shifting geographies corporate conglomeration and fragmentation (Harvey, 2006), trans-media production and marketing (Jenkins, 2008) and overlapping tendency of personal and mass communications (Castells, 2009) are some reasons for the blurring lines of the limits of film industry (see Cannon, 2011). Thus, a study on the film industry in Turkey needs to establish and conceptualize its analytical limits that defines its subject of study as a field, without forgetting the very blurriness of the boundaries of the industry is its one of the important defining characteristics. If the study seeks to find alternative production and distribution practices of multiple discourses and ideologies, it is impossible to disregard the liquid character of the boundaries of the field. This line of thought is going to reflect itself on the study as a theoretical assumption that; new ways of production and distribution practices are going to concrete themselves around the peripheries/perimeters of film industry. For instance, counter-oligopolistic measures come from the actors that are mainly excluded from mainstream production, distribution and exhibition mechanisms.

Although it is an expected phenomenon, I need to underline that it is also the case in Turkish context. In other words, boundaries of the film industry are blurry because of the actors within the field look for alternative and new ways of producing and exhibiting arts. A study on the Turkish film industry twenty years ago would not bother examining the effects of digital distribution on the film industry or would not include public funding as a significant variable for the industry, and it is open to discussion whether there was even an industry twenty years ago. Due to the fact that these two instances are today crucial to understanding the Turkish film industry, it is

important to indicate how blurry and fluid the boundaries of film industry are and the frameworks that film studies use to understand art fields.<sup>4</sup>

The main theoretical basis that I am going to ground my research on comes from institutionalist scholars that study the art fields and media industries. Institutionalists generally focus on competition among companies, the organization of companies within an industry and its short- and long-term effects on the field itself, possibilities of access to sources of production and distribution (Golding & Murdock, 1997; Compaine & Gomery, 2000; Gomery, 1993, 1997; Mansell, 1999, 2004). These are some entry points of discussions on the industry, the entry point that also contributes to define the field analytically. Legal regulations and institutions, companies and their way of working in the field, people in the field and their material and symbolic power that shape and re-shape the distribution of resources and possibilities within the industry are going to be some significant elements that institutionalist scholars having been emphasizing so as to uncover the relationships of power and its eliminatory or encouraging, precluding or enabling interventions on the process.

Determining and defining the character of organizational and institutional aspects of the industry needs to be evaluated with its economic and market based qualifications. In other words, organizational models of production and distribution companies and individual filmmakers' positions within the field have mediated and immediated determining relationships with the mechanisms of the market such as the flexibility of labor, profit-based action models of producers and distributors,

---

<sup>4</sup> Although I do not define the field of cinema in a Bourdieuan sense, I am going to use his theoretical definition of field and its analytical components to comprehend the dynamics of the field of cinema (see Bourdieu, 1993; see Jenkins, 1992).

monopolization of production and distribution companies, economic dependency due to uneven development of foreign and domestic industries etc. In other words, I am going to question the field from the perspectives of Institutional and Marxist epistemologies together in order to understand the everyday working of the industry under various aspects that I am going to explain in the next chapter.

Together with the analytical questions grounded from the studies and insights of institutionalist scholars, another crucial analytical tradition for this research is Marxist political economy analyses. To begin with, one of the central questions of scholars of political economy on the culture industry is, analytically speaking, whether the domain of *production* or the domain of *distribution* is theoretically more accurate in explaining the power dynamics within the field. Between the two steps of a filmmaking process, which are production and distribution, scholars try to attribute primacy to one of these steps over the other in terms of the analytical and theoretical functionality of a study that emphasizes the political economy of filmmaking. Some scholars like Murdock & Golding argue that critical political economy studies give primacy to organization of production. Murdock & Golding (2005, p. 63) say that the “critical political economy continues to insist on the need to begin any analysis with the organization of production. (...) [It is the most influential and] logical place to start”. When it is considered that one filmmaker may shoot her film without any help from industrial monopolies, it is very difficult for her to show a similar success in distributing it without any help from distribution companies or theatre-management companies. Thus, focusing solely on production overshadows and undervalues the exclusionary mechanisms that are embedded in the distribution process (see Rosen, 1990; Wasko, 2005; Compaine & Gomery, 2000; c.f. Cannon, 2011). The process of distribution also entails ownership, circulation, marketing, and accessibility — in

short, where film as an artwork completes the process of becoming a *commodity*<sup>5</sup>. I am going to explain in more detail why I chose not to give primacy to one analytical entry point over another in the following section where I substantiate that production and distribution have a mutually significant influence over the definition of independence due to the fact that there is an unavoidable tendency of a film to turn into a commodity and a source of capital during its lifecycle. To understand film as a commodity I need to mobilize the methodology of the Marxist political economy. Before taking the Marxist analysis into the theoretical framework, I might explain shortly the debates within Marxism in the cultural studies literature.

In the context of cultural studies, the Marxist episteme does not only distinguish itself from institutionalism, Marxist studies themselves are also divided into three paradigms (Johnson, 1979)<sup>6</sup>. I may put aside the contributions of Saussurean linguistics or the structuralism of Levi-Strauss, the structural Marxism of Althusser (1971) and his reformulation of the theory of ideology is the founding stone of the first paradigm of Marxism within cultural studies. Ideology as practices in everyday life is a process of giving meaning to the external world by every individual, and it is not merely ideas and thoughts that are dictated from above; individuals have significant roles in producing and reproducing it. By the support of Althusserian theorization of contradiction and overdetermination (1969), a structuralist account of Marxism within the cultural studies literature moved in two directions: 'analysis of media-signifying practices with psychoanalysis' and 'rejection

---

<sup>5</sup> Besides it is a commodity that under circulation in the market, it is a transmitter of discourse and ideology.

<sup>6</sup> Stuart Hall (1980) divides Marxist cultural studies into two categories but it is not a relevant discussion whether they are divided into two or three. My concern is rather which questions are beneficial for the study comes from marxists instead of their biased categorizations.

of base/superstructure model and focusing on possibilities of existence of autonomous discourses'.

The second paradigm is the political economy and they emphasize 'concrete analysis of economic relations and the ways in which the structure both processes and results cultural production (Murdock & Golding, 1977). They argue that market dynamics such as profit maximization and monopolization are the ground mechanisms of diffusing dominant ideas and ways of normalizing and legitimizing them (Murdock & Golding, 1977). The third paradigm can be called 'culturalism' and the main representatives of this line of theorization are Williams (1973), Thompson (1963), and Hoggart (1958). First of all, they oppose the residual and merely reflective role assigned to the 'cultural'. They define 'culture' as both the means and values which arise amongst distinctive social groups and classes, on the basis of their given historical conditions (Hall, *Cultural Studies: Two Paradigms*, 1980). Culturalists underline the importance of a creative subject on the process of cultural production. Where structuralism had focused on the articulation of media discourses, culturalist studies seek to place the media and other practices within a society conceived of as a complex expressive totality (Curran, Gurevitch, Wollacott, & Bennett, 2005).

This type of a classification of Marxist studies is both exclusionary and reifying due to the fact that in the first instance they exclude the nuances within Marxism, which does not hold similar lines with the theories that are summarized above, such as the Frankfurt School and Gramsci. Even though the debates among these paradigms have important political and theoretical implications, I am going to incorporate various Marxist and non-Marxist scholars in respect to their unique theoretical stances, instead of bundling them and labelling them under broad

categories. The concern of the research is to attempt to unfold the mechanisms of production and distribution of film in an eclectic theoretical way. The second paradigm is the one I am going to incorporate into this study and I am going to explain how, while I discuss shortcomings of US independent film studies to understand the Turkish context in the following section.

It should be noted that one of the central concerns of this research is to find the entrapment points of the Turkish film industry by focusing on power relationships and the roles institutional mechanisms play within the market. This type of concern requires us to pragmatically eclecticise Marxist and Institutional epistememes for the sake of the research. Institutional scholars study the ways competition is both created and prevented in media industries by focusing on the power distribution among media entities and companies to question inequalities produced in a media field (see Cannon, Golding & Murdock, 1997 Compaine and Gomery, 2000; Gomery, 1993, 1997; Mansell, 1999). In other words, the institutionalist episteme attempts to reveal how companies build oligopolies and rise onto them while creating domination over less powerful actors in a media field. Through this, they try to show the workings of institutional mechanisms in which inequality emerges and prevents some actors accessing the resources. In the Turkish case, I am going to substantiate how the misframed public funding mechanism allows the continuation of market oligopoly by creating a vicious cycle by which newcomers (who get their initial capital from public funding) find no positive initiative to open up a space of revenue extraction and are bound to further public funding in their future lifecycle within the industry. In other words, through the concerns of institutionalist scholars, I am going to analyze the results of mutual interactions of current market oligopoly in distribution and exhibition markets and

public funding mechanisms. By oligopoly, I simply mean that in a field or market, a small number of firms/corporations/private entities control and/or own large proportion of production and/or revenue mediums in that specific field or market.

On the other hand, the deadlock that filmmakers face due to deregulated market mechanisms can not be understood without the commodity nature of films. When a film gets distributed in the market — isolated from its artistic value, as a commodity — its main objective is to extract revenue. Newcomers, independent artists, those filmmakers that are funded by DG Cinema face institutionalized blocking mechanisms – market oligopoly, lack of distribution and exhibition incentives, deregulated market – on reaching revenues in the market. The circle of production, revenue extraction and reproduction of new films can be more easily understood through Marxist market analysis of M-C-M' and C-M-C (M: money and C: commodity). In this sense, I attempt to clarify why independent filmmakers are bound to DG Cinema if they desire to make new films. In brief, they are deprived of reach on revenue extractions and their film as a commodity can not complete the revenue extraction circle described above. As a result, for her following film, a filmmaker has to knock on DG Cinema's door, which is a huge vulnerability for independent filmmakers. These mechanisms that produce vulnerability are the ones that necessitate rethinking the current situation of the independent cinema in Turkey as well.

In the following section I am going to explain my position on the debate of the definition of independent film. My aim is going to be to find an accurate theoretical basis for defining independent films in the context of the film industry of Turkey.

## 2.2 The U.S. independent film studies

The contemporary studies on independent films in the U.S. begin their journey by addressing the problem of the definition of the 'independence'. The theorists first began to look back and find the structural relations between independent films and mainstream films. Thus, Balio argues that the term independence gained significance since the establishment of Hollywood's oligopoly over the film industry in the U.S. (1985). And Merritt (2000) pushes back the date further in describing the formation of the independent production and distribution of films. He argues that independent production and distribution was out there even before the oligopoly of Hollywood. These two different points of departure signify and assume two types of relations between the 'mainstream' and 'independent'. The former proposition argues that independence should be defined according to its authentic relations with mainstream production and distribution mechanisms, while the latter avoids relational calculus in analyzing the term independence and attributes abstract and immanent value to term independence. In other words, the second theoretical stance, which argues independent production relationships was out there before the big studios and the oligopolistic structured film industry, attempts to define 'independent', theoretically and relationally 'independent' from the dominant and hegemonic production and distribution relations. Unavoidably, the second proposition falls short of defining, shaping and reshaping power of the hegemonic production and distribution relations, which first became concrete as Hollywood got blurry and unshaped. As Adorno (2001) underlines, both by directly indicating and by unfolding his analysis of the culture industry, without a comprehensive understanding of hegemonic relations that dominates any sect of a culture industry, an inquiry into alternative ways of organizing production and distribution relationships is bound to be crippled and

misleading for subjects that seek counter-hegemonic ways of organizing the industry. The conceptualization of the ‘independent’ in relation to the mainstream, which is the first theoretical stance I mentioned above, has its own variations within the literature. Even though defining independence according to its varied interactions with the mainstream is the path I am going to follow in this research, I need to position myself by elaborating further debates within the first theoretical stance mentioned above.

The independent film production in the U.S. is not an organizational form that stands against Hollywood, according to Levy (1996) and Wasko (2005). To the contrary, they work parallel to each other. They both have their own organizational structure and targeted audience (Levy, 1996; Thompson, 1963). This way of thought reserves possible misinterpretations, especially for the Turkish context. It either ignores some films that are produced completely out of the mainstream film production process, for instance, most of the public funded films in Turkey, and has potential to undervalue some of the counter-oligopolistic trails that some independent actors follow in Turkish contexts. In other words, pessimistic insight towards independence by arguing it is already part of hegemonic production and distribution relationships prevents possible positive aspects of counter-oligopoly attempts practices by peripheral actors within the field.

That being said, I am not able to glorify counter-oligopoly attempts in Turkey without any doubt. As a brief introduction to this subject I should clarify that, I also do not see any original or counter hegemonic way of organizing and re-organizing the production and distribution processes by independent film production in Turkey. Thus, the relationship between the ‘mainstream’ and the ‘independent’ sectors cannot be defined in a pure antagonistic way. Independent films imitate the

organizational structure of mainstream films by adding nuances to their workings but this does not go far enough for me to define organizational structure of independent production as an effect that pushes the limits of hegemonic ways of production and distribution methods of the mainstream industry. Even so, there are some clear differences between the two, enough to argue authentic definitions of mainstream and independence that are significantly different from one another in terms of their positions within the market and, in terms of power relationships, they are subjects and objects, too.

This way of thought reshaped my agenda of defining the field, and I am going to frame the parameters of the industry by putting them into the web of relationships which shape and reshape how independent films are bound to work. In that sense, in different levels of analysis, the concerns of Institutional and Marxist theorists incorporate into the working of independent films and help me examine how the problem of limited monetary source in the production, and the oligopoly in the distribution process, for instance, binds and forces the field the way it works on the ground, without overlooking potential new steps towards reorganizing the industry itself.

I need to reinstate the theoretical debate on whether production or distribution is an analytical entry point to the film sector in Turkey. The U.S. film industry (Garnham, 1994) proposes three types of independent film cluster. Their relationship with Hollywood is the determining factor on defining and stacking each cluster. These categories are as follows: the films that are subsidized by a Hollywood studio [a minor co-producer is an Hollywood studio], and/or films that are produced outside Hollywood and then distributed by Hollywood studios, and thirdly, films produced, distributed and exhibited outside the Hollywood circle in which big studios have no

interest at all. The feature film industry is the leading part of the film industry as part of the culture industry in general. Thus, in an environment like Turkey, where the culture industry in general - and the film industry in particular – is understudied, I needed to start looking the most crucial part of it in terms of the financial and ideological leading position of feature productions. These concerns directed my analytical point of interest on feature-length fiction films. This study excludes documentaries, short films or any other kind of film due to both a single research agenda that is not able to contain the entire film sector, and theoretically speaking, contradictions within the field necessitates a primacy for feature-length fiction films on other types.

Throughout the history of the film industry in different geographies, control of the distribution meant control of the industry itself. By distribution, I mean any kind of exhibition such as theatrical, festival-based, self-distribution and, thanks to the internet, online exhibition. Some theorists argue that film distribution has the power to shape the field (Rosen, 1990; Compaine & Gomery, 2000; Wasko, 2005). On the other hand, while questioning hegemony, political economists Murdock and Golding state that ‘critical political economists’ insist on the primacy of production in studying the film industry (1977). Just because the production of a film comes before the distribution/exhibition in terms of temporal workflow, the ‘critical political economy’ argues that production has more effect on shaping the field. These two views have been questioned and a nuanced analytical stance has become apparent. Mattelart (1992) and Mosco (1996) nuance the relationship between these two (production and distribution) and reject a linear determining relationship between them. They underline that a mutually relational analysis of the production and distribution processes are analytically more accurate than giving primacy over

another. And they have a very simple yet strong argument for that; just because the production process of a film comes first in a temporal manner does not mean it is more important than distribution. They reject that kind of an abstract assumption and propose to analyze every case without giving primacy to one step over another beforehand.

To be honest, my theoretical stance in this debate is shaped and fixed by my findings in the field, which is film industry in Turkey since the year 2004. A comprehensive academic concern about the field requires me to assume a transversal relationship between production and distribution. In other words, to be able to understand the Turkish film industry and independent production as a subcategory, especially after 2004, I am going to emphasize both the production and distribution processes and their mutual and transversal determining powers on each other.

The second reason behind the analytical stance I explained above has roots in another theoretical field: the political economy of commodities. Film as a commodity, and film budget as capital, requires me to define and establish a more nuanced analytical set of relationships between production and distribution. As Moran (1996) and Cones (1997) propose, film distribution determines the profit reaped from exhibitions. A commodity needs to be sold in the market and thus turns itself in capital again to be used as an input to the production process of future commodities by the producer. Marx (1990, 1993) explained this as an inevitable component of the production of a commodity. Circulation in the market makes a product what it is in a capitalist relationship, which is a commodity. Thus, distribution is an integral part of film production. This is also the case in Turkish independent film production circles even though a film is produced using state funding and does not seek any profit from the market. There are two rationales

behind this. First, the only public film funding mechanism executed by DG Cinema (which is regulated by Law 5224) receives its capital source from a 10% entertainment tax on cinema tickets. The tax is levied by the Ministry of Finance and 75% percent of it gets transferred to the Ministry of Culture and Tourism. An ‘uncertain’ proportion of this revenue is managed by DG Cinema and serves the Ministry of Culture and Tourism. In other words, independent films that are dependent on public funding require revenues from exhibition (distribution) mechanisms. I conceptualize this process as an authentic type of money-commodity circulation mechanism embedded to the production-distribution process. Secondly, as theoretically outlined above, films are produced to be distributed, of course, and to make profit. Otherwise, producers/directors/artists (most of the time these three are one and the same person in independent film production in Turkey) will not be able to produce another film. The self-sustainability of a filmmaker depends on revenues acquired through distribution circuits. These two points are crucial to understanding how legal and market forces shape the film market in Turkey and how they have affected the shape and definition of independent films in the last ten years. These variables of the domestic market require me to avoid giving an analytical primacy to one segment of the commodity circulation over another.

My analytical bond with the existing definition of ‘independence’ is seemingly contradictory in the sense that I both accept a definition based on financial independence from hegemonic studios and propose another definition for the domestic market: dependence on state funding. However, what I argue is as follows: the definition of U.S. independent cinema provides legitimate ground for theoretical discussion over the definition of independence but does not explain the situation in the domestic context of the Turkish film market. Additionally, because there is not

any significant literature on the political economy of independent Turkish cinema, or a valuable discussion on that specific matter, this study attempts to make different understandings of independence within the market itself visible for the market and academia and to introduce some entry points of discussion for further studies on the domestic film market. Unavoidably, throughout the field study, I assumed independent cinema in a certain way, and the field forced me to make a genuine definition of independence specific to the domestic context, especially for the period between the years 2005 and 2013.

### 2.3 Public funding of arts

My argument on the definition of the independent films requires closer analysis of the relationship between the state and art. In the Turkish context, one of the key elements in the field is the public funds provided to the sector by the DG Cinema. There might be a couple of reasons why the state chooses to fund films. Some of them may be purely economic; the state favors funding films to boost the industry or form a domestic film industry in the first place. On the other hand, Rushton (2000) seeks possible ideological grounds of such supportive acts by looking at the key concepts of liberalism, economism (utilitarianism) and communitarianism. I am going to focus on liberalism and communitarianism to explain the specific standing of DG Cinema in Turkey. First, as a liberal theorist, Rawls (1971) argues that the state may take on the task of preserving the cultural values of a society, but should not bother improving it. Unlike Rawls, another liberal Dworkin (1985) argues that the state should acknowledge the ‘importance of providing a rich culture by providing innovation structures’ to society. The main point of the discrepancy between these two comes from whether the state should have a conception of what is

good for society. If the answer is affirmative, the state should promote what is good. According to liberal thought, the state should not have a definition of a good life and should avoid imposing it on the society. Thus, Rawls' argument is coherent within the liberal framework (Black, 1992). Secondly, some theoretical standpoints can be found within the writings of communitarian theorists to justify state involvement to the cultural production; 'a democratic society needs some commonly recognized definition of the good life' (Taylor, 1995). In this sense, the state recognizes 'common values' and promotes them.<sup>7</sup>

DG Cinema grounds its reason of existence on the bases of 1) "improving artistic perception of the society", 2) "supporting national films", 3) "carrying cultural wealth into the future generations" and 4) "supporting the Turkish film industry in the international arena"<sup>8</sup>. Although the first sentence is modernist, it also incorporates a communitarian premise in the third and fourth sentences. The third sentence (when we put it together with other discursive ground stones of the DG Cinema) has a direct linkage to the debate within liberalism in terms of whether the state has a duty to enrich the culture or just legate the existing wealth. It seems that DG Cinema and the Turkish state chose a rather Dworkinian liberal and Taylorian communitarian practice, owing to the reshaping and re-founding process that began in 2004 and started being practiced in 2005. The second and last sentences from the text that depicts the mission of DG Cinema contains utilitarian aspects. Thus, while DG Cinema phases its reason of existence clearly binds together communitarian, liberal and utilitarian arguments.

---

<sup>7</sup> Promoting certain common values sounds anti-democratic basically because it includes restraining some other values for the sake of 'common values' of society. It might be the subject of another study focuses on the discursive aspects of promoted/supported films by the state in Turkey.

<sup>8</sup> <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=21> (This webpage is not available in English version of the website).

This combination has not come out of nowhere; it has structural causes within the field itself, and it is notable especially for the utilitarian aspects of DG Cinema. Inefficient market dynamics necessitated some kind of public involvement/intervention in the sector, and this involvement concretized itself as DG Cinema and its public funds (together with other tax regulations and budget regulations). And again, due to the given variables within the field, this intervention turned into a defining element for a significant proportion of the actors within the sector. One logical conclusion of this process concretizes itself as my argument on definition of independent film in Turkey. As part of my argument on the definitive intervention of the state in the art field, following the argument of Dubois (2011) establishing and maintaining public funding policy does not necessarily reduce the imperfection of the market, especially when public funding mechanisms have been framed in an incomplete and inconsistent way, as it is the case in the context of Turkey. By means of this, the literature on independent film and on state-art relationships need to be synthesized to unfold the conditions that shaped the production and distribution conditions of public-funded films. The former will provide a foundation for understanding independence in the film sector, while the latter will allow me to include the public-fund within the very definition of Turkish independent films.

There are some other significant studies on the public funding of art (see Mulcahy & Swaim, 1982; Snowball, 2008; Thorsby, 2010; Toepler & Zimmer, 2002; Heilbrun & Gray, 2001; Zuidervaart, 2011; c.f. Feder & Katz-Gerro, 2012), but none of them conceptualize public funding as a definitive input to independent film

literature.<sup>9</sup> What I attempt in this study is to position public funding of the film industry squarely into the discussion on independent cinema itself.

#### 2.4 Studies on Turkish cinema and film industry

The political, sociological and economic history of cinema in Turkey is still an understudied field. Scognamillo's book *The History of Turkish Cinema* (2014), Özgüç's several studies on Turkish cinema (1993; 1995; 2004) and Özön's *The History of Turkish Cinema* (2013) are some of the significant studies on that matter. These studies try to examine the history of Turkish cinema since its first steps during the Ottoman period to the present time. Sociological, historical and artistic analyses are amalgamated in these studies and all of them provide significant insights into the Turkish cinema in terms of understanding, periodization, and overall defining the phenomenon called Turkish cinema in general. However, none of the studies that focus on the history of Turkish cinema use analytical tools of political economy except couple of studies: *The Economic Structure of the Turkish Cinema and Its Effects on Cinema* by Erkiş (2003), *Post-production and Technical Infrastructure in the Beginning Years of Turkish Cinema* by Liman (2011) and *The Economic Structure of Turkish Cinema (1896-2005)* by Tunç (2012). Even though previous structural legacies have irrefutable shaping power on the current topography of the industry, we need to look some contemporary studies and works to trace these structural, institutional and economic continuities and breaks.

The book called *22 Years of Cinema in Turkey* written by Yavuz (2012) provide significant quantitative and qualitative knowledge together with the analysis

---

<sup>9</sup> For the British case of public funding see Kim's thesis on the issue (2003) and for the case of Poland the article of Ilczuk & Wiczorek are beneficial to understand other public funding cases (2000). And for the US case see Georgiou's (2008) thesis.

of these data, along with some political economic articles written by some other authors such as Behlil (2010) and Esen (2012). Another article by Akser (2015) is on Turkish independent cinema and combines the economic conditions of Turkish independent cinema with artistic, political with directors' individual backgrounds in an attempt to put Turkish independent cinema in its place within the general history of Turkish cinema. We can say that his article follows a similar analytical attempt in his book called *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema* (Akser & Bayrakdar, 2014). Şentürk (2014) published a report in cooperation with the Istanbul Chamber of Commerce, which functions as a still photography of cinema industry in Turkey between the years 2005 and 2010. The Istanbul Chamber of Commerce also published another report called "Conditions of the Turkish Film Industry and Its Goals" prepared by Tanrıöver (2011).

Behlil's article provides a brief history of the film industry and she explains how the bonds between private TV and blockbusters slowly started a new blood for the industry in the 1990s. The replenishing effect of financial and human capital come from private TV, and in the 2000s we witnessed the pullback of these private TV capitals, except for actors and actresses (Behlil, 2010). The years of the 2000s have become the era of films financed by DG Cinema. Since 2004, regularly provided public funds created an enormous change [for the industry] (Binatlı, 2005; c.f. Behlil, 2010).

In this study, I analyze these changes together with their beneficial and adverse aspects. The literature I explained above gives an opportunity to discuss and understand the film industry and defines the aspects of independent films in Turkey, specifically, the production and distribution processes of these films. The nature of public funds provided and the current situation in the distribution market spawns a

unique type of independent film production and distribution chain. Understanding this new definition of independent cinema means also understanding the temporal and spatial constraints and potentials of the mutual relationships between the political arena and industrial production in the culture industry.

## CHAPTER 3

### METHODOLOGY

I grounded my research in the production and distribution processes of film production. By following the discussions in the literature on the political economy of media in general, and the political economy of the film industry in particular, along with the literature on independent cinema, I analyzed production and distribution in terms of their mutual effects on one another. In addition to that, I give public funding a central role that shapes the reciprocal relationship between production and distribution. To do that, I searched out data on public funding of Directorate General Cinema between the years 2004 and 2013 through the SE-YAP<sup>10</sup> report, primarily prepared by Yamaç Okur, and official data provided by the Ministry of Culture and Tourism. I obtained the market data of the same period from Antrakt Annual Sectoral Reports<sup>11</sup> and from a report entitled “Turkish Film Industry, Key Developments 2004 to 2013” (which also benefits from the data provided by Lumiere Database, Sectoral Reports of Antrakt, the Ministry Data and the SE-YAP Report) prepared and published by the European Audiovisual Observatory<sup>12</sup> in 2014.

I, as an amateur filmmaker, participated in several short film and feature film projects, film festivals, applied to DG Cinema twice for funding and attended several

---

<sup>10</sup> SE-YAP is a film producers’ association based in Istanbul.

<sup>11</sup> Antrakt is a private, independent and neutral film market intelligence company providing data on the Turkish box office, cinema infrastructure and sectoral developments in Turkey since 1989.

<sup>12</sup> The European Audiovisual Observatory is part of the Council of Europe in Strasbourg, France. It is a public service organisation. The Observatory was created in 1992 in order to collect and distribute information about the audiovisual industries in Europe.

official and unofficial meetings in the field, so I consider myself a participant observer. In addition to that I conducted several semi-structured, open-ended elite interviews with producers, directors, company representatives and film critics. I include the transcriptions of the most significant four interviews in the Appendix.

My first interview was with Yamaç Okur. He is the producer of several films that are funded by DG Cinema and Eurimages, and also, he was the vice president of SE-YAP and is the name behind the manual work of SE-YAP report on public funds in Turkey. He is also the grant holder of the *Altyazı Film Magazine*, which was founded in 2001. When I conducted the interview, he was one of the members of the funding committee in DG Cinema as representative of SE-YAP. Considering his years of experience in the sector as a successful producer and the fact that he possesses important knowledge about the inner workings of the funding committees under DG Cinema, it is obvious why interviewing him was significant for the present research. Secondly, I interviewed Çiğdem Mater, another producer of several public funded films. She provided significant insights into the positive and negative aspects of public funding and provided information about instances of unique cooperation between independent filmmakers and local municipalities. My third interviewee was Esra Barlık, co-founder of the Turkish Film Network, a company that emphasizes distribution of domestic films through online platforms. It is almost impossible to reach data on online distribution of domestic films and I decided to interview the representative of one of the few companies that bothers distributing domestic films online. She explained the workflow of online distribution, the current economic status of the actors in the sector, together with future prospects and the potential for online distribution in Turkey. Last but not least, I interviewed representatives of

Başka Sinema (Another Cinema)<sup>13</sup>, Okan Üzey and İmre Tezel. It was important for me to understand one of the important actors in the field that tackles the market oligopoly and tries to find alternative distribution models for the films that lack mass distribution.

In the following chapter, have provided legal and institutional background information about public film funds in Turkey. I have summarized the monetary volume of DG Cinema funds. Following these I have presented quantitative data on the domestic film market, specifically its economic volume in terms of audiences and box office results.

In the distribution section I explained the share of revenues between producer, distributor, exhibitor and the state. Then I provided data on the top five distribution companies, in terms of their market share, that do business in the domestic market. I arranged the data on market shares and box-office revenues of these five companies. These data are arranged to provide a solid foundation for a discussion of the severity of the monopoly of these companies over distribution in Turkey.

In exhibition section, I focused on exhibition companies and their market share in terms of theatres, seats and screens owned, together with market share in terms of box-office and on-screen advertisement revenues. Revenues obtained from advertisements reveal the oligopoly of Mars Entertainment, which cannot be obtained simply by examining the number of screens owned. The reason is explained in detail in the respective passage below.

---

<sup>13</sup> Başka Sinema is a project of the corporation M3 Film. They seek alternative ways of distribution and exhibition mechanisms, especially for independent films (both domestic and imported).

Before explaining my hypothesis on rethinking independent cinema in Turkey, I reserved a section on potential and actual counter-oligopoly attempts basically by emphasizing the development of online distribution technology and digital distribution. I also explained how these new ways of reaching the audience offer new possibilities for tackling the market oligopoly in distribution and exhibition.

## CHAPTER 4

### FILM INDUSTRY IN TURKEY

#### 4.1 Introduction to the market figures

The stagnation period of the film industry in Turkey during the 90s could concretely be seen in every theatre dominated by Hollywood productions. Similar to the European film industries that founded Eurimages as a tool to survive against Hollywood domination, the Turkish film industry has been constrained by public support and sponsorship mechanisms in that period (see Çetin-Erus, 2007). In the 1990s, the cumulative box office shares of national productions could not exceed the 20% threshold in box office (Yavuz, 2012). To show the development of the industry since then, I need to note that national productions exploited 58% of overall box-office incomes in 2013 (Observatory, 2014) (Figure 1).

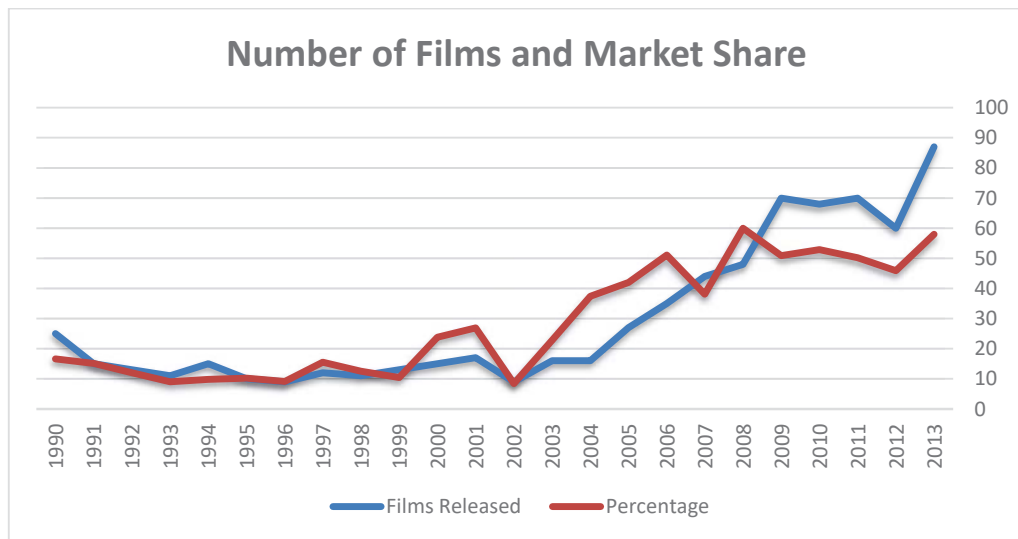


Figure 1 Number of Films and Market Share  
Source: Antrakt (2014), Observatory (2014)

Figure 1 shows the percentage exploited from total ticket sales in Turkey by national films or majority co-produced films. There has been a significant increase since the 90s. The new millennium can easily be called the rebirth of the Turkish film industry in terms of its own historical fluctuations. An increase in theatre numbers, general admission levels, number of productions, public funds provided to films, and the international increase in the festival success of nationally produced films all indicate an irrefutable success story in the 2000s. However there seems to be a significant success in terms of various indicators, structural and institutional constraints remain, and these needed to be revealed through visualizing the concrete mechanisms of industry by tackling the veil of success-discourse that might harden to visualize these mechanisms and some indicators of failure. And I need to take a brief look at the overall indicators of the industry before focusing on the story between 2004 and 2013.

Even though this study does not follow a comparative path, as an introduction I need to provide some key characteristic figures of the industry in a comparative manner to situate the success story of the local industry within the overall framework of its counterpart industries, which is going to be Europe in this specific case. An increase in the number of films produced goes hand in hand with an increase in some other key figures. From 2004 to 2013, admission increased from 29.7 million to 50.4 million. In the same period, admission in European Union countries decreased from 961 m. to 907 m. However, the gap of admissions per capita between Turkey and European Union countries still remains; 0.7 and 1.8 tickets sold per inhabitant, respectively (Observatory, 2014).

A comparison of the Turkish film market with the EU reveals the importance of the tendency to increase national production and domestic exploitation. Market share of national films in Turkey is 58% while the EU average is 16.3%; and Turkish national films exploit 93% of their total revenue from the domestic market (Observatory, 2014). This means that national films managed to downgrade Hollywood dominance in the domestic market but could not manage to export themselves to foreign markets in this booming period (including the extra theatrical exploitation mechanisms such as DVD, TV and online sales).

Another significant characteristic of the production process is mostly due to a fragmented production landscape in the public funding model of DG Cinema. Around 70% of production companies in the field produced only one film in twenty years. Only five out of 358 film companies produced more than 10 films (Observatory, 2014). The causes and effects of the fragmented production landscape is going to be a noteworthy indicator as I substantiate the negative and strong shaping effects of the current public funding mechanism which I am going to analyze in the following section.

