

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**FİLM FESTİVALLERİNDE BELGESELLER VE SANSÜR:
YERYÜZÜ AŞKIN YÜZÜ OLUNCAYA DEK VE BAKUR**

Yüksek Lisans Tezi

Onur Aytaç

İstanbul, 2017

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**FİLM FESTİVALLERİNDE BELGESELLER VE SANSÜR:
YERYÜZÜ AŞKIN YÜZÜ OLUNCAYA DEK VE BAKUR**

Yüksek Lisans Tezi

ONUR AYTAÇ

Danışman: Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus

İstanbul, 2017



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ
YÜKSEK LİSANS öğrencisi ONUR AYTAÇ'ın FİLM FESTİVALERİNDE
BELGESELLER VE SANSÜR: YERYÜZÜ AŞKIN YÜZÜ OLUNCAYA DEK VE BAKUR
adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 05.07.2017 tarih ve 2017-15/22 sayılı
kararıyla oluşturulan jüri tarafından ~~oy birliği~~ / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul
edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 19...../07...../2017.....

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
2.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. EMİNE ÖZDEN CANKAYA	
3.	Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. MELİHA ELİF DEMOĞLU	

ÖZET

Bu çalışmada film festivallerinde belgesellere yönelik uygulanan sansür mercek altına alınmıştır. Bu durumun uygun bir zemine oturtulması için ilk bölümde belgesel sinemanın tarihçesi ele alınmıştır. Belgeselin propaganda amaçlı kullanılması dışında toplumsal bellek inşası işlevi ve hakikat ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde film festivalleri de tarihsel bağlamda ele alınarak Türkiye’deki önemli film festivallerinin yapısı incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Türkiye sinemasında sansürün gelişim çizgisi izlenip sansüre zemin hazırlayan yasal düzenlemeler ortaya çıkarılmıştır. Bu tez kapsamında özellikle festivallerde gösterim olanağı bulan belgesel filmlere festivaller dahilinde nasıl bir denetim uygulandığı meselesi, son dönemde Türkiye’nin iki büyük festivalinin programından çıkarılan *Bakur* ve *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* belgeselleri örneklem olarak alınarak ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

In this study, censorship applied to documentary films in film festivals was taken into consideration. The first chapter reviews the history of documentary cinema. Apart from the use of the documentary for propaganda purposes, the function of construction of social memory and the relationship with truth have been emphasized. In the second part, the film festivals are researched in the historical context and the structure of important film festivals in Turkey is examined. In the third chapter, the legal codes that followed the development line and prepared the social background were revealed in the Turkish cinema. In this way, the sections are connected to each other. Because of festivals are important for documentaries, it means that censorship in festivals has reached dangerous situation. Within the scope of this thesis, it is tried to put into practice what kind of auditing is applied to the documentary films, which have the opportunity to be shown in festivals, within the festivals, and the *Bakur* (North) and *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Love Will Change The Earth) documents documented from the program of two major festivals of Turkey.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
-------------	---

1. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMA VE FİLM FESTİVALLERİ

1. 1. Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı	4
1. 2. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Doğuşu	6
1. 3. ‘Belge’lerle Propaganda Yapmak	9
1. 4. Belgesel Film ve Toplumsal Bellek	11
1. 5. Bir Hakikat İddiası Olarak Belgesel	15

2. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE FİLM FESTİVALLERİ VE BELGESELLER..... 19

2. 1. Dünyada Film Festivallerinin Başlangıcı	19
2. 2. Dünyada Belgesel Film Festivallerinin Düzenlenmesi.....	21
2. 3. Türkiye’de Film Festivalleri ve Belgesel Film Festivalleri	26
2. 3. 1. Türkiye’deki Film Festivalleri	26
2. 3. 1. 1. Türkiye’deki İki Önemli Film Festivali	32
2. 3. 1. 1. 1. Uluslararası İstanbul Film Festivali	33
2. 3. 1. 1. 2. Uluslararası Antalya Film Festivali.....	35

2. 3. 2. Türkiye’de Belgesel Film Festivalleri	39
2. 3. 2. 1. Türkiye’de Belgesel Film Festivallerinin İstanbul Merkezli Organize Edilerek Başlaması.....	39
2. 3. 2. 2. Türkiye’de İstanbul Merkezinin Dışında Kalan Belgesel Film Festivalleri	41
2. 4. Film Festivallerinin Sermaye ve İktidar ile İlişkileri.....	43
2. 4. 1. Uluslararası Antalya Film Festivali’nin Sermaye ve İktidar ile İlişkisi.....	44
2. 4. 2. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nin Sermaye ve İktidar ile İlişkisi.....	46
3. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE BELGESEL FİLMLER VE SANSÜR İLİŞKİSİ:	
YERYÜZÜ AŞKIN YÜZÜ OLUNCAYA DEK VE BAKUR (KUZEY)	51
3. 1. Sansür, Otosansür, Ön Denetim ve Propaganda Kavramları.....	51
3. 1. 1. Türkiye Sinemasında Sansürün Örnekler ve Düzenlemeler ile Tarihçesi.....	53
3. 1. 2. Türkiye Sinemasında İlk Sansür Meselesi.....	59
3. 2. Türk Hukukunda Sansür İçin Kullanılan ‘Gerekçe’ler.....	62
3. 2. 1. Kamu Düzeni ve İnsan Onuru.....	65
3. 2. 2. Genel Ahlak, Şiddet, Pornografi ile Çocuk ve Gençlerin Ruh Sağlığının Korunması	67
3. 3. Film Festivallerinde Belgesellere Yönelik Sansür Bağlamında Gündeme Gelen “Eser İşletme Belgesi”	69
3. 4. İki Güncel Sansür Örneğine Karşılaştırmalı Bir Bakış: Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek ve Bakur (Kuzey) ile Bu Vakaların Diğer Festivallere Yansımaları	74
3. 4. 1. Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek (2014).....	77
3. 4. 1. 1. Filmin Konusu.....	78
3. 4. 1. 2. Filmin Biçimsel Özellikleri.....	79
3. 4. 1. 2. 1. Görsel ve Anlatı Özellikleri	79

3. 4. 1. 2. 2. Müzik Kullanımı ile Çekim ve Kamera Özellikleri.....	79
3. 4. 1. 3. Filmin Sansür Açısından Önemi	80
3. 4. 2. Bakur (Kuzey) (2015).....	83
3. 4. 2. 1. Filmin Konusu.....	84
3. 4. 2. 2. Filmin Biçimsel Özellikleri.....	84
3. 4. 2. 2. 1. Görsel ve Anlatı Özellikleri	84
3. 4. 2. 2. 2. Müzik Kullanımı ile Çekim ve Kamera Özellikleri.....	85
3. 4. 2. 3. Filmin Sansür Açısından Önemi	85
5. SONUÇ	92
KAYNAKÇA.....	96
EKLER	106
Ek-1: Yarı Yapılandırılmış Görüşmeler	107
Ek-2: Mevzuat	120
Ek-3: İncelenen Festivallerin Mevcut Yönetmelikleri (Şartnameleri)	132

GİRİŞ

Sanatın özerkliği sağlanamadığı müddetçe yaratılan eserler dış müdahalelere maruz kalmaya devam edecek ve denetlemeler sansür boyutuna ulaşarak sanatsal ifade özgürlüğünü engelleyecektir. Sansüre konu olan önemli eserlerden biri de filmlerdir. Bu çalışmada sansürle ilişkili olarak filmlerden belgesel türünde olanlar kapsama dahil edilmiştir. Çünkü hakikatin temsilciliğini üstlenen belgesellerin oluşturduğu bellek, hafızasız bir toplum yaratmak isteyenleri rahatsız edebilmektedir. Film festivallerinde belgesellere yönelik sansürün ele alındığı bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır.

Sinemadaki temel ayrımlardan birisi olan belgesel-kurmaca ayrımı en temelde gerçeklik mevzuuyla ilintilidir. Zira her ne kadar kurmaca da gerçeklikten hareketle ortaya çıkarılabilse de belgeselde olduğu gibi gerçeği gösterme ya da ondan bahsetme iddiasını taşımamaktadır. Öte yandan belgeselin propaganda filmleriyle karıştırılmaması gerekmektedir. Kendi içinde hayvan-doğa vb. gibi konulara ayrılabilse de burada ele alacağımız toplumsal meselelere eğilen belgesellerdir. Zira iktidarların hakikatin üstünü örtme çabası noktasında belgesellerle giriştiği uğraşta bu tür belgesellerin daha ağırlıklı olduğu söylenebilir (*Kızgın Fırınların Saati*,1968). Kurmacadaki sansür örnekleri daha ziyade müstehcenlik üzerinden ilerlese de (*Tereddüt*, 2016) ele alınan konu ya da içinde geçen siyasi vurgular sebebiyle yaş sınırlamasının getirildiği örnekler de olmuştur (*İtirazım Var*, 2014).

Belgesel ile kurmaca arasındaki çizgide yer alan, hangisine dahil edileceğine karar verilemeyen filmlerin çoğalmasıyla birlikte (*Devir*, 2012) bu kategorik sınırların ortadan kalkabileceği de gündeme gelmiştir. Ancak her ne kadar sınırlar muğlaklaşsa da o ara bölge dışında çekilen ve net bir biçimde bu ayrıma göre konumlandırabileceğimiz film üretimi sürmektedir. Tüm bu sebeplerle ilk bölümde belgesel sinemanın ortaya çıkışını ve işlevleriyle beraber gelişimini incelemek yerinde olacaktır. İkinci bölümde film festivalleri içerisinde belgeselin nasıl bir yeri olduğu, dünya ve Türkiye üzerinden mukayese edilerek irdelenecektir. Üçüncü bölümde ise Türkiye'deki film festivallerinde yaşanan gösterim engelleme, festival programından çıkarma vakaları üzerinden mevzuat değerlendirilecektir. Aynı zamanda ilgili hükümlerden kaynaklı uygulamaların mağduru olan belgeseller olan *Bakur (Kuzey)* ve *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* bağlamında gelişen süreç ele alınacaktır.

Örneklem olarak bu filmlerin seçilmesinin sebebi medyada ve kamuoyunda film festivallerinde yaşanan engellemeler bağlamında gündeme gelmeleridir. Aynı zamanda film festivallerinde belgesellere yönelik uygulanan gösterim iptalleri konusunda emsal olaylar olmaları bir anlamda onları bu konuda milat haline getirmiştir. Çünkü *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* filminin yarışma kısmından çıkartılmasından sonra Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden Ulusal Belgesel Film Yarışma Bölümü kaldırılmıştır. *Bakur (Kuzey)* filminin Eser İşletme Belgesi olmaması sebebiyle gösteriminin iptal edilmesi üzerine ise başta Uluslararası Ankara Film Festivali olmak üzere pek çok film festivalinde kısa film ve belgesellerden Eser İşletme Belgesi talep edilmeye başlanmıştır. Her ne kadar ilgili yönetmelik "Eser İşletme Belgesi" talep etmenin dayanağını oluştursa da bu olaya dek bu belgenin belgesel ve kısa filmlerden istenmediği göz önüne alındığında bu davranışın keyfi olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Her ne kadar ilgili yönetmelik "Eser İşletme Belgesi" talep etmenin dayanağını oluştursa da bu olaya dek bu belgenin belgesel ve kısa filmlerden istenmediği göz önüne alındığında uygulamanın keyfi oluşundan bahsedilebilir (Belgesel Yönetmeni Bingöl Elmas ile yapılan görüşme).

Bu açıklamalar ışığında ilgili literatür incelenmiş konunun teorik çerçevesi çizilmiştir. Örneklem olarak ele alınan filmlere ulaşılmış ve izlenmiştir. Medyadaki yankıları farklı yayın organlarından yararlanılarak belgelenmiştir. Filmlerin gösterimini engelleyen festivallerin tutumunu onaylamayan başka film festivallerinin direktörleriyle bire bir yarı-yapılandırılmış görüşmeler yapılarak konu öznelerin aktarımlarıyla daha net algılanmaya çalışılmıştır. Öte yandan sansür meselesi tartışıldığı için bu gibi uygulamalara sebebiyet veren yasal düzenlemelere yer verilmiştir. Bu da hukuki bir inceleme yapma gereğini beraberinde getirdiğinden mevzuat değerlendirmesi de çalışmaya eklenmiştir.

Festivallerin incelenen hukuki düzenlemeler bağlamında hak ve yetkilerinin neler olduğu araştırılarak, bunlar dolayısıyla uyguladıkları otokontrolün kamuoyuna nasıl yansıdığı, sinema ve sinema hukuku açısından tartışılmaya çalışılmıştır. Zira mevzuatta yer alan cezalandırıcı hükümler ve yaptırımlar, festivallerin otosansür uygulamasına sebep olmaktadır. Toplumsal ve politik konuları olan belgesellerin hukuki düzenlemelere takılıp takılmadığı incelenmiş, bu çerçevede Türkiye'de sinemayla ilgili hukuki düzenlemelerin sansüre yol açabilecek biçimde yorumlama ve uygulamaya yol açıp açmadığı tartışılmıştır.

Çalışma genelinde, gerçeklerden yola çıkan ve genellikle festivallerde gösterim olanağı bulan toplumsal konuları ele alan belgesel filmlere, festivallerde uygulanan denetim

ve sansürün aslında yalnızca bir filmi etkilemediği; Türkiye’de hem film festivallerini hem de belgesel sinemanın gelişimini olumsuz etkilediği hipotezinden yola çıkılmaktadır.



1. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMA VE FİLM FESTİVALLERİ

Bu bölümde dünyada belgesel sinemanın hangi şartlar altında nasıl ortaya çıktığı, Türkiye’de belgeselciliğin nasıl geliştiği ele alınmaya çalışılacaktır. Belgesel sinema, Belgesel Sinemacılar Birliği’nin 1. Ulusal Konferansı notlarında yer verildiği üzere ve Dünya Belgesel Birliği’nin 1948 yılı itibarıyla yapmış olduğu tanımlama ile “*Olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak yoluyla yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara seslenecek biçimde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü*”dür(Cankaya, 1977: 66-67). Belgesel filmin anlamının yanı sıra propaganda için hangi dönemlerde ne gibi saiklerle kullanıldığına dikkat edilecektir. Bu bağlamda belgesel filmin gerçeklikle kurduğu bağa koşulsuz bir şekilde inanmanın tehlikeli yanları olabileceği vurgulanacaktır.

Ancak aynı zamanda toplumsal travmalardan hareketle çekilen belgesellerin kişisel tanıklıklardan yola çıkarak toplumsal bir gerçekliğe işaret edebileceği imlenecektir. Bu tip belgesellerin geçmişle yüzleşmede önemli bir rolü olduğu belirtilmelidir. Sözlü tarihin de kullanıldığı bu tarz belgeseller vesilesiyle resmi tarihin dışına çıkma imkanı bulunmaktadır (Duruel Erkılıç, 2014: 181). Bu yolla toplumsal bellek inşasına katkı sunan belgesellerin hakikat ile nasıl bir ilişki kurduğu üzerinde de bu bölümde durulacaktır.

1. 1. Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı

Sinema yirminci yüzyıl sanatı olarak değerlendirilse de başlangıcı Lumiere kardeşlerin 1895’de yapmış olduğu gösterimler olarak kabul edilir. *Lumiere Fabrikası’ndan İşçilerin Çıkışı* ve *Trenin La Ciotat Garı’na Gelişi* adlı bu filmlerde gündelik hayattan kesitler bulunsa da belgesel diyebilmemiz mümkün değildir. Belgeseller, sinema değeri ve estetiği taşımalıdır. Bunun için de düşünce özgürlüğü içinde esnek çalışmalar yapan ve sanatsal kaygılar taşıyan yönetmenlerin sahneye çıkmasını beklemek gerekecektir (Rotha, 2000: 68).

Gerçek yaşam olaylarına bağlı olarak gündelik hayattan kesitler sunan çalışmalarla devam eden gelişim balıkçı adam ve ağları, bot gezisi, çalışan itfaiyeciler gibi Fransız günlük yaşayışını sunmanın ötesine 1922 yapımı *Kuzeyli Nanook (Nanook of the North)* ile geçildi (Renov, 1993: 2).

Robert Flaherty’nin çekmiş olduğu bu film, Alaska ve Kanada’daki gerçek mekanlarda çekilmiş olup Inuit Eskimolarının sosyal yaşamlarını ayrıntılarıyla anlatıyordu. Gerçek adı Allakariallak olan ve Flaherty’nin Nanook (İnuit dilinde kutup ayısı) adını verdiği başkarakterin ailesi üzerinden anlatılan hikayede geleneksel ev iglo çekim için tepesi açıkta

birakılacak şekilde yeniden kurdurulmuştur. Habersizmiş gibi sunulsa da sahneler kurgulanmıştır. Örneğin normalde tüfekle avlanmalarına karşın Flaherty ellerine geleneksel av aletleri vererek romantik-aydınlanmacı fikriyatla kostümleri de ekleyerek ‘ilkel soylu vahşi’ görselleştirmesi yapmıştır. Çünkü amacı beyaz adamın onları nasıl tahrip ettiğini göstermekti (Barnouw, 1993: 45).

İngiliz Belge Okulu’nun önemli temsilcilerinden John Grierson, 1926’da *New York Sun* dergisinde Flaherty’nin *Moana* filmi için ilk kez “belgesel” kavramını kullandı. Bu film için Samoa’ya giden Flaherty, her şeyiyle Batı kültürüne adapte olmuş yerlilerle karşılaştı. Buna karşın insanları adeta oyunculuk yapmaya ikna ederek acı verici dövme sahnelerini dahi geleneksel kıyafetlerle çekmiştir (Akbulut, 2012: 15).

Flaherty’nin açtığı yoldan devam eden Grierson ise 1929’da *Balıkçılar (Drifters)* filmini çekerek ilklere önemli bir katkı sunar. Aynı zamanda meselenin kuramsal yanıyla ilgilenmekten de geri durmayan Grierson 1935’de “Belge Film Üzerine: Belge Filmin Baş İlkeleri” adlı bir makale yazar. Burada o vakte kadar çekilen eğitim filmlerinden haber filmlerine pek çok filmin doğal malzeme kullanma benzerlikleri sebebiyle belgesel kategorisi içerisinde değerlendirilebileceğini savunur (Armes, 2011: 47-48).

İngiliz Belgesel Hareketi’nin kurucusu olarak kabul edilen Grierson, sinemayı sanattan ziyade iletişim biçimine yaklaştırmaya, bilgilendirme ve çatışmaları yönlendirmede araç olarak kullanabileceğini anlatmaya çalışmıştır. Gerçeklik ve yaratıcılığın aynı yerde bulunduğu alan olarak belgeseli tarif eden Grierson, estetik kaygılar güderken etikten vazgeçilmemesi gerektiğini ifade etmiştir (Arık, 2005: 148-149). *Drifters* adlı belgeselin başarılı olması da Grierson’u İngiliz Belgesel Hareketi’ni kurma yönünde motive etmiştir. İmparatorluk Pazarlama Dairesi’ne bağlı bir okul olarak faaliyetlerine 1930’da başlayan Hareket, Humphrey Jennings, Paul Rotha ve Basil Wright gibi pek çok ilgili ve yetenekli isimlerle gelişir. 1936’da kollara ayrılan Hareket’in üyeleri genel prensiplere bağlı kalarak filmler çekmeye devam etmişlerdir. Bu sayede İngiltere’nin ve dünyanın içinde bulunduğu sosyo-ekonomik sorunların tartışılmasına zemin hazırlanmıştır. 1929’daki Büyük Buhran’ın aşılması için modellerin önerilmesine bu belgesellerin katkısı yadsınmamalıdır. En önce Sanayi Devrimi’ni gerçekleştiren ülkenin İngiltere olduğu düşünüldüğü bu girişimlerin ne kadar kıymetli olduğu daha da iyi anlaşılabilir (Saunders, 2014: 53).

İngiltere’de bu gelişmeler yaşanırken Sovyetler Birliği’nde belgesel sinemanın tarih sahnesine Dziga Vertov çıkmıştı. Kameranın her şeyi gören, insan gözünden daha gelişkin bir

cihaz olarak gerçekliği kaydedebileceğini savunan Kino-glaz (Sine-göz) adındaki teorisiyle ses getiren Vertov, kameranın hayattaki olayları kaydedebilmek için gerekli olan en iyi aygıt olduğunu iddia eder. Bu realist tez, sinemanın tiyatrodan ve stüdyo yapaylığından arındırılmasını savunur (Vertov, 2007: 6-15). Devlete ait sinema dairesinin başına geldikten sonra *Kinoki* adlı bir grup kuran Vertov, tiyatronun sinema üzerindeki hegemonyasının yok edilmesi gerektiğini ifade eder. Bunun için bildiri yayınlamakla kalmayıp 1922’de *Kino-Pravda (Sine-Gerçek)* başlıklı haftalık haber bültenleri yayınlamaya başlar. Bu seride Moskova’daki kafelerde ve barlarda yaptığı gizli çekimleri burjuva karşıtı bir anlatı kurmak için kullanır (Nichols, 2001: 90).

Vertov’un teorilerini en iyi yansıttığı film olarak kabul edilen yapıtı *Kameralı Adam (The Man With A Movie Camera, 1929)*’dır. Bu filmde senaryo ve profesyonel oyuncu kullanılmamıştır, bunun yerine Odesa’daki gündelik yaşamın olduğu gibi kaydedilmesi gerçekleştirilmiştir. Sine-Göz Manifestosu’nun ilkelerine uygun bir biçimde çekilen bu belgesel, seyircilerin sinema salonuna topladıktan sonra kameranın sokağa çıkmasıyla başlar (Kutay, 2008: 80-81). Fabrikalarda çalışan işçilerin henüz işlerine başlamadığı vakitte sokaklar bomboşken vitrinlerde cansız mankenleri görürüz, bu hareketsizliğe yatağında uyuyan bir kadın eşlik eder. Daha sonra bir trenin hızla hareket etmesiyle beraber kadın da uyanarak yatağından kalkar ve aksiyon başlamış olur. Kendini yansıtan bir sinemanın peşinde olan Vertov, bu isteğini paralel kurgu yöntemiyle gerçekleştirir.

1. 2. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Doğuşu

Türkiye’de ilk belgesel filmin ne olduğu konusunda çeşitli görüşler mevcuttur. Bir görüşe göre ilk bilinen film adı ve yönetmenin kim olduğu bilinmemekle birlikte 1905 senesinde Selim Sırrı Tarcan’ın rehberlik yaptığı bir filmidir. Bir başka görüş ise 1909 yılında çekilen adı bilinmeyen diğer bir filmden söz etmektedir. Ancak buna dair eldeki tek belge Sigmund Weinberg’in çektiği kamera ile çekim yapanların olduğu bir fotoğraftan ibarettir. Bu fotoğraf *Servet-i Fünun* gazetesinde yayınlanmıştır (Evren, 1997: 145-146).

İlk belgesel filmin Fuat Uzkınay’ın çektiği iddia edilen *Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* olduğu yönündeki görüş genel kabul görmektedir. 14 Kasım 1914’te çekilen bu film, 1876-77 Osmanlı-Rus Savaşı’nda Osmanlı Devleti’ni yenilgiye uğratan Rusya’nın Yeşilköy’e diktiği anıtın yıkılmasının görüntülerini içermektedir. Bu filmin varlığı hakkındaki tek bilgi Nurullah Tilgen’in *Yıldız Dergisi*’nin 30. sayısında yayınlanan “Türk Sinema Tarihi, Düünden Bugüne 1914-1953” adlı çalışmasında yer almaktadır. Daha sonra

Nijat Özön'ün genişlettiği çalışmalarla birlikte bu bilgi günümüze kadar ulaşmıştır (Susar, 2004: 16). Film her ne kadar bulunamasa da Kara Kuvvetleri Film Merkezi'nde bu isimle kayıt görünmektedir.

Bu konudaki bir diğer görüş ise Manaki Kardeşler'in çekmiş olduğu *V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik Ziyareti* adlı filmidir. 1911 yapımı olması dolayısıyla Uzkınay'ın filminden daha önce çekilmiş bir filmidir. Bitola Tren İstasyonu'nda çekilen ve Makedonya Film Arşivi'nde bulunan bu film karşılıklı kültürel ilişkiler çerçevesinde birkaç kez gösterilmiştir (Evren, 2013). Osmanlı Devleti içerisinde yer alan topraklarda çekilen bir filmin şu an Türkiye Cumhuriyeti Devleti sınırları içerisinde olan coğrafya dışında çekilmiş olması ve filmi yapanların Makedon asıllı olmaları sebebiyle Türkiye Sineması'na dahil etmemek için, sinemanın evrensel bir sanat olduğu da düşünüldüğünde, yeterli sebep değildir.

Ünlü şair Nazım Hikmet Ran, 1933 senesinde İpek Film namına çalışırken *Düğün Gecesi (Kanlı Nigar)* adlı bir denemede bulunmuştur. Burada Kavuklu Ali, Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Zenne Necdet İnce gibi ortaoyunu ustalarını bir araya getirerek geleneksel oyunu baştan sona kayıt altına almıştır. Filiz Susar (2004:17)'in bahsettiği üzere geleneksel bir gösteri sanatını konu alması bakımından belgesel film sayılabilecek bu çalışmaya benzer bir film de yine aynı yıl Hazım Körmükçü tarafından *Yeni Karagöz* adıyla çekilmiştir. 1950'ye dek resmi kurumların uğraş alanı içinde kalan belgesel, bu çalışmaların düzenli olmaması sebebiyle birkaç kişinin çabasıyla sınırlıdır.

1951 senesinde Milli Eğitim Bakanlığı'nın Öğretici Filmler Merkezi kurması önemli bir adım olsa da 1956 yılında ilk defa bir kurum düzenli olarak belgesel film çalışmalarına başlamıştır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünden bir grup bilim insanı Anadolu Uygarlıkları'nın ilk çağlardan günümüze olan serüvenini anlatan belgeseller çekmeye başlamışlardır. Bunlardan ilki Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun çekmiş olduğu *Hitit Güneşi* olup bu çalışma 1956 Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ödülüne layık görülmüştür. Böylece uluslararası bir platformda ödül alan ilk Türkiye belgeseli olma unvanını da elde etmiştir. Buradan alınan motivasyonla benzer filmler çekilmeye devam etmiştir, bu çalışmalarda eğitici yön ön planda olsa dahi belgesel nitelikten yoksun oldukları söylenemez. 1960'ta çalışmalarına ara veren bu grup 1963'te *Aktamar* ile kaldığı yerden devam etmiştir. Ben Asitavandas, Nemrut, Siyah Kalem, Surname, Karanlıkta Renkler, Anadolu Yollarında ve Eski Antalya'nın Surları bu görsel destanın parçalarından bazılarıdır. Anadolu uygarlıklarını tanıtan bu filmlerin İngilizce seslendirmeleri yapılmış, yurtdışında

gösterilmiştir. Başlangıçta çekim ekiplerinde yabancılar da yer almıştır. Zamanla ekiplerin hepsi Türklerden oluşmuştur. Ben Asitavandas filmi İtalyan Padua Üniversitesi'nin düzenlediği 10. Uluslararası Film Şenliği'nde sanat belgeseli dalında ikincilik ödülü aldığı bu ödül, tümü Türkler'den oluşan bir ekip tarafından gerçekleştirilmiş bir filmle, belgesel film dalında kazanılan ilk ödül olarak tarihe geçmiştir (Demirkıran, 2011: 123-130).

1962'de Eczacıbaşı Fabrikaları Pierre Biro'nun yönetmenliğinde *Renk Duvarları* belgeseline imza atmıştır. 1964'te de Lütfi Akad ilk belgesel filmini *Tanrının Bağışı Orman* adıyla Orman Genel Müdürlüğü adına çekerken Süha Arın da Film Radyo Televizyonla Eğitim Merkezi adına aynı yıl *Trafik Emniyeti*'ni çekmiştir. Kurumlar belgeselin gücünü fark ettikçe bu alana ilgi göstermeye başlamıştır. Bu sebeple 1968'de Yapı Kredi Bankası, 1974'te de Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu (TTOK) filmlerin yapımını üstlenmeye başladılar. Bu bağlamda Süha Arın TTOK adına 1974'te *Hattilerden Hititlere*, 1975'te *Midas'ın Dünyası* ve 1976'da *Safranbolu'da Zaman* olmak üzere üç sene üst üste üç belgesel çekmiştir (Gündeş, 1998: 115).

1976'da Güner Sarioğlu *Ladik 76* adlı filmi çekmiştir. 1980'de *Beritanlı* ve 1982'de de *Kapadokya* filmlerini çektikten sonra Suha Arın *Kula'da Üç Gün*, *Kariye* ve *Anadolu'da Konutun Öyküsü* gibi belgesellerini çekmiş ve ardından 1985'te Türkiye Şişe Cam Pazarlama A.Ş.'nin 50. yılı vesilesiyle *Camın Teri* adlı filmi yönetmiştir. TRT kurumu 1968 yılında yayına başlamış olup 1974'te belgesel film arşivi kurmuştur. 1980'li yıllardan itibaren kurumun belgesel anlayışında önemli değişiklikler olmuştur ve bu çerçevede hem kurum hem de TRT adına özel kuruluşlar tarafından doğa, kültür ve sanat içerikli çok sayıda belgesel çekilmiştir (Cereci, 1997: 43). Belgesel sinema alanında asıl gelişmenin 1990'lı yıllarda yaşandığı düşünüldüğünde özel televizyonların açılmasının belgesel yapımına önemli ölçüde katkı sunduğundan bahsedilebilir. Zira TRT desteği almayan yönetmenlerin önemli bir kısmı özel televizyonların mali destekleriyle muhtelif belgeseller çekebilmişlerdir (Susar, 2004: 20).

Türkiye'de belgesel sinema adına önemli bir gelişme 1997 yılında Belgesel Sinemacılar Birliği'nin kurulmasıdır. Birliğin resmi internet sayfasında yer alan kuruluş manifestolarında belgesel sinemaya yaklaşımlarını şu ifadelerle özetlerler: Toplumsal hafıza boşluklarının doldurulmasını, kültürel sürekliliğin sağlanmasını ve doğaya sahip çıkılmasını temel varoluş gerekçesi olarak kabul eden BSB, bütün zamanlara tanıklığın, hayata bilgi ve yaratıcılıkla müdahale etmenin ve geleceğin tasarımının, belgesel sinemanın kurumsallaşması ile ivme kazanacağını ayrındadır (www.bsb.org.tr).

1. 3. ‘Belge’lerle Propaganda Yapmak

Belgelerle konuşmak gündelik politik tartışmalarda bile sıklıkla kullanılan bir tabirdir. Burada kastedilmek istenen, meselenin altının doldurulabilmesi ve gerçeklerle ispatlanabilir düzeyde olmasıdır. Ancak bu inandırıcılık her zaman doğruluktan ileri gelmeyebilir. Üretilen birtakım belgelerle ya da görüntülerin farklı bağlamlarda birleştirilmesiyle bir şey, olduğundan çok farklı bir biçimde lanse edilebilir (Bonitzer: 1995, 22). Bu manipülasyonun yapılabilmesinde gücünü hareketli görüntüden alan sinema ve gerçeğe dayanan belgesel fark edildiğinde belgesel etiğinden ve çoğunlukla da estetiğinden yoksun olan propaganda filmleri çekilmeye başlandı. Propaganda sinemasına başvurmaya en çok savaş zamanlarında ihtiyaç duyulur zira kitleleri barıştan vazgeçmeye ikna etmek bu gibi unsurlar kullanılmadan pek kolay olmamaktadır. Bu yolla düşmana karşı nefret duygusu uyandırılır(Qualter, 1980: 257).

Tarihsel olarak bakıldığında sinemanın ve özellikle belgesel sinemanın önemini ilk kavrayanların Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği olduğu söylenebilir. Eisenstein’ın *Potemkin Zirhlisi* adlı filmi ve ajitasyon trenleri gibi uygulamalar ile pek çok yere giderek gösterilen filmler yoluyla yeni yönetimin ideolojisinin propagandası yapılmıştır (Rotha, 2000). Bu girişimleri örnek alan ilk grubun Alman Nasyonal Sosyalist Partisi olduğu görülmektedir. 1917’de UFA’yı kurarak propaganda filmleriyle Almanların 1. Dünya Savaşı’nda bozulan imajını düzeltmeyi amaçlamışlardır. Ancak 2. Dünya Savaşı’nda adeta bir beyin yıkama aracı haline getirmişlerdir. Böyle bir misyon yüklenmesi kuşkusuz ki Hitler’in iktidara gelişiyle ilintilidir. Nazi rejimi döneminde Alman sinemasının vaziyeti propagandadır, bunun en güçlü temsilcisi ise Leni Riefenstahl olmuştur. Çekmiş oldukları arasında en öne çıkan yapılardan birisiyse Hitler’in siparişi doğrultusunda gerçekleştirdiği *Triumph des Willens / İradenin Zaferi*’dir (Barnouw, 1993: 106-115).

Bu filmde Nazi Partisi’ne ait 1934’te Nürnberg’de düzenlenen kongre ve etkinlikler belgelenmiştir. Kongre gerçekleştirilirken eş zamanlı ve kurgusuz bir biçimde çekilen film Hitler’in yüceltilmesi işlevini layıkıyla yerine getirir. Zira Riefenstahl, daha önce dağ belgeselleriyle adını duyurmuş bir yönetmen ve fotoğrafçıdır. Bu sebeple planları ve açıları öyle başarılı ayarlamıştır ki izleyen Hitler’in gücüne ve saygınlığına hayran kalmaktadır. Mitingde kürsüde konuşma yapan Hitler’i gören halk, kendi kolektif kişiliğinin yansıması olarak tek irade olan liderini görmektedir (Clark, 2004: 69-71). Ancak bu “faşist estetik” durumunun yaratılmasında UFA’nın sağladığı teknik ekip desteği de unutulmamalıdır.

Günümüzde ancak vinç, Jimmy jib ve dolly gibi araçlarla sağlanacak çekimlerin üstesinden gelmeyi başaran Riefenstahl'ın elini güçlendiren bir başka unsur ise senaryonun Walter Ruttmann gibi avangart sinemadan gelen profesyonel bir yönetmenin elinden çıkmış olmasıdır. Zira 1927'de *Berlin: Bir Kent Senfonisi* adlı esere imza atan Ruttmann'ın kullandığı Vertov estetiği bu filmde de genel kent planlarından yakın planlara geçişte görülebilmektedir. Bulutlu bir gökyüzüyle başlayan ve genel hatlarıyla on bölümden oluşan filmde, yürüyen askerlerden elma yiyen çocuğa yapılan kesmeler ciddiyet ve oyuncu aldırmaçlığı aynı karede buluşturarak izleyicide sempati duygusunun oluşması sağlanır(Akbulut, 2012: 43-46).

Almanya'da bu gelişmeler yaşanırken savaşa müdahil olan bir başka devletin de halkına ve askerlerine niçin savaşa girmeleri gerektiğini anlatması, bunu meşrulaştırması gerekmektedir: Amerika Birleşik Devletleri. Bunun için Savaş Departmanı'ndan bir dizi propadanda yapılması teklif edilir. Frank Capra kendisine *İradenin Zaferi*'ni rakip olarak seçer ve bu örneğini iyice inceleyerek *Why We Fight /Neden Savaşıyoruz* başlıklı bir dizi belgesel çeker. Riefenstahl'ın başarılı örneğini şu sözlerle tarif eder: “*İradenin Zaferi*'nde hiçbir silah ateşlenmiyor, bombalar düşmüyor. Ama, direnecek olan iradeyi yıkmaya yönelik psikolojik bir silah kullanıyor. Ölümcül tek silahı buydu.” (aktaran Akbulut, 2012: 53).

Haber görüntülerinin derlenmesine cephede ve gerisinde çekilen görüntülerin eklenmesiyle oluşan seri, toplamda yedi filmde oluşmaktadır. Harita üzerinde grafiklerle ve anlatıcı eşliğinde sunulan filmler 1942 ile 1945 arasında çekilmiştir: *Savaşa Giriş, Nazilere Darbe, Britanya Savaşı, Böl ve Fethet, Düşmanını Tanı: Japonya, Tunus Zaferi, İkisi Düştü Biri Kaldı*. Serinin ilk filmi olan *Savaşa Giriş / Prelude to War* (1942), Capra'ya En İyi Belgesel kategorisinde bir de Oscar kazandırır (Barnouw, 1993: 156-160).

Bu filmde faşist rejimler esaret rejimi olarak tarif edilirken karşısına onunla mücadele eden Amerikan demokrasisi özgürlük rejimi olarak yerleştirilmiştir. Bu ikilik, halkı orduya destek verme yönünde motive ettiği gibi aynı zamanda askerleri de savaşma konusunda yüreklendirmiştir. Bu düalizmin yaratımında Alman halkı kendi haklarından vazgeçip diktatörlüğü kabul eden mutsuz insanlar olarak resmedilirken Amerikalılar seçtikleri erdemli liderleriyle huzurlu bir şekilde yaşayan bir toplum olarak gösterilirler(Akbulut, 2012: 57).

Türkiye'ye döndüğümüzde ise 1. Dünya Savaşı'nda Almanya'yı ziyaret eden Enver Paşa, Almanların kurduğu “Ordu Film Dairesi”ni ve propagandanın olumlu etkisini görünce “Merkez Ordu Sinema Dairesi”ni kurdurtur (Onaran, 1999: 13). 1915'te Daire'nin başına

Sigmun Weinberg getirildiyse de bir yıl sonra görevi devralacak olan Fuat Uzkınay, 1953'e kadar aralıksız bir biçimde bu işle iştigal eder (Scognamillo, 1998: 30-33).

Kurtuluş Savaşı'ndaki görüntülerin sonradan kurgulanmasıyla çekilen ve düşman orduların kaçarken uyguladığı vahşet ve yıkımı gözler önüne seren *İstiklal (İzmir Zaferi)* 1922'de yapılmıştır. 2. Dünya Savaşı'nda ise Türkiye katılmamış olsa da Kore Savaşı'na ilişkin Seyfi Havaeri *Kore Gazileri (1951)* adlı belgeseli çekmiştir. Kore Savaşı'na katılan askerleri anlatan iki film daha peşi sıra gelmişti: *Mehmetçik Kore'de* ve *Kore'de Türk Kahramanları*. Metin Erksan'ın Ordu Foto Film Merkezi olanaklarıyla 1957'de çektiği *Dünya Havacıları Türkiye'de* filmi de propaganda başlığı altında değerlendirilebilir. 1960 senesinde çekilen iki film var ki propaganda oldukları su götürmez bir gerçekliktir. Birincisi, Milli Film'in eski filmlerden kurguladığı *Türk'ün Mucizesi* iken diğeri de Ordu Foto Film Merkezi tarafından gerçekleştirilen *Düşükler Yassıda'da* adlı yapımdır(Tuncer, 2007).

1. 4. Belgesel Film ve Toplumsal Bellek

Belgesel sinema kuramcılarında Paul Rotha; belgeseli, “öğretici filmlerin basit tanımlayıcı terimlerinin ötesinde, hayal gücüne daha fazla yer veren, daha vurgulayıcı, anlam yaratma konusunda daha derin değerler taşıyan, biçim yaratmada daha yetkin, gözlem alanında daha geniş bir bakış açısına sahip olan yapımlar” olarak ifade etmektedir (Rotha, 2000: 48). Suha Arın ise belgesel sinemayı; ‘etik ve estetik değerler göz önünde bulundurularak evrensel mesaj barındıracak şekilde, belgelere dayandırılarak gerçeğin yeniden yorumlanması olarak tanımlamaktadır(Demoğlu, 2014: 44). Belgesel sinema tanımlarında görüldüğü gibi belgesel gerçekleri kendine malzeme edinse de gerçekliğinde estetik biçimde yeniden yorumlanması ile yönetmenin bakış açısını taşımaktadır. Suha Arın'ın vurguladığı evrensel mesaj içermesi özelliği ise olabildiğince objektif olunması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu açıdan belgesel sinemada gerçeklik her daim tartışılan bir konudur.

Belgesel sinemada yönetmenin bakış açısından gerçekleri ele alsa da yaşandığı topluma ve döneme ayna tutan bir arşiv malzemesi bir toplumsal hafıza mekanıdır.

Toplumların da bireyler gibi yaşadıkları olaylar hafızalarında yer eder. Bu olaylardan güzel olanları hatırlama eğiliminde olan toplumlar olumsuz meseleleri, kendilerinde yarattığı travma sebebiyle unutmayı yeğleyebilirler. Tam da bu noktada Baker(2005)'in vurguladığı gibi, unutulmuş bir çare olmadığı ve hafızasız toplumların sorunlarını çözemeyeceğini belirtmek gerekir. Bu hatırlama faaliyeti de ancak bir toplumsal bellek inşası yoluyla olur. Bu

inşa süreci toplumların geçmişlerinde yaşanan travmatik hadiselerle yüzleşmesini sağlar. Yüzleşmeyi sağlayacak farklı vasıtalar olabilir. Bunlardan biri de belgesellerdir. Belgeseller film olması dolayısıyla görüntünün gücünü kullandığından oldukça etkili olurlar. Bunun dışında da gerçekliğe dayandığı iddiasını bünyesinde barındırdığı için sağlıklı bir yüzleşmeye olanak tanırırlar. Çünkü belgesel, belgelerin ötesine geçerek görünmeyeni görünür kılar (Baker, 2005: 49). Aynı zamanda sesin sinemaya girişinin belgesel sinemaya katkısı da unutulmamalıdır. Belgesel sinemanın en etkili yöntemlerinden biri karakterin kendi ağızlarından aktardıkları tanıklıklardır.

Fotoğraf, video, internet gibi dijital mecralar aracılığıyla genişleyen görsel bellek albümünde sinema ağırlığını korumaktadır. Bütün bu çeşitlilikte görüntüler depolanmış olur. Bu görüntüler aynı zamanda birer imgedirler. Belli bir zamanda yaşanan bir şeyi birtakım imgelerle özdeşleştirerek kaydeden hafıza, tekrar aynı veya benzer bir imge ile karşılaştığında anılarından o hadiseyi geri çağırır. Bu vesileyle hatırlama olayı gerçekleşmiş olur. Bu süreç bize belgesel sinemanın tanıklık işlevini anlatır. Kamera aracılığıyla tanık olunan meseleler kaydedilir ve bunların izleyiciye gösterimi ile şahit kitlesi artmış olur. Böylece bellek toplumsallaşır ve yüzleşmeden kaçılmaz. Yüzleşerek bunun gerçekliğinin farkına varanlar sorumluluk hissederek omuzlarındaki ağırlıkta ezilmek istemezler. Böylece sorumluluğun paylaşılması amacıyla tanık oldukları toplumsal gerçekliği içinde yaşadıkları toplumun insanlarına aktarırlar, bu aktarımın kaynağı olan belgesel film de toplumsal bellek oluşumuna katkıda bulunmuş olur (Lucas, 2005: 224-227).

İmgelerin toplumsal bellek ile olan ilişkisine dair şunu eklemek gerekir: “Hafıza özellikle bu mekanlar içinde ortaya çıkar ve insanların iradesine ya da yüzyıllara bağlı olarak en çarpıcı simgeler de buralarda görülür: Bayramlar, amblemler, anıtlar ve anma törenleri, sözlükler ve müzeler” (Nora, 2006: 23). Hafıza mekanlarını bu tarif bağlamında düşündüğümüzde belgeselleri de bu biçimde değerlendirmek yanlış olmayacaktır. İmgeleri bellek gibi depolayan unsurlardan biri de tarihsel anlamda daha erken ortaya çıkan sinemanın öncülü fotoğraftır. Bununla ilgili de şu sözlere yer vermek uygun olacaktır: “Fotoğraf geçmiş anımsamaz. Bende yaptığı etki bozulmuş olanı yenilemesi değil, gördüğüm şeyin gerçekten de var olduğuna tanıklık etmesidir” (Barthes, 1992: 101).

Bütün bu bellek inşa süreçleri içerisinde modernitenin yarattığı hız sebebiyle vicdani, politik ve etik aşınmalar yaşanabilir. Bunların önüne geçerek insani olandan yana duruş sergileyebilmek hayati bir öneme haiz. Toplumsal bellek oluşumunun iletişimsel ve kültürel

bellekten ayrı ele alınamayacağı da fark edilmelidir. Sanatsal yaratımlar bütün bu hengame içerisinde durup geriye bakmamızı ve geleceğimizi tarihselliği göz önünde bulundurarak kurmamızı sağlayabilirler. Göstergelerin yoğun olduğu bu çağda sinemanın ayrı bir yerde durduğunu hatırimızda tutmalıyız. Kalıcılık yönünden önemli bir avantajı olan sinema içerisinde de belleğe katkı sunan alan olarak karşımıza belgesel çıkıyor. Çünkü belgesel sinema, toplumsal olaylar ya da geçmiş felaketleri gerçek bağlamından soyutlamadan ve olup biteni kayıt altına alabilme özelliği dolayısıyla bir temsil krizine yol açmaksızın bizlere aktarabilmektedir (Susam, 2015: 179-180).