There is another key characteristic of the field: oligopoly in distribution and exhibition in the film industry. The top three distribution companies (UIP – United International Pictures Turkey; Tiglon / Fida Film; WB – Warner Bros Turkey) have exploited 89% of total revenues from the tickets sold in 2013. The leading exhibition company, the Mars Group, took 52% of the box office by managing 26% of all

screens throughout the country in 2013<sup>14</sup> (Observatory, 2014). The previous years are no different and will be analyzed in detail later.

The key element of the field unmentioned so far is DG Cinema, whose institutional and legal framework was changed in 2004 and started functioning in 2005; it is the starting point which set the limits of the temporal scopes of this study. Figure 2 shows the films that got support from DG Cinema and their contribution to the total of national production or the majority co-production films that were released in specific years, solely to show the significant role of the public fund within the film industry. Throughout these years, 156 national films out of 509 (corresponding to around 30% of all national films released between 2005 and 2013) got either feature film, first feature film, or post-production support funds from DG Cinema<sup>15</sup>.

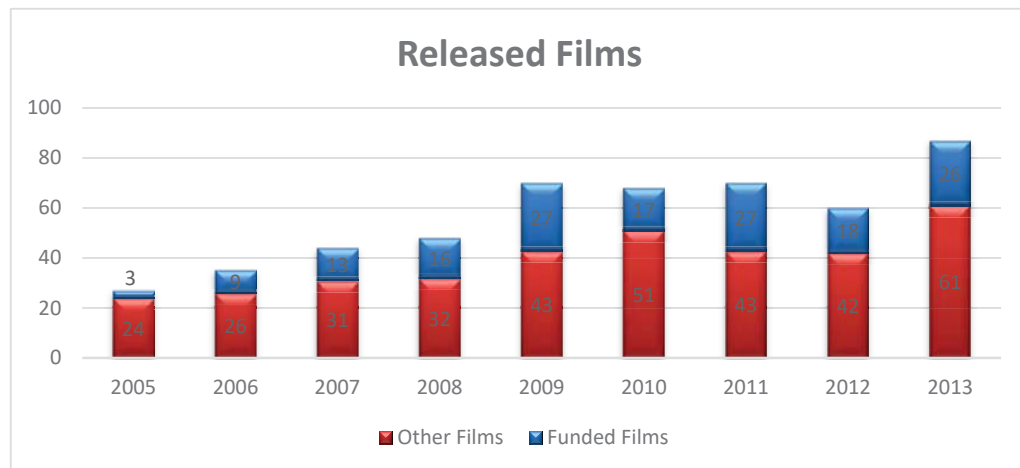


Figure 2 Released Films

<sup>14</sup> 26% might not seem as an oligopolistic feature alone. I might argue that, one quarter of the total screens in densely populated and high-profit areas easily results an oligopoly in the market that exploits 52% of box office and 85% of the screen-advertising market (Observatory, 2014).

<sup>15</sup> According to its own sources of DG Cinema, the institution supported 298 films within the specified time period. But, I excluded the films have not been released in theatres. Some projects gets right to be funded but either they resign, could not manage to be finished shooting or has not find an opportunity to be screened in theatres; which level down the real number of supported films from 298 to 156.

Source: Observatory (2014), DG Cinema (2014), SE-YAP (2014)

Figure 2 shows funded films that had an actual boosting effect on the number of films produced after the year 2005. An overall growing tendency of both the total number of films and the number of funded films can also be observed in Figure 2.

The concept of the independence of a film has been reshaped in an environment where public funding is crucial to boost the sector on the one hand, and the way public funding is built in terms of legal and practical terms and contributes to the empowerment of oligopoly that restricts the possibilities of circulation of low-budget films, while the market share of national production increases with the number of theatres and film audiences in general. There is a growth in the film industry, and the question is whether it is sustainable or not from the perspective of independent productions.

#### 4.2 Film funds and DG Cinema

Before discussing the practical and procedural workflow of DG Cinema, I need to explain the evolution of the legal framework that aims to regulate the industry and its support mechanisms since the foundation of the modern Republic. The first legislation relating to cinema was the “Regulation Regarding Control of Cinema Films”<sup>16</sup> enacted in 1932, which can be considered the first state censorship mechanism. Another regulation called the “Regulation Regarding Control of Films and Film Scripts”<sup>17</sup> legislated in 1939 was based on “The Law of Police Powers”<sup>18</sup>. The new regulation abolished its predecessor and remained in force until 1977, when

---

<sup>16</sup> Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname.

<sup>17</sup> Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname

<sup>18</sup> Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu.

it was first amended and then abolished totally in 1986. For the first time, the regulation mechanism was legislated by law instead of regulations. In 1986, the “Cinema, Video and Musical Properties Law” (No. 3257)<sup>19</sup> was passed. This law changed four times — in 1987, 2001, 2003 and 2004 (Doğan, 2010). The current film policy is regulated by Law No. 5224 (which is also referred as ‘the cinema law’) on “Evaluation, Classification and Support of Cinema Films”<sup>20</sup> that was legislated in 2004 and abolished the old one, No. 3257. The current public fund scheme is based on the very recent Law No. 5224. The law and the subsequent regulations shaped the DG Cinema as the main executive institution of the Ministry of Culture and Tourism to implement all cinema related tasks. One of the main responsibilities of DG Cinema that is of interest in this study is that it executes all the operations regarding government film funds.

Before addressing the direct support mechanism that dates back to 1990, I need to explain how and when tax advantages evolved both for domestic and imported films. If public support for the film industry is framed in a broader perspective that contains tax advantages, I can argue that, for the first time, the state provided public support to national films in 1948 through a significant tax advantage for national films over imported films. The municipal revenues were restructured in 1948 and a tax imposed on film exhibition was set at 25% for domestic films and 70% for imported films. This gave an advantage to domestic films by providing lower ticket prices, which increased the demand and admission of domestic films over imported films. In 1991, a municipality tax on domestic films was abolished, while it was set at 25% for imported films (Observatory, 2014). In 1997, the tax on

---

<sup>19</sup> Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu.

<sup>20</sup> Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun.

domestic films increased to 10%, while the tax on foreign films was lowered to the same level<sup>21</sup>. Thus, since the 1997 tax advantage for domestic films as an indirect support mechanism is no longer in force. Since the beginning of the 1990s, the state policy on the public support for films evolved into more direct support mechanisms.

After three years of preparation since the legislation of Law No. 3257, the Cinema and Copyright Directorate was formed within the Ministry of Culture and Tourism in 1989. This mechanism provided support to Turkish films throughout the 1990s. Due to the economic crisis in 2000-2001, the supports stopped and no film was supported<sup>22</sup> until a new law was legislated and the new institutional framework started operating in 2004-2005.

DG Cinema is the only public film fund in Turkey<sup>23</sup>. Seventy-five percent of the revenue comes from a 10% entertainment tax on film tickets sold in theatres is received by the Ministry of Finance and transferred to the Ministry of Culture and Tourism<sup>24</sup>. This means the revenues coming from the activities within the industry (ticket sales) is channeled through DG Cinema to the films that seek public support.

DG Cinema provides three types of support mechanisms for feature productions:<sup>25</sup> project support, production support and post-production support. The first one aims to support script development, R&D, and pre-production related activities. The second one aims to support the pre-production and production

---

<sup>21</sup> All the historical data in this section is obtained from the report published by Observatory.

<sup>22</sup> However 23 feature film projects financed through other sources than the usual mechanisms in this 5 year period between 2000-2005 (Observatory, 2014).

<sup>23</sup> In a comparative perspective, France has 48 public funds in different levels and their total yearly income is 592.3 MEUR while Turkey has only one public fund and its income was 13.3 MEUR in 2011. (Public Funding for Film and Audiovisual Works in Europe, 2011)

<sup>24</sup> The remaining 25% goes to respective municipalities.

<sup>25</sup> Before 2013 the categorization of the types of supports were quite different but main categories that I have been focusing on are the same. And, although these support schemes are available for documentaries, animations and short films, I focus on feature films for the sake of the scope of the research.

processes of a feature film, while the last one aims to support the editing, advertising, and printing of the films. From 2014 onwards the scheme has been divided into five categories? 1) project development for feature films, 2) scriptwriting for feature films, 3) production support for feature films and production support for first-time directors, 4) post-production support, and 5) support for documentaries, animation films and short films.<sup>26</sup>

The committee that decides which projects gets support consists of professionals from the industry (mostly provided by employee associations) and officers of the Ministry. Each of the ten professional associations in the industry sends one member, and there are three representative officers from the Ministry and the current General Manager of the DG Cinema as the representative of the current Minister himself. Thus, the committee consists of fifteen people and generally serves a two-year term. Even though DG Cinema provides direct (direct payment of a certain amount to the producer) and indirect (only gives the cost of loan and interest of loan that producer gets from a bank) support in the production period, and some of these funds need to be repaid under certain conditions (such as if a film makes profit), if the film does not get any awards listed by DG Cinema, or if a film never comes to the theatres, up until now there has not been any project or producer that repaid its public fund, which is a loan on paper. Thus, in practice the production support DG Cinema provides to feature films that are actually shot is a non-refundable support.

---

<sup>26</sup> Regulation on Supporting Films (Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik): <http://mevzuat.basbakanlik.gov.tr/Metin.Aspx?MevzuatKod=7.5.5358&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=sinema>

Due to the fact that post-production or project development supports are insignificant both in terms of amount and scale as shown in Table 1 and Figure 3, I am going to focus on production supports for feature films and first-time-director films, by reserving my arguments on the very reason of this gap between post-production and production fund amounts.

Table 1 Amount of Funds Distributed by DG Cinema

YEAR	Feature Film	First-time-Director Films	Post-prod.	Feature Film Script Dev.	Feature Film Pre-prod.
2005	2776451	179126	14927	0	0
2006	2975607	1143444	14990	223215	0
2007	3817404	1305296	16660	253059	0
2008	2352234	1514434	30015	262468	8393
2009	2118769	1228969	135172	165249	0
2010	2640846	1806723	206759	270442	7568
2011	2574442	2211322	370505	104215	0
2012	3483108	1066150	148696	102637	0
2013	2467075	803519	0	108898	0
2014	6246392	1452057	0	164795	0
Fund TOTAL (€):	31452328	12711040	937724	1654978	15961

Source: SE-YAP (2014), DG Cinema (2014)

Since 2005 when the cinema law became effective and provided funds to feature films, DG Cinema distributed 31 MEUR to feature films and 12 MEUR to first-time-director feature films while distributing less than 1 MEUR for post-production processes for feature films. In other words, the support mechanism of DG Cinema is highly concentrated on the pre-production and production processes while seemingly excluding and undervaluing the post-production and distribution aspects of a film in the market.

Vision and reason for foundation of such a public funding mechanism is actually based on the idea of insufficiency of market mechanism. The market is insufficient in providing resources for films that carry communitarian values of a

specific society; and the state creates an institution to intervene in the situation of insufficiency, communitarian and utilitarian values in mind (see Rushton, 2000). The story is the same for the domestic market in Turkey and the foundation process of DG Cinema. This is made clear in their texts that explain the mission and vision of the institutions where utilitarian and communitarian ideological sets have been used.

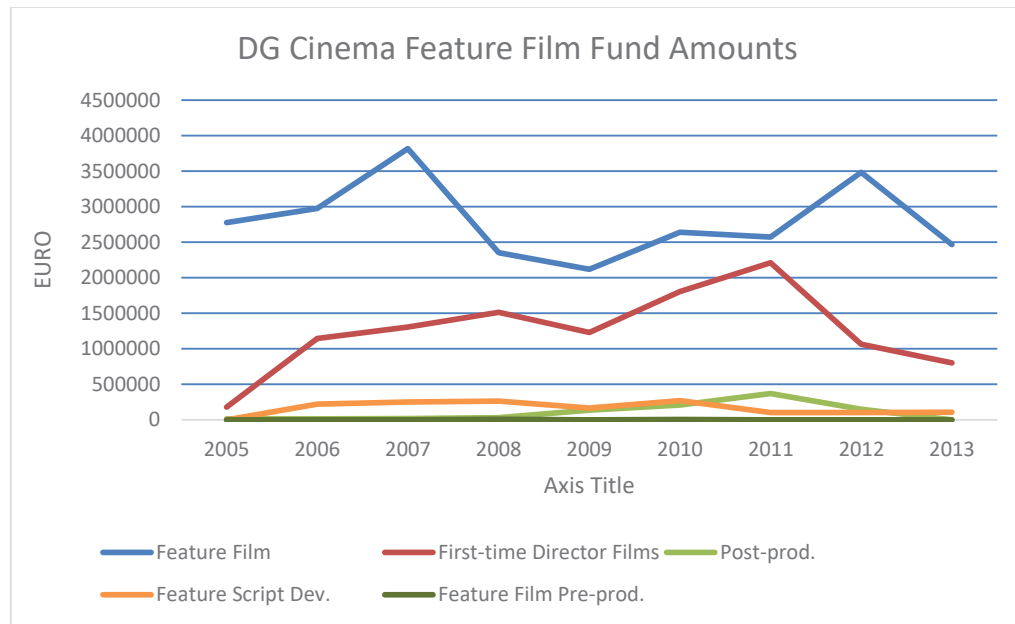


Figure 3 DG Cinema Feature Film Funds

Source: SE-YAP (2014), DG Cinema (2014)

Compared to feature film support and first-time director film supports, other funds are insignificant in terms of the monetary volume of funds. This is why I focus on the former group of public funding in this study by presuming the main interference to market comes through these two funding frameworks.

DG Cinema is the only public fund for newcomers to the field. As seen above, the fund is essential for both newcomers and filmmakers that are not able to fund their films through exploitation of the box office. I can argue that the filmmakers that apply for funds from DG Cinema are unable to exploit the huge

revenues from exhibitions of their previous films. For the newcomer filmmakers, there is no previous film to get revenue from. In the 2005-2014 period, only 24 funded films reached an audience of more than 100,000, while only three of them reached more than 1 million audiences. This is important in two ways. Firstly, it shows that without a sufficient box-office exploitation, small and middle-scaled filmmakers are constrained to public funds for their survival, which means the ability to make another film after their low-profit films. Secondly, the 'failure' of the funded films regarding exploitation of the box office indicates the mechanism of current public film fund is not on a firm ground due to its lack of regulation of the distribution and exhibition aspects of films in the market. Exhibition is the main source of revenue for a film as a commodity (Moran, 1996; Cones, 1997). In other words, supporting films only in their production process and leaving the distribution and exhibition process to the hands of insufficient market mechanisms has not worked well. One of the very reasons for the foundation of DG Cinema, implied on the foundation's own statement where they explain the reason of existence of this kind of an institution is an insufficiency of the market for the films have communitarian values which means some films have potentials providing direct and indirect, material or symbolic revenues in artistic, cultural and touristic fields for a community (I reserve my right to criticize the problem of the subject that decides the types of revenues comes from the films funded and class characters of these symbolic benefits). Leaving the distribution and exhibition market deregulated and non-subsidized is in clear contrast to the very foundation of the public film fund mechanism under DG Cinema.

Bulut Film is an independent film company, one of whose founders is Yamaç Okur. Most of their films have significant success in national and international

festivals but even this kind of an artistically successful company is not able to carry on its activities due to lack of revenue extraction capacities.

“We have produced nine films, most of these nine films have been awarded by national and international film festivals, (...) which means we have chosen right projects. However, even a big scale company like Bulut Film is not able to survive. I think this case shows the dilemma perfectly.”<sup>27</sup> (Y.Okur, personal communication, June 30<sup>th</sup>, July 4<sup>th</sup>, 2014).

The key point — that DG Cinema shapes the meaning of independence in field of cinema in Turkey — lies in the above-mentioned dilemma. The way film funds are framed and distributed has a direct impact on the field in terms of shaping and limiting the possibilities of independent films.

For independent films, establishing capital resources through public funding mechanisms is not inherently negative. European arthouse/independent cinema is also highly dependent on public funds, tax cuts, and distribution subsidies and so on. But the main differences between Turkey and the main European markets are variety and the number of funding methods available in these markets. This difference feeds the adverse conditions of the sector. If there were funding mechanisms other than DG Cinema, independent films would probably not face the current predicaments of the sector on this level.

For the sake of providing a brief overview of the conditions of public funding mechanism in Europe, I need to present some figures. For instance, in 2009 there were 280 funds identified in the European market. One hundred ninety-five of these funds operate on a sub-national level, while 67 funds operate on a national level and

---

<sup>27</sup> “(...) Baktığımızda dokuz film yapmışız, bu 9 filmin çoğu ulusal ve uluslararası ödülleri aldı. Dolayısıyla doğru projeleri seçmişiz, belli filmler kendi bağımsız sinema marjında önemli işleri başarıları da elde etmiş ama Bulut Film gibi bu ebattaki bir şirket hayatına devam edemiyor.”

18 funds operate on a supranational level. These funds spent 483 M EUR, 1436 M EUR and 155 M EUR, respectively (total 2 074 M EUR)<sup>28</sup>. With a closer look at the monetary sources of these funds, another important lacking in the Turkish case becomes clear: TV taxes and their contributions to film projects, where 2.1 billion EUR is sourced as follows: 37% comes from the European Union and state budgets, 17% from regional and local governments and 28% from taxes and contributions from TV (591 M EUR), while the rest comes from various taxes (Observatory, 2012). In the Turkish case, there is not any institutionalized contribution mechanism from TV towards film industry at all.

In Turkey, independent films are bound to public funds that DG Cinema provides to be produced and bound again due to lack of capacity to exploit box-office revenues<sup>29</sup>. As a consequence, I argue that in Turkey, independent film indicates the films that are mostly dependent on public funds to be produced and these films have relatively lower chances of being distributed and exhibited effectively compared to blockbuster films due to the limits of the framing of current public funding mechanism at work. In both situations, the case of cinema industry in Turkey since 2005 is a clear example of how institutional and legal frameworks may shape the practices and workings of an industry, and of a market.

---

<sup>28</sup> To clarify the comparison, these are the provided funds in terms of national markets (excludes tax incentives): France 581 M EUR, Germany 303 M EUR, Italy, 145 M EUR, UK 128 M EUR and Spain 124 M EUR in 2009. At the same year DG Cinema provided around 4 M EUR (Source: Observatory, 2012; SE-YAP, 2014).

<sup>29</sup> Why audience is not interested in certain kinds of films but does not watch much other kind of films is not a legitimate question regarding the factual data on oligopoly of distribution and exhibition market which works in a very similar way as in media industries how oligopoly defines the scope and discourse of information to be distributed.

### 4.3 Market volume

Having defined the public funding aspect of the art field, I need to elaborate the volume of the domestic market in Turkey before explaining the workings of the market oligopoly, which is the second pillar of my argument on the necessity of rethinking the practical meaning of independent cinema. In this section I am going to exemplify the unprecedented growth of the film market in the new millennium by presenting quantitative data and argued reasons behind this boom. Following that, I am going to substantiate the power of oligopolies in distribution and exhibition networks while presenting quantitative data and analytical implications of witnessed oligopoly.

The profit earned from theatrical release is the main source of profit; among the others are DVD sales, TV sales, online sales and festival awards. Domestic films mostly exploit the domestic market, so there is a slight trend that domestic films profit from foreign markets. Between the years 2004 and 2013, domestic films acquired 93% of their revenues from the domestic market while the remaining 7% came from various foreign markets, predominantly Germany (Observatory, 2014). As it is clear, I am going to focus on the domestic market while analyzing the distribution and exhibition processes of domestic films and the fact that the dominant mechanisms has potential to shape the field takes place in domestic market.

Before analyzing institutional landscape of distribution and exhibition market, I need to frame the monetary volume of industry, to see the size of the pie waiting to be exploited, which tends to grow fast in recent years. During the recession period in the early 1990s, for instance, admission was 8.3 million in 1992, and it was 20 and 25 million in 1998 and 2003, respectively (Yavuz, 2012; Behlil, 2010) There was a growth in the second half of the 90s and this trend gained speed in

the 2000s. Between the years 2003 and 2013, admission was doubled, from 24.6 to 50.4 million.

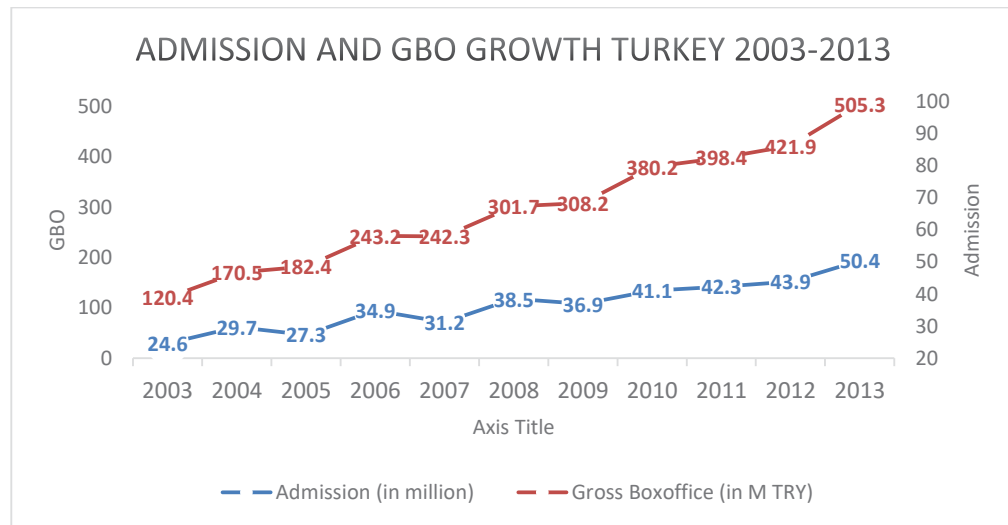


Figure 4 Admission and GBO Growth in Turkey 2003-2013;

Source: Observatory (2014)

The revival of the cinema sector after the 2000s is mostly linked with popularisation of TV series and an increase in the number of shopping malls in city centers. The former variable requires attention, unlike the latter, which is beyond the topic of this research<sup>30</sup>. In the beginning of the 90s, private ownership of TV and radio channels become legal and from that time on, private TV channels gained popularity. New channels broadcasted classic Turkish films from the 60s and 70s and the gap, caused by recession in 1980s, between the cinema sector and the audience slowly closed. To make a long story short, the re-popularization of Turkish cinema followed an increase in TV series. These two developments in the last two decades probably evoked more audience for cinema projects thanks to celebrity actors and

<sup>30</sup> For a detailed analysis of the effects of shopping malls on the experience of watching film please see: (Hakan, 2009).

actresses in TV series show up in cinema projects and this resulted in a marketing advantage for cinema projects (Acer, 1997). Another important point of contact between TV and the cinema sector is purely material (see Çetin-Erus, 2007). Some production companies that created blockbuster film projects in recent years got their initial financial source from projects broadcasted on TV as series or TV programs, such as the producers of *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) (Pana Film) and the *Recep İvedik film series* (2008, 2009, 2010 and 2014) and *Fetih 1453* (2012) (Aksoy Film), *Düğün Dernek* (2013), *Eyvah Eyvah* (2011) and *G.O.R.A* (2004) (BKM)<sup>31</sup>. Thus, the initial or primordial fuse of increasing the cinema sector in Turkey comes from TV projects and money earned from these projects.

The beneficial effect of the TV sector on cinema does not show itself only in blockbusters. Low and middle-budget films benefit from earnings from TV projects in an indirect way. A growing TV series sector in total<sup>32</sup> eases the survival capacity of technical and artistic workers in the field. In other words, due to the fact that an art director or director of photography or an actor/actress has resources from TV projects to sustain herself, she might be able to tolerate lower wages (compared to the TV sector and mainstream film projects) of independent film projects if she is involved. This is the case I have witnessed in the field (see also Behlil, 2010). Even so, I need to mention it to avoid misrepresenting the relationship between the TV and cinema sectors in Turkey.

---

<sup>31</sup> All these films are in top ten Turkish films ranked by admission between the years 2004 and 2013.

<sup>32</sup> For instance in a global scale the second TV series exporting country is Turkey after the US (Hurriyet Daily, 2014)

However, indirect and informal subsidies do come from the TV sector, as mentioned above. What is missing in the Turkish case is an institutionalized TV-Cinema cooperation such as the one in France, for instance.

“For instance, the main financial source of films in France is not public funds but national TV’s. I mean free TV channels are the main sources for films in France. In Turkey, there is almost no such thing. [...] TRT should formalize its film funding mechanisms. Through this, we can establish Turkey’s TRT similar to what ZDF means for Germany.”<sup>33</sup> (Y.Okur, personal communication, June 30<sup>th</sup>, July 4<sup>th</sup>, 2014)

The cinema sector might revive itself through substantial support from extra-cinema sectors such as TV, but today there are big producers who are strong enough to produce films one after another more easily than one decade before. Market volume in general grows and the share of domestic films in the market increases every year. Increasing admission, the number of films and the box-office extraction attract newcomers to the sector and push existing actors to exploit more. These existing actors are generally called distributors and exhibitors, ever growing actors of a growing sector. I need to analyze the working mechanics of these two pillars of the exploitation process in detail to complete the journey story of films as commodities.

#### 4.4 Distribution

Distribution means making a film available for audiences through various mechanisms, in this case they are theatres. To make a film available to an audience; theatre, the manager of that theatre and physical necessities of a usual theatre such as

---

<sup>33</sup> “Örneğin Fransa’daki bir sinema filmi anan finansman kaynağını ulusal sinema fonundan değil TV’den oluşturuyor. Yani free TV’ler, açık TV kanalları bir sinema filminin oluşmasındaki ana finansman kaynağı. Türkiye’de baktığınız zaman [böyle bir şey] bağımsız sinemada neredeyse yok.””TRT’yi bir nevi Türkiye’nin TRT’si gibi yapalım. Yani Almanya’nın ZDF’si gibi yapalım.”

a silver screen, a projection mechanism, a dark atmosphere and seats are required infrastructural elements, assuming there is a physical copy of a film and an audience and these two are physically capable of reaching the theatre, their rendezvous point. In theory, simply a producer can bring her film to the manager of a theatre and at the end of the day she can collect her share of the ticket sales. In practice this is not how it works. Between producer and theatre owner/manager (exhibitor) there intervenes another actor called the distributor. Because there is no t0 point of a sector, in time distributors have more material and symbolic capacity to reach exhibitors than one film producer could beat by herself. Know-how, previously-established connections with the media, with exhibitors, and with post-production agencies put distributors in a very advantageous position vis-à-vis producers. A relatively incapable producer in terms of capacity to reach substantial assets of the above-mentioned distribution needs to give her film to a distributor to reach an audience. Thus, the film reaches the exhibitor from a producer ‘through’ a distributor. Even though sometimes actors in this framework blend into each other (like some exhibitor companies are also distributors of certain films, or some distributor companies produce films from time to time), relationships among these three dimensions are generally as mentioned above.

There is another practice that puts distributors one step ahead of producers. Most of the distribution companies have slots<sup>34</sup> rented in theatres. For instance, a distribution company has 150 slots rented in 30 theatres around Istanbul for 5 years. The exhibitor knows that in any circumstance the distributor will try to bring films to the theatre to avoid possible losses caused by empty slots. And the exhibitor also knows that the distributor will try to bring films that attract more audiences to

---

<sup>34</sup> By slots I mean screening rights in a hall within a film theatre.

increase its profit margin. Thus, it is a win-win situation both the distributor and the exhibitor<sup>35</sup>. I would like to shortly explain how this process works in practice through the words of Okur:

“When we look at distribution we have WB, UIP and TIGLON. There are three major corporations. These corporations distribute Turkish blockbusters as well as U.S. studio films. UIP distributes BKM’s films as well as its own films from the United States. UIP says to theater owner that there are 6 BKM films and some other 35 films from UIP and Disney on the package. It says you have to buy all at once. All of a sudden, all the exhibition sessions get reserved at once.”<sup>36</sup> (Y.Okur, personal communication, June 30th, July 4th, 2014)<sup>37</sup>

In the Turkish context, producers get around 30% of ticket sales. Roughly speaking, revenues generated through theatre exhibition are shared among the actors as follows: 16% goes to the municipalities and the Ministry of Finance (entertainment tax and VAT). The remaining net revenue is shared between producer and exhibitor on a 50/50 basis. Producer gives 10% of her share to distributor. At the end of the day, the producer gets 30% of each ticket sold, which was more or less 2.5 dollars in 2013 (Observatory, 2014). Distributors are paid for their know-how, for competitive release advantages provided by strategic connections with media and exhibitors and other producers, and for marketing campaigns that the distributor will carry out throughout the release period.

Distributors enter to the lifecycle of a film after it is produced, when it is almost ready to be screened. It means that distributors do not share the risk of

---

<sup>35</sup> In some cases, these two actors may be the same company, but it is another story to tell later.

<sup>36</sup> “Dağıtım pazarına baktığımızda WB, UIP, TIGLON vardı. Dolayısıyla üç tane major şirket var. Bunlar hem büyük Türk filmlerini hem de ameriakan stüdyo filmlerini de dağıtıyor. BKM’nin filmlerini dağıtıyor, UIP bir yandan da kendi stüdyo filmlerini de dayatıyor. Sinemaya gidiyor UIP geliyor BKM’nin altı filmi var, yanına da Disney’in, Universal’in 35 filmi var. Hepsini alacaksın diyor. Hop bütün haftalar bloke.”

<sup>37</sup> For a detailed analysis of what block booking is and its negative effects on distribution of films please see: Hanssen (2000).

marketing of a film. Most of the time they do not even pay for copy expenses of films — producers do that. Even though there are other forms of interactions among producers and distributors, and distributors and exhibitors, I emphasize the dominant ones, which are also the most significant ones to define the field as well as the journey of films in the market. In a shorter sense, having advantages reaching the exhibition mechanisms strengthens distributors' hand over producers, and they have power to decide which film to distribute, when to distribute, and on which scale to distribute. If a film is powerful enough, a film promises a high profit (according to market research conducted by producer/distributor, formally or informally such as social media) before it is on the market. The producer might gain bargaining power over a distributor. In other words, the bargaining power of actors in the field shapes the ways of reaching the audience. And in a pre-determined environment, oligopoly is one of the most powerful elements that companies have.

In the year 2013, there were 11 distribution companies that released new films. UIP, Warner Bros. and Tiglon/Fida cumulatively took 89% of total gross box office in this specific year<sup>38</sup>. UIP alone exploited 49% of box office in the same year<sup>39</sup> (Antrakt, 2014; Observatory, 2014). One company holds almost half of the revenue in distribution.

Table 2 Distributor Ranking, 2013

Distributor	% share in terms of GBO	GBO in MTRY	Admission	% share in terms of admission	Released films
UIP Türkiye	46%	231.9	22 848 352	45%	50

<sup>38</sup> The percentage of top-three companies' share was 71%, in 2007; 76% in 2008; 57% in 2009; 65% in 2010; 72% in 2011; and 84% in 2012.

<sup>39</sup> UIP exploited 28% of box office in 2007; 34% in 2008; 20% in 2009; 29% in 2010, 32% in 2011; and 35% in 2012.

Tiglon Film / Fida Film	26%	129.4	13 138 567	26%	69
Warner Bros. Türkiye	17%	87.2	8 767 687	17%	29
Other	11%	55	5 650 027	12%	174
Total	100%	505.26	50 404 633	100%	322

Source: Observatory (2014)

There are two other indicators to observe oligopoly in the market; how many films are distributed by top three companies, and average admission per film distributed by these companies. These two are important to clarify the ways of domination. Besides monetary domination, physical domination can be identified through looking how many films have been distributed by these companies, and situation of their domination through occupying theatres.

As it is shown in Table 3, these three distribution companies generally distribute blockbusters on a large scale. The average copies per film distributed by these companies, especially UIP and Warner Bros., are far too high from the average copy per film in the market. Thus, they literally, monetarily and physically, dominate the market, distribution channels and theatres.

Table 3 Average GBO and Average Admission, 2013

Distributor	Average GBO per film	Avg. adm per film	Avg. copies per film
UIP Türkiye	3 220 838	317 338	124
Warner Bros. Türkiye	2 294 712	230 729	111
Tiglon Film / Fida Film	892 719	90 611	65
Market Average	~1 530 000	~152 000	~61

Source; Observatory (2014)

There are counter oligopolistic measures of market actors and other companies that are crucial to understanding the power clash between actors. But before counter-oligopolistic actions I need to complete the story on oligopoly. The oligopoly in the exhibition market is not less important than the oligopoly in

distribution. On the contrary, they interact with each other and sometimes determine, complement and strengthen each other. Concentration in the exhibition market collides with the distribution and squeezes the market for less powerful actors of the field. Before analyzing the importance of oligopoly for the film market in Turkey, I need to present how exhibition works and how oligopolistic it is.

#### 4.5 Exhibition

The 2000s was a golden era for theatres as well. Increasing demand on film screening and spreading shopping-mall complexes led to investments on theatrical infrastructures all around Turkey. New actors emerged and consolidated themselves rapidly. The top company that dominates the market by highest number of screens and seats owned is the Mars Entertainment Group, founded in 2001. It dominated the market thanks to a buy off agreement with the AFM Group. The same company alone accounted for around 52% of total box office and 85% of the screen-advertising market in 2013 (Observatory, 2014). According to the Mars Groups future prospects, they plan to acquire 74% of total box office by 2018<sup>40</sup>. There is no such concentration in the exhibition market in any of the other European film exhibition markets (see Kanzler, 2014). In this sense, I need to open parentheses to underline the triggering event that led that kind of a monopolization.

The Mars Entertainment Group attained market domination through acquiring its main competitor, AFM, in 2011. The Turkish Competition Board investigated the process in terms of its effects on market monopolization on a geographical basis and decided that the acquisition of AFM by Mars resulted in market domination only in 5

---

<sup>40</sup> <http://www.filmjournal.com/node/7977>

micro-geographies out of 38 locations around Turkey. This decision ignored nation-based geography and did not imply any kind of monopolization threat for the exhibition market. As a result, the buy off was concluded without any legal burden, and received the approval of the Turkish Competition Board in 2012.

The Mars Entertainment has a clear domination over the market (Table 4) and this results in some distinguished vertical relationships between the Mars Group and distribution companies. The decisions of the Mars Group about which films will be screened, when and on which scale directly affects the profit margin of films. The Mars Group owns 26% of all screens in Turkey but they acquired 52% of total box office and 85% of total screen-advertising revenues (Observatory, 2014). This means that the Mars Group owns screens in densely populated areas, so these areas have higher film admission numbers and higher advertisements revenue potentials than low or medium-populated locations around Turkey. In other words, owning a screen/seat in a shopping mall in a business district in Istanbul is not the same as owning a screen in a low-populated province in Anatolia. Thus, the main indicator that shows dominance of the Mars Group is not percentage of screens owned by the corporation, but the percentage of acquired revenues from total box office and screen-advertisings by them.