Diğer yandan devlet destekli çekilen belgesellerde resmi ideolojinin yeniden üretildiği söylenebilir. Bu noktada oluşturulmak istenen bellek ulus-devlet inşasını güçlendiren, uzmanların didaktik bir üslupla egemen ideolojiyi tekrarlayanın ötesine geçmeyen ve öznelere dair hayat hikayelerinin konu edilmediği bu filmler başka bir bellek üretiminin peşindedir. Olmayan birtakım şeylerin varmış gibi gösterilerek toplumda yaratılmak istenen durum esasen yeni bir bellek oluşturmaktır. Zira iktidar ancak hafızası olmayan toplumlarda istediğini yapma serbestisine sahiptir. Çünkü yapacaklarının unutulacağına ve kendisine hesap sorulmayacağını düşünen insan ya da insanlar, daha temkinsiz ve sorumluluk bilinci hissetmeksizin gücün peşinde hareket etme eğilimi gösterirler. Bu noktada toplumsal belleğin inşasına katkıda bulunan belgeseller muktedirleri rahatsız edebilmektedir. Bu sebeple iktidarlar genellikle stereotipleşmiş ve önyargılardan oluşan bir ‘ben algısı’nın yaratılacağı yapımları daha fazla destekleme eğiliminde olurlar.

Ticari açıdan bağımsız yapımlar ise içerik açısından da daha özgür kalabilecekleri düşünüldüğünde daha çok toplumun kenarında kalmış, görünmeyen zorunlu göçler, cezaevleri, katliamlar, darbeler, isyanlar gibi alternatif öteki ve azınlık meselelerini işledikleri görülmektedir. Azınlıklarla ilgili Sancar’ın belirttiği gibi, azınlık hafızalarının akla gelebilecek bütün biçimleri büyük bir hızla yaygınlaşıyor; geçmişlerini geri almak, azınlıklar açısından kimliklerinin bütünleyici bir unsuru olmasıdır (Sancar, 2007: 65). Bu da Erus’un ifade ettiği gibi, küreselleşme ile birlikte sanat nosyonunun arka planı atılması ve kimlik paradigmalarının ön plana çıkması ile ilişkilidir. Daha önce belgeselin travmaları işleyen bir bellek mekanı olarak değerlendirilebileceğini belirtmiştik. Bu durum belgeselin “hatırlama ve unutma paradoksunu içeren ancak travmanın aşılması için hatırlamanın yol açıcı değerinden yararlanan” (Duruel Erkılıç, 2014: 170) bir sinema olmasından ileri gelmektedir. Yine yüzleşmek için uygun bir zemin sunduğunu söylediğimiz belgesellerin bunu nasıl yapabildiğini ifade etmek gerekirse;

“Sözlü tarih üzerinden kolektif bilince seslenmesi açısından belgesel, resmi tarih dışında bir bakış için kapı açar. Sözlü tarih yöntemi ile resmi tarihin sorgulanmasını sağlar. Diplomasiden, siyasetten, sınırlardan, istatistikten öte tarihi yaşayan, geçmişi oluşturan insanı duygu ve düşünceleriyle perdeye taşır.” (Duruel Erkılıç, 2014: 182)

Böylece bütün o büyük anlatılara, makro öykülemelere karşılık kişisel hikayeler ve gündeliğin minör anlatısı ortaya çıkarılmış olur. Bu karşılık öteden gelen ve belletilen pek çok ezberin bozulmasına, kırılan tabuların yerine gerçekte ne olduğunun araştırılmasına yol açar. Bu durum aynı zamanda belleğin ayrımcı ve dışlayıcı kalıplarının da yok edilmesini sağlar. Derdi insan olan yapımlar merkezine insan hikayesini koyduğunda kuşkusuz ki bir öznellik devreye girmektedir ancak bu hal gerçeğin aktarılmadığı gibi yanlış bir kanıya sebebiyet vermemelidir. Hiç tartışılmayan ve hatta sözü bile edilmeyen pek çok mesele belgeseller aracılığıyla zihniyet dünyamızda yerini alarak gündeme gelmiştir. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse *Dersim 38* ilk akla gelenlerdendir. Bu belgeselin açtığı yol üzerinden 1938’de Dersim’de yaşananlar tartışılmaya ve sorgulanmaya başlamıştır. Böyle bir mevzunun kamusal alanda görünür kılınması dahi başlı başına bellek inşası açısından oldukça kıymetli bir noktada durmaktadır.

Belgesel sinemacı bir tarihçi olmadığı için belgesel filmin tarihi belge niteliğini doğrudan taşıması zorunlu değildir. Zira gerçeğin tekil görünümüleri üzerinden ilerleyen yapımlar bellekte kalanları gün yüzüne çıkararak izleyicinin ötekiyle tanışmasına zemin hazırlar. Bu aydınlanma anları ve bunun ışığında yaşanan karşılaşmalar aradaki sınırları ortadan kaldırarak yaşantıların ortaklaştırılmasına ve böylece suni sorunların konuşularak giderilmesini sağlar. Bu temaslar önyargıların kırılmasına ve yıllarca anlatılan mevzuların sorgulanmasına imkan tanır (Pembecioğlu, 2005: 193-195).

Böylece izleyici pasif kalmamış olur, belki de belgeselin en önemli farklarından biri de izleyicisini edilgenlikten çıkararak harekete geçirebilmesi, yani onu aktif, mesafeli ve eleştirel seyirci konumuna geçirebilmesidir. Belgesel estetiği gerçekliğin estetiğidir, bu anlamda da büyük anlatılara teknik mükemmelliğe ihtiyaç duymaz. Belgesel sinemacı bir soruna bir meseleye odaklanarak görünenin ardındakini su yüzüne çıkarmaya çabalar. Kıyıda kalanların özgün hikayelerine yer verir. Fark edilmeyenleri ortaya çıkaran bu faaliyet, film için yapılan gerçeği bulma ve öğrenme araştırmalarına dayanır. Belgeseller bu farklı özelliklerini dayandığı kaynak olan gerçeklikten alırlar. İhmal edilenlere kendi seslerinden söz söyleme fırsatı veren belgeseller belki de uzun bir zaman boyunca mikrofon uzatılmayarak nesneleştirilen ve susturulmak istenenlere nefes olan ve onları özne haline getirebilen nadide

yapıtlardır. Konu itibariyle böyle bir sınırlandırma mevzu bahis olsa da kurmaca sinemanın anlatım biçimlerini konusunun etkisini arttırmak ve belgeseli izlenebilir kılmak adına kullandığı da görülmektedir.

1. 5. Bir Hakikat İddiası Olarak Belgesel Sinema

Hakikatin ortaya çıkarılması için belleğe ihtiyaç duyarız, bu belleğin oluşturulması da hakikatin üstündeki örtünün kaldırılması işlevini yerine getiren belgeseller sayesinde olur. Bu örtü iktidarın, egemenlerin oluşturduğu resmi görüşten kaynaklanır. Kuşkusuz ki onlar da kültürel politikaları gereği propagandalar vasıtası ile gözlerimizin önüne bir perde çekerler. Bu perdenin kalkmasını sağlayan belleği Jan Assmann üç temel unsura bağlar; yeni elektronik medyanın sağladığı imkanlarla yapay belleğin olduğu bir çağda yaşamamız, bugünün kültürünü geçmişin ardıl kültürü olarak kavramaya yönelik yaklaşım ve gayretler ile ağır travmaların şahidi olan nesillerin birer birer yok oluşları(Assmann, 2001: 39-41).

Belgeseller yoluyla azınlıklar aidiyet ve kimlik ilişkileri açısından önem taşıyan tanıklıklarını aktardığında tarihin demokratikleşmesinden bahsedebilmiş oluyoruz. Ancak bu durum bir yandan da eski kuşakların düşmanlığını yenilerine aktarma ve bu sebeple içe kapanma gibi bazı tehlikeleri de uhdesinde barındırıyor (Susam, 2015: 108). Tam da bu noktada 11 Eylül saldırıları üzerinden yola çıkarak siyasi dönüşümün momentlerini irdeleyen Judith Butler’a kulak kabartmak gerekiyor:

“Yaralanabilirlik ve kayıp deneyimlerinin ille de doğrudan askeri şiddet ve misillemeye yol açmak zorunda olup olmadığı aynı ölçüde kesin değil. Başka geçitler de var. Eğer şiddet döngülerini durdurarak sonuçlar üretmek istiyorsak, keder siyasi olarak savaş çılgınlığından başka neye dönüşebilir sorusunu sormamız kuşkusuz önem taşıyor.” (Butler, 2004: 9)

Adalet talebinde bulunan mağdurun bir faile dönüşme riskine dikkat çeken bu ifadeyi hatırlatarak, adalet, tarih ve belleğin insanlığa karşı işlenen suçlarda kesiştiğini de unutmamamız gerekiyor. Zaten bu gibi konuları işleyen belgeseller esasen hakikat iddiası taşıyan, bellek oluşturabilen ve yüzleşme sağlayarak demokratikleşmeye katkı sunan eserler olabiliyorlar. Tarihin anlamaya dönük çabaları varken adalet suçluların cezalandırılması temelinde ilerler. Ortak noktaları ise gerçeğin peşinde olmalarıdır, adaletin vuku bulması ile huzura kavuşacak olan bellek; travmaların anlatılmasıyla oluşur ve böylece toplumsal barış ekseninde bir arada yaşama olanakları ortaya çıkar. Sinemanın sözlü kültürden farklı olarak bir kayıt pratiği sunması bu noktada önemli bir rol oynar (Connerton, 1999:122).

Belgesellerin önemi de bellek inşasına geçmişini yeniden kuruşuyla sunduğu katkıda kendini gösterir. Çünkü belgeselci kendisini hakim yerine koymadan ve dolayısıyla yargılamadan tanıklıkları kaydetmek sorumluluğundadır. Bu kaydedişle negatif hatırlamalar gerçekleşirken tarihsel bir olayın tek tek insanların üzerindeki etkisi çoklu bir bakış açısıyla demokratik bir biçimde yansıtılmış olur. Anma pratikleri içerisinde belgeselin özgün bir yeri vardır zira sanatın, egemenlerin kullandığı hegemonik dilin kodlarını çözmeye dönük bir söylemi vardır.

Bu sayede ön yargıların oluşturduğu kutuplaştırma ve nefret dolma durumu ortadan kalkar. Sorunun dillendirilmiş olması tam bir uzlaşa sağlayamasa dahi aradaki bariyerleri kaldırabilmesi açısından oldukça değerlidir. Taraflar birbirleriyle tartışıp konuşabilecek ortak bir zemini böylece bulmuş olurlar ki ortak bir dili de ancak böyle bir şekilde üretebilirler. Belgeselleri bu atmosferin oluşmasını sağlayan katalizörler olarak görmek yanlış olmayacaktır. Ancak felaketleri anlattığı düşünülen her film “her şeyi söylediğinde bile geriye kalan söylenecek tek şeyin felaket olduğunu” ne yazık ki hissettirebilir (Blanchot, 1995: 33). Yine de geçmişin hatırlanmasını sağlayan belgesellerin önemi yüzleşme olanağı sağlamasındadır. Çünkü yüzleşmeden bir hesaplaşma da gerçekleşemez ve demokraside belirli bir istikrar sağlamış toplumların sırrı geçmişlerinde suç işlememeleri değil ancak işlenen suçlarla sağlıklı bir şekilde yüzleşerek gerekli hesaplaşmaları yaşamış olmalarıdır.

İnsan haklarıyla uyumlu siyasi yapıların yerleşmesi kalıcı bir demokratikleşme tesis edilmeden söz konusu olamaz. Bu nihai hedefe varılan yoldaki önemli eşiklerden biri de geçiş dönemleridir. Önemli olaylar yaşandıktan sonra girilen bu dönemlerde yüzleşmelerin sorunsuz bir biçimde yapılması gerekmektedir. Bunları sağlayacak şeyleri düşünürken yollar yine belgesellere çıkmaktadır. Bu zamanlarda bellek patlamaları yaşanır. Örnek vermek gerekirse; Sovyetler’in dağılması, Berlin Duvarı’nın yıkılışı, Yahudi Soykırımı tanıklıkları... Avrupa’dan ilk akla gelen örnekler bunlar olurken Türkiye’den ise hem İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e giden yolda yaşananlar hem de neoliberal politikalarla uyumlu iktidarlara yerleştirmeye çalışırken yapılan darbeler sonrası dönemler hafızamızı tazelemektedir. Hayatta kalanın kaybettiği şeyin kayıptan söz etme kapasitesi olduğu (Nichanian, 2011: 88) göz önüne alındığında felaketlere yönelik belgesel üretme çabalarının değeri daha iyi anlaşılabilir.

Bu konularda 78’liler Girişimi, 68’liler Vakfı gibi politik kuşak sivil toplum kuruluşları önemli inisiyatifler alarak başarılı sözlü tarih çalışmaları gerçekleştirdiler. Bu çalışmalar geçmiş dönemlerin gizli kalmış gerçeklerini gün yüzüne çıkarttı. 1915 Ermeni

Soykırımı, Sivas Katliamı, Dersim '38 Kıyımı, Maraş ve Çorum olayları, cezaevleri sorunu gibi ciddi ve ağır travmalarla ilgili sivil toplumda ve akademik alanda konuşulup tartışılmaya başlanırken yerel araştırmacılar ve belgesel yönetmenleri de ellerini taşın altına koyarak yeni bir toplum inşasında geçmişle yüzleşmek için emek sarf etmekten geri durmadılar. Böylece üzerlerimizdeki kolektif yükün hafiflemesi ve bunun neticesinde barışın kurulmasına giden yolda mühim ilerlemeler kaydedilebildi. “Acıların yankılandığı bu vadideki karanlığı ve büyük soğuğu düşün” diyen Brecht, travmatik hafızanın suskunluğuna dikkat çekmiştir. Öznenin kimliğiyle barışabilmesi için bu dilsizliğin son bulması gerektiği şu şekilde daha iyi ifade edilmiştir: “Acının dile getirilmesinin kurtuluş anlamına gelebilecek bir değeri vardır. Bu sayede birey kendisini travma takıntısı içine hapseden kilidir kırar.” (Breton, 2007: 190)

Öznelerin sesi olarak bu kilidin kırılmasında oynadığı rol sebebiyle belgesellere önem atfedilmektedir. Bu noktada karşımıza Grierson’ın toplumsal sorumluluk hissi dolayısıyla zorlu bir sanat olarak ifade ettiği gerçekçi belgeseller çıkar(Hardy, 1979: 25). Çünkü önemli olan barış isteği çevresinde kümelenen sivil düşüncenin geçmişin yararlarını sararak suç ve acıları hafifletmek için toplu bir irade gösterebilmesidir (Sancar, 2010: 257). Bu iradenin gösterilme ve ortaya çıkarılarak yoğunlaştırılma biçimlerinden biri de belgesellerdir. Halbwachs’ın belleğin geçmişi birebir yansıtan bir ayna değil de inşa edilen bir şey olduğunu belirttiğini hatırladığımızda, ulus-devletler ulusal kimlikleri temiz tutmaya çalışırken belgeseller aracılığıyla bir toplumsal belleğin inşa edilmesinin hakikati ortaya çıkarma noktasında ne denli önemli olduğunu anlayabiliriz(Sancar, 2010: 430).

Belgesellerin merkezinde insan hikayelerinin yer alması ve sözlü tarih yöntemiyle bu öykülerin filmin içine yerleştirilmesi bu işlevler bakımından öne çıkan durumlardır. Bu aşamada dikkat edilmesi gereken husus şudur ki araçsallaşmış bellek toplumsal barışın inşası yerine güncel siyasi çıkarlar için geçmişle yüzleşme ve hesaplaşmayı tehlikeye düşürerek sessizlik ve baskı dönemi oluşturabilir. Manipülatif söylemlerle öteki düşmanlığının körüklenmesi yoluyla yeni muhafazakarlaşma ve milliyetçiliğin ve hatta dolayısıyla da faşizmin önünün açılmasına sebebiyet verilebilir (Susam, 2015: 115). Bu gibi olumsuz amaçlara hizmet eden girişimlere temkinli bir biçimde yaklaşarak ortak bir bellek yaratmanın ve dolayısıyla da özgürleşmenin yolunu kesen pratiklerin yüzleşme ve demokratikleşme gibi bir meselesi olmadığı bilinmelidir.

Belleğin inşasındaki önemli bir rol üstlendiğini belirttiğimiz belgeseller bunu tanıklıkları aktarma aracılığıyla ifa ederler. Belgesellerin bazılarında tanıklıklar sineması

diyerek bahsedilmesine olanak veren de budur (İpek, 2014). Hakikatin üzerindeki perdenin kaldırılması felakete, trajediye ya da bir olaya tanık olanın sesiyle gerçekleşir. Bu sesin öznenin ağzından çıkması onu daha da kıymetli yapar. Tanığın sesinin aracılığı onu hakikatin en önemli temsilcisi haline getirir.

Ağır insan hakları ihlallerinin yaşandığı ülkelerde hatırlamak en ciddi vatandaşlık görevleri arasında sayılabilir. Hukukun araçsallaştırılması ile beraber diğer kaynaklar ve deliller ortadan kaldırıldığı zaman geçmişi tekrar inşa ederek hakikati kurabilmek için bu anlatılar birer hazine değeri taşırlar. Pek çok devlet, geçmişinde işlediği suçlarla hakikatlerin bu şekillerde dile getirilebilmesi sayesinde yüzleşme olanağı buldu. Bu suçların ağırlığından kabullenme ve hesap verme aşamalarından geçerek kurtulabildiler. Böylece bir toplum kritik eşikleri atlatarak geçiş dönemini sağlıklı bir biçimde geçirebilir ve demokratik bir düzen tesis edebilme imkanına erişir (Sarlo, 2012: 19). Bu demokratik düzenin tesisinde, tarihsel yüzleşmede araç olarak kullanılabilecek her alan büyük önem taşır. Belgeseller ve filmler toplumsal belleğin korunması, belli tarihlere dair hakikatlerin saklanması hizmet eder.

2. BÖLÜM: DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE FİLM FESTİVALLERİ VE BELGESELLER

Film festivalleri, sinema alanında çalışanlar için her zaman ilgi çekici bir çalışma alanı olmuştur. Film festivalleri, yeni ve farklı olanın temsil olanağı bulduğu ve bambaşka yerlerde çekilen alternatif sinemaların yer alabildiği bir alandır (Özsoy, 2016: 181). Zira gerek tarihsellikleri gerekse film derlemeleriyle takipçilerine geniş bir yelpaze sunmaları dolayısıyla önemli bir inceleme konusu sunan film festivalleri, belgesellerin seyirci ile buluşması açısından da önemli platformlar olmuşlardır.

Bu durumun önemli örneklerinden biri de *Kızgın Fırınlara Saati* (1968) adlı belgeselin 1968'de İtalya'daki IV. Uluslararası Yeni Sinema Festivali'nde (IV. *Mostra Internazionale del Cinema Nuovo*) dünya prömiyerini yapmasıdır (Erus, 2015: 147). Kültür endüstrisinin yoğunlaşmasıyla birlikte ticari kaygılar egemen olmuş ve buna paralel olarak kurmaca filmlerin gölgesinde kalan belgeseller, kendilerini televizyon yapımları dışında sinemasal anlamda festivaller sayesinde var etmeye devam edebilmişlerdir.

Hakikat aktarımını ve dolayısıyla bellek mekanı olmayı böylece sürdürebilen belgesel sinemayı festivallerden azade ele almanın eksik olacağı düşünüldüğü için bu bölümde dünyada ve Türkiye'de festivallerin tarihselliğine değinilecek. Esas olarak ise Uluslararası Antalya Film Festivali (şimdiki adı) ile İstanbul Film Festivali'ne odaklanılarak iktidarın bu festivaller aracılığıyla sansürü uygulayabilmesinin sebepleri araştırılacaktır. Zira bu çalışmanın ana gövdesini oluşturan belgeseller, adı geçen festivallerde sansürlenmişlerdir.

2. 1. Dünyada Film Festivallerinin Başlangıcı

Film festivallerinin 1932 yılında Mussolini tarafından Venedik'te başlatıldığını söylemek yanlış olmayacaktır (Wong, 2008: 4). Film festivallerinin tarihi Mussolini'nin otoriter yönetiminin gösterisi olarak planlamasıyla başlasa da 2. Dünya Savaşı'nın ardından oluşan normalleşme sürecinde kurumsallaşmaya başladıkları belirtilebilir. 1932'den 1970lere dek emekleme süreci geçiren festivaller (Venedik, Cannes, Berlin vb.) akabinde uluslararası bağımsız sinemanın gelişimini sağlayan katalizör görevi üstlenerek pek çok önemli sinemacının duyurulmasının yanı sıra oralardan kültürel birikim anlamında beslenen pek çok sinemacının da çıkmasına katkı sağlamıştır.

2. Dünya Savaşı'nın bu hususta kritik bir eşik olduğu Cannes Film Festivali'nin tarihine bakıldığında da görülebilmektedir. Zira 1939'da başlaması planlanan festival,

Hitler'in Polonya'yı işgali sebebiyle 1946'ya kadar sarkmıştır. Uluslararası düzenlenen festivallere paralel olarak uluslararası politik gelişmelerin okunabileceğinin bir başka göstergesi de Soğuk Savaş ile ilintili olarak gündeme gelmektedir. Berlin Film Festivali, Soğuk Savaş zamanında Batı'nın temsili yüzü olarak kullanılırken Karlovy Vary (1956) ise aynı işlevi Doğu tarafı için göstermiştir. Ne olursa olsun film festivalleri Avrupa merkezli ortaya çıkmışlardır.

Film festivallerini yalnızca filmlerin gösterildiği alanlar olarak düşünmek hatalı olacaktır. Zira etrafında gelişen bir takım düşünsel ve akademik oluşumlarla da etkileşim halinde olmuşlardır. Örneğin Andre Bazin öncülüğünde *Cahiers du Cinema* dergisi ya da bilgi üretiminin bir başka kaynağı olan *British Film Institute/İngiliz Film Enstitüsü* kurumu bu bağlamda ele alınabilir. Bunların dışında festivaller çerçevesinde düzenlenen paneller, seminerler, söyleşiler gibi pek çok yan etkinlik festivalin aslında bir kamusal alana dönüştüğünü işaret etmektedir. Ayrıca, 1965'te İtalya'da düzenlenmeye başlayan *Uluslararası Yeni Sinema Festivali*, ilk beş yıl politik anlamda radikal filmleri göstermiş ve daha sonra ilk filmler ile deneysel filmlere yer vermeye başlamıştır. Böylece batıdaki festivaller sayesinde Latin Amerikalı yönetmenler, seslerini duyurabilmişlerdir (aktaran Erus, 2015: 147) .

Her ne kadar Çin Halk Cumhuriyeti'nde 1949-1966 arası düzenlenen Film Günleri, Maocu ideolojinin endoktrinasyonu ekseninde gelişse de kamusalıktan yoksun olduğunu söyleyemeyiz (Papadimitriou & Ruoff, 2016: 2). Venedik-Cannes-Berlin üçlüsünün ardından Rotterdam Film Festivali de 1972'de düzenlenmeye başlanır. Avrupa'da film festivali serüveni bu şekilde ilerlerken Asya'nın ilk uluslararası film festivali 1978'de Hong Kong Uluslararası Film Festivali adıyla başlayacaktır.

Festivallerde düzenlenen yarışmalar vesilesiyle verilen para ödülleri yönetmenlere bir sonraki filmlerini çekmeleri için kaynak sağlamaktadır. Aynı zamanda ulusal, bölgesel ve uluslararası film akışını hızlandırmakta ve pek çok yapımcı-dağıtımçı ve yönetmenin bir araya gelmesini sağlamaktadır. Buralarda ortaya çıkan oluşumlar zaman içerisinde film marketlerine dönüşmüş ve böylece kendi üsluplarını ve hatta film dillerini geliştirmişlerdir. Her festivalin kendine özgü oluşan tarzına göre film seçimleri yapılmaya başlandıkça uluslararası camiada bunlar bilinmeye ve ona göre üretimler, başvurular yapılmaya başlanmıştır. Tüm bunların neticesinde gerçekleşen üretimler 'Festival Filmi' adıyla

tariflenmeye başlanmış ve hatta zaman içerisinde bu başlık altında değerlendirme yapılabilecek bir kategoriye bile dönüşmüştür (Wong, 2008: 7).

Kendi ülkelerinde sansüre uğrayan bazı filmlerin bir şekilde ülke dışına çıkartılarak uluslararası festivallere ulaştırılması yoluyla seyirciye ulaştırıldığı ve gösterilebildiği göz önüne alındığında sınırların insanlar için olmasa da öncelikle filmler için ortadan kalktığı söylenebilir. Bu duruma örnek olarak bir belgesel film olan *Kızgın Fırınlara Saati* verilebileceği gibi Türkiye’den de *Susuz Yaz* ve *Yol* filmlerinin Berlin’de ve Cannes’da ödül almalarıyla sonuçlanan serüvenleri gösterilebilir. Bu sayede benzer duyarlılıklara sahip olan ulus-ötesi seyirciyle buluşan filmler, Batı’daki sinemacıların dikkatini çekerek gündemde kalmayı başarmışlardır.

Bu ütopyik dünya düşük bütçeli yapımların izlenmesi ve keşfedilerek onlara fon bulunmasına varacak bir düzeye ulaşmış ve böylece festivaller merkezinde geliştirilen imkanlarla Dünya Sineması diye bir olgudan bahsedebilmenin mümkün hale geldiği ifade edilebilir. Avrupa merkezli ortaya çıkan film festivali konsepti, zaman içerisinde bütün dünyaya yayılarak periferide kalan ülkelerin kültürel ve sinemasal gelişimine alan açmış ve böylece uluslararası köprüler kurarak anaakımın dışında kalan filmlerin gösterilmesine olanak sağlamıştır (Peirano & Vallejo, 2016: 3). Bu olanaklar çerçevesinde yeni yetişen ve farklı arayışlar içine giren filmciler de maddi ve manevi olarak teşvik edilebilmişlerdir.

2. 2. Dünyada Belgesel Film Festivallerinin Düzenlenmesi

Film festivalleri tarihi incelendiğinde yalnızca belgesellerin gösterildiği belgesel film festivallerinin hem kurmaca hem belgesel filmlerin gösterildiği film festivallerden daha sonra ortaya çıktığı görülmektedir. Kuşkusuz ki bunun sebeplerinden en önemlisi kurmaca filmin sinemayı hakimiyeti altına alarak egemen tür haline gelmesidir. 1932’de Venedik’te ilk film festivali gerçekleştirilmesine karşın ilk belgesel film festivali 1955’te Leipzig’te gerçekleştirilebilmiştir. Bu da izah edilen durumun açık göstergelerinden birisidir.

Festivallerin filmler ve üreticileri açısından bir kamusal alan oluşturarak, dağıtımına, gösterimine yarar sağladığı oluşumlar olmasının yanı sıra bir kültür de yarattığı söylenebilir. Belgesellerin, kurmaca filmin hakimiyetini kırarak kendilerine alan açmasına paralel olarak belgesellere özgü film festivalleri organize etme gerekliliği de doğmuştur. Festivallerin gördüğü işlevlerin uluslararası mahiyettekiler açısından küresel boyutlarda olduğu ifade edilmelidir. Filmin dağıtım ve gösterimi açısından kültürel değerinin artması gerektiği

düşünüldüğünde bu değerin festivallerde yer alan filmler bakımından yükseleceği de hesaba katılmalıdır. Bu sebeple, belgesellerin kendi ‘piyasa’sının oluşması da festivallerinin tarihiyle doğru orantılı bir biçimde ilerlemiştir. Zira kültürel değer, filmlerin ekonomik anlamdaki dolaşımını da etkilemekte ve festivaller ağına dahil olan belgesellerin dolaşıma girmesi kolaylaşmaktadır (Harbord, 2002: 66).

Film festivallerinin gerek kent kültürüne gerekse de ulusal sinemalara yapmış olduğu katkı göz önüne alındığında belgesel film festivalleri düzenlenmeye başladığında diğer kentlerin ve ülkelerin bu konuda geri kalmak istemeyecekleri aşıkardır (Palis, 2015: 35). Dolayısıyla böylesi bir furyada pay sahibi olmak isteyen bölgeler, yarışın takipçisi olarak belgesel festivalleri organize etmedeki maharetlerini göstermek istemişlerdir.

Belgesel film festivallerinin gelişim süreci dört ana eksenle incelenebilir. Bunlardan ilki, 1950’lerden 1960’ların başına kadar olana başlangıç dönemi iken ikincisi 1960’ların sonundan 1989’a kadar olan zaman dilimidir. Bu aralıkta festivaller daha profesyonel bir biçimde yürütölmeye başlamıştır. Akabinde olan üçüncü dönem ise kar amacı gütmeyen kuruluşların da sübvansé süreçlerine dahil olduğu 1990’lı yıllardır. Örneğin 1990’larda Yugoslavya’nın dağılmasıyla beraber Kosova’da ve Sırbistan’da da belgesel filmlere yönelik belirgin bir ilgi başladığından söz edilebilir ki bu eğilim zamanla kendini festivallerle de göstermiştir (Muzbeg, 2015: 147-153). Dördüncü ve son kısım ise 2000 sonrası oluşan periferide kalan ülkelerin de belgesel festivali düzenleyebildiği yakın dönemdir.

İlk dönem açısından öne çıkan üç festivalden söz edilebilir. Bunlardan ilki 1955’te birincisi yapılan ve ilk Uluslararası Belgesel Film Festivali ünvanını taşıyan Leipzig Belgesel Film Festivali’dir. İkincisi, 1959’da gerçekleştirilmeye başlanan Belgrad Belgesel Film Festivali ve üçüncüsü de 1961’de birincisi düzenlenen Krakow Belgesel Film Festivali’dir. Bu verilere bakıldığında belgesel festivallerinin başlangıcında Doğu Avrupa’nın öncü bir misyon üstlendiği görölebilmektedir. Buna dair Sovyetler Birliği’nin kültürel hayata ve aynı zamanda belgesellere önem verdiği şeklinde bir çıkarım yapılabilir.

İlk iki festivalin benzer vakitlerde başka yerlerde düzenlenen iki kurmaca film festivaline alternatif olarak gerçekleştirildiği belirtilmelidir. Bunlar; 1951’de başlayan Uluslararası Berlin Film Festivali ve 1954’te düzenlenen Yugoslavya Film Festivali’dir (Vallejo, 2014: 68). Bu festival yarışmaları 2. Dünya Savaşı sonrası başlayan soğuk savaşın uzantıları olarak da kabul edilebilir. Batı Avrupa’da başlayan film festivallerine Doğu Avrupa’dan verilen karşılıklar olarak da okunabilecek belgesel film festivalleri gelişim

sürecine Batı Avrupa'nın da belgesel film festivali düzenleyerek yanıt vermesiye gecikmeyecektir. 1969'da İsviçre'de düzenlenmeye başlanan Nyon Uluslararası Belgesel Festivali'nin ve 1979'da Fransa'da gerçekleştirilmeye başlanan *Cinema Du Reel* / Paris Uluslararası Belgesel Film Festivali'nin bu bağlamda hayata geçirildiği söylenebilir. Bu ikinci dönem olarak incelenen zamanlarda Baltık bölgelerinin de belgesel film festivali konusunda hareketlendiği görülmektedir ki 1987 Parnü ve 1989 Saint Petersburg Belgesel Film Festivalleri bu tespitin en açık göstergelerindendir (Vallejo, 2014: 69).

1988'de ise Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali üçüncü dönemin habercisi olmuştur. Zira kar amacı gütmeyen kuruluş sponsorluğunda gerçekleştirilen ilk belgesel film festivalidir. Bu festivalin kılavuzluğunda başlayan üçüncü dönemde çabucak çoğalan festivaller şöyle sıralanabilir: 1991'de Bulgaristan'da *Golden Rhyton Non-feature Films*, 1993'te Romanya'da Astra Film Festivali, 1997'de Çek Cumhuriyeti'nde Jihlava Uluslararası Belgesel Film Festivali ve 1999'da Yunanistan'da Selanik Belgesel Festivali. Bu festivaller 2000lerde başlayacak son dönem için uygun zemini uluslararası arenada belgesel festivallerinin iyice görünür olmasına vesile olarak sağlamışlardır. Örneğin, Jihlava ve Selanik'te düzenlenen festivaller belgesel alanında çalışan sinemacılar için buluşma platformu sağlayarak Avrupa Belgesel Ağı'nın / *European Documentary Network* (EDN) oluşmasına (1996) ön ayak olmuşlardır (EDN Resmi İnternet Sitesi / edn.network).

Bu gelişmelerin ardından geline yakın dönemde belgesel film festivallerinin büyük çaplı hale gelerek kurumsallaşmanın hazırlıkları yapılmıştır. Bu bağlamda; 2002'de Kosova'da düzenlenen Prizren Belgesel ve Kısa Film Festivali, 2004'te Polonya'da gerçekleştirilen Varşova Belgesel Film Festivali ve 2005'te Hırvatistan'da yapılan Zagreb Uluslararası Belgesel Festivali sıralanabilir(Vallejo, 2014: 69). Belgesel film festivallerinin yapım, dağıtım ağlarını genişleten düzeyde artması sonucunda tematik belgesel festivalleri düzenlenebilir hale gelmiştir. Bunların başlangıcında ise en öne çıkanı 1999'da Prag'da gerçekleştirilen *One World International Human Rights Documentary Film Festival* / Tek Dünya İnsan Hakları Uluslararası Belgesel Film Festivali'dir.

Organizasyonlar belgesellerin tanıtımlarından da sorumlu hale geldikçe ona göre festival programları oluşturmak için çalışmaya başladılar. Avrupa Belgesel Ağı'nı takip eden oluşumlar da bu ihtiyaç neticesinde ortaya çıktı. Bu Ağ'a benzer iki uluslar-üstü enstitü daha hayata geçirildi. Bunlar; 2001'de Prag'da can bulan Belgesel Film Enstitüsü (IDF) ve 2010'da Sofya'da kurulan Balkan Belgesel Merkezi'dir (Vallejo, 2014: 70).

Uluslararası sinema sektöründe filmlerin dağıtımı ve pazarlanması konusunda bir sergileme imkanı sunan festivaller, belgeseller konusunda da aynı işlevi görmüştür. Dünya film kültürünün oluşumunda film festivalleri merkezi bir konuma gelmiştir (Thompson & Bordwell, 2003: 716). Bu sayede hem fonlama sağlandı hem de ortak yapım geliştirme platformları kurulmuştur. Bu modelin festivallerin çıkış noktası olan Avrupa’da keşfi 2000leri bulmuştur. İtalya, Almanya gibi Batı Avrupa ülkeleri için Esodoc (European Social Documentary) gibi oluşumlarla 2004’te bu ağlar kurulurken Prag, Selanik gibi Doğu Avrupa kentlerinde bu atölye yöntemlerine başvurulması 2012 gibi daha geç bir tarihe denk düşecekti (Vallejo, 2014: 72).

Bunun dışında festivallerin kendisinin bizatihi market haline gelmesi ve yapımı üstlenme gibi aşamalara geçtiklerine de şahit olunabilmektedir (Fischer, 2009: 138). Örneğin 1988’den beri Amsterdam Uluslararası Belgesel Festivali, önce Jan Vrijman fonu adıyla başlayıp daha sonra Bertha fonu şeklinde devam ederek yapımla ilgili katkılar sunmaktadır. Doğu Bloku ülkelerinde ise bu konuda 1990larla birlikte komünizm sonrası geçiş sürecine destek vermek için Macar yatırımcı George Soros’un kurduğu Soros Vakfı ile Açık Toplum Vakfı görev üstlenmişlerdir. Belgesel festivallerinin market olarak faaliyet yürütmesine örnek coğrafi açıdan yakınımızdan verilebilir. 1999’dan beri Uluslararası Selanik Belgesel Festivali bünyesinde hizmet veren DocMarket, belgeselleri konularına göre kategorilere ayırarak ilgili endüstri profesyonellerine kılavuzluk edebilecek bir derleme hazırlar: Vahşi hayat, güncel olaylar, çevre, sanat, müzik, kültür, tarih/politik, macera/gezi, bilim/teknoloji ve sport (Uluslararası Selanik Belgesel Festivali/DocMarket 2010 kataloğu).

Bir başka kullanım alanı dağıtıcılık ve ilişkiler ağı olan festivaller, uluslararası belgesel festivallerinin kurumsallaşmasıyla birlikte belgesel film üreticileri açısından da önemli bir boşluğu doldurmuş oldu. Bazı festivaller dağıtım konusunda anlaşmalar yaparak belgesellerin dağıtılmama problemini çözmeye yönelik adımlar attılar. Böylece çekilen belgesellerin hedef kitleye ulaşmama, gösterilememe sorunlarına da çözüm bulma arayışları başlamış oldu. Bu arayışların neticesinde kimi festivaller kendi arasında bir ağ kurarak, oluşturdukları platformda seçtikleri filmlere internet üzerinden ücreti karşılığında (Video on Demand sistemi ile) erişim sağladılar. Örneğin; Kopenhag Belgesel Festivali, Leipzig Belgesel Festivali, Jihlava Belgesel Festivali 2008’de Doc Alliance adı altında buluşarak bu stratejiyi yürürlüğe soktular. 2012’de Marsilya Belgesel Festivali ve bir yıl sonra da Lizbon Belgesel Festivali’nin katılımıyla daha da güçlenen platform bu sayede festivallerin kendi arasında da film

alışverişini sağlamış olmaktadır. Bir başka girişim olan Balkan Belgesel Dağıtım Ağı ise DVD'ler ve Tv kanalları aracılığıyla dağıtım yapmaktadır (Vallejo, 2014: 75-76).

Kıta Avrupası dışında Anglo-Sakson dünyasındaki belgesel festivallerine dair de bazı bilgiler vermek yerinde olacaktır. Birleşik Krallık'ın ilk uluslararası belgesel film festivali Sheffield Uluslararası Belgesel Film Festivali'dir. Altı günlük bir maraton sunan festival, atölye ve yan etkinliklerle zenginleştirilmiş programıyla dikkat çekiyor. Her sene 32700 civarı katılımcıyla süren festivalde 60'ı aşkın ülkeden 3500 sektör temsilcisi de yer alıyor. Bu sayede belgesellerin ihtiyaç duyduğu ve yukarıda bahsedilen ilişki ağı, yapım, dağıtım ve gösterim gibi aşamalara ilişkin gerekli platformlar festival kapsamında ve hatta ötesinde işlevlerini yerine getirmektedir. 2016'daki festivalde Amerika, Asya, Avrupa ve Afrika'dan toplamda 150 belgesel izleyici ile buluşurken bunların %40'ı da kadınlara ait filmlerdi. Sanal kütüphanesiyle öne çıkan festival, 200'den fazla belgeseli internet ulaşımı sağlanan sanal kütüphanesinde bulundurmasıyla sınırları aşan bir role bürünmektedir.¹

İngiltere'nin önemli belgesel festivallerinden birisi de 2007'den bu yana sürmekte olan Londra Uluslararası Belgesel Film Festivali'dir. Londra gibi çok fazla turist alan ve İngiltere'nin metropol kentlerinden biri olan bir şehirde gerçekleşmesi nedeniyle ayrı bir önemi olan festivalde gerçekleştirilen söyleşi ve tartışmalarla gerçek bir kamusal alan yaratılmaktadır. Bu hususa önem verilmesinin başlıca sebeplerinden biri de ünlü yönetmenler Martin Scorsese ve Steve Soderbergh'in festivalin kurumsallaşmasında gösterdikleri katkılardır. 2013'ten beri *Academy of Motion Picture Arts and Sciences/Sahne Sanatları ve Bilimleri Akademisi* tarafından denetlenen ve jüri noktasında beraberce hareket eden festival, böylece prestijini arttırarak uluslararası camiada kendine özgün bir yer edinmektedir. Ayrıca, Filmmaking for Social Change (Sosyal Değişim için Film Yapımı) programıyla da fark yaratmaktadır. Bu program ile başka ülkelerdeki toplumsal değişimlere dikkat çekmeyi amaçlayan festival, sonuncusunda Pakistan, Meksika, Cezayir, Lübnan, Libya ve Fas'ı mercek altına almıştır.

Bu konudaki bir başka değinilmesi gereken ülke de Kanada'dır. Zira 1976'dan beri Toronto Uluslararası Belgesel Festivali düzenlenmektedir. Festival, kendi alt branşlarıyla göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki çocuklar için yirmi yıldır düzenledikleri Çocuk Filmleri Festivali'dir ki 3 ila 13 yaş arası izleyicilere uygun olarak belgesel gösterilmektedir. Bir diğeri ise İnsan Hakları Belgesel Festivali'dir. Bu sayede insanların temel haklarına dikkat çeken belgeselleri gösteren Festival, her güne bir belgesel koyarak programı sıkıştırmamaktadır.

¹ Rakamsal bilgiler festivalin resmi internet sitesinden alınmıştır.

Festivalin kendisi Eylül’de 10 gün şeklinde gerçekleşirken İnsan Hakları Festivali ve Çocuk Filmleri Festivali Nisan’da yaklaşık bir ay –Çocuk Filmleri Festivali daha uzun olmak kaydıyla- sürmektedir (Vladica & Davis, 2008: 9-10).

Belgesel sinemanın işlevleri ve tarihiyle birlikte incelendiği bölümde üzerinde durulan toplumsal bellek oluşturma görevi hakikat arayışının belgesel festivallerinin düzenlenişinin gelişimine yansıdığı somut örneklerde görülebilmektedir. 2. Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan trajedilerin aktarılmasına yönelik çalışmalar nasıl arttıysa Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılması ve Yugoslavya’nın bölünmesinin ardından da eleştirel yaklaşımların derli toplu yansıtılması ihtiyacına cevaben belgesel festivallerinde çoğalma gözlemlenmiştir.

2. 3. Türkiye’de Film Festivalleri ve Belgesel Film Festivalleri

Bu bölümde film festivalleri ve belgesel film festivallerinin çıkışı ve geçirdiği evrimler Türkiye özelinde değerlendirilecektir. Bu değerlendirme sırasında kronolojik bir izlek takip edilmeye çalışılacaktır. Bu çaba gelişmeleri tarihsel bağlam içerisinde ele alarak anlamlandırmayı amaçlamaktadır. Zira ancak bu şekilde festivallerin ne gibi ihtiyaçlara karşılık geldiği çözümlenebilecektir.

Film festivalleri ve belgesel film festivallerinin ortaya çıkışlarını ayrı ayrı ele alarak belgeselin kendine özgü festival evrenini yaratmasının daha sonraya kaldığı vurgulanmak istenmiştir. Bir önceki kısımda aynı konu dünya çapında ve yoğunluklu olarak Avrupa üzerinden irdelenirken bu başlıklarda Türkiye’ye odaklanılacaktır. Böylece hem mukayese etme fırsatı doğmuş olacak hem de çalışmanın esas kümesini oluşturan Türkiye’de festivallerin nasıl bir süreç geçirdiğine daha yakından bakılacaktır.

2. 3. 1. Türkiye’deki Film Festivalleri

Türkiye’yi de dünyadaki gelişmeleri aktarırken belirttiğimiz periferi ülkeler arasına dahil etmek yanlış olmayacaktır. Buna karşın aslında çok da geç olmayan bir tarihte Türkiye’nin en eski ve Avrupa ile Asya’nın da köklü festivallerinden biri olan şimdiki adıyla Uluslararası Antalya Film Festivali (önceki adıyla Antalya Altın Portakal Film Festivali) 1964’te düzenlenmeye başlar. Zaman zaman müzik ve plastik sanatlar gibi farklı disiplinlerle iç içe yürüyen festival esas olarak sinema alanında faaliyet gösterir. 1979’da sansür ve 1980’de darbe sebebiyle kesintiye uğrayan festival bu senelerde verilecek ödülleri 2011’de düzenlenen ödül töreninde verir. 1985 senesine dek belediyenin gerçekleştirdiği festivali o

seneden itibaren Antalya Kùltür Sanat Turizm Vakfı organize etmeye başlar. 1989-1994 arası Belediye Meclis üyeleri, turizm kuruluşları ve Ankara Ticaret Odası tarafından oluşturulan platform tarafından organize edildiyse de 1995’de Altın Portakal Kùltür ve Sanat Vakfı tarafından yürütölmeye başlar. 2002’den 2014’e kadar aynı vakıf Antalya Kùltür Sanat Vakfı adıyla hizmet vermeye devam eder. 2005 senesinden itibaren festival uluslararası bir boyut kazanarak hayatına devam etmektedir (Akser, 2014: 142-143).