Table 4 Exhibition Companies and Market Share, 2013

Group	Brandname	Cities	Sites	Screens	Seats
Mars Entertainment Group	Cinemaximum	24	63	552	82 457
Avşar	Avşar Sinema	11	16	130	18 300
Pink Cinema	CinemaPink	8	15	107	9 791
Prestige Sinema	Prestige Sinema	9	13	100	10 639
Cinemarine	CINEMARINE	8	9	72	6 967
SİTE	Site Sinemaları	5	11	68	6 764
Torunlar	Cinetech	4	5	38	5 475

Cinens	Cinens	6	8	44	5 252
Alarko	Cinecity	4	6	29	3 682
Other		-	278	958	120 128
Total		-	424	2 098	269 455

Source: Antrakt (2014), Observatory (2014)

Similar to the distribution sector, a small number of corporations control the majority of the exhibition sector in Turkey, as it is shown on Table 4. And in the exhibition market, the Mars Entertainment has consolidated its hegemony in terms of owned/controlled seats and screens in addition to its leading position on box-office revenues mentioned above.

Institutionalist scholars' main concern in analysing media industries is in which ways companies hold their position in the market shape the power relationships in that field. Power and institutional/legal structures are two main pillars of their framework. The way DG Cinema provides funds, the way the legal framework of public funding is constructed and the way the legal framework keeps production, distribution and exhibition market of films deregulated are key elements that determine the path of an independent film in Turkey, as well as domination of few companies over distribution and exhibition market. The Turkish case is a clear example of how institutions matter in the field of cinema.

However, in this study I attempted to show that institutionalist scholars and critical political economists should get through the debate on whether it is production or distribution that has analytical primacy in studying film as a commodity. Instead of deciding on the primacy of production or distribution in a theoreticist and deductionist way, the art fields should be analyzed in an unprejudiced (stems from theoretical stickness) and empirical way. The Turkish case shows that neither

production nor distribution (and exhibition) has analytical or theoretical primacy over another. On the contrary, the production and distribution processes of a film as a commodity unavoidably shape and re-shape each other's conditions. The dominant role of DG Cinema in the production process and its lack of regulatory power in the distribution is a significant causal factor in explaining why independent films are unable to extract revenues from box-office; in turn, DG Cinema happens to be a vital capital provider for the future projects of artists that lack obtaining revenues in exhibition. Production might have a temporal primacy over distribution, but this does not mean it has theoretical primacy as well. The argument actually refers itself to debate within Marxism. Even though the production process is crucial to understanding the emergence and development of class relationships and class society in general, this process is not analytically and practically isolated from the power relationships in the circulation and distribution process of a commodity. Critical economy scholars in media studies make a caricature of Marxist political economy analysis and try to apply it on artistic commodities in a blindfolded and biased way. As indicated above, giving analytical primacy on production overshadows exclusionary mechanisms embedded in distribution and exhibition. The same exclusionary mechanisms can be strongly witnessed in the context of the Turkish film industry as well.

The example of the film *Beyond the Hill* (Emin Alper, 2012) produced by Bulut film is a clear example of the difficulties that independent films face in the distribution and exhibition process:

“For instance, *Beyond the Hill* is a very successful award-winning film. In this sense, it is one of the most important example of this [independent] way of filmmaking. Under normal conditions you would expect from this kind of a film to be screened at least 60 or 70 theatres, but that is not the case. There is monopoly there. Right now, Mars [Entertainment] Group controls more than

half of the market, in terms of endorsement. The Ministry funds a film like *Beyond the Hill* but does nothing for films to reach on theatres. We literally could not find any theatre.”<sup>41</sup> (Y.Okur, personal communication, June 30<sup>th</sup>, July 4<sup>th</sup>, 2014)

Top European film markets – the UK, Italy, Germany, France and Spain – are not exempt from oligopolistic market structures in distribution and exhibition either. According to the CR4 index,<sup>42</sup> the top four companies are as follows: 67% in the UK & IE, 64% in Germany, 60% in Spain, in Italy 46% and in 45% France on average between the years 2000 and 2009. In the same period, the top-three companies in Turkish control 89% of the distribution market.<sup>43</sup>

In an environment where the distribution and exhibition market is unregulated and oligopolistic on this scale on the one hand, and lacking funding mechanisms on the other, it is not a big surprise that some actors find a way out of their despair. Thanks to the merits of the market itself, developing technology and unaccredited love of art, counter-oligopolistic attempts have been emerged within the market. Even though self-distribution, niche screenings and online distribution have been out there for a while, it is a recent development that we are able to frame them as a noteworthy tendency to act against oligopoly.

---

<sup>41</sup> “Mesela “Tepenin Ardı” bir sürü ödül kazanmış bir film. Dolayısıyla bu filmin özellikle, o kulvarın en önemli filmlerinden bir tanesi. Öyle bir filmin 60-70 salon bulması lazıma ama bulamıyor. Orda da tekeller var. Şu anda Mars [Entertainment] grubu ciro açısında pazarın yarısından fazlasına hakim. “Tepenin Ardı”na destek veriyor bakanlık ama filmin vizyona girmesi için herhangi bir girişimde bulunmuyorsun. Gerçekten de salon bulamadık.”

<sup>42</sup> Index show controlled percentage by top four-firms in a sector. It is used to present concentration in a respective market.

<sup>43</sup> For instance from 2000 to 2009, CR4 index decreased from 52.1% to 37.2% in France; and from 73.3 to 51.5 in UK&IE. One of the main reason of these decreases is disappearance of UIP in 2007. Since then Universal and Paramount acts seperately. Similaryl, after the process of bankrupcy announcement of Tiglon/Fida is completed in 2017, Turkish distribution market may witness decrease in CR3 index. However, official bankrupcy announcement is still on wait.

In the following section I am going to evaluate them in relation to each other and in the same basket. There are two reasons for that; first, online distribution, self-distribution or Başka Sinema (Another Cinema) are not independently powerful enough to shift the paradigm in the market. They are not powerful enough when they are evaluated together, either. But they make it possible to name certain kinds of interactions within the market as counter mobility to oligopolies. Secondly, they have practical and physical touchpoints to each other aside from the analytical/theoretical reason indicated above. Başka Sinema would not be possible without the developments in movie-screening technologies, as online distribution would not be a thing without widespread internet access around the geography; the same widespread internet that enables Başka Sinema and the films distributed by it advertise in a much cheaper way compared to conventional methods.

#### 4.6 Counter-oligopoly

Before getting into details, I need to define shortly what digitalization means. It means two things and both are quite independent from each other. It means shooting theatrical films by using hard drives instead of 35mm film, which decreased production and post-production costs significantly thanks to contemporary professional cameras and computer technologies. Secondly, digitalization signifies that filmmakers provide their films to theatres on hard drives instead of film reels. This procedure is called Digital Cinema Package, shortly DCP. I underlined that these two digital procedures are or can be isolated from one another. For instance, a film can be shot on film or a hard drive and then can be distributed as DCP, or on film reels. One choice of workflow in the shooting process does not necessitate another choice in the distribution process. Even though there are some quality

concerns, data on film can be converted into digital data and vice versa. What is significant is not these technical details only. Digitalization has had almost revolutionary effects on production and distribution costs. It is a well-accepted and appreciated process first used by Hollywood and then the rest of the world cinema industry.

To be able to screen a digital copy (DCP) theatres need to have a specific technical infrastructure which is almost completely from the 35mm film screening infrastructure. Basically, they need different projectors and sound equipment than they used to need to project a 35mm film reel. This is where things become complicated in the Turkish context. Digital workflow has reduced production and distribution costs, but theatres have to invest significant amounts to adapt to the new way of doing business. Digitalization as a relieving feature for filmmakers and producers has turned into a burden for less powerful theatres, especially the ones that already are throttled by the oligopolistic exhibition market in Turkey. And this point is where a distribution company called M3 started up an initiative called Başka Sinema. M3 Film has already been distributing arthouse films, both domestic and imported. When the volume of digital distribution increased, they faced the reality that they would not be able to mass distribute their films on hand if less powerful theatres renovated their infrastructures according to the requirements of digital distribution. They have offered to provide capital to renovate the technical infrastructure of a couple of niche theatres and in return M3 Film holds the privilege of deciding on the screening program of that renovated salon for a two, three or four-year period, provided that the distribution margin of revenues between distributor, producer and exhibitor are in line with industry standards mentioned above in the 'distribution' section. Before closing the case of Başka Sinema, I need to add that

from 2013, when Başka Sinema started its journey, to 2015, when I conducted an interview with the executives of M3 Film, Başka Sinema distributed and screened around 150 domestic and imported feature films<sup>44</sup> (O. Üzey and İ. Tezel, personal communication, October 5, 2015). Considering the market conditions for ‘arthouse’ films in the distribution and exhibition market, this is an inarguable success. This very success supports my doubts on Levy and Wasco’s pessimistic opinions on independent films, while arguing independent and mainstream have their own audiences and does not necessarily stand against each other. They might not stand against each other in an existential way, but I suggest that an analysis on independence should not undermine the counter-oligopolistic attempts that come from peripheries, in this case come from low-budget and small-scale-distributed films.

Increasing and widespread internet usage is another variable that led new ways of opportunities for self-distribution attempts. Online platforms such as iTunes, Google Play, Netflix and Vimeo on Demand enables producers to reach audiences through the internet. Even though online distribution is relatively a new phenomenon for the Turkish film industry, it is promising for both independent and mainstream films<sup>45</sup>. Although pioneers in online distribution are blockbusters which are distributed through theatres on a mass scale, it can be foreseen that these platforms will be used by the films that lack mass distribution through theatres in domestic and foreign markets.

---

<sup>44</sup> “150 üstü. En az 4 hafta vizyonlara. Başka Sinemanın yapısının özelliklerinden biri en az bir ay filme zaman ayırması.”

<sup>45</sup> The thesis emphasizes on 2004-2013 period and because some of mentioned online platforms were not active in Turkish market in this period, there is not any reliable source on market volume of online distribution in Turkey.

The Turkish Film Network, for instance, is one of the few intermediary companies that work with online platforms such as iTunes and distributes domestic films through markets around the globe. Barlık, co-founder of the Turkish Film Network, says that there are around thirty Turkish films on iTunes and they plan to increase the number in the near future by establishing an encoding house in Turkey to ease the increase planned<sup>46</sup> (E. Barlık, personal communication, November 19, 2014).

Similar to the lack of legal regulations in theatrical distribution, regulations and enforcement of the intellectual property law raise concerns for distributors that want to consider online distribution as a great opportunity for alternative distribution as voiced by Okur<sup>47</sup> (Y.Okur, personal communication, June 30<sup>th</sup>, July 4<sup>th</sup>, 2014). For instance, the uploading of Turkish films by third parties on YouTube or on other websites clearly indicates the concreteness of concerns regarding the intellectual property law enforcements<sup>48</sup>.

Having presented the current situation regarding public funding, market volume, and market oligopoly in the distribution and exhibition of films, in the following section I amalgamate these variables into my argued re-definition of independent cinema in Turkey. While substantiating the necessity of rethinking the definition of independence, I also discuss the lack of explanatory power of the literatures – while studying the subject with these factors isolated from each other – on public funding of arts; and independent film studies. By doing this I underline that

---

<sup>46</sup> “Burada bir encoding house kurabilirsek işlerimizi hızlandırabilelim.”

<sup>47</sup> “Online aşama ise tabi ki çok önemli giderek de önemi artacak. Onda da şöyle bir sıkıntı var. Çok ciddi bir korsan var. Filminiz zaten korsan varken, kimse online olarak filminize para vermiyor.”

<sup>48</sup> I reserve the right to critique of ‘intellectual property’ as a right, which is an important subject to raise in another paper.

these two literatures have to be amalgamated/eclecticized in a pragmatic way to explain the current situation in the Turkish film industry.

#### 4.7 Rethinking independence

The literature on independent film mostly emphasizes various definitions of independence in the context of the US film industry. And the literature on independent cinema in developing countries follows similar theoretical frameworks which analyze domestic independent films in relation to the big studios of Hollywood. In the Turkish case, the term independence is defined in reference to the artistic and political conditions of films and artists. It has strong but veiled ties to the debates of auteur theory and avant-garde art theory. But I argue that in the current economic conditions of independent films in Turkey, specifically oligopolistic power relationships in the market, a central role is played by the public funding institution DG Cinema, and the accompanying legal and institutional framework regulates the market, requiring involvement of these factors as definitive elements in the debate on independent film. Considering these factors as crucial elements of the debate is a step towards further comparative research on the conditions of independent cinema in other developing countries and in European film industries as well.

In this sense for the context of Turkey, I argue that these films that are defined as independent are either bound to public and European funding mechanisms and/or suffer from distribution and exhibition difficulties, which also means they lack revenue extraction mechanisms. Some films are under the category of both, while some films get under one of the categories only, while non-independent (mainstream) films do not fall into either of the two categories framed above. To be

more precise in this categorization, I need to exemplify it by three scenarios: 1) The film A is funded by DG Cinema and probably by Eurimages and it is released in, say, in 30 theatres. 2) The film B, produced by private capital, comes from a producer (a mid-range budget such as 0.3 ME) and it is released in only 30 theatres. 3) The film C produced by private capital comes from a producer, and it is released in 200 theatres. 4) The film D funded by DG Cinema and Eurimages is released in 200 theatres (this is very rare). These four scenarios vary among themselves in terms of source of production and capability of reaching the theatre screens. In the context of Turkey only the films under categories A and B can be counted as independent. Although it is controversial and too analytical for an artistic product, defining something is always contains its own problems; and this is a definition of independence according to the positions of films in the market. Adorno, (2001) argues that the way a film takes place in the industry has significant relationships with its cultural and symbolic (and discursive) content it contains, and needs to be studied further. But I avoid defining an artistic work according to its content, which has some sort of mutual definitive relationship to the position in the market and in the power relationships of that specific artwork. By doing this, I implicitly take a stance against defining a film as independent or not, according to its content<sup>49</sup>. I underline that the films circulate in the market with an ‘independent’ tag in terms of artistic content are paradoxically dependent on public funds in terms of the economic conditions of the market.

Table 5 Two Characteristics of Independent Film

	Funded by Public Funds	Funded by Private Capital
--	------------------------	---------------------------

<sup>49</sup> I need to emphasize again, this kind of a theoretical discussion can be pursued within the debates carried around the phenomenon of ‘autonomy of art’.

Has NO capacity to reach on theatres on a mass scale	A	B
Has capacity to reach on theatres on a mass scale	D	C

Film A represents almost every film produced by the DG Cinema film fund and reached an audience of less than a hundred thousand. Film B and C represent actors that create their own capital through extra-film sectors and put this capital in their films. The difference between B and C would seem like failure of entrepreneurship in a ‘free market’. In an oligopolistic market, it is called structural constraint and B can be called independent due to its suffering from lack of capacity to reach theatres. And film D represents around 18 of 24 films (Table 6) that are funded by DG Cinema and exceeded the 100,000-audience threshold. Out of 156 films that were funded by DG Cinema and reached theatres between the years 2005 and 2013, only 18 films had no difficulty finding theatres to reach the audience (Table 6). The six films at the bottom of Table 6 are pure exceptions due to the fact that even though they had no capacity to reach theatres, they reached more than one hundred thousand audiences. It can be observed numerically by comparing the audience per screen data of the bottom six films with the audience per screen number of the films that are on top quarter of the list.

It should be noted that some of these films at the top of the list that managed to be distributed on a mass scale were produced by big companies that are powerful enough to distribute their films on a mass scale, even though these films were funded by DG Cinema. And some films have different stories behind the box-office success even though they did not reach theatres. For instance, *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) was distributed on a small scale but due to enormous efforts by the film crew,

director and producer and thanks to their strong social ties with civil society associations, the film has reached more than one hundred and fifty thousand people. Nonetheless, it is unfortunately an exception to the general trend.

Table 6 Box-Office Data of Funded Films (Top 24)

No	Title of Project	Release Year	No. Of Screens	Audience Reached	Audience Per Screen (Rounded, 0)
1	Kelebeğin Rüyası	2013	346	2159749	6242
2	Çanakkale Yolun Sonu	2013	258	670925	2600
3	Çınar Ağacı	2011	218	325511	1493
4	Kurtuluş Son Durak	2012	209	583880	2794
5	Mandıra Filozofu	2014	204	942546	4620
6	Labirent	2011	203	287526	1416
7	Entelköy Efeköy'e Karşı	2011	202	519166	2570
8	Eve Giden Yol 1914	2006	186	345817	1859
9	120	2008	180	1040682	5782
10	Yangın Var	2011	162	108455	669
11	Son Osmanlı Yandım Ali	2007	160	1087449	6797
12	Ulak	2008	160	523745	3273
13	Taş Mektup	2013	156	196095	1257
14	Deli Deli Olma	2009	133	117082	880
15	Kış Uykusu	2014	132	237260	1797
16	Vicdan	2008	131	157877	1205
17	Beni Unutma	2011	130	147078	1131
18	Takva	2006	90	349530	3884
19	Eve Dönüş	2006	77	231784	3010
20	Yüreğine Sor	2010	71	146365	2061
21	Mavi Gözlü Dev	2007	66	276295	4186
22	İncir Reçeli	2011	58	251227	4332
23	Üç Maymun	2008	57	127668	2240
24	Sonbahar	2008	36	151392	4205

Source: Box-Office Turkey (2014), Antrakt (2014), SE-YAP (2014)

Defining independence according to a film's capacity to reach audiences might seem a strict way of doing it. But I argue the contrary: it is a dynamic one. I try

to frame a dynamic definition of independence for a dynamic sector. According to this framework, leaving discursive, political and ideological debates aside, the same film might be defined as independent or mainstream according to its own life journey without labeling it beforehand; it is the same for the filmmakers as well. Time and allocation of space in the field are only variables that define and re-define independent films. At the end of the day, in economic terms, distribution and exhibition determine which film is independent and which are not. The logical conclusion of this argument is that a film or an artist might become independent in economic terms if a film, as an artistic commodity, is able to reach mass audiences and has the capacity to extract revenues in exhibition. This kind of a classification sounds contradictory at first due to the fact that in the field, mainstream films are defined as their ability to be distributed vastly. In economic terms, these so-called mainstream films are independent from public funding. As I said earlier, dependence on public funding is not inherently evil or bad. However, the current vicious circle separates 'independent' films from freedom of expression in general terms. Thus, a properly working public funding would not be a problem for those artists that seek funding for their films. Unfortunaty, this is not the case.

The literature on the US film industry provides specific elements to examine while seeking the concrete boundaries of independent cinema, but the source of its main flaw on explaining the Turkish context is not solely embedded epistemological problems of Levy and Wasco or Garnham's studies but the authentic characteristic of the art field in Turkey itself. The scholars who study the US independent cinema primarily take big studios as defining pillars of the status of independence within the field. According to the above-mentioned scholars, one way or another the definition of independence is bound to its subordinated status vis-à-vis Hollywood hegemony.

On the other hand, in the Turkish context, even though Hollywood blockbusters exploit a significant amount of box-office revenues in the domestic market, independent films mainly struggle with domestic blockbusters. Taking into consideration the scattered landscape of production companies, hegemonic dominance does not occur in the production process. Instead, oligopoly shows itself in the distribution and exhibition market. Garnham's categorization of independence in terms of its three diverse relationships with Hollywood already accounts for the big studios' hegemony on the distribution and exhibition market. Thus, hegemony witnessed on the distribution process instead of the production process does not necessarily oblige us to re-define independence. Garnham's inclusion of distribution and exhibition process in the analysis of independence cannot overcome the relative invalidity of his analysis of the Turkish context because the very definition of independence in his study is all the time in a tense relationship with Hollywood. In other words, I redefine independence according to the capacity to reach theatres and sources of funding and I do not argue that when a film is financed or distributed by one of the oligopolies, it is "polluted" and can no longer be considered independent, unlike Garnham's position. For instance, according to Table 5, a film that falls in category A might be exhibited by one of the hegemonic exhibition companies on a small-scale. For that film, the established a relationship with a hegemonic company does not necessarily harm the "sacred chastity" of its independence. This is the only way to avoid a deductive definition of whether or not a film is independent.

The abstracted relationships in the context of Turkish cinema mentioned above show the necessity of amalgamation of the literature on public art funding and the literature on the political economy of media studies in the literature on independent cinema itself. I suggest this is the only way to understand the everyday

working of the Turkish film industry in general and what independent film means in Turkey in particular.

## CHAPTER 5

### DISCUSSION AND CONCLUSION

The established market oligopoly and the framing of public funding mechanism in Turkey necessitates a unique definition of independent cinema, especially after the year 2005. A few companies control the distribution market and they have the power to decide which film is distributed on which scale and for how many weeks.

Similarly, theatres are controlled by five big companies and they also have enormous power to decide whether a film reaches theatres or not. The competition law does not have a regulative effect on this. And the fate of low-budget films is left in the hands of harsh market conditions. Even though DG Cinema claims its *raison d'être* is to avoid market imperfections by providing funds to films that have artistic and communitarian values, DG Cinema and the legal regulatory measures are clearly unable to provide sufficient institutional and monetary mechanisms that would guarantee that publicly funded low-budget films reach audiences.

As a result of this deadlock, Turkish cinema has witnessed a significant increase in production of films funded by DG Cinema but these films are not able to reach on audiences. In other words, misframed public funding mechanism has come to a deadlock due to ineffective public funding mechanisms and/or extra-funding incentives (sponsorship, exemption from tax, etc.) mechanisms in distribution and exhibition divisions of filmmaking. A comparative insight would enlighten industry actors, and policymakers about the successful incentives practiced in other countries regarding applicable incentive mechanisms to remedy the problems of distribution and exhibition.

In this study, I maintain that the analytical productive way of studying film as a commodity requires avoiding giving priority to production over distribution and exhibition, due to the fact that revenue extraction is as important as the production process, both in terms of Marxist theoretical and practical senses. Redefinition of independent cinema according to a film's place within power relationships in the market necessitates an analytical approach that treats films as commodities that contain material value.

Another important aspect of this study is that it exemplifies how powerful institutions are in the matter of shaping an industry. Market oligopoly in distribution and exhibition, a (de)regulated legal framework regarding the film industry, and practices of public funding have definitive effects on the industry in general and on independent cinema in particular. The fact that a couple of big companies control most of the distribution and exhibition sectors in the domestic film industry unsurprisingly creates exclusionary mechanisms for low-budget films. Together with the vulnerability of low-budget films in the distribution market, the ill-formed funding mechanisms of DG Cinema constrains independent films and decreases the chance of survivability of artists that lack the ability to mobilize huge amounts of economic capital. Besides its contemporary importance, the contemporary wave of independent film production has left its mark on the general artistic history of film production in Turkey as well.

In a theoretical sense, it is obvious that the fact that independent artists bound to public funding mechanisms are expected to produce apparent as well as veiled censorship and self-censorship mechanisms, especially in a competitive authoritarian state like Turkey. It is almost a necessity to conduct a comprehensive discursive study on supported and rejected projects by DG Cinema since 2005 for a political

evaluation of journey of independent cinema in Turkey. An actual censorship mechanism has explained in detail by Okur (Y.Okur, personal communication, June 30<sup>th</sup>, July 4<sup>th</sup>, 2014). Okur indicates that, especially in recent years, no film that criticizes state or government policies on any matter can get funding, nor can films that problematize the conditions of marginalized groups such as LGBT, religious minorities (other than Sunni), or the Kurdish question<sup>50</sup>.

Independent films have been passing through the industry like a leaf storm in a Marquezian sense. After the storm of quantitative success, what remains is an intense clash between art and capitalism. Artists are on their own in a market where a few companies set the rules. Thanks to DG Cinema's funding, the number of films produced has increased significantly. However, a lack of possibilities to reach audiences in theatres also forces artists to focus on film projects that aim for festival screenings and competitions, and this needs another detailed study.

As an amateur filmmaker, and as a future academic, I attempted to diagnose the contemporary problems of the Turkish film industry and to open ways to new studies and political discussions over these issues. Solving the problems of production, distribution and exhibition — in short, solving the problems of presenting qualified films to society needs organizing, cooperation, coordination and dedication of actors within the industry. Otherwise, advantaged groups both within mainstream and independent circles tend to carry on with their privileged status and close their eyes to exclusionary mechanisms, while continuing their conformist and so-called successful careers.

---

<sup>50</sup> “Dediğim gibi kurulun genel çoğunluğu son derece muhafazakar. Şöyle örnekler vereyim bu kuruldan herhangi farklı bir cinsel görüşe dair proje geçemez. Eşcinsellere dair proje geçemez, geçmesi mümkün değil. İçinde seks barındıran bir proje geçemez herhangi bir şekilde.”

APPENDIX  
INTERVIEWS

Yamaç Okur

Producer, Vice President of SEYAP; June 30th, 2014, Şişli, İstanbul and July 4th  
2014, Bebek, İstanbul

June 30th, 2014 - Şişli, İstanbul

- Ercan: Şimdi şöyle başlayalım isterseniz; Bulut Film'in kuruluş süreci ve ondan sonra ilk filminiz olan "Tatil Kitabı" (2008). Onla ilgili ilk sormak istediğim nasıl bir yapım süreci ve dağıtım süreci geçirdi?

- Okur: Bulut Film 2007 yılında kuruldu. 4 ortaklı bir şirket. 3 yapımcı ve 1 yönetmenden oluşuyordu. 3 yapımcı ben, Nadir Öperli ve Enis Köstepen ve 1 yönetmen Seyfi Teoman'dı rahmetli. Enteresandır çünkü genelde Türk sinemasındaki yapım şirketlerine baktığımız zaman 3 yapımcının bir araya gelip bir model oluşturması çok kolay değil. Üçümüzün de zaten çok böyle bir yapım geçmişi yok. Daha ziyade aslında sinemanın farklı alanlarından özellikle sinema yazımı, etkinlik gibi yerlerinden gelen kişileriz. Dördümüzün aslında ortak özelliği Altyazı aylık sinema dergisinin çekirdek kadrosunda yer alan kişilerdik. Nadir, Enis ve ben yayın kurulu üyeleriydik. Ben aynı zamanda imtiyaz sahibiyim. Seyfi Teoman da ilk kısa metraj editörümüzdü. Biz o dönemde çıktığımız zaman şirketin şöyle bir iddiası vardı: yeteri kadar genç yetenekli yönetmen Türkiye'de var, hikayeler var fakat yapacak bir yapımcı kuşağı yok. Dolayısıyla Bulut Film hem yeni yetenekler keşfetmek hem varolan yönetmenlerin yapımcı sorununu çözmek için kurulmuş bir

şirketti. Tatil Kitabı ilk projesiydi. Seyfi Teoman'ın ilk uzun metraj filmi, rahmetli. Genel olarak tabi Bulut Film böyle özetleyebiliriz. Yani Bulut Film 2007 yılında kurulduğunda aslında, 2004 yılında çıkan 5224 sayılı bir yasamız var bizim. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın işlettiği bir sinema destek yasası. Aslında yani Türk sinemasının ilk yasası diyebiliriz buna düzgün anlamda. Çünkü daha önce verilen destekler hep daha aslında arkadaşlık ilişkileri çerçevesinde, bir çerçevesi olmadan verilen destekler. Daha önceden de sinema destekleri veriliyormuş ama bir mekanizma yokmuş. Bu yasa şunu getirdi. Bir fon oluştu. Bu fon sinema biletlerinden elde edilen gelirlerden elde edilen bir vergi var. Belediye eğlence vergisi aslında. Bu yabancı ve yerli filmlerin bilet başına yüzde on kesinti yapılıyor. Bu fon da yüzde onluk kesintinin yüzde 75'inin bir fona aktarılmasıyla oluşuyor. Aslında sinemada elde edilen kaynağın sinemaya dönmesiyle bağlantılı bir fon. Aynı zamanda da bu fon sinema meslek biriklerinin ağırlıklı olduğu bir destekleme kurulu oluşturuyor. Kaç tane meslek birliği varsa onların üyelerinden birer tane, üç tane bakanlık temsilcisi ve bir tane de bakanlığı temsilen Sinema Genel Müdürü. Dolayısıyla sektörün egemen olduğu bir yapıdan bahsediyoruz. Türkiye gibi çok merkezî bir yapının hakim olduğu bir endüstride aslında sinemanın böyle bir kazanımı olması 2004 yılında enteresan. Ben o dönemlerde daha çok Altyazı dergisiyle uğraşıyordum. 2003-2005 yılları arasında MAFM'de çok etkindim yönetici olarak. Bazı tartışmalar hatırlıyorum ama benim gördüğüm daha çok kişiler üzerinden giden bir başarı. Erkan Mumcu'nun Kültür Bakanı olduğu dönemde çıkan bir yasa bu. Erkan Mumcu'nun sinema sektörünü bilmesi, çeşitli arkadaşlarının olması sektörün o dönemde daha talepkar olması bu yasayı getiriyor. Fakat yasa çıkarken bizde ne yazık ki yapımcı kuşağı olmadığı gibi işin daha legal tarafında ya da operasyon tarafında olan insan sayısı da sinema sektöründe azdır. Dolayısıyla

yasa çıkarken çeşitli modeller incelenmiş. Fakat uzun soluklu, uzun vadeli bir model oluşturacak bir yasa olamamış. Biz 2007 yılında başladığımızda Bulut Film olarak, model olarak sinema filmi finansmanındaki tek fon bu fondu. Yani Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Destekleme Fonu dışında başka bir fon yoktu. Aradan on yıl geçti hala tek fon. Bu yasanın aslında oluşturulurken bir sürü eksiklikler barındırdığını gösteren bir şey. Dolayısıyla Bulut Film çıkarken bu yasa çıkmıştı ve aslında bu yönetmenler ve yapımcılar bu yasa çerçevesinde destekleme kuruluna başvurmuşlardı. Ortada para olmadığı için yapımcılık da çok feasebla para yapan bir meslek olmadığı için, ki hala öyle değil, yönetmenler yapımcı da olarak fona başvuruyorlardı. Şöyle bir örnek vereyim şu anda 2014 yılında üç yapımcı meslek birliği var. SEYAP, FİYAP (Ankara), TESİYAP olmak üzere üç. Bu üç birliğin toplam üye sayısı aşağı yukarı 1000'e yakındır. Türkiye'de kaç yapımcı tanıyorsun dersiniz on kişiyi zor sayarsınız. Bu aslında şunu gösteriyor; Türkiye'deki bu yasa ile beraber yönetmen- yapımcı modeli ortaya çıkıyor. Yönetmenin yapımcı olduğu bir model var. Ama bir kere destek aldığı zaman genelde bir sonraki desteğe başvurma süresi 4-5 yıl falan sürüyor. Önce filmi tamalaması, daha sonra filmi tamamladıktan sonra gerekli mali müşavir raporunu bakanlığa vermesi gerekiyor. Bu da çok zor. Örneğin Bulut Film 9 uzun metraj film yaptı. 7 tanesinde ana yapımcı 2 tanesinde ortak yapımcı olduğu filmler. Bu 9 filmde sadece 1 tanesi Bulut Yapım olarak destek aldı. Bunun dışında yaptığımız bir sürü ilk film var. Bunlarda yönetmenler şahıs firması kurarak destek aldılar. Aslında yapımcı biziz ama yönetmenlere zorla yapımcı yapmaya çalışan bir sistem, şirket kurmaya zorlayan bir sistemden bahsediyoruz. Dediğim gibi temel amacı bulut filmin bir yapımcılık mevzusunu ele almaktı. Biz 2007'de şirketi kurarken, tabii Yeşilçam tabii çok geride kaldı ama yine o Yeşilçam geleneği kısmen sürüyordu. Şöyle ki yapımcı algısı nedir sinemamızda,

işte finansörlüktür, parayı bulan, yatıran kişidir. Halbuki yurtdışında, özellikle Avrupa ve Amerika’da durum bu değil. Yapımcı aslında işin daha yaratıcı tarafında yer alan, dediğim gibi projeyi sıfırdan ele alan, ana kararların hepsinde yönetmenle beraber yer alan, hatta yönetmenin işi bittikten sonra da filmin tüm ömrünü takip eden kişi. Dolayısıyla epey yaratıcı bir meslekten bahsediyoruz ama Türkiye’de bu yaratıcı tarafta olan kişi azdı. Şimdi tabi daha fazla var ama dediğim gibi bu yasanın çerçevesinde tek fon olduğu için ve hala kimse para kazanamadığı için yapımcı olarak kalamıyor insanlar. Başka işlerden para kazanmak durumunda kalıyorlar. Bizim de aslında Bulut Film’i kurulduktan sonra yaptığımız filmler çok önemli yerlere gitti ama ne yazık ki para kazanamadık. Hatta tam tersine başlangıçta bir kapitalimiz vardı o kapitalimizi filmlere ayırdık ve o geri gelmedi. İşin gerçek tarafı bu. Bu yüzden de böyle bir şirketin, üç tane yapımcıyı içinde barındıran bir şirket olarak, model olarak hayatına devam etmesi çok zor. Hepimiz farklı işlerden para kazanmak durumunda kaldık. Halbuki yapımcılık full time bir iş.

- Ercan: Kısa bir not. Doğrudan Bulut Film olarak destek aldığımız film hangisi?

- Okur: “Bizim Büyük Çaresizliğimiz” (2011). Seyfi Teoman’ın ikinci uzun metraj filmi. Tatil Kitabı ile başvurmuştuk 2007 yılında. Tatil Kitabı red olmuştu. Ki o proje Rotterdam Film Festivali senaryo-proje geliştirmeden destek almış bir proje. Seyfi Teoman’ın kısa filmi “Apartman” (2004-short film) Rotterdam’ın ana yarışmasında gösterilmiş bir film. Ona rağmen reddedildi. Destekleme kurulu o zaman da sorunluymuş, hala sorunlu. O konuya sonra gireriz. Sonrasında “Bahtı Kara” (2009) diye bir film yaptık 2008 yılında. Onunla da bakanlığa başvurduk o da destek almadı. Onu kendi imkanlarımızla çektik. İstanbul’da yaşayan bir Amerikalı’nın filmi. Sonrasında Bizim Büyük Çaresizliğimiz’i yaptık. İlk destek alan filmimiz. O

da red almış bir projeydi. Aslında yönetmelikte açık bir şekilde red olan proje tekrar başvuramaz ibaresi yer alıyor. Genelde yapımcıların bazıları da ismin değiştirerek tekrar fona başvuruyor. Bazıları çıkıyor, bazıları çıkmıyor. Biz ismini değiştirmedik, uzun bir dilekçe yazdık bakanlığa. Şu şu sebeplerle tekrar başvuruyoruz. Projemizin adı aynı. Senaryosunda şu değişiklikler var, yapım tarafında şu değişiklikler var. Ve ikinci başvurumuzda destek çıktı. Çok da aslında beklemediğimiz bir destek. Şimdi değişti o yönetmelik. Şu andaki yönetmelikte artık başvurabiliyor red alan bir proje tekrar. O dönem ama başvuramıyordu red alan projeler. Sonra iki filme ortak yapımcı olduk. “İki Dil Bir Bavul” (2008) ve “Yanıgn Var” (2011) filmlerinin ortak yapımcısı olduk. İki Dil Bir Bavul’a daha post aşamasında hatta neredeyse filmin bitmesi aşamasında dahil olduk. Yanıgn Var’da daha en başından işin içindeydik. Sonrasında “Tepenin Ardı”nı (2012) yaptık Emin Alper’in ilk uzun mertaj filmi. Tepenin Ardı da daha önce red olan bir proje. Emin Alper başvurmuştu. Sonra yine saklamadan yazdık ne olduğunu bu sefer çıktı. Bunda zaten bizim ismimiz yoktu Emin Alper kendi ismiyle başvurdu. Bakanlığa uzun mertaj film başvurusu yaparken iki tip başvuru var. Şirketli başvuru yapılabiliyor, ya da ilk film yönetmeniyseniz şirket olmadan sadece isim olarak başvuru yapıyorsunuz. Dolayısıyla Emin Alper’e destek çıktı. Daha sonra Emin Alper bir şahıs firması kurdu. Ama dediğim gibi aslında yapımcısı tamamen biziz. Paravan bir şirket bakıldığında. O filmden sonra 4 kadın yönetmenin 3 uzun metraj filmini yaptık. Aslı Özge’nin uzun metraj filmi, “Hayatboyu” (2013) filmi. Başka bir şirket üstünden başvuru yapıldı ama yine yapımcısı aslında biziz.