Bu festivalden sonraki film festivallerinin (Adana, İstanbul, Ankara, İzmir vb.) 1980lerden başlayarak 90lar ve 2000lere devam ettikçe hızla çoğalması Avrupa ve Amerika dışında kalan ölkelerin genel karakteristiğine uygun düşmekle birlikte 1980 darbesinin ardından kùltürel hayatın canlanması Türkiye’nin özgün politik atmosferinin sanatsal etkinlikler üzerindeki belirleyiciliğini de ortaya koymaktadır. 1982’de İstanbul Film Günleri adıyla bir şenlik tadında hayatına başlayan Uluslararası İstanbul Film Festivali, gerek yaptığı yarışmalar ve vermiş olduğu ödöllerle gerekse de çağırılmış olduğu yabancı konuklarla her zaman öne çıkmayı başarmıştır. Kuşkusuz ki festivalin İstanbul’da düzenleniyor olmasının bu popölaritedeki payı yüksektir. Ayrıca Eczacıbaşı gibi büyük bir holdingin kurucusu olduğu ve arkasında finansal anlamda da durduğu İstanbul Kùltür Sanat Vakfı’nın düzenlediğı bir festival olması maddi imkanlarının daha fazla olmasını sağlamaktadır (Uçansu, 2012).

Türkiye’de kùltür-sanat hayatının başkenti olarak İstanbul erken davranmışsa da resmi başkent Ankara’nın İstanbul’un takipçisi olması oldukça doğaldır. 1988’de Ankara Film Şenliğı olarak başlayan Uluslararası Ankara Film Festivali 1991’de ve 2004’te Körfez Savaşları sebebiyle sekteye uğrar. 1991’de Ankara Üniversitesi İletişim Faköltesi Öğretim Üyesi ve Sinematek kurucularından Mahmut Tali Öngören Dünya Kitle İletişim Araştırmaları Vakfı’nı kurarak festivalin organizasyonunu bu vakıf aracılığıyla sağlar. Festivalin kuruluş aşamasında yer alan bir başka isim de Aziz Nesin’dir. Öngören gibi Nesin de vefat ettiğinde festival tarafından adına ödöl verilerek anısı yaşatılmıştır. 1992’de 4.sü düzenlenirken uluslararası bir boyut kazanarak tam anlamıyla bir festival haline geldiğı de unutulmamalıdır (www.filmfestankara.org.tr/tr/).

Türkiye’nin üçüncü büyük kenti olarak ifade edilen İzmir’den de söz etmezsek bu çalışma eksik kalır. İzmir’de 1970lerde Ege Üniversitesi’nde hayatına başlayan Sinema-Tv bölümü günümüzde Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Faköltesi’nde Film Tasarımı adıyla sürmektedir. Bu bölüm bünyesindeki sinema kulübünün yapmış olduğu etkinlikler kapsamında film gösterimleri, söyleşiler gerçekleştirilirken Prof. Dr. Oğuz Makal

öncülüğünde 1983'te Uluslararası Sinema Günleri halini alır. Daha sonra da 1989'da İzmir Uluslararası Film Festivali halini alarak hayatına devam eder. 2000'e kadar Güzel Sanatlar Eğitim Vakfı himayesinde gerçekleştirilen bu organizasyon, 11 yılın ardından 2011'de 12. Uluslararası İzmir Film Festivali adıyla kaldığı yerden yoluna Kültür Bakanlığı'nın destekleriyle devam edebilmiştir (<http://www.kultur.gov.tr/TR,72012/12uluslararasi-izmir-film--festivali--21-nisanda-basliy-.html>).

Antalya'nın ardından ikinci festivalin de güneyden gelmesi dikkat çekici bir noktadır. 1969'da ilki Altın Koza Film Şenliği adıyla düzenlenen Uluslararası Adana Film Festivali, Adana Sinema Kulübü ve Adana Belediyesi öncülüğünde gerçekleştirilir. 1973'e kadar şenlik olarak devam eden festival, ekonomik sıkıntılar sebebiyle 18 yıllık bir ara vermek durumunda kaldı. 1992'de tekrar canlandığında artık bir festivaldi. O sene ilk kez Öğrenci Filmleri Yarışması düzenleyen festival olarak Türkiye tarihine adını yazdıran festival, kültür ve sanat geniş şemsiyesi altında başka disiplinlerde de sergileri kapsamında gerçekleştirdi. 1998'de Adana ve 1999'da Marmara Depremleri sebebiyle kesintiye uğrayan festival, 1999'da yıla yayılan etkinliklerine devam ettiyse de 2005'te belirli tarihler arasında düzenlenen festival olarak tekrar hayata döndü. O tarihle birlikte programına uluslararası seçkilerin yer aldığı bölümler ekleyen festival artık uluslararasılaşmıştı. Uluslararası Kısa Film Yarışması da bu kimliğini pekiştiren bir başka unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Akser, 2014: 149).

1995 senesinde Türkiye'nin ilk Gezici Film Festivali'ni Ankara Derneği düzenlemeye başlar. Kendinden önceki festivallerde gördüğümüz üzere bir şehirle özdeşleşme durumu söz konusuysa, bu festivalde şehirden şehre filmleri gezdirerek başka yerlerdeki insanlarla buluşturma misyonu göze çarpmaktadır. Artvin'den Çanakkale'ye Ordu'dan Mersin'e kadar neredeyse gitmedik yer bırakmayan festival, ülke sınırlarını da aşarak Bakü, Drama, Tiflis, Saraybosna ve Üsküp'e de gitmiştir. Gezici Festival, Ankara Sinema Derneği'nin organizatörlüğünde mesafeleri kat ederek yolculuğuna devam etmektedir (ankarasinemadernegi.org).

1998'den beri İstanbul'da Uluslararası Randevu Film Festivali düzenlenmektedir. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı'nın kuruluşundan beş yıl sonra başlattığı bu etkinlik bir anlamda senenin özeti mahiyetinde gerçekleşmektedir. Zira Aralık ayı içerisinde yapılan bu organizasyon, yılın son festivali şiarıyla yola çıkmış ve aynı sloganla da yoluna devam etmektedir. TÜRSAK, 2016'da gerçekleştirdiği son festivalde 30'a yakın film gösteriminde bulunmuştur (randevuistanbul.tursak.org.tr).

1998'in bir başka festivali daha doğurduğu söylenebilir. Çünkü o sene ilk defa Uluslararası Eskişehir Sinema Günleri adıyla bir film şenliği gerçekleştirilmiştir. Bu girişimde Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nin öncü bir görev üstlendiği belirtilmelidir. Anadolu Üniversitesi'nin kuruluşunun kırkinci yılını kutlama etkinlikleri kapsamında gerçekleşen bu şenlikte sekiz uzun ve üç kıs metrajlı film gösterilmiştir. Üniversitenin içerisindeki çeşitli birimlerin olanakları ile gerçekleşmesi yönüyle Türkiye'de bir ilke imza atan organizasyon, 2007'de Uluslararası Eskişehir Film Festivali adını alarak kentteki diğer sinema salonlarına da yayıldı. Bu adımdan sonra pek çok kategori ve atölye ile zenginleşen festival programında belgesellere de yer vermeye başlandı. İlk kez festival kapsamında bir yarışma düzenlendi. Yarışma dahilinde “en iyi sinema kitabı”, “en iyi sinema makalesi” ve “televizyondaki en iyi sinema programı” ödülleri verildi. Türkiye'de bu dallarda ödül veren tek festival olan Eskişehir Film Festivali, yalnızca pratiğin değil teorik yönün de önemini yadsımayan bir festival olarak tarihteki yerini almış oldu (eskfilmfest.com).

Türkiye'nin ilk kadın filmleri festivali olan Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, 1998'den beri Uçan Süpürge adlı kadın sivil toplum kuruluşları arasındaki dayanışmayı güçlendirmeyi hedefleyen oluşum tarafından düzenlenmektedir. Ankara'da gerçekleşen festival, 2002'de Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu (FIPRESCI) tarafından değerlendirilen Uzun Metrajlı Film Yarışması'nı programına dahil etmesiyle birlikte bu jüriye sahip dünyadaki ilk Uluslararası Kadın Filmleri Festivali olma payesine erişmiştir. Uçan Süpürge, aynı zamanda bir iletişim merkezi olduğundan bu geniş açıdan aldığı destekle büyüyerek festivali sürdürmektedir (Dönmez-Colin, 2012: 110).

İKSV, İstanbul'da bir tek İstanbul Film Festivali ile yetinmek istemeyerek güz aylarına da bir film şenliği yerleştirdi. 2001'den beri her yıl düzenlendiği ayın ismiyle anılan FilmEkimi, Nisan'daki festivale kadar sabredemeyenler için güncel üretimleri takip edebilme olanağı sunuyor. (filmekimi.iksv.org)

İf İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali, 2002'den bu yana aralıksız devam etmektedir. İstanbul merkezli olan festival, Ankara ve İzmir'e de gitmenin yanı sıra dünyada ilk kez gerçekleştirilen bir alternatif dağıtım ve paylaşım projesi ile komşu ülkelerde ve Türkiye'de 30'dan fazla kente festival ruhunu taşıyor. Bağımsız film vurgusu ile dikkat çeken festivalin Türkiye'den Kısalar, Keşif ile Aşk & Başka Bi' Dünya gibi güncel ve farklı bölümleri olmakla birlikte LGBTİ haklarına ayrı bir önem atfettiğini belirtmek gerekir. Bu girişimleriyle İstanbul'u yenilikçi sinemanın merkezlerinden biri haline getirmeyi amaçlayan

festival, partiler gibi yan etkinlikleriyle ve Sundance gibi uluslararası kuruluşlarla yapmış olduğu işbirlikleriyle dikkat çekiyor (www.ifistanbul.com).

Uluslararası Filmmor Gezici Kadın Filmleri Festivali, 2003 senesinden bu yana her yıl düzenlenmekle beraber Türkiye'nin ikinci kadın filmleri festivali ama ilk gezici kadın filmleri festivalidir. 2001'de kurulan Filmmor Kadın Kooperatifi tarafından organize edilmesi sebebiyle farklı bir yapısı olan festival, yalnızca 2017 yılında İstanbul'dan çıkarak Adana, Mersin, Giresun, Bursa, İzmir ve Bodrum'a gitti. Toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın cinayetleri gibi konulara dikkat çekmek amacıyla kadınlarla beraber konferanslar, paneller ve atölyeler gibi pek çok etkinliği festival kapsamında gerçekleştiren Filmmor, Bamyı Ödülleri vererek cinsiyetçi söylemlerin üretildiği filmleri de ifşa eder. (Akser, 2014: 150)

Türkiye'nin ilk çocuk filmleri festivali ise 2004'ten beri TÜRSAK işbirliğiyle Çocuk Filmleri Festivali adıyla farklı şehirleri gezerek gerçekleştirilmektedir. 2017'de yapılan son organizasyonda Elazığ, Bingöl, Tunceli ve İstanbul olmak üzere dört ilde film gösterimleri yapan festival, stop-motion animasyon ve oyunculuk atölyeleri ile çocukları seyirci olmaktan çıkararak sinemanın birer öznesi haline getirmeye devam ediyor (cocukfestivali.tursak.org.tr).

Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, 2006'dan günümüze dek hiç ara vermeden her sene düzenlenmeye devam etmektedir. Bu festival de diğer bazı festivallerde olduğu gibi başka şehirlere sene boyunca gider ve filmlerini oralardaki seyirciyle buluşturmayı ihmal etmez. İşçi Filmleri Festivali, dünyada kavram olarak 1990 sonrasında ortaya çıkmış olup ilk olarak 1994'te Amerika'da başlamıştır. Küresel sistemde emeğin geri plana atılarak sınıf kavramındansa kimlik meselelerinin gündeme oturduğu bir dönemde böyle bir konseptin ortaya çıkmasının ironik olduğunu belirtmek gerekir. Yoksul emekçi mücadelelerinin anlatıldığı filmler olarak özetleyebileceğimiz işçi filmlerinin gösterildiği bu festivaller, Güney Kore, Latin Amerika ve İspanya'da da düzenlenmeye başlanmıştır. Türkiye'de ise Halkevleri Emek Çalışmaları Merkezi tarafından gündeme getirilen bu proje, sendika.org ve sendikaların katılımıyla birlikte gerçekleştirilmiştir. Bu vesile ile her sene güncel politik konjonktüre göre belirlenen temalar ve sloganlar çerçevesinde derlenen filmler diğer pek çok festivalden farklı olarak ücretsiz biçimde kültür merkezlerinde gösterilmektedir. Bu yönüyle de ürettiği söylem ile tutarlı bir davranış göstermiş olmaktadır (Festival Direktörü Önder Özdemir ile görüşme, 12 Temmuz 2017).

Tematik film festivallerinden olan Dağ Filmleri Festivali, Dağ Kültür Derneği tarafından 2006'dan beri aralıksız olarak devam etmektedir. Zaman içerisinde İstanbul ile yetinmeyerek Ankara ve İzmir'e yayılan festival, son olarak Bursa'ya da sıçramış durumdadır. Dağ ve doğa ile ilgili filmlerin gösterildiği festivalde belgesellerin ağırlık göstermesi dikkat çekiyor. Film gösterimleri; alan ile ilgili kitap fuarları, fotoğraf sergileri ve söyleşilerle de desteklenmektedir (dagfilmfest.org).

2007 senesinde düzenlenmeye başlayan bir başka film festivali ise Uluslararası Mardin Film Festivali'dir. Sinemardin kurumsal kimliğiyle gerçekleştirilen festival, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin öncü sinema organizasyonlarından biri olmuştur. Pek çok din ve etnik kimliğin bir arada hoşgörü içerisinde yaşadığı bir kent olan Mardin, bu barışçıl yönünü festivaline de yansıtmıştır. Ayrıca 'Mardin Işığı' olarak tabir edilen ve çekim teknikleri açısından oldukça önemli olan doğal ışığın yeterli olduğu şehirde böyle bir festivalin olması da elzemdir. Belgesel gösterimlerinin ve çeşitli atölyelerin gerçekleştirildiği festivalin onuncusunda (2015) bölgesel bir nitelik göstererek birden çok kentte aynı anda film gösterimleri yapılmıştır (Akser, 2014: 150).

Belirli bir tema bağlamında gerçekleşen film festivalleri olduğundan söz etmiştik. Bunlardan biri de İstanbul'da 2011'den beri düzenlenen İstanbul Uluslararası Suç ve Ceza Film Festivali'dir. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi liderliğinde başlatılan festival, dünya çapında sinema ve hukuku böyle bir festival konseptinde buluşturmayı başarmış ilk oluşumdur. Hem akademik hem de sanatsal toplantılarla kurmaca, belgesel ve kısa film gösterimlerinin paralel olarak gerçekleştirildiği festivalde her sene belirli bir tema belirlenerek o bağlamda gösterimler gerçekleştirilmektedir. 2017'nin Kasım ayında yedincisi yapılacak festivalde ana tema 'Herkes için Adalet' olarak tespit edilmiştir. (www.icapff.com/tr)

Belirli bir konu ekseninde gerçekleşen uluslararası film festivallerinin bir diğeri de Bisiklet Filmleri Festivali'dir. Bisikletçi Brendt Barbur'un inisiyatifi ile 2001'de başlatılan festival, New York, Tokyo, Quebec, Moskova, Helsinki, Varşova ve Quito'dan sonra 2012'den beri İstanbul'da da organize edilmektedir. Her sene Haziran'da başlayan festivalin İstanbul'a ulaşması sonbaharı bulurken bisiklet ile ilgili filmlerin meraklı bisikletseverlerle buluşması sağlanmaktadır (www.bycyclefilmfestival.com).

Türkiye'de düzenlenen belli başlı film festivallerinden bahsettiğimiz bu bölümde son olarak bir film günlerinden bahsetmekte yarar var. Zira 2011'den beri AB İnsan Hakları Film Günleri adıyla düzenlenen film günleri, her ne kadar festival olmasa da gerek kısa film

yarışmasına paralel yapılması sebebiyle gerekse de insan hakları alanına dair tematik bir etkinlik olmasından dolayı ayrışıyor. Bir başka önemi de yalnızca İstanbul’da değil, başka şehirlerde de gösterimler yapıyor olmasında yatıyor. Örneğin 2016 senesinde İstanbul dışında Ankara, Giresun, Şanlıurfa, Mersin ve Diyarbakır’da gösterimler gerçekleştirildi. AB projesi olmasından dolayı elçiliklerin ve konsoloslukların mekânsal anlamda destek olması film günlerinin imkanlarını genişleterek daha çok insanın insan haklarına dair filmler izleyip bilinçlenmesine ve pek çok farklı Avrupa ülkesindeki hak ihlallerine dair fikir sahibi olmasına olanak tanıyor. Adını andığımız pek çok festivalden farklı olan en önemli yanı ise AB tarafından fonlanması sayesinde gösterimlerin ücretsiz olarak takip edilebilmesi oluyor (www.avrupa.info.tr/tr/avrupa-birligi-insan-haklari-film-gunleri-2016-784).

2. 3. 3. 1. Türkiye’deki İki Önemli Film Festivali

Türkiye’de de film festivali konseptinin çıkış noktası olan Avrupa’nın dışında kalan ülkelerde olduğu gibi 1980lerle birlikte film festivali fiiliyatta oturmaya başladı. 1960larda Akdeniz kıyılarında Antalya ve Adana ile Türkiye’de film festivali serüveni başladıysa da esas olarak Avrupa Sineması’nın takip edilebildiği ve sanatsal anlamda entelektüel seyircinin oluşumuna katkı sunan oluşum Sinematek olmuştur. Özellikle 1970lerde yoğun faaliyet gösteren Sinematek, Onat Kutlar öncülüğünde 1965’te kurularak film gösterimleri yapmış ve Türkiye’de sinemaya dair kültürel gelişimin sağlanmasına ön ayak olmuştur (Özdemir, 250-251, 2015).

Sinematek’in faaliyetlerini arttırmasının yanı sıra 1967’de Robert Kolej Sinema Kulübü’nün düzenlediği 1. Hisar Kısa Film Yarışması’nda bir araya gelen gençlerin 1968’de Genç Sinema dergisini yayınlamalarını da unutmamak gerekir (Erus, 2015: 93-94). Zira 1961 Anayasası’nın sağladığı özgürlükçü ortam sanatsal aktivitelere de yansımış ve toplumsal hareketlerin bir uzantısı olarak egemen Yeşilçam ideolojisi dışında üretimlerde bulunmak isteyen gençler arayışlara girmişlerdir. Bütün bu süreçlerin neticesinde 1980 darbesi Sinematek’i de pek çok vakıf ve dernekle birlikte kapatmış kültürel hayatı çoraklaştırmıştır.

1981’de düzenlenen İstanbul Festivali’nde iki belgesel gösterimi gerçekleştirildi. Biri Picasso, diğeri de Brezilya ormanları hakkındaydı. Bunun üzerine Vecdi Sayar, Milliyet Sanat’ta ‘İstanbul Festivali sinemaya böyle mi eğilmeli?’ başlığıyla bir yazı yazdı. Bunun üzerine festival önerisi getiren Sayar’ı Aydın Gün, İstanbul Kültür Sanata Vakfı’na çağırır. Sayar ile yapılan görüşmede onun bu fikrine hak verildiği ancak bunun için ayrılacak bütçe olmadığı ifade edilir. Buna rağmen kendisinden böyle bir etkinlik düzenlemesi istenir. Zira o

dönem İstanbul Festivali'nin müzik, tiyatro, opera ve bale gibi sanat disiplinlerinde etkinlikler düzenlerken sinema ayağının eksik kaldığı kabul görür. 1982'de İstanbul Festivali içerisinde bir 'Film Haftası' düzenlenir (Tan & Özgüven, 2011: 23).

2. 3. 3. 1. 1. Uluslararası İstanbul Film Festivali

Konak Sineması'nda 7-8 filmle gerçekleştirilen haftanın başarılı geçmesinin ardından İstanbul Festivali'nin içinde de olsa 'İstanbul Sinema Günleri' adıyla ve film sayısını 20-30'a çıkartarak 1983'te gerçekleştirilir. 1979'da "Balkan Film Festivali"ni İstanbul'da birlikte organize eden ekip (Onat Kutlar, Hülya Uçansu ve Atilla Dorsay) bu işi üstlenir. O dönemki uğraşlar hakkında Vecdi Sayar şunları anlatmaktadır:

"O sıralarda kişisel hayatımda bir parantez açıldı. Darbe yılları. Fransa'da bir festivale gittiğim sırada 'Barış Davası' açıldı. Ben ikinci listedeyim ama avukatım 'Sen bir süre dışarıda kal, ne olacağı belli değil, kim içeri alınıyor, kim alınmıyor belirsiz' dedi. Ben de yurtdışında kalış süremi uzattım mecburen. Ama festival yaklaşıyordu. Bu noktada Onat, 'Sen programı oradan yap, biz Hülya ile burada organizasyonu gerçekleştiririz' dedi. Sonuçta da öyle yaptık, yine İstanbul Festivali içerisinde ama kendi özerkliği olan bir organizasyondur." (aktaran Tan & Özgüven, 2011: 25)

Daha sonraki sene İstanbul Festivali'nden bağımsızlaşan ilk festival olarak İstanbul Film Festivali doğdu. Vecdi Sayar program direktörü olarak çalışırken Hülya Uçansu festival yönetmeni olarak görev yapıyordu. Bu ortak yönetim anlayışı çerçevesinde ufak tefek görüş ayrılıkları çıktığında da kolaylıkla çözerek işlerin yürümesi sağlanıyordu. Fransa'da Nantes Film Festivali'ndekilerin bile İstanbul Film Festivali'ndeki jürinin nasıl toplandığına hayret ettiği zamanlar yaşanıyor. Bu noktada ortak yönetim modelinin avantajları olduğu kadar İKSV'nin Nejat Eczacıbaşı'nın da desteğiyle festivalin arkasında durmasının da etkisi vardı. Ancak belki de asıl önemli nokta, İstanbul'un dünyaca ünlü sinemacıları kendine çekecek kadar cazip bir şehir olabilmesiydi (Uçansu, 2014: 128).

Bu festival her zaman sponsor arayışlarıyla ilerleyerek kamusal destekten nasibini alamadan yoluna devam ederken programında hem klasiklere hem retrospektiflere hem de keşiflere yer vererek Sinematek geleneğini başlarda sürdürmeye çalışmıştır. Film eleştirmenlerinden ve seyircilerden gelen eleştirileri kulak ardı eden Sayar, bu durumu "Seyirci kendi tercihlerini belirlemek durumunda olmalı; biz önünüze çok geniş bir yelpaze koyalım, böylece isteyen retrospektifleri, klasikleri seyretsin, isteyen yeni keşiflere yönelsin. Bir kısım seyirci Avrupa'yı takip ederken kimisi de Doğu'yu keşfetsin" sözleriyle ifade ediyor (Tan & Özgüven, 2011: 45).

1990’larda Vakıf’taki yönetim değişikliği esnasında festival yönetimi de değiştirilerek anlayış değişikliğine gidildi. Zira Şakir Eczacıbaşı, Amerika’nın da meseleye dahil edilerek daha ana akım bir festival haline gelmesini istiyordu. Bu perspektif değişikliğiyle yoluna devam eden festival, “Anısına” bölümünün dışında pek çok farklı kategori ekledi. Seyfi Teoman’ın motorsiklet kazasında hayatını kaybetmesi üzerine Cem Yılmaz’ın desteğiyle ‘Seyfi Teoman İlk Film Ödülü’ de festival kapsamına dahil edildi. Bunun dışında Kısa Film Atölyesi gibi pek çok farklı etkinlikle zenginleştirilen programda türlere ve bölgelere göre ayrılan alt başlıklar bulunuyor. Seyirci, bu ayrımlara göre tercih ettiği tarzdaki filmlere daha rahat ulaşabilmekte ve bu kılavuzdan istifade ederek arzu ettiği filmleri izleyebilmektedir. Hem Avrupa hem de Anadolu yakasındaki sinema salonlarında festivalin gerçekleştiriliyor olması da İstanbul gibi bir metropolde yaşayan insanlar bakımından kolaylık sağlıyor. 2002’den beri devam eden Lale Kart uygulaması ile indirimler ve öncelikler sağlarken takipçilerinden maddi destek elde eden festival, gündüz seanslarına daha uygun bir ücretten bilet satarak öğrencileri rahatlatıyor. (Begeç, 2017: 62)

Uluslararası yarışma olduğu gibi ulusal yarışma da bulunmaktadır. Ulusal yarışmayı kazanana 2009’dan beri Altın Lale ödülü takdim edilmektedir. Ulusal boyutta belgesel ve kısa film yarışmaları da yapılmaktadır. Sinemada İnsan Hakları Yarışması da 2007’den beri festival kapsamındadır ve Avrupa Konseyi Sinema Ödülü yalnızca İstanbul Film Festivali’nde verilmektedir. Dünya Festivallerinden, Genç Ustalar, Türk Klasikleri Yeniden, Galalar, Yeni Türkiye Sineması, Belgesel Kuşağı, Mayınlı Bölge, Antidepresan, Musikişinas, Nerdesin Aşkım?, Kısalar alt bölümlerlerden bazılarıdır. Mayınlı Bölge’de korku-şiddet ağırlıklı filmler gösterilirken Antidepresan’da hayatın neşeli taraflarını gösteren filmler bulunmaktadır. Musikişinas’ta müzik filmleri yer alırken Nerdesin Aşkım? Bölümünde ise LGBTİ konusuna dair filmler vardır.

2006’dan beri gerçekleştirilen Köprüde Buluşmalar projesi, festivalin en önemli atılımlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Kısa Film Atölyesi dışında Fragman Atölyesi ve Film Geliştirme Atölyesi’nin bulunduğu Köprüde Buluşmalar projesinin en dikkat çeken yanı ise Almanya-Türkiye Ortak Yapım Geliştirme Fonu’dur. Bu proje kapsamında aynı zamanda Sinema Konuşmaları başlığıyla gösterim, yapım, dağıtım ve pazarlamaya ilişkin yetkin isimlerle söyleşiler gerçekleştirilirken Sektör Raporları adıyla ihtiyaçlara ilişkin raporlar da tanzim edilmektedir.

2012'den beri ortak fon ile projelere mali kaynak sağlanmakta ve bu vesileyle hem ülkeler arasındaki sanatsal işbirliği kuvvetlendirilmekte hem de projelerini gerçekleştirmek isteyen adaylar desteklenerek fikirlerin işlenip film haline getirilmesi sağlanmaktadır. İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali'nde Anadolu Kültür işbirliğiyle Yeni Film Fonu'nun yer alması gibi İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde de bu fon bulunmaktadır. İşbirliğiyle gerçekleştirilen bu fon sayesinde pek çok film (*Zefir, Devir, Gişe Memuru ve Sivas* gibi) ortaya çıkarılabilmektedir.

2. 3. 3. 1. 2. Uluslararası Antalya Film Festivali

Yaratılan filmin giderlerini karşılamak ve anlatılmak istenen meselenin kitlelere ulaşması için filmlerin pazarlanarak dağıtılmasına ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaçtan doğan film festivalleri, ticari ihtiyaçlara cevap verdiği gibi sanatsal katkılarda da bulundu. Pek çok nitelikli filmin seyirciyle buluşmasının aracı olan festivaller sayesinde festivallerin gerçekleştirildiği yerlerde sinemanın yedinci sanat olarak yerleşmesi ve bu kültürün yeşermesi sağlanabildi (Esen, 1994: 106).

Türkiye'de de ilk film yarışması Türk Filmciler Cemiyeti tarafından 1947'de düzenlendi. Ardından Türk Film Dostları Derneği'nin 1953-54 ve 55 tarihlerinde düzenlediği Türk Film Festivalleri gelir. İlkinde Lütfi Akad'a ödül verilmiştir. Daha sonra ise 1957'de Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin tertip ettiği film şenliği vardır. Burada da Atıf Yılmaz ödüle layık görülmüştür. 1961'de de İstanbul Belediyesi'nin düzenlediği sanat şenlikleri kapsamında yapılan Türk Filmleri Yarışması'nda *Kırık Çanaklar* birinci seçilmiştir. Berlin Film Festivali'nde Türkiye'den ilk kez bu film gösterilmiştir. Ancak ilk kez uluslararası bir festivalde yerli yapım bir filmin ödül alması bundan üç sene sonra, 1964 Berlin Film Festivali'nde *Susuz Yaz* ile gerçekleşecektir (Arpad, 1989).

Aynı yıl Türkiye'nin en uzun ömürlü film festivali olan Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin birincisi düzenlendi. Dönemin egemen sineması olan Yeşilçam'ın görücüye çıktığı festival olarak kabul edilen Altın Portakal, 2005 itibariyle uluslararası boyutu eklenerek bölgesel bir merkez olma yolunda önemli bir adım attı. 1950lerde Aspendos Tiyatrosu'ndaki tiyatro oyunları ve konserlerle temeli atılan festivalin (Çimrin, 2002: 88) adından 2015'te Altın Portakal ibaresi çıkartılarak Uluslararası Antalya Film Festivali haline getirildi. Konuyla ilgili açıklama yapan belediye başkanı ve aynı sıfatla festival başkanı olan Menderes Türel, Venedik, Cannes ve Berlin'deki film festivallerinde ödül heykelciğinin isminin geçmediğini ve şehri ön plana çıkartarak diğer ülkelerde yapılanı örnek almayı

istediklerini belirtti. Antalya markasının her şeyin önünde olduğunu ifade eden Türel, festivallerin şehirleriyle bütünleşmesi sebebiyle bu şekilde anılmaları gerektiğini söyledi (*Hürriyet Gazetesi*, 2015).

Festivalin isminin yörede en çok yetişen tarım ürünü olan portakal ile özdeşleştiği ifade edilmektedir (Ercenk, 2004: 18). Buna karşın portakaldan vazgeçilmesi köklü bazı anlayış değişikliklerinin gerçekleştiğinin göstergelerinden biridir. Dr. Avni Tolunay, dönemin belediye başkanı olarak festivalin ilk düzenleyicisi sıfatıyla yapmış olduğu konuşmada festivalin misyonunu “Türk sinema sektörünü maddi manevi desteklemek, Türk film yapımcısını nitelikli yapıtlar üretmeye teşvik ederek; Türk Sinemasının uluslararası platforma açılmasına zemin hazırlamak” olarak belirtmiştir (Ercenk, 2004: 16). Festivalin günümüzde geldiği noktada göstermiş olduğu faaliyetin bu amaçlarla ne kadar bağdaştığı tartışmaya açık bir konu olup irdelenmeye muhtaçtır.

Uluslararası boyuta taşınan festival, Hollywood gibi ana-akım sinemanın üretildiği ve ticari açıdan getirisinin yüksek olduğu bir sinema sektörü açısından Antalya’yı cazibe merkezi haline getirmek için pazarlamada bir araç olarak kullanılmaktadır. Antalya Büyükşehir Belediyesi’nin son dönemde neoliberal bir yönetim anlayışı ile ele alınmasının bu noktada payı büyüktür. Bu perspektif değişikliği, Antalya kentinin pazarlanmasındaki gayrette ve halkından soyutlayarak yalnızca bir marka olarak ele alınışındaki ticari bakışta görülebilmektedir. Kuşkusuz bu yaklaşım, kentte gerçekleştirilen film festivaline de yansımış ve bir kültür-sanat etkinliğinden ziyade metalaştırılan bir aktivite haline getirilmiştir (Varlı-Görk, 2010: 2-3). Bu zihniyet değişimi, festivalin tanıtım videosundaki vurgularda da, internet sitesinde belirtilen ‘dört mevsimi ışıklı bir şekilde geçiren doğal bir plato’ betimlemesinde de fark edilebilmektedir. Bu durumun yanı sıra festival kapsamında bazı güncellemeler gerçekleştirilmiştir: Antalya Film Forum ve Film Talent Marketing Rounds. Bu oluşumlar filmlerin yapımına, pazarlamasına, dağıtımına ilişkin bağlantılar sağlayarak fikirlerin geliştirilmesine olanak tanımak üzere kurulmuş platformlardır.

Film Forum; ortak yapımları arttırmak, yapımcı ve yönetmenlere maddi ve manevi katkı sunarak onları yeni filmler üretme noktasında teşvik etmek ve bunların uluslararası mecralarda tanıtılmasını sağlamak üzere kurulmuş bir ortak yapım ve proje geliştirme platformudur. Pitching Platform ve Work in Progress programlarına ek olarak Belgesel Pitching Platform da eklenmiştir. Bunları bünyesinde barındıran forum, ulusal sinema endüstrisinin merkezi haline gelerek uluslararası sinema sektörü ile işbirlikleri geliştirmede

bir aracı konumundadır. Ancak bu konuda başarılı olduğu söylenemez. Zira Hollywood yapım endüstrisinin yeni yapım merkezi olma iddiası ile festivale ilişkin gerçekleştirilen değişiklikler yabancı dağıtım şirketlerinin Antalya’da birer ofis açarak ucuz işgücünden istifade etmesiyle nihayetlenmiştir (Varlı-Görk, 2010: 30).

Film Talent Marketing Rounds ise; Türkiye’de çekilen kurmaca, belgesel ve animasyon filmlerin uluslararası platformlara tanıtımı, ticari olarak sektörel iletişimi kuvvetlendirmeyi, bu konuya ilişkin bağlantıların kurulmasını sağlamayı amaçlayan bir oluşumdur. Kendisini İlişki Geliştirme, İletişim ve Pazarlama üçgeni içerisinde tarifleyen platform, bunun için ulusal ve uluslararası sektör profesyonelleriyle uzmanları konuk olarak film festivaline davet eder. Böylece film dağıtımçıları (dağıtım şirketleri), film alıcıları (Tv kanalları vb.), festival yöneticileri, medya temsilcileri ve yapım için verilen fon programlarının koordinatörleri Antalya’da buluşturulmuş olur. Film piyasasında ihtiyaç duyulan ticari ağın kuruluşunda kendine önemli bir rol biçen Antalya Film Festivali, giriştiği bu görev ile kendine uluslararası endüstride bir yer ararken Altın Portakal’ın Türkiye Sineması için taşıdığı önemi yitirmektedir.

Atılan bu adımları anlamlandırabilmek için bugünden biraz daha geriye giderek bu noktaya nasıl gelindiğine bakmak gerekir. Antalya Tanıtım Vakfı (ATAV) Başkanı Nizamettin Şen, 2003 yılında “Kentli Olabilme Bilinci ve Festivaller” başlıklı bir yazısında “kentler arası tanınırlık yarışında ‘kültür kentleri’ önemini bir kat daha arttırmıştır” söylemiyle festivallerin bu konudaki yerini imlemektedir (AKSAV, 2003, Portakal, 8: 4-5). Cannes, Berlin, Venedik gibi markalaşmış film festivallerini taklit etmeden ve rakipleri iyi gözleyerek Antalya Altın Portakal Film Festivali’nin yeniden yapılandırılması gerektiğini belirten Şen, “festivali, Antalya’nın imajı ile ilişkilendirmek için uluslararası platforma taşımayı ve film sanayi ile ilişkilendirmeyi” önermektedir. Bu öneriyi olduğu gibi sahiplenen 2004’te yönetimi eline alan yeni Antalya Belediyesi, Antalya kentini markalaştırmak ve film sanayi ile irtibatların kurulması için film festivalini araçsallaştırmaya, metalaştırmaya karar vermiştir. Bu karar, festivalin bir kültürel sermayeden finansal sermayeye tahvil etmenin başlangıcını oluşturmuştur.

2003 yılında festival kapsamında düzenlenen “Kent Markalarının Oluşumunda Festivallerin Önemi” konulu panelde tartışılan konular dört ana başlık altında toplanmıştır: 1) Kent ve Sanat ilişkisi temelinde festivallerin kentleşme olgusu içerisindeki yeri ve işlevi 2) Altın Portakal’ın Antalya’nın kentleşme sürecine yaptığı sosyal ve ekonomik katkı 3) kent-

ülke tanıtımında ve imaj oluşumunda festivallerin önemi 4)Antalya'nın bir marka haline gelebilmesi için sanatın ve festivalin üstleneceği rol" (AKSAV, Kumsal, 2003, Portakal, 8: 5). Bu panel de tıpkı öncesinde bahsetmiş olduğumuz yazı gibi festivale uluslararası boyut katılmasının ne gibi amaçlara hizmet ettiğini gösteren durumlardan biridir. Uluslararasılaşma, kültürel anlamda bir katkı olarak değil mali açıdan bir gelişim olarak ele alındığında yalnızca ekonomik açıdan bir yeniden yapılandırmanın sonucu olarak ortaya çıkar. Meta haline getirilen bir festivalin de ne yazık ki ülkenin uluslararası alandaki sanatsal prestijini arttıran bir unsur olduğunu söyleyebilmek oldukça güçtür. Aksine film festivallerinin kentlerin yarıştırdığı dönemlerde markaya dönüştürülme çabalarına alet edildiğini söylemek mümkündür (Ooi & Pedersen, 2009: 13-15).

Tüm bu gelişmeler ışığında yakın döneme dek festivalin sponsoru konumunda olan belediye ve vakfın, festivalden nasıl kar elde edilebileceğini bir sorunsal olarak gündeme getirdikleri anlaşılmaktadır. Bu sorunun sorulmaya başlanması, kentte ve ülkede sinemanın yarattığı kültürel ortamın ve sanatsal gelişmenin devamından çok yıllardır emek verilen festivali uluslararası pazara açarak bazı kent seçkinlerinin ve idarecilerinin maddi refahlarının artmasının daha önem verilen bir konu haline geldiğinin en önemli göstergelerinden birisidir. Bu durum, günümüzde 'kültür endüstrisi' söyleminin yalnızca merkezi hükümetlerin değil, yerel yönetim anlayışında 'yeni bir kültür ekonomisi' ne dayalı yeni bir yönetim anlayışına doğru evrilmeyi de işaret ettiğini anlatmaktadır (O'Connor, 2004: 40-41).

2003'te Antalya Film Festivali kapsamında gerçekleşen İkinci Türk Sinema Kurultayı Sonuç Bildirgesi'nde tartışmaların en temel başlığı "Türkiye'de sinema alanının yeniden yapılandırılması" olarak vurgulanmıştır. Bildirgede, 'yeniden yapılanma' için üç yönelim önerilmiştir. Birincisi, Türkiye'deki sinema sektörünün uluslararası kültür endüstrisi karşısında uluslararası sermaye, dağıtım ve yayın alanlarıyla etkin ve verimli bir işbirliğine girebilmesi için yeniden yapılandırılarak endüstrileşmesine ilişkindir. İkincisi, Türk yapımı filmlerin izleyici potansiyeliyle ilintilidir. Türkiye'nin üyesi olmaya hazırlandığı AB üyesi ülkelerde yaşayan Türkiye kökenli insanların, Ortadoğu ülkeleri ve Türk-i Cumhuriyetlerde yaşayan ortak kültüre sahip insanların potansiyel izleyici olarak düşünülmesi gerektiği belirtilmiştir. Sonuç bildirgesi, "Bugün [1-5 Ekim 2003] tam da Irak'a ne göndereceğimizi tartıştığımız sırada, biz sanatçıların teklifi, belgesel, imgesel ve animasyon filmlerimizi sanat ürünlerimizi göndermektir" sözleriyle bitmektedir. Türk sinema sektörünü sinema endüstrisine dönüştürme hayaliyle bir kültürel coğrafya tanımlayan bu bildirge, dünyada

kültür endüstrisi² olarak tanımlanan iktisadi faaliyet alanına dahil olma stratejilerini özetlemektedir. (Varlı-Görk, 2010: 9) Bu açıklamadan sonra adım adım yürürlüğe konulan stratejilerle Türkiye sinemasına pek çok yönetmen kazandırarak gelişmesine katkı sağlayan festivalin bu misyondan uzaklaşmasına sebebiyet verilmiştir. Ulusal sinema ve Türkiye’deki yönetmenlerin arka plana atıldığı bir anlayışla düzenlenmeye başlayan festival, uluslararası endüstriyle entegrasyonu ulusal sinemasal değerlerin üzerine yerleştirmiştir. Son tahlilde yaşanan gelişmeler de bu tespiti doğrular niteliktedir. 2017’de 54.’sü düzenlenecek festivalden Ulusal Yarışma bölümünü kaldırdıklarını açıklayan Belediye Başkanı Menderes Türel, konuya ilişkin şunları kaydetti:

"Daha önce Ulusal ve Uluslararası dallarda yapılan yarışmaları bu yıl birleştirdik. Ulusal bölüm kalktı. Sadece Uluslararası alanda yarışma yapılacaktır. Antalya'yı küresel sinema endüstrisinin merkezlerinden biri haline getirmek istiyoruz. Antalya'nın güneşinin film üretiminde değerlendirilmesini istiyoruz. Antalya'da film yapımlarına destek veriyoruz. Boğaçayı'nda film platosu ve sinema vadisi kurmak istiyoruz. Bu yıl UNESCO Yaratıcı Film Şehir ağına başvurduk. Dünyada 8 şehir bu ağda bulunmaktadır. Buraya katılarak sinema alanında tanıtım ve işbirliğini kurmuş olacağız." (Demirbaş, 2017)

2. 3. 2. Türkiye’de Belgesel Film Festivalleri

2. 3. 2. 1. Türkiye’de Belgesel Film Festivallerinin İstanbul Merkezli Organize Edilerek Başlaması

Türkiye’de de bütün dünyada olduğu gibi belgeseller önce film festivallerinin içine ayrı bir bölüm olarak dahil olmuş ve daha sonra bağımsızlıklarını ilan ederek kendilerine ait festivaller düzenleyebilmişlerdir. Kronolojik bir sırayla bu festivallerden söz etmek gerekirse 1998’de birincisi düzenlenen Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali ile saymaya başlayabiliriz. 1997’de yapılan Belgesel Sinemacılar Konferansı neticesinde doğan bu festival, ‘bir kişi için gösterim’ sloganıyla yola çıksa da yoğun ilgiden dolayı üç günlük olarak planlanan gösterimler önce bir ve daha sonra iki haftaya çıkartıldı (Rıza, 2017).

Yarışmasız ve ücretsiz bir biçimde gerçekleşen festival, 2000’de yurtdışına da açılarak uluslararası bir boyut kazandı. Ancak bu zamana kadar gelen her filme programında yer ayıran festival, yurtdışından gelen belgeselleri eleyerek programa dahil etmek durumunda kaldı. (Ünlü, 2017) 1997’de Feriye Sineması’ndaki tarihi toplantı ile kuruluşunu ilan eden

² ‘Kültür endüstrisi’, Frankfurt Okulu’nun iki önemli temsilcisi Adorno ve Horkheimer’in 1947’de yayınladıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında kullandıkları ‘kitle kültürü’ yerine daha sonra önerdikleri bir kavramdır. Adorno’ya göre (2007: 109), kültür endüstrisinin “tüm dallarında kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir” çünkü kültürün endüstrileşmesiyle, endüstri toplumu içinde yer alan birey de endüstri ürünü gibi görülen ve neyi tüketiceği önceden planlanan herhangi bir nesneye indirgenir.

Belgesel Sinemacılar Birliği tarafından gerçekleştirilen Türkiye'nin ilk uluslararası belgesel film festivali ne yazık ki 18.si 2015'te düzenlenecek iken oluşan toplumsal gerilim ve şiddet ortamından dolayı ertelendiğini duyurmuştur. Kadıköy Belediyesi'nin ana sponsorluğunda Kadıköy'deki muhtelif kültür merkezlerinde gösterimler gerçekleştirilmiştir. Yurtdişından gelecek konukların terör olaylarından endişe duyduklarını ifade etmeleri de o tarihten beri festivalin organize edilememesi sebepleri arasında yer almaktadır.

TMMOB Mimarlar Odası tarafından 2007'den beri tertiplenen Uluslararası Mimarlık ve Kent Filmleri Festivali ile devamını getirebiliriz. Bu festivalde yalnızca belgesel ve animasyon filmler kapsama dahil edilir. Yalnızca kent filmleri olması yönüyle de tematik bir festival olduğu söylenebilir. Böylece hem belgesel festivali hem de tematik festival olma özelliğini bir potada eriterek ilginç bir ilke imza attığı göze çarpmaktadır. Düzenleyenin bir meslek odası olması da ayrı bir önem atfetmemizi gerektirmektedir.

Daha sonra karşımıza Avrasya Sanat Kolektifi tarafından düzenlenen İstanbul Belgesel Günleri çıkıyor. 2008'den beri Documentarist adı altında buluşan belgesel sinemacılar tarafından tertip edilen belgesel günleri, İstanbul'un yazı belgesel filmlerle karşılamasını sağlıyor. Bakanlık desteğiyle yola çıksa da fonlarla sürdürülen festival, herhangi bir idari yapıdan ya da özel şirketten mali destek almaması sayesinde bağımsızlığını koruyarak zgr bir biçimde yoluna devam edebiliyor. Belgesel günlerinin en önemli özelliklerinden biri de bte açısından bu tarz bir destek almamasına karşın filmleri ücretsiz olarak seyirci ile buluşturabilmesidir. Ustalara Saygı gibi belgesel film yönetmenlerinin ismini yaşatarak belgesel kültürünün yeşermesine fırsat veren İstanbul Belgesel Günleri'nde uluslararası Panorama bölümünden dolayı uluslararası bir boyut bulunuyor (Eker, 2011).

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu da gerek belgesel kanalıyla gerek programlarıyla belgesel sinemanın gelişimine katkıda bulunan bir devlet kuruluşudur. Ancak yukarıda saydığımız graplardan daha sonra, 2009'da ilk olarak Belgesel dlleri düzenlemesi geç kalmış bir girişimdir. Yine de değerli olan bu organizasyon 2010'dan itibaren uluslararası bir hal alarak TRT Uluslararası Belgesel dlleri adıyla hayatına devam etmiştir. İstanbul'da Mayıs ayında düzenlenen bu etkinlik kapsamında paneller, söyleşiler düzenlendiği gibi verilen dllerle belgeselcilere destek olunması amaçlanmaktadır. Aynı zamanda dl alan belgesellerin TRT kanalında da gösterilmesine imkan tanınmaktadır.

Son olarak bahsedeeğimiz festival de Documentarist grubu tarafından organize edilmektedir. İstanbul Belgesel Günleri'nden farkı tematik oluşu ve günlerden öte festival

adını taşımasıdır. Türkiye’de insan hakları belgesellerine dair festival olmayışının boşluğunu dolduran Hangi İnsan Hakları Film Festivali 2009’dan beri İstanbul’da gerçekleştiriliyor. Ücretsiz gösterimlerde bulunan festival, her sene farklı bir tema belirleyerek o konuya dair belgeselleri programında önceliyor. İşçilerden mültecilere, kadınlardan direnişe, çocuklardan cezaevlerine pek çok hak ihlali öznesini ve mekanını bugüne kadar ana tema olarak belirleyip beyaz perdeye yansıtan festival son olarak temel insan haklarını ana tema olarak seçmişti. Bu başlık altında uluslararası sözleşmelerce teminat altına alınan her bir hakka dair yapılan filmleri ayrı ayrı kategorilere ayırmıştı. 10 Aralık Dünya İnsan Hakları Günü ekseninde gerçekleşen festival, yoluna devam ederek insan hakları ihlallerine belgesel sinema aracılığıyla ses veriyor.

2. 3. 2. 2. Türkiye’de İstanbul Merkezinin Dışında Kalan Belgesel Film Festivalleri

Belgesel filmler, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kendine özgü film festivallerini gerçekleştirmeye kurmaca filmlerden daha sonra başlayabilmişlerdir. Daha önceki bölümlerde bahsetmediğimiz farklı şehirlerde düzenlenen belgesel film festivallerinden de bahsederek açığı kapatmaya çalışacağız. Belgesel festivallerinde de kurmaca film festivallerinde olduğu gibi tematik olanlar da düzenlenmeye başladı. Bunlardan da örnek verilecektir.

Öncelikle yoluna belgesel gösterimleriyle başlayan bir festivalden söz etmek yerinde olacaktır. Ancak bu festival daha sonra kurmaca filmleri de bünyesine katarak karma film festivali haline gelmiştir: Erciyes Film Festivali. İsminden de anlaşılabilceği üzere Kayseri’de gerçekleştirilen bu festival, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından organize edilmektedir. Mardin Film Festivali nasıl ki 2015’ten itibaren kesintiye uğradıysa ne yazık ki Erciyes Film Festivali de 2014’ten beri yapılamamaktadır (effest.erciyes.edu.tr).

Şehir olmamasına karşın Türkiye’nin en köklü uluslararası belgesel film festivallerinden biri Safranbolu’da gerçekleştirilmektedir. Uluslararası Altın Safran Belgesel Film Festivali, profesyonel ve amatör olmak üzere iki ayrı belgesel kategorisinde ödüller vermektedir. 2000’den beri aralıksız olarak Safranbolu Belediyesi’nin öncülüğünde düzenlenen festival, fotoğraf dalında da yarışma yapmaktadır. Karabük iline bağlı olan Safranbolu ilçesinde düzenlenen festivalin komitesinde üniversite olarak Karabük Üniversitesi yer almaktadır. Akademik ve teorik boyutu bu üniversitenin desteğiyle oluşturan festival Safranbolu’yu hatırlatması amacıyla Altın Safran ödülü dağıtmaktadır (Akser, 2014: 150).

Bir diğer belgesel film şenliği de İzmir’de düzenlenmektedir. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Fransız Kültür Merkezi işbirliğiyle organize edilen Ege Belgesel

Günleri, 2008’den beri yapılmaktadır. Belgesel Günleri kapsamında yapılan belgesel gösterimleri ücretsizdir. İletişim Çalışmaları Topluluğu’nun destekleriyle gerçekleşen etkinlik, ilk yapıldığında iki gün ile sınırlıyken sonuncusunda beş güne çıktığı görülmektedir. İzmir’deki üniversite gençliğinin yoğunluğu programı çoğaltmıştır (egebelgesel.com).

Son olarak yine Ege Bölgesi’nden bir uluslararası belgesel film festivaline değinmek gerekir: Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali. Bu festivalin özelliği tematik oluşudur. Bu da bize artık ülkemizde tematik belgesel festivallerinin artacağını göstermektedir. Yapıldığı yer ile festivalin temasının bağdaşması da festivali özgün bir noktaya oturtmaktadır. Festival, 2014’ten beri her sene Ekim ayında gerçekleştirilmektedir. Rüzgar enerjisinden istifade etmesi ve değirmenleriyle ünlü olan Bozcaada’da ekoloji alanında çekilen belgesellerin yarışması birbiriyle örtüşen durumlardır. Bozcaada Belediyesi’nin düzenlediği festival hiçbir başka kaynaktan maddi destek almayarak bağımsızlığını korumaya çalışırken katılım ücreti talep etmemekte ve seçilen filmlerin ekiplerine ücretsiz konaklama gibi imkanlar sunmaktadır (bifed.org).

Kadın yönetmenlere de jürideki kadın oranında da %50 kota uygulayan festival bu pozitif ayrımcı ve dolayısıyla eşitlikçi yaklaşımıyla dikkat çekerken atölyeler, sergiler ve çocuk filmleri ile programını zenginleştirmiştir. 2014’te Alper Maral ‘Belgesel Sinemada Müzik’ konulu atölye düzenlerken 2015’te de Anke Atamer Çocuk Filmleri gösterimleri yapılmıştır. 2015’ten beri Gaia Öğrenci Ödülleri dağıtarak genç yeteneklerin üretimlerini teşvik eden festival, Green Film Network üyesidir.

Bütün bunlara ek olarak Belgesel Sinemacılar Birliği’nin ve Avrasya Sanat Kolektifi’nin iki değerli girişimine de yer vermek gerekmektedir. Belgesel Sinemacılar Birliği şimdilik Uluslararası 1001 Belgesel Festivali’ni devam ettiremiyor olsa da mahalli gösterimler yapmaktadır. Bu yerel oluşumlar vesilesiyle belgesele olan ilgiyi sıcak tutmakta ve üretilen filmlerin seyircilerle buluşmasını sağlamaktadır. Karaköy’de Osmanlı Bankası’nın binasında her Perşembe yapılan belgesel gösterimleriyle başlayan serüven altı yıl sonra bina restorasyonu sebebiyle bittiğinde Levent’e geçildi (Özgen, 2017). Levent Kültür Merkezi’nde her Çarşamba “Bir Belgesel, Bir Gazeteci, Çay ve Simit” başlıklı etkinlikler düzenlenmekteydi. Ancak 2015’ten sonra bunlar da sekteye uğradı. Hiçbir şekilde yılmayan BSB, 2017 baharında Kadıköy’de Barış Manço Kültür Merkezi (haftada bir) ve Şişli’de de Nazım Hikmet Kültür Merkezi’nde (iki haftada bir) belgesel gösterimleri gerçekleştirdi. (Belgesel Sinemacılar Birliği Resmi İnternet Sitesi, bsb.org.tr)

Documentarist kurumsal kimliğiyle Belgesel Sinema Günleri ve Hangi İnsan Hakları Film Festivali'ni gerçekleştiren oluşum, 2010'dan beri 'SaturDox: Belgesel Buluşmaları' başlığıyla Tophane'de bulunan Tütün Deposu'nda iki haftada bir Cumartesi akşamları belgesel gösterimleri gerçekleştirmektedir. BSB'ninkiler gibi ücretsiz olan bu gösterimlerin ardından belgesel ekipleriyle söyleşi yapılabilmektedir. (Depo Resmi Web Sitesi)

2. 4. Film Festivallerinin Sermaye ve İktidarla İlişkileri

Festivaller yapıları itibariyle büyük oluşumlardır. Böyle geniş çaplı etkinlikleri gerçekleştirebilmek ciddi bir mali kaynak gerektirir. Bu kaynağı kimi zaman sivil toplum kuruluşları aracılığıyla yurtdışı fonlardan bulan festivaller, bazen yerel yönetimlerin bazense festival düzenlenecek alanda işgal eden vakıf gibi kuruluşların desteğine ihtiyaç duyarlar. Kuşkusuz alınan bu desteklerin festival programlarının oluşturulması vb. gibi konularda destek alınan kaynağa aynı oranda bağ(ım)lı kıldığı da bir gerçekliktir. Bunun içindir ki mümkün olduğu kadar bağımsız kalmak isteyen festivallerin organizasyon yapısını ve sermaye ile ilişkisini incelemek onların etkinliklerinde gerçekleşen kimi olayların sebeplerini anlayabilmek açısından yerinde bir yönelimdir.

Çalışmanın esas araştırma alanı Türkiye'deki film festivalleri olduğundan inceleme konusu festivaller de ülkemizde gerçekleştirilenlerden olacaktır. Derlediğimizde karşımıza çıkan tüm festivalleri kapsama almanın zorlukları sebebiyle sansürün tekrar gündeme gelmesine vesile olan ve bu tezin de ana eksenini belirleyen iki vakanın gerçekleştiği iki festivalin iktidar ve sermaye ile kurdukları ilişkiler irdelenecektir. Bunlar Uluslararası Antalya Film Festivali ve Uluslararası İstanbul Film Festivali'dir. 51. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Belgesel Yarışma kısmına kabul edilen ve Gezi Olayları'nı anlatan *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*, festival yönetimi gösterimi iptal ettiği için gösterilemedi. 2014'te yaşanan bu olayın ardından 2015'te de 34. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde *Bakur (Kuzey)* adlı belgesel, gösterim gününde "Eser İşletme Belgesi"nin olmaması gerekçe gösterilerek yarışmadan çıkartılmıştır.

Bu iki festivalin kurmuş olduğu ilişkiler özelinde konunun ele alınacak olmasının sebebi bahsi geçen sansürlemelerin bu festivallerde gerçekleşmiş olması ve Türkiye Sineması'ndaki sansür meselesini tekrar tartışmaya açmış olmalarıdır. Her iki sansür olayının ardından festivale katılan sinemacılar ortak tepki göstermişlerdir. Bunun sonucunda Altın Portakal'da belgesel bölümü iptal edilirken İstanbul Film Festivali'nde de 22 filmin yönetmeninin

festivalden filmlerini çekmeleri üzerine hem belgesel hem de ulusal kurmaca yarışma kısımları iptal edilmiştir. O kadar ki kapanış töreni de yapılmamıştır. Antalya’da da yalnızca belgeselciler değil jüri de festivalin sansürüne karşı tepki göstererek protesto etmişlerdir. Bunun üzerine geri adım atmayan festival yönetimi, sonraki yıl festivaldeki belgesel bölümünü iptal ederek uyguladığı sansürün arkasında durmuştur. Bu girişim dolayısıyla sinemacılar Antalya Film Festivali’nde yer almayacaklarını açıklamışlardır. (Diken internet gazetesi, 2015)

Tüm bu gelişmeler ışığında bakıldığında festivallerin arka planda bağlı oldukları yerler dolayısıyla bu sansürlerin gerçekleştiği görülebilmektedir. Kuşkusuz ki iktidar ve sermayeyi birbirinden kalın çizgilerle ayırabilmek mümkün değildir. Zira içinde yaşadığımız neoliberal sistemde sermaye sahibi olan kişi ya da grupların aynı zamanda iktidar sahibi olduklarını söylemek de mümkündür. Ancak burada sermayeden kasıt doğrudan siyasi iktidar kademelerinde yer almayan ancak finansal gücü vasıtasıyla kültür sanat etkinlikleri düzenleyen ya da destek sunabilen oluşumlardır. İktidar ile kastedilen ise siyasi iktidarla bağlı açık bir şekilde olan ve aynı zamanda festival organizatörlüğüne soyunmuş olan yapılardır.

Bu itibarla iki festivali incelerken Antalya’da her ne kadar tarihinde AKSAV’ın önemli katkıları olmuş ise de gerek çıkış noktası gerek güncel gelişmelerdeki pay sahipliği açısından Antalya Büyükşehir Belediyesi’nin esas özne olduğu anlaşılabilmektedir. Yerel yönetimin festival düzenlemekteki başat rolü sebebiyle Altın Portakal açısından iktidar ile ilişki ön planda yer almaktadır. İnceleme de bu tespit üzere yapılmaya çalışılacaktır.

İstanbul açısından baktığımızda ise İKSV’nin en etkili aktör olduğu başından beri aşikardır. Bu vakfın arkasında ise Eczacıbaşı Holding’in olduğu bilinmektedir. 1960’ların sonunda Genç Sinemacılar’ın Eczacıbaşı’nın önderliğinde kurulan Sinematek’ten ayrılarak Devrimci Sinema Şenliği düzenlemelerinin sebebi de bununla ilgilidir. (Genç Sinema Yürütme Kurulu, 2003: 68) Hem kurucuları olması dolayısıyla hem de Nejat Eczacıbaşı ve Şakir Eczacıbaşı’nın yönetimde bulunmaları sebebiyle bu bilgi açıktır. Bu gerekçelerle İstanbul Film Festivali’nin sermaye ile kurmuş olduğu ilişki mercek altına alınmaya çalışılacaktır.

2. 4. 1. Uluslararası Antalya Film Festivali’nin Sermaye ve İktidar ile İlişkisi

Antalya Altın Portakal Film Festivali adıyla tarihsel gelişimi ilgili bölümde açıklandığından bu kısımda sansür ile ilişkili olan güncel zamanlara bakılacaktır. Bu da bizi Belediye’nin 2000’li yıllarda şehre bakış açısını ele almaya itmektir. Zira bu bağlamda

belediye yönetiminin festivale olan yaklaşımı da değişiklik göstermiştir. 2004'te Antalya Büyükşehir Belediyesi'ni yönetmeye hak kazanan AKP'li Menderes Türel, Antalya'yı yeniden yapılandırarak marka değerini arttırmak istemiştir. Bunu yaparken de elindeki en önemli enstrümanlardan biri olan film festivalini araç olarak kullanmayı arzu eden Türel, bu sebeple festivalin metalaştırılmasına sebep olmuştur. Bunu yönetime gelir gelmez belli eden Türel, 12 Nisan 2004'te şunları söylemiştir: “Antalya'yı uçurmaya kararlıyım Yener ağabey, bunun için özel sektörün önünü açacağım. Altın Portakal'ı Cannes gibi uluslararası bir film festivaline dönüştüreceğiz. Gelecek olan dünyanın en ünlü starları buradan birer villa alıp gidecekler.” (Süsoy, 2004) Bu anlayışla festivalin yönetilmesi sonucu giderek ticari amaçlar sanatsal saiklerin önüne geçmiş ve gelinen noktada ne yazık ki belgesellerin otosansür mekanizması ile sansürlenmesine varan bir boyuta ulaşılmıştır.

1980'li yıllarda ortaya çıkıp 1990'lı yıllarda yükselen neoliberalizm, sınır tanımayan bir hızda sermayenin akışı yönünde her şeyi ürünleştirip paketleyerek fiyat koyup satabilir. Kültür de bunların başında gelir. (Harvey, 2002: 166) “Turizm ile kültür ve sanat arasındaki karşılıklı bağları güçlendirerek iki yönlü bir gelişme yaratmamız mümkündür” (AKSAV, 2004, Türel, Portakal, 14: 3) diyerek Harvey'i haklı çıkartan Türel, kongreleri, festivalleri esas amaçları olan bilim ve sanattan uzak bir şekilde yalnızca turizm bağlamında ele almaktadır. Zira bu etkinlik ve faaliyetlerin sermaye akışını sağlayan kısmı turizmdir. Bu şekilde şehrin turistik tanıtımının yapılmasının yanı sıra etkinlikler kapsamında gelenlerin de festival boyunca o kentte konaklayıp gezmesi neticesinde de şehre döviz bırakılmış olur. Uluslararası Antalya Film Festivali'nde 2017'den itibaren Ulusal Yarışma Kategorisi'nin gerçekleştirilmeyeceğini belirten Türel, bahsedilen bütün açıklamalar ile çizilen tabloya nihai noktayı koymuştur. Festivalin başlangıç amaçlarından ıkab Türk Sineması'nın gelişimine katkıda bulunma doğrultusundan giderek uzaklaşması adım adım vuku bulmuştur. Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek'in 2014'te yarışmadan çıkarılmasından sonra belgesel kategorisi iptal edilmişti. 2017'den itibaren de ulusal sinemaya dair kurmaca yarışması da yapılmayacak ve yalnızca uluslararası yarışma dalında sürdürülmeye devam edecektir. (Hürriyet, 2017)

“Antalya ve bölgesinde eğitim-eğlence-çevre üçlüsü ile anılan ‘kentsel turizmine’ yönelik Antalya kent merkezine hiper-turisti çekmek amacıyla, küresel turizm pazarında ‘Antalya’nın markalaşması sürecinde Antalya Altın Portakal Film Festivali araçsallaştırılmaktadır. Bu amaca yönelik, 2004-2009 yerel yönetim döneminde AAPFF’nin uluslararasılaştırılması, kent elitlerin kendi tanımlamalarına göre bir ‘Vizyon Proje’ olarak daha ilk günden ABŞB (Antalya Büyükşehir Belediyesi)’nin en stratejik Kentsel Propaganda Projesi olarak önemsenmiştir.” (Varlı-Görk, 2010: 13)

Tony Blair döneminde AB ülkelerine ihraç edilen danışmanlardan olan Franco Bianchini, Kentsel Propaganda Projeleri'nin kenti modernleştirdiğini ve ekonomik sorunlara

özüm bulduğunu söylerken bunların başında sanat festivallerinin geldiğini belirtir. (Bianchini, 1993: 13-14) Festival organizasyonunun 2005'te TÜRSAK Vakfı'na devredilmesi, afişlerin Hollywood'a da iş yapan Emrah Yücel'e tasarlatılması, jüri yapısında meslek örgütlerinden temsilcilik ilkesinin bozularak bireysel kariyerin ön plana çıkartılması, sponsor sayısının artırılarak ABD'de tanınan reklamcı Alinur Velidedeoğlu'na tanıtım filmi çektirilmesi, ödöl miktarının artırılması, Avrasya Film Market oluşumunun devreye sokularak festivale uluslararası boyutun daha ziyade pazara açılmak şeklinde eklemlenerek Avrasya Uluslararası Altın Portakal Film Festivali halini alması ve heykelciklerin değiştirilmesi gibi pek çok unsur Altın Portakal Film Festivali'nin doğrudan doğruya siyasi iktidarın genel politikasının yereldeki sonucu olduğunu göstermektedir. Antalya'nın kültür sanat alanındaki İstanbul merkezizetiiliğine alternatif olarak yer alan konumu, festivalin organizasyonu için merkezi İstanbul'da olan bir vakfın görevlendirilmesiyle zedelenmiştir.

Bu gelişmelerle birlikte festival iyice kendisine yabancılaşarak kültürel coğrafya olarak tanımlanan ve belirlenen hedefe doğru yönelmeye başlamıştır. 2006'daki 43. AAPFF'nde iki farklı içerikte hazırlanan davetiyelerin tüm etkinlikleri kapsayanı İstanbul'dan gelen özel konuklara dağıtılırken, Antalyalı sanatseverler, kapanış törenine katılamayacakları küçük davetiyelerle kapılarda durdurulmuşlardır. İçeri giremeyen halk, Antalya Atatürk Kültür Parkı'nda Cam Piramit önünde davetiyelerini yakarak durumu protesto etmişlerdir. Antalyalı sinemaseverler *“böyle bir şeyin ilk kez başlarına geldiğini festivalin giderek Antalya'dan uzaklaştığını ve İstanbullulaştığını”* dile getirmişlerdir. (Varlı-Görk, 2010: 23)

Yıllar boyu iktidarın genel stratejisinin mikro ölçekteki uygulama sahası haline gelen festivalde bir süre sonra yalnızca biçimsel noktalar üzerinden içeriğe dolaylı müdahale yeterli olmamaya başlamış ve iktidarını iyice sağlamlaştırdığını düşünen Antalya Büyükşehir Belediyesi doğrudan içeriğe müdahale etmeyi kendine hak görmüştür. 2009 yerel seçimlerinde Antalya Büyükşehir Belediyesi CHP'de iken de festival üzerinde belediyenin bir etkisi olduğundan söz edilebilir. Ancak; belediye, hükümet ile aynı siyasi partiden (AKP) olduğunda yerel yönetimler ile merkezi yönetim arasında uyumlu bir işbirliği gözetilmesi daha kolay olmaktadır.

2. 4. 2. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin Sermaye ve İktidar ile İlişki

Festivalin kuruluş aşamalarından Türkiye'deki belli başlı film festivallerinin derlendiği bölümde bahsedildi. Bu bölümde ise festivalin başından beri var olan finanse ediliş biçimi üzerinden sermaye ile kurduğu ilişki irdelenecektir. Bu sayede yakın dönemde yaşanan

sansür vakasının nasıl gerçekleştiği anlamlandırmaya çalışılarak arka planına ışık tutulmaya çalışılacaktır.

1993'te, İstanbul "Altın Lale" uluslararası yarışmasının jüri başkanı ve aynı zamanda Venedik Film Festivali'nin başkanı olan ünlü yönetmen Gillo Pontecorvo basın toplantısında şöyle diyordu: "Olağanüstü bir sinema ortamı yaşadık İstanbul Festivali'nde. Kutluyorum ve bunu yazmanızı istiyorum. Bugün benim için ve sanıyorum ki benim gibi festival yöneten ve aynı zamanda film yapan kişiler için dünyanın dört büyük film festivalinden biridir İstanbul." (Füruzan, 1996: 105)

Hem Türkiye'de hem de yurtdışında ilgiyle takip edilen film festivali, yıllar içerisinde gelişip serpilerek dünya çapında odak noktası olmayı başaran bir etkinlik haline gelmiştir. Bu etkinlikten önce 1965'te kurulan Türk Sinematek Derneği bünyesinde film gösterimleri düzenlenmektedir. Türkiye Sinemateki olarak kurulan Türk Sinematek Derneği'nin öyküsü Onat Kutlar, Hüseyin Baş ve Şakir Eczacıbaşı'nın farklı zamanlarda Henri Langlois ile tanışmaları ile başladı. Türkiye'nin önemli sermaye gruplarından birisinin yurt dışında okumuş sinemasever üyesi olarak Şakir Eczacıbaşı, Henri Langlois ile yapımını şirketinin üstlendiği belgeselleri göstermek için tanışmıştı (Eczacıbaşı, 2010: 461).

Onat Kutlar ise Sorbonne'da felsefe okurken Paris'teki Sinematek'te gece gündüz film izliyordu. Bir gün Henri Langlois'nın yanına yaklaşıp "Türkiye'de böyle bir Sinematek kurulabilir mi?" diye sordu. Henri de "Neden olmasın?" diyerek, daha önce Şakir Eczacıbaşı'nın da aynı soruyu sorduğunu ve eğer bir sinematek kurulursa yardımcı olabileceğini söyledi (Kutlar, 2010: 20-21). Böylece Henri Langlois aracılığıyla tanışan Onat kutlar ve Şakir Eczacıbaşı'nın öncülüğünde Türk Sinematek Derneği 25 Ağustos 1965 tarihinde kuruldu. Derneğin ilk yönetim kurulunda ise Şakir Eczacıbaşı, Semih Tuğrul, Cevat Çapan, Tuncan Okan, Tunç Yalman, Hüseyin Hacıbaşoğlu vardır (Eczacıbaşı, 2010: 472).

Dünyanın sayılı festivalleri arasında adı anılmaya başlanan festivalin organizasyonu İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından gerçekleştirilmektedir. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 17 işadamı ve sanatsever tarafından kuruldu. (Eczacıbaşı, 2010)

Başta Eczacıbaşı Holding olmak üzere pek çok sermaye grubunun vakfın kuruluşunda önemli rol oynadığı görülmektedir. Düzenlenen festivallere kaynak sağlanması ve bunlara özgü bütçe ayrılması vakfın bileşenleri olan şirketler tarafından hayata geçirilen hususlardır.

Sermayedarlar, hiçbir zaman faaliyet gösterdikleri ülkeyi yönetenlerle ters düşmek istemezler. Zira siyasi iktidarı elinde bulunduranlar, icraatta bulunan tacirlerle ilgili düzenleme yapma yetkisini ellerinde bulundurmaktadırlar. Bir anlamda İKSV aracılığı ile Eczacıbaşı Holding'in halkla ilişkiler faaliyeti yürüttüğü söylenebilir. (Özdemir, 2015: 258)

İthalat ve ihracat olarak iki ana ekseninde şekillenen dış ticaret hayatı hem doğrudan bu işle uğraşanları hem de dolaylı yoldan şirket ya da holding olarak tecessüm eden tüzel kişiliğin merkezinin bulunduğu ülkeleri alakadar eden faaliyetlerdir. Bu itibarla ecza sanayi alanında ağırlıklı faaliyet gösteren bir Holding olan Eczacıbaşı, İKSV'nin düzenlediği festivaller sebebiyle ana faaliyet sahasında herhangi bir kayıp yaşamak istemeyecektir. Bundan dolayıdır ki Kültür Bakanlığı'ndan ve Sanatsal Etkinlikler Komisyonu'ndan gerekli izinler alınarak organize edilen festivallerde yaşanan herhangi bir problemten ötürü siyasi iktidarın hedefi haline gelmeyi tercih etmezler. Bu arzu, ister istemez sanat ve kültür alanında atılan her adımın sermayenin geleceğini etkileyip etkilemeyeceğine göre atılmasını gerektirir ki bu da bir noktada iktidarla bağ kurar. Bu noktada sanatsal etkinliklerin ne denli ticarileşerek kendi piyasasını yarattığını görmek için başka sanatsal disiplinlere de bakılabilir. (Stallabrass, 2016)

Bu kanıları desteklemek için Şakir Eczacıbaşı'nın kendisiyle festival hakkında yapılan söyleşide kullandığı ifadelerle yer vermenin doğru olacağı kanaatindeyim. 1970'lerde Sinematek, Sovyet filmleri gösterdiği gerekçesiyle kapatılmak istenir. Bu konuda bazı tartışmalar ve baskınlar yaşansa da Sinematek'in kapatılması 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında gerçekleşir. Eczacıbaşı, Onat Kutlar'ın girişimiyle ve kendisinin verdiği destekle başlayan Sinematek ile ilgili şunları söyler: “Siyasi bir ayrım hiç yapmadık. Ve bu iş, o zamanlar, şimdiki kadar kolay değildi. Siyasi ortam bambaşkaydı. Gümrük, sansür... hatta bazen emniyetle ciddi sorunlar çıkıyordu.” (Füruzan, 1996: 107) Bu açıklamaların kendisi bile siyasi muhalefet yapıldığı gibi bir kanaat oluşmaması için verdiği çabayı gösterir mahiyettedir. Böyle bir ayrım yapılmadığını belirtme ihtiyacı, iktidarın sermayesine hiçbir müdahalede bulunmasını istememesinden ileri gelmektedir.

Bu açıdan ele aldığımızda tarihsel bir ayrışmayı hatırlamak gerekir. Genç Sinema, kendisini bir hareket olarak ortaya koyup Sinematek camiasından ayrılırken ortaya koyduğu argümanlar açıklanan sermaye bağlantılarıydı. Roma'da bir sinema okulunu (Centro Sperimentale di Cinematografia) bitirip Türkiye'ye dönmüş olan Üstün Barışta'nın örgütçülüğü dönemin genç yönetmenlerini bir araya toplamıştır. İlk çekirdek kadroda Artun Yeres, Mutlu Parkan, Mehmet Gönenç, Veysel Atayman, Yorgo Bozis ve Ahmet Soner yer

almaktadır. Bir dergi yayınlanmasına karar verilmiş ve abone kampanyası açılmıştır. Topluluğun çıkış bildirisi derginin ilk sayısı 1968 Ekim’inde yayımlanır. Derginin adı “Genç Sinema” olarak belirlenir. Genç Sinema hareketini bir yanıyla Robert Koleji Sinema Kulübünün düzenlediği Hisar Kısa Film Yarışması doğurmuştur. Çünkü Genç Sinemacılar, II. Hisar Kısa Film Yarışması’nı eleştirmiş, destekleyicisi Shell şirketi olduğu için yarışmayı protesto etmiş ve katılmama kararı almışlardır (Soner, 2003: 43). Sinematek’in finansörü de Eczacıbaşı olduğu için eleştirerek kendilerini o gruptan da ayırmışlardır.

Bu tartışmaya ilişkin Vedat Türkali’nin yapmış olduğu değerlendirmeye katılmamak elde değil, zira bir yandan da eleştirilen Eczacıbaşı olmasaydı ortada böyle organizasyonlar hiç olmayabilirdi.

“Sinematek bir küçük burjuva örgütüdür. Öyle de idi. Ben hiçbir zaman Sinematekçi olmadım ve değilim. Ama şunu da unutmamak lâzım ki, devrimci birikim içinde küçük burjuva aydınlarının bu tip davranışlarının da birikime bir katkısı olabilir. Fransa’da bir lüks olabilir bu ama Türkiye’de daha önemlidir. Ben bunun küçümsenmesine karşıyım. Ama dediğiniz gibi Sinematek’te oynatılan filmlerin büyük bir kısmı da, bir-iki klasiğin dışında, beni hayal kırıklığına uğratabilecek kadar sade suya şeyler oldu. Sosyalist ülkelerden gelenler de dahil.” (Coş, Anlar & Ayça, 1974: 44)

Vedat Türkali’nin deyişiyle “Aslında Sinematek’i de gözde fazla büyütmek” gerekir. Sinematek “devrimci bir kurum” değildir. Çünkü “Başında Şakir Eczacıbaşı vardı. Eczacıbaşı Holding ahtapotunun bir evlâdı, nasıl devrimci olur; olamaz”. Ancak bu kolayca söylenip, ardından da Sinematek’in önemsizleştirileceği bir duruma işaret etmez. Zira “Türkiye’nin o günkü şartlarına göre o Sinematek de ileri bir adımdır ve önemli bir birikim oluşmasına neden olmuştur.” (Coş vd. 1974, s.44).

İstanbul Film Festivali’nin tarihsel gelişim çizgisine bakarken sermaye ilişkisine dair daha önceden dile getirilen eleştirilere yer verilmemesi önemli bir eksiklik yarattı. Seyircilerle bütünleşme anlamında bazı adımlar da atılmıştır. İKSV, kuruluşunun 30. yılı olan 2003 senesinde kültürel mirasın korunması ve sanatın ilerlemesine olanak sağlamak üzere bir sosyal sorumluluk projesi olarak İstanbul Dostları adında bir üyelik programı oluşturuldu. Bugün Lale Kart adı altında sürdürülen bu program, sanatseverleri çatısı altında bir araya getirirken üyelerine İstanbul Festivallerinde birçok ayrıcalık ve öncelik sağlıyor. Bu girişimle mali kaynaklarını arttırmayı ve katılımcıları da festivallerde bazı ayrıcalıklar karşılığında paydaş haline getirmeyi hedefleyen vakıf, esas sermayesinin işadamları ve şirketleri tarafından oluşturulduğu gerçeğini değiştirmiş olmuyor. Ayrıca İKSV’nin üyeler kısmında internet sitesinde Beyoğlu Belediye Başkanı Ahmet Misbah Demircan ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş’ın isimlerine yer vermesi de iktidarla aralarında herhangi bir problem çıkmasını istemediklerinin göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. İletişim,

taşıyıcı ve konaklama alanlarındaki sponsorların özel bazı şirketler olması belediyelerin hiçbir rolü olmadığı anlamına gelmemektedir.

Bu sebeple maddi ya da siyasi bir problem yaşamadan festivalin aralıksız sürmesi maksadıyla vakfın uzlaşmacı bir politika izlediği ileri sürülebilir. Ancak bu tutumun kimi zaman birtakım sorunlara yol açarak vakfın ve festivalin kurumsal kimliğini zedeleyen, uluslararası itibarına gölge düşüren gelişmelere sebebiyet verdiğini belirtmek gerekir. Festivalin Türkiye’de zor bulunan istikrarlı bir şekilde uzun zamandır sürmesi kıymetli bir durumdur. Ancak en az bunun kadar önemli olan ise festivalin içeriğine herhangi bir müdahaleye müsaade etmeksizin bağımsız bir şekilde yürütülmesini sağlamaktır. Ne yazık ki sermaye ile böylesi sıkı bir bağı bulunan organizasyonlarda iktidarların kendi fiili yetkilerini birer sopa olarak göstererek festivalleri istedikleri şekilde konumlandırabilmeleri mümkün olabiliyor.

Bu durumun en açık örneklerinden biri 2015’te düzenlenen 51. İstanbul Film Festivali’nde yaşanmıştır. Belgesel yarışma kısmında olmayan ancak gösterim programında yer alan *Bakur/Kuzey* adlı belgesel filmin gösterimine saatler kala festival yönetimi gösterimin gerçekleştirilemeyeceğini belirtmiştir. Bu konuya 3. Bölümde detaylı olarak incelencektir.

3. TÜRKİYE’DE BELGESEL FİLMLER VE SANSÜR İLİŞKİSİ: YERYÜZÜ AŞKIN YÜZÜ OLUNCAYA DEK VE BAKUR

Sansür, ifade özgürlüğü ihlallerinden biridir. İfade özgürlüğü türlerinden sanatsal ifade özgürlüğünün ihlal edilmesi anlamına gelen sansür, farklı şekillerde gerçekleşebilir. Ancak sansürün ortaya çıkış biçimlerini ortaya koymadan önce sansür tanımına ilişkin görüşlere yer vermenin daha doğru olacağı düşünülebilir.

3. 1. Sansür, Otosansür, Ön Denetim ve Propaganda Kavramları

Sansürü; bir fikir ve düşüncenin herhangi bir araçla açıklanmadan önceki evrede, yetkili kılınan kamu makamlarınca içeriği yönünden denetimine ve müsaadesine tabi tutulması şeklindeki en ağır sınırlama olarak kabul edenler vardır. (Güran, 1979: 11) Sansürü, özgün iletinin veya temsilin bazı parçalarının engellenmesini ve manipüle edilmesini içeren bir baskıcı eylem olarak tanımlayanlar bulunmaktadır. (Pearson, 2001: 10) “Her türlü yayının, sinema ve tiyatro yapıtlarının hükümetçe önceden denetlenmesi işi, yayın ve gösterilmesinin izne bağlı olması, sıkı denetim” olarak sansürü tarif edenlerin (Özöner, 2005: 1) dışında “bütün kitle iletişim araçlarının basımı, yayımı, dağıtımı veya satışından önceki denetim” olarak değerlendirenler de vardır. (Elkin, 1962: 71)

Bir eserin yayınından önce hükümet adına çalışan bir heyete veya bir memura sunulmasını veya mahkemenin enformasyonun bir kısmının kamuya sunulmasını yasaklamasını içeren “ön sınırlama” olarak sansürü açıklayanlar da mevcuttur. (Cohen, 2001: 11) Bu tanımlamalar sanatın her alanında kullanılabileceği gibi sinemaya ve filmlere de uyarlanabilir. Sinemada sansüre dair söz alanlardan bahsetmek gerekirse filmin gösterimini önlemeye yönelik her türlü çaba olarak değerlendiren görüşler vardır. Bu görüş, üretilmiş bir ürünün önceden denetlenmesi, gösteriminin tamamen yasaklanması veya bir kısmının kesilmesini de sansür kapsamında değerlendirmektedir. (Kuhn, 1980: 8)

Propaganda kavramı ise bu tartışmalardan azade bambaşka bir noktada yer almaktadır. Yine de bu konulara dair önemli bir kavram olduğu için onunla ilgili de açıklama yapmak yerinde olacaktır. Propaganda, belirgin sembollerin manipülasyonu aracılığı ile kolektif tutumların yönetilmesi şeklinde ifade edilebilir. (Lasswell, 1927: 627)

Sansürü uygulayan makamın devlet veya hükümet olması gerektiğini savunan dar yaklaşıma karşı çıkan geniş yaklaşımda başka bazı kuruluşların da sansür uygulayabileceği kabul edilir. 21.yüzyılda devletin her alanda etkili olmadığı ve hatta çoğu alandaki faaliyetleri düzenlemelerle özel kurumlara bıraktığı neoliberal düzen düşünüldüğünde geniş yaklaşımın

kabul edilmesi daha uygun olacaktır. Örneğin bu çalışmanın esas meselesi olan festivallerde belgesellere yönelik sansür uygulanmasını devlet/hükümet politikasından azade düşünememek de sansürün ilk elde uygulayıcısının otosansür mekanizması ile festival yönetimi olması yapılan işlemi sansür olmaktan çıkartmamaktadır. Türk Dil Kurumu'na göre otosansür; kişinin veya kurumların kendi kendilerini kısıtlamasıdır. (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=OTOSANS%C3%99CR / erişim tarihi: 26.07.2017) Otosansürü, farklı görüş, düşünce, inanç ve ideolojiye sahip olanların haklarını insani seviyede tutma ve koruma bilinci olarak ifade edenler olsa da (Gözay, 2013) bu tanımlamanın otokontrol kavramı ile karıştırıldığını belirtmek gerekir.

Sansüre ilişkin bir başka husus da denetim kavramından ayırma gereğidir. Denetim, “bir işin doğru ve yöntemine uygun olarak yapılıp yapılmadığını incelemek, teftiş etmek, kontrol etmektir” (Özönor, 2005: 1). Bu bağlamda sansür, denetimin daha sıkı ve katı bir halini ifade eder. Denetim genel, sansür ise özeldir. Sansür, fikir ve düşünce özgürlüğünü kısıtlamayı içeren bir süreç anlamında ele alınabilecek bir kavram olan toplumsal denetimin özel bir türüdür. (Elkin, 1962: 71) Bu özel türün denetim boyutunu aşan bir yönü vardır. Yeni denetim mekanizmaları için yeni bir kavram bulmanın gereğine dikkat çeken Ülgener, sansürü merkezi siyasal iktidarın uyguladığı ön denetim şeklindeki dar anlamıyla korumak gerektiğini ifade etmektedir. (Ülgener, 2006a: 219)

Dünyada sansür uygulamalarına giden süreçte, sinemaya yönelik düzenleme isteyen ahlakçı reformcuların etkisi oldu. Ahlakçılar, daha önceki denetim uygulamalarının yetersiz kaldığını ileri sürerek hükümete filmlerde ön-denetim uygulanması dileğiyle başvurdular. (Wittern-Keller, 2003: 1-2) 20. yüzyılda totaliter yönetimlerle birlikte otosansürün de artarak sansür başlığı altında irdelenmesi gereken bir husus olduğu düşünüldüğünde sansürün biçimlerinin değişebileceği ve bu sebeple çok dar bir tanımlama yapmanın kimi vakalar bakımından sansür konusunda sicillerini aklamalarına sebep olabileceği belirtilmelidir. Bu perspektiften yaklaşıldığında;

“Sansür çok farklı bir kılığa da bürünebilir. İçimizde yankılanabilir, benliğimize yerleşebilir, peşimizdeki casus, sakın fazla ileri gitme diyen özel katibemiz olabilir. İçimizdeki sansürcü durmadan pabucun pahalı olduğunu hatırlatır bize: Şöhretimiz, ailemiz, mesleğimiz, işimiz, şirketimizin yasal durumu tehlikededir. Çenemizi kapamamıza, titrememize, hafifçe gülümseyerek bir kez daha düşünmemize neden olabilir. (...) Çocuklarımıza ve dostlarımıza kadar uzanır bu sansürcünün eli, onlara gerçek düşüncelerini söylememeyi öğretir.” (Keane, 1999: 56)

Filmlere yönelik sansüre karşı günümüzde sinemada ifade özgürlüğü olarak açıklanabilen durum literatürde sinematografik hürriyet olarak da ifade edilmiştir.

Sinematografik hürriyet; (yapımcı, yönetici, senarist, işletmeci ve gösterimci olarak) “film sanayii mensupları ve sinema seyircilerinin hâiz olduğu ve devlet v.s. resmî makamlarla özel kişi veya kurumların müdahalesinden azâde olarak filmlerin yapımı, gösterimi ve eleştirilmesinin temin edilmesinden ibâret bulunan bir hürriyettir.” (Onaran, 1968: 21) Diğer sanat dallarına oranla sansüre en açık olan sanat sinema sanatıdır. Sansüre dair bu zihin açıcı tartışmaları belirttikten sonra çalışmanın bu bölümünde Türkiye sinemasında sansürün yaşadığı tarihsel sürece göz atılacaktır. Tarihsel bir izlek sunulduktan sonra sansür uygulamalarına zemin hazırlayan hukuki gerekçelere dikkat çekilecektir. Meselenin bu boyutuna ışık tutulmazsa önemli bir boyutun eksik kalacağı düşünüldüğünden sinema üzerindeki Demokles kılıcı ifşa edilmeye çalışılacaktır. Daha sonra ise çalışmanın asıl konusu olan festivallerde uygulanan sansürün aygıtı haline gelmiş olan kayıt-tescil belgesi, bir diğer adıyla “Eser İşletme Belgesi”, üzerinde durulacaktır. Bu konuya da açıklık getirildikten sonra ise yakın dönemde önemli festivallerde değişik biçimlerde gösterimi engellenen iki belgesel (Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek ve Bakur) sansüre uğrama gerekçeleri açısından incelenecektir.

Böylece son dönemde yaşanan sansür vakalarının belgesel filmlere yönelmesinin bir tesadüf olup olmadığı tartışılacaktır. Zira önceki bölümlerde ifade edilen belgesellerin toplumsal bellek inşa işlevleri sebebiyle iktidarların hedefi haline geldiği ortaya çıkmış olacaktır. Bu filmlerin işlemiş oldukları konular itibarıyla de siyasi iktidarı rahatsız eden hususlara parmak bastıkları unutulmamalıdır.

Aynı zamanda film festivallerinin belgeseller açısından hayati önem arz ettikleri de hatırlanmalıdır. Zira festivallerle ilişkili olan sansür vakaları bağlamında ortaya çıkan “Eser İşletme Belgesi” yapılan her sansürü gerekçelendirebilecek bir talep haline gelmiştir. ‘Piyasa sansürü’ olarak da ifade edilen tekelleşme sebebiyle sinema salonlarında kendilerine yer bulamayan belgesellerin sinema salonlarında yegane gösterim fırsatı olan festivallerden de bu şekilde geri döndürülmeleri, en azından sözü edilen dönemde bu filmlerin izleyici ile buluşmasının istenmediğini gösteren açık emarelerdendir. Ticari kaygılar sebebiyle vizyona giremeyen belgesellerin festivallere kavuşması elzemdir.