- Ercan: Peki bunların bütün kaynakları fon mu sadece?

- Okur: Hayır. Finansman açısından bakarsak. Türkiye’de şöyle bir durum var. Eğer Türkiye’den destek almıyorsanız bir filme yurtdışından başka bir destek alma

şansınız yok, genelde yani yüzde 99. Çünkü yurtdışında sorulan ilk soru; sizin ulusal bir fonunuz var buraya başvurduğunuz mu, buradan destek almamışsınız bu da bir gösterge. Onlar tabii buradaki yapıyı bilmiyorlar. Burdan bir sürü başarılı filme de veriliyor, başarısız filme de veriliyor ama onlar için buradan destek alıp almamanız bir kriter. Dolayısıyla mutlaka buradan destek almak gerekiyor. Ama ana finansman kaynağı genelde bu filmlerin bu olmuyor. Finansman yapısına tekrar gireriz. Aslı Özge'in Hayat Boyu'ndan sonra, Zeynep Dadak'la Merve Kaya'nın "Mavi Dalga" (2013) filmi ve Melisa Önen'in "Kumun Tadı" (2014) filmleri. Genel şey bu. Şimdi finansman yapısına gelelim. Dediğim gibi Türk sinemasında finansman yapısına baktığımız zaman filmlerin, tek bir fon var. Bu da sinema kurunun verdiği destekler. Bu fon da çok düzenli besleyen bir fon değil. Örneğin sizin bir projeniz var mesela şu an ne zaman toplantı olacağını ne zaman destek çıkacağını bilmiyorsunuz. Her ne kadar kurulun çoğunluğu sektörden insanlardan oluşsa da siyasete doğrudan bağlı bir mesele olduğu için tarihler, istenen belgeler vs. falan aslında bakanlığın karar verdiği şeyler. Şu an bir proje geliştireyorsanız 2015 yılında ne zaman toplantı var bilmiyorsunuz. Halbuki yurtdışına baktığımızda Almanya, Fransa, Hollanda'da 2015 yılında ne zaman başvuracağınız, toplantı tarihlerinin ne olduğu, desteklerin miktarı çok nettir. Tek bir fon var ama o fonun da işleyişi çok sıkıntılı. Mesela ben şu anda kendi yapımcı meslek birliğim –SEYAP- adına kurulu üyelerinden bir tanesiyim. Geçtiğimiz sene destekleme kurulu hakkında bir soruşturma açıldı ve sadece tek toplantı yapılabildi. Normalde minimum iki toplantı yapılması lazım yılda. Hatta biz geçtiğimiz sene için üç toplantı öngördük. Ne kadar kırılğan bir yapıya sahip olduğun göstermek için söylüyorum. Finansman kaynağıyla ilgili tek bir kamu fonumuz var bu kamu fonu dışında bir kaynak yok. Yurtdışında, özellikle Avrupa modeline –çünkü Türkiye daha Avrupa modeline yakın bağımsız filmler için; ana akım filmlerde daha

Amerika'ya yakın, bağımsız filmler daha Avrupa'ya yakın. Avrupa'da, örneğin Almanya'da, Fransa'da tek bir fon yok. Bir sürü fon var. Ulusal, yerel, federal fonlar, belediye fonları birtakım özel fonlar var vs. Bunun temel nedeni de yasal çerçeve. Bizdeki yasa tek bir fon öngörmüş ve başka kaynakların akümüle edilmesine yol açmamış bir yasa. Örneğin Fransa'daki bir sineman filmi ana finansman kaynağını ulusal sinema fonundan değil TV'den oluşturuyor. Yani free TV'ler açık TV kanalları bir sinema filminin oluşmasındaki ana finansman kaynağı. Türkiye'de baktığımız zaman bağımsız sinemada neredeyse yok. Kanallardan yapım aşamasında gelen kanal zaten TRT idi. O da bir dönem gelmiyordu ama artık tekrar bir hareketlenme var TRT'de. Ama orada da ortak yapıma yanaşmıyor. Çünkü bu konuda bir düzenleme yok. Bizde RTÜK televizyonların gelirlerini toplayan kurul aynı zamanda da denetleyen kurul ama RTÜK böyle bir denetleme mekanizması kurduğu için TV ve sinema ilişkisi çok önemli. İki tarafın da birbirinden beslenmesi lazım. Bizde dizi sektörü çok büyük bir sektör ama birbirini beslemiyor. Ama bir regülasyon yok. Çok basit bir regülasyon yapılırsa, TV'lerin elde ettiği gelirlerin belli bir yüzdesi fona aktarılsa ve bu fonla filmler desteklense sinema destekleme fonunun yaptığı gibi, çok büyük bir fondan bahsedebiliriz. Bizim yılda ayırdığımız kaynakları ben raporluyorum, ben size yollarım. Çok cüzzî kaynaklar Avrupa'yla kıyaslandığında. Bu yıl bir artış oldu siemanın yüzüncü yılı vesilesiyle. Bakalım devamı gelecek mi göreceğiz. Dediğim gibi başka fon yok, TV'den gelen bir şey yok, belediyelerden yok. Koskocaman bir İstanbul Büyükşehir Belediyesi var. Filmlerin birçoğu İstanbul'da çekiliyor ama belediyenin kaynakları burada kullanılmıyor. Hatta tam tersine sinemadan para alan bir yapısı var, izinler vs. Özel fonlar da yok. Avrupa'da burjuvazininin gelişimiyle beraber bir takım özel fonlar oluşmuş. Zengin insanlar vakıflar kurmuşlar, müzeler kurmuşlar vs. Bizde mesela bu fonlar daha ziyade

çağdaş sanatlara kaymış. Bu alanda büyük müzeler kurulduğunu görebiliriz ama sinema için böyle bir kaynak oluşmamış. Onun dışında sponsorluk tarafına bakıyorsunuz. Sponsorluk da yok. Zira sponsorluk yasası da aslında bu dönem 2000'lerin ortasında çıkmış bir yasa. Ama o da güdük bir yasa. İşlemiyor. Sebebi aslında oluşturulurken doğru oluşmaması. Çeşitli yönetmeliklerin çıkarılmaması. Siyasi iradenin bunu umursamaması. Temelinde bütün bunların sebebi Türkiye'de kültür-sanat politikasının olmaması. Belki hiç olmamış. Cumhuriyetin ilk dönemleri hariç. O dönemler zaten farklı dönemler. İşte en azında opera kurulmuş, bale, klasik müzik vs. Sinema konusunda o dönemde de bir şey olmamış. 'Kültür-sanat politikası yok!', 'Sinema politikası yok!' ne demek? Şu demek; sistemin nasıl işleyeceğine siyasi iradenin karar vermemesi demek. Özel sektöre bıraktığınız zaman tamamen bunu, tamamen kendi mantığıyla ilerlediği zaman da bağımsız sinemanın oluşması bu noktada çok zor. Tamamen kişisel idealist çabalarla bir takım insanların oluşturduğu sinemadan bahsedebiliriz. Kendi içinde bağımsız ama sürekliliğinin ne kadar olacağı soru işareti. Mesela 2004 yılındaki bu yasa çıkmasaydı kimler film yapıyordu? Nuri Bilge yapıyordu, Tayfun Pirselimoglu yapıyordu, Zeki Demirkubuz yapıyordu. Ama çok az film yapıyordu. Hatta Antalya Altın Portakal gibi çok önemli bir festival, yarışmaya on tane filmi zor toplardı. Yasa sonrasında baktığımız zaman özellikle bağımsız filmcilerin bu fona başvurduğunu ve bir sürü önemli projenin destek aldığını görüyoruz. Mesela Tatil Kitabı'nın başvurduğu dönem Tatil Kitabı alamadı ama başka önemli projeler destek aldı. Aynı yıl Hüseyin Karabey aldı, Özcan Alper'in "Sonbahar"ı (2008). Belma Baş'ın "Zefir"i (2010) destek aldı o dönemlerde. Bu yasa olmasaydı muhtemelen bu filmlerin hepsi çıkmazdı, yine bazıları çıkardı ama çok daha zor çıkardı. Yasanın üretime böyle bir teşviği oldu. Fakat bütün bu finansman modelleri ve sinema politikası ayrıntılı düşünülmediği

için, bu vizyona sahip insan sayısı da çok falza olmadığı için endüstride bir sürü eksik barındırmış, bugüne kadar da yamalı bohça gibi gelmiş bir yasa. Finansman modeli neden önemli şundan dolayı önemli; 1) bakanlığın verdiği destekler özellikle bu yıl haricinde cüzzî destekler. Bir filme, ilk filme bakanlık 200 yüz bin lira destek veriyordu. Bu parayla bir ilk film çıkarmak çok zor. Yani çok az mekanlı falan bir film değilse 600 bin liralık ortalama bir bütçeden bahsediyoruz. Bu da yapımcı ve yönetmenin becerisine bakıyor. Çekimleri ayarlaması lazım, önemli tavizler vermesi lazım falan. Dolayısıyla 200 bin veriyor, geri kalan ne oluyor? Ya borçlanıyorsunuz sektöre, ya kendinize borçlanıyorsunuz ya da ailenizden, arkadaşlarınızdan, çevrenizden borç alıyorsunuz. Baktığımızda filmler hep eksik finansmanla yapılmış geçtiğimiz on yılda. Hep demeyeyim ama çok büyük çoğunluğu. Bizim filmlerimiz de istisna değil. Ki biz yurtdışı fonlarından epey büyük destekler de aldık. Ona rağmen bu durumda. Yani bu yasayı o dönemde yapanlar şöyle düşünmüş, yapımcı risk alsın. Biz 1 veriyorsak bunun çarpı 2 sini 3'ünü bulsun. Peki nasıl bulacak? TV ile regülasyon yapmamışsınız, sponsorlukla ilgili, belediyelerle ilgili regülasyon yapmamışsınız. Belediyelerin bu işlere girmesin kolaylaştırıcı bir yasa yapmamışsınız. Ne bileyim kalkınma ajansları sinemaya çok farklı destek verebilir ama kalkınma ajanslarının modeline de sinemayı katmamışsınız. E bu model de kendi içinde çok büyük bir sorun doğurdu. Ve aslında birnevi son üç dört yıldır kilitlendi bakıldığında. Biz 2007 yılında Bulut Film olarak çok hevesliydik. Hala o idealistik sürüyor ama baktığımızda 9 film yapmışız, bu 9 filmin çoğu uluslar ve uluslararası ödüller aldı. Dolayısıyla doğru projeler seçmişiz, belli filmler kendi bağımsız sinema marjında önemli gişe başarıları da elde etmiş ama Bulut Film gibi bir şirket bu ebattaki bir şirket hayatına devam edemiyor. Bu hani bu dilemmayı çok iyi gösteren bir şey. Dolayısıyla yapımcı kuşağı giriyor ama yapımcı kuşağının

sürekliliği oluşmıyor. Yönetmen kuşağı için aynı şeyi söylemek kolay değil.

Yönetmenler de ta bi sadece sinema filmi yapıyorsa bu işten hayatta kalma şansı yok.

Onlar da dizi, reklam, tanıtım filmi gibi başka modellerle hayatta kalmaya çalışıyor.

- Ercan: Bir fon var, filmlerin üretimine sadece destek oluyor. Fakat bu filmlerin seyirciye ulaşması da gerekiyor. Orada da bir regülasyon yok. Düşük bütçeyle çekilmiş, yapım olarak çok güçlü olmayan filmlerin seyirciye ulaşması konusunda.

- Okur: Dediğim gibi 2004'te bu fon oluşturulurken filmlerin üretimine destek vermek amaçlanmış. Ama Avrupa'daki fonlara baktığımızda, tabi bir filmin yapımını desteklemek çok çok önemli ama film hangi aşamalardan geçiyor buna bakmak lazım. Filmler ana olarak, proje geliştirme –development-, önyapım, yapım, yapımsonrası, satış-pazarlama-dağıtım. Bu beş ana bölümden oluşuyor. Şimdi genelde iyi modellere baktığımızda filmlerin üretimini desteklediği kadar proje geliştirme aşamalarına, aynı zamanda filmlerin seyirciyle buluşma aşamalarının da desteklendiğini görüyoruz. Örneğin AB'in çok büyük bir medya fonu var, CreativeEurope oldu bu sene başında adı. Avrupa Birliği'nin çok büyük bir fonu. Biz ne yazık ki üyesi değiliz. Bu konuda çok çabalar sarf ettik. Ama ne yazık ki Avrupa Birliği entegrasyon sürecinin bir parçası olduğu için henüz üyesi değiliz bu fonun. Ama mesela bu fonun içinde olabilseydik bu fonda bir yapımçı proje geliştirmek için bu fona başvurabilir ve tek bir proje için 40-50 bin euro'luk destek alabilir. Mesela bizim fon gibi olmadığı için bu, bizim fonu bir şirket aldıktan sonra tekrar 5 yıl sonra alabiliyor ama mesela bu fona bir yapımçı aynı anda on tane projeye başvurabiliyor. Tam tersine Avrupa'daki modelde sinema endüstrisi yapımçıları üzerinden ilerleyen bir model. Avrupa'daki ülkelerdeki modellerde sinema filmlerinin ana unsuru. Çünkü sağlıklı bir sinema sektörü için yapımçı olması lazım. O yapımçıların da

sanayiye oluştutması lazım. Mesela Hollanda'da elli tane yapımcı var, bin tane yok. Tam tersine yeni yapımcı olmak, oluşturmaya isteniyorsa deneyimli yapımcıyla beraber çalışmak birtakım filmler yapmak zorunda sisteme girmek istiyorsa yeni bir yapımcı. Bizde ise tam tersine sistem bölen-dağıtan bir yapıda. Dolayısıyla modelleme tarafında en büyük sıkıntı filmlerin sadece üretimine destek verilip diğer aşamalar destek verilmemesi. Bu neye yol açıyor? şu anda yönetmelikte şöyle bir şey var. Destek alan filmlerin vizyona girmesini zorunlu kılıyor. Diyor ki sözleşmemizde, destek aldıysanız vizyona girmek zorundasınız yoksa paranızı iade edersiniz. Ama vizyona girmek için herhangi bir tebdir ya da teşvik yok ki. Tam tersine sinemalara baktığımızda büyük bi tekel söz konusu büyük ana akım Türk filmleri ve stüdyo filmleri sinemalar tamamen doldurmuş durumda. Dolayısıyla bağımsız filmlerin, yönetmenlerin o noktada kendisine yer bulabilmeleri neredeyse imkansız. Dolayısıyla epey bir sorun çıkıyor. Biz meslek birliği olarak bu sorunları zelmeye çalışıyoruz. Mesela hlle vizyon diye bir şey türedi. Bu da şundan dolayı oluyor, destek aldığımız zaman iki yıl içerisinde, bir yıl opsiyonel olmak zer, üç yıl içerisinde vizyona grimeniz gerekiyor. Ama 3 yıl bir filmin tamamlanması ve vizyona girmesi için kısa bir süre. Avrupa'da ortak yapımlar 5 yıl falan sürüyor. Dolayısıyla ne oluyor? Hlle vizyon yapılıyor. Sadece bir yerde destekli film vizyona girmiş gibi yapılıyor, bordrosu yapılıyor muhasebesi yapılıyor. Sonadan bir daha vizyona giriyor film. Böyle bir takım garip ara formüller oluşmaya başladı kendi içinde. Yani temel sıkıntı ise, dediğim gibi sinema ile ilgili politika yok, bir de sinemayı kim yönetiyor ona bakmak lazım. O da Sinema Genel Müdürlüğü, eski adı Sinema ve Telif Hakları Genel Müdürlüğü'yd. Sonra ikiye ayrıldı 3-4 yıl önce. Sinema Genel Müdürlüğü ve Telif Hakları Genel Müdürlüğü ayrı müdürlükler oldu. Destekleme Kurulu, Sinema Müdürlüğüne bağlı. Dolayısıyla kamu tarafındaki en

büyük kurumumuz Sinema Genel Müdürlüğü. Peki sinema genel müdürlüğü ne kadar uzman kadroya sahip bu konuda, bütün bunları ne kadar biliyor? Çok az kişi biliyor. Biz SEYAP'ta ikinci yönetim kurulu dönemindeyiz 3 yılımızı bitiyor. Bir yapımcı olarak Sinema Genel Müdürlüğü'nün çalışmalarında yer alıyorum. Orada memur arkadaşlar var ama iki elin parmakları geçmez. Uzun yıllar orada çalışan ama yeni gelen, sinema ve yapım konusunda yeterli bilgiye sahip olmayan kişiler var. Biz bayağı meslek birliği olarak, yönetmeliklerde, kanunların oluşmasında bir sürü raporda biz bizzat çalışıyoruz oradaki memur arkadaşlarla beraber. Tabi bu da onların iyi niyetini gösteriyor. Bizimle çalışmayabilirdi de. Yine de siyaseten Kültür Bakanlığı'na bağlı bir kurum olduğu için de siyaseten kültür-sanat tarafında çok yavaş ilerlediğimiz için çok yavaş birşeyler yapmak. Peki ülkenin filmlerini tanıttık herhangi kurumumuz var mı bizim? Bir yılda yüz film yapıyoruz diyoruz, bu filmleri kimler tanıtıyor? Kimse yok. Halbuki yurtdışına baktığımızda Fransa'da "UniFrance" var, Almanya'da "German Films" var yani bir sürü farklı kurumlar var. Yani sonuçta bütün bu aşamalar çok ciddi aşamalar ve ciddi bilgi birikimi isteyen şeyler. Bir yapımcının da aslında bütün bu aşamaları sular seller gibi bilmesi mümkün değil. Film yapım aşamasında öğreniyorsunuz. Bu yüzden film tanıtımı açısından da böyle bir vizyonu olan herhangi bir kurum yok. Meslek birlikleri aralarda birtakım projeler yapıyorlar. Dolayısıyla temel sıkıntı sinema politikasının oluşmaması. Bunun için ne lazım, sektörün bileşenlerinin bunları uzun uzun tartışması, ki 2004'teki yasa çıkmadan bir nebze yapılmış. Bundan 5-6 yıl önce de bir ulusal sinema merkezi kurulmak üzereydi. Hatta yasa tasarısı dahi hazırlandı. O dönem bir takım küskünlükler oldu ve o yasa tasarısı rafa kalktı tamamen. Aslında tabi ki bizim meslek birliğimizin temel amacı özerk bir ulusal sinema merkezinin kurulması. Bunun içinde devlet görevlileri vs. olabilir ama sektörün kendisinin

yönetmesi gerekir. Ama sektörün böyle bir bilgiye ve böyle bir norma sahip olması için kendi kendisini geliştirmesi şart. Sinema politikası yok diye sadece siyasetçilere ve Kültür Bakanlığı'na kızmıyorum. Sektörün kendisine de çok büyük sıkıntılar var. Sektörün bileşenleri de bunu yeteri kadar takip etmiyorlar. Yeteri kadar bilgiye sahip değiller.

- Ercan: Sizin tekrar yapımcı kimliğinize geri dönersek filmlerinizi aşağı yukarı yaptığınız bütçeler ortada. Hangi ayaklarını para vermeden halledebiliyorsunuz? Ne tür aynı yardımlar bulabildiniz?

- Okur: Yapımcının ana görevlerinden bir tanesi doğru bütçe bulmak. Ve bu bütçe için finansman bulmak. Ana görevlerinden birisi bu. Bütçe bulmak Türkiye'de sorunlu alanlardan birisi. Bütçe yapmak ortaya tablo koymak değil, bir sürü kurumla irtibata geçmek, reel bütçe oluşturmak ve çok ayrıntılı düşünmeniz gerekiyor. Senaryoya çok hakim olmanız lazım. Olabilecek zorlukları tahmin edebiliyor olmanız lazım. B, c, d planlarınız olması lazım vs. Tabi her filmin bütçesi eşit değil. İlk film Tatil Kitabı'nı yaparken ilk filmin şöyle bir avantajı olabiliyor. İlk filmi yaparken daha insanlar destek verebiliyorlar. Şu destek illa ki parasal destek olmayabilir ama işte emeklerinin karşılığını tam olarak almayabilirler. İşte piyasadaki şirketler, post-produksiyon şirketleri, kiralama şirketleri hizmetlerinin tam karşılığını almayabilirler. Dolayısıyla ilk filme karşı böyle bir destekleme mekanizması var. Tabi sizin kim olduğunuz da önemli. Daha öncesinde yaptığınız işler. Hiçbir şey yapmadıysanız kolay olmayabilir ama daha önce yaptığınız işler, sektörle kurduğunuz ilişkiler burada belirleyici oluyor. Tatil Kitabı'nı yaparken zaten bakanlık desteği almamış bir proje olduğu için çok minimal bir projeye yapılmaya çalışıldı. Yine Türk sinemasında karıştırılan kavramlar var. Bütçe ve maliyet kavramları. Bunlar birbirinden farklı kavramlar. Şimdi Tatil Kitabı'nın bütçesi

aslında yaklaşık 250 bin liraydı. Ama aslında bütçesi bu değil. İşte yönetmenin, oyuncunun almadığı paralar, bulduğunuz aynı destekler, sektörden bulduğunuz destekler var. Bütün bunları bütçenize kattığınız zaman durum farklı. Son dönemde “Kumun Tadı”nda böyle bir çalışma yaptım. Neredeyse bulduğumuz sıcak paranın iki katı kadar aynı destek ve destekler bulmuşuz mesela. Bu da aslında çok ciddi bir yapımcılık başarısı. Tatil Kitabı’na baktığımızda Silifke’de bir kasabada geçen bir hikaye. Paranız azsa ön yapımı çok daha kuvvetli yapmanız lazım. Silifke’ye yapımcı arkadaşım Nadir Öperli’yle defalarca gittik. Neredeyse ben Silifke’de dört ay falan yaşadım mesela, film doğru koşullarda çekilsin diye. Bir yere gittiğiniz zaman ve kendinizi doğru şekilde ifade ettiğiniz zaman para bulmanız zor olsa bile başka imkanlar bulabiliyorsunuz. Yemeğinizi ucuza veya bedava ayarlayabilirsiniz. Otel konaklaması bulduğumuzu hatırlıyorum mesela o dönemde. Belediyenin de verdiği destekle. Ekibinizi çok doğru oluşturmanız lazım. Paranız azsa. Mesela ben hatırlıyorum Tatil Kitabı’nı biz 14 kişi çekmiştik. 35mm çektiğimiz bir film. Şu anda bana mucize gibi geliyor. Şu anda bana biri gelse genç bir yapımcı 14 kişi film çekeceğiz dese “Ne yapıyorsun?” derim. O dönemde bir şekilde yaptık. Sette tek şoför bendim. Başka şoför yoktu. Yurtdışı yapımcımız yoktu. Yapım grubu üç kişiden oluşuyordu. Nadir Öperli, ben ve bir tane asistan. Dolayısıyla modeller var elinizdeki imkanlara göre modeller belirliyorsunuz. Mesela Bahtı Kara daha daha ucuz bir film. Bütün post’uyla beraber 190 bin liraya mal olmuş bir film. Onun da herhangi bir bakanlık desteği yok. Orada daha önceden Tatil Kitabı’na destek vermiş bir işadamı Mehmet Betil, bize yaklaşık böyle bir 50-55 bin liralık bir destek vermişti. Tatil Kitabı’ndan birtakım elde ettiğimiz gelirler vardı, TV satışı falan. Birtakım gelirleri yeni filme aktardık. Post tarafında risk aldık. Onda ödül kazandı ödül parasıyla ancak yapabildik. Dolayısıyla modelin ne kadar sağlıklı olduğunu

göstermek için anlatıyorum. O dönem mesela cepten çıkan para oldu ama. İstanbul'da çekilmiş film, 4 hafta film çetik. Bu paraya İstanbul'da film çekmek zor. Bütün aldığımız desteklere baktığımızda, kameraya ve ışığa para ödemedik. Sektörden desteklerdi mesela. Bütçesel anlamda en oluşmuş bütçe olarak proje Bizim Büyük Çaresizliğimiz'di.

- Ercan: Oraya geçmeden bu projelerde oyuncularla nasıl bir anlaşma yaptınız?

- Okur: Genel olarak sinemada çok para kazanmazlar. Hatta neredeyse kazanmazlar, bağımsız filmlerden bahsediyorum. Ana akım filmlerin modeli çok başka zaten. Bağımsız filmlerde genelde oyuncular dizilerden iyi para kazandığı için, teklif ettik, para almayan oyuncularımız oldu. Paralar mesela 4 ila 10 bin arasında diyeyim. Aslında teknik ekibe verdiğiniz bir para kadar verebiliyorsunuz oyuncuya. Ama bunu oyuncu biliyor. Onun başka bir motivasyonu var. Kendi sanatını, kariyerini geliştirme amacı var. Orada bir sıkıntı yok o sebeple. Fakat biz başladığımız zaman o kadar dizi yoktu. Şimdi çok büyük bir dizi enflasyonu var. Doalyısıyla oyuncular dizide yer aldığı için boş oyuncu bulmak zor artık. Paradan ziyade oyuncu bulmak zor. Oyuncuya da dizide oynama bende oyna deseniz o zaman para vermeniz lazım. Paranız yok. Dolayısıyla orada öyle bir sıkıntı var.

- Ercan: Biraz da şöyle oluyor galiba, detay olarak, filmlerin yaz döneminde çekilme eğilimi oluyor. Oyuncuların uygun olmasıyla bağlantılı.

- Okur: Şöyle; yine sinema politikasıyla bağlantılı. Siz bunu rahatlıkla yayabilirsiniz. Bir sürü kışın çekilmek istenen filmler var fakat yine işte tek fon olduğunda bahsetmiştim. Bu tek fon ne zaman destek veriyor. Genelde bahar dönemlerinde desteklerin arttığını görüyoruz. Genelde filmlerin de yazın çekildiğini görüyoruz. Belki sonbaharda verse ya da kışın illk aylarında, belki insanların

hazırlanacak daha fazla vakitleri olabilir falan. Yıla yayılmış bir fon olmadığı için bu sonuç ortaya çıkıyor. Biraz da mevsimsel koşullar etkili tabi yani dizilerin zorlayışı. Diziler pek tatile girmiyor Ramazan, yaz aylarına denk geldiği için. Ama aslında yıla yaymak çok daha önemli. Sağlıklı bir politikanın olmamasıyla bağlantılı bir şey. Senede 100 film üretiyorsanız ama bunun 90'ını yazın üretiyorsanız bir sorun var. Bunun yarısını kış ve bahar aylarına yayabilsek, kiralama şirketleri post-produksiyon şirketleri daha boş kalmazlar.

- Ercan: Bizim Büyük Çaresizliğimiz.
- Okur: İlk ortak yapımı Bulut Film'in ve belki de Türk sinema tarihindeki gerçek manadaki nadir ortak yapımlardan biridir. Gerçek manada derken şunu kast ediyorum. Genelde Eurimages desteklerine baktığımız zaman Avrupa'daki sinema fonu, en büyük fondur supranational. Genelde Türk filmlerinin daha Balkan ve Orta Avrupa ortaklarıyla yaptıklarını görüyoruz ve genelde finansal ortaklık şeklinde oluyor bu. Mesela Eurimages'a gitmek için belirli şartlar var. Bizim Büyük Çaresizliğimiz proje geliştirme aşamasında bir sürü markete, ortak yapım platformuna girmiş olan bir film. Daha sonrasında gerçek ortak yapımcılar bulup o ülkelerin fonlarından destek almış ve sonrasında Eurimages'dan destek almış bir film. Yine finansal modeliyle alakalı. Mesela Alman ortak yapımcımız 100 bin Avro'luk bir destek aldı. Biz 200 bin lira destek aldık bakanlıktan. O payın yüzdesi filmde %20, bizim payımız %70. Bu şuna sebep oluyor; Türkiye'deki yapımlarda, ister istemez bütçenizi şişirmek zorunda kalıyorsunuz. Nasıl şişiriyorsunuz? Bir Avrupa ortak yapım bütçesi yapıyorsunuz, bir de gerçek bütçe yapıyorsunuz. Avrupa bütçesi için yönetmene, yapımcıya, oyuncuya daha büyük kaşeler yazıyorsunuz, daha büyük paralar yazıyorsunuz. Bütçedeki oranınız artıyor. Aslı riske giren sizsiniz. Dediğim gibi başka bir para bulamadığınız için. Aslında bunun yanına TV desteği

bulsanız, birtakım önsatışlar bulsanız böyle olmaz. Temel sıkıntılardan biri bu ortak yapımla alakalı. Bunu biliyorduk ama test ettik ve öğrendik. Aslında sistem yapımcıyı ne kadar alavere dalavere etmeye yönlendiriyor onu daha yakından gözlemledik.

- Ercan: Kültür Bakanlığı başvurularında da benzer oluyor.
- Okur: Evet ama o bilinen birşey ama bakanlık istenen bütçenin yarısını veriyor. Ama şu da var, bakanlık hesapları kapatırken iki katı kadar gider istiyor yine de. Dolayısıyla kendi verdiği mantığa uyuyor. Mesela siz iki yüz bin destek aldınız. Hesap kapatırken yeminli mali müşavirle çalışmak durumundasınız. Minimum 400 bin liralık gider göstermek zorundasınız. Şimdi böyle değil ama. Avrupa fonlarında böyle değil. Avrupa’da beyanı esas alıyorlar. Bunu yurtdışındaki ortak yapımlar biliyorlar artık. Bizdekiler de biliyorlar. Sanayimizin sağlıklı çalışmadığını gösteren bir şey. Bu şundan dolayı önemli. Alman bir ortak yapımcı bizim yaptığımız işte küçük ortak olabiliyor ama biz bir Alman şirketin yaptığı projeye küçük ortak olamıyoruz. Çünkü bunu fonlama şansımız yok Türkiye’den. Yani o zaman karşılıklılık ilkesi yerine gelmiyor. Bu yüzden bir sürü Avrupa’daki film fonu, mesela Hollanda’daki film fonu Türkiye’den projelere destek vermiyor. Çok nadir verdiği destekler var. O zaman evet sinema üretimi çok fazla olan ama politikasını geliştirmemiş bir ülke olmuş oluyoruz Avrupalılar gözünde. Yine onların gözünde yapımcıları olmayan, genelde masada karşısında hep yönetmenleri bulan bir durumda. Bu da onların gözünde bir soru işareti yaratıyor. Türk sinemasında son on yılda yapılan ortak yapımlar sayıca artmış olsa da maddi hacim düşük bayağı. Mesela geçtiğimiz sene yanlış hatırlamıyorsam 4-5 film yapıldı ortak yapım. Çok düşük. Ki bunların iki tanesi muhtemelen benimdir. Çok ciddi bir sıkıntı var o tarafta. Çünkü ortak yapımcılığı teşvik edici bir yapı yok. oysa Euroimages’ın ilk üyelerindeniz ama

Creative Europe'a üye değiliz. Bizim Büyük Çaresizliğimiz'e baktığımız zaman ilk ortak yapım deneyimimiz oldu ve ciddi bir modeldi. Bütün bunların üzerinde Avrupa'da yapımıcının özgeçmişi çok önemli. Kimsiniz, hangi filmleri yaptınız, bu filmler nereye gitti. Bu çok önemli. Trackrecord dediğimiz bu. Yapımcı asli unsur olduğu için yapımcıya bakılıyor. Bizde ise hiçbir önemi yok bunun. Çünkü ancak 5 yıl sonra başvuruyorsunuz. Bizim Büyük Çaresizliğimiz'de biz bunun kaymağını yedik. Tatil Kitabı'nın Berlin Film Festivali'nde açılması, İstanbul Film Festivali'nde ödül alması. Bahtı Kara'nın Toronto'ya gitmesi, Bursa'dan ödül alması, İki Dil Bir Bavul'un ödüller alması vs. Bizim Büyük Çaresizliğimiz'le biz çok önemli ortak yapım platformlarına katıldık ve hemen hemen istediğimiz bütün fonları da aldık. Ama finansman yapısına baktığımızda fonları aldık ama sıcak paraya bakalım. Elimizdeki sıcak para 200 bin lira bakanlıktan aldığımız destek. Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in şöyle bir özelliği daha var. TRT'nin yaptığı tarihindeki ilk ortak yapım. Alternatif fonlara bakarken başka fon yok. TRT de ilk gidilecek yer. TRT de o dönem böyle bir yeniden yapılandırmaya gitmek istiyordu. Bir model olarak önerdik TRT ortak yapıma girsin diye. Ve kabul ettiler. Bizim hiç siyaseten tanışıklığımız yok. O tarafta da değiliz. O dönemde Bizim Büyük Çaresizliğimiz'e ortak oldu TRT daha proje aşamasında, çekilmeden önce. O kulvarda bizden sonra Nuri Bilge, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Pelin Esmer ve birtakım ilk filmler ortak yapım buldular TRT'de. Şimdi biraz durdu.

- Ercan: Nasıl destek veriyor peki?

- Okur: Yurtdışındakine benzer destek. Bir para desteği bu. TV haklarını önceden alıyor filmin ve birtakım haklara da ortak oluyor. Mesala bizim modelde biz 170 bin liralık bir destek aldık. Dolayısıyla filmin finansmanına destek oluyor. Fakat TRT'nin en büyük sıkıntılarında birisi şuydu. Bu desteği alabilmeniz için bir

teminat mektubu vermeniz gerekiyor. Teminat mektubu alabilmeniz için bankanızda bunun iki katı kadar para bulundurmanız lazım. Dolayısıyla çok işlemediğini gösteren bir şey. Ama en azından 170 bin eninde sonunda elinizde olacak. Tabi yayın politikası filtersinden geçerseniz. TRT'nin bir kamu televizyonu olduğunu unutmamak lazım. Bizim Büyük Çaresizliğimiz tabi o bakımdan politik bir proje değil ama yine de bazı soru işaretleri vardı. Film, bir roman uyarlaması film. İki orta yaşlı erkeğin hayatına bir genç kız giriyor ve aynı kıza aşık olmaları ve buna rağmen de kıskançlık içinde olmamaları temelinde. O dönemdeki genel müdür yardımcısı şöyle demişti; 'bu iki adam aynı eve yaşamasa olur mu?'. Zaten filmin ana eksenini bu. Şunu anlatmak için söylüyorum, sonradan sorun çıkmadı ama çıkabilirdi yani. Siz daha farklı şeyler yapsanız, hikayede bunlar yoktu, sansürlememizi gerektirecek bir şeyimiz yoktu. Ama bu önemli bir mevzuymuştu o ortaklık için. Mesela Pelin Esmer sorun yaşadığı bununla bağlantılı ve "Araf" (2012) projesinde ortak yapım sona erdi. Daha sonra Kanal D'yle anlaşmıştı. Onun dışında Eurimages'tan destek aldık. İlk başvurumuzdu Eurimages'a. Yanlış hatırlamıyorsam 150 bin avro'luk bir destek aldık. Eurimages desteği de üç taksit halinde ödenen bir destek. 1. taksidi filmi bitirdiğinizde veriyor. Filmi çekmeye başladığımız ilk gün desteğe başvurabiliyorsunuz. Dolayısıyla filmin sonuna ancak yetişiyor ilk parça. %20'lik dilimini filmi laboratuardan sıfırinci kopyayı alınca alabiliyorsunuz. Diğer yüzde yirmiyi de film her ortak yapımıcının ülkesinde vizyona girdikten sonra alabiliyorsunuz. Dolayısıyla bütün parayı almanız üç-dört yıllık bir süreç. Pat diye gelen bir para değil. Başka elimizde sıcak para yoktu. Sıcak para bu kadar. Bu arada Eurimages parası ortak yapımıcılara göre bölünüyor. Dolayısıyla 150 bin avronun yüzde 70'ini biz aldık. Onun dışında ortak yapımıcılarımız kendi ülkelerinin fonlarına gittiler. Almanya'daki ortak yapımıcımız Medienboard (MB), Berlin'in fonuna gitti.

Buradan yüz bin avroluk bir destek aldı. Hollandalı ortak yapımcımız da Hubert Bals film fonuna başvurdu. Onun bir fonu var senaryo aşamasında destek aldıysa ona başvurabiliyor. Oradan da 50 bin avroluk bir destek aldı. Bu fonları Türkiye'ye getiremiyorsunuz. Türkiye'de en büyük şeylerden bir tanesi yapımcılık mevzusunda, yapımcılar Avrupa'dan destek aldığı zaman bu parayı özgürce harcayacağını düşünüyor. Halbuki tam tersine Avrupa'dan aldığımız fonları orada harcamak zorundasınız. Örneğin Medienboard'da destek aldığımız zaman iki katını harcamak zorundasınız. Dolayısıyla bu da şeyi getiriyor. Türkiye aldığımız paralardan bir kısmını oraya götürmeniz gerekebilir kendi içinde. Dolayısıyla bakıldığında filmin ana sıcak parasına 200 bin bakanlık desteği, hepsini aldığımızı düşünüyorum ki orada da kesintiler oluyor, Eurimages desteğinin birincisini ancak çekime getirebiliyorsunuz o da yüzde %60'ı, 90 bin euro, 250 bin TL de o olsun. TRT'den 170 bin TL aldınız. Kabaca 650 bin diyelim cebimizdeki para. Halbuki Bizim Büyük Çaresizliğimiz büyük bir proje. Tatil kitabını 18 günde çektik Bizim Büyük Çaresizliğimiz 6 haftada çekilmiş bir proje. Atıyorum ünlü oyuncular var, set neredeyse 30 kişi. Bütçeler pat diye artıyor. Biz parayı yetiştiremedik mesela. Seti tamamlamak için ailemizden borç para aldığımızı, sonra Eurimages'tan gelen taksitlerle zar zor bu borçları kapattığımızı hatırlıyorum. Biraz daha büyük bir projeye gittiğiniz zaman ki Bizim Büyük Çaresizliğimiz çok çok büyük bir proje değil. Neticede filmin yarısı bir evde geçiyor falan. Ama sorunlu, paralar az bakıldığında. Ama bütçemizdeki rakamlar, Avrupa'da harcadığımız paralar. Post-produksiyon'u Avrupa'da yaptık bu sayede ne bileyim, kamera kirasına para ödemediğimizi hatırlıyorum. Almanya'dan getirmiştik kamera ekipmanını. Onun da finansman modeli böyleydi. Üç filmin finansman modeline bakalım, yapımcı o zaman nasıl para kazanacak? Filmini bir yere satması lazım veya filmin gişe geliri

olması lazım. Filmin gişe gelirlerine baktığımız zaman, o dönem allaha daha iyiydi. Bizim Büyük Çaresizliğimiz 25 bin civarında izlendi. Bir bilet yaklaşık 2 dolar getirir. Doalyısıyla işte gişeden bir para gelmiş ama bir yandan harcama da yapıyorsunuz. Reklam harcamanız var, kopya harcamanız var. Hatırlıyorum gişeden gelen paradan 20 bin lira falan kalmıştı o dönemde. Sonrasında bir ödül parası olmadı Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in. Dünya satışları tarafı da Türkiye'de çok karıştırılan bir mevzu. Sanki dünya satışlarından çok büyük paralar kazanılıyormuş gibi düşünülüyor halbuki öyle değil. Bir yılda çok fazla film üretiliyor dünya sinemasında. Çok ciddi bir rekabet var, filmler çok çabuk eskiyor ve filmlerin satış değeri de azalıyor. Arz-talep dengesiyle ilgili bir sıkıntı var. Çünkü kabaca free TV'lerin giderek azaldığı her şeyin internete kaydığı bir dönem yaşıyoruz. Dolayısıyla konvansiyonel bir filmin finansman gelirinin azaldığını görüyoruz. Dolayısıyla on yıl önce Bizim Büyük Çaresizliğimiz gibi bir film yaptığınız zaman daha fazla ülkeye satabilirdiniz ama şimdi daha az ülkeye satılıyor. Bizim dünya satış ajansımız Match Factory'di. Avrupa'nın en büyük, önemli dünya satış şirketlerinden bir tanesi. 30 bin avroluk bir geliri oldu o noktada. Önceden 30 bin avro bir para verdi. Ondan sonra bir geliri olursa paylaşılıyor ama o paranın üstüne çıkamadı film. Düşünün Bizim Büyük Çaresizliğimiz gibi bir film yapıyorsunuz. Hayatınızdan iki buçuk seneyi buna harcıyorsunuz topladığınızda kazandığınız para 30-40 bin. Kiranızı nasıl ödeyeceksiniz. Bir yapım şirketinin hayatta kalmasını çok çok zorlaştıran bir sistem. Genelde yönetmenler reklam çekiyor. Yapımcılar özel kanallara bir şeyler yapıyorlar vs. Biz Bulut Film olarak sinema dışında başka iş yapmadık. Bunun temel nedeni de şuydu; başka bir iş yaptığınız zaman bu işleri zaten iyi yapma şansınız yok. Bu iş part-time yapılacak bir iş değil. Bu haliyle bile yetişemiyoruz. Başka iş yaparken nasıl yetişeceksiniz? Nasıl proje geliştireceksiniz?

Yapımcının ana işlevi proje geliştirmektir. Bizim Büyük Çaresizliğimiz’i yaparken hatırlıyorum. O dönem 5-6 tane projemiz vardı geliştirilmeyi bekleyen. Cebinizde bir sürü proje olmalı ki biri olmadı mı diğerlerine yönelebilesiniz. Projelerinizi geliştirmeniz lazım. Çok önemli bir unsur bu ama para olmadığı için Türkiye’de çok atlanan mir konu.

- Ercan: Biraz şuna da girelim. Siz ‘bağımsız’ı nasıl tanımlıyorsunuz?
- Okur: Tabi sinema yazımında da tartışılan şeyler. Tabi kendisi de sorunlu kavramlar. Nedeni şu Türkiye’de en ana akım film dediğiniz film bile aslında tırnak içined bazen bağımsız olabiliyor. Bağımsızlık nedir? Baktığımız zaman bağımsızlık kavramı Amerikan bağımsız sinemasından gelen bir kavram. Orada ‘bağımsız’ı Hollywood’a göre tanımlıyorsunuz. Stüdyoları olan, ana akım film üreten kocaman bir şey var. Türkiye’de ana akım kaç tane stüdyo var? Stüdyo da yok ki mesela. BKM stüdyo mu mesela? Stüdyoların en büyüğü Fida Film mesela, battı geçen ay. Avşar film mi falan? Genelde dizilerde stüdyolardan bahsetmek mümkün. Avşar Film, işte TMC’sidir falan ama sinemada ana akım tarafında böyle kuvvetli yapımcılardan bahsetmek çok olası değil. BKM biraz sıyrılmış durumda ama o da tartışılır. Dolayısıyla bence kendi içinde sorunlu bir kavram ama yine de birçok şeyi çözen bir şey. Biz filmlerimize sanat filmi demeyi çok sevmeyiz. Ben sinemayı sanat olarak gören insanlarız. Yani Türkiye’deki son on yıldaki meşhur kavram sanat film ya aslında bağımsız film diye konumlandırılmıyor. O noktada bağımsız film daha doğru bir terminoloji. Film filmdir, sanatı sanat olmayanı olmaz bakıldığında. Artı yapım şirketi olarak da bizim ana akım filmlere karşıt bir duruşumuz da yok. Tam tersine iyi ana akım yapım şirketleri olabilse ve iyi projeler geliştirilebilse. Aptal bir sürü film seyrediliyor. Çok iyi komedi oyuncularını var, keşke daha iyi senaryolar yazılabilse ve daha güçlü filmler çekilebilse. O bakımdan ana akım filmlere, ana

akım yapımcılara, yönetmenlere çok ihtiyaç var. O oluştuğu zaman da bağımsız filmlerin daha kuvvetleneceğini düşünebiliriz. Biz kendimizi bağımsız diye konumlandırıyoruz ama çok dağınık bir bağımsızdan bahsediyoruz. Bir sürü yönetmen film çekmeye çalışıyor. Çok kendi içinde birbirini destekleyen bir model de yok. Türkiye'nin çok örgütlenme geleneğinin olmaması gibi nedenleri de var bunun, tarihsel nedenleri de var ta 12 Eylül'e kadar uzanan. Buna rağmen de Yeni Sinema Hareketi'nin kurulduğunu da not düşelim. Bir iletişim ve dayanışma platformu. Hala da devam etmekte bütün bu zorluklara rağmen. Dolayısıyla hani bağımız sinemanın da sağlıklı işlediğini söylemek çok zor. Amerika'da sürekli yeni bağımsız yapımcılar, yönetmenler çıkıyor çünkü orada bir model var karşısında. Oradan beslenebiliyor. Ben şimdi neden besleneceğim Recep İvedik'ten mi besleneceğim? En eli yüzü düzgün film BKM'nin kelebekler falan filan. Ana akım tarafında, onlardan da 2-3 yılda bir bir tane görüyorsun. Dolayısıyla kendi iç dinamiklerine bırakıldığı bütün bu sinema modeli, niye kaliteli bir iş yapsın yapımcı? Tüccar yapımcı modeli bu. Ne iş yapıyor diye bakıyor işte komedi iş yapıyor? Komedi, işte biraz dram. Star iş yapıyor. O zaman bi star bulayım, ona göre senaryo yazdırayım. Eski Yeşilçam modeli gibi. Hızlı bir şekilde vizyona sokayım. Ya tutarsa? Filmlerin çok büyük bir bölümü de tutmuyor bunu da unutmamak lazım. Bu hevesle sektöre giren bir sürü yapımcı da var. Yapımcı olmayıp inşaatçılık yapan, atıyorum turizmle uğraşan biri, aa burada çok para var oyuncuyla anlaşayım, senaroyu yazdırayım, ertesi yıl da vizyona gireyim deyip batan bir sürü film biliyoruz. Bu yüzden bağımsız sinema da zayıf kalıyor. Bağımsız sinema daha çok gerilla sineması yapıyor. Daha bireysel çıkışlar daha yaygın. Yönetmenler hayatlarından büyük riskler alarak, özellikle büyük finanslar riskler alarak yapımcılar, yönetmenler filmler yapıyorlar.

- Ercan: Biraz şeyden ayırdınız galiba, finans modellerini şekillendirmeleri noktasında bir ayrıma gittiniz. Biraz proje geliştirme motivasyonları farklı diye anladım sizin değerlendirmenizden.
- Okur: Tabi ki ana akım filmlerdeki temel motivasyon bir filmi hızlı bir şekilde vizyona sokmak ve gelirleri hızlı bir şekilde realize etmek. Ana vizyon bu. Bağımsız sinemadaki ana heves, ana vizon bu değil. Öncelikle iyi bir film yapmak bağımsız sinemada. Hatta gelirler düşünülüyor. Bunu bilen yapımcı da az. Bilmiyor mesela Berlin'e giden filmin Cannes'a da geleceğini düşünüyor mesela. Basit şeylerden bahsediyorum. Filmin TV gelirini bilmiyor. Bir film yaptım TV buna 300 bin lira para verecek diye düşünüyor. Halbuki böyle bir para yok. Bunu bilmeyen insanlardan bahsediyoruz. Ana motivasyon en başta farklı. Finansman yapıları da çok farklı. Bir tanesindeki yapımcı cebindeki parayı herahngi bir fona başvurmadan yatırıyor, filmi çektiriyor, filmin kopyaları vs, reklamlarına harcıyor. Sonra da bunun gelirini hızlı bir şekilde realize edip parasını geri alıyor. Diğer modelde yapımcının böyle bir parası yok bir kere. Olanlar da vardır bağımsız sinemada. O zaten önce fonlara gitmek durumunda. İlk gideceği yer de Kültür Bakanlığı. Şanslıysa destek alıyor. Şanslı kısmı da tartışılır. Bir sürü proje mahkemelik oldu bir sürü sorunlu proje de var. Destek almak bazı şeyleri çözmiyor. Ondan sonra da ortak yapıma gitmeye çalışıyor. Ama yönetmen-yapımcı modeliye ortak yapımcıya gitmemesi daha doğru. Dolayısıyla finansman modelleri en başından ayrı. Bir tanesi zaten proje geliştirmeye daha fazla zaman harcıyor. Diğeri ise oyuncularla görüşerek, filmin hikayesine seyircinin vereceği tepkiye göre hareket ediyor vs. Bu ikisinin birbirine yaklaşması neden önemli Amerika'da ve Avrupa'da olduğu gibi? Birincisi bağımsız sinemamızın halktan çok kopuk olduğu söyleniyor. Birtakım haklılıklar barındırıyor. Bunun sorumlusu yönetmenler ve yapımcılar değil.

Sinema politikasının olmayışı. Bu kadar az paralar verirseniz tabi ki minimalist hikayeler yapılır. Sinema poltikası olmazsa, yapımcılar olmazsa tabi ki yönetmen işin sanat tarafına odaklanacak. Sanatçı yani, yönetmen yazar gibi düşünmek lazım. O seyirciyi düşünmek zorunda değil, yapımcı düşünür seyirciyi o dengeler yönetmen-seyirci ilişkisini. Gayet normal bu yapıda. Dolayısıyla birbirinden çok kopuk iki damardan bahsediyoruz.

- Ercan: Ana akımla bağımsız arasında tek ilişki sinema fonu üzerinden oluyor öyle mi?

- Okur: Son bir iki yılda azaldı bu ama dört beş yıl önce çok fazlaydı. Diyorlar ki ana akım yapımcılar bu fon bizim gelirlerimizden oluşuyor niye bu paradan biz almıyoruz? Bu parayı biz alalım diyorlardı. Çok yüksek sesle bu seslendirildi. Her Avrupa ülkesinde bu böyle yani. Böyle bir fonla ana akım filmler değil işin daha bağımsız, sanat filmlerini destekleyeceksiniz. Ana akım filmlerin finansman yapısı her yerde böyledir, yapımcı kendi yatırımını yapar. Otomatik destekler olabilir. Mesela Almanya'da elde ettiği gişe gelirinin belli bir yüzdesi otomatik olarak yapımcının yeni projesine veriliyor. O da ödüllendirilebilir, bir yapımcı gişede iyi iş yapıyorsa bu da ödüllendirilebilir ama mevcut fon zaten çok kısıtlı. Onun için başka fon geliştirilmeli. Baktığımızda ana akım filmlerde çok büyük paralar var ama sinemamızın en büyük sorunu senaryo. Nasıl yapımcı kuşağı yetişemiyorsa senarist kuşağı da yetişemiyor. Hepsi dizide. Genelde dizilerden gelen senaristlerin sinemaya girmesinde çok parlak sonuçlar çıkmıyor. İstisnalar var ama genelden bahsediyorum. Ama bir senaristin sinema filmi yazarak hayatta kalması kolay değil. Halbuki iyi senaryolar olmazsa nasıl iyi projeler geliştirecek.

- Ercan: O yüzden yapımcı-yönetmen-senarist modeli oluşuyor.

- Okur: Bizdeki otör geleneği kuvvetli bir gelenek ama sağlıklı bir gelenek değil. Otör geleneğiyle yapım geleneğini karşılaştırmamalı. Avrupa’da da otörlerle yapımcılar beraber çalışıyor Zeynep Özbatur Atakan’la Nuri Bilge’yi düşünebilirsin. Ne sağlıklı bir model Altın Palmiye’ye kadar götürdü. Aynı zamanda yapımcı başarısı bu kesinlikle, sadece yönetmen başarısı değil. Bizde ise nasıl yürüyor? Bizde son dönemdeki yönetmenlerimize bakalım Özcan Alper, Pelin Esmer, İnan Temelkuran hepsi yapımcılık da yapıyor. Sayarım bir sürü insan sayarım. Zeki de yapıyor ama onunki biraz tercih de. Ama o da yapımcıyla çalışmaya başladı yavaş yavaş. Zaten bir yönetmen kendisine yapımcı aramıyorsa bir sıkıntı vardır. Sinema bir ekip işi. İyi ekip oluşturmadığınızda tavizleriniz artıyor.

July 4th 2014 – Bebek, İstanbul

- Okur: Şimdi Bizim Büyük Çaresizliğimiz’in finansal yapısını kısaca anlatmıştım. Ankara’da çekilen bir film, bütün bu finansal, finansman yapısı dışında Ankara’dan epey bir destek bulundu yani kalacak yerle bağlantılı, bir takım lojistik destekle bağlantılı. Mesela Ankara Büyükşehir Belediyesi’nden destek bulduk enteresandır mesela. Genelde direk düşününce CHP’nin kültür-sanat-sinema alanında daha sıcak duracağı yönünde ama öyle olmuyor. CHP daha uzak duruyor hep. Mesela Çankaya Belediyesi, imkanları olarak çok daha büyük bir belediye Ankara tarafında, ama Ankara Büyükşehir Belediyesi Melih Gökçek çok pragmatist bir adam, hemen iki tane araç verebiliyor oradan. Genelde AKP’li belediyeler daha pragmatist, onların da öyle bir vizyonu yok ama küçük destekler almak mümkün. MHP için de aynı şey geçerli. CHP daha uzak belediyeler tarafında. Onun dışında da Bizim Büyük Çaresizliğimiz’in diğer filmlerden en büyük farkı daha büyük bir ekiple çalışmış olmamız, daha uluslararası olması. Görüntü yönetmeni yabancıydı. Görüntü yönetmeni yabancı olunca otomatik olarak focus puller yabancı oluyor.

Böyle bir ekip vardı. Post prodüksiyonun yurtdışında yapılması, bize yurtdışı ile ortak iş nasıl yapılır onu öğretti. Bahsettiğim gibi sıcak parası yine kısıtlı olan proje, bi de tabi TRT'nin tarihindeki ilk proaktif hareket, yani bu çok önemli. TRT'de o dönemde bir yeniden yapılanma vardı. Zeynel Koç bir süredir Genel Müdür Yardımcısı'ydı, Bülent Ata da o dönemde TV Dairesi Başkan Yardımcısı'ydı ve sözü geçen kişilerden birisiydi. Göreceli entelektüel bir kişi, kitap yazan, şiir yazan, öyküleri olan bir kişi. Bizim herhangi bir yakınlığımız olmamasına rağmen TRT'ye bir model önerdik ortak yapımla alakalı ve kabul gördü. Kolay olmadı tabi ki, yani filmi Ankara'da çekiyor olmasaydık herhalde biraz zor olurdu. O dönem çok uzun toplantılar oldu Ankara'da. Sonra da o zaten bir son dönem Türk filmleri için bir model oluştu TRT'de. Bizden sonra Nuri Bilge Ceylan'ın "Bir Zamanlar Anadolu'da" (2011), Yeşim Ustaoğlu'nun Araf, Derviş Zaim'in "Gölgeler ve Suretler" (2010), ondan sonra bir takım ilk filmlere destek verildi. Bu şey gibi aslında ortak yapımcı ama yine TRT'nin destekleyeceği bir yapı, buradaki model şu yurtdışında finansmanın en büyük kaynağını TV'ler oluşturuyor biz de bu konuda TRT'yi ikna etmeye çalıştık. Yani o kadar büyük paralar çarçur oluyor TRT'de, büyük bir kamu TV'si, binlerce insan çalışıyor, efektif çalışması çok düşük. Dolayısıyla verilen destek de TRT'nin bütçesine göre çok düşük. Bakıldığında, nasıl bakanlık destekleri ne zaman başvuracağı az çok belli, formlar var ortada, bir kurul var, burada da bir şeffaflaşma olsun, neye kararlar veriliyor, nerelere destekler veriliyor vs. bu belli olsun. TRT'yi de bir nevi Türkiye'nin TRT'si gibi yapalım ve yani Almanya'nın ZDF'si gibi yapalım. Yani çok mümkün değil niye? Dediğim gibi yine bir yeniden yapılanma var, göreceğiz. TRT daha çok müteahhit mantığıyla çalışıyor yani o kadar çok siyasi yukarıdan baskı var ki, bir sürü proje özellikle dizilerle bağlantılı. Çünkü bir bölüm dizinin parası zaten bizim projelerimizin kaç

katı büyüklüğünde. Dolayısıyla o baskılarla hareket edildiği için çok fazla kötü proje yapılıyor. Finansman tarafı ile bağlantılı, Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in post prodüksiyonu Almanya'da yapıldı. O önemli bir denemeydi. Ondan sonra film zaten Berlin'de yarışmaya seçildi. Berlin'de yarışmaya seçilen 9. Türk filmi. Türk sinema tarihinde, büyük başarı. Yani ödül alamadı ama katılmak bile zaten başarı. Epey bir festival dolaştı, belirli ülkelerde gösterime girdi. Bizim Büyük Çaresizliğimiz'den sonraki dönemde şöyle bir durum vardı, yani sonuçta böyle bir proje, Bizim Büyük Çaresizliğimiz gibi bir proje oluşturmak iki yıl falan sürüyor. Bunun postu, dağıtımına sunulması falan 4 yıllık bir süreç. Seyfi'nin üçüncü filmi üzerine çalışmalar vardı ama hangi projeyi yapacağımız çok net değildi ve ikinci projeyi yaparken şöyle bir şey oldu, bahsettim hani postu bitirdiğimizden filmin, Seyfi'nin Bizim Büyük Çaresizliğimiz değil de daha küçük bir film yapsaydık da biz benzer bir başarıya ulaşabilirdik. Çünkü ilk film çok başarılıydı. Dolayısıyla biz elimizdeki imkanları biraz fazla harcadık demek istemiyorum gerçi projenin hakkı oydu, hatta projenin hakkından çok daha az harcadık bakılacak olursa ama belki başka bir proje seçebilirdik. Yani daha küçük bir proje seçebilirdik dolayısıyla şöyle bir şey oldu: büyük bir proje yapıyorsun, Berlin'de yarışmaya seçiliyor ama yine para kazanamıyorsun. Yani mesela Tatil Kitabı, Bizim Büyük Çaresizliğimiz'e göre daha karlı bir proje, çünkü en azından ilk girişte koyduğun parayı saymazsan ödül parası var, TV satışı oldu Tatil Kitabı'nın. O dönemde yine TRT, TV satışını almıştı. TV satışından elde ettiğimizi geliri mesela tamamen Bizim Büyük Çaresizliğimiz'e yatırdık. Yaklaşık 112 bin liralık bir TV satışı olmuştu TRT'ye. O dönem TRT böyle bir kuşak yapmıştı, o da bitti mesela sonraki dönemde. Dolayısıyla hani ne yapalım diye bir silkindik çünkü işte o döneme kadar, iki, üç yılda sinemadan para kazanmış falan bir şirket değiliz, daha ziyade kendi emeğimizi harcıyoruz, sömürüyoruz.

Kısmen başka kişilerin de emekleri sömürülüyor. Hani bakıldığında daha az paralar veriliyor sinema işleri olduğu için. Dolayısıyla benim kafamda ana akımın bir şekilde bağımsız desteklemesi için bir model var. Bu yüzden hani ana akım bir film yapabilir miyiz diye kendi aramızda konuşmaya başladık fakat ana akım yapabilmek için tabi ana akım kültürden beslenmek lazım özellikle popüler kültürden beslenmek lazım. Çok oralardan beslenen insanlar değil ama hani yine de yapımcılık yapımcılıktır sonuçta. Bir bağımsız filmin, bir ana akım filmin yapımcılığının kuralları aynı bakıldığında, o yüzden proje aramaya başladık. O dönem benim buradan, Boğaziçi Üniversitesi'nden arkadaşım, Siyaset Bilimi'nde hoca olan arkadaşım Koray Çalışkan, o da böyle hayatında bir sinema filmi yapmayı kafasına koymuştu onun daha böyle bir bağımsız film projesi vardı fakat onu yapmadan önce bizden daha farklı bir kafayla “ben önce bir ana akım filmde yapımcılık yapayım, ondan para kazanayım, sonuçta bu bağımsız filmi beslesin.” diye kafasında bir model belirlemişti ve işte bir gün geldi bana bir hikayeyle. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'nin Karadeniz'deki küçük bir belde belediyesine hediye ettiği bir itfaiye aracının hikayesi. Bundan film yapalım diye, enteresan bi konu. Biz de bunu daha popüler bir dille ama tabi ki yine de şey olacak nitelikli bir konu, bir film projesi ile yola çıktık ve bu işe başladık. O dönem de “Yangın Var” ve “Tepenin Ardı” iyi izlenmiş filmlerdi, “Bizim Büyük Çaresizliğimiz”in ertesi yılı. “Tepenin Ardı”, “Tatil Kitabı”na benzeyen model, az haftada çekilmiş, yönetmenin ilk uzun metrajı ve daha önce kısıları başarılı olmuş bir yönetmen. Bizim tanıdığımız, buradan gelen, Boğaziçi tarafından bildiğimiz, benden önceki sinema kulübü başkanı kişi. Yangın Var” da işte dediğim gibi tamamen eksik tarafımızı besleyecek bir model. “Yangın Var”da yani zaten şirketin çok küçük bir payı var ama daha ziyade böyle bi şeyimiz yok tamamen vizyonumuzu genişletmiş olduk. Bu da enteresan oldu çünkü ana akım

sinemada bahsetmiştim yapımcı, cebinde bir para var, bu parayı yatırıyor ve sonrasında bunu almaya, kara geçmeye çalışıyor. Fakat “Yangın Var”da bakanlık, Euroimages, Diyarbakır’da bir sponsorluk ilişkisi, BKM bunların hepsi ortak oldular. Yani hem kamu fonu vardı, hem Euroimages vardı, hem de Türkiye’den ulusal bir ortak vardı. Dolayısıyla çekim aşamasını bu çerçevede, bu paralarla bitirebilecek bir paraya sahiptik. Bu önemli bir lüks bağımsız bir film için. Mesela ondan sonra yapılacak masraflar, kopya masrafları, reklam masrafları, bunu karşılayıp üstüne çıkabiliyorsa kara geçme şansınız artıyor. Dolayısıyla böyle bir hesap yapmıştık, 250-300 bin seyirci yapsa çok rahat üstüne çıkabiliyorsunuz ve para kazanabiliyorsunuz. Fakat işler istediğimiz gibi gitmedi, 110 bin gişede kaldı. 165 kopya ile dağıtım-satış aşamasını Koray Çalışkan yaptı, esas ana ortak yaptı. Ben biraz biliyorum neyin nasıl yapıldığını, dolayısıyla orada biraz da ana akım işlerin dağıtımını gördük. “Tepenin Ardı” tamamen “Tatil Kitabı” modeliyle gitti. Yine işte film çekildi, eldeki nakit kamu parasıydı sadece, o sadece çekmeye yetecek bir paraydı. Yanlış hatırlamıyorsam 200 bin liralık bir destek almıştı. 200-230 bin liraya çektik. Fakat işte yine para yok, post nasıl bitecek ortak yok falan. Bakanlık projelerinin çoğunun dezavantajı destek aldığınız zaman 2 yıl içinde bitirmeniz lazım, ortak alacak bir yapıya sahip olamıyor falan, öyle bir zaman yok. Tepenin Ardı’nda da Emin Alper’in kısa filmleri o kadar başarılı değil falan. Kolay değil her projenin pat diye fon alması. Neyse Emin Alper’in filmi için ortak aramaya başladık o dönemde. Yurtdışından çok kolay değil bulabileceğiniz şeyler, yurtdışında hani bizim filme destek veren iş adamından bahsetmiştim, Mehmet Pekin’den, işte öyle bir kişi bulmanız lazım kültür-sanata destek veren. Onun dışında Türkiye’de çok az zaten, niye yapsın yani sonuçta çok sistematik bir destek olmuyor, bireysel bir destek oluyor, işte bir fon olsa belki kültür-sanat projeleri bu fon sayesinde kurulur. Fakat

şirketin hepimizin yakın bireysel ilişkileri artmaya başlamıştı yurtdışıyla. Mesela ben Yunanistan'da bir post-produksiyon evi tanıyorum, çok düzgün insanlar. Türkiyede böyle bi post evi hala yok. Üç kişilik bir şirketti. Selanik Film Festivali'nin 'work in progress' diye bir bölümü var, yapım aşamasındaki projeleri inceliyor, orada çok heyecan yarattı proje. Seçilemedi, birinci olamadı, mansiyon ödülü aldı, 2. oldu. Fakat orada Nikos Mutselos'a, biz projeyi sunduk, o da hiç bir karşılık gözetmeden "sizinle ortak olalım, bu proje kuvvetli bir proje." dedi. Projede ışık gördü, bu proje yurtdışı potansiyeli olan bir proje, para kazanma şansı zaten yok. İşte yüzde 15'lik bir ortaklık önerdik biz, onun online post produksiyona vereceği destek karşılığında. Offlien kurgu bizim ofiste yapılıyordu zaten. Sonrasında da final mix vs bunun karşılığı. O sayede film bitti. Sonrasında da Berlinale'de açıldı. O da enterean bir şeydir. Her filmin farklı maceraları oluyor festivallerle bağlantılı. "Tatil Kitabı" "Rotterdam ve Berlin'den kabul aldı aynı anda. Rotterdam yarışma ve Berlin. Biz de yarışma bölümünde olma ihtimali vardı. Biz de onu göze alarak Rotterdam'ı reddettik. Sonrasında Berlin Forum bölümüne koydu. Bence fena değil. Daha doğru bir tercih olduğunu düşünüyorum. "Bahtı Kara"nın dünya prömiyerini Bursa Altın Koza'da yaptık. Orada En İyi Film'i kazandı. Sonra Toronto'da oldu gösterimi. Toronto da Kuzey Amerika'nın en büyük festivali. "Tepenin Ardı" da Rotterdam yan bölüme davet aldı. Biz yan bölüme gitmeyiz dedik. Berlin'de reddetti filmi. Fakat enteresan bir şekilde daha sonrasında onlar bizim Rotterdam'a gideceğimizi düşünmüşler. Sonra tekrar Forum'u düşünür müsünüz dediler. Ve forum'dan davet geldi. Çok enteresan şeylere olabiliyor. Bir filmin takibinin ne kadar önemli olduğunu gösteriyor bu. Çok güçlü bir film "Tepenin Ardı". Ben Berlin'de yarışma bölümüne kabul alacağını düşünüyorum. Forum'da da zaten Forum'un en büyük ödülünü aldık. Dolayısıyla "Tepenin Ardı"nda gelen her türlü gelir bizim için gelir

oldu. Giş e geliri, ödöl geliri. Zaten olmasaymış sonrasında yapacağımız üç filmin finansmanını yapamazdık. Çok daha önce şirket herhalde faaliyetine ara verirdi. Çünkü “Tepenin Ardı” İstanbul’da en iyi film ödölünü kazandı. O çok talihsiz bir zamanda oldu. Çünkü tam “Tepenin Ardı” ödöl kazandı, iki gün sonra da Seyfi’nin kazası oldu, motorsiklet kazası, üç hafta sonra da kendisini kaybettik. Tam böyle aslında şirketin en başarılı dönemi. Seyfi’nin üçüncü projesi geliştirilmiş. Bakanlık desteği olacak büyük bir ihtimalle. Eurimages, yurtdışı fonlar vs. de gelecek. Ama sonrasında Seyfi’nin projesiyle beraber bizim yaptığımız başladığımız, üç proje vardı. 4 kadın yönetmenin üç filmi. Bunların bazılarının çekimi yapılmıştı. “Hayatboyu”nun çekimi bitymişti, “Kumun Tadı” çekiminin ilk bölümü bitmişti. “Mavi Dalga” da o sene sonbaharda çekilecekti. Bunların hiçbir tanesi çekime başlamasaydı yarım kalabilirdi ama başlanmıştı. Seyfi sonrası dönemde ben böyle bir ruh halinde değildim mesela ama işte başladık. O insanlara verdiğimiz sözler, bir sürü şey alınmış falan ama yapılmak durumundaydı. Ama çok zor bir dönemdeydi. Modeller itibariyle Hayatboyu’nun da bakanlık desteği var. Yine paravan bir şirket. Zaten hak ediyor “Köprüdekiler” (2009), ilk filmi çok başarılı. İkinci filmi ne verse çıkmalı zaten. Medianborad desteği var, Eurimages, Dutch Film Fund desteği var, oradan ilk kez aldık. Ama yine eldeki sıcak para bizim Bizim Büyük Çaresizliğimiz’den daha azdı çünkü TV satışı yoktu. Bakanlık desteği 250 bin lira, Eurimages desteğinin ilk 60 bin euroluk dilimi gelebiliyor. 250 bin artı 180 bin tl, 430 bin’e film çekimi halledilmeye çalışıldı. Mucizevi bir şey. Ekibin son haftalıkları ödenemedi “Hayatboyu”nuda. Yine 30 kişi falan vardı ekip. Film burjuva bir çiftin hayat hikayesini anlatıyor ve mekanların zengin olması gerekiyor. O dönem hatırlıyorum kostümler var ofiste, vakko ile sponsorlu anlaşması yapılmış. Kostümlerin değerı bizim harcadığımız paranın iki katı falan. Kiralanmış sonuçta.