3. 1. 1. Türkiye Sinemasında Sansürün Örnekler ve Düzenlemeler ile Tarihçesi

Türkiye sinemasında sansürü farklı olaylarla başlatanlar olmakla birlikte genel kabul gören şekilde aktarılmaya çalışılacaktır. Bir sonraki bölümde azınlıkta kalan görüşe ve yeni ortaya çıkarılan belgelere yer verilerek mesele aydınlatılacaktır. Ancak şimdi hakim görüş üzerinden bir izlek sunulacağından Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinden itibaren ele almak uygun düşmektedir. 1. Dünya Savaşı döneminde Osmanlı Devleti’nin pek çok toprağı işgal

altındaydı. İşgal altında olmayan Anadolu topraklarında ise zaten sinema yoktu. İstanbul ve İzmir'deki mahalli işgal komutanlıkları ise film gösterimlerine müdahil olmuyorlardı. Bu durumun tek istisnasını da Anadolu'ya dağıtımı yasaklanan 1919 yapımı Ahmet Fehmi tarafından yönetilen *Mürebbiye* oluşturmaktadır. (Onaran, 1968: 59) Onaran'ın aksine Nijat Özön mütareke döneminde işgal kuvvetlerinin basın, tiyatro ve sinemanın sansürüne doğrudan karıştığını ifade eder. Ancak *Mürebbiye* filminin Anadolu'ya dağıtımının işgal kuvvetleri tarafından yasaklandığı konusunda o da hemfikirdir. (Özön, 1970: 19) Hatta bu durumu şöyle anlatmaktadır:

“Romana adını veren kadın kahraman, Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan, ailenin bütün erkeklerini birbirine düşüren düşük ahlaklı bir Fransız yosmasıydı. Bundan dolayıdır ki, Gürpınar'ın 1898 yılında yayımlanan, alafrangalığa düşkün bazı ailelerin başlarına gelebilecek gülünç ve tehlikeli durumları anlatan bu romanı 1919 yılının İstanbul'unda, bilinçli ya da bilinçsiz, bir protesto özelliği kazanıyordu. Nitekim film tamamlandığı vakit işgal kuvvetlerince güçlük çıkarıldı, hatta Anadolu'ya gönderilmesi yasaklandı.” (Özön, 1970: 19)

Bu yasaklamanın Türkiye sinemasındaki ilk sansür vakası olduğu da belirtilmektedir. (Scognamillo, 1987: 28) (Özgüç, 1976: 22) (Onaran, 1999: 15) (Tikveş, 1968: 10) (Özuyar, 2004: 73) 1919'a dek II. Abdülhamit döneminde yoğun bir istibdat yaşandığı da atlanılmaması gereken gerçekliklerdendir. Bu bağlamda yaşanan baskılardan söz etmek gerekirse; II. Abdülhamit kamusal alanlarda yapılan dedikodu ve diğer etkinlikler sayesinde 'kullarının neler düşündüğünü, neler zıkkımlandığını ve bağırsaklarının ağır işleyip işlemediğini kolayca saptamak fırsatını' bulmuştur. (Birsell, 2002: 18) II. Abdülhamit döneminde casuslar sadece kamusal mekanlara değil, evlere bile dilenci kılığında girmekteydiler. (Topuzlu, 1982) II. Abdülhamit'in hafiyeleri İstanbul dışında taşrada da gözetleme ve rapor etme faaliyetlerinde bulunmuşlardır. (Kansu, 1995: 99-104)

İlk sinema gösterimlerinin gerçekleştirildiği mekanlardan olan kahvehaneler, İstanbul'da kurulmalarından başlayarak iktidarın daimi denetimi altındaydılar. (Kırlı, 2000) II. Abdülhamit döneminde -sinemanın Osmanlı'ya ilk girdiği dönem- sinema filmlerinin gösterimleri padişahın iznine tabi olmuştur. II. Abdülhamit; tiyatro, opera gibi sinemayı da tümüyle yasaklamasına rağmen beğenmediği filmlerin oynamasına izin vermemiştir. Özetle, sinema üzerinde padişahın keyfi sansürü vardı (Özuyar, 1999: 32).

Bu konuyla ilgili II. Abdülhamit'in katı yaklaşımının en iyi ifade ediliş biçimlerinden biri şudur: “Eğer, Fransız Büyükelçisi araya girmeseydi belki de Sultan Abdülhamit, ülkedeki yabancılara film çekme iznini kesinlikle vermeyecekti.” (Özgüç, 1990: 7) İkinci sansür uygulamasının da işgal kuvvetleri tarafından gerçekleştirildiği söylenmektedir. Malul Gaziler Cemiyeti yapımcılığında Muhsin Ertuğrul yönetiminde çekilen *Boğaziçi Esrarı Nur Baba*

(1922) filmini işgal kuvvetleri yasaklamıştır. Tekkesini bir seks tuzağı olarak kullanan Bektaşî şeyhinin hikayesinin anlatıldığı film, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Nur Baba" adlı romanından uyarlanmıştır. İşgal kuvvetleri, yasaklama gerekçesi olarak Eyüp Camii çıkışında galeyana gelen Bektaşîleri göstermiştir. (Özgüç, 1990: 26)

Cumhuriyet'in ilanından sonra sinema üzerinde sansüre ilişkin gelişmeler yaşanır. Sansür yetkisi 1932 yılına kadar valiliklere verilir. Filmler hangi sinemalarda gösterilecekse o sinemada iki polis memuru tarafından denetlenerek rapora bağlanıyordu. Diğer yandan mahkemelerin filmi seyretmek suretiyle filmin gösterimini yasaklama yetkisi her zaman vardı. Mahkemeler, bu süreçte denetim konusunda valilikten izin isterlerdi (Onaran, 1968: 60) (Tikveş, 1968: 10). 1932 yılına kadar filmleri sansürlemekle ilgili özel bir mevzuat bulunmamaktadır. O dönemde denetimler, Osmanlı'dan kalma Genel Polis Vazifeleri Kanunu'na göre yapılmaktadır (Özuyar, 2004: 75).

1923 ila 1932 arasında gevşek bir biçimde işletilen sansür mekanizmalarına somut kriterler olarak 1932'de "anti-militarist hareketler, dini propagandalar, komünizm, Türkiye aleyhinde olabilmesi muhtemel söz ve hareketler, umumi ahlaka son derece tesir edebilecek açık-saçık, gayri ahlaki pasajlar" getirilmiştir. (Onaran, 1968: 60) Böylece "Filmlerin denetlenmesi ya da sansürlenmesi konusunda verilen tutarsız ve birbirleriyle çelişen kararlar; 9 Haziran 1932'de film kontrolünün merkezi bir teşkilata bağlanmasıyla son bulmuştur." (Özuyar, 2004: 78) Bu komisyonda İçişleri, Milli Savunma Bakanlıkları ve Genelkurmay Başkanlığı'ndan birer temsilci yer almaktadır. (Hakan, 2008: 64) Filmlerin eğitici-öğretici olup olmamasına yönelik Milli Eğitim ve İçişleri Bakanlığı tarafından bir kurul oluşturulmuştur. Kurul, 1932 yılının Ağustos ayında filmleri gösterimden önce din propagandası, ahlak kuralları ve kamu düzeni gibi kıstaslara göre denetlemeye başlamıştır. (Öztürk, 2005: 162) Sansürün 1932'den sonra kurumsallaştırılıp yakın döneme kadar gelen sinemadaki kontrol çabalarının hep "sakınca" kurgusu üzerine oturtulduğu ifade edilmektedir. (Evren, 2000: 138)

Bu konuda daha ciddi düzenlemeler yapılması ise 1939'u bulacaktır:

"Muhsin Ertuğrul'un tek başına egemen olduğu ve tek sesli sinemanın ortaya çıkışı ile sürdürdüğü "Tiyatrocular" dönemi son bulurken Devletin çok önemli bir toplumsal politika olarak gördüğü ve sonradan sinemamız için en önemli sorunlardan biri olarak algılanan filmlerin denetlenmesi düzenlemeleri ortaya çıktı. Bu düzenlemeleri çabuklaştıran nedenlerden biri de Muhsin Ertuğrul'un "Aynaroz Kadısı" adlı filminin yarattığı sansasyondur. Nitekim 1939 yılı bütçesi Büyük Millet Meclisi'nin bütçe komisyonunda görüşülürken kimi üyeler bu filmin halkın ar ve haya duygularını incittiğinden söz ederek hazırlanmakta olan tüzüğün bir an önce yürürlüğe girmesini istediler." (Onaran, 1999: 31)

19 Temmuz 1939'da "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" ile film ve senaryoların kontrolü İçişleri Bakanlığı'na verilmiştir. (Ataman, 2013: 94) Polis nezaretinde filmlerin çekildiği bu dönemde bazı yönetmenler, senaryo sansürden geçtikten sonra kendi ilavelerini yaparak filmlerini çekmişlerdir. (Ak, '1994'e kadar Türk Sinemasında Sansür' adlı belgesel)

Bu dönemden sonra yaşanan bazı ilginç sansür örneklerine yer vermek gerekir. 1953'te Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Hıçkırık* filmi, Mussolini tarafından yapılan tren garını gösterdiği gerekçesiyle sansürlenmiştir. 1954 yılında Osman Seden'in çektiği *Kardeş Dursun* ise, Boğazın Karadeniz çıkışını gösterdiği ve plajda el ele gezen sevgililer sahnesinde düşman orduya çıkartma yapacağı sahillerimizi gösterdiği gerekçesiyle sansüre uğramıştır. (Ak, 1994) Yine Osman Seden'in yazdığı *Vatan Hainleri*, filmin sonunda devlet otoritesi ve milliyetçilik galip gelmesine karşın sol ideoloji propagandası yapma tehlikesi oluşturduğuna karar verilerek senaryonun yeniden yazılması istenmiştir. Bu dönemde Nazım Hikmet, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal ve Vedat Türkali gibi isimlere sansür kurulu tarafından yasak uygulandığından Nazım Hikmet, Hasan Cemil takma adıyla ve Kemal Tahir de Murat Aşkın mahlasıyla senaryolar yazmışlardır. (Ataman, 2013: 106-109)

1960 darbesi neticesinde yürürlüğe giren 1961 Anayasası özgürlükçü bir atmosfer estirse de sinemadaki sansüre ilişkin bir değişim yaşanmamıştır. Bülent Ecevit, sinema sansürünün kalkması için kanun teklifi verse de konuya dair kanunlaşma olmamıştır. (Özel, 2015: 165) Bu gelişmelerin ardından yaşanan bazı sansür olaylarından da söz etmek gerekir. 1962'de Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı *Yılanların Öcü* filmi sansüre uğramıştır. 1963'te Halit Refiğ'in çektiği *Şafak Bekçileri* filmi, içinde yer alan uçak düşme sahnesinden dolayı gençleri askerden soğuttuğu gerekçesiyle ve Göksel Arsoy'un pilot üniformasıyla sevgilisiyle öpüşmesi sebebiyle sansürlenmiştir. (Ak, 1994) 1963'te yine Metin Erksan'ın çektiği *Susuz Yaz* filmi Türkiye'yi kötü göstermesi nedeniyle Berlin Film Festivali'ne yollanmamıştır. Ancak başka yöntemlerle festivale katılmayı başararak Altın Ayı kazanan filminden dolayı dönüşte Hülya Koçyiğit, Metin Erksan ve Erol Taş'a Kültür Bakanlığı ödül vermiştir. (Özel, 2015: 166)

1963'te konuya ilişkin önemli bir gelişme yaşanmıştır. Türkiye İşçi Partisi milletvekilleri Anayasa Mahkemesi'ne sansürün ve buna neden olan Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'ndaki madde 6'nın anayasada sanatı serbestçe öğrenme, öğretme ve yapmayı teminat altına alan madde 21'e aykırı olduğu gerekçesiyle dava açmışlardır. Mahkeme, sanat özgürlüğünü düzenleyen madde 21'in sinema filmleri ile ilgili bir görüş belirtmediğini ifade etmiştir. Sinema filmlerinin kontrolünün genel ahlak ve milli güvenliğin korunması ve kamu

düzeninin sağlanması için alınmış zaruri bir tedbir olduğunu, bu nedenle bilim ve sanatı öğrenme ve öğretme hürriyetinin özünün zedelenmediğini ve anayasaya aykırı olmadığına hükmetmiştir. (T. 08.07.1963, E.204/K.179)

1970 senesinde Yılmaz Güney'in çektiği *Umut* filmi zengin fakir ayrımı yapıldığı, Cabbar'ın atı ve arabasının hakim kararı olmadan satıldığı, Amerikalı bir zencinin soyulduğu ve sabah namazının güneş doğduktan sonra kıldırıldığı nedenleriyle sansürlenmiştir. Ancak, bu karara itiraz edilmiş ve Danıştay'ın konuya ilişkin itirazı kabul ettiği şeklinde verdiği karar neticesinde film gösterime girebilmiştir. (Ak, 1994)

1971 Muhtırası sonrasında televizyonun da yaygınlaşmaya başlamasıyla toplum sinemadan uzaklaşmıştır. Bu dönemde endüstrinin devamı için formül seks furyasında bulunmuştur. Bu filmlerin sansüre takılmamalarının sebebi heyete gönderilen kopya ile gösterilen kopyanın birbirinden farklı olmasıdır. Hatta Milliyetçi Cephe hükümeti (1975-78) zamanında denetimlerin sıkılaştırılması bile bu filmlerin gösterimlerini engellememiştir. Erotik filmler sansürlenmezken toplumsal içerikli filmlerin sansürlenmesi sinemacıların tepkisini çekmiştir. (Ataman, 2013: 122-123)

İkinci Milliyetçi Cephe döneminde (1977-78) Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük çıkarılmıştır. Bununla beraber ilk kez küçüklerin yetişmesini olumsuz yönde etkileyecek filmlerin reşit olmayanlara gösterilemeyeceği hüküm altına alınmıştır. CHP hükümetinde Kültür Bakanı olarak görev yapan Ahmet Taner Kışlalı'nın girişimleriyle 1979'da Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzükte Değişiklikler Yapan Tüzük çıkarılmıştır. Bu tüzükteki madde 18'de denetleme kriterleri dörde düşürülmüştür. Buna göre; demokratik hukuk devleti ilkelerini veya temel hak ve hürriyetleri tehlikeye sokucu ya da saygınlığını yitirici etki yapan, Türk devletinin ülkesi ve ulusuyla bütünlüğünü bozucu etki yapan, kamu düzenini veya ulusal güvenliği zedeleyici etki yapan, cinsel konuları genel ahlak ve adaba aykırı biçimde işleyen filmlerin yapımına, yurda sokulmasına ve gösterilmesine izin verilmeyecektir. Belgesel filmler, video filmler ve televizyon filmleri bu kapsamın dışında bırakılırken yabancı film ithalatını önleyen kopya zorunluluğu ortadan kaldırılmıştır. (Ataman, 2013: 160)

12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasındaki en önemli sansür örneklerinden biri Halit Refiğ tarafından TRT için çekilen *Yorgun Savaşçı* filmi olmuştur. Filmin çekimleri aşamasında romanın yazarı olan Kemal Tahir'in bir Atatürk düşmanı olduğu ve TRT'nin böyle bir kişinin eserini filme almaması gerektiği yönünde eleştiriler gelmiştir. (Selçuk, 1979) TRT Denetimi bu eleştirileri dikkate alarak olumsuz rapor hazırlasa da Bülent Ecevit'in girişimleriyle sorun çözülmüştür. Ancak darbe sonrası Milli Güvenlik Konseyi filmi izleyerek

ortadan kaldırılmasına karar vermiştir. Bir kopyası MİT'te saklanan film TRT tarafından yakılmıştır. (Ak, 1994)

1980 darbesi döneminde de konuya ilişkin bir düzenleme yapılmıştır. Bu dönemde çıkarılan 1983 Tüzüğü ile birlikte Film Denetleme Üst Kurulu kurulmuş ve sayısı bir önceki tüzükle azaltılan denetim kıstasları çoğaltılmıştır. 1986 yılında Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile ilk kez film denetimi kanuni düzenleme ile belirlenmiş ve film denetim yetkisi İçişleri Bakanlığı'ndan Kültür ve Turizm Bakanlığı'na devredilmiştir. (Çiftçi, 2001) Zorunlu senaryo ön-denetimi isteğe bağlı hale getirilmiştir. Böylece daha önceden senaryo, çekim sonrası ve gösterim sonrası şeklinde üç aşamalı bir denetim varken kanunla birlikte iki aşamaya indirilmiştir. Ancak uygulamada sinemacılar, herhangi bir sürprizle karşılaşmamak için senaryolarını denetime sokmaya devam ettiler. (Ataman, 2013: 177-190)

Kanunun uygulanması için çıkarılan yönetmelikteki madde 9'da sansüre zemin hazırlayan gerekçeler sıralanmıştır: Bölünmez bütünlük, milli egemenlik, kamu yararı, kamu düzeni, cumhuriyet, genel asayiş, genel ahlak, dış siyaset, milli kültür, örf-adet. Bunlara uymayan film, video ve müzik eserlerinin gösterilmesine ve icrasına izin verilmeyeceği belirtilmiştir. Ayrıca denetleme kurulu tarafından denetlendikten sonra da mülki idare amirlerine toplumsal bir olaya sebebiyet vermesi muhtemel eserlerin gösterim ve dağıtımını yasaklama yetkisi verilmiştir. Yerel yönetimlere verilen bu yetkinin doğurduğu olumsuz sonuçlara bir örnek, *Su da Yanar* filminin 50'den fazla valilik tarafından yasaklanmasıdır. (Ak, 1994) Denetleme Kurulu kararlarına karşı üst itiraz merci olmayıp, genel idari işlemlere karşı temyiz yolu olan Danıştay'a başvurulabilmektedir. Bunun örneği de *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filminin Danıştay kararıyla gösterilebilmiş olmasıdır. (Ataman, 2013: 194)

Avrupa Birliği'ne uyum süreci kapsamında çıkarılan 4928 sayılı kanun ile bir önceki kanundaki madde 3 değiştirilerek denetim kriterleri Cumhuriyet'in temel nitelikleri, devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, genel ahlak, sağlık ve kamu düzeni ile sınırlandırılmıştır. Aynı zamanda yürütmenin elinde olan yasaklama yetkisine yargı teminatı getirilerek denetim hukuki güvencelere kavuşturulmaya çalışılmıştır. Denetleme sisteminden değerlendirme ve sınıflandırma sistemine geçiş ise 2004'te gerçekleşmiştir. 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun ile birlikte yalnızca sinema filmlerine özgü hükümler içeren bir kanun ilk kez yürürlüğe girmiş oldu. Buna göre; filmler, kamu düzeni, genel ahlak ile küçüklerin ve gençlerin ruh sağlıklarının korunması, insan onuruna uygunluk ve anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda denetlenerek değerlendirilip sınıflandırılacaktır (Doğan, 2010).

Bu amaçla kurulan Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu'nda Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Milli Eğitim Bakanlığı temsilcileri dışında meslek birlikleri temsilcileri, doktora dereceleri bulunan sosyolog, psikolog ve çocuk gelişim uzmanının yer alması öngörülmüştür. Uzman üyelerle beraber yedi temsilcinin bakan tarafından seçildiği göz önüne alındığında bir önceki kanuna göre kurulda sektör temsilcilerinin oranının azaldığı söylenebilir. (Ataman, 2013: 208) Kanuna ilişkin çıkartılan yönetmelikte kurulun, filmin gösterime ve ticari dolaşıma sunulmasının uygun olup olmadığına, filmle ilgili kısıtlayıcı tedbirler uygulanması ve düzeltme yapılmasına, filme ilişkin işaret ve ibare kullanılmasına karar verebileceği belirtilmiştir. Bu yetkiye dikkat edildiğinde kurulun yasaklama yetkisi açıktır ve dolayısıyla sansürün devam ettiği ifade edilebilecektir. Bu değerlendirmeye göre uygun bulunan filmlerin kayıt ve tescil edileceği de yönetmeliğin devam eden hükümlerinde açıklanmıştır. Her ne kadar hükümet yetkilisi film çekimlerinde eskisi gibi hazır bulunmayacaksa da bu durum sansürün yok olduğu anlamına gelmemektedir. Yalnızca biçim değiştirdiğini gösteren bir gelişme yaşanmıştır.

3. 1. 2. Türkiye Sinemasında İlk Sansür Meselesi

Bir önceki bölümde ifade edilen genel kabullerin dışında ilk sansür konusuna ilişkin farklı görüşlerin mevcut olduğundan bahsedilmişti. Şimdi bu görüşlere gerekçeleriyle birlikte değinilecektir. Bu yaklaşımlardan biri, 20 Haziran 1908'de Osmanlı Hükümeti tarafından sansüre ilişkin ilk kararın alındığını belirtir. Bu karara göre iki Fransız'a film çekimi ve gösterimi konusunda izin verilmemiştir:

“İki Fransızın, Şirket-i Hayriye'nin seferden alınmış vapurlarından 18 numaralı vapurunu Boğaziçi sahilleri iskeleleri ile Adalar ve Bakırköy ve İzmit Körfezi sahillerinde römorklar ile çekerek ve içine sinematograf makinesi koyup güya halka sinematograf resimleri göstermek için kiralama teşebbüsünde bulundukları haber verildiğinden sakıncaları dolayısıyla buna izin verilmemesi padişahın yüksek emir ve fermanı icabından olmakla bu hususta emir ve ferman sahibinindir” (Evren, 2000: 138)

Mürebbiye'nin Anadolu'ya gönderilmesine ve gösterilmesine izin verilmemesinin nedenini filmde bir Fransız mürebbiyesinin “ahlaksız ve erkek düşkün bir kadın olarak” yansıtılmasının oluşturması, Evren'e göre *Mürebbiye* örneğini ‘rencide edilen bir ulusun bireyi’ne dayandığından gerçek bir sansür olarak nitelemeye engeldir (Özgüç, 1974: 22) Ayrıca o filmin yasaklamasını işgal güçlerinin yapması da Evren'e göre Türkiye sinemasındaki ilk sansür olarak değerlendirilmesine olanak tanımamaktadır. (Öztürk, 2006: 66)

1908'de Beyoğlu Mutasarraflığı, İstiklal caddesindeki Odeon Tiyatrosu'nda düzenlenen film gösterimlerini müstehcen olduğu gerekçesiyle yasaklamıştır. Bunu da ilk sansür olarak değerlendirenler vardır. (Ataman, 2013: 78)

Bu genele karşı çıkan aykırı yaklaşımın dışında bir başka görüş de ortaya yeni çıkan belgeler bağlamında dile getirilmiştir. Buna göre, 1909'da İzmir Valiliği tarafından İçişleri Bakanlığı'na yollanan yazı ile sinema gösteriminin izne bağlı olması gündeme gelmiştir. Ancak her resmi kurumun benzer gösterimler yapmak için izin alıp almamasına yönelik bir genelleme yapmak mümkün olmadığından ilk sansür olarak kabul etmek doğru olmayabilir. (Öztürk, 2006: 67) İlgili yazı şu şekildedir:

İzmir Polis İdâresiyçünistîcâr olunan [kiralanan] mahallin masârif-i mübremesinin[gerekli] tesviyesine [ödenmesine] muktezî[gereken] iki yüz liranın â'id olduğu tahsîsâtdanâcilen sarfına me'zûniyeti 'tâsî[ödemesi] ve imkân müsâ'id olmazsa muktezî bu sarfı kapatmağa mahsûs olmak üzere bir sinematograf temâşâsitertibimutasavver [düşünülmüş] olduğundan şıkdan birinin emir ve tensîb[uygun] buyurulması ma'rûzdur" (BOA, 23/L/1327) (aktaran Öztürk, 2006: 67)

1915 tarihli bir başka yazıda da sansür merkezlerinin görevinin son bulduğu ve bundan sonra tiyatro oyunları ve sinema filmlerini polislerin inceleyeceği belirtilmiştir. Bu yazı şöyledir:

DÂHİLİYE NEZÂRETİ

Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti

1037 Umum

Fîmâba'd[Bundan böyle] tiyatro piyesleriyle sinema şeridlerinin doğrudan doğruya polisçe tedkik ve ta'kib edilecek ve binâen aleyh bu bâbda Sansür Hey'etince hakk-ı müdahale kalmadığının bi'l-cümle sansür merâkizine[merkezlerine] emr edildiği inde'l-muhâbere Başkumandanlık Vekâlet-i Celîlesinden vârid olan tezkire buraya da bildirilmiş olunur. Ona göre icrâ-yı icâbî lüzumu ta'mîmen tebliğ olunur efendim.

Dâhiliye Nâzırı nâmına Müsteşâr" (BOA, 08/R/1333) (aktaran Öztürk, 2006: 68)

Bu yazı sayesinde 1915'ten önce sansür merkezlerinin olduğu anlaşılabilmektedir. Ayrıca sansür yetkisinin 1915'ten sonra muhtemelen savaş koşulları olması sebebiyle daha sıkı bir denetim gerçekleştirmek için polis teşkilatına devredildiği öğrenilebilmektedir. Ortaya çıkan bir başka belge de 1921 tarihli olup Ankara Hükümeti'nin sanatsal etkinliklere ilişkin yaklaşımını göstermektedir. Zira belgeden tiyatro oyunlarının yasaklandığı ancak sinemanın bu yasaklardan muaf tutulduğu anlaşılmaktadır. İlk belgede Emniyet Genel Müdürlüğü, Bakanlar Kurulu'ndan sanatçıların aç kalmamaları için Ankara'nın eski şehir bölümünde gösteri yapıp yapamayacakları konusunda görüş istemektedir. Bu yazı şu şekildedir:

"İcrâ Vekilleri Riyâset-i Celîlesine

30 Mayıs 1921 tarih ve 6/344 numaralı tezkireleri hükümlerine uygun olarak Ankara'da tiyatrolarda her türlü oyun menedilmiş idi. Millet Bahçesi'ndeki tiyatrodan oyun oynayan Temâşâ Heyeti tarafından verilen dilekçede kırktan fazla sanatkârın daha ziyâde işsiz kalmaması için sanatlarını icrâ etmelerine izin verilmesi istirham edilmektedir.

Eski Şehir’de sonradan oyunlarına müsaade edilmiş olmasına ve bahsi geçenlerin aç kalmaları ihtimaline binaen yasağın kaldırılması uygun görülmekte ise de gereğinin yapılarak bildirilmesi gerekmektedir.

Dâhiliye Vekili nâmına Hâriciye Vekili” (BCA, 22/6/1921) (aktaran Öztürk, 2006: 69)

İçişleri Bakanlığı’ndan gelen cevapta tiyatro oyunlarına ilişkin yasağın sürdüğü, ancak sinemanın bunun tek istisnası olduğu belirtilmektedir:

“Dahiliye Vekaletine- Emniyet Genel Müdürlüğü ifadesiyle gelen 12 Nisan 1921 tarihli ve 18501/2517 numaralı tezkirenin cevabıdır. Oynanması yasaklanan tiyatronun harp durumu ve Ramazan dolayısıyla eskisi gibi yasaklanması ve yalnız sinemalara müsaade olunması Bakanlar Kurulu’nun 22 Mayıs 1921 tarihindeki toplantısında uygun görülmüştür efendim.” (aynı belgenin devamı)

1923’te ise Genelkurmay Başkanlığı’ndan Bakanlar Kurulu’na gönderilen yazıda Cumhuriyet’in ilanından önce propaganda filmlerine yönelik bir engelleme girişimi olduğu görülebilmektedir:

“Düveli İtilaflı tarafından mütarekeden sonra İstanbul’un işgalini müteakip sinema filmlerine resmi geçit, manevra gibi birer perdelik kendilerine ait milli ve askeri bir kısım ilave Alman ve Avusturya gibi müttefik orduların bu gibi askeri ve milli parçalarını mezkur filmlerden ihraç ettirilmişti. Elyevm İzmir’in muhtelif sinemalarında sinema filmlerinin baş tarafında böyle düveli itilafıye ordularının resmi geçit ve manevraları gibi birer kısım gösterilmektedir. Sinemalar bütün dünyada en birinci propaganda aletleridir. Bunları memleketimizde milli ve şayanı istifade bir şekle sokmak hali hazırda mümkün değilse bile hiç olmazsa henüz kendileriyle sulh akdetmediğimiz düşmanlarımızın propagandalarına müsaade etmemiz caiz değildir. Salifül arz (bildirilen) filmlerden düşman ordularına ait olanlarının Anadolu’da alelumum sinemalarda gösterilmesine müsaade edilmemesini arz ve teklif ederim.” (BCA, 29/5/1923a; Öztürk, 2005: 27-8)

İzmir sinemalarında İtilaf Devletleri’nin gösterdiği propaganda filmlerinin Anadolu’da gösterilmemesi için gerçekleştirilen bu girişim, karşılığını bulur ve İçişleri Bakanlığı ile Maliye Bakanlığı bu konuda görevlendirilir. Cumhuriyet’in ilanından önce Ankara Hükümeti’nin sinema alanında gerçekleştirdiği ilk sansür aşağıdaki yazıdadır:

“Düveli itilafıye tarafından mütarekeden sonra İstanbul’un işgalini müteakip sinema filmlerine resmi geçit, manevra gibi kendilerine ait milli ve askeri bir ritim ilave ve Alman ve Avusturya gibi müttefik orduların bu gibi askeri ve milli parçalarının ihraç ettirildiği malumdur. Elyevm İzmir’in muhtelif sinemalarında sinema filmlerinin baş tarafında böyle düveli itilafıye ordularının resmi geçit ve manevraları gibi birer kısım gösterilmekte olduğu erkânı harbiyeyi umumiye vekaletinden mevzut 21/5/39 tarihli tahriratında bildirilmektedir. En birinci bir propaganda aleti olan sinemaların memleketimizde milli ve şayanı istifade bir şekli hali hazırda mümkün değilse bile hiç olmazsa henüz kendileriyle sulh akdetmediğimiz düşmanlarımızın bu suretle olan propagandalarına ağmazı ayn etmekliğimiz (göz yummamız) caiz olamayacağından mezkur filmlerden düşman ordularına ait olanlarının Anadolu’da sinemalarda gösterilmemesi ve filmlerden o kısımların badele ibtal gümrüklerin kararı alelumum esbabının istikmalini ve neticeden malumat itasını rica ederim efendim.” (Aynı belge; Öztürk, 2005: 29)

Son olarak genel bir sansür kararına rastlanması da yine ortaya çıkan belgeler vasıtasıyla olur. Cumhuriyet'in ilanından sonra verilen bu karar da 1923 tarihlidir. Türk sinemasında “hazretli filmler”in 1960larda başladığı ileri sürülür. Başlangıç olarak da 1965 tarihli *Yusuf* filmi gösterilir. Anadolu’da önemli hasılatlar yapan film üç yıl kadar sürecek “Hazretli Film” modasını başlatmıştır. (Özgüç, 1990: 85) Ancak sansüre ilişkin ortaya çıkan bu belge, Türkiye’deki dinsel filmlerin tarihinin çok daha eskilere dayandığını da göstermektedir. “Yusuf Aleyhisselam Kısası”nın sinemalarda gösterilmesinden duyulan rahatsızlığı yukarıdaki belge ile Trabzon Müftülüğü, Şeriye ve Evkaf Bakanlığı’na bildirir. (BCA, 11/6/1923) Trabzon Müftülüğü ile Erzurum’un ileri gelen tüccarlarının bildirdiğine göre, içinde bulunulan asırda, ulusun seviyesini yükseltecek, sanayi ve bilimin ilerlemesine dair örnekler verecek, bilgiyi ve ahlak olgunluğunu geliştirecek filmlerin gösterilmesi daha yararlı iken, “hissiyat-ı İslamiyyeyi rencide edecek” ve “enbiya-yı izam hazeratını” “yalan yanlış tasvirlerle” göstermek kabul edilemez. (Öztürk, 2006: 71) Gösterilen filmin bu duruma sebebiyet verdiğinin belirtilmesi ve gerekli tedbirlerin alınmasının istenmesi üzerineyse yanıt gecikmeyecektir:

“30 Mayıs/339 tarihli 6/1615 numaralı tezkere-i aliyyeleri cevabıdır. *Badema* [Bundan böyle] gerek hariçten ithal ve gerek dahilde imal edilecek sinema filimlerinininzar-ı umumiyyeyevazından evvel hükümetin nazar-ı muayene ve murakebesine arz edilmesi hakkında vilayet ve livalara icra kılınan tebligat-ı umumiyye sureti leffen takdim kılındı efendim” (Aynı belge)

Burada dışarıdan getirilecek veya ülke içinde çekilecek filmlerin halka sunulmadan önce denetimden geçirilmesine yönelik emir verildiği belirtilmektedir ki, bu durumun bir sansür olduğunu ifade etmek gerekir. Böylece sansürde inisiyatifin yalnızca valiliklere bırakılmış olduğunun yanlış bir bilgi olduğu anlaşılmakta ve hükümetin bu konuda bizzat dahli olduğu görülmektedir. Valiliklerin de ikinci kez kontrol ediyor olması ise sansürün birden çok aşamalı bir süreç olarak işlediğini gözler önüne sermektedir.

3. 2. Türk Hukukunda Sansür İçin Kullanılan ‘Gerekçe’ler

Hukuk düzenlemeleri (yasalar, yönetmelikler vb.), Meclisin yasama faaliyetleri kapsamında ortaya çıkar. Dolayısıyla Mecliste çoğunluğu elinde bulunduran siyasi iradenin görüşleri bağlamında kanunlar çıkartılmaktadır. Sansürün kısa bir tarihçesinin sunulmaya çalışıldığı bölümde zaman zaman farklı hassasiyetleri olan hükümetlerin iktidarda olduğu dönemlerde bu hassasiyetlere paralel olarak sansür kriterlerinde bir takım değişikliklerin olduğu görülebilmektedir. Örnek vermek gerekirse CHP Hükümeti ile Milliyetçi Cephe Hükümeti’nin dünyaya bakış açıları arasında var olan fark, ister istemez ne gibi filmlerin sansürleneceği konusunda da değişiklikler yaratmaktadır. Örneğin CHP döneminde bölünmez

bütünlük gibi ulusal hassasiyetler ön planda iken Milliyetçi Cephe döneminde ise müstehcenlik gibi dini, muhafazakar hassasiyetler daha ön planda olabilmektedir. Bu yasaklamalar bazı hukuki düzenlemelere dayandırıldığından ilgili hükümlerdeki kıstaslar da dönem dönem değişmiştir. Tüm bu değişikliklere karşın belli başlı denetim kriterlerinin – zaman zaman sansüre dönüşen- aynı veya benzer olduğu da fark edilmektedir. Bu da hükümetlerin gözettiği hassasiyetler değişse de devletin dikkat ettiği hususların değişmediğini göstermektedir. Ulusal güvenlik kaygıları, bölünmez bütünlük vurgusu, kamu düzeni ve genel ahlak bunların başlıcalarıdır.

Sansür için sadece 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun’da yer alan yasal düzenlemeler kullanılmıyor. Aynı zamanda başka kanunlarda yer alan düzenlemeler de sansür için araçsallaştırılabilir. Öncelikle bunlara değinmek daha uygun olacaktır. Zira sonraki kısımlarda bahsi geçen 5224 sayılı kanun ve buna bağlı çıkartılan yönetmelikte yer alan hükümlerin nasıl birer hukuki gerekçe olarak kullanıldığı açıklanacaktır.

Temel hak ve özgürlüklere ilişkin bir uluslararası anlaşma olan Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’nin 10. Maddesi’nde ifade özgürlüğü güvence altına alınmıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin de taraf olduğu uluslararası bir anlaşma olan Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi, Türkiye tarafından 1954’te onaylanmıştır. Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi’nin yetkisi de 1987’de tanınmıştır. Anayasa’nın 90. Maddesi’nde uluslararası anlaşmaların kanun hükmünde olduğu belirtilmiştir. Bu sözleşmedeki hükümlerin Anayasa’ya aykırılık iddiası ile Anayasa Mahkemesi’ne taşınamayacağı da ilgili maddede yer almıştır. İfade özgürlüğünün sınırsız olmadığını da eklemek gerekir. Bu rejimde; genel ahlakın korunması, başkalarının şöhret ve haklarının korunması, milli güvenliğin, toprak bütünlüğünün ve kamu düzeninin korunması gerekçeleriyle ifade özgürlüğü sınırlandırılabilir. (Cankaya & Yamaner, 2012: 28)

Bu sınırlandırmalara karşın Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi, Handyside kararında ifade özgürlüğünün kapsamına ilişkin önemli vurgularda bulunmuştur:

“İfade özgürlüğü, sadece hoş giden veya zararsız ya da tepki yaratmaz sayılan haber veya fikirler için değil, fakat, devlete veya halkın bir kısmına ters düşen, şoke eden ya da üzüntüye sevk edenler içinde geçerlidir. Çoğulculuk, hoşgörü ve yeniliğe kucak açma bunu gerektirir ve bunlar olmadan demokratik toplum olmaz.” (Handyside Kararı, 7.12.1976 tarihli, paragraf 49)

Anayasa’nın 26. Maddesi’nde “Düşünceyi açıklama ve yayma hürriyeti”, 27. Maddesi’nde de “Bilim ve sanat hürriyeti düzenlenmiştir”.³ Suçların belirlendiği Türk Ceza

³ VIII. Düşünceyi açıklama ve yayma hürriyeti

Kanunu'nun 305. Maddesi'nin birinci fıkrasında 'Temel milli yararlar karşı faaliyetlerde bulunmak için yarar sağlama' başlıklı bir suçun temel hali düzenlenmektedir.⁴ Bu hüküm Avrupa Parlamentosu tarafından ifade özgürlüğünün engelleyici olduğu gerekçesiyle ele tirilse de (Evrensel Gazetesi, 25.09.2006)⁵ madde kanun içerisindeki geçerliliğini halen yürürlükte olarak korumaktadır. Festival yönetimlerini belgeselleri göstermekten alıkoyan maddelerden biri de bu olabilir ancak buna ilişkin herhangi bir resmi açıklama yapılmamıştır.

İfade özgürlüğünü sınırlayan bir başka düzenleme de Terörle Mücadele Kanunu'nda yer almaktadır. İlgili Kanun'daki md. 6/II, terör örgütlerinin bildirilerinin ve açıklamalarının yayınlanmasını yasaklamaktadır.⁶ Bu hükme 2013'ten önce 'şiddeti meşru gösterme, övme' gibi ibarelerin eklenmemesi Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi uygulaması ile çelişki yaratmaktaydı. Zira  iddete teşvik etmeyen ifadeler Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi tarafından ifade özgürlüğü koruması kapsamında değerlendirilmektedir. (Cankaya & Yamaner, 2012: 78-79)

Bu duruma ilişkin farklı ülkelerde ifade özgürlüğünün ihlali iddiası ile mahkeme önüne gelen vakalar olmuştur. Bunlardan biri de bir televizyonda IRA'nın siyasi kanadı olarak kabul edilen Sinn Fein'in temsilcileriyle yapılan röportajın yayınlanmasının yasaklanmasına ilişkindir. Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi, televizyon yapımcıları tarafından ifade özgürlüğü ihlali olarak iddia edilen bu başvuruyu kabul edilemez bulmuşlardır. Görsel-işitsel materyallerin yazılı basına göre kamuoyu üzerinde daha fazla etki

MADDE 26- Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Bu hürriyet resmî makamların müdahalesi olmaksızın haber veya fikir almak ya da vermek serbestliğini de kapsar. Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanması engel değildir. (Değişik: 3/10/2001-4709/9 md.)

Haber ve düşünceleri yayma araçlarının kullanılmasına ilişkin düzenleyici hükümler, bunların yayımını engellemek kaydıyla, düşünceyi açıklama ve yayma hürriyetinin sınırlanması sayılmaz. (Ek fıkra: 3/10/2001-4709/9 md.) D   nceyi açıklama ve yayma hürriyetinin kullanılmasında uygulanacak  ekil,  art ve usuller kanunla düzenlenir.

IX. Bilim ve sanat hürriyeti

MADDE 27- Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir.

Yayma hakkı, Anayasanın 1 inci, 2 nci ve 3  nc  maddeleri hükümlerinin değiştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılamaz.

⁴ Temel millî yararlar karşı faaliyetlerde bulunmak için yarar sağlama

Madde 305- (1) (Değişik fıkra: 29/6/2005 – 5377/38 md.) Temel millî yararlar karşı fiillerde bulunmak maksadıyla veya bu nedenle, yabancı kişi veya kuruluşlardan doğrudan doğruya veya dolaylı olarak kendisi veya başkası için maddi yarar sağlayan vatandaşa ya da Türkiye'de bulunan yabancıya, üç yıldan on yıla kadar hapis ve onbin güne kadar adli para cezası verilir. Yarar sağlayan veya vaat eden kişi hakkında da aynı cezaya hükmolunur.

⁵ <https://www.evrensel.net/haber/173111/hukuksuzluk-elestirisi/> erişim tarihi: 27.07.2017

⁶ Açıklama ve yayınlama

Madde 6 – (Değişik ikinci fıkra: 11/4/2013-6459/7 md.) Terör örgütlerinin; cebir, şiddet veya tehdit içeren yöntemlerini meşru gösteren veya öven ya da bu yöntemlere başvurmayı teşvik eden bildiri veya açıklamalarını basanlar veya yayınlayanlar bir yıldan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

uyandırdığını belirten Mahkeme, söz konusu yasağı ulaşmak istenen amaca göre ölçülü bulmuştur. İrlanda’da IRA’nın amacına ulaşmak için kitle iletişim araçlarını kullanma yönünde istekli oluşunu da değerlendirme esnasında göz önünde bulundurulmuştur. (Cankaya & Yamaner, 2012: 82)

Sanatsal ifade özgürlüğünün bir alt kategorisi olan sinemasal ifade özgürlüğüne yapılan müdahaleleri bu bağlamda derlemek gerekirse; yasama, yargı ve yürütme organlarının ve devlet dışı aktörlerin ayrı ayrı müdahaleleri olabildiğini belirtmek gerekir. Bunlardan yasama organının (TBMM) müdahaleleri dışındakileri anarak geçmekle yetinilecektir. Zira hukuki gerekçelerden söz edebilmek için yasama organının müdahalelerine odaklanmak gerekir.

Yürütme organının müdahaleleri; tehdit veya taciz, sanat etkinliklerine erişimin engellenmesi, sanat kurumlarının özerkliğine yapılan müdahaleler, festival seçkisine yapılan müdahale, devlet tarafından maddi kaynak sağlanmaması veya sağlanan kaynağın iptal edilmesi/geri ödenmesinin istenmesi, gösterim mekanı sağlanmaması ve gösterimin engellemesi şekillerinde ortaya çıkabilmektedir. Yargı organının müdahaleleri de soruşturma açılması, gözaltına alma, ceza davası açılması, tutuklama, para cezası/hapis cezası ve diğer yaptırımlar biçimlerinde vuku bulabilmektedir. Devlet dışı aktörlerin yapmış olduğu müdahaleleri fiziksel müdahale, tehdit veya taciz, sanat eserinde eser sahibinin izni olmadan değişiklik yapılması, (film açısından yönetmenin rızası dışında gerçekleşen değişiklikler) repertuara ya da içeriğe yönelik müdahale ve gösterimin engellenmesi şeklinde sıralanabilir. (Karan, 2013: 56-84)

Yasama organı olan Meclis’in müdahalelerini inceleyebilmek ancak yasalarda kullanılan kavramlar üzerinden gerçekleştirilebilir. 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun’a bağlı olarak çıkartılan Yönetmelik’in 11. maddesi’nde: “Bakanlık bünyesinde oluşturulan Kurullar sinema filmlerini gösterim ve iletim biçimlerini de dikkate almak suretiyle kamu düzeni, genel ahlak, küçüklerin ve gençlerin ruh ve beden sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve Anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda değerlendirir.” şeklinde yer alan değerlendirme ve sınıflandırma esaslarında belirtilen kavramları tasnifleyerek incelemek yerinde olacaktır. Devam eden bölümlerde bu minval üzere değerlendirmelerde bulunulacaktır.

3. 2. 1. Kamu Düzeni ve İnsan Onuru

Bütün bu müdahalelerin dışında esas konumuz hukuki gerekçeler olduğundan yasama organının yapmış olduğu müdahalelere yani mevzuatın yarattığı sansüre ilişkin

örneklemelerde bulunmak daha yerinde olacaktır. Bu sansürlere gerekçe olarak kullanılan yasal düzenlemelerin başında 1991 senesinde yürürlüğe giren 3713 sayılı Terörle Mücadele Kanunu gelmektedir. ‘Terörle mücadele’ kapsamında gerçekleşen bu sansürlere cevaz veren en önemli hüküm ise 2013’te son halini alan md. 7/2’dir. “Terör örgütünün; cebir, şiddet veya tehdit içeren yöntemlerini meşru gösterecek veya övecek ya da bu yöntemlere başvurmayı teşvik edecek şekilde propagandasını yapan kişi” şeklindeki seçimlik hareketlerden oluşan tanımlama ile kapsamın mümkün olduğunca geniş tutulduğu görülmektedir. Böylece muhalif çıkan seslerin rahatlıkla bu kapsamda mütalaa edilebilmesini sağlayan bir kanun maddesi tanzim edilmiştir.