Yola çıkarken daha küçük bir proje yapabilir miyiz diye çıkmıştık ama öyle olmadı. Dolayısıyla çok para harcandı. 430 bin yetmedi. “Tepenin Ardı”nın kazandığı paralardan bir bölümünü buraya aktardık. Neye ne kadar gitti pek hatırlamıyorum ama 50-60 bin gitmiştir. Post’u bu ortaklık yapısından dolayı Almanya’da yaptık. Orada bir sıkıntı yoktu. “Mavi Dalga” yaptığımız ilk filmler arasında ilk defa post’u garanti olan bir filmi. Diğer ilk filmler öyle değildi. “Mavi Dalga” en başından bakanlık desteğiyle beraber, Eurimages desteği, Almanya, Hollanda fonları alındı. Projeye başlarken filmi bitirebileceğimizi biliyorduk. Bu önemli bir lüks ilk filmde. Çoğu zaman bilemiyorsun çünkü. Sıcak para açısından 200 bin bakanlık desteği, 300 bin tl Eurimages, onun 150 bin lirası ilk etapta. Başka hiç nakit para yok. Mavi Dalga’ya şirket yüz bine yakın para koydu. 500 bin TL’ye bitti çekim maliyeti. Çünkü Balıkesir’de çekildi. Benim ve iki yönetmenden bir tanesinin de memleketi. Çok fazla aynı destek bulundu. Kalacak yer, yemekler, lojistik destekler, kostüm sponsorluğu. Hiçbir mekana kira ödenmedi. Oralı olmanın avantajları. Balıkesir tarihinde kent merkezinde çekilen ilk film. Tabi anlamıyorlar ne yaptığımızı hala da anlamış değiller ama önemli bir şey. Ama eldeki para yetmedi. Zararda olan bir proje, hala da zararda. Para ödülü kazandı Antalya’da. Yarısı yapımcıya, yarısı yönetmene giden bir para toplam 100 bin lira. Hala ödenmedi bu. En azından o ödendiği zaman vergilerden sonra 35 bin kalıyor. Dolayısıyla en azından zararın bir bölümü karşılanmış olacak. “Tepenin Ardı” en iyi film kazandı İstanbul Film Festivali’nde, Malatya’da En İyi Film kazandı. Oradaki para ödülü 70 bin lira. Ufak satışları oldu 10-15 bin euroluk. Pay TV satışı oldu 30 bin TL. Dolayısıyla “Tepenin Ardı”nın totalde 220 bin civarında bir geliri oldu. Sonrasında yaptığımız üç film ve ofisin günlük giderleri arasında eridi yani. Normalde aslında iyi bir para bir bağımsız film için. Şirketin şu ana kadar iki tane karlı proje var aslında; “Tatil Kitabı” ve

“Tepenin Ardı”. Neden çünkü ucuz projeler. Sonuçta maliyetleri az. İkisini de anlattım.

“Kumun Tadı”na geleceğim. “Kumun Tadı”nda daha da kötü bir finansal yapı vardı. Bakanlık desteği var 250 bin lira. Ortak yapım yok. Yönetmen çok acele ediyor çekime girmek için. Ve yeteri kadar da hazırlanmamıştık. Senaryo da en zor senaryolardan biriydi mekan itibariyle. Mülteci hikayesi. Sete girerken yönetmen kendi de para koymayı taahhüt etti. Çalıştığımız ilk yönetmenlerden ilk defa böyle bir şey oldu. Yanılmıyorsam 70 bin lira koydu. Sonrasında 320 bin yetmedi. Ben de para koymak zorunda kaldım. Ben de bi 70 bin lira koymak zorunda kaldım. Ailemden borç aldım ve hala onu geri ödeyemedim. İlk çekimi 400 bin liraya yaptık. 4 hafta sürdü 25 kişi. Ama koşulları çok zorluydu. Fakat şöyle bir sıkıntı oldu, genelde ilk filmde çalıştığımız yönetmenler filmleri kafalarında bitirmişti ve sektörle ilişkileri vardı. Zeynep’le Merve de sinema okumuş ve birbirleriyle paslaşarak gitmişti. Film çekmek zaten zor, ilk filmi çekmek daha zor. İlk hafta Melisa film istediğim gibi gitmiyor, bırakalım dedi. Ama ben filmde umutluyum. Birnevi de haklıydım, Berlin’de foruma seçildi. İyi gitmiyor dedi. Kendince haklı sebepleri vardı. Prodüksiyon koşulları çok iyi değildi, oyuncularla ilgili sıkıntılar vardı falan. Ve bırakalım. Ben de buradan bırakılamaz, bakanlık parası harcanıyor vs. Yapımcı olarak ağırlığımı koydum ve film çekildi. Fakat 4 haftalık çekimin 1 haftasını falan kullanabildik. Senaryo çok iddialıydı. Feride Çiçekoğlu ve Melisa Önen tarafından yazıldı. Feride Hanım senaryo yazımını çok iyi bilen biri. Melisa da çok görsel düşünen bir yönetmen. Birbirlerini tamamlıyorlardı fakat o senaryonun önemli bir bölümü çekilemedi. Çok zor sahneler var. Görsel tarafı çekilebildi. Dolayısıyla iş kurguya geldiği zaman çok iyi görüntüler var ama iş bağlanmıyor. Kurgu 7 ay sürdü. Ve biz yeniden çekim kararı aldık. 1 yıl sonra yeniden çekim kararı aldık. Yönetmen

50 bin liralık destek taahhüdünde bulundu tekrar. Yönetmenin finansörlüğü 120 bin'e çıktı. Bir ortak arıyorduk. '7 Film' diye bir şirketten ortaklık aldık. Onlar da 30 bin lira koydu, ortak yapımcı olarak. 10 gün daha ek çekim yapıldı. 110 bin lira bir parayla. Oraya da biraz daha para koyduk. Post prodüksiyon tarafında şöyle bir şey oldu: İkinci çekimleri almadan önce Köprüde Buluşmalar'da 'Work in Progress'e seçildi. Çok beğenildi ama en iyi proje verilmemişti. Sonra biz Selanik'e götürdük projeyi. Bu sefer en iyi projeyi verdiler. Ödülü de görüntünün full postunun yapılmasıydı. Ses postu Türkiye'de oldu. Lacivert'te destek olarak ön-mix oldu. Final-mix'te de çok küçük para aldılar, destek oldular. Film de öylece bitti. O da borçlu. Satışı zor bir film. İstanbul'da açıldı. Berlin'de dünya prömiyerini yaptı Forum'da. Şimid Adana'ya gönderdik. Sonbaharda vizyona girecek. Bütün bunların dağıtım süreçlerine gelelim.

- Ercan: Onu konuşurken şuna da değinelim. Az seyirciye ulaşabilmeniz sebebi girebildiğiniz kopya sayıları mı yoksa orada popüler olmamak mı? Ne yok ki ana akımda olan böyle oluyor?

- Okur: Türkiye'de seyirci sayılarına bakalım. Son on yılda yerli filmlere giden seyirci giderek artıyor. Ama neye gidiyor? Geçtiğimiz sene 74 film çıktı. İlk 5 boxoffice toplamı diğerlerinin hepsinin bilmem kaç katı. Seyircinin rağbet ettiği filmler, komediler, star filmleri ve pek nitelikli yapımlar da değil. Bağımsız filmlere baktığımızda ana akım Türk filmleri o kadar büyük kopyalarla giriyorlar ki ve sezon o kadar dar ki. Türkiye'de sezon aşağı yukarı ekimle nisan arasındaki dönem. Bir türlü aşamıyor. Onun da sinema politikasıyla alakası var. Büyük filmlerin yaz aylarına da kayması gerekiyor. Büyük filmler ekim-mart arasında girer. İşte sömesterlar, tatiller, bayramlar vs.

- Ercan: Mesela Nuri Bilge'nin filminin yazın girmesinin bir sebebi de o mu sizce?
- Okur: Tabi ki sebeplerinden biri bu. Aynı zamanda da bir filmi ne zaman vizyona sokmalısınız, konuşurluluğunuzun en yükse olduğu zaman girmelisiniz. Altın Palmiye almışsınız. 5 ay sonra onun rüzgarı geçer. Altın Palmiye konuşuluyor hala. Dolayısıyla merak uyandıran bir şey. İlk defa bizde ödüllü bir film bu kadar izlendi. Nuri Bilge kalıpları kırdı. Türkiyede ödül gişeye tam tersi olumsuz etki yapardı. Bu film ödüllü, kesin sıkıcıdır gitmeyelim algısı var. Medya da bunu körüklüyor. Haklı gerekçeleri de olabilir. Seyirci sıkılabilir de. Kitap okuma alışkanlığı gibi düşünmek gerekiyor. Sinemanın sanat tarafıyla ilgilenen bir seyirci yetiştirmezsen sıkılır seyirci tabi. Normal bir şey. Hayatın kendisi çok hızlı. Bütün bu sinema politikasını düşünürsen, filmlerden verilen tavizler. Düşük bütçeli filmler bazı tavizler vermek zorunda kalıyor. Bu da seyirciye yeter dedirtiyor vs. Özellikle türk filmleri salonları domine ettiği için yer bulamıyorsunuz. Mesela "Tepenin Ardı" bir sürü ödül kazanmış bir film. Dolayısıyla bu filmin özellikle, o kulvarın en önemli filmlerinden bir tanesi. Öyle bir filmin 60-70 salon bulması lazıma ama bulamıyor. Orda da tekeller var. Şu anda Mars [Entertainment] grubu ciro açısından pazarın yarısından fazlasına hakim. "Tepenin Ardı"na destek veriyor bakanlık ama filmin vizyona girmesi için herhangi bir girişimde bulunmuyorsun. Gerçekten de salon bulamadık. Kış Uykusu'nun başarılarında bir tanesi Mars ortağı filmin. Mars salonunda en iyi loaksyonlarda giriyorsun. Tepenin Ardı'nda öyle bir şans verilse belki 100 bin seyirci yapabilir, bunu bilmiyoruz. Denenemediği için bilmiyoruz. Bu tarz filmlere şans verilmiyor. Sonbahar da öyle bir filmdi. Sonbahar yanlış hatırlamıyorsam 160 bin'e ulaştı. İki Dil Bir Bavul 110 binlere ulaştı. O filmler şimdi salon bulamazdı. O dönemde tekelleşme daha azdı. Türk filmleri bu kadar büyük

kopyalarla girmiyordu. Sadece Amerikan filmleri değil sorun Türkiye’de. Mesela “Düğün Dernek” (2013) ve bi tane daha büyük kopyalı film girdiği zaman iki film Türkiye’deki bütün salonların yarısını kapatıyor. Salon bulamıyorsun. Dolayısıyla türk filmleri arasındaki rekabetsizlik de sıkıntılardan bir tanesi. Sinemaya gidiyorsun aynı film üç salonda birden oynuyor. Dağıtım pazarına baktığımızda WB, UIP, TIGLON vardı. Dolayısıyla üç tane major şirket var. Bunlar hem büyük Türk filmlerini hem de ameriakn stüdyo filmlerini de dağıtıyor. BKM’nin filmlerini dağıtıyor, UIP bir yandan da kendi stüdyo filmlerini de dayatıyor. Sinemaya gidiyor UIP geliyor BKM’nin altı filmi var, yanına da Disney’in, Universal’in 35 filmi var. Hepsini alacaksın diyor. Hop bütün haftalar bloke. Bunların arasına Tepenin Ardı’nın yer bulma şansı zaten olmuyor. Bunu nasıl aşarsınız repertuar sinemaları yapabilirsiniz. Avrupa’da yapılan bir şey bu. Başka Sinema mesela böyle bir model ama çok az salonları var. Onlar da büyütmeye çalışıyorlar. Başka Sinema’nın on salonu var ama çok yetersiz. Biz Hayatboyu ve Mavi Dalga’yı orada dağıttık. Orada maksimum on bine ulaşabiliyorsunuz. On bin seyirci yapsanız maksimum elde edilecek gelir 40 bin lira. Nasıl bunula bir devamlılık sağlayabilirsiniz, sağlayamazsınız. Salon sayısı 40’a çıksa. Kazanılan para 200 bine çıksa o zaman daha manalı olabilir. İkinci şey, yine devletin verdiği desteklerle alakalı. O kadar fazla filme destek veriyorlar ki ve miktarla o kadar düşük ki filmler hep borçlu oluyor. Ve piyasada haddinden fazla Türk filmi arzı var. Düşünürsen bu kadar ilk filmlik bir talep yok. Dolayısıyla bakıyorsun iyi filmler var seyirci gitmiyor onlara. Sen otuz tane ilk filmde destek vereceğine 5 tane doğru projeye birer milyon destek versen çok daha farklı noktalara gideriz. Tanıyorum ilk filmi yapanları, post produksiyona para yok. İndiegogo’dan destek ara vs. Yönetmen filmin yapmak ister her yerde böyledir ama o yönetmene ne zaman film yaptıracığına yapımcı karar verir

yurtdışında sistem itibariyle. Hemen çıkayım yapayım. Altmış yaşındaki adam da yirmi yaşındaki adam da ilk filmini yapmak istiyor. Bizde o çok hızlı dönülen bir dönemeç. Tamam senaryo iyi ve yeteneklisiniz ama o projenin iyi olacağı anlamına gelmiyor. Önemli olan doğru yapım koşulları. Bu tabi ister istemez filmin dağıtımını da etkiliyor. Yine TV'ler de işin içinde olmadığı için yapılan yerli filmleri de almıyorlar. Son yaptığımız üç filmde bir tanesini TV'ye satabilsem zararımı kapatabileceğim. Çünkü bunları gösteren TV kanalları yok. Üç hafta önce TRT genel müdür yardımcısıyla bir toplantıya girdik. TRT'nin daha fazla film almasını önerdim. Onlara şu istatistiklerle girdik. TRT'nin 1 Ocak-31 Mayıs arası gösterdiği filmler. Toplamda 8 film göstermiş koca TRT. Bunlardan 8'inin sadece 1'tanesi yeni film. O da 18 Mart'ta Çanakkale filmi göstermiş. Onun dışında koskoca TRT, Türk sinemasına hiçbir şey yapmamış. Durum bu bakıldığında. Yurtdışında söyleyen gülerler. Diğer istatistik son 5 yılda Antalya ve Adana'da en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi ilk film alan, yurtdışında Berlin, Cannes, Venedik, San Sebastian, Locarno ve Rotterdam'da gösterilen, ödül alan filmlerin listesini çıkardık. 50 filmlik kaliteli bi liste. Bunlardan ne kadarı TV'ye satılmış bütün yerli TV'lere baktık. 15 tane falan satılmış. Ama onların on tanesi falan da biliyorum ki ahabap dost ilişkisi sayesinde falan. Star alıyor filmi ama mesela göstermiyor. Kanal D satın aldı ama göstermedi. "Sonbahar" gösterildi mi açık kanalda, gösterilmedi. Ya da Pelin Esmer'in "Gözetleme Kulesi" yine Kanal D satın aldı. Göstermedi filmi. Özel kanallarda da ciddi bir politikasızlık var. Yurtdışında TV kanalları elde ettikleri gelirin önemli bir kısmını sinemaya aktarmak zorunda. 'Canal +' Fransız sinemasına destek vermek zorunda. Proje yapmak zorunda. Orada öyle. O zaman da sinema sanayi haline dönüşüyor. Sadece salon değil sıkıntı, TV de sıkıntı. Pay TV'leri de kaç kişi izliyor. O zaten ayrı bir sıkıntı. Çok gideceğiniz yer yok. Bu yüzden de

festivallerdeki para ödülleri çok hayati oluyor. Çok dedikodu dönüyor o sebeple. Antalya ve Adana'nın vizyoner devamlılığı yok. Ben onlara panayır festival diyorum. Belediyenin elinde olunca iş öyle oluyor. Artistik direktörleri yok vs. Büyük para ödülleri veriliyor, verilirken de sinemada finansman desteği olmadığı için, en azından bir iki filmin hayatını kurtaralım. Bir sonraki filme kaynak olsun. Kimse de cebe atmıyor. Sonraki filme aktarıyor.

- Ercan: Emin Alper ikinci filmine destek alamadığında da çok olay oldu. O kadar başarılı bir yönetmen ama ikinci filmi yapabilecek bir süreklilik dahi oturtamamış bu Türkiye'deki sorunlardan ötürü. Onun olanağını dahi bulamamış. İkinci filmi yapmak için ilk filmi yapacak bir yönetmen kadar çabalaması gerekiyor. Büyük ihtimalle de ilk örnek değildir.

- Okur: Doğru bir teşhis. İlk filmi yapmak çok zor. İlk filmi yapmanın ayrı bir şeyi var. Fakat ikinci, üçüncü filmi yapmanın, beşinci filmi yapmanın daha kolay olması gerekiyor. Bizde öyle olmuyor. Bizde sıfırdan başlıyorsun hep. Neden? Çünkü yapımcı yok. Yapımcı olsa biraz daha rahatlıyor. Mesela Emin Alper'in ikinci filmi Liman Film diye Nadir'in şirketi. İlkinde film destek almadı. İkincide tekrar başvurdu. Gittiler benim olduğum kurulda destek alamamıştı. Sonra rekor destek verildi. O döneme göre 500 bin lira destek verildi. İstedikleri para verildi en azından öyle söyleyeyim. Dolayısıyla yapımcı olduğu zaman Emin Alper bütün bunlara kafa yormuyor. Şöyle bir kıyaslama yapayım. Pelin Esmer ve Emin Alper. Görece benzerler. Biri 3 film biri 1 film yaptı. İkisinin de önemli başarıları var. Pelin'in yapımcısı yok, kendisi yapıyor. Ben de destek vermeye çalışıyorum tamamen gönüllü şekilde. Öbür tarafta yapımcı var. Bütün ortak yapım mekanizmasını kurmaya çalışıyor. Yönetmen yanında her şeyini paylaşacağı, konuşacağı birini buluyor. Bu çok önemli. Dolayısıyla Nadir ve Enis gibi on tane daha yapımcılı proje

gelse bambaşka bir durum ortaya çıkar. Ama ne oluyor? Benim kurula girme sebeplerimden birisi de benim film yapımcılığı yapmamın feaseble olmaması. Bütün vaktini bu işe veriyorsun, 3-4 ay aileni görmüyorsun ve para kazanmıyorsun. Benim gibi yapımcılar yavaş yavaş çekiliyorlar. Başka yapımcılar da böyle. Zeynep Özbatur mesela. Nuri Bilge'nin yapımcılığını yapıyor çok başarılı değil mi? Normalde ne beklenir en azından her sene yeni bir yönetmenle ilk film yapması beklenir değil mi? Ama niye yapsın? Karlı değil çünkü. Onun yerine ne yapıyor Zeynep, dersler veriyor. Desler vererek hayatta kalıyor. Bir sürü insan böyle. Yapımcılar yavaş yavaş çekiliyorlar. Bu sağlıksız modelden dolayı. SEYAP'taki örgütlenme o sebeple önemli. Tamamen yasa çalışmalarıyla yapımcıların hakim olabileceği bir yapı kurmaya çalışıyoruz. Ana akıma da bu lazım. Kendini yapımcı olarak tarif eden ana akım tarafında, onlar aslında yapımcı değil finansörler aslında. Ana akımda da sağlıklı projelerin gelişmemesi sebebi. Bizde yapımcı-yönetmen modeli var.

- Ercan: Kültür Bakanlığı'na geçebiliriz arzu ederseniz. SEYAP'ın önerisiyle kuruldasınız.

- Okur: Şöyle bir sistem var. 14 kişilik bir kurul var. Şu anda on tane meslek birliği var. Bende listesi var. Neden bu kadar meslek birliği var, ayrı bir tez konusu aslında. Ben sana listeyi ve bu birlikleri göndereyim. Onun da anlaşılması lazım çünkü. Normal yasa ve yönetmeliğe göre her meslek birliği öneride bulunuyor. Bakan da atıyor. Ataması zorunlu değil ama teamüller öyle gelişmiş. Gelen isimleri atıyor. Ta ki bizim ilk dönemimize kadar bizim önerildiğimiz yıl, 2013 yılı birtakım isimler reddoldu. İlk defa oldu. Yeni yasada var bu, bu yasada yok. Önceden bir öneri isteniyordu. Bize bir yazı geldi 1 yerine üç öneri gönderin dendi meslek birliklerine. Hatta SEYAP'ta konuştuk. Bakanlık ne diyor bunun desteklerine sektör karar veriyor ama üye seçiminin kendisi yapıyor. Çok sağlam üç öneri vermeniz

lazım. Meslek birliklerinde çoğunlukla yönetim kurulları toplanmıyor, çok esnek. Bir örgüt yok genelde ortada. Normal koşullarda 10 meslek birliği, üç tane bakanlığın atadığı kişi ve 1 başkan var bakanlığı temsilen. Altyazı'nın mayıs sayısında sansürle ilgili bir yazı yayınlandı. Benle de mülakat yaptılar. O yazı sonra konuşuldu. Bir toplantı bakanlıkta onunla açıldı mesela. Bir saat konuşuldu üzerine. Benim yazdığımı düşündükleri için, ama ben yazmadım. Çok ciddi eleştiriler var vs. Neyse bu on meslek birliği düzgün olsa, bu işi yapmaya haiz olsalar istediğin gibi destek politikasını belirlersin ama öyle değil. Mesela ilk toplantımızı yapıyoruz, bir üye diyor ki bağımsız filmlere hep destek veriliyor ana akıma versek diyor. Bir tanesi diyor ki buraya hep aynı yönetmenler geliyor diyor. Derviş Zaim'i kastediyor. Alsin, desteği alıp filmini yapıyor ne sıkıntı olabilir ki? Destek alıp film yapmıyor mu sonuçta? Parayı yemiyor ki film yapıyor. Filmleri başarısız olursa o zaman bakarsın, ama öyle değil. Dolayısıyla temel sıkıntı destek kurulundakilerin profilleriyle alakalı. Ben destekleme kuruluna giriyorum. Toplantı başına 150 lira gibi bir para veriliyor. Okuduğum proje sayısı, harcadığım zaman çok fazla. Üstüne üstlük öyle bir durum ki, hiçbir zaman kişisel ilişkilerimi karıştırmam. Oysa genelde ikili bir lobilicilik var. Bir tarafta politik olarak istenmeyen projeler olabiliyor, bir de sektörel lobi var. Sektörün üyelerini tek tek dolaşıyorlar falan.

- Ercan: Daha çok şöyle görünüyor dışardan, politik lobi daha çok ilk filmlere işliyor, sektörel lobi ise sektördeki yönetmenlere işliyor.

- Okur: Bazen ilk filme de işliyor sektörel lobi. Fakat bu yüzden bu yasa çıkmıştı. Gelineen noktada ise öyle bir dönem geçirdik ki son iki yılda, devletin sanatçılara güvensizliği çok arttı, denetim çok arttı. Sinema tehlikeli bir alan oldu. Devlet destek veriyor. Buradan mesela AKP'yi eleştiren bir proje alabilir mi? 1915 olaylarını sert bir şekilde ele alan bir proje destek alabilir mi?

- Ercan: Alabilir mi sizce?
- Okur: Alamaz. Bu kuruldan “Sonbahar” ilk yıllarda almıştı. Şu anda bu kuruldan alamaz. Sebebi kurulun üyelerinin muhafazakar bir yapıya sahip olması. Manipülasyona daha açık olması. Kısa film belgesel ve senaryo’da soruşturma oldu. Ben şey dedim bu toplantılar ayrı yapılıns taraftarıydım zaten, projelerin daha sağlıklı ve özenli değerlendirilebilmesi için. Genelde Ankara’da kısa film ve belgesele külfet gibi bakılıyor. Verelim kurtulalım şeklinde. Belgesele destek ulufe gibi dağıtılıyor. O kadar abuk sabuk projelere veriliyor ki. Ardından da soruşturma şöyle ilerledi. İşte belgesellerle bağlantılı kurul üyeleri arasında gurplasma, oyları ipotek altına alma gibi suçlamalar. Ve üç tane projenin sahibinin aslında kurul üyesi olduğu tespit edilmiş. Bu konu hakkında savunmanızı yapın dedi Bakanlık Teftiş Kurulu. Ben de yazdım, gerçekleri yazsam o kurulu yapamaz zaten. O soruşturmanın çok daha derinleşmesi gerekir. Yapamazsın, yazamazsın. O zaman sistem devam etmez ama elimden geldiği kadar üsluplu bir dille anlattım. Dolayısıyla geçtiğimiz sene üç toplantı yapılacakken bir toplantı yapılabildi. Bu sene aslında şu ana kadar rekor destekler verildi diyoruz ya, şu ana kadar yapılmış bir toplantı yok bu seneki projelerle ilgili. Şu ana kadar yapılmış iki toplantının hepsi geçtiğimiz seneden kalan projeler. Uzun metrajların hepsi geçtiğimiz seneden kalan projelerin toplantısı.
- Ercan: Peki siz hiç bire bir üst taraflardan içeriye dair uyarılara denk geldiniz mi? Bu böyle bir film buna destek vermeyelim gibisinden.
- Okur: O konuda da açık davranıyor genel müdürlük. Sadece Ankara tarafıyla değil bu. Sektörün kendisindeki üyelerde de var. Dediğim gibi kurulun genel çoğunluğu son derece muhafazakar. Şöyle örnekler vereyim bu kuruldan herhangi farklı bir cinsel görüşe dair proje geçemez. Eşcinsellere dair proje geçemez, geçmesi

mümkün değil. İçinde seks barındıran bir proje geçemez herhangi bir şekilde. Türk aile yapısına uygun olmayan vs. gibi. “Köksüz” (2013) mesela. “Köksüz” iyi bir film ve destek almış bizden hemen önceki kuruldan. Bizim kurulda gelseydi alamazdı. İşte karakterin arkadaşının annesiyle beraber olması mevzusu geçmez. Zaten 18 yaş üstü geçmez. Hayatta öyle bir film değil ama. Dolayısıyla hem Ankara tarafından var hem de kurulun kendisinde var. Bunların bence kendi içinde şeyi de var. Kurul üyelerinden birisi Ayşe Böhürler. Ayşe Böhürler kim? AKP’nin kurucu üyesi ve MYKY üyesi. Bunu meslek birliklerinden bir tanesi yolluyor. Tabi ki bu kadın karışıyor yani projenin içeriğine. Okumuyor mesela projeler. Ama alert bir kelime görürse hemen onun üzerine gidiyor. Orada şöyle bir refleks var. Genel olarak devletin kendisinde de bazı kurul üyelerinde de var. Biz devletin parasını dağıtıyoruz, bunu dikkatli dağıtmalıyız. Ben de her seferinde şunu söylüyorum. Siz devletin parasını dağıtmıyorsunuz, sektörün parası. Ki devletin parası da olsa aslında halkın parası, bizim paramız. Hatta Ayşe Böhürler’le çok sert tartışmalar yaşandı. Ayşe Böhürler tümünden karşı. Hiçbir filme destek verilmesin diyor. O zaman siz niye bu kuruldasınız yani? Öyle bir şey var bir de. Devlet elini çeksin. Devlet tiyatrolarının kapanması, operaların kapanması görüşü falan filan. Ama bu biraz dönemin ruhuyla bağlantılı bir şey. Son iki üç yılda o kadar özgürlüklerde kısıtlama oldu ki ister istemez var. Şöyle düşün devlet görevlisisin, içki içiyorsun normalde ama artık içemezsin. Belki özgürlükçü birisindir ama ağzını açamazsın, kalamazsın orada. Dolayısıyla sektörün varlığı o kadar önemli ki, bizim gibi insanların orada olması çok önemli. İşleri şeffaflştırıyorsun. Bu kurul böyle devam ederse bir sürü film geçmez. Yeni yasaya göre kurulun yapısını tamamen bakanlık belirleyecek. Dolayısıyla sivri insan istemeyeceklerdir. Mesela Çanakkale projesi geçti rekor destek verildi 1 milyon 150 bin lira. Ben şeyin savaşını yaptım bu projeye en yüksek

para verilemez. Semih Kaplanoğlu en yüksek parayı alacak. Semih Kaplanoğluna da aynı miktar çıktı. Kurul üyelerinin birçoğu karşı. Niye Semih Kaplanoğlu'na böyle bir para veriliyor diye. Diğerine karşı çıkmıyor buna karşı çıkıyor. Onun sembolik bir anlamı var çünkü dışardan bakıldığında. Göreceğiz yani desteklenen projeler. Biz çalışmalara devam ediyoruz. Bir sürü iyi filme destek verildi. Eskiden de verildi, benim olduğum dönemde de verildi. Ama sistemler değişiklikler yapılmadığı için süreklilik arz edemiyor, sektör oluşamıyor. Sıkıntı bu.

- Ercan: Kurumsal eksikliklerden birisi de üniversite. Şu manada üniversite, teknik eleman yetiştirecek ve belki iyi post-produksiyon şirketleri, iyi görüntü yönetmenleri oluşturacak kurumlar eksik.

- Okur: Akademiye baktığımızda, kurulda bir tane akademik görevli var. Bakanlık belirliyor. Hiç sinemayla alakası olmayan bir üye belirleniyor özellikle. Genele geçeyim. Sinema akademisine baktığımızda, Türkiye'de elli küsür sinema bölümü vardır, devlet ve özel. Giderek de artıyor. Aynı amerika'daki gibi. Mezunların yüzde 1'i iş bulur. Baktığımızda popüler. TV pazarı falan büyük. Fakat akademiye ikiye ayırılım devlet ve özel olarak. Devlette sinema bölümlerine alınan öğrenci yapısı, düşük puanlı. Ve okullar da köhneleşmiş Mimar Sinan falan. İyi öğrenci bulamıyor. Az iyi öğrenci var. Çoğu da düşük puanlı alan yerler. Özelde bu iş tamamen ticarete dönmüş durumda. Hiçbir yatırım yok. Herhangi bir bölüm politikası yok. Yurtdışında sinema eğitimi ikiye ayrılır. Bir film studies vardır, bir sosyal bilim bölümü. Diğerlerinden bir farkı yoktur. Kültürel incelemeler falan da dahil. Bir de prodüksiyon tarafı var. Akademinin dışında alaylı bir tarafı da var. Bizde production zaten yok eğitimde. Senaryo dersi veren insanlara bakıyorsun senaryoyla alakası yok. Bir iki kişi vardır. Yapım dersi veriyor yapımla alakası yok. Dolayısıyla bizde verilen eğitim, her yer aynı eğitim veriyor. Film studies'le

production karışımı veriyor. İkisini de yapamıyor. Film studies verecek kadro yok. O zaten para getiren bir alan değil. Öğrenci, aileler talep etmiyor. Diğer tarafta da productionu verecek ne bir bütçe ayırıyor ne bir vizyon var. Özellikle Avrupa'ya baktığımız zaman eğitim nasıl; adam alıyor ilk iki yıl genel kültür üzerinden gidiyor. Çünkü sinema okumak için küçük bir yaşta başlıyor. Yoğurması lazım. Sonra uzmanlaşmaya doğru gidiyor, senaryo, yönetmenlik, kurgu. Burda ise mezun kimse ne yönetmen olabilir, ne sesçi olabilir, ne görüntü yönetmeni olabilir. Tamamen kendi çabasıyla bir şeyler yapmaya çalışıyor. Bir yılda atıyorum beş bin mezun oluyor toplamda ama şansı yok. Bu yüzden de son on yılda çıkan başarılı yönetmenlerin çoğununun sinema okuluyla alakası yoktur, sinema okumamış insanlardır.

- Ercan: Siz çerçeveyi o kadar karamsar çizdiniz ki sektörün beraber hareket edememesi ile ilgili. Herhalde kurulması planlanan ulusal sinema merkezinde akademinin olması düşünülüyor muydu hiç?

- Okur: Akademi ilk hedeflerden birisi. Sektörde hep konuşulur. Mesela belli yaşın üstünde birileri gelir akademi kuralım der. Fakat akademi kurmak için önce bir ekip gerekir. Yani varolan ekiple kuramazsın. Üreten insanların, elini taşın altına sokması gerekir. NBC, Zeki demirkubuz, yeşim ustaoğlu, tayfun pirselimoglu, semih kaplanoğlu, zeynep özbatur atakan, ben o kişi bir araya gelir. Ben yapıyorum der. Bunun arkasına önceki kuşaağı da alırsın. Yo ki öyle bir şey. Bizde bu insanlar zaten bir araya gelemiyor. Yönetmen modeli olduğu için gelemiyor. Bu insanların hepsi yapımcısı olsa gelirdi. Bir yapımcı o işi dengeleyen bir şey kendi içinde. Tabi ki akademi de bu işin bir parçası. Ulusal sinema merkezi de devletin çok işine gelen bir şey değil. Sektörün otonom yönetmesi. Kısa vadede bu kadrolar bu işi becerebilir mi mesela. Sektörün kendi dinamikleri vs. On meslek birliği var. Bu meslek

birliklerinden bir tanesi zaten yok. 9 meslek grubu. Hepsi aynı yerde. Pangaltı'da. Önemli bir şey hepsi bir arada. Bakıyorsun biz düzenli toplantılar yapmaya çalışsan bir yeriz Seyap olarak. Ama sektörde yetkin değiller bu işi yapmaya. Çok temel kavramlardan bahsedelim mesela, telif yasası, sinema yasası, akademi nasıl olur, festivaller... Bunlar hakkında pek deneyimi yok. Ama alttan gelen bir talep de yok. Ama örgütler nasıl iyi olur. Alttan bir talep olur, o yükselir ve örgütün üstünü harekete geçirir. Seyap'ın oluşum şöyle oldu. Ben örgütlenmeyi özel olarak önemseydim ve yapımcılık mesle birliğinde bir şeyler yapılması gerektiğini düşündüğüm için bir önceki yönetim zamanında üye oldum. Dedim ki kuvvetli bir yönetim kurulu oluşturalım, ben bunu oluşturacağım. Koltuk kaygım da yok, ihtiyacım da yok. Bunun üzerine bir ekip için görüşmelere başladık. Varolan bir birliği kuvvetlendirmek daha doğru geldi. Yeni bir kurul kurup bayağı yönetimi aldık biz.

- Ercan: Filmlerinizi hiç online dağıtmayı düşündünüz mü? Bu konudaki görüşleriniz nedir? Bunu da konuşup bitirelim arzu ederseniz.

- Okur: Sinemalar her şeye rağmen gelirin önemli bir kısmını oluşturuyor. On yıl sonra ne olacak göreceğiz. Bundan beş yıl önce azalacağı öngörülüyordu ama azalmadı. Dolayısıyla filminiz iyiyse sinemaya çıkmalı. Çünkü sinema başka bir şey, sosyalleşme alanı, filmi büyük perdede izleme başka bir deneyim. Dolayısıyla bağımsız sinema içinde ilk gidilecek yer sinema. Yakın gelecekte ne olur.