Bir belgeye “terör örgütü propagandası” yaptığı gerekçesiyle işletim belgesi verilmemiştir. Aydın Orak’ın yönetmenliğini yaptığı ve 1992’de Cizre’de güvenlik güçlerinin müdahalesinde çok sayıda kişinin öldüğü Nevroz’u konu alan “Berîvan-Bir Direniş Destanı/Destaneke Serhildanê” (2009) adlı belgesel Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu tarafından uygun bulunmamıştır. Filmin yapım tarihi Çözüm Süreci açısından sembolik önemi olan 34 PKK⁷ üyesinin Habur Sınır Kapısı’ndan geçerek teslim olduğu (Konuralp, 2009) sene ile aynıdır. Böyle bir açılımın yapıldığı zamanlara denk gelmesi de siyasal atmosfer açısından daha uygun bir değerlendirme yapılmasını sağlayabilir. Kurulun oy birliğiyle aldığı kararda eser hakkında “Kamu düzenini olumsuz yönde etkileme amaçlı tarihi olayları çarpıtan, toplumda kin, nefret ve düşmanlığı körükleyen, Türk milletinin birlik ve beraberliğini bozucu, PKK propagandası yapan unsurlar içermesi nedeniyle” ticari dolaşıma sokulmasına ve gösterilmesine müsaade edilmediği ifade edilmiştir. (Karan, 2013: 43) Bunu yapma yetkisi veren 2004 tarihli 5224 sayılı Kanun’un 7. maddesinde geçen “Değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda uygun bulunmayan filmler, ticarî dolaşıma ve gösterime sunulamaz” cümlesinin sansürün zeminini oluşturan bir hüküm olduğu açıktır.

5224 sayılı Kanun’daki md. 4/4’te “Bakanlık, insan onurunun, kamu düzeninin, genel ahlakın, çocukların ve gençlerin ruh sağlığının korunması amacıyla; şiddet, pornografi ve insan onuruyla bağdaşmayan görüntü ve etkiler içeren filmleri yeniden değerlendirilmek üzere Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna sevk edebilir.” denilerek bir anlamda sansüre bulunan gerekçeler de ortaya konmuş olur. Kamu düzeni, yukarıda belirttiğimiz örnekte olduğu gibi daha ziyade devletin bölünmez bütünlüğü, milli güvenlik, terörle mücadele çerçevesinde gündeme gelmektedir. Bu açıdan kamu düzenine kilit bir kavram demek yanlış olmaz. İnsan onuru ise her ne kadar yasada kendine yer bulsa da uygulamada rastlanan bir

⁷ PKK, Türk yargısının kararlarında terör örgütü olarak kabul edilmektedir. ABD ve Avrupa ülkelerinin terör örgütü listelerinde de yer almaktadır.

denetleme kriteri olarak karşımıza çıkmamaktadır. Yasal düzenlemelerde bu şekilde muğlak ve içinin farklı kişilerin istediği şekilde doldurabileceği kavramlar bulunması suistimallerin önünü açmaktadır.

Kurul kararında açıkça kamu düzeni gerekçe olarak gösterilebildiği gibi kimi durumlarda ülke sınırlarını aşan bir biçimde kamu düzeni hassasiyeti sansürlemenin kaynağını teşkil edebilmektedir. Polonya’da 22 Temmuz-2 Ağustos 2010 tarihleri arasında onuncusu gerçekleştirilen Yeni Ufuk Film Festivali’nin ‘Türkiye Sineması’ bölümüne seçilen Kazım Öz’ün biri Türk diğeri Kürt iki gencin çatışmaya aynı otobüste yan yana gidişinin hikâyesini anlatan “Fotoğraf” filminin Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın festival yönetimine “Bu filmi gösterirseniz tüm desteğimizi çekeriz” tehdidinin ardından festival programından çıkarılması ve 2008 yılı Kasım ayında İsviçre’de düzenlenen Culturescapes-Türkei Festivali’ne Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından verilen 400.000 Euro’luk desteğin Hüseyin Karabey’in “Gitmek” adlı filminin festival programından çıkarılmaması durumunda geri çekilmesi tehdidi sonucunda festival direktörü tarafından programdan çıkarılması bu duruma örnek olarak sunulabilecek gelişmelerdir. (Karan, 2013: 73)

Bunlar da sansürün farklı veçheleri, yöntemleri olsa da hamlenin yapılmasındaki çıkış noktası değişmemektedir. İkinci örnek vesilesiyle sansür meselesi gündeme gelince bu konuda açıklama yapmak zorunda kalan dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay’ın “Biz kendi maddi kaynaklarımızı aktararak program yapımında söz sahibi olup, festivalde Türkiye aleyhinde yayınlar yapılması, Türkiye’nin bir bölümünün bir başka isimle isimlendirilmesi karşısında sessiz mi kalmalıyız?” ifadeleri hangi saiklerle konuya yaklaşıldığını göstermektedir. (T24 İnternet Gazetesi, 2013) Kamu düzenini sağlamak için sansür bir araç olarak görülürken bu da kimi zaman desteği geri çekme tehdidiyle kimi zaman da doğrudan gösterime sokulmasını yasaklayarak gerçekleştirilmektedir.

3. 2. 2. Genel Ahlak, Şiddet, Pornografi ile Çocuk ve Gençlerin Ruh Sağlığının Korunması

Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik’teki m. 11/2’de geçen “(...) bu değerlendirmeye bağlı olarak; cinsellik, korku veya şiddet unsurlarının ağırlıklı olup olmadığı gibi hususları da dikkate almak suretiyle, genel izleyici kitlesi tarafından izlenebilirlik ve yaş bakımından sinema filmlerini sınıflandırır” ibaresinden bir denetim dahi yapılmadığı ve dolayısıyla yalnızca sınıflandırmadan ibaret olduğu gibi bir sonuç çıkarılabilir. ABD’de olduğu gibi bu sınıflandırma sektörün kendi içerisinde yapıyor olsa idi bu şekilde değerlendirme imkanı olabilirdi. (Akgüner, 1979: 59) Ancak bu sınırlandırmanın bizatihi kendisi bir grup seyircinin

filmden mahrum kalması anlamına geldiğinden dolayı da olsa bir sansür olarak değerlendirilebilir.

Buna örnek olarak, Onur Ünlü'nün çekmiş olduğu ve İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film ödülü alan *İtirazım var* (2014) filmine Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu tarafından filmin gösterime girmesine bir gün kala +18 yaş sınırı getirilmesi verilebilir. Kurul, 'genel ahlaka ve insanlık onuruna aykırı şiddet sahnelerinin çocukların ve gençlerin ruh sağlığını bozabileceği'nden hareketle böyle bir karar aldıklarını belirtti. Birtakım mizahi politik göndermeler barındıran filme bu sebeple yaş sınırı konulmadığına inanmak istediğini söyleyen Ünlü, polisiye filmde tek tük dövüş ve yumruklama sahnesinin olmasının işin olağan biçimde gerektirdiği unsurlar olarak yorumlamıştı. (Demir, 2014) Bunun üzerine itiraz eden yapım şirketi, 'dini değerlerin suistimal edilmediği, küfür kullanımının kısıtlı olması ve cinsel istismara işaret eden bir durumun hasıl olmadığını' belirtti. Kurul yapmış olduğu ikinci incelemede yaş sınırlamasını +15'e düşürdü. (Topyıldız, 2014)

Yaş sınırlaması ile ilgili bir başka konu da Bakanlık desteği alarak çekilen filmlere ilişkindir. Burada, yalnızca seyirci profili ve dolayısıyla sayısının kısıtlanmasının ötesinde bazı maddi yaptırımlarla karşı karşıya kalma sonuçları doğmaktadır. 2004 tarihli 5224 sayılı Kanun'un 'Geri Ödemeler' başlığıyla düzenlenen 12. maddesinde "Desteklenen yapım projelerinin gerçekleştirilmesinden sonra meydana getirilen filmlerde değerlendirme ve sınıflandırma sonucu uyarı niteliğindeki işaret ve ibare kullanılmasının zorunlu tutulması halinde bu projelere sağlanan destek geri alınır" şeklinde bu durum açıklanmıştır. Bununla ilgili güncel bir örnek vermek gerekirse Yeşim Ustaoglu yönetmenliğinde hayata geçirilen *Tereddüt* (2016) filmle ilgili yaşananları hatırlamak gerekir. Ustaoglu, Bakanlık desteği ile çekmiş olduğu filmin +18 yaş sınırı almaması için bazı sevişme sahnelerini kesmiştir. (Diken, 2016) Desteği geri ödemek zorunda kalmamak için böyle bir yöntem izleyen yönetmenin böyle bir şey yaptığından filmin başrol oyuncusu Funda Eryiğit'in Twitter üzerinden yapmış olduğu "Tereddüt yarından itibaren aşağıdaki salonlarda gösterimde. Fakat ne yazık ki çektiğimiz haliyle değil, sansürlü haliyle izleyebileceksiniz" paylaşımıyla kamuoyunun haberi olmuştu. Yurtiçinde +15 yaş sınırıyla ve oto-sansürlü bir şekilde vizyona giren film, yurtdışındaki festivallere orijinal haliyle gönderilmişti. (Maro, 2016) Yönetmeni bu oto-sansüre zorlayanın bir yasa maddesi olduğu düşünüldüğünde bir sansür vakası olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum bizlere sansürle karşılaşanların yalnızca belgeseller olmadığını, kurmaca filmlerin de sansüre uğradığını göstermektedir. Sansüre kanunlardaki maddelerin ve oralarda verilen yetkilerin sebep olduğu düşünüldüğünde sanatsal yaratıların özgürce ortaya çıkarılabilmesi için değişikliklere hukuki düzenlemelerden başlamak gerekmektedir. Sanatsal

ifade özgürlüğünün tam anlamıyla korunmadığı bir ortamda, sanatçıların özgürce üretimde bulunmaları beklenemez. Bu kısıtlama ve baskı, kültür-sanat hayatının olduğu kadar toplumsal yaşamın önündeki gelişme imkanını da tıkamaktadır.

3. 3. Film Festivallerinde Belgesellere Yönelik Sansür Bağlamında Gündeme Gelen “Eser İşletme Belgesi”

Filmin kayıt ve tescil edildiğini gösteren “Eser İşletme Belgesi” olmadığı için festivallerde gösterilmeyen film vakalarına rastlanmaktadır. “Eser İşletme Belgesi” zorunlu kılındıkça festivaller ve bağımsız sinemacılar açısından ifade özgürlüğü kısıtlamalarına sebebiyet veriyor. Böylece bağımsız sinemacılar içinde önemli bir yer kaplayan belgeselciler de sansürlenmiş oluyor. “Eser İşletme Belgesi”nin gündeme hangi bağlamda gündeme geldiğini ortaya koymak, içinden geçilen süreçte bu uygulamanın nasıl bir noktada yer aldığını anlamak bakımından gerekiyor. 5224 sayılı Kanun’a bağlı olarak çıkartılan 7516 sayılı yönetmeliğin 15. maddesinde ‘Sanatsal Etkinlikler Komisyonu’ndan (SEK) bahsediliyor. Buna göre, yapılan tüm sanatsal etkinliklerin Bakanlıktan destek alabilmesi için bu komisyondan geçmesi gerekmektedir. Bu sanatsal etkinliklerde gösterilecek yerli filmlerin kayıt ve tescil edilmiş olmak kaydıyla katılabileceği belirtiliyor. (İlgili yönetmelik m. 9) Eser sahiplerinin manevi haklarını korumak ve ihlal edilmesini önlemek amacındaymış gibi görünen Bakanlık, esasen film ve festivallerin kendilerine olan maddi bağımlılıklarını kullanarak kontrol mekanizmasını sıkılaştırmış oluyor. 2011’den itibaren bakanlığın destek sözleşmelerine etkinliklerde gösterilecek filmlerin belgelerinin olması gerektiğini bir madde olarak koyması da bu zihniyetin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. (Ergezen, 2012: 56) Yönetmelikte ticari dolaşım ve gösterim arasında bir ayırım yapılmadığından festivallerdeki gösterimler bakımından da bu belgenin zorunlu tutulabileceği şeklinde yorumlar yapılsa da mantıksal yorum yapıldığında belgenin eser sahiplerinin haklarını korumak için düzenlendiği hatırlanmalıdır. Bu amaç ışığında bakıldığında ticari dolaşımı olmayan festival gösterimlerinden eser sahiplerinin herhangi bir maddi karşılık almadığı vurgulanmalıdır. Dolayısıyla festivallerde gerçekleşecek gösterimler bakımından ortada korunacak herhangi bir hak bulunmadığından belgenin talep edilmesi de gereksizdir. Kaldı ki 2011 Aralık ayından itibaren bu kuralın tüm festivallerde uygulanacağını, yıllardır uygulanmadığını itiraf eden Sinema Genel Müdürü Cem Erkul, aslında bir yandan önceden bu yorum doğrultusunda yapılan bir uygulama olduğunu söylüyor. (Siyah Bant, 2012)

2006 yılında çıkarılan Fikir ve Sanat Eserleri Kayıt Tescili Hakkındaki Yönetmeliğin 5-(c)’sindeki “kayıt ve tescile ilişkin gereken belgeler” bölümünde belirtildiği üzere, kayıt ve tescil ettirilecek filmlerden, “Eser İşletme Belgesi” almak için “değerlendirme

ve sınıflandırmanın sonucunu gösterir belge” isteniyor. Bu belgenin de değerlendirme ve sınıflandırma kurulundan alındığı düşünüldüğünde önceki bölümlerde örneklerle açıklanan, kurulun sansür sicilini unutmamak gerekiyor. Bu şekilde bir şart koşulması gerek yüksek yaş sınırı koyarak gizli sansür yapan gerekse de açıkça ticari dolaşıma sokulmasını uygun bulmayarak açıkça sansür uygulayan kurul göz önüne alındığında filmleri içinden çıkamayacağı fasit bir sansür dairesine hapsediyor.

Bir başka husus ise 5224 sayılı kanunun 4. Maddesinde izah edilen kurulların yapısına ilişkindir. Kurullarda bulunacak üye sayıları incelendiğinde bakanlık temsilcilerinin uzmanlardan ve sektör temsilcilerinden daha fazla olduğu görülebilmektedir. Bu durum ne yazık ki özgürce yaratılacak filmlerin siyasi iktidarın dünya görüşüne göre tırpanlanması tehlikesini de içinde barındırıyor. Ayrıca, kurulda yer alan bazı uzmanların sanatsal yetkinlikten yoksun oluşları da gereğine uygun değerlendirme yapmalarının önünde bir bariyer oluşturduğu gibi sansürcü tutumlara kadar varan boyutlar meydana gelebilmektedir. Örneğin bir sahnede ‘bir erkeğin başka bir erkeğin kulağını aralarındaki eşcinsel ilişkiyi sezdirecek şekilde öpmesi’ni kurulda yer alan psikolog, sanatsal özgünlüğü göz ardı ederek “çocukların ruh sağlığına zarar verebilir” gerekçesini ileri sürebiliyor. Bu noktada sanatsal yetkinlik sorgulamasına gidilmeyecekse bile toplumun hassasiyetlerindense yalnızca çocuğun yararının gözetilmesi gerektiğini hatırlatmakta yarar var. *Biutiful* filmine bu sonuç göz önüne alınarak Alt Kurul +20 vermişken, dağıtımçı firmanın itirazı üzerine Üst Kurul sınırı +15’e çekmişti. (Ergezen, 2012: 57)

Kurulun yapısından kaynaklanan bağımsız ve yetkin olamayışının yanı sıra kanaatlerini yönlendirmek için yapılan açıklamalar da iktidarın kültür-sanat politikalarının uzantısı olarak dikkat çekmektedir. Örneğin 2012’de Erkul, aile filmlerinin teşvik edileceğini, Türk toplum yapısına ve genel ahlaka uygun filmlerin daha fazla destekleneceğini söyleyerek hem yaş sınırına ilişkin hem de yasaklamalara dair kurulun alacağı kararlar üzerinde etki oluşturmuştu. (Başaran, 2014) Böyle bir etki olmadığını düşünsek dahi destek konusunda yapılan böyle bir ayırımın kabul edilemez olduğu ifade edilmelidir. Ayrıca, Üst Kurul’a 2004’te Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı’ndan bir temsilci üye eklenmesi de bu yeni politikanın bir uzantısı olarak okunabilmektedir. Esas desteğe ihtiyacı olan bağımsız sinemacıların böylece yaygın gösterim umutları iyice azalmaktadır. Bu duruma itiraz eden sinemacıların ifadeleri şu şekildedir:

“Kurgulanmaya çalışılan bu teorik zeminin hem sanatın tümünde ve doğal olarak sinemada tek bir karşılığı vardır; sansür ve adam kayırma. Sanatın doğasına, maddi koşullarla ve çerçevesi müphem Türk aile değerleriyle sınır çizmek kabul edilemez. Bu tanımlamalarda aslında filmlerin daha çekilmeden sansüre uğraması, belirli bir çizgideki sinemanın teşvik edilmesi,

zaten kâr etme amacı taşıyan ticari yapımların bir daha ödüllendirilmesi gibi Kültür Bakanlığı'nın asli görevi olmayan birçok amaç güdüldüğü görülmektedir.” (82 Sinemacı Bildirisi, 2012)

Bakanlığın “Eser İşletme Belgesi”ni, kayıt ve tescil şartını festivallerde de uygulamaya koymasını telif hakkını korumak gibi görünüşteki amaçla sınırlı algılamak saflık olacaktır. Bu belgenin bağımsız yapımların tek alanı olarak kalan festivallere de el atarak özgün filmlerin, meselesi ve derdi olan kurmaca ve doğası gereği özellikle de belgesel filmlerin, seyirciyle buluşma ihtimal ve imkanını ortadan kaldırmakta araç olarak kullanıldığı örneklerle anlaşılabilecektir. Handan İpekçi'nin filmi “Büyük Adam Küçük Aşk” (2001), 2002 yılında Denetleme Üst Kurulu'nca uygun görülmediği için “Eser İşletme Belgesi” alamamış ve 21. İstanbul Film Festivali'nde gösterilememiştir. “Zenne” (Yön: Caner Alper, Mehmet Binay, 2012) ve “Unutma Beni İstanbul” (Yön: Aida Begic, Stergios Niziris, Omar Shargawi, Hany Abu-Assad, Stefan Arsenijevic, Eric Nazarian, 2010) filmleri, “Eser İşletme Belgesi” olmadığı için 2011'deki Malatya Film Festivali'nde gösterilemediler. Yönetmelikte kullanılabilecek bir hüküm olarak bulunmasına karşın festivallerin inisiyatifine bırakılan ve uygulanmayan bu durum, bu örneklerde uygulanmasıyla tekrar gündeme gelmişti. Sanatsal Etkinlikler Komisyonu'nun altını çizmesi ve bakanlık takibiyle beraber festivallerin hassasiyet göstermeye başlaması bu problemin daha sonraki yıllarda da karşımıza çıkabileceğinin ipuçlarıydı.

Belgesel sinema cephesine geldiğimizde, kurmacalara kıyasla ticari açıdan daha zayıf olan bu alanın bu uygulamadan daha çok etkilenmesi kaçınılmazdı. Zira belgesel filmler genellikle vizyon şansı bulamadığından festivaller sayesinde gösterimleri olmaktadır. Aynı zamanda da genel olarak eser işletme belgeleri bulunmamaktadır. Bakanlık, 2011 senesinde 14. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali'nin destek sözleşmesine kayıt-tescil şartını eklemek isteyince festival yönetimi itiraz etti. Zira yalnızca belgesellerin gösterildiği bu festival için böyle bir durum festivalin iptal edilmesi anlamına gelmekteydi. Böyle bir durumun müsebbibi olarak kamuoyuna yansıma riskini göze alamayan bakanlık, geri adım atmak durumunda kaldı. Bu alandan da filmlerin yaşadığı sorunları örneklendirmek meselenin daha net anlaşılmasında kolaylık sağlayacaktır.

Kayıt-tescil belgesinin temel işlevi, sinema ve müzik eseri sahiplerinin “sahip oldukları hakların ihlal edilmemesi, hak sahipliğinin belirlenmesinde ispat kolaylığı sağlanması ve mali haklara ilişkin yararlanma yetkilerinin takip edilmesini” sağlamaktır. (5846 sayılı FSEK)

“Eser İşletme Belgesi”nin belgeseller bakımından yarattığı sıkıntılardan önce belgesellerin işlevlerinden dolayı zaten iktidarın hedefinde olduğu aşıkardır. Bu durumun bir

yansıması R. Arzu Köksal'ın *Son Kumsal* (2008) belgeseliyle ilgili gerçekleşmiştir. İnebolu'da gerçekleşen gösterim AKP'li belediye başkanı İdris Güleç tarafından dönemin başbakanının eleştirildiği gerekçesiyle yarıda kesilmiştir. (Okyay, 2008) Yine 2008'de Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali programında yer alan Çalık Holding'in Türkmenistan'da yatırımlarda bulunmak için neler yaptıklarını anlatan *Kutsal Kitabın Gölgesinde* (*Shadow of the Holy Book*, yön: Arto Halonen, 2007) filmi, festival öncesinde Bakanlık tarafından görülmek istenmiştir. Bu hassasiyetin müdahaleye evrilebileceğini sezen festival yönetimi bakanlıktan görüş beklemeden filmi açılıшта göstermişlerdir. (Ergezen, 2012: 59)

2012'de Enez'de gösterimi yapılacak olan *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* (2011), Enez Kaymakamlığı tarafından yoğun trafik gerekçesiyle iptal edildi. Tüm yasal izinler alınmasına karşın böyle bir uygulamaya gidilmesi üzerine detaylı bilgi talep eden yönetmen İmre Azem'e tatmin edici bir yanıt verilmedi. (Siyah Bant, 2012: 20) Kaymakamın, kentsel dönüşüm sürecini ve aktörlerini deşifre eden ve eleştiren bu belgeselin gösterimini keyfî bir şekilde, ikna edici olmayan sebepler öne sürerek iptal etmesi, Kaymakamlığın ve ilgili mecraların filmin içeriğinden rahatsız olduklarına dair bir düşünce uyandırıyor.

Daha önceki kısımlarda belirtilen, "Eser İşletme Belgesi" alamayan *Bir Başkaldırı Destanı: Berivan* (2009, yön: Aydın Orak), 2011'de ikincisi düzenlenen Yılmaz Güney Film Festivali'nde gösterilecekken Batman Valiliği'nin göndermiş olduğu bir yazı sonucu sansürlendi. Kurul, gösterime sunulmasına uygun bulunmama kararını "Anayasamızın temel ilkelerine aykırı, kamu düzenini olumsuz yönde etkileme amaçlı, tarihî olayları çarpıtan, toplumda kin ve nefret düşmanlığını körükleyen, Türk milletinin birlik ve beraberliğini bozucu, PKK propagandası yapan unsurlar içerdiği" gerekçesi ile almıştır. Bunun bir sonucu olarak "Eser İşletme Belgesi" de verilmemiştir. Çayan Demirel'in *Dersim 38* (2006) adlı belgeseli de "ticari dolaşıma ve gösterime sunulması uygun bulunmadığı" gerekçesiyle yasaklandı. 2007'deki 1. Munzur Barış ve Kültür Günleri'nde gösterimi yapılması planlanan *Dersim 38*, kayıt-tescil belgesi olmadığı gerekçesiyle polis tarafından ön izlemeye tâbi tutulmak istendi. Yönetmenin bu uygulamayı reddetmesi üzerine gösterim gerçekleşmedi. (Başyigit, 2016: 10) Daha sonra yönetmen, yürütmenin iptaline ilişkin dava açtı ve yürütme durduruldu. Bakanlık bu karara itiraz etse de, mahkeme kararı bozmayınca dava film lehine sonuçlandı. Fakat yasakta ısrarcı olan Bakanlık, kararın iptali için temyize başvurdu. Bakanlığın belgesele yaklaşımı, Bakan adına Sinema Genel Müdürü Dr. Ş. Abdurrahman Çelik'in kaleme aldığı mektupta ifadelerini bulmaktaydı:

“Bahse konu filmin incelenmesinde; anlatımın belgeye dayandırılmadığı, tamamının yorum ve önyargı ile hareket edildiği görülmektedir. Tarihi bilgi, belge, harita, fotoğraf ve benzeri belgeleyici ve görüntüyü destekleyici unsurlar kullanılmadan anlatım yoluna gidildiği için belgesel niteliği taşımamaktadır. (...) Her biri kendi alanında söz sahibi 9 üyeden oluşan Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulunun verdiği kararlar dikkate alınmalı ve filmin başından sonuna kadar devam eden propaganda unsurları da göz ardı edilmemelidir” (İlkiz, 2011)

Bu durum da kurmaca filmlerde daha ziyade Türk aile yapısına aykırı olmama şartı üzerinden yürüyen ehlileştirme operasyonunun belgesellerde resmi tarih söylemi dışına çıkmama koşuluna dönüştüğünü göstermektedir.

Kısa filmler ve belgeseller, düşük bütçeli ve bağımsız yapımlar olduğundan genellikle herhangi bir yapım şirketi olmuyor. Buna ilişkin sorunları çözmek için bakanlık, uygulamada “amatör” kayıt-tescil belgesi diye bir ayrım yaptı. İstanbul Telif Hakları ve Sinema Müdürlüğü yetkililerinin yapımcılara aktardığına göre, “amatör” kayıt-tescil belgesine sahip filmlerin ticari gösterime sunulabilmesi için haklarının bir yapımcı şirkete satılması ve belgenin “ticari” kayıt-tescil belgesine dönüştürülmesi gerekiyor. Bu uygulamalar, kayıt-tescil belgesine başvuru sürecinin standart bir işleyişe sahip olmadığını gösteriyor. Bu süreçte standart bir işleyiş olmaması, soruna yönelik kısa vadeli çözümlerin hukuki bir güvencesizlik ortamında geliştirilmesine yol açıyor. Bir filmin kayıt-tescil belgesi alabilmesi için, 2016’nın Nisan ayı itibarıyla 444,5 TL olan işlem ücretinin ödenmesi ve noter masraflarının karşılanması gerekiyor. Bu masraflar, oldukça düşük bütçelerle yapılan kısa ve belgesel filmlerin yönetmen ya da yapımcılarının maddi imkânlarını zorlayabiliyor. (Başyigit, 2016: 12)

Bakur filminin 2015 senesinde 34. İstanbul Film Festivali’nde sansürlenmesinden sonra “Eser İşletme Belgesi” talep etmeye başlayan İstanbul Film Festivali’nin yanı sıra, Ankara Uluslararası Film Festivali, İf İstanbul Bağımsız Filmler Festivali ve Ankara Engelsiz Filmler Festivali, programına aldığı filmlerden kayıt-tescil belgesi istemeye başlayan festivaller arasında yer almıştır (Belgesel yönetmeni Bingöl Elmas ve Kısa film yönetmeni Koray Sevindi ile e-posta üzerinden gerçekleştirilen görüşmeler). Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan destek alan festivallerin destekten yoksun kalma endişesi ile belge talep etmeye başladığı söylenebilir. Ancak bakanlıktan destek almanın festivallerin kayıt-tescil belgesine dair izledikleri politikalarda kesin bir belirleyiciliği olduğunu söylemek yanlış olur. Zira bakanlıktan destek alıp kayıt-tescil belgesi istememeye devam eden festivaller var. Örneğin, uzun yıllardır bakanlıktan maddi destek alan Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali programına aldığı filmlerin yapımcılarından kayıt-tescil belgesi istemiyor. (Aydemir, Yücel, Baş, Köstepen & Taş, 2016) Festivallerin bakanlıktan aldıkları destek

miktarlarının genellikle bütçelerinin küçük bir kısmını oluşturuyor olması hesaba katılması gereken önemli bir detaydır. Dolayısıyla festivallerin kayıt-tescil belgesine ilişkin izledikleri politikaları doğrudan maddi kaygılarla bağlantılandırmamak gerekir. Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan aldıkları desteğin ötesinde, bakanlıkla kurdukları ilişki ve bu ilişkinin mahiyetinin festivallerin kayıt-tescil belgesi ve diğer mevzulara dair tutumlarını belirlediği söylenilebilir.

2015 yılına kadar programına aldığı filmlerden kayıt-tescil belgesi istemeyen Ankara Uluslararası Film Festivali, 2016 senesinden beri ön elemeyi geçip programa alınan filmlerin yapımcılarından bu belgeyi talep ediyor. “Eser İşletme Belgesi”nin sansür aracı olarak kullanıldığını, bundan dolayı bu belgeyi almayacaklarını belirten iki yönetmenin filmleri 27. Ankara Uluslararası Festivali’nin açıklanan programından çıkartıldı. Bu iki film, Selim Yıldız’ın Roboski katliamını ve kaçakçılık faaliyetlerini anlatan belgeseli *Bîra Mi’têtin (Hatırlıyorum)* (2016) ve Gökalp Gönen’in küçük evlerde yaşayan makinaların güneşi arayış hikâyesini konu edinen kısa animasyonu *Altın Vuruş* (2015). *Hatırlıyorum*’un programdan çıkartılması üzerine, bu durumu “sansüre boyun eğmek” olarak nitelendiren Documentarist’in direktörlerinden Necati Sönmez belgesel yarışması jüriliğinden ayrıldı. (Sönmez, 2016) Meselenin kamuoyunda yankı uyandırmasının ardından açıklama yapan festival yönetimi, gösterimi yapılacak filmlerin “Eser İşletme Belgesi”ne sahip olması koşulunu “teknik ve hukuki bir gereklilik” olarak niteledi. (Akgül, 2016) Sönmez, bu açıklamaya, “ “Eser İşletme Belgesi”, festival şartnamesine girince sansür belgesi olmaktan çıkmıyor, tersine kurumsallaşüyor” diyerek tepki gösterdi.

Mali hakların tespitinin gerekli olmadığı ticari olmayan gösterimlerdeki kayıt-tescil belgesi zorunluluğunun kaldırılması yönünde adımlar atılması gerekiyor. Aksi taktirde eleştirel kurmaca uzun ve kısa filmler, film festivallerinde gösterilemeyeceği gibi gerçeğin peşinde koşan belgesellerin gösterilmesine de olanak kalmayacaktır. Bu durum toplumsal sorunlara parmak basan belgesellerin sinemalarda kitlelerle buluşmasını engelleyecektir.

3. 4. İki Güncel Sansür Örneğine Karşılaştırmalı Bir Bakış: Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek ve Bakur (Kuzey) ile Bu Vakaların Diğer Festivallere Yansıması

Bakur (Kuzey) filminde PKK’nın üst düzey yöneticileriyle söyleşiler yer alırken bir yandan da dağlardaki yaşayışın nasıl cereyan ettiği gösteriliyor. Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek belgeselinde ise Gezi Olayları’nın toplumun farklı kesimleri arasında nasıl bir temas sağladığı anlatılıyor

Her iki filme ilişkin sansür vakalarına dair verilen bilgiler düşünüldüğünde yöntemlerin ve gerekçelerin farklılık arz ettiği görülmektedir. *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya*

Dek belgeselinin sansürlenmesi vakasında kendini yargı yerine koyan bir festival yönetimiyle karşılaşmaktayız. Cumhurbaşkanına hakaret içerebilme ihtimali festivalin filmi programdan çıkarması için yeterli olmuştur. Festival yönetmeliğinde (şartnamesinde) bu hususa ilişkin ayrı ve özel bir hüküm bulunmamaktadır (Bkz. Ek-3).⁸ Öte yandan *Bakur (Kuzey)* belgeselinin gösteriminin engellenmesi ise festivalin her ne kadar Antalya'daki gibi kendiliğinden hareket etmese de Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan gelen "Eser İşletme Belgesi" uyarılı telefonu sonrasında gösterimi iptal etmekten imtina etmediği görülmektedir. Bu nüansların amaca giden yolda kullanılan araçlar olduğu göz önüne alındığında festivaller aracılığıyla kendini ifade etme olanağı bulan belgesel sinemacıların ürettikleri belgesellerin engellenme ihtimaliyle karşı karşıya getirildikleri, sansüre açık bir yerde görülmeleri aşıkardır.

Ancak bu iki belgeselin konularının da farklı olduğu unutulmamalıdır. Birinde Gezi Olayları'nın bir nostalji olarak kalmasını istemeyen yönetmen, orada ne olup bittiğini kaydetmek ve bunu toplumun hatırasında taze tutmak amacındadır. Diğerinde ise Kürt sorununa eğilen yönetmenler, kameralarını çatışma alanlarına yöneltmişlerdir. Bu vesile ile meselenin diğer tarafının neler düşündüğünü bütün topluma göstermeyi amaçlamışlardır. Bir köprü kurulmasına ve yaşananların bizatihi o gerçekliğin içinde olan kişiler tarafından anlatılmasının etik açıdan önemli olduğu belgesel sinemada, bu filmde de öznelerin ağzından gündelik yaşamın aktarımı oldukça önemlidir.

Her ne kadar belgesellerde de belirli bir kurgu yapılsa da yine de yaşanan gerçekliğin yönetmenin bakış açısıyla, o perspektiften aktarımı gerçekleşmektedir. Belki de yaşananların unutulmasını ve her şeyin eskisi gibi olmasını gerçeklik iddiası taşıyan belgesellerin gösterimin engellenmesiyle sağlanabileceği sanılmaktadır. Ne var ki bu noktada Gezi Olayları'ndaki paylaşımcılığın sembolü haline gelen Müştereklerimiz Ağı'nın 2 Haziran 2013 tarihli ve "Bugün artık hepimiz yeni biriyiz!" başlıklı bildirgesini hatırlatmak yerinde olacaktır:

"Kendi kaderimiz üzerinde söz söylememize engel olan her şeye karşı öfkemizin anlatıldığı yer oldu Taksim Gezi Parkı direnişi. Bu öfkenin, bu dayanışmanın böylesine dile gelmesinden sonra hiçbir şey eskisi gibi olmayacak. Hiçbirimiz bu direnişten önceki kendimiz olmayacağız. Daha önce görmediğimiz bir şeyi gördük. Sadece görmedik yaşadık, hep birlikte yaptık." (aktaran Fırat, 2016: 100)

Bu belgesellere festivaller üzerinden yapılanların sansür olduğu gerçeği değişmese de teknolojik gelişmelerin 90'ların sonundan günümüze doğru iyice çeşitlenmesi belgesel sinema için farklı kanalların açılmasını sağlamış, belgesel sinema yeni bir yapılanmanın içinde

⁸ <http://antalyaff.com/tr/page/index/1/29/> erişim tarihi:18.07.2017
<http://film.iksv.org/tr/yonetmelikler/> erişim tarihi:18.07.2017

girmiştir. Bugün dijital teknoloji film yapımını çok farklı yollardan özgürleştirmiştir. Belgesel sinema bugün bu açıdan bakarsak altın çağını yaşamaktadır. Zira bütün sansürlere karşın internetin yardımıyla belgeseller seyircileriyle buluşabilmektedir. Reyan Tuvi'nin sansürün ardından tepki olarak vimeo.com'da bir hesap açarak belgeselini yüklemesi de buna bir örnektir. (vimeo.com, 2015)

Ayrıca sansüre karşı dayanışma gösteren gruplar da belgesellerin toplu şekilde izlenmesini sağlayabilmektedir. Buna örnek olarak İstanbul Film Festivali'nde gösterilemeyen *Bakur*'un, Dünya Basın Özgürlüğü Günü'nde eş zamanlı olarak İstanbul ve Diyarbakır'da, Çerçi Film Günleri kapsamında Mardin'de, Kürt Kültür Sanat Günleri'nde İstanbul'da, Documentarist 8. İstanbul Film Günleri'nin 'Sansüre Takılan Belgeseller' seçkisi kapsamında ve çeşitli vesilelerle İzmir, Van, Mersin, Siirt ve Batman'da gösterilmesi verilebilir. (Başyigit,2016)

Bakur'un (Kuzey) sansürlenmesinin gerekçesi olarak kullanılan "Eser İşletme Belgesi", olaydan sonra pek çok festivalin talep ettiği bir şey haline gelse bile az da olsa talep etmeyen festivaller vardır. Ancak bunlara da çeşitli baskılar uygulanmaktadır. Örneğin festivalin başından beri her sene Bakanlık desteği alan Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali 2015'te de almasına karşın kendilerine gönderilen belgesellerden "Eser İşletme Belgesi" talep etmeleri istenmiştir. Bunu uygulamayı kabul etmeyen festivalden bakanlığın desteğini çekmesi üzerine mali sıkıntılara giren festival ertelenmek durumunda kalmıştır ve henüz yapılamamıştır. (Başyigit, 2016: 13)

Eser İşletme Belgesi"yle bağlantılı olarak dolaylı bir sansür de gösterim yapacak mekanlar üzerinden gerçekleştiriliyor. Buna örnek olarak 2015'teki KuirFest'te Moda Sahnesi ve Beyoğlu Pera Sineması'nın bakanlıktan kendilerine iletilen talebe istinaden "Eser İşletme Belgesi" olmayan filmleri gösteremeyeceklerini söylemlere belirtilebilir. Kaldı ki ilgili hükümlerin yabancı filmleri kayıt tescil belgesinden muaf tutuyor olması burada vurgulanmalıdır. Zira KuirFest'in 2015'te gösterecekleri filmler yabancısıdır. Bu tutumla keyfi yorum yapmanın dahi ötesine geçerek açıkça KuirFest'e yönelik bir karşıt yaklaşım geliştirmiştir. Böyle bir tutumun olduğu festivalin destek için yapmış olduğu başvuruya bakanlık tarafından herhangi bir yanıt verilmemesinden de bellidir.

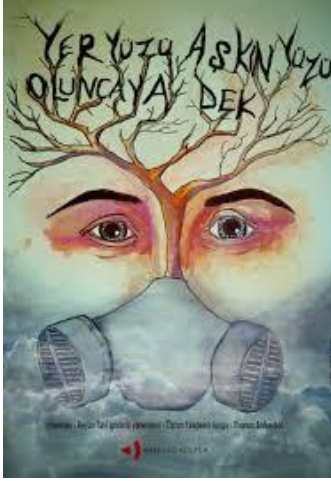
2010'da Vakit gazetesi Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'ni "Bakanlık Desteğiyle Porno Gösteriyorlar" başlığıyla hedef gösterse de festival yönetiminin bakanlıktaki yetkililere içeriklerin erken yaşta evlilik, aile içi taciz gibi konularla ilgili olduğunu söylemesi üzerine amacına ulaşamamıştır. 2015 yılında Bakur gösterilmeden

Vahdet Gazetesi'nin yapmış olduğu hedef gösterme gösterimin iptaline kadar uzanmıştır. (Başığıit, 2016: 17)

Bütün bu yaşananlar belgesellerin toplumsal bellek inşasından, hakikat iddiasından ve gerçeğı göstermekten aldıkları gücün göstergeleridir. Öte yandan kısa filmler de belgeseller gibi uzun metrajlara göre daha korumasız bir yerde durmaktadırlar. Bu durum finansal sebeplerden kaynaklanmaktadır, ticari amacı olmadığı için vizyon kaygısı gütmeyen kısa filmlerin de sinema salonlarında seyirciyle buluşabilmek için yegane şansı film festivalleridir. Bu bağlamda yaşanan bir sansür vakası da 2017'de düzenlenen 16. !f Bağımsız Filmler Festivali'nde gerçekleşmiştir. Bu festivalde prömiyerini yapmayı bekleyen 2017 yapımı *Son Şnitzel* için yönetmenleri Kültür ve Turizm Bakanlığı'na "Eser İşletme Belgesi" almak maksadıyla başvuruda bulunmuştur. Ancak bazı sahnelerin çıkartılmasını isteyen bakanlığın bu talebini yerine getirmeyeceklerini açıklayan yönetmenler, belgeyi alamamıştır ve dolayısıyla festival de filmi göstermemiştir. (Bianet, 2017) 2467 senesinde Türkiye'nin 47. Başkanı döneminde geçen film, Birleşmiş Milletler'in 'Dünyayı tahliye edin ve Marsta koloni kurun" çağrısı üzerine tavuk soyunun 200 yıl önce tükenmesine karşın dünyadaki son isteğı bir şnitzel yemek olan başkanın hikayesini anlatmaktadır.

Son bir güncel sansür örneğı de uzun metraj kurmaca film alanından verilebilir. Kazım Öz'ün yönettiğı *Zer* (2017), hem Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin bir projesi olan Köprüde Buluşmalar desteğı hem de bakanlığın yapım desteğı almıştır. Ancak filmin bazı sahnelerinin Değerlendirme ve Sınıflandırma Üst Kurulu tarafından çıkartılması istenmiştir. 2017'deki İstanbul Film Festivali'nde ilk kez gösterilen filmde o sahneleri çıkartan Öz, o sahneler esnasında görüntüyü karartarak sansürü ifşa etmiştir. Ana karakterin bir türkü üzerinden kökleri olan Dersim'e uzanırken orada 1938'de yaşanan olaylara gönderme yapıldığı düşünülürse iktidarın geçmişle yüzleşmek istemediğı söylenebilir. (Sert, 2017)

3. 4. 1. Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek (2014)



Yönetmen: Reyan Tuvi

Yapımcı: Reyan Tuvi

Görüntü Yönetmeni: Özcan Tekdemir

Kurgu: Thomas Balkenhol

Tür: Politik Belgesel

Özellikler: HD, Renkli

Süre: 90 dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

3. 4. 1. 1. Filmin Konusu

28 Mayıs 2013 tarihinde İstanbul'un kültürel merkezlerinden biri olan Taksim'de bulunan yeşil alan Gezi Parkı'nın yerine tarihi bir kışla ve alışveriş merkezi yapılması için parkta bulunan ağaçların dozerlerle sökülmesine karşı çıkanlar ve onlara müdahale edilmesi üzerine İstanbul'da başlayarak tüm Türkiye'ye yayılan toplumsal olaylar yaşanmıştır. Film, Gezi Olayları süresince (28 Mayıs-18 Haziran 2013) Gezi Parkı'nda yer alan farklı yaşam tarzlarına ve ideolojilere sahip karakterlerin; İstanbul Film Festivali kataloğundaki deyişle 'yeryüzünü nasıl hayal ediyorlarsa Gezi'de de öyle bir dünya kurmak' düşüncesi çerçevesinde bir anlatımı benimsemiştir. (<http://film.iksv.org/tr/film/2679%20> / erişim tarihi: 25.07.2017)

Gezi Olayları'nı çeşitli karakterleri merkeze alarak onların ağzından anlatmayı tercih eden Tuvi; Antikapitalist Müslümanlar'ın Gezi Parkı'nda bulunmasına da yer vererek, LGBTİ'lerle ilgili pek çok insanın önyargısının olaylar esnasında kırıldığını da belirterek farklı ideolojideki grupların bir aradalığını vurgulamaya çalışmıştır. Belgeselde çok fazla şiddet görüntüsüne yer vermemeye çalışan Tuvi, daha çok dayanışmanın altını çizmeyi tercih etmiştir. Gezi Parkı Olayları sırasında tanışıp, evlenen bir çiftin öyküsü, farklı ırklardan gelenlere o zamana kadar mesafeli davranan ama bir arada bulunmanın getirdiği yakınlık ile onlarla empati kurabileceğini fark eden milliyetçi-ulusalcı karakterlere de film içerisinde yer verilmiştir.

Filmde, Gezi Olayları esnasında basın emekçileri, ana akım medyanın olaylar yerine 'Penguin Belgeseli' göstermesi nedeniyle bunu eleştirmek için yaptığı eylemlere ve Onur Yürüyüşü'ne de özel olarak yer verilmiştir. Gezi Olayları sırasında Gezi Parkı'ndaki yaşam pratiği, gerçekleştirilen forumlar, kütüphane, market, yemek dağıtımı gibi durumlar belgelenmiştir.

Yalnızca İstanbul'daki Gezi Parkı ile sınırlı kalmayan olayların farklı veçhelerine yer vermek için Türkiye'nin başka şehirlerinden de görüntüler kullanan Tuvi, olaylar esnasında hayatını kaybedenlerin yakınlarıyla da görüşmeler gerçekleştirmiştir. Süreç içerisinde yer alan çeşitli emek ve sivil toplum örgütlerinin açıklamalarına da yer veren belgeselde Gezi Parkı'nın olaylar esnasındaki gündelik yaşayışına dair nüanslar belgelenmiştir.

3. 4. 1. 2. Filmin Biçimsel Özellikleri

3. 4. 1. 2. 1. Görsel ve Anlatı Özellikleri

Filmin görüntü kuşağında aslen kendi kaydettiği görüntüleri kullanmayı tercih eden yönetmen, haber arşivlerinden de istifade ederek sentez bir üretim meydana getirmiştir. Daha çok kendi gidemediği şehirlerdeki görüntülere; müdahale ve çatışma görüntülerine farklı kaynaklardan ulaşarak arşiv malzemesi kullanmıştır. Filmde, tanıkların röportajlarına da yer verilmiştir. Yönetmen, röportajlar sırasında yalnızca görüşme yaptığı kişilerin görüntülerini kullanmamış anlatımlarını dış ses biçiminde kullanarak farklı görüntülere de yer vermiştir.

Belgeselde dış ses anlatıcı kullanılmamıştır. Bu şekilde tanıklıklar ön plana çıkarılarak, belgesel sinemanın en etkili yöntemi olan karakterin ağzından bire bir anlatılması tercih edilmiştir. Bu anlatım dili, filmin güvenilirliği ve gerçekliğini arttıran bir unsur olmuştur. Dış ses anlatıcı kullanılmasa da çeşitli haber arşivlerinin görüntülerine yer verilmeden ses kuşağı kullanılmış, farklı görüntülerin üzerine bindirilmiştir.