- Ercan: DVD aşamasında?

- Okur: DVD bitmek üzere artık. Online aşama ise tabii ki çok önemli giderek de önemi artacak. Onda da şöyle bir sıkıntı var. Çok ciddi bir korsan var. Filminiz zaten korsan varken, kimse online olarak filminize para vermiyor. Üniversitelerin

filmlere ücretsiz ulaşması, öğrencilere ulaştırması benim için sorun değil ama o başka bir şey. Bir yandan her filme online ulaşmanın iyi tarafı da var. Birinin o filmlere ulaşacak platform yoksa. O yüzden o platformları legal olarak sunmak gerekiyor. Amerika'da büyüyen bir sektör online gösterim. Ama Türkiye koşullarında online platformlara film koymak çok zor. Korsan çok yaygın. Ben daha dinazorca yaklaşıyorum ama sinema olmalı. Ben dergi için de aynı şeyi söylüyordum. Altyazı online dergi olur bir süre sonra deniyordu. Olmadı tam tersi Altyazı'nın satışları artıyor.

- Ercan: Benim başka sorum yok. Sizin ekleyeceğiniz bir şey yoksa bitirebiliriz. Ben gerçekten çok teşekkür ediyorum. Çok vakit ayırdınız ve çok kıymetli bilgiler, deneyimler aktardınız.

- Okur: Rica ederim. Başka soruların, danışmak istediğin şeyler olursa yine bana ulaşabilirsin.

Çiğdem Mater

Producer; October 31<sup>st</sup>, 2014, Taksim, İstanbul.

- Ercan: Her şeyden önce kamu desteğini konuşmak isterim. Size göre kamu desteği olmalı mı?

- Mater: Mesela Almanya'da nereden alıyor işte eyalet fonlarından alıyor. Devlet televizyonundan alıyor. Hep kamu aslında. Bu senin kamuyu nasıl tanımladığınla alakalı. Bizdeki kamu felaketiyle oradakinin durumu aynı değil. O yüzden evet.

- Ercan: Şimdi de sizin yaptıklarınızdan başlayalım. Bir yandan Ermenistan'la ortak Festival düzenlemesi. Orada fonlama var mı?

- Mater: Var. O zaten fon, festival değil. Ermenistan-Türkiye sinema platformu yılda 2 defa buluşuyor. Nisanda İstanbul Film Festivali sırasında İstanbul'da, temmuzda Erivan Altın Kayısı Film Festivali sırasında Erivan'da. İki toplantıda da proje değerlendiriyor. Kısa ve belgesel projeleri. Ve onlar içinden seçilen bir projeye 10 bin dolar veriliyor. Yılda 2 projeye onar bin dolar veriliyor.

- Ercan: Kaç projeye destek verdi şu ana kadar?

- Mater: Bitmiş olarak elimizde 11 film var. 2009'dan beri. 4 tane de yapım aşamasında film var.

- Ercan: Siz o parayı sponsorluklardan mı sağlıyorsunuz?

- Mater: Biz mesela görece tırnak içinde daha özerk bir yerdeyiz. Çünkü devletlerden para almıyoruz. Zaten vermezler. Biz toplantının ve desteklerin paralarını ilk yıllar Euroasia fonundan, bir dönem ULSA'den alıyorduk. Şimdi AB'nin 'Türkiye-Ermenistan Normalization Process' diye büyük bir konsorsiyum projesi var oradan alıyoruz. Ama işte ufak ufak eksikler gideriliyor. Başka yerlere de başvuruyoruz.

- Ercan: Kendiniz şu anda neler yapıyorsunuz, neler yaptınız?

- Mater: "Toz Bezi" (2015) diye bir film var şu anda onu bitirmeyek üzereyiz. Ahu Öztürk'ün ilk filmi. Bakanlık destekli. Onun artık postuna geçiyoruz ufak ufak. Ana yapımcıyım ben. Daha önce ne yaptım? "Çoğunluk"ta (2010) yardımcı yapımcıydım. Onun mesela hiç desteği yoktur. Bakanlık desteği de yoktur. O eşten dosttan toplanan parayla çekilmiş bir filmidir.

- Ercan: Bunları daha detaylı soracağım. Benim tezim kurmacaya daraltılmış ve kurmaca filmlerinizin nerelerden para bulunduğunu daha detaylı sormak isterim size. İşte Kültür Bakanlığı'ndan şu kadar para bulduk, şuradan şu kadar para bulduk. Ve bunları şu kadar şeyleri ücretsiz bulabildik gibi.

- Mater: Tamam en uygunu "*Toz Bezi*". Diğerleri daha karışık hikayeler. "*Sivas*"ta (2013) da ortak yapımcıyım. Sivas'ın bakanlık desteği var. Kalanının tüm harcamasını Kaan Müjdecı ve Yasin Müjdecı kendi hesaplarından yaptılar. Sadece 200 bin TL devlet parası var. "*Toz Bezi*", 2012 Haziran ayında bakanlığa başvurdu. Ve 2012 Haziran'ın açıklanması 2012 Aralık'tı galiba evet Aralık'ta parayı aldığımız açıklandı. 200 bin lira aldık. Sonra Star TV'ye 100 bin TL'lik bir ön satış yaptık. Filmi Maltepe ve Kadıköy'de çektik. Maltepe Belediyesi şimdiye kadar Türkiye'de çekilen hernahgi bir filme bir belediyenin verebileceği en büyük desteği verdi. Dolayısıyla onun verdiği desteğin aslında parasal karşılığını hesaplamak oldukça zor. Setin bütün arabalarını, servis minibüs, binek arabası, daha ön yapımdan başlayarak. Ve bütün yemeğini karşıladı. 26 gün, 40 kişi. Günde 5 öğün yemekleri sağladılar. Önyapımdan başlayarak toplam 7 hafta bize arabalar verdiler. Bunların benzinlerini de verdiler. Şoför de verdiler. Hatta şöyle oldu. İki arabayı şoförlü bir arabayı şoförsüz istiyoruz deyince de eyvallah dediler. Dolayısıyla çok büyük bi şey yaptılar. Bi hesaplamaya çalıştım. Muhtemelen onların bize verdiği desteğin maddi karşılığı 100 binin üzerindedir. Meseal ev olarak kullanacağımız mekanda duvar yıkılması gerekiyordu, gelip yıktılar. Sonra örülmesi gerekiyordu. Belediye geldi ördü. Normalde yağmur sahnesi için araç kiralamamız gerekiyordu. Belediyenin park bahçelerinden sulama araçları geldi ve yağmur yağdırdı. Normalde zor yapacağımız ve nakit paraya ihtiyacımız olacak bir şey. Çünkü bu destek sette direk nakit para yerine geçen bi destek. Herhangi bir şekilde erteleme yapamıyorsun. Benzini o an

ödemek zorundasın. Araba kirası keza. Ve yemek direkt ödemek zorundasın. Atıyorum bi yerden ışık kiraladın ben sana bunun parasını sekiz ay sonra vereceğim diyebiliyorsun. Ama bu tarz sıcak para gerektiren şeylerde destek verdikleri için çok rahat ettik. Yoksa çekemezdik zaten. Bi de Bakanlık'tan 200 bin lira 100 bin de Star'dan. Onun dışında da böyle bir 70 bin liraya yakın herhalde arkadaşlarımızdan, Indiegogo'dan, böyle şeylere destek veren insanlardan gelen paralarımız var.

- Ercan: Peki belediyenin herhangi bi beklentisi var mıydı?
- Mater: Şöyle biz gittik ve anlattık. Yerel seçimlerden hemen sonraydı. Maltepe Belediye Başkanı Ali Kılıç, Almanya'da doğmuş, buraya gelmiş sonra tekrar Almanya'da yaşamış biri. Milliyet Gazetesi'nin Köln temsilciliğini sanırım yapmış. Dolayısıyla bu sinema meselesine gözü, zihni çok açık birisi. Ondan bir randevu aldık. Zaten Gülsuyu'nda çekecektik. Orada bütün ilişkileri yaptıktan sonra belediyeden bi randevu aldık. Biz aslında bütün planlarımızı bir önceki belediye başkanı için yapmıştık. Çünkü başka birinin aday olacağını düşünmüyorduk. Bütün bunlar da çok ektiliyor ya her şeyi. Mesela mekanını gözden geçiriyorsun. Şurda değil de burda mı çeksek çünkü belediyenin kimde olduğunu düşünüyorsun. Maltepe belediyesi CHP'li ama mesela bir kere Bağcılar belediye başkanı AKP'liydi. Ama o kadar rahattı ki iş yapmak mesele aslında AKP'li ya da CHP'liden ziyade vizyon olarak nereye baktığına çok değişiyor. Mesela Adalar Belediye Başkanı da CHP'li ama onla o kadar kolay olmuyor. Mesela Tuzla AKP'li ama onla kolay oluyormuş. Partiden ziyade kişisel hikayeler. Kılıç'a gittik. Bir kadın filmi. İki karakterimiz de kadın. Aslında bir yoksulluk ve zenginlik hikayesi. Gülsuyu bir Alevi mahallesi. Çok örgütlü bi mahalle. Bizim asıl derdimiz oraya girmektir zaten. O şey fark edince bizim mahalleye girebilecek kadar connectionumuz olduğunu, orada bir sıkıntı olmadığını fark edince biz elimizden geldiğini yaparız dedik. Biz de bunları bunları

istiyoruz dedik. İki etmediler. Çok tatlıydı. Sonrasında da şimdi ufak ufak şeyi düşündüğünü biliyorum. Normalde mesela bizim günlük sokak çekimleri için bi para vermemiz gerekiyordu. Bu kadar destek veren adamın bunu istiyecek hali yok ama sonrasında biz Toz Bezi'ni çektikten sonra, bi basın toplantısı yapmış başkan yazın. Ben yoktum. Mesela Maltepe'yi bir sinema platosu haline getirmek istiyoruz ve elimizden ne gelirse yapmak istiyoruz. Maltepe müsait bi de çok alan çok geniş bi arazi. Hem sahil var hem tepe var. Sınıfsal olarak her sınıfın hemen hemen olduğu memleketteki nadir yerlerden. Onların zaten bir niyeti var. Bundan sonra da etmeye devam edecekler. İyiler, şekerler çok yardımcılar.

- Ercan: Post ne aşamada?

- Mater: Şu an kurguyu bitirimeye çalışıyoruz. Antaly'da forum bölümüne. Film forum diye. Work in progress projeleri. Hem de development aşamasındaki projelerin başvurduğu bir forum. Oraya seçilen 6 projeden biriydi. Bi projeye 100 bin TL, bir projeye 50 bin TL verilecekti ama Antalya'daki sansür meselesinden biz çekildik, gitmedik. Şimdi para arıyoruz çünkü hiç paramızı yok. Dolayısıyla nakit arıyoruz Toz Bezi'ne.

- Ercan: Kültür bakanlığının desteği post'a kalmıyor değil mi?

- Mater: Yok canım. Bakanlığın desteği çekimlere kalmıyor. Ön hazırlıkta bitiyor. Şey olarak yani önhazırlıkta bitiyor o para kafanda eğer şeyse 200 bin liraysa bakanlık parası hazırlıkta bitiyö zaten çekimleri görmez o para yani.

- Ercan: Onu da sonradan konuşacağız. “Çoğunluk” nasıl bir yapım-dağıtım sürecinden geçti? Nasıl dağıtmayı planlıyorsunuz?

- Mater: Çok yüksek ihtimalle Başka Sinema ile olur. “*Çoğunluk*”un yapımıyla ilgili çok bir şey söylemem mümkün değil. Çünkü benim “*Çoğunluk*”a dahil olduğum gün setin bittiği gündü.

- Ercan: Neden dahil oldunuz, nasıl oldu?

- Mater: Hem çok sevdiğim arkadaşlarımdı hem de Mithat Alam Film Merkezi’nden ayrıldım ve ilk işim oydu. Oradan oraya geçtim direk. “*Çoğunluk*”tan önce “*İki Dil Bir Bavul*”u (2008) anlatmak lazım. Asıl iki ilginç örnek “*Sonbahar*” 2007 ve “*İki Dil Bir Bavul*”dur. Bence 2000’lerin en ilginç iki dağıtım deneyimi, daha doğrusu izleyici toplama demek daha doğrusu. Ben “*Sonbahar*”a dahil değildim ama “*İki Dil Bir Bavul*”a dahildim. Koca bir imece olarak yapıldı. Onun hikayesi şu; Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan filmi çekiyorlar, bitiriyorlar, hiç paraları yok ve olağanüstü bir şey çıkıyor ortaya. Filmlerin bir de öyle bir şeyi var ne çıkacağını bilmiyorsun. Müthiş paralar buluyorsun 3 milyon yatırılırsa ama hiç bir şey benzemiyor. Orda iki tane şahane adam gidip kendi kendilerini üç yıl boyunca bir film çekiyorlar. Ve ortaya çıkan şey akılalmaz yani. Siyaseten de sinema olarak da her şeyiyle. Bu film bana gelidğinde 2008 sonu falandı herhalde ve kurgusu henüz bitmemişti. Ve daha bitirmeye çalışıyorlardı ve para arıyorlardı. O sırada bir şey yapamadık. Sonra Andolu Kültür’e geldi. 2009’da Adana’ya yarışmaya seçildi. Ve 35mm basacak para yoktu. Ve film online kurguda duruyordu. Yapılmış ve duruyor. Çok hızlı bir şekilde büyük bir imeceyle büyük toplantılar yaparak para toplandı çeşitli insanlardan böyle şeylere destek veren. Sektörün içinde olan olmayan. Sektörden falza bi şey toplayamadık. Sektörde zaten kimsede para yok. Sektör aynı destek verebilir. Para toplandı, kredilerde yazar o yüzden sakıncası yok. Mehmet Betil, Osman Kavala, Hülya Uçansu verdiler ki film 35mm kopyaya basılabildi. Sonra Adana’ya gitti. İstanbul’da gösterildi ama İstanbul’da fark edilmedi. Sonra

Adana’da millet çarpıldı tabi ne oluyor diye. Ondan sonra Antalya’ya seçildi. Ondan sonra 2009 yazı aynı zamanda demokratik açılım yazı tabi. O kadar üst üste geldi ki bir anda Kürtçe ve dil meselesi konuşuyor. Okul ihtimali var mı yok mu tartışılıyor. Televizyonda millet bangır bangır kürdistan diyor. Biz çok şaşırıyoruz allah allah ne oluyor lan ülkeye diye. Neyse. Çok denk geldi. Yani tam böyle yıldızın parladığı anlar vardır ya “*İki Dil Bir Bavul*” öyledir. Yıldız acayip parladı. Ekim ayında, Antalya’dan hemen sonra vizyona girecek 2009’da. Daha önce Özcan Alper bunu “*Sonbahar*”da denemişti. Türkiye’de sinema yapan benim de dahil olduğum insanların bir kısmı aynı zamanda siyasetteler. Yani aktif olarak siyaset yapmasalar da elleri kolları orada da var. Özcan da öyle birisi. Sonbahar bittiğinde bunun biletlerini toplu satmak lazım diye bişey düşünüyör herhalde. Ve sonra bütün o linklerini kullanıp şöyle şeyler yapmaya başlıyor. Özcan’la mutlaka konuş ama. Atıyorum Bartın Eğitim-Sen 75 tane bilet alıyor akşam gidip filmi beraber izliyor. İşte Karaman’da bilmemkim, Antalya’da şu. Sonbahar 160 bin falan izlendi ya da 120 bin. Dönemin en iyisidir. Rakamlara baktığımızda son on - on beş yılın eyilerinden biridir. Biz “*İki Dil Bir Bavul*”da benzer bi şey yapabilir miyiz kafasına girdik. Özcan’a o dönem çok yardımcı olan Selim Güntürk, Özcan’ın kardeşi Soner Alper, ki Özcan’ın yapımcısı aynı zamanda, ben, Yamaç Okur, Nadir Öperli, Bulut Film ortak yapımcı olarak girmişti, Sevil Demirci, Koray Çalışkan, Esra demirkıran ve birkaç kişi daha oturduk ve şeye başladık nerede kimi tanıyoruz. Ama şöyle bir şey Koray Eğitim-Sen’den bilmem kimi arıyor o Eğitim-Sen bilmemkimi arıyor ben işte Kürdistan’da bilmemkimi arıyorum. Önce büyük bi gala organize ettik Atlas’ta. Herkes geldi, Demirtaş’ından bilmemkime. Demirtaş daha tıfıldı o zaman. Ankara’da yapıldı Beşikçi hoca geldi. Olması gereken her şey oldu. Sonra da toplu bilet satımları başladı bir şekilde. Onu sendikalar, dernekler, dil meselesi üzerinden

mesela şeyleri aradığımızı hatırlıyorum işte Çerkes derneklerini, Çerkesler federasyonlarını, Boşnakları hani dil üzerinden çünkü o dönem TRT Şeş yayına başlıyor bilmem ne. Neyse, 100 bine yakındır izleyicisi. Tam rakam hatırlamıyorum. Ama iyi işleyen bir sistem oldu. Yani onunla beraber aslında yine sanırım Sonbahar'da Özcan ve Serkan'ın başlattığı bir şeydir. İkinci önemli şey yönetmen-yapımcı ve oyuncuların gösterilere gitmesi. Anaaakımda olmayan şey odur bizde olan. Üşenmezler atlarla giderler. Gidince bir seans da olsa dolar. O da bir şekiled şehir galası diye bir şey olur. Bilet satılır. Bir de şöyle şeyler mesela o dönem hatırlıyorum ben. Özgür ile Orhan, İstanbul kazan onlar kepçe her salonu ziyaret ediyorlardı. İşte atıyorum Esenyurt'taki Alevi derneği gösterime gidecek. Hadi bunlarda gidip iki kelime ediyorlar filmden sonra. İşte Kurtuluş'ta Ermeniler 150 bilet almışlar, gidiliyor orada izleniyor falan. O bence çok kıymetli bir deneyimdi. Sonra devam ettiremediğimiz ama her filmde de olmayacak bir şey. Filmin kendisinin de çok etkisi var. Sonbahar bir kuşağın filmiydi ve o kuşak bunları konuşmak istiyordu zaten. *"İki Dil Bir Bavul"* bir halkın filmi. Herkesin edecek bir lafı var. Bu filmde beni şaşırtan şeylerden bir tanesi şuydu. Batıdaki öğretmenler müthiş bir açlıkla gitti filme. Abi bu insanların Kürt öğrencileri var ve aslında ne yapacaklarını bilemiyorlar. Her gün başlarına gelen bi şey. 2008-9 da o kadar çok Kürt öğretmen sınıfta insiyatif olarak iki dille eğitim vermiyordu. Şimdi veriyorlar hiç de iplemiyorlar. Bayağı çift dille gidiyor hiç umrunda değil yani. O yüzden İki Dil Bir Bavul'un öyle bir etkisi de oldu. Sonbahar da kendi kuşağının 90'larda üniversitede olan insalara hitap etti ve çok izlendi. Bence ikisi de çok iyi örnekler. Hani ana akımdan farklı ne yaptı. Toplu bilet satmaya çalıştılar. Gösterimlere gitmek önemli. O şimdi bazı başka filmler de yapıyor ama o kadar büyük ilgi görmez. O filmle alakalı bi şey. Mesela Toz Bezi hikayesi itibariyle başka bir tartışma alanı

doğuracak bizim açımızdan filmi vizyona soktuğumuzda. Bu kadar büyük olmaz ama yine de böyle küçük toplantılı, feminist örgütlerle filan olacağını şimdiden öngörüyorum. Planladığımız bir şey yok ama.

- Ercan: Çoğunluk'u konuşurken İki Dil Bir Bavul'la Sonbahar'a geçtik.

Tekrar geri dönecek olursak Çoğunluk nasıl dağıtıldı?

- Mater: FİDA dağıttı diye hatırlıyorum. Herhalde FİDA dağıttı. 22 kopya dağıttık. 23. kopyaya paramız yoktu. Seren 35mm çekti, 35mm bastık. 2010'da DCP çok az yerde vardı zaten. 22 kopya basabildik. 35mm baskı çok pahalıydı. O yüzden 22 kopyayla 27 bin izlendi sanırım. Çoğunluk'ta çok bunu yapamadık çünkü Çoğunluk bu diğer ikisine nazaran tırnak içinde satması daha zor bir film. Ancak insanlar izledikten sonra aa diyor. Anlatınca olmuyor. Bi tane çocuk var babası mütahit, Kürt sevgili yapıyor falan ee. Şey gibi değil bi Türk öğretmen Kürt köyüne öğretmenliğe gitmiş gibi değil ya da ölüm orucundan kurtulan adam köyüne ölmeye gitmiş gibi değil. Salona seyirci çekmek ilgili öyle bi sıkıntısı var tabi. Ama hala insanların konuştuğu bir film. Ben hala duyuyorum. Özellikle orta sınıfa çok yaralayan bi film. Daaan diye. O tokadı yeyip, yumruğu yiyip oturduğu için herkes. 4 hafta kaldı vizyonda 22 bin. İki dil bir bavul 90 bin yapınca çoğunluk için beklentim 40 bin filandı. Venedik'te, Altın Portakal'da ödül aldı. İnsaları tease edecek yanları vardı ama yokmuş. Ama bugünden baktığımda 27 bin hayal gibi. Şu anda çünkü 2 binlerde falanız. En arthouse- en ödül almış film 2 bin izleniyor. Nuri Bilge bunun dışında onu saymıyoruz. Bence dağıtım stratejisi olarak Nuri Bilge artık ana akım.

- Ercan: Aslında Başka Sinema'yla da alakalı olarak, Başka Sinema tekrar sokmayı düşünüyor mu vs.

- Mater: Niye? Ama işte para kazanıyorsun. Mesela 300 bini geçmişti sanırım.

- Ercan: Yok geçmedi 250 bin.
- Mater: Ama yani 3 küsür saatlik bir filme bu kadar isanın gelmesi. Muazzam ama arkadaş nerdesiniz normalde? Hakkaten nerdesiniz? Şeye baktığımızda 250 bin desek, o 250 bindens adede 2 bini diğer filmlere geliyor. Bizim aslında 250 bin kişiyi bulmamız onlar ulaşmamız gerekiyor. Aslında “Kış Uykusu” (2014) Nuri Bilge’nin en geveze filmi olmasına rağmen en zor fiillerinden biri. Yani 250 bin kişinin nasıl takip ettiğini anlamadım gerçekten. Ben takip edemedim. Diyalog takibi açısından. Cümle üzerine düşünmene fırsat kalmadan geçiyor. Birisi demiş ki üçüncü kez izliyorum anlamadığım yerler var hala demiş. Benim de öyle. Çok sevindirici Nuri Bilge gibi birine ana akım dememiz hepimiz için çok umut verici bir şey. Ama hakikaten nerede bu 250 bin kişi. Çünkü bizim 2 bin kişilik bir ortak kümüzün olması mümkün değil. O ortak küme birincisi, evde film izliyor. İkincisi bence AVM’lerde film izlemek herkesi çok yoruyor. Ben AVM’de film izlemekten tiksiniyorum. Salona gitmek için bu kadar efor sarf ettiğim. Mesela benim annem çok iyi bir arthouse izleyicisi ama artık evde izliyor. Çünkü AVM’de fenalık geliyor. Başka Sinema durumu biraz değiştirdi ama normalde Galata’da oturuyorlar. Burdan çıkacak Nişantaşı’na gidecek, hem kalibrasyonu iyi hem koltuğu iyi hem bilmem ne ama onun için de 7 kat merdiven çıkması gerekiyor. O yüzden de bence insanlar sinemaya gitmiyorlar. O yüzden sinemada izlenmiyor.
- Ercan: Çoğunluk çıktığı zaman sanki çok konuşulmadı. Ama daha çok insan daha farklı şekillerde izleyip üzerine konuştu.
- Mater: Doğrudur. Bildiğim kadarıyla DVD 3 kere basıldı. Bu da tahminimce 50 bin satıldı demek. Tam takip etmedim rakamları. O yüzden Çoğunluk bi de şey bi film bu debiyatta bestseller-longseller ayrımı. Çoğunluk longseller. Daha on sene

daha satar yani. Evet insanlar daha ziyade onu DVD ve TV'den seyrediyor. Yok Digiturkte şurda burda. Bizim filmlerimiz için de ben geleceği daha ziyade online'da görüyorum. Çünkü sinemaya kuşkusuz çıkılacak. Çünkü her şeyden önce bir çeşit diyet, borç. Çünkü vizyondan çekilelim sadece online değil.

- Ercan: Online'dan kastınız nedir?

- Mater: Teknolojisine çok hakim değilim ama parasını verip vizyonla aynı anda Apple TV'de vs. izleyebildiğin platform. Atıyorum ben Toz Bezi'ni vizyona soktuğum gün Apple TV'de de sokacağım.

- Ercan: Bunu yapacak mısınız gerçekten?

- Mater: Bunu ortağımla konuşmadım ama bence bu yapılmalı artık. Manası yok beklemenin. Salona gitse ne olacak. Hakkaten salona gitmeyip o filmi bekleyen insanlar var. Niye ben onu 3 ay bekletiyorum ve niye korsanın önünü açıyorum?

- Ercan: Diyelim ki salonda bilet fiyatı 10 tl. Online koyduğunuzda aracı kalmıyor mu?

- Mater: Yok yine aracı var bir sürü şirketler var.

- Ercan: Mesela Vimeo'da yok.

- Mater: Vimeo ayrı. Vimeo yapmayı düşünür müyüz bilmiyorum bizim amacımız altyazılı full HD kalitede iTunes'a filan koymak. En son bi film izledik 18 lira verdik bi filme vizyondan yeni kalkmıştı. Şu var tabi ki sonuçta evde izlediğinde 3-5 kişi izleyeceksin o bi film gecesi haline gelecek falan filan. Eğri oturup doğru konuşalım. Bu filmler 25 bin izlenmiyor. Tepenin Ardı'dır Çoğunluk'tan sonra en iyi izlenen; 14 bin olması lazım. 14 bin gişe yapmış bi film var almadığı ödül kalmamış.

Üstelik de bence çok agresif bir kampanyayla girdi. Salon bulamıyor falan diye. Ben o kadar agresiflikten haz etmem. Dolayısıyla en agresif kampanyamızı yapınca bile 14 bine izletebiliyorsak normalde 8 bin izletebiliriz. O da ülkenin koşulları kötü olmayacak her an bi yerde bi şey patlayıp çatlamıyor olacak. Mesele Cuma 7 seansında “Gone Girl”ü (2014) Citie’s de 5 kişi izledik. Kimse sinemaya gitmiyor. O yüzden şeyde ısrarcı olmamak gerekiyor. Bu şey değil sinemaya girmiyorum demek değil. Hayır giriyorum ama aynı anda internete de gidiyor.

- Ercan: Yurtdışına ulaşım da açılıyor vs.

- Mater: Ben mesela vizyona festivaller bitmeden girmiyorum. Benim zaten vizyondan kazanacağım para o kadar küçük bir para ki. Düşünsene 2 bin kişi izlese ne kadar kazanıyorum. 12 bin lira. Bayağı dalga geçer gibi. Gitsin izlesin insanlar hakikaten değmez.

- Ercan: Peki o zaman sürekliliği nasıl sağlayacağız?

- Mater: Sağlayamayacağız. Sürekliliği sağlamanın tek yolu ana akımla arthouse’un birleşmesi. Yani yapımcılar namuslu ana akım filmler üretmeye başlayacaklar. Para oradan kazanılacak arthouse’a aktarılacak.

- Ercan: Namusludan kastınız nedir?

- Mater: Kurtlar Vadisi Filistin yapılmayacak. Irkçı, ahlaksız olmayacak. Kürt, Ermeni, kadın düşmanı olmayacak. Dolayısıyla ahlaklı, namuslu ana akım film yapılacak o parayla arthouse desteklenecek. Başka yolu yok gibime geliyor. Avrupa’da da yok. Başka yerde de yok.

- Ercan: Onur Ünlü o zaman benzer bir şey yapmış olabilir mi? Diziden.

- Mater: Anladığım kadarıyla çok kazanamıyor. O belli TV'den kazandığını filme yatırıyor çok belli ama o bile çok zor. Benim hayalim şey acayip romantik-komediler bilmem neleri yapsın yapımcılar oradan gelen paralarla doğru düzgün filmleri de desteklesinler. Görüntü çok demokratikleşti. Artık 35mm çekmiyor olmak bence acı bir şey ama işi çok kolaylaştırdı bir sürü şeyde. DCP çok kolaylaştırdı. Düşünsene bu hayal edilecek bi şey miydi? Dün If yöneticisiyle konuştum. Film-trafficing için birilerini arıyorlar. Düşünürken şey dedim ay ne kadar tuhaf print-trafficing için sadece erkek geliyor aklıma dedim. Çünkü eskiden eşek gibi relları taşımaktı ama artık öyle bir durum yok. Sadece trafiği koordine edecek ve ortada taşınacak bir malzeme yok. Birsürü şey çok ucuzladı. O kadar ucuzlayınca da ana akımla arthouse arasındaki mesafeyi kapatmak ve birşekilde o tarafa kaynak aktarımına geçmek gerekiyor. Cem Yılmaz bunu çok hoş ve zarifçe yapıyor. Belma Baş'ın "Zefir"ini (2010) desteklemişti. Şimdi de 5 yıl boyunca Seyfi Teoman ilk film ödülünü o veriyor finansal olarak. Bunlar çok kıymetli. Ben şeyden de çok hoşlanmıyorum. O burnu büyüklükten de hoşlanmıyorum. Ana akımı hor görme ana akıma burun kıvrırma. Ben de bayılmıyorum Recep İvedik'e ama Cem Yılmaz çok ahlaklı yapıyor bu işi ya da işte. Herkesin şeyi Mahsun Kırmızıgül, Özcan Deniz çok fena falan. Fena ya da değil bu insanlar 5 milyon izleniyor. Aslında bayağı burnu büyük CHP bakışı. Halk bu falan. Evet halk bu ne yapacaksın? Ben de izliyorum izlemiyorum, diyen de izliyor. O yüzden bu arayı kapatıp bu insaları da bu işin içine dahil etmek gerekiyor.

- Ercan: Devlet bunu bakanlık üstünden yapıyor.

- Mater: Taib ona kimsenin itirazı yok milletin Mahsun Kırmızıgül'e itirazı var.

- Ercan: Peki Kültür Bakanlığı bunu sizce doğru Şekilde dağıtıyor mu? Nasıl görüyorsunuz o süreci?
- Mater: Başka Şekilde dağıtılabilir mi ben bilmiyorum aslında. Yani hepimiz daha iyi modeller kurabiliriz burda otursak, Şu Şöyle olsa bu böyle olsa falan diyebiliriz. Her Şeyden önce bakanlık j risindeki insanlara bir para ödenmesi gerekiyo ama ödenmiyor. Bunu ayıp buluyorum. Beni  ağırsalar, beni zaten  ağırmazlar da,  ağırsalar gitmem. Yılda 4 toplantıya gideceksin. En son geçen sene kısa film-belgesel senaryo destek aŐvurus 950 belgesel 500, kısa film bilmem kaç bin tane senaryo baŐvurmuŐ. Okunur mu abi? Bi eliminasyon yok bi Şey yok. O zavallılar da okuyor. Para vermeleri lazım. Kurullarda baŐvuruların elemine edilip gitmesi lazım. Birkaç tane mesele var. Şu andaki kurulda 1 tane kadın var.  nceki kurulda kadın yoktu mesela. Öyle Şeyler oluyor. Böyle teknik meseleler düzeltilmeli. Yoksa kurulun dağıttığı parayı, hepimiz o parayı daha düzgün dağıtacağımızı iddia edebiliriz ama bu iddia hepimizin daha çok sevdiği insanlara para vermek demek olarak sonuçlanır. O kurulda da bir s rt  sevdiğimiz tanıdığımız insanlar var. Anladığım kadarıyla bu kurul biraz böyle sıkıntılı bir kurul. Ama ne olsa beğenmeyeceğiz zaten. Şeyi anlamamız gerekiyor. Böyle Şeylere kafa yoran, akıl yürüten isnalar toplamda 3 bin kişi falanız. Marjinaliz. Zaten bu sitem bizi marjinalize ediyor. Sana soran olmaz zaten nasıl yapalım diye, sana sorsa bu ülke böyle olmaz. Çok daha sistematik bi mesele bu. Bunu sana zaten sormazlar. Yine de bütün bunlara rağmen böyle vay arkadaş ne rezalet dediğimiz bir kurul sonucu hatırlamıyorum. Ama Şu da var bunu atlamayalım. Kürt meselesiyle ilgil filmlere destek verilmediği zamanları biliyoruz. Ermeni meselesi varsa işin içinde para verilmediğini biliyoruz. Bu filmler çok politik diye para verilmeyen filmler biliyoruz. Bu kurulun, para vermek üzere kurduğu kurul meslek birliklerin temsilcilerinden

oluşuyor. Dolayısıyla bunun kavgasının daha büyük alanlarda verilmesi gerekiyor. Bu aslında adım adım isanları sansür ve otosansüre getiren bir şey. Zamanında ses çıkarsaydık belki Antalya’da filmler sansürülenmezdi. Bunlar birbiriyle çok alakalı. Ama arthouse yapmanın koşulu devlete bağımlılıktan geçiyor. O sebeple hepimizin rezervleri var ve dikkatli davranmaya gayret ediyoruz. Ama ne olur ne olmaz. Şimdi bi şey derim bi dahaki projem bakanlıktan geçer mi geçmez mi meselesi oluyor. Ne arthouse yapanlar süper ilkeli ne de ana akımı yapanlar çok ahlaksızlar. Hiç böyle bir durum yok yani.