3. 4. 1. 2. 2. Müzik Kullanımı ile Çekim ve Kamera Özellikleri

Filmde müzik kullanılmıştır. Fakat genellikle mekanda var olan, o anda görüntülerle senkronize olan doğal müzik tercih edilmiştir. Müzik anlamında parkta kendi müziğini yapanların çaldığı şarkıların yanı sıra sokaklarda hareketli bir biçimde dolaşan kameraya eşlik eden marş ve sloganlar dikkat çekmektedir. Filmin ses kuşağıyla ilgili önemli bir nokta; işitme ve konuşma engelli bir kişinin işaret dili ile iletişim kurması esnasında belgeselin sesinin kesilmesidir. Bu durum biçim ile özün nasıl örtüştürülebildiğine dair önemli biçimsel tercihlerden biri olmuştur.

Karakterler ile yapılan röportajlarda daha ziyade Bel veya Göğüs Çekim kullanılırken forumlarda yapılan konuşmalarda Omuz Çekim tercihi göze çarpmaktadır. Sokaklarda bulunan duvar yazılarının belgelendiği çekimlerde hareketli kamera kullanımına yer verilmiştir. Kimi zaman ise omuz kamerası ile takip edilen olaylarla eylemlerin aksiyon ve dinamizmine eşlik edilmeye çalışılmış, o anda orada olma durumu vurgulanmıştır. Sallantılı kamera çekimleri sayesinde, seyircinin kendini bir tanık konumunda hissetmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Olayların ardından yaşananlara dair bazı tanıklıklara yer verilirken, etik kaygılar gözetilerek, röportaj yapılan kişilerin yüzleri gösterilmemiştir.

Bir arada yaşama kültürünü vurgulamak isteyen yönetmen, filmde Arapça gibi farklı dillere de yer vermiştir. Gezi Parkı olayları sırasında park içerisinde gerçekleştirilen forumların kendine özgü oluşturduğu sessiz dilin belgelenebilmesi, mekanın daha net algılanabilmesi açısından bu bölümlerde Uzak Çekim ve Genel Çekim tercih edilmiştir. Böylece konuşmacının toparlaması için yapılan hızlandırma hareketleri ya da söylenilen beğenildiğinde yapılan alkış hareketleri anlaşılabilmektedir. Dönemin Valisi Hüseyin Mutlu'nun zaten açık olan parkı yeniden açtığını gösteren görüntülere eşlik eden mizahi müzik tercihi ile durum hicvedilmiştir.

Yönetmenin kendisi; görüntüsü veya sesi ile belgeselin içinde herhangi bir biçimde yer almamıştır. Dolayısıyla kendisinin görünür olduğundan söz edemeyiz. Dış ses anlatıcıya

da yer verilmediği düşünöldüğünde yönetmen müdahalesiz bir gözlemci olarak kaldığı, var olan durumu belgelediği izlenimini kuvvetlendirmeye çalışmıştır.

3. 4. 1. 3. Filmin Sansür Açısından Önemi

‘Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek’ adlı belgesel, ön jüri elemesi sonucu seçildiği saygın bir festivale, sonradan dahil edilmemiş ve bu şekilde festivaller üzerinden belgesellere uygulanabilecek sansür konusundaki tartışmaların yolunu açmıştır. 2014’te düzenlenen 51. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde Ulusal Belgesel Bölümü’nde yarışmak üzere ön jüri tarafından seçilmiş olan ‘Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek’ filminin yarışmaya dahil edilmemesi, finalistlerin açıklanmasının ardından filmin finalistler arasında olmadığı fark edilmiştir (Milliyet Sanat Dergisi, 2014). Documentarist’ten ödülle dönen belgeselin programdan çıkarılma gerekçesi olarak TCK md. 125 ve 299’a aykırı içerik ve ifade ihtiva etmesinin gösterildiği Berke Baş, Ayşe Çetinbaş ve Serap Genç’ten oluşan ön jürinin yapmış olduğu basın açıklaması sayesinde öğrenilebildi (Aktuğ, 2014). Türkiye’nin en eski ve köklü festivallerinden birinde böyle bir durumun yaşanması öncelikle güvenilirliğini zedelemiş ve sonradan medyada pek çok kesimden tepki çekmiştir. Bu durumu düzeltmek için festival yönetimi filmde bazı değişiklikler yapılması koşuluyla filmi gösterebileceklerini belirtmişlerdir. Yönetmen, filminden herhangi bir sahne çıkarılarak gösterilmesini kabul etmeyince, İngilizce altyazıda bir kelime değişikliği yapmayı filmin festivalde gösterilmesi açısından kabul etmiştir (Posta Gazetesi, 2014). Yönetmen ve festival yönetimi arasında yapılan ve aynı zamanda medyaya da yansıyan bu pazarlık festivalin ciddiyetine de gölge düşürmüştür.

Hakaret ve Cumhurbaşkanına Hakaret suçlarını düzenleyen bu maddelerde tarif edilen suç işlenirse bununla ilgili dava açılması durumunda yargı gereğini yapabilecekken festival yönetiminin (yönetimdekilerden biri o dönemin Sinema Yazarları Derneği Başkanı Alin Taşçıyan idi) kendini yargı yerine koyarak böyle bir müdahalede bulunması açık bir sansürdür. Bu sansürcü yaklaşıma rağmen filmini festivalde izleyici ile buluşturmak isteyen Tuvi, İngilizce altyazıdan hakaret anlamında algılanabilecek kısımları çıkarınca festival yönetimi (olayın ardından hem SİYAD Başkanlığı’nı hem de festival yönetimindeki görevini bıraktı) filmi göstermeyi kabul etmiştir.

Ancak sansürün üstünün kapatılmaması ve gerekli tepkinin gösterilmesi için diğer belgeselcilerle birlikte boykot kararı alınmıştır. (Çetinkaya, 2014) Aynı zamanda farklı yarışma kategorilerinden on bir jüri üyesinin (Belmin Söylemez, Esin Küçüktepepınar, Kaya

Özkaracalar, Ayla Kanbur, Zeynep Dadak, Belma Baş, Emre Akay, Evrim Kaya, Fırat Yücel, Metin Gönen ve Can Candan) istifa etmesinin ardından 2014'teki festivalde belgesel yarışması gerçekleştirilememiştir. Ardından 2015'te hem festivalin ismi Uluslararası Antalya Film Festivali olarak değiştirildi, hem de Belgesel Bölümü tamamen kaldırıldı. Açıklanmaya çalışılan iktidar ilişkisi neticesinde festival bu gibi durumlara düşerek prestij kaybettiği gibi belgeselin gerçeği yansıtmaya gücünden korkulduğunu da göstermiştir.

Bu durumun nedeni ise filmde yer alan bir ifadenin Cumhurbaşkanı'na Hakaret ile ilgili Türk Ceza Kanunu Maddesini ihlal ettiği gerekçesidir (Açar, 2014). İlgili maddeler Türk Ceza Kanunu'nun 125 ve 299. maddeleridir.⁹ (Artuk, Gökçen & Yenidünya, 2016)

Bir fiilin suç olup olmadığına ilişkin kararı hukuk devletlerinde ancak mahkemeler verebilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin de Anayasa'nın 2. Maddesi gereği hukuk devleti olduğunu belirtmek gerekir: “**Madde 2** – Türkiye Cumhuriyeti, toplumun huzuru, millî dayanışma ve adalet anlayışı içinde, insan haklarına saygılı, Atatürk milliyetçiliğine

⁹ “**Madde 125-** (1) Bir kimseye onur, şeref ve saygınlığını rencide edebilecek nitelikte somut bir fiil veya olgu isnat eden (...) ⁽¹⁾ veya sövmek suretiyle bir kimsenin onur, şeref ve saygınlığına saldıran kişi, üç aydan iki yıla kadar hapis veya adli para cezası ile cezalandırılır. Mağdurun gıyabında hakaretin cezalandırılabilmesi için fiilin en az üç kişiyle ihtilat ederek işlenmesi gerekir.

(2) Fiilin, mağduru muhatap alan sesli, yazılı veya görüntülü bir iletiyle işlenmesi halinde, yukarıdaki fıkra da belirtilen cezaya hükmolunur.

(3) Hakaret suçunun;

a) Kamu görevlisine karşı görevinden dolayı,

b) Dini, siyasi, sosyal, felsefi inanç, düşünce ve kanaatlerini açıklamasından, değiştirmesinden, yaymaya çalışmasından, mensup olduğu dinin emir ve yasaklarına uygun davranmasından dolayı,

c) Kişinin mensup bulunduğu dine göre kutsal sayılan değerlerden bahisle,

İşlenmesi halinde, cezanın alt sınırı bir yıldan az olamaz.

(4) (**Değişik: 29/6/2005 – 5377/15 md.**) Hakaretin alenen işlenmesi halinde ceza altıda biri oranında artırılır.

(5) (**Değişik: 29/6/2005 – 5377/15 md.**) Kurul hâlinde çalışan kamu görevlilerine görevlerinden dolayı hakaret edilmesi hâlinde suç, kurulu oluşturan üyelere karşı işlenmiş sayılır. Ancak, bu durumda zincirleme suçla ilişkin madde hükümleri uygulanır.

Madde 299- (1) Cumhurbaşkanı'na hakaret eden kişi, bir yıldan dört yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

(2) (**Değişik: 29/6/2005 – 5377/35 md.**) Suçun alenen işlenmesi hâlinde, verilecek ceza altıda biri oranında artırılır.

(3) Bu suçtan dolayı kovuşturma yapılması, Adalet Bakanının iznine bağlıdır.”

bağlı, başlangıçta belirtilen temel ilkelere dayanan, demokratik, lâik ve sosyal bir hukuk Devletidir.”

Mahkemenin suçun işlenip işlenmediğine ilişkin vereceği karar neticesinde suçu işleyen kimse ile ilgili gerekli yaptırımlar tatbik edilir. Böyle bir mahkumiyet kararı olmaksızın kişilere suçlu imiş gibi davranmak insan hakları hukukunun temel prensiplerinden biri olan masumiyet karinesinin ihlali anlamına gelmektedir. (Üzülmez, 2005: 41) Bu karine, Anayasa’nın 15/2 ve 38/4’te hüküm altına alınmıştır. Söz konusu düzenlemeler şu şekildedir: Md. 38/4, “Suçluluğu hükmen sabit oluncaya kadar, kimse suçlu sayılamaz.” Md. 15/2 ise, “suçluluğu mahkeme kararı ile saptanıncaya kadar kimse suçlu sayılamaz.” Ne var ki somut olayda festival yönetimi, suç olup olmadığına ilişkin herhangi bir mahkeme kararı olmadığı halde filmin içerisinde böyle bir suç işlenebileceğinden bahisle gösterimi engelleme yoluna gitmiştir. Bu durum bağımsız yargının yerine festival yönetiminin kendisini koyması anlamına gelmektedir ki bu da kendi yetkilerini aştığını göstermektedir.

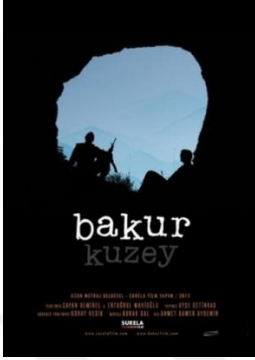
Başlangıçta altyazı değişikliği üzerinden festival yönetimi ile anlaşma yoluna giden yönetmen, daha sonra bu şekilde gündeme gelip tekrar yarışmaya dahil olmanın hem haksız rekabet olacağı hem de sansür konusunun sessiz sedasız kapatılmasına ortak olacağı için yarışmada yer almak istemediğini açıklamıştır (Çetinkaya, 2015).

Neticede festival yönetimi kendisine doğrudan herhangi bir baskı yapılmadan, güç sahiplerinin bazı filmlerin kamuoyuyla buluşmasından rahatsız olabileceğini düşünerek, sonrasında da kendilerinin yaşayabileceği sorunları bertaraf etmek istemiştir. Festival yönetiminin bu eylemi, kendilerine uyguladıkları bir otosansürden söz edilebilir mi sorusunu da akla getirmektedir.

Diğer yandan yukarıdaki kanun maddelerinin de gösterdiği gibi sebepleri ne olursa olsun çözüme ulaşmak yolunda festival yönetimlerinin kendilerini yargı yerine koymaları, hukukun yerine geçerek kendilerini karar mercii olarak görmeleri antidemokratik bir yaklaşımdır. Bu tür politikalar evrensel bir sanat olan sinemanın ve gerçekleri kendine malzeme olarak alan belgesel sinemanın gelişimini engellemektedir. Diğer yandan bu yaklaşımlar, sinemacılar açısından da festivallerde dahi yer alamama kaygısı doğurabileceği gibi; yönetmenlerin kendilerine otosansür uygulamalarının önünü açabileceğini de düşündürmektedir. Özellikle büyük teçhizatlara, görüntü ve ses mükemmelliğine ihtiyacı olmadığı için ticari açıdan ve dolayısıyla içerik açısından daha bağımsız yapımlar olarak

belgesellerin en büyük gösterim merciinin festivaller olduğu düşünüldüğünde belgesel sinema üretiminin sekteye uğraması sonucunu da doğurabilir.

3. 4. 2. Bakur (Kuzey) (2015)



Yönetmen: Çayan Demirel ve Ertuğrul Mavioğlu

Yapımcı: Ayşe Çetinbaş

Görüntü Yönetmeni: Koray Kesik

Kurgu: Burak Dal

Tür: Politik Belgesel

Özellikler: HD, Renkli

Süre: 92 dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Kürtçe ve Türkçe

3. 4. 2. 1. Filmin Konusu

Bakur (Kuzey) filminde kamera PKK'ya (Partiya Karkeren Kurdistan – Kürdistan İşçi Partisi) çevrilmiştir. Film, PKK'lıların nasıl yaşadığını belgelemek amacıyla. Gündelik pratiklerden yola çıkarak daha önce kameranın girmediği bir alanı göstermektedir. Günlük rutin yaşayışın detaylarını röportajlar aracılığıyla kişilerin kendi ağzından bire bir anlatma yolunu tercih etmiştir.

3. 4. 2. 2. Filmin Biçimsel Özellikleri

3. 4. 2. 2. 1. Görsel ve Anlatı Özellikleri

Film, *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* filmindeki gibi dış ses anlatıcı kullanmamayı tercih etmiştir. Benzer biçimde, belgesel sinemanın etkili anlatım dili olan karakterlerin kendi ağzından anlatım yöntemini kullanmıştır. Röportajlardan oluşan bir kurgu yapılarak fonda röportaj anlatımları ve görsel dilde ise gündelik hayatın akışı belgelenmeye çalışılmıştır. Görüntüler ve ses ile filmin başından sonuna kadar doğa faktörü baskın olarak kendini hissettirecek biçimde vurgulanmıştır.

Bakur (Kuzey), pek çok Kürt filminin şimdiye kadar uzaklardan, genel plandan baktığı dağa ilk kez yakın plandan bakıyor. Romantik, mistik ve mitik dağ imgesi, filmde elle tutulur, gözle görülür gerçek bir mekana dönüşüyor (Çiftçi, 2015).

Filmde yönetmenlerin kendi gerçekleştirdikleri tanıklıklar ve aktüel çekimler dışında herhangi bir arşiv ya da yazılı bir belgeye verilmemiştir.

3. 4. 2. 2. 2. Müzik Kullanımı ile Çekim ve Kamera Özellikleri

Filmin müziğini de içinde yer alan karakterler oluşturmuştur. Kimi zaman bağlama çalınırken kimi zaman türkülere yer verilmiştir. Bunlar dışında herhangi bir müzik kullanımına gerek duyulmamıştır. Gerçekleştirilen röportajlarda kullanılan çekimler değişiklik göstermektedir. Genellikle Bel Çekim kullanılsa da Göğüs Çekim kullanıldığı da görülmüştür. Röportajlar dışında bazen Baş Çekim kullanımına yer verilirken, doğa çekimlerinde Genel Çekim tercih edilmiştir.

Yönetmenler film içerisinde görüntü veya sesleriyle görünür değillerdir. Biçimsel açıdan müdahalesiz bir noktada gözlemci olarak kalma çabası güdülmüştür.

3. 4. 2. 3. Filmin Sansür Açısından Önemi

Bakur filmi, son dönemde festivallerde filmlere uygulanabilecek yaptırımlar konusunda Bakanlık tarafından talep edilen Eser İşletme Belgesi (Kayıt Tescil Belgesi) konusunu gündeme getirmiştir. Bu uygulamalar karşısında festivallerin nasıl bir duruş sergileyebilecekleri tartışılmıştır. Diğer yandan Eser İşletme Belgesi olmadığı için gösterimi engellenen filmler, medyada sıkça gündeme gelmeleri nedeniyle, kamuoyu tarafından

duyulması ve internet üzerinden çok daha fazla sayıda seyirciye ulaşması gibi sonuçlar doğurmuştur.

Bakur'un sansürlenmesinin gerekçesi olan Eser İşletme Belgesi, Bakur filminden istenmesinden sonra pek çok festivalin talep ettiği bir belge haline gelse bile az da olsa talep etmeyen festivaller vardır. Filmmor Gezici Kadın Filmleri Festivali, İşçi Filmleri Festivali ve Documentarist İstanbul Belgesel Günleri buna örnek olarak gösterilebilir. (Festival direktörleri Özman & Özdemir ile yapılan görüşmeler, 2017) Ancak bunlara da çeşitli baskılar uygulandığı görülmektedir. Örneğin festivalin başından beri her sene Bakanlık desteği alan Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali 2015'te de Kültür Bakanlığı'ndan destek almasına karşın kendilerine gönderilen belgesellerden Eser İşletme Belgesi talep etmeleri istenmiştir. Bunu uygulamayı kabul etmeyen festivalden bakanlığın desteğini çekmesi üzerine mali sıkıntılara giren festival ertelenmek durumunda kalmıştır (Başyigit, 2016: 13).

Yönetmeliğin¹⁰ ilgili hükmüne bakıldığında, Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmeliği'nin 15. Maddesi'ne göre;

“Başka herhangi bir ticarî dolaşım veya gösterim konusu edilmeksizin ülke içinde düzenlenecek fuar, film festivali, şenlik ve benzeri sanatsal etkinliklerde halka gösterilmek veya yarışmalara katılmak üzere yurtdışından getirilen yabancı menşeli filmlerin gösteriminden doğan her türlü sorumluluk, bu etkinliklerin düzenleme komitelerine aittir.

Yukarıdaki fıkrada bahsi geçen etkinliklerle ilgili düzenleme komitelerinin, “Sanatsal Etkinlikler Komisyonundan” olumlu görüş almaları gereklidir. Söz konusu Komisyon ilgili alan meslek birliklerinin birer temsilcisinden oluşur. Komisyon başkanı üyeler arasından seçilir ve sekreteryâ hizmetleri kuruluş tarihi itibarıyla en eski meslek birliğince yürütülür. Komisyon, çalışma usul ve esaslarını her yılın başında yapacağı toplantıda belirler. Yıllık çalışma raporunu, ertesi yılın Ocak ayı sonuna kadar Bakanlığa teslim eder. Komisyon olumlu görüş verdiği etkinlikleri Bakanlığa en geç etkinliğin başlama tarihinden bir hafta önce bildirmekle yükümlüdür.

Ülke içinde üretilen filmler de kayıt ve tescil edilmiş olmak kaydıyla bu etkinliklere katılabilir.”

(<http://www.mevzuat.gov.tr/Metin.Asp?MevzuatKod=7.5.7516&MevzuatIliski=0&sourceXmISearch=sinema> / erişim tarihi: 25.07.2017)

şeklindeki ifadeyi göz önünde bulunduran Bakanlık, festivale yapmış olduğu hatırlatmayı bu hükmü esas alarak gerçekleştirebilmiştir. Ne var ki, bu hükümdeki gerekliliğin bazı filmler

¹⁰ 18. 02. 2005 tarihli ve 25731 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanan Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik

bakımından uygulamaya sokulurken kimi zaman da önemsenmemesi tartışmaya açılmasını gerektiren esas noktadır. Belirtilen hükümler, 2004 yılında düzenlenmiş olmasına rağmen Bakur filminin ilgili festivalde yapılacak olan gösterimine kadar özellikle vizyon imkanı bulmayan ve vizyona girmesi yönetmenleri tarafından da talep edilmeyen belgesel ve kısa filmlerden talep edilmemiş olması da dikkati çeken diğer bir unsurdur.

Oysa kayıt tescili; sinema ve müzik eserlerinde filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren film yapımcıları ile seslerin ilk tespitini gerçekleştiren fonogram yapımcıları tarafından, hak ihdas etmek amacı taşımaksızın, sahip oldukları hakların ihlal edilmemesi, hak sahipliklerinin belirlenmesinde ispat kolaylığı sağlanması, mali haklara ilişkin yararlanma yetkilerinin takip edilebilmesi amacıyla gerçekleştirilen bir işlemdir.¹¹ Bu durum, kayıt tescilinin, sansür amacıyla kullanılmasının yanlış olduğunu ortaya koymaktadır.

Bakur filminin 34. İstanbul Film Festivali'nde 12 Nisan 2015 günü yapılacak olan gösteriminin iptal edilmesi medyada da geniş yankı uyandırmış, dikkatleri hem sansür meselesi hem de filmin kapsamı üzerine çekmiştir. Bunun sinemacılar arasında yarattığı dayanışma, yönetmenlerin kendi filmlerini festivalden çekerek ortaya koydukları tepkide görülebilir (Cumhuriyet Gazetesi, 2015).

Bunun üzerine festival yönetiminin gerçekleştirdiği basın toplantısında direktör Azize Tan, Bakanlık'tan kendilerine bir gün önce festival kapsamında gösterilecek filmlerin Eser İşletme Belgelerinin olması gerektiğini hatırlatan bir yazı geldiğini belirtmiştir (CnnTürk, 2015).

Bu gelişmenin ardından kendisine 'sansürcü' yakıştırmaları yapılmasından rahatsız olan Bakanlık da iddialara yanıt niteliğinde bir basın açıklaması yaparak festival yönetimini kural bilmemekle ve yönetim zafiyeti içerisinde olmakla suçlamıştır¹² (Kültür ve Turizm Bakanlığı Resmi Sitesi, 2015).

Sinema Genel Müdürü Cem Erkul ise *Bakur* filmine yönelik özel bir talebinin olmadığını belirtmiştir:

"Her zaman olduğu gibi 10 gün kala festival programını gönderdiler. Dolayısıyla biz filmlere sadece katalogdan hâkimiz. Derken filmin yönetmenlerinin Radikal'de bir röportajı çıktı. Ertesi gün de Vahdet isimli bir gazetede. Bu sansasyonel röportajları okuyunca doğal olarak İKSV'yi aradım. Çünkü sorumlu olduğumuz bir alanda üstelik de desteklediğimiz bir festival söz konusu." (aktaran Altınok, 2015)

¹¹ <http://www.telifhaklari.gov.tr/> / erişim tarihi: 25.07.2017

¹² <http://basin.kultur.gov.tr/TR,134568/basin-aciklamasi-13042015.html> / erişim tarihi: 25.07.2017

Yukarıda görüldüğü gibi Erkul'un haberdar olduğu Vahdet Gazetesi'nde gösterimin iptalinin ardından bir köşe yazısı yazılmıştır. Buradaki ifadelerde, bu gelişmeler sonucunda terör örgütü propagandası yapılmasının önüne geçildiği belirtilerek durumdan övgüyle bahsedilmektedir:

“Eğer geçen hafta Vahdet'in sürmanşetten duyurduğu “PKK Belgeseli” haberi olmasaydı Ovacık Cumhuriyet Savcısı'nın ölüm ömrünü veren teröristin kahraman gibi sunulduğu o belgesel gösterime girmiş olacaktı. Neyse ki, skandalı deşifre etmemizin ardından harekete geçen Bakanlık, şehitlerimizin kemiklerini sızlatacak örgüt propagandasına ‘dur’ dedi.” (Dönmez, 2015)

Başka bir haberde ise Azad Cüngüş kod adlı kişinin de belgeselde yer aldığı ve bu kişinin Ovacık Cumhuriyet Savcısı Murat Uzun'un ölüm emrini veren kişi olduğu iddia edilmiştir¹³ (A haber, 2015). Bu haberin üstüne Yeniakit'te bir köşe yazısında şu ifadelere yer verilmiştir:

“Ya o film gösterilseydi?..
Bu defa da “Paralel Medya” devreye girecek ve o da “bir başka algı operasyonu” yapıp, diyecekti ki;
“Katilden sanatçı çıkarttılar!.. Savcı katilinin başrol oynadığı filme, Kültür Bakanlığı izin verdi!”
Demezler miydi?.. Derlerdi!..
Böylece, “bir taşla, iki kuş” vurmuş olacaktı!.. Biz, bu filmi çok gördük!..
Bugün “sansür” diyecekler, yarın da “Savcı katiline izin verdiler” diyecekler!..” (Karakaya, 2015)

Festival yönetimi konuya ilişkin yaptığı açıklamada şu ifadelere yer vermiştir:

“TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nden İstanbul Kültür Sanat Vakfı'na gönderilen yazıyla “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik”in 15. maddesi uyarınca festivallerde gösterilecek Türkiye’de üretilen filmlerin kayıt tescil belgesi almış olması zorunluluğu hatırlatılmıştır. Yasal mevzuat gereği, “ülke içinde üretilen filmler kayıt ve tescil edilmiş olmak kaydıyla” festivallere katılabilir. Kayıt tescil belgesi olmayan ve Türkiye’de üretilen filmlerin gösterilmesi halinde hukuki yaptırım uygulanacağından bu belgeye sahip olmayan filmler İstanbul Film Festivali kapsamında gösterilemeyecektir.” (T24 Bağımsız İnternet Gazetesi, 2015)

Bunun üzerine sansüre tepki göstererek filmlerini gösterimden çeken sinemacılar yayınladıkları metinde,

“Biz aşağıda ismi bulunan sinemacılar, kayıt-tescil ve eser işletme belgelerinin bir sansür aracı olarak filmlerin gösterimlerini engellemek için dayatılmasına karşı çıkıyoruz. Festivallerde gösterilecek yabancı filmlerden istenmeyen bu belgelerin yerli yapımlar için bir zorunluluk haline getirilmesini kabul etmiyoruz. Bunu bir baskı ve sansür olarak nitelendiriyoruz. Ayrıca, haftalar önce Festival'in programı açıklanmış, hatta eser işletme belgesi olmayan bazı yerli filmler sorunsuzca gösterilmiştir. Bu

¹³ <http://www.ahaber.com.tr/gundem/2015/04/15/o-terorist-belgeselde-ortaya-cikti/> erişim tarihi: 25.07.2017

müdahalenin Bakur filminin gösterimine yönelik yapılması, bu sansürün arkasında siyasi bir karar olduğunu da gözler önüne sermiştir.” (Evrensel Gazetesi, 2015)

ifadelerine yer vermişlerdir. Bu açıklama da Bakanlığın festivaller üzerinde yönetmelik aracılığıyla baskı oluşturduğunun kanıtı niteliğindedir. Ne var ki bu durum festival yönetiminin ikili bir uygulama yapmış olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. “Eser İşletme Belgesi” olmayan filmler gösterilebiliyorken aynı festivalde bakanlığın hatırlatması dolayısıyla aniden belgesiz filmlerin gösterilemez hale gelmesi sermaye ile festival ve iktidar ile sermaye arasındaki ilişkiyi açıklayabilmek açısından somut bir örnektir.

Yasaların ve yönetmeliklerin değişmesi gerektiğini belirten Festival Direktörü Azize Tan, bu konuda sektörün tüm bileşenlerini dayanışmaya çağırdı. Mecliste konuya ilişkin sinema yasasının üç yıldır beklediğini hatırlatan Tan, festivale Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü’nden bir gün önce gelen ilgili maddeleri hatırlatma yazısı karşısında gösterimi iptal etmekten başka çareleri kalmadığını da ekledi. (Keskin, 2015) Belgeselin yönetmenlerinden Ertuğrul Mavioğlu’nun ve yapım şirketinin yapmış olduğu açıklamalar ise festival yönetimiyle buluşup bir çıkar yol arandığını göstermektedir. İlgili hükümlerin öngördüğü cezaların toplamı olan 110.000 TL’nin ödenmesine ilişkin teklifte bulunmalarına rağmen festival yönetiminin buna yanaşmadığını belirten Mavioğlu, Festival’i bakanlık baskısına boyun eğerek yeterince sağlam duramadığı sebebiyle eleştirdi. (Timur, 2015)

Festivali arayarak sürece müdahil olduğu iddia edilen Sinema Genel Müdürü Cem Erkul ise suçlamaları kabul etmeyerek "Bütün festivaller için uygulama söz konusu, bir filme mahsus değil, geçen sene de vardı, 2005'te de vardı uygulama" ifadelerini kullandı. Erkul, Kültür Bakanlığı’nın son yaptığı açıklamanın geçerli olduğunu söyledi. Bu açıklamada bakanlık, festival yönetiminin ‘yönetim zafiyeti’ içinde olduğunu söyleyerek, sansür iddiasını reddediyordu. Ancak açıklamada filmle ilgili olarak "(...) ortada terör örgütü propagandasının söz konusu olması hiçbir şekilde temel demokratik değerlerle ve düşünce özgürlüğünün evrensel kriterleriyle bağdaşmayan bir durumdur" denilerek, "terör örgütü propagandası konusu da söz konusu vakfı ve festival yönetimini ilgilendirmektedir" ifadeleri yer alıyor. (Timur, 2015)

Filmin gösterilmek istediği vakit, Kürt Sorunu için açılım adı altında başlatılan çözüm sürecinin akamete uğradığı bir dönemdi. Çatışmaların artmasıyla beraber siyasi atmosferin de keskinleştiği konjonktürde AKP hükümeti topluma böyle bir filmin gösterilmesini istemedi.

Ancak 2010-2014 arasında Emek Sineması'nın kapatılmaması için verilen mücadele aktivizm düzeyini arttırmıştı. Bunun yanı sıra Gezi Olayları deneyimiyle beraber yasakları aşmanın barışçıl alternatif yöntemlerini bulan bir kuşak ortaya çıkmıştı. Bütün bu bilgiler ışığında sosyo-politik iklime göz atıldığında sansürün filmin izlenmesini engelleyemediği görülmektedir. Tüm bunların üzerine 7 Haziran 2015 seçimlerinde Halkların Demokratik Partisi'nin barajı aşması Kürt Siyasal Hareketi açısından önemli bir sonuç olmuştur. 2015 senesinin Nisan ayında sansürlen *Bakur (Kuzey)*, tüm bu gelişmelerden sonra seyirci ile Haziran ayında Şişli Kent Kültür Merkezi'nde gösterildi. Bir arada yaşama iradesine müdahale olarak okunabilecek sansüre karşı izleyicinin belgeseli sahiplenerek verdiği en net dayanışma cevabı da bu olmuştur. (Özdüzen, 2015: 29-31)

Filmin PKK kamplarında çekilmesi, oradakilerin gündelik yaşamlarını ve doğa ile kurdukları ilişkilerini yansıtmayı, 2013 Nevrozu ile birlikte çekilmeyi, çözüm sürecini nasıl değerlendirdikleri ve gelecekte neler beklediklerine dair görüşlerin içerikte yer alması gibi hususların Atam & Serpil'e göre (2015), yönetim kademesindeki siyasileri rahatsız ettiği bakanlık tarafından yapılan açıklamadan anlaşılmaktadır. Ancak, bu rahatsızlık sansür uygulama hakkı vermediği gibi yürütmenin kendini yargı yerine koyarak Türk Ceza Kanunu'nda düzenlenen 'terör örgütü propagandası' suçunun işlendiğine karar verebilmesi yetkisini de oluşturmaz (Hukuk devleti ilkesi için bkz: Anayasa madde 2, Terör örgütü propagandası için bkz: Terörle Mücadele Kanunu madde 7/2, Mahkemelerin Bağımsızlığı için bkz: Anayasa madde 138).¹⁴ Kuvvetler ayrılığının Anayasa ile teminat altına alındığı bir hukuk devletinde yaşanan bu uygulamanın demokratik meslek örgütleri ve sektör temsilcileri tarafından tepki çekmesi doğaldır.

¹⁴ **MADDE 138.** – Hâkimler, görevlerinde bağımsızdırlar; Anayasaya, kanuna ve hukuka uygun olarak vicdanî kanaatlerine göre hüküm verirler.

Hiçbir organ, makam, merci veya kişi, yargı yetkisinin kullanılmasında mahkemelere ve hâkimlere emir ve talimat veremez; genelge gönderemez; tavsiye ve telkinde bulunamaz.

Görölmekte olan bir dava hakkında Yasama Meclisinde yargı yetkisinin kullanılması ile ilgili soru sorulamaz, görüşme yapılamaz veya herhangi bir beyanda bulunulamaz.

Yasama ve yürütme organları ile idare, mahkeme kararlarına uymak zorundadır; bu organlar ve idare, mahkeme kararlarını hiçbir suretle değıştiremez ve bunların yerine getirilmesini geciktiremez.

Sansürün gerçekleşmesinden iki gün sonra pek çok mesleki kurum ve kuruluş Atlas Sineması'nda toplanarak basın açıklaması gerçekleştirdi. Bu açıklamada Kültür Bakanlığı'nın ilgili kanun ve yönetmelikleri değiştirmesi talebi hatırlatılırken önerilen alternatif yöntemlerden bahsedildi. Yabancı filmlerdeki gibi yerli filmlerden de belge talep edilmeden film sahibinin beyanının esas alınması gerektiği vurgulanırken Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu'nun ticari gösterime sokulma konusundaki yasaklama yetkisinin kaldırılması istenmiştir. Türkiye Sinema Kurumu'nun kurulması için bakanlığı gerekli adımları atmaya çağıran açıklama sahipleri, iktidar ile sermaye arasındaki ilişkiyi açık etmişlerdir. (Evrensel Gazetesi, 2015) Festivalin sermayeyle doğrudan bağı olması sebebiyle böyle sansür vakalarının daha kolay yaşanabileceği düşünülmektedir.

Yamaç Okur ise konuyla ilgili bu durumun, *Bakur'un (Kuzey)* içeriği nedeniyle uygulanmaya başlandığını ve o günden sonra belgesel ve kısa filmleri de kapsayacak biçimde talep edilmeye devam ettiğini belirtmiştir. Bu durumun Türkiye'de yapılan film festivallerine ciddi biçimde sekteye uğrattığını pek çok filmin gösterilemediğini yarışmalar yapılamadığını ifade etmiştir. İstanbul Film Festivali'yle başlayan krizin takip eden aylarda Ankara Film Festivali dahil olmak üzere başka festivallere de sıçradığını dile getirmiştir (<https://yamacokur.wordpress.com/> / erişim tarihi: 25.07.2017)

Konuyla ilgili olarak filmin yönetmenlerinden Mavioğlu'nun ifadeleri şu şekildedir:

“Esas önemli olan bu filmin bağımsız bir çalışma olmasının kabul edilmesiydi. Eğer içeriğe yönelik talep olacaksa hiç girişmeyecektik bu işe. Biz bağımsız çalışan insanlarız ve kendi tercihlerimiz, bakışımız, gördüklerimiz üzerinden çalışmayı tercih ediyoruz. Kabul ettiler. Tek istekleri, güvenliği tehlikeye atacak çekimler yapılmamasıydı. Bizim amacımız zaten kimseyi tehlikeye atmak değildi. Sadece belgelemektir. Bu açıdan söz konusu talep kabul edilebilirdi.” (Güngör, 2015)

Konuyla ilgili Neşe Özgen filmi belgesel olarak tanımlayarak Dünya Sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri kabul edilen Sergey Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı filmini örnek vererek şu soruyu sormaktadır: “Potemkin Zırhlısı çekilirken, belgesel kısımlarında devletin izni mi var sanmıştınız?” (Özgen, 2015).

SONUÇ

Sanatsal ifadenin tüm diğer dallarını içinde barındırması açısından en etkili biçimlerinden biri olan sinemada ifade özgürlüğünün devlet ya da devlet dışı aktörler tarafından çeşitli biçimlerde her dönem kısıtlanabildiği görülmektedir. Bu durumun, günümüzde özellikle ticari kaygıdan bağımsız sinemacıların ifade mekanını oluşturan festivallere kadar ulaşması, konunun kaygı verici boyutlara gelmiş olduğunun göstergesidir. Yalnızca festivaller yoluyla sinemada seyirciyle buluşma imkanı olan belgeseller açısından festivallerde sansür uygulanması önemli bir sorun teşkil etmektedir. Zira belgeseller toplumsal bellek inşa etme işlevleriyle hakikatin estetik unsurlarla birleştirilerek ortaya koyulmasına ve belgelenmesine yardımcı olmaktadır. Bundan dolayı ilk bölümde belgesel sinemanın tarihine ve uluslararası ile ulusal bağlamdaki gelişimine yer verilmiştir. Tarihsel süreçte belgesellerin toplumu etki altına almak için propaganda amacıyla kullanıldığına da vurgu yapılmıştır. Aynı zamanda belgesel filmlerin hakikat ile olan kopmaz bağı ve toplumsal bellek taşıyıcısı, hafıza mekanı olma yönleri açıklanmaya çalışılmıştır.

Belgesel sinemanın önemli misyonlarından biri olan toplumsal bellek inşasının gerçekleşmesine engel olmak, toplumların geçmişle yüzleşmesine mani olmaktadır. Bu durum da demokratikleşme süreçlerinin sekteye uğramasına neden teşkil etmektedir. Film Festivalleri ticari amaçlardan bağımsız olan filmlerin seyirciyle buluşmasına imkan sağladığı için bellek taşıyıcısı olarak önemli bir arşiv sağlamaktadır. Özellikle belgesel filmlerin, kenarda kalmış hikayeleri, olay ve durumları kamuoyunda duyurma ve tartışmaya açma misyonlarını da desteklemektedir.

Bu anlamda ikinci bölümde ulusal ve uluslararası film festivallerinin gelişim süreçleri, iktidar ve sermaye ile bağları ortaya koyulmuştur. Türkiye’de düzenlenmekte olan en köklü film festivallerinden İstanbul Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali ayrıca incelenmiştir. Bu iki festivale ayrı yer ayrılmasının nedeni üçüncü bölümde detaylı olarak incelenecek olan örneklem olarak alınmış *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* ve *Bakur (Kuzey)* belgesellerinin bu festivaller tarafından gösterilmemiş olmasının iktidar ve sermaye ilişkileriyle ilintili olup olmadığı konusunu irdelemektir. Neticede doğrudan ya da dolaylı biçimde bu ilişkilerin etkin olduğu gözlemlenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise esas araştırmamızı teşkil eden sinemada sansür meselesi Türkiye’deki tarihi süreciyle birlikte ortaya koyulmuş ve her dönemde sansür ve denetimin varlığı görülmüştür. Bu bağlamda öncelikle sansür kavramı farklı tanımlamalarıyla birlikte ele alınmıştır. Dar anlamıyla bakıldığında daha önceki uygulamalarda olduğu gibi devletin doğrudan yasaklaması sansür olarak kabul edilmektedir. Sansür sonucunda filmler ya

gösterilmemekte ya da bazı kısımlarının çıkarılması talep edilmektedir. Bu kapsamda örneklem alınan filmlerin çeşitli sebeplerle gösterilmemesi veya istenmeyen parçalarının çıkarılması talep edilmiştir. Bu durum neticede denetim, “Eser İşletme Belgesi” ya da başka başlıklar altında sansür uygulamalarıyla aynı sonucu doğurduğu görülmektedir.

Bu durumu daha net ortaya koyabilmek için filmlere sansür uygulanmasına sebebiyet veren hukuki düzenlemeler incelenmiş ve bu düzenlemelerin sinema eserlerinin içeriklerinin bağımsız kalabilmesi açısından önem arz ettiği ortaya koyulmuştur. Zira 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun’un değerlendirme ve sınıflandırma kriterlerini belirleyen 4. Maddesi ile 7516 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik’in aynı konuya ilişkin 11. Maddesi’nde çalışma kapsamında incelenen kamu düzeni gibi muğlak ifadelerin yer alması, güç sahipleri dönem dönem farklılaşsa bile kavramları istedikleri şekilde yorumlayarak ticari dolaşım engelleme gibi yollara başvurmalarına (Kanun’un 7. Maddesi Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu’na bu yetkiyi tanımakta) veya yaş sınırlaması koyarak sinemacıları dolaylı ekonomik bir zarara uğratmalarına cevaz vermektedir. Her ne kadar bu hukuki düzenlemeler sansür eleştirilerini ortadan kaldırmak için Avrupa Birliği’ne uyum bağlamında pozitif düzenlemelerin entegrasyon faaliyeti kapsamında yapılsa da gerçekleştirilen incelemeler hala denetimi aşan bir boyutta uygulamaların varlığını koruduğunu ortaya koymaktadır.

Tezin esas sorunsalını oluşturan üçüncü bölümde film festivallerinde belgesel filmlere filmlerin gösterime girmesini engelleyecek bir sansür oluşumunun varlığını sebep göstermek açısından örneklem olarak *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* ve *Bakur* filmleri incelenmiştir.

‘*Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*’ adlı belgesel, 2014’te düzenlenen 51. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde Ulusal Belgesel Bölümü’nde yarışmak üzere ön jüri tarafından seçilmiş fakat yarışmaya dahil edilmemiştir. Finalistlerin açıklanmasının ardından, ön jürinin durumu fark ederek yaptığı açıklama sonucunda durum kamuoyuna yansımıştır. Çeşitli kesimlerden tepki alması sonucu festival yönetimi filmde bazı değişiklikler yapılarak gösterilmesini talep etse de yönetmen bu durumu kabul etmemiştir.

Bakur (Kuzey) adlı film ise 34. İstanbul Film Festivali’nde “Eser İşletme Belgesi”, olmadığı gerekçesiyle programda bulunduğu halde gösterilememiştir. “Eser İşletme Belgesi”nin bu olay sonrasında pek çok festivalin talep ettiği bir belge haline geldiği görülmektedir. Dikkat çekici olan 2004 yılından beri yürürlükte olan yönetmeliğin ilk kez 2015 yılında bir belgesel ile uygulanır hale gelmesidir.

Her iki durumda da belgesellerin mayınlı konuları ele alması sebebiyle medyada sansür tartışmalarına yol açmıştır. Festival yönetimlerinin aldığı, filmleri göstermeme kararı büyük tartışma yaratmıştır. Çünkü bir fiilin suç olup olmadığına ilişkin kararı hukuk devletlerinde ancak mahkemelerin alabileceği unutulmuştur. Mahkemenin suçun işlenip işlenmediğine ilişkin vereceği karar neticesinde suçu işleyen kimse ile ilgili gerekli yaptırımlar uygulanır. Bu vakada festival yönetimi, herhangi bir mahkeme kararı olmaksızın filmin içerisinde böyle bir suç işlenmiş olma olasılığından yola çıkarak gösterimi engelleme yoluna gitmiştir.

Dar anlamıyla düşünülecek olursa festivallerin kendilerine oto-sansür uyguladığı söylenebilir. Ne var ki eser sahipleri kendi filmlerine yönelik bir uygulama yaparlarsa bunu oto-sansür olarak değerlendirmemiz gerekmektedir. Festivaller, festivalin kendisini yürütmeye devam edip bir filmin gösterimini iptal ederek festivale değil ancak söz konusu filme denetim uygulamış olmaktadır. Bu noktada da devletin dolaylı da olsa dahlinin tespit edildiği düşünüldüğünden bir sansür olayından bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Kaldı ki söz konusu vakalar, ana akım medyadaki yazılar ve haberlerde de ‘sansür’ olarak nitelendirilmiştir.

Aynı zamanda filmlere uygulanan bu iç hukuk düzenlemelerinin, Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin de taraf olduğu bir uluslararası hukuk belgesi olan Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’nin ifade özgürlüğünü teminat altına alan 10. Maddesi’ne aykırı olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Öte yandan araştırmada örneklem olarak ele alınan filmlerden Bakur filminin gösteriminin engellenme biçimi, Eser İşletme Belgesi talebiyle gerçekleştirilmiştir. Bunun gerekliliğine dair 15. maddenin de yerli ve yabancı filmler bakımından ayrı uygulamalar öngörmesi bir eşitsizliğe sebep olmaktadır. Ayrıca ilgili madde “Eser İşletme Belgesi”nin asıl amacı olan filmler üzerinde hak sahibi olanların haklarını koruma işlevinin aksine onların haklarını gösterim iptalleri yoluyla ihlal etmek şeklinde kullanıldığı tez kapsamında ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Festival yönetimlerinin kendini yargı makamı olarak görmek suretiyle herhangi bir film aracılığı ile suç işlenip işlenmediğini denetleme hakkı olmadığı tez kapsamında belirtildiği gibi bir hukuk devletinde yargılama yapma ve suç var ise ceza verme yetkisi bağımsız mahkemelere aittir. Böyle bir hüküm verilmediği taktirde, mahkumiyet kararı varmış gibi söz konusu eser ve kişilere muamelede bulunmak Anayasa md. 15/2’de kendine yer bulan ceza hukukunun temel ilkelerinden olan masumiyet karinesini ihlal etmektedir. Bu

sebeple festivalin böyle bir tutumu tercih etmesinin, güç sahiplerini rahatsız etmeme arzusundan kaynaklandığı söylenebilir.

Festivallere yönelik bu uygulamanın kendisinin sorunlu olduğu tespit edilmekle beraber festivallerin de bu yaklaşımı kolaylıkla içselleştirerek benimsemeleri dikkate değer bir başka husustur. Bu durum, yukarıda belirtildiği gibi oto-sansür konusu bağlamında yapılacak tartışmaları beraberinde getirmektedir.

Belgesel sinemanın toplumsal bir hafıza taşıyıcısı rolü göz önünde bulundurularak ve ticari kaygıdan bağımsız eserler olarak büyük çoğunlukla festivaller vasıtasıyla gösterim olanağı bularak seyirciyle buluştuğu düşünüldüğünde; festivaller aracılığıyla yapılan bu uygulamaların yukarıda belirtildiği hususlar göz önünde bulundurularak keyfi uygulamalara sebebiyet verdiği görülmektedir. Bu durum gösterimlerin engellenmesi sonucunu doğurduğundan hem Türkiye’de düzenlenen film festivallerinin hem de Türkiye belgesel sinemasının gelişiminin sekteye uğramasına neden olacağı aşikardır. Nitekim örneklem olarak ele alınan iki vaka sonrasında da Yamaç Okur’un da belirttiği gibi pek çok festival yapılamamış, yarışmalar iptal edilmiş ve pek çok film de gösterilememiştir.

İfade özgürlüğünün korunduğu yeni düzenlemeler yoluyla belgeseller festivallerde gösterilebilir. Bu gösterimler yoluyla toplumsal hafızanın oluşturulması sekteye uğramamış olur. Bu hafıza pratiklerinin geliştirilerek sorgulama ve yüzleşme olanaklarının artırılması için denetim kriterlerinin sansüre dönüşemeyecek bir şekilde değiştirilmesi uygun olacaktır. Bu noktada dikkat çeken bir unsur ise festivallerde gösterim olanağı bulamayan belgesellerin internet ortamının gelişmesi ile birlikte çok fazla sayıda seyirciye ulaşmasıdır. Ticari kaygıdan bağımsız yapımlar için internet ortamının alternatif bir gösterim mekanına dönüştüğü görülmüştür.

Diğer yandan bu yaklaşımlar, sinemacılar açısından da festivallerde dahi yer alamama kaygısı doğurabileceği gibi; yönetmenlerin kendilerine oto-sansür uygulamalarının önünü açabileceğini de düşündürmektedir. Bu durum, özellikle büyük teçhizatlara, görüntü ve ses mükemmelliğine ihtiyacı olmadığı için ticari açıdan ve dolayısıyla içerik açısından daha bağımsız yapımlar olarak belgesellerin en büyük gösterim mecrasının festivaller olduğu düşünüldüğünde belgesel sinema üretiminin sekteye uğraması sonucunu da doğurabilir.

KAYNAKÇA

- Ak, B. (1993). “Sinemada Sansür-Siyah Perde” adlı film
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri: Belgesel ve Deneysel Sinema*, İstanbul: Etik Yayıncılık
- Akgüner, T. (1979). ABD ve İngiltere’deki Film Sansürü Hakkında Not, *Sinema Filmlerinin Sansürü Kollogyumu (25.05.1978)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fakülteler Matbaası, 57-60.
- AKSAV, (2004). Türel, M. Bakış: Antalyalı Sanatseverlere Merhaba, *Portakal*, 14, 3.
- Akser, M. (2014). Turkish Film Festivals: Political Populism, Rival Programming and Imploding Activities, *Film Festival Year Book 6: Film Festivals and The Middle East* (ed: D. Iordonova & S. Van De Peer), St. Andrews Film Studies Publishing, 141-155.
- Arık, M. B. (2005). Popüler Kültür ve Belgesel Üretimi, *Belgesel Film Üstüne Yazılar* (ed: N. P. Öcel) Ankara: Babil Yayıncılık, 148-149.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik (Tarihsel Bir İnceleme)*, çev. Z. Ö. Barkot, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 47-48.
- Arpad, B. (1989). *Türk Film Festivalleri (Hesaplaşma adlı köşesinde)*, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği: Taha Toros Arşivi.
- Arslan, Ş. (2014). *O Çadırları Yakın*, Sabah Gazetesi, 9.6.2014, <http://www.sabah.com.tr/gundem/2014/06/09/o-cadirlari-yakin/> erişim tarihi: 18.07.2017
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek*, çev. A. Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 39-41.
- Ataman, A. (2013). *Türk Sinemasında Sansür ve Etkileri*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanatta Yeterlik Tezi
- Avrupa Konseyi İnsan Hakları Genel Müdürlüğü. (2002). *Avrupa’da Düşünce Özgürlüğü- Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’nin 10. Maddesine İlişkin İçtihat*, (çev: D. Tezcan), Etki Yayıncılık.
- Aydemir, Ş., Yücel, F., Baş, B., Köstepen, E. & Taş, B. (2016). *Yuvarlak Masa Tartışması: Kültür Sermayesi ve Sansür*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Temmuz 2016 sayısı
- Baker, U. (2005). *Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme*, Paragraf Yayınları, 49.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, New York: Oxford University Press, 45.
- Barthes, R. (1992). *Camera Lucida (Fotoğraf Üzerine Düşünceler)*, çev. R. Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 101.
- Başıyigit, V. (2016). *Türkiye’deki Film Festivalleri ve Sanatta İfade Özgürlüğü*, İstanbul: Siyah Bant
- Begeç, T. (2017). *Bir Kültürel Hegemonya Örneği Olarak Sinematek ve Festivaller*, İstanbul: Rabarba Şenlik Aylık Sinema Dergisi, Nisan sayısı, 62.
- Bianchini, F. (1993). Remaking European Cities: the Role of Cultural Policies, *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*, (der: F. Bianchini & M. Parkinson, Manchester and New York: Manchester University Press, 1-20.
- Blanchot, M. (1995). *The Writing of the Disaster*, Lincoln: University of Nebraska Press, 33.
- Bonitzer, P. (1995), *Bakış ve Ses*, çev. İ. Yaşar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 22.

- Breton, D. L. (2007). *Acının Antropolojisi*, çev. İ. Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık, 190.
- Butler, J. (2004). *Kırılğan Hayat (Yasın ve Şiddetin Gücü)*, çev. B. Ertür, İstanbul: Metis Yayınları, 9.
- Cankaya, Ö. (1977). *TRT'nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcıların Konuya İlişkin Değerlendirmeleri, Belgesel Sinema Üzerine*, Belgesel Sinemacılar Birliği I. Ulusal Konferansı Bildirileri, İstanbul: Tayf Basım, 66-67.
- Cereci, S. (1997). *Belgesel Film*, İstanbul: Şule Yayıncılık, 43.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda*, çev: E. Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 69-71.
- Cohen, M. (2001). *Censorship in Canadian Literature*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 11.
- Connerton, P. (1999). *Toplular Nasıl Anımsar?*, çev. A. Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 122.
- Coş, N., Anlar, A. & Ayça, E. (1974). Ayın konuşması: Senaryocu yönetmen Vedat Türkali ile konuşma 1, *Yedinci Sanat*, sayı: 16, 44.
- Çiftçi, A. (2001). Mukayeseli Hukuk Açısından Film Denetim Sistemleri ve 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanununun Getirdiği Sistem, *Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2 (1), 17.
- Çimrin, H. (2002). *Antalya: Tarihi ve Turistik Rehberi*, Antalya: Simge Yayınevi, 88.
- Demir, S. (2014). *Gerekçenin Gerekçesi Ne?*, Onur Ünlü Söyleşi, 21.04.2014, Taraf Gazetesi
- Demirkıran, C. (2011). *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, İstanbul: Derin Yayınları.
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Doğan, D. Ç. (2010). Sinemanın Toplum Hayatındaki Rolü ve Denetimi, *Hukuk Gündemi Dergisi*, 2010-2, 84.
- Dönmez, Y. (2015). *Vahdet ve Rekor*, 20.04.2015, Vahdet Gazetesi.
- Dönmez-Colin, G. (2012). Film Festivals in Turkey: Promoting National Cinema While Nourishing Film Culture, *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals* (ed: J. Ruoff), St Andrews: St. Andrews Film Studies. 110
- Duruel Erkılıç, S. (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Ankara: De Ki Basım Yayın
- Eczacıbaşı, Ş. (2010). *Çağrışımlar, Tanıklıklar, Dostluklar*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 461-472.
- Elkin, F. (1962). Censorship and Pressure Groups, *Pylon*, Vol. 21, No.1, 1962
- Ercenk, G. (2004). The Initial Steps for Change, *City of Festival for 41 Years: Antalya*, Antalya: Aksav Yayınları, 16-18.
- Ergezen, E. (2012). *Kısaç Daralırken: Film Festivalleri ve Eser İşletme Belgesi*, İstanbul: Siyah Bant, 55-63.
- Erus, Z. Ç. (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul: Es Yayınları
- Esen, Ş. (1994). Sinemada Festivaller, *Marmara İletişim Dergisi*, (8) 105-111.
- European Documentary Network Official Web Site, edn.network

Evren, B. (1997). *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*, İstanbul: Leya Yayıncılık, 145-146.

Evren, B. (2000). Türk sinemasındaki İlk Sansür Ya da Abdülhamid ve Sinema, *Türk Sinemasında Sansür* (der: A. Özgüç), Ankara: Kitle Yayıncılık, 138.

Evren, B. (2013). *Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden: Manaki Kardeşler*, Hayal Perdesi Sinema Dergisi, sayı: 37, Kasım-Aralık 2013.

Fırat, B. Ö. (2016). Mümkünlerin Kıyısı: Gezi Komünü, Müşterekler Siyaseti, *Karşı-İşgal: İşgal Hareketleri ve Özyönetimler Üzerine Bir Derleme* (ed: D. Gürler & A. Sandıkçıoğlu Gürler), İstanbul: Siyah Beyaz Kitap, 100.

Füruzan. (1996). “Sinema Bir Şenliktir”, *Ve Sinema*, 105-108.

Genç Sinema Yürütme Kurulu, (2003). Onatgillere Cevabımızdır, *Belgesel Sinema*, sayı:3, İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği, 68-73.

Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi*, İstanbul: Alfa Basım Yayın, 115.

Güran, S. (1979). Fikir ve Düşünceleri Açıklama Aracı Olarak Sinema Filmleri ve Sansür, *Sinema Filmlerinin Sansürü Kollojumu (25.05.1978)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fakülteler Matbaası, 11.

Harbord, J. (2002). *Film Cultures*, California: Sage Publications, 66.

Hardy, F. (1979). John Grierson: *A Documentary Biography*, London: Faber and Faber, 25.

Harvey, D. (2002). The Art of Rent: Globalization Monopoly and the Commodification of Culture, *Socialist Register*.

İpek, Ö. (2014). *Tanıklıklar Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı

Kansu, A. (1995). *1908 Devrimi*, çev. Eyda Erbal, İstanbul: İletişim Yayınları, 99-104.

Karan, U. (2013). *Sanatta İfade Özgürlüğü: Sansür ve Hukuk*, İstanbul: Siyah Bant

Keane, J. (1999). *Medya ve Demokrasi*, çev. Haluk Şahin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 56.

Kırlı, C. (2000). *The Struggle Over the Space: Coffeehouses of Ottoman İstanbul, 1780-1845*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Tarih Bölümü, Binghamton

Konuralp, O. (2009). *Dağdan 34 Kişi İndi, En az 100 Kişi Daha Bekleniyor*, 20 Ekim 2009, Hürriyet Gazetesi.

Kuhn, A. (1990). *Cinema Censorship And Sexuality*, Routledge, London ve New York, 8.

Kutay, U. (2008). “Kameralı Adam”ın Gerçekle İlişkisi, *Belgesel Sinema* (ed: Seyhan, E.) İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği, 80-81

Kutlar, O. (2010). *Sinema Bir Şenliktir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 20-21.

Lasswell, H. D. (1927). *The Theory of Political Propaganda*, American Political Science Review, XXI.

Lucas, P. (2005). İnsan Hakları Filmleri: Barış Eğitimi Ekimi, *Belgesel Film Üstüne Yazılar* (ed: N. P. Öcel), Ankara: Babil Yayıncılık, 224-227.

Muzbeg, B. (2015). Yugoslavya’nın Son 10 Yılında Siyaset-Sinema İlişkisi ve Filmlerle Milliyetçiliğin Üretimi, *Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan* (ed: N. Mazıcı), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 147-153.

- Nichanian, M. (2011). *Edebiyat ve Felaket*, çev. A. Sönmezay, İstanbul: İletişim Yayınları, 88.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 90.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları*, çev. M. E. Özcan, Ankara: Dost Kitabevi, 23.
- O'Connor, J. (2004). Cities, Culture and 'Transnational Economics', *Cultural Industries and Production of Culture* (ed: A. J. Scott & D. Power), London and New York: Routledge, 40-41.
- Onaran, A. Ş. (1968). *Sinematografik Hürriyet*, Ankara: Gürsoy Basımevi, 59.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Türk Sineması*, C.1, ikinci basım, İstanbul: Kitle Yayıncılık, 13.
- Ooi, C. S. & Pedersen, J. S. (2009). *City Branding and Film Festivals: the Case of Copenhagen*, Creativity at Work: Creative Encounters Working Papers Series, 13-15.
- Özdemir, Ö. (2015). Sinematek ve Yeniden Sinematek, *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (ed: F. Başaran), İstanbul: Yordam Kitap, 249-278.
- Özdüzen, Ö. (2015). Bakur: Barışın ve Seyircinin Gücü, *Yeni Film*, sayı: 37-38, 29-31
- Özgüç, A. (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul: Koza Yayınları, 22.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul: Yılmaz Yayıncılık.
- Özön, N. (1970). *Fuat Uzkınay*, İstanbul: Türk Sinematik Derneği, 19.
- Özönor, D. (2005). *Türkiye'de Sinema Filmlerinin Denetleme Sistemi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, G.Ü. Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Ankara.
- Özsoy, A. (2016). Film Festivallerinin Duygu ve Düşünce Dünyamıza Katkısı, *Sinefilozofi*, 2(1), 181-183.
- Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, Ankara: Elips Yayınları.
- Öztürk, S. (2006). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Kahvehane ve İktidar*, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 66-71.
- Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler, *Galatasaray İletişim*, 47-76.
- Özuyar, A. (1999). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki Yayınları.
- Özuyar, A. (2004). *Babıali'de Sinema*, İstanbul: İzduşüm Yayınları.
- Palis, J. (2015). Film Festivals, The Globalization of Images and Post-National Cinephilia, *The Pennsylvania Geographer*, 53 (2) – Fall/Winter, 35.
- Papadimitriou, L. & Ruoff, J. (2016). *Film Festivals: Origins and Trajectories*, New Review of Film and Television Studies, 14:1, 2.
- Pearson, Roberta E. (2001). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Florence, KY, USA, Routledge, 10.
- Peirano, M. P. & Vallejo, A. (2017). *Film Festivals and Anthropology*, Newcastle: Cambridge Schools Publishing, 3.
- Pembecioğlu, N. (2005). Belgeselin Döngüsünde: "Ötekine Doğru Giden Birey: İç içe Geçmiş Kimliklerle Başkalaşım, *Belgesel Film Üstüne Yazılar* (ed: N. P. Öcel), Ankara: Babil Yayıncılık, 193-195.
- Qualter, T. H. (1980), *Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi*, çev. Ü. Oskay, Ankara: *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 35, Sayı:1, 257.

- Renov, M. (1993). *Introduction: The Truth About Non-Fiction*, London: Psychology Press, 2.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 68.
- Sancar, M. (2010). *Geçmişle Hesaplaşma (Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne)*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Sarlo, B. (2011). *Geçmiş Zaman (Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma)*, çev. P. B. Charum & D. Ekinçi, İstanbul: Metis Yayınları, 19.
- Saunders, D. (2014). *Belgesel*, (çev. Ali Nejat Kaniyaş), İstanbul: Kolektif Kitap, 53.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi 1896-1959*, C.1, Ankara: Metis Yayınları, 28.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 30-33.
- Soner, A. (2003). Genç Sinema Dosyası: Tarihçe, *Belgesel Sinema*, sayı: 3 / İlkbahar-Yaz.
- Stallabrass, J. (2016). *Sanat A.Ş. : Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Susar, F. (2004). *Türkiye’de Belgesel Sinemacılar*, İstanbul: Es Yayınları.
- Tan, A. & Özgüven, F. (2011). *İstanbul Film Festivali’nin 30 yılında 20 Yönetmen*, (ed: C. Alpan), İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film History: An Introduction*, New York: McGraw Hill, 716.
- Tikveş, Ö. (1968). *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul, 10.
- Topuzlu, C. (1982). *80 Yıllık Hatıralarım*, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fak., İstanbul
- Tuncer, Ö. (2007). *Türk Belgesel Sineması (Bir Tarih Denemesi)*, (haz: E. Seyhan, Belgesel Sinema 2007 içinde), İstanbul: 2007
- Uçansu, H. (2012). *Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları*, İstanbul: Doğan Kitap
- Uçansu, H. (2014). *Nisan, Ayların En Güzeli*, İstanbul: Doğan Kitap, 128.
- Ülgener, S. F. (2006)., *Zihniyet, Aydınlar ve İzmler*, İstanbul: Derin Yayınları
- Üzülmez, İ. (2005). Türk Hukukunda Suçsuzluk Karinesi ve Sonuçları, Ankara: *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, sayı:58, 41.
- Vallejo, A. (2014). Industry Sections: Documentary Film Festivals Between Production and Distribution, *Illuminace: The Journal of Film Theory, History and Aesthetics*, 26:1, 65-83.
- Varlı-Görk, R. (2010). Nedir Şu Yeşilçam’ın Meyvesi ‘Altın Portakal’? Antalya’nın Yeniden Yapılandırılması Sürecinde Antalya Altın Portakal Film Festivali’nin Metalaştırılması, *Akdeniz İİBF Dergisi*, 20, 1-40.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*, çev: A. Ergenç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 6-15.
- Vladica, F. & Davis, C. H. (2008). *Business Innovation and New Media Practices in Documentary Film Production and Distribution: Conceptual Framework and Review of Evidence*, 8th World Media Economics and Management Conference, Lisbon, Mayıs 2008, and the Canadian Communication Association annual conference, Vancouver, Haziran 2008. <http://www.learningsynergy.com/documents/LSDocs.pdf> / erişim tarihi: 05.07.2017

Wittern-Keller, Laure (2003) *Freedom of the Screen: The Legal Challenges to State Film Censorship, 1915-1981*, University at Albany, State University of New York, 1-2.

Wong, C. H. (2008). *Producing Film Knowledge, Producing Films: Festivals in a New World*, Montreal: International Communication Association

İnternet Kaynakları

22 Yönetmenden Ortak Protesto, 12.04.2015, Evrensel Gazetesi, <https://www.evrensel.net/haber/110223/bakura-sansure-tepki-22-film-festivalinden-cekildi> / erişim tarihi: 24.06.2017

82 Sinemacı Ortak Bildiri, Bunun Adı Sansür ve Adam Kayırma, 22.01.2012, NTV, <http://www.ntv.com.tr/turkiye/bunun-adi-sansur-ve-adam-kayirma,zu72jUO1D0-WDUUpwjEHVQg> / erişim tarihi: 01.05.2017

A Haber. (2015). O Terörist Belgeselde Ortaya Çıktı, <http://www.ahaber.com.tr/gundem/2015/04/15/o-terorist-belgeselde-ortaya-cikti> / erişim tarihi: 18.07.2017

Açar, M. (2014). Altın Portakal Karıştı, 2 Ekim 2014, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/995942-altin-portakal-karisti> / erişim tarihi: 18.07.2017

Akgül, E. (2016). 27. Ankara Film Festivali Sansürle Başlıyor, 28.04.2016, Bianet, <http://bianet.org/bianet/medya/174298-27-ankara-film-festivali-sansurle-basliyor> / erişim tarihi: 27.05.2017

Akşam Gazetesi. (2013). Olayların İstihbaratını 3 Ay Önceden Aldık, 12 haziran 2013, <http://www.aksam.com.tr/siyaset/basbakan-erdogan-olaylarin-istihbaratini-3-ay-once-aldik/haber-215118> / erişim tarihi: 18.07.2017

Aktuğ, E. (2014). Altın Portakal'da Skandal Gezi Sansürü, 30.09.2014, <http://www.radikal.com.tr/kultur/altin-portakalda-skandal-gezi-sansuru-1215672/> / erişim tarihi: 02.06.2017

Altınok, M. (2015). Bakur'u Kim Makasladı?, 15 Nisan 2015 tarihli yazı, Sabah Gazetesi, <http://www.sabah.com.tr/yazarlar/melihaltinok/2015/04/15/bakuru-kim-makasladi> / erişim tarihi: 18.07.2017

Antalya Film Festivali'nde bu kez 'Toplu Sansür', 29.10.2015, <http://www.diken.com.tr/antalya-film-festivalinde-bu-kez-toplu-sansur-150-sinemaci-festivalinden-cekildi/> / erişim tarihi: 10.06.2017

Atam, Z. & Serpil, T. S. (2015). *Bakur/Kuzey Filmine Sansür Olayı Nedir?*, <http://www.birgun.net/haber-detay/bakur-kuzey-filmine-sansur-olayi-nedir-77590.html> (erişim tarihi: 24.06.2017)

Aydemir, Ş., Yücel, F., Baş, B., Köstepen, E. & Taş, B. (2016). Yuvarlak Masa Tartışması: Kültür Sermayesi ve Sansür, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Temmuz 2016 sayısı

Başaran, P. (2014). Dosya: Devlet Desteği ve Sansür, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Mayıs 2014 sayısı

Bianet. (2017). Son Şnitzel'e Sansür, 16.02.2017, <http://bianet.org/bianet/sanat/183708-son-snitzel-e-sansur/> erişim tarihi: 03.07.2017

Cnn Türk. (2015). Azize Tan ve Zeki Demirkubuz Cnn Türk'e Konuştu, 13 Nisan 2015 tarihli video, <http://www.cnnturk.com/video/kultur-sanat/sinema/azize-tan-ve-zeki-demirkubuz-cnn-turke-konustu/> erişim tarihi: 18.07.2017

Cumhuriyet, (2015). <http://www.birgun.net/haber-detay/bakur-kuzey-filmine-sansur-olayi-nedir-77590.html> / erişim tarihi: 22.06.2017

Cumhuriyet. Bakur'a Sansür Festivali Bitirdi, 14 Nisan 2015, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/253735/Bakur_a_sansur_festivali_bitirdi_.html / erişim tarihi: 18.07.2017

Çetinkaya, T. (2014). Reyan Tuvi, Sansür Olayının Perde Arkasını İlk Kez Anlattı, 11.11.2014, <https://sadibey.com/2014/11/11/reyan-tuvi-sansur-olayinin-perde-arkasini-ilk-kez-anlattı/#.WWx4DYTyjIU> / erişim tarihi: 07.06.2017

Çetinkaya, T. (2015). *Sansür Olayının Perde Arkasını İlk Kez Anlattı: "Hiçbir Şey Siyah Beyaz Değil."*, *Modern Zamanlar*, sayı: 35, 38-41

Demirbaş, H. (2017). Antalya Film Festivali'nde Büyük Değişiklik, 19.07.2017 tarihli *Hürriyet Gazetesi*, <http://www.hurriyet.com.tr/antalya-film-festivalinde-buyuk-degisiklik-40525356/> erişim tarihi: 27.07.2017

Dönmez, Y. (2015). Vahdet ve Rekor. 20 Nisan 2015 tarihli yazı, *Vahdet Gazetesi*.

Eker, A. Belgesel Bakışınız Değişecek, İstanbul Belgesel Sinema Günleri Direktörü Necati Sönmez ile Söyleşi, 25.08.2011, <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/32-belgesele-bakisiniz-degisecek.aspx> / erişim tarihi: 01.07.2017

Evrensel. (2015). <https://www.evrensel.net/haber/110371/sinemacilardan-bakur-icin-ortak-aciklama-sansur-yasaları-kaldırılsın> (erişim tarihi: 26.06.2017)

Gözay, S. (2013). Otosansür Nedir? Neye Yarar?, Akşam Gazetesi, <http://www.aksam.com.tr/sevim-gozay/yazarlar/otosansur-nedir-neye-yarar/haber-213630> / (erişim tarihi: 26.07.2017)

Güngör, H. (2015). Ekip Olarak Sansürü hazmetmedik, 3 Mayıs 2015 tarihli söyleşi, <https://hakangungor.org/2015/05/03/ertugrul-mavioglu-ekip-olarak-sansuru-hazmetmedik/> / erişim tarihi: 18.07.2017

Hürriyet. (2013). Başbakan Erdoğan Havalimanında Halka Seslendi, 10 Haziran 2013, <http://www.hurriyet.com.tr/basbakan-erdogan-havalimaninda-halka-seslendi-23470929> / erişim tarihi: 18.07.2017

Hürriyet. (2017). Yerli Portakal Bitti, 19.07.2017, <http://www.hurriyet.com.tr/yerli-portakal-bitti-40525392> / erişim tarihi: 20.07.2017

İlkiz, F. (2011). Dersim “38” Belgeseline Kültür Bakanı Açıklaması, 24.01.2011, Bianet, <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=890793> / erişim tarihi: 06.05.2017

Karakaya, H. (2015). Bir PKK Belgeseli: Bakur... Ya da Başsavcı Katili’nden Sanatçı!, Yeniakit Gazetesi, 15.04.2015, <http://www.yeniakit.com.tr/yazarlar/hasan-karakaya/bir-pkk-belgeseli-bakur-ya-da-bassavci-katilinden-sanatci-10234.html> / erişim tarihi: 27.07.2017

Keskin, M. (2015). Bakur Belgeseline Bakanlık Sansürü Geldi, 13.04.2015, Cumhuriyet Gazetesi, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/252941/Bakur_belgeseline_bakanlik_sansuru_geldi.html / erişim tarihi: 15.06.2017

Kültür ve Turizm Bakanlığı Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliği, 13 Nisan 2015 tarihli basın açıklaması, <http://basin.kultur.gov.tr/TR,134568/basin-aciklamasi-13042015.html> / erişim tarihi: 18.07.2017

Maro, A. (2016). Filminden Hiç Sahne Çıkarmadık, Yeşim Ustaoglu Söyleşi, 25.21.2016, Milliyet Gazetesi, <http://www.milliyet.com.tr/-filminden-hic-sahne-cikarmadik--gundem-2367355/> / erişim tarihi: 03.06.2017

Okur, Y. (2015) <https://yamacokur.wordpress.com/> / erişim tarihi: 19.07.2017

Okyay, S. (2008). Oy Deniz Karadeniz, 29.07.2008, Radikal Gazetesi, <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=890793> / erişim tarihi: 19.05.2017

Ongun, S. (2015). Dağdan İnnek İstemiyoruz Diyorlar, 19 Nisan 2015 tarihli söyleşi, http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/257947/Dagdan_innek_istemiyoruz_diyorlar.html / erişim tarihi: 18.07.2017

Özgen, N. (2015). Bakur: Kürtler de Bize Bakıyor!, 18 Nisan 2015 tarihli yazı, Biamag Cumartesi, <http://bianet.org/biamag/diger/163865-bakur-kurtler-de-bize-bakiyor> / erişim tarihi: 18.07.2017

Posta Gazetesi, Gezi Belgeseli Yeni Versiyonuyla Altın Portakal'da, 2 Ekim 2014, <http://www.posta.com.tr/gezi-belgeseli-yeni-versiyonuyla-altin-portakalda-haberi-247660> / erişim tarihi: 18.07.2017

Rıza, E. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali'nin Serüveni, [https://www.1001documentary.net/yazidizisi.php?sayfa=Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivalinin Serüveni](https://www.1001documentary.net/yazidizisi.php?sayfa=Uluslararası_1001_Belgesel_Film_Festivalinin_Serüveni) / erişim tarihi: 16.06.2017

Rıza, E. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali'nin Serüveni, [https://www.1001documentary.net/yazidizisi.php?sayfa=Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivalinin Serüveni](https://www.1001documentary.net/yazidizisi.php?sayfa=Uluslararası_1001_Belgesel_Film_Festivalinin_Serüveni) / erişim tarihi: 16.06.2017

Sert, S. (2017). Sansürü İfşa Eden Film: Zer, 23. 04. 2017 tarihli Kazım Öz Söyleşi, Gazete Duvar, <http://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2017/04/23/sansuru-ifsa-eden-film-zer/> / erişim tarihi: 19.06.2017

Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik, www.mevzuat.gov.tr / erişim tarihi: 18.07.2017

Sönmez, N. (2016). Prosedür Değil Sansür Diyeceğiz, Sevda Aydın'ın 26.04.2016 tarihinde Necati Sönmez ile yaptığı söyleşi, Evrensel Gazetesi, <https://www.evrensel.net/haber/278506/necati-sonmez-prosedur-degil-sansur-diyecegiz> / erişim tarihi: 24.05.2017

Süsoy, Y. (2004). Menderes Türel ile Söyleşi – “Dünyaca Ünlü Üniversiteler Antalya'da Kurulacak”, 12.04.2004, Hürriyet Gazetesi, <http://www.hurriyet.com.tr/dunyaca-unlu-universiteler-antalya-da-da-kurulacak-216966> / erişim tarihi: 13.06.2017

T24, (2015). <http://t24.com.tr/haber/pkk-belgeseli-bakura-sansurun-ardindan-tum-filmlerin-istanbul-film-festivalinden-cekilmesi-gundemde,293351> (erişim tarihi: 27.06.2017)

Tan, A. (2015). Bakur Belgeseli için Kültür Bakanlığı'ndan Telefon Geldi, 14 Nisan 2015, <http://t24.com.tr/haber/istanbul-film-festivali-direktoru-bakur-belgeseli-icin-kultur-bakanligindan-telefon-geldi,293551> / erişim tarihi: 18.06.2017

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, Otosansür Tanımı, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=OTOSANS%C3%9CR / erişim tarihi: 26.07.2017

Telif Hakları Genel Müdürlüğü, <http://www.telifhaklari.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=405> / erişim tarihi: 16.04.2017, ek bilgi için: <http://www.telifhaklari.gov.tr/Telif-Hakki-Nasil-Korunur> / erişim tarihi: 18.07.2017

Timur, Ş. (2015). 'Bakur' filmine 'Ağrı Sansürü' iddiası, BBC Türkçe, 13.04.2015, http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/04/150413_bakur_gosterim_mavioglu / erişim tarihi: 26.06.2017

Topyıldız, M. (2014). İktidar Pistir, Ondan Hiç Durmadan Tiksiniyoruz, Onur Ünlü ile Söyleşi, 28.04.2014, Radikal Gazetesi, <http://www.radikal.com.tr/hayat/onur-unlu-iktidar-pistir-ondan-hic-durmadan-tiksiniyoruz-1188976/> / erişim tarihi: 28.05.2017

Türkiye Cumhuriyeti 1982 Anayasası ile Türk Ceza Kanunu, www.mevzuat.gov.tr

Ünlü, M. Bir Belgesel Film Festivali Neden Yapılır?, [https://www.1001documentary.net/yazidizisi.php?sayfa=Bir Belgesel Film Festivali Neden Yapilir](https://www.1001documentary.net/yazidizisi.php?sayfa=Bir_Belgesel_Film_Festivali_Neden_Yapilir) / erişim tarihi: 18.06.2017

Ünlü, M. Bir Belgesel Film Festivali Neden Yapılır?, [https://www.1001documentary.net/yazidizisi.php?sayfa=Bir Belgesel Film Festivali Neden Yapilir](https://www.1001documentary.net/yazidizisi.php?sayfa=Bir_Belgesel_Film_Festivali_Neden_Yapilir) / erişim tarihi: 18.06.2017

Yarın Haber. (2016). Sakine Cansız Belgeseli Gösterimine Polis Engeli, 19.01.2016, <http://yarinhaber.net/guncel/32590/sakine-cansiz-belgeseli-gosterimine-polis-engeli/> / erişim tarihi: 07.07.2017

Yararlanılan Festival İnternet Siteleri

filmfest.ankara.org.tr (erişim tarihi:22.06.2017)

ankarasinemadernegi.org (erişim tarihi:15.06.2017)

randevuistanbul.tursak.org.tr (erişim tarihi:12.06.2017)

eskfilmfest.com (erişim tarihi:14.06.2017)

filmekimi.iksv.org (erişim tarihi:19.06.2017)

cocukfestivali.tursak.org.tr (erişim tarihi: 29.05.2017)

dagfilmfest.org (erişim tarihi:01.06.2017)

icapff.com/tr (erişim tarihi:05.06.2017)

bicyclefilmfestival.com (erişim tarihi:08.06.2017)

avrupa.info.tr/avrupa-birligi-insan-haklari-film-gunleri-2016-784 (erişim tarihi:11.06.2017)

bifed.org (erişim tarihi:14.06.2017)

egebelgesel.com (erişim tarihi:30.05.2017)

effest.erciyes.edu.tr (erişim tarihi:30.06.2017)

depoistanbul.net/tr (erişim tarihi:03.07.2017)

EKLER

Mevzuattan kaynaklanan yaptırım tehditlerine rağmen başvuran filmlerden “Eser İşletme Belgesi” talep etmeyen festivaller bulunmaktadır. Bu festivallerden bazılarının direktörleri ve *Bakur (Kuzey)* filminin yönetmenlerinden biri ile yapmış olduğum görüşmelere sansüre karşı olumlu uygulamaları göstermek ve uygulamalarla ilgili öznelerinden bilgi almak bağlamında yer verilmiştir.

Ayrıca filmlerin gösteriminin engellenmesi hususunda problemlili uygulamalara sebebiyet veren mevzuatın da eklenmesi gerekmektedir. Bu sebeple görüşmelerden sonra konuya ilişkin hükümler yer almaktadır. Mevzuatta yer alan bu hükümlerin dışında incelenen iki festivalin şartnameleri (yönetmelikleri) uygulamalarına dayanak oluşturabilecek somut ve özel bir hüküm içerip içermedikleri açısından irdelenmiştir. Bu sebeple onlara da ulaşılabilir bağlantılar ekler arasındadır.

EK-1: YARI YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞMELER

İlk olarak Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Direktörü Önder Özdemir Söyleşisi:

1-Film festivali yapma fikri nasıl ortaya çıktı?

Festival düzenleme komitesinden arkadaşlarımız ABD ve Güney Kore'deki Emek medya konferanslarına katılmışlardı. Orada konferanslarla aynı zamanda işçi filmleri festivali de düzenleniyordu. Türkiye'de de organize etme fikri o zaman doğdu.

2-Festival programına seçeceğiniz filmleri neye göre derliyorsunuz?

İşçilerin, emekçilerin yaşamlarını, mücadelelerini gösteren kısa, uzun kurmaca veya belgesel filmleri gösteriyoruz. İşçi tanımının 19.yy'dakinden farklı olduğu ve toplumun çok farklı kesimlerinin emeğini satarak geçimini sağladığı tespitiyle çok farklı kesimlerin hayatlarını gösteriyoruz. Sinema klasiklerinden mutlaka en az 1 adet film seçmeye, farklı coğrafyalardan filmler seçmeye, çevre, LGBTİ, barış gibi özel konuları içeren en az birer adet film seçmeye özen gösteriyoruz.

3-Film gösterimleriniz esnasında herhangi bir müdahale ile karşılaştınız mı?

Doğrudan müdahale ile karşılaşmadık.

4-Festivali nasıl finanse ediyorsunuz?

Daha çok gönüllü emek ile örgütlendiği için katkılar daha çok emek olarak yapılıyor. Bilet satılmadığı için giderlerimiz de çok fazla olmuyor. Ama ana düzenleyici sendikalar, kuruluşlar afiş, broşür, kitap, sinema salonu gibi zorunlu giderlerimizi karşılıyorlar.

5-Size gönderilen yerli filmlerden “Eser İşletme Belgesi” istiyor musunuz?

“Eser İşletme Belgesi” hiç istemedik.

6-Bakanlıktan ya da yetkililerden “Eser İşletme Belgesi” istemenize yönelik herhangi bir uyarı aldınız mı?

Almadık. Çünkü bakanlıktan festival için verilen ekonomik desteği de hiç almadık. Dolayısı ile bizimle doğrudan bir bağlantı kuracakları kanalları yok.

7-“Eser İşletme Belgesi” olmayan filmleri gösterdiğiniz tespit edildiğinde ilgili hükümler gereğince karşılaşabileceğiniz maddi yaptırımlardan haberdar mısınız?

Evet haberdarız. Bu konularda uzman hukukçularımızla değerlendirmeler yaptık. Hukuki önlemlerimizi aldık, alıyoruz.

8-Bu yaptırımları gözetmenize rağmen “Eser İşletme Belgesi” talep etmemenizin sebebi nedir?

“Eser İşletme Belgesi” sansür belgesidir. Korkutarak otosansür uygulamaya yöneliktir. Bakanlıktan, sponsorlardan beklentisi olan festivaller de otosansürü uygulamaya yatkındırlar.

Bilet satmıyoruz, gelir elde etmiyoruz. Düzenleyicilerimizi sendika ve meslek örgütleri, film yapımcıları filmlerinin gösterilmesine izin veriyorlar.

9-“Eser İşletme Belgesi” dışında herhangi bir gerekçeyle festivalinize yönelik bir sansür uygulanmak istendi mi?

Hayır.

10-Bu festivali gerçekleştirerek ulaşmak istediğiniz nihai hedef nedir?

Emekten, barıştan insandan yana olan sinemayı sadece sinema salonlarında değil her yerde herkese kolay erişilir hale getirmeye katkı vermek. Sinema yapanlara sadece sinema dağıtım tekelleri değil başka gösterim olanakları olabileceğini göstermek. Ülkenin her yerinde festivali gerçekleştirebilmek

İkinci olarak ise Uluslararası Filmmor Gezici Kadın Filmleri Festivali’nin Direktörü Melek Özman söyleşi:

1-Film festivali yapma fikri nasıl ortaya çıktı?

Biz hani o şehre, sinemalara gelmeyen filmleri izlemek isteyen bir grup kadındık. Tabi ki feminist, sinemayı seven tabi ki sinemaya ve hayata dair dertleri, eleştirileri, dilekleri olan kadınlardık ama öyle “deva olacak” bir formülümüz var diye de yola çıkmadık aslında. Feminist sinema “klasiklerinin” cd’lerini arıyoruz, getirtiyoruz filan derken daha çok kadınla izlemek, paylaşmak istiyoruz. Kendimiz hatta deniyoruz yapmayı. *Klitoris Nedir?* diye bir film yapmışız. Ne onu göstermek ne de bir kadın filmleri festivali yapmak zerre yok aklımızda. *Klitoris Nedir?*’i gittiğimiz yerlere götürüp göstermek gibi eylemler sonrası “olaylar gelişti”. ‘*Klitoris Nedir?*’ bizden bağımsız dünya dolaşıyor, bize tebrik, temas mailleri geliyor derken Women Make Movies’ten bir mail geldi: Türkiye partnerleri olmamız, 30. yılları bizimle kutlamak, bu vesileyle dilediğimiz filmlerini de gösterebileceğimiz gibi bir öneri gelince biz hiç durur muyuz. İyi madem kadın filmleri festivali yapalım, yaparız, ne de hayırlı olur dedik, çıktık yola. Yaptık sonuçta ama sadece hevesle yürünemeyecek bir yola çıktığımızı da yolda fark ettik doğrusu. Festival yapmak, hele de kadınlar diyen bir festival yapmak zor ama hiç imkansız değil gördüğünüz üzere, bu yıl festivalin 15. sini yaptık.

2-Festival programına seçeceğiniz filmleri neye göre derliyorsunuz?

Filmler bize geliyor, yılda ortalama 250-300 film “başvuruyor”. Ayrıca bizim derlediğimiz programlar, tematik bölümler, toplu gösterimler oluyor. O yılın kadınlar açısından gündemi de belirliyor içeriği, hem bölümleri hem de ana sözümüzü / tamamızı.

3-Film gösterimleriniz esnasında herhangi bir müdahale ile karşılaştınız mı?

Çok. Merkezi otoriteden yerele, çok çeşitli baskı, müdahale, tehdide, fiziki müdahalelere vb. çokça maruz kalıyoruz ama bunların sonucunda hiç festivali yapamadığımız ya da filmi programdan çıkardığımız olmadı. Baskılar bizi hiç durduramadı yani.

4-Festivali nasıl finanse ediyorsunuz?

Sürekli bir kaynağımız yok, her yıl 0 bütçeyle yola çıkıp yeniden kaynak arıyoruz. Sürekli aynı desteklerimiz, destekçilerimiz, dayanışma var ama.

5-Size gönderilen yerli filmlerden “Eser İşletme Belgesi” istiyor musunuz?

Hayır.

6-Bakanlıktan ya da yetkililerden “Eser İşletme Belgesi” istemenize yönelik herhangi bir uyarı aldınız mı?

Hayır.

7-“Eser İşletme Belgesi” olmayan filmleri gösterdiğiniz tespit edildiğinde ilgili hükümler gereğince karşılaşılabileceğiniz maddi yaptırımlardan haberdar mısınız?

Olmamak mümkün mü, bakanlık bu konuda sürekli yazı gönderiyor.

8-Bu yaptırımları gözetmenize rağmen “Eser İşletme Belgesi” talep etmemenizin sebebi nedir?

Her şey bir yana, kadın yönetmenlerin filmlerini, bazen “Eser İşletme Belgesi”nden daha az maliyetle yapılan ilk-filmleri gösteriyoruz. Böyle bir belge istediğimizde birçok sinemacı için bir kısıt, koşul olacağından talep etmiyoruz.

9-“Eser İşletme Belgesi” dışında herhangi bir gerekçeyle festivalinize yönelik bir sansür uygulanmak istendi mi?

Doğrudan kültür bakanlığı ya da devletten, hayır.

10-Bu festivali gerçekleştirerek ulaşmak istediğiniz nihai hedef nedir?

Bu festivali yapmaya gerek kalmaması. Yani kadınlar için pozitif ayrımcılığa, kadın filmleri festivali yapmaya gerek kalmadığı günlere katkımız olması dileğimiz.

Üçüncü olarak; *Bakur (Kuzey)* belgeselinin yönetmenlerinden Ertuğrul Mavioğlu ile gerçekleştirilen söyleşi:

1-Sansür meselesini ifade özgürlüğünün kısıtlanması olarak ele aldığımızda son yıllarda yükselen bir biçimde içinde yaşadığımız bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. Sizi yönetmenliğinizden önce gazeteci kimliğinizle tanıyoruz. İlgilendiğiniz konular itibariyle sansürün en yoğun yaşandığı kısımlarda yer almışsınız. Bu bağlamda genel olarak bu durum ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

Tek cümleyle anlatmam gerekirse Türkiye bir sansür cumhuriyetidir. Bu durum, artan ya da eksilen görünümüleriyle dün de bugün de değişmeyen gerçeklerimizden biri. Sansür geleneğinin kökeni ise Osmanlı'ya dayanır. İlk gazete Takvim-i Vekayi'nin kurulma amacının haber vermek olmadığı çok iyi biliniyor. Padişah II. Mahmut'un gazeteyi kurdururken, idarenin sesini daha etkili bir biçimde duyurmak dışında bir amacı olmadığı anımsanabilir. Her ne kadar Takvim-i Vekayi zamanla resmi gazeteye dönüşmüş ve ardından başka gazeteler de yayın hayatına girmeye başlamışsa da, tepelerinde her zaman bir baskı mekanizması mevcut oldu. Cumhuriyet'in ilanından sonra da bu durum değişmedi. Bu dönemde de gazeteler, devlet, hükümet faaliyetlerinin propagandasını yapmakla yükümlü olarak görüyorlardı.

Benim gazetecilik yapmaya başladığım dönem 12 Eylül 1980 darbesinden sonraya denk geliyor. 1985 yılında Hürriyet gazetesinde çalışmaya başladığım düşünülürse, sansür politikalarına ilişkin deneyimlerimin hayli fazla olduğu da tahmin edilebilir. Devletin çıkarları, patronun