- Ercan: O zaman ayrımı nereden koyardınız ana akım ile arthouse?
- Mater: Seyirciden başka bir ayrım yok. Rakamsal. Çok net ne kadar dağıtılıyorsun ne kadar izleniyorsun. Az önce ikimiz de birbirimize kafamızı salladık. Nuri Bilge artık ana akım çünkü 300 bine yaklaştı. 135 kopya. 135 kopya çıkarsan ana akımsındır. Ana akımın kelimesi üzerinden gittiğimizde bile öylesindir. Yoksa bu filmi küçültmez, kötüleştirmez. Orada mesele mainstream’in etiketlenmesi çok farklıydı. Ana akıma ana akım denmesinin sebebi o zamanlar ana akımın leş bir şey olmasıydı. Ancak Nuri Bilge’nin ana akım olması hepimizi ancak mutlu edebilir. O yoldan nasıl gideceğimize bakacağız.
- Ercan: Peki bağımsızlık Türkiye’de biraz zamanla kazanılan bir şey mi? Nuri Bilge Ceylan belki şimdi daha devlete bağımlı olmadan birşeyler yapabilir.
- Mater: Ama bakanlıktan 750 bin aldı. Semih [Kaplanoğlu] da 1 milyon 750 bin aldı. Şöyle gidebiliriz. Ama daha test etmedik. Bunların içinde en politik olan olduğu için Zeki Demirkubuz ne yazarsa yazsın bakanlık ona para verir mi sorusunun cevabını bilmiyoruz. Bence mesele orada. Çünkü şunu biliyoruz Kaplanoğlu, bence Kaplanoğlu Bilge’den daha politiktir, Nuri Bilge de, Kaplanoğlu

da her ikisi de muhtemelen ne yazarlarsa bakanlıktan para alırlar. Ama Yeşim Ustaoglu için aynı şeyi söyleyemem. Demirkubuz için de söyleyemem bilmiyorum. Ama yine de başarınca bütün bunlar bakanlık adaletsiz vs. olduğu anlamına gelmiyor. Orada şöyle bir şey var. Özcan Alper'e Hüseyin Karabey'e, Emin Alper'e, İnan Temelkuran'a para verilmemesini kimse kabul edemez. Ki şunu da gördüler Hüseyin [Karabey] para buldu filmini yaptı, Berlinde de açtı. Demek ki iyi filmmiş. Dolayısıyla bunlar çok büyük hatalar ve siyaseten bir noktada tarih bunların hesabını sorar. Demek ki 70'lerde ne "Umut"a (1970) ne "Yol"a (1982) ne "Sürü"ye (1979) destek vermeyeceklerdi. Bu bi yandan onun da fotoğrafı bence. Ama yine de sistem olarak, siyaseten verdikleri kararları bir kenara koyarak söylüyorum, ama sistem olarak şöyle böyle yapıyorlar konusunda hepimiz yeni öneriler getirebiliriz. Ama iş özerkleşmedikçe, bağımsız bir sinema kurumu kurulmadıkça bununla yaşayacağız. O zaman da para yine bakanlıktan geliyor olacak. Bir şey değişmeyecek.

- Ercan: Vakit ayırdığınız için çok teşekkür ediyorum
- Mater: Rica ederim ne demek.

Esra Barlık

Co-founder of Turkish Film Network; November 19th, 2014, Şişhane, İstanbul.

- Ercan: Sizinle görüşmek istememin sebebi hem şirketinize dair öğrenmek istediğim şeyler var. Hem de online dağıtım konusundaki deneyimlerinizi sormak.

- Barlık: Şirket çok eski bir şirket 2006'da kuruldu. Altınsay daha çok yabancı tematik kanalların Türkiye'deki dağıtımını ve temsilciliğini yapıyor. Bu kanalları Digiturk, Dsmart, Teledünya, Tivibu gibi platformlara lisanslıyor. Bunlar belgesel kanalı olabilir, gezi, müzik kanalı olabilir. Bunların dağıtımıyla ilgileniyor. Online dağıtım işine de iki sene önce girdi ama Turkish Film Network'u (TFN) yeni kurduk daha bir sene bile olmadı. Ama yani hepimiz bu işi yapan insanlar bu sektörde yıllardır deneyimleri olan, çalışan insanlarız ama TFN bir sene olacak.

- Ercan: Benim araştırdığım kadarıyla Apple TV'nin çalıştığı 7-8 tane aracı firma var. Sizin onlarla bağlantınız nasıl oluyor?

- Barlık: Biz de şimdi aggregator olduk. Yani iTunes'un bir aggregator'u olarak çalışıyoruz. Türkiye'de yoktu, bizim hedefimiz de o olmaktı. Ve Türkiye'de bir encoding house kurmak. Biz yurtdışındaki bir encoder'la çalışıyoruz. O da işi çok yavaşlatıyor. Bizim filmleri iTunes'un istediği formatta hazırlayıp encoding house'a gönderiyoruz, quality check yapıp sisteme yüklüyorlar. Şu anda on film gönderdik. Sonra devamı gelecek. Bir sürü yeni yönetmenler olsun, eski yönetmenler olsun sözleşmeler yapıyoruz. Şu ana kadar indie gittik. Indie tanımı çok farklı Türkiye'deki ama bağımsız sinemacılarla çalışıyoruz. Daha çok filmografi yapmak istiyoruz eski yönetmenlerin. Mesela Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim, Erden Kıral, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin filmlerini toplayıp yavaş yavaş portföyü genişletiyoruz. Buna ek olarak yeni yönetmenlerin filmleri için de çalışmak için adımlar atıyoruz. Bir kütüphane oluşturuyoruz. Şu ana kadar üç yüze yakın arşivimiz var. Ama ilk etapta iTunes'a yeni filmleri koyacağız. Sonrasında yavaş yavaş bütün kütüphaneyi iTunes'a koyacağız. Burada bir encoding house kurabilirsek işlerimizi hızlandırabiliriz. iTunes'a bir filmin girmesi, encoding house'dan sonra neredeyse altı hafta sürüyor. Server'lara yüklemek vakit alıyor, çok fazla film olduğu için

dünya genelinde. iTunes şu anda Türkiye’de tek dijital platform. Vimeo daha yeni başladığı için insanlar onu filmlerini birbirlerine izletmek, göndermek için kullanıyor. ‘Vimeo on demand’ diye bir bölümleri de var. Orada film izleyip kiralayabiliyorsunuz. Pelin Esmer’in bazı filmlerini oradan bulabiliyorsunuz. Biz henüz resmen açmadık orada hesap. Ama ilerde hedefimiz ‘vimeo on demand’i de faaliyete geçirmek. Biraz gecikecek muhtemelen ama Google türkiye piyasasına girecek.

- Ercan: Tam da onu soracaktım. Bakıyorsunuz herkesin rahatlıkla güvенеceği online platform az. ‘Google Play’ o kadar ülkede var Türkiye’de yok.

- Barlık: iTunes’ta problem de şu; onun erişimi çok az. Apple’ın kendi markasının stratejik kararı ama iTunes bizim için şöyle önemli. Biz orayı bir vitrin olarak görüyoruz. iTunes’u şu anda film koyduğunuz zaman filmler deli gibi satılmıyor. iTunes’ta 20-30 tane yerli film var. Google piyasaya girerse onun şansının daha yüksek olduğunu düşünüyorum. Çünkü onun erişimi daha fazla olacak. Biz belki iTunes’a sadece yeni filmleri koyarken ‘Google Play’e bütün filmlerimizi koyacağız.

- Ercan: Hangi piyasalara girecekse ona göre bütün altyazıları istiyorlar. Bunları siz mi hazırlıyorsunuz?

- Barlık: Şu anda iTunes 18’den fazla ülkede yayında. Çoğu ülkenin de özellikle farklı istekleri var. Mesela Rusya’ya bir film vereceğiz. Ben her filmin her pazarda satılacağına inanmıyorum. Bizdeki filmler biraz arthouse olduğu için özellikle o ülkelerin festivallerinde gösteriliyorsa iTunes’a da girecek diye hedefliyoruz. Onun altyazısı bazen dublajı gerekiyor. Metadata’sı sinopsisi, özeti, credit bilgileri, altyazısı, posterinin çevirisi de gerekiyor. Rusya hepsini Rusça istiyor

mesela. Bu hiçbir şey. Bizde nasıl RTÜK var ya, onların da sansür kurulundan onay alması gerekiyor, iTunes'ta bile. Bunların hepsinin yapılması zaman ve maliyet. O yüzden her pazara deneyerek giriyoruz. Almanya ve Fransa daha kolay tabii ki, mesela Zeki Demirkubuz'un bu altyazıları zaten olmuş oluyor. Artık Kültür Bakanlığı'na başvurduğunuz zaman 5 dilde altyazılı versiyon istiyormuş. Almanca, Fransızca, İspanyolca, Dutch ve Arapça. Benim gördüğüm en büyük eksiklik; kötü çeviri. İngilizce çevirileri dahi çok kötü. Bu işe de el atmak istiyorum. MTV Türkiye'nin çeviri departmanını kurduk beraber. Çeviri değil olay, adaptasyon, lokalizasyon. Bire bir çevirmek değil mesele. Türkçe filmlerin İngilizce altyazı halleri genelde çok kötü değil ama bir Almanca çevirisi geldi korkunç mesela. Bunların hepsi maliyet olduğu için yapımcıları da anlıyorum. Özellikle indie filmler zor koşullarda film yaptığı için. Zaten dialog çevirmek çok zor bir şey. Normalde dialog yazmak zor, bunun çevirisine de özen gösterilmeli.

- Ercan: Netflix de mesela Türkiye'ye gelmiyor.
- Barlık: Hep geldiler. Yani girebilir miyiz diye bakındılar, yokladılar. İnsanlarla görüştüler. Şu an için bilmiyorum, gelecek gibi görünmüyor.
- Ercan: İnternette sansür bizi korkutuyor dediklerini okudum.
- Barlık: Doğrudur. Onlar da RTÜK kurallarına tabii tutulabilirse. Netflix'in bütün arşivi baştan aşağı Türkiye için editlenmeli. Sigara, alkol vs blurleniyor. Rusya'da bu daha katıymış mesela. Bütün arşivindeki filmlerini o ülkeye uygun versiyon yapmalısın. Onu yaparsın ama o pazara girmeden önce pazarın büyüklüğüne bakarsın. Ama Netflix'e kaç kişi üye olur şüpheli. Bizim insanlarımız hala normal TV izliyor, yerli film izliyor. Diğer filmlere festival filmi damgası

vruyor, onu da sıkıcı film gibi algılayıp izlemiyor. Girmemelerinin en büyük sebebi sansür. Belki birkaç sene sonra girer piyasaya.

- Ercan: Peki 'Amazon'a yerli yapımcıların bakışı nasıl?

- Barlık: Biz Amazon'a da çalışıyoruz. 'Amazon instant video' diye bir servisi var. Aynı iTunes gibi. Yerli filmler orada da var. Şu anda ABD, İngiltere ve Fransa'da faaliyetler. Amazon'la birlikte o pazarlara filmimizi göndermiş oluyoruz. Ve hedefimiz Uzakdoğu pazarına girmek. Çin, Japonya, Singapur, Güney Kore.

- Ercan: Bu işin teknik ve ekonomik boyutunu sorayım. Bir yönetmen bir filmiyle size gelip iTunes'a girmek istediğinde bunun ona maliyeti ne oluyor?

- Barlık: Onun ona maliyeti olmuyor. Bütün masrafları biz karşılıyoruz. iTunes'un bir gelir modeli var. %30'unu iTunes alıyor. Geri kalanı yapımcıya veriyor. Biz de aggregator olarak yapımcıyla bir anlaşma yapıyoruz. Yeni bir filmse bizim aldığımız yüzdeler çok düşük oluyor. Eski filmse daha yüksek komisyon alıyoruz. %10 ile %30 arasında bir komisyonumuz oluyor bize. Satışlar gerçekleştirildikten sonra, filmin encoding house dediğimiz yere her film için 300 Euro para veriyoruz. Quality check ve platforma yükleme işlemi için. Film 'apple prores' formatına çevrilmesi bir masraf. Mesela h264'den transfer ediliyor ya da h265'den. Ondan sonra altyazılarının senkronizasyonu, fragmanın hazırlanması vs. Bunlar çoğu eski filmde yok yeni filmlerde var. Bunların hepsi ufaklı büyüklü masraf tabii. Anlaşma yaptığımız zaman yapımcılarla, iTunes'un istediği şeyler bunlar, bunları verirseniz işlerimiz kolaylaşır, süreç hızlandırılır diyorum. Biz bu online dağıtım işinin çok başındayız. O yüzden bunu uzun vadeli bir yatırım olarak görüyoruz. Yapımcılar da biliyor iTunes'tan büyük para kazanmayacaklarını. Onlar da olmak istiyorlar orada. Dijital haklarda önemli olan gayrimünhasır satabildiğiniz

için bir hakkı, aynı filmi farklı platformlara verebiliyorsunuz. Zaten biz yapımcıdan bütün dünya haklarını almak istiyoruz eğer mümkünse. Bazı filmlerin haklarını veremiyorlar ortak yapım olduğu için. İşte o pazarları dışarda tutuyoruz anlaşmada. Almanya hariç, Fransa hariç gibi mesela. Bunun dışında filmlerin ‘Pay TV’ ve ‘Free TV’ haklarını alıyoruz. Yurtdışı için temsil hakkını satın alıyoruz yapımcıdan. Yurtdışındaki kanallara film satıyoruz. Kanala veya platforma film satıldığında lisans parası veriyor. 12 aylık 3 gösterim mesela. iTunes gibi platformlar ise ne kadar satılırsa film ona göre pay ödüyor. İki farklı model var. Pay TV, free TV lisans satışları bizim ayakta kalmamızı sağlıyor ve onu dijital platformun sermayesine yatırıyoruz.

- Ercan: Vakit ayırdığınız için çok teşekkür ediyorum. Kolaylıklar diliyorum.
- Barlık: Ben teşekkür ederim. Size de tezinizde kolay gelsin.

Okan Üzey and İmre Tezel

M3 Film, Başka Sinema; October 5th, 2015, Şişhane, İstanbul.

- Ercan: Şöyle başlayalım siz tam olarak ne yapıyorsunuz M3 film olarak?
- Üzey: En başından anlatayım ben Başka Sinema’yı. Oradan da anlarsınız zaten sektörün nasıl olduğunu bir taraftan göreceksiniz. Başka Sinema 2013 Kasım ayınca M3 film şirketinin başlattığı bir proje. Bu proje nereden çıktı ondan bahsedeyim. Önceden biliyorsunuz filmler 35mm gösteriliyordu. Sonradan özellikle işte “Avatar” (2009) gibi 3 boyutlu sinemaların sektörde ses getirmesi, iyi para

kazanmasıyla beraber yavaş yavaş ABD'deki büyük stüdyolar dijital filmler yapmaya başladı. Bir taraftan da bu büyük stüdyolar filmlerini 35 mm değil de dijital yapmaya başladığı zaman otomatikman sinema alanında bu filmleri gösterebilmek için dijital salon ihtiyacı ortaya çıktı. Hal böyle olunca bu insanlar mecburen salonlarını dijitalleştirmeye başladılar. Ki bu başlı başına büyük bir yatırım. 40, 50, 60 bin Euro'dan bahsediyoruz. İçinde 6-7 salonlu sinemaları düşündüğümüzde daha büyük bir yatırım. Bazı sinemalar için, mesela Beyoğlu Sineması için bu yatırımın altından kalmak çok zordu. Özellikle arthouse-bağımsız filmler gösteriyorsan zaten en büyük seyirciyi festival döneminde yapıyorsun. Normal zamanda seyirci çok az. Sinemanın kendini döndürmesi için bile yeterli olmayan rakamlar bunlar. Bir taraftan da tüm sektörde yani tüm dünyada ve Avrupa'da bütün filmler dijital kopya üretmeye başlıyor. Çünkü dijital film daha ucuz. Yapımcı filmi yaparken zaten dijital çekiyor. Masterda 35mm yerine disklerle kaydediyorlar filmleri. 35mm bir yapımcı için yüksek maliyet. Kopya başına bin dolardan bahsediyoruz. Bu film 50 kopya çıkınca 50 bin dolar maliyet demek. Sinemaya çıkmak zaten başlı başına bir risk iken, daha bağımsız, düşük ölçekli filmlerde bütçe olarak çok daha zorlayıcı oluyor. O yüzden tabi ki dijitali tercih etmeye başladılar. Fakat tabi ki ithalatçılar yurtdışından dijital film getirseler de gösterecek alan bulamıyorlardı. Bulsalar da ..

- Ercan: Pardon, hangi senelerden bahsediyoruz burada?

- Üzey: Yani 10 yıllık dönemden, on demeyelim de 6-7 yıl öncesinde böyleydi. Ben de çok keskin çizgisini bilmiyorum. Zamanla gelişen bir olaydı. Kısa keseyim, Başka Sinemaşöyle bir proje geliştirdi. Dedi ki bu tekil sinemaların özellikle dijital yatırımlarını biz karşılayalım. Karşılığında bu salonların 2-3-4 yıllık programını sadece biz yapalım. Bu ne demek oluyor Beyoğlu Sineması'nın dijital yatırımını karşılıyor. Karşılığında da 3 yıllık programlama hakkını biz elde ediyoruz. Tabi

bunu normal bir salon gibi değil de çok daha farklı bir marka olarak tanıttık. Farklı bir sinema olsun bu çok farklı bir model ve aynı şekilde Beyoğlu, Rex, Spectrum, Büyülfener sinemalarıyla başlayan bir süreç oldu. Zorlu bir süreçti. Çünkü siz sinemacıdan bir salonunu belli bir süre için para almadan dağıtımçıya emanet etmesini istiyorsunuz. Bu da elbette işletmeci için zor bir karar. Zaten M3 film uzun zamandır sektörde olan ve bu sinemalarla çalışan bir şirket olduğu için güven kazanması kolay oldu. Kısa sürede de, şöyle söyleyeyim şu an 18 sinemadayız. Pardon 17 salondayız. 8 şehirdeyiz. Bu ay Mersin, Bursa ve Antalya da eklendi. Bunu olabildiğince genişletmeye çalışıyoruz. Bundan 5 yıl önce örneğin, “Güneş Tepedeyken – High Sun” (2015) filmine kim gelecek bir tane Balkan filmi. Bu filmin normalde İstanbul’da 1-2 sinema dışındaki salonlarda görünme şansı çok çok düşüktü. Salon sahibi bunu almazdı vs. Fakat Başka Sinemayla 8 şehirde 17 salonda seyirciye ulaştırabiliyorsunuz. Bu bir çeşit devrim yani.

- Ercan: Şeyi sorabilir miyim netleştirmek adına, salon size verdiğinde?
- Üzey: Kullanım hakkını veriyor. İşletmesi kesinlikle biz değiliz. Normal dağıtımçı gibi, dağıtımçının aldığı aynı komisyonla çalışıyoruz. Bileti biz kesmiyoruz yani.
- Ercan: Peki siz bütün salonlarla aynı tip anlaşmalar mı yaptınız? Mesela bahsettiğiniz 17 salona aynı şekilde mi girdiniz?
- Tezel: Tam olarak neye ihtiyacı var ona baktık. Birincil amaç orayı çalışır hale getirmek. Makinesi olmayana makine alındı. Başka bir ihtiyacı varsa o karşılandı.
- Ercan: Peki 3 yıl sonraki planınız ne oluyor bu aşamada?

- Tezel: Anlaşmalar yenilenecek.
- Ercan: Yani siz daha önceden normal dağıtım yapıyordunuz yine M3 olarak.
- Tezel: Evet. Yani Başka Sinema, M3 filmin markası, projesi.
- Ercan: Benim bildiğim kadarıyla sektörde çok büyük miktarda pasta payını çok az firma alıyor. Siz peki bunu ne kadar zorlayabildiniz, kendinize ne kadar alan açabildiniz? Mesela bu 17 salon gişe olarak nasıl durumda? Gelişme nasıl?
- Tezel: Şunu hedefliyoruz. Biz başladığımızda ilk heyecanla Başka Sinemanın doluluk ortalaması Türkiye genelinin piyasanın 4 katı başladı. Ama tabi Türkiye geneli ortalama yüzde 10-15 arası. Akşamları dolu olsa da gündüzleri boş geçtiği için ortalama düşük. Zaman zaman 2 zaman 3 katına çıkabiliyoruz ortalamanın. Yine ortalamanın üstünde. Ama söylemek lazım ki salonlarımızın bazıları küçük, bazıları büyük. Genel olarak seyirci geliştirme yöntemi olarak görüyorduk bunu. O da yolunda gidiyor.
- Ercan: Kaç film gösterildi?
- Tezel: 150 üstü. En az 4 hafta vizyonlara. Başka Sinemanın yapısının özelliklerinden biri en az bir ay filme zaman ayırması.
- Üzey: Demin konuştuğumuz mevzuda sorunlardan bir tanesi o filmi vizyona soksanız dahi ne kadar vizyonda duracağını kestiremeyirosunuz. Bir hafta sonra bir anda vizyonda kalkabiliyor. Aynı şekilde tanıtımı da yapılamıyordu bu yüzden. Başka Sinemahem güçlü bir tanıtım yaptığı için hem de 4 hafta gösterimde tuttuğu için filmler daha çok izleniyor tabi.

- Ercan: Ben size anlatmadım da Okan Bey'e anlattım. Benim tezim Türkiye'de filmlerin üretimi, dağıtım ve devlet desteğinin bu süreçlere etkileriyle ilgili. Dağıtım ve gösterimdeki zorluklar, rekabet koşulları. O sebeple şu da önemli; siz tam olarak salon sahibiyle hangi oranlarda kar paylaşımı yapıyorsunuz. Diğer dağıtım firmaları mesela gidip filmi verdiği bir pay alıyor, siz de tam olarak yüzde 10 mu alıyorsunuz?

- Üzey: M3 film bir dağıtım şirketi olduğu için bir filmi sadece Başka Sinema'da dağıtmıyor. Şöyle diyelim Başka Sinema salonları var bir de onun dışında da salonlar var. M3 film elindeki bir filmi Türkiye'deki bütün salonlara pazarlıyor. Elinden geldiği kadar çok salonda göstermeye çalışıyor. Başka Sinema salonları zaten M3 te olduğu için o salonlara koyuyor zaten. Onu ayrı bir sinema bölümü olarak görün. Sonra başka alakasız salonlarla da görüşüyor. Amacımız filmi mümkün olan en fazla salonda sokmak. Bunun önünde çok engel olduğu için, bu tür filmlerin vizyonu bulması yok olmak üzere olduğu için Başka Sinema çıktı ortaya. Bu salonlarda dağıttığımız filmleri göstermeye başladık. Mesela 10 Başka Sinema salonu var dışarıdan da 10 salon bulmaya çalışıyoruz. Bu durumda tamamen ilişki aynı. Mesela 10 tl bilet, yüzde 15 vergi. Kalan tutar sinemacı ve ithalatçı (yapımcı) arasında bölüşülüyor. Yapımcının payından dağıtım şirketleri bir yüzde alıyor. Burada farklı hiçbir durumumuz yok. Onun dışında kimseden eksik fazla bir şey almıyoruz. Komisyon oranı aynı.

- Ercan: Sizde o zaman yapımcının-ithalatçının piyasaya girme riskini taşıyorsunuz. Film ne kadar iş yaparsa payınızı alıyorsunuz?

- Üzey: Burda tek fark Başka Sinema salonlarına yatırım yapmış olmak. Başka hiçbir farkı yok.

- Ercan: Benim en çok merak ettiğim şeylerden biri de Türkiye'deki Bağımsız'ın tanımı. Siz filmlerinizi seçerken bağımsız kavramını kullanıyor musunuz? Filmleri nasıl seçiyorsunuz?
- Tezel: Sektör için bağımsız şey demek, stüdyo filmi olmayan WB, UIP olmayan, Fox olmayan, bir stüdyodan çıkmamış filmlerin tümüne bağımsız film denir. Ama şey de bağımsız böyle bakarsak. "Twilight" (2008) da bağımsız film, ya da "Hunger Games" (2012) de bağımsız bir film. Çünkü bir stüdyo tarafından yapılmıyor. Sony, Universal, Paramoun, Fox gibi bir stüdyoya bağlılığı yok. Fakat bunlara aslında bağımsız film deniyor. Ama burada biraz daha şey gibi kullanılıyor. Daha küçük filmler. Biz daha çok şey görürüz, daha arthouse diyoruz, sanat filmi. Yurtdışı festivallerde ses getirmiş olan, ya da yönetmeniyle öne çıkan, senaryosuyla dikkat çeken, filmin içinde parlayan bir kısmı olması lazım ve bir yandan da bu filmler malesef genel izleyiciye de hitap etmiyor. Onu da kabul etmek lazım. M3 film baştan beri bu filmleri dağıtmak üzere yola çıktı. Bu filmere özen gösterelim, tanıtalım, salon bulmak için daha çok uğraşalım ki bu filmler bir yer bulsun sinemalarda. Ondan sonra 1 hafta değil 4 hafta kalsın istedik. Sonra Başka Sinema ortaya çıktı vs.
- Ercan: Dışarıdan bakıp düşününce bu motivasyon bu gerçekten o tarz filmleri sevdiğiniz ve o tarz filmlerin daha çok izlenmesini istemeniz miydi?
- Tezel: Evet motivasyon buydu yani. Ben böyle bir misyonumuz olduğunu düşündüm. Türkiye'de böyle yapımcılar, ithalatçılar, böyle filmler gösteren bağımsız salonlar var. Bağımsız salon derken bir gruba dahil olmayan sinema demek. Mars'a [Entertainment Group] mesela. Hem bu ithalatçılar bu filmleri almaya devam etsinler, hem bu sinemalar işsiz kalmasın hem M3 bu filmleri dağıtmaya devam

edebilsin, hem yerli filmler devam etsin. Yani kültürel çeşitlilik azalmasın. Düşünde buydu. Bunu da uyguladığımızı düşünüyorum.

- Ercan: Yerli bağımsız filmlerin zorlandığı alan dağıtım. Fakat dağıtım girmek, dijitalleşmeden dolayı her ne kadar ucuzlasa da bunun pazarlamasını ya da kopyalamasını karşılayamıyor. O aşamada Başka Sinema neyi kolaylaştırdı? Mesela onların tanıtımını kolaylaştırdı mı?

- Tezel: Birincisi filme vizyona girme şansı tanıyor. öte yandan da Başka Sinema'nın sosyal medya tarafı çok güçlü. Her bir film sosyal medyada güçlü şekilde tanıtıyoruz. Bir de Başka Sinema adına bir güven oluşmaya başladı. Başka Sinema altında olunca bir film, o filme ilgi daha yüksek oluyor. Her ay broşürleri çok yüksek rakamlarda bastıroyuz ve cafelere, sinemalar dağıtıyoruz. Başka Sinema sitemizden de duyuruyoruz. 1 ay vizyonda kalıyorlar en az. O yüzden de kendilerini tanıtma imkanı bulabiliyorlar.

- Ercan: Bir film tek başına bu kadar tanıtım yapamayacaktı ama bir sürü film bir araya geldiğinde bu broşürler daha yaygın yerlere ulaşabiliyorlar.

- Tezel: Mesela If'e ya da İstanbul Film Festivali'ne giderseniz ve güvenirsiniz ya Başka Sinema da aynı güveni oluşturmuştur burada.

- Ercan: Çok teşekkürler. Bir sinemasever olarak ben de Başka Sinemanın varlığından çok memnunum.

- Tezel: Çok teşekkürler.

## REFERENCES

- Acer, S. (1997). Yine yeni yeniden Eşkiya. *Yeni Sinema* 3, 21-25.
- Adorno, T. (2001). *Culture industry: Selected essays on mass culture*. London: Routledge (2nd Ed.).
- Akser, M. (2015). Turkish independent cinema: Between bourgeois auteurism and political radicalism. In M. P. Doris Baltruschat, *Independent filmmaking around the globe*, Chapter: 8 (pp. 131-148). Toronto: University of Toronto Press.
- Akser, M., & Bayrakdar, D. (2014). New cinema, new media reinventing Turkish cinema. *Cambridge: Cambridge Scholars Publishing*.
- Althusser, L. (1969). *For Marx*. New York: Pantheon Books.
- Althusser, L. (1971). Ideology and ideological state apparatuses. In L. A. (Ed.), *Lenin and philosophy and other essays*. New York: Monthly Review Press.
- Balio, T. (1985). *The American film industry (2nd ed.)*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Behlil, M. (2010). Close encounters? Contemporary Turkish television and cinema. *Wide Screen*, Vol 2, Issue 2.
- Binatlı, Ö. (2005). 5224 sayılı kanuna göre sinema filmlerine devlet desteği. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 133-137.
- Black, S. (1992). Revisionist liberalism and the decline of culture. *Ethics*, 244-267.
- Cannon, B. (2011). The united states of unscreened cinema: The political economy of the self-distribution of cinema in the U.S. *MEDIA@LSE Electronic MSc Dissertation Series*, 1-45.
- Castells, M. (2009). *Communication power*. Oxford: Oxford University Press.
- Compaine, B. M., & Gomery, D. (2000). *Who owns the media? Competition and concentration in the mass media industry*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Cones, J. W. (1997). *The feature film distribution deal: A critical analysis of the single most important film industry agreement*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- Curran, J., Gurevitch, M., Wollacott, J., & Bennett, T. (2005). *Mass communication and society*. London: Edward Arnold.
- Çetin-Erus, Z. (2007). Film endüstrisi ve dağıtım: 1990 sonrası Türk sinemasında dağıtım sektörü. *Selçuk İletişim Dergisi*, 5-16.
- Çetin-Erus, Z. (2007). Son on yılın popüler Türk sinemasında televizyon sektörünün etkileri. *Marmara İletişim Dergisi* (12), 123-133.
- Doğan, D. Ç. (2010). Sinemanın toplum hayatındaki rolü ve denetimi. *Hukuk Gündemi*, 77-86.
- Dubois, V. (2011). Cultural capital theory vs. cultural policy beliefs: How Pierre Bourdieue could have become a nautical policiy advisor and why he did not. *Poetics* 39 (6), 491-506.
- Dworkin, R. (1985). *Can a liberal state support art? A matter of principle*. Cambridge: Harvard University Press.
- Esen, Ş. K. (2012). Türkiye sinemasının 90'lı yılları "Amerikalı Eşkiya Güle Güle" in D. Yavuz, *Türkiye Sinemasının 22 Yılı*. İstanbul: Antrakt.
- Feder, T., & Katz-Gerro, T. (2012). Who benefits from public funding of the performing arts? Comparing the art provision and the hegemony–distinction approaches. *Poetics* 40, 359-381.
- Garnham, N. (1994). *Capitalism and communication: Global culture and the economics of information*. London: Sega Publications Ltd.
- Georgiou, D. M. (2008). The politics of state public arts funding. *M.A. Thesis presented to University of Texas at Arlington*.
- Golding, P., & Murdock, G. (1997). *The political economy of media*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Gomery, D. (1993). Centrality of media economics. *Journal of Communication*, 43(3), 190-198.
- Gomery, D. (1997). Media economics: Terms of analysis. In P. G. (eds.), *Political Economy of the Media* (pp. 33-50). Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Hall, S. (1980). Cultural studies: Two paradigms. *Media, Culture and Society* (2), 57-72.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: SAGE Publications Ltd.

- Harvey, D. (2006). *Spaces of global capitalism: A theory of uneven geographical development*. London and New York: Verso.
- Heilbrun, J., & Gray, C. (2001). *The Economics of art and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoggart, R. (1958). *The use of literacy*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Ilczuk, D., & Wiczorek, A. (2000). On the development of cultural industries in post-communist Poland. *The Journal of Arts Management, Las and Society*, 30:1, 53-64.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture where old and new media collide*. New York: NYU Press.
- Jeongmee, K. (2003). *Social art cinema of 1990s: Commodifying concept of British national cinema*. Nottingham: University of Nottingham.
- Johnson, R. (1979). Culture and the historians; Three problematics: Elements of a theory of working-class culture. In C. e. al., *Working Class Culture*. London: Hutchinson.
- Kanzler, M. (2014). *The Turkish film industry: Key developments 2004 to 2013*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2014). *Turkish film industry 2013-2014 Report*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Levy, J. D. (1996). Evolution and competition in the American video marketplace. In A. M. (Ed.), *Film Policy: International, National and Regional Perspectives* (pp. 33-61). London: Routledge.
- Liman, A. S. (2011). Türkiye sinemasının ilk yıllarında çekim sonrası üretim ve teknik altyapı. *İ.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi* 40, 37-52.
- Mansell, R. (1999). New media competition and access. *New Media & Society*, 1(2), 155-182.
- Mansell, R. (2004). Political economy, power and new media. *New Media & Society*, 6(1), 96-105.
- Marx, K. (1990). *Capital volume I*. London: Penguin Books.
- Marx, K. (1993). *Grundrisse*. London: Penguin Books.
- Mattelart, A. (1992). *Rethinking media theory: Sinposts and new directions (Media & Society)*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Merritt, G. (2000). *Celluloid Mavericks: A history of American independent film*. New York: Thunder's Mouth Press.

- Moran, A. (1996). *Film policy: International, national and regional perspectives*. London: Routledge.
- Mosco, V. (1996). *The political economy of communication*. London: Sega Publications Ltd.
- Mulcahy, K., & Swaim, C. (1982). *Public policy and the arts*. Boulder: Westview Press.
- Murdock, G., & Golding, P. (1977). Capitalism, communication and class relations. In G. M. Curran J., *Mass Communication and Society*. London: Edward Arnold.
- Murdock, G., & Golding, P. (2005). Culture, communications and political economy. In J. C. (Eds.), *Mass Media and Society* (4th ed.), 60-83. London: Oxford University Press.
- Okur, Y. (2014). *Türkiye Sinemasında devlet desteği istatistik (2005-2014)*. İstanbul: SE-YAP.
- Özgüç, A. (1993). *100 filmde başlangıcından günümüze Türk sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özgüç, A. (1995). *80. yılında Türk sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özgüç, A. (2004). *Türlerle Türk sineması*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Özön, N. (2013). *Türk sinema tarihi 1896- 1960*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Rawls, J. (1971). *A theory of justice*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosen, D. (1990). *Off-Hollywood: The making and marketing of independent films*. New York: GroveWeidenfeld.
- Rushton, M. (2000). *Public funding of controversial art*. Journal of Cultural Economics, 267-282.
- Scognamillo, G. (2014). *Türkiye sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı.
- Snowball, J. (2008). *Measuring the value of culture*. Berlin: Springer-Verlag.
- Şentürk, R. (2014). *Türk sinemasının durum analizi*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- Tanrıöver, H. (2011). *Türkiye'de film endüstrisinin konumu ve hedefleri*. İstanbul: İstanbul Chamber of Commerce.
- Taylor, C. (1995). *Philosophical arguments*. Cambridge: Harvard University Press.
- Thompson, E. (1963). *The making of English working class*. London: Gollancz.

- Thorsby, D. (2010). *The economics of cultural policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toepler, S., & Zimmer, A. (2002). Subsidizing the arts: government and the arts in western Europe and the United States. In D. Crane, N. Kawashima, & K. Kawasaki, *Global Culture: Media, Arts, Policy and Globalization*, 29-48. New York: Routledge.
- Turkey world's second highest TV series exporter after US. (26 de October de 2014). Obtenido de Hurriyet Daily News:  
<http://www.hurriyetdailynews.com/turkey-worlds-second-highest-tv-series-exporter-after-us.aspx?pageID=238&nID=73478&NewsCatID=345>
- Wasko, J. (2005). *How Hollywood works (2nd ed.)*. London: Sega Publications Ltd.
- Williams, R. (1973). *Base and superstructure*. New Left Review, 82.
- Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı*. İstanbul: Antrakt.
- Zuidervaart, L. (2011). *Art in public: Politics, economics and a democratic culture*. Cambridge: Cambridge University Press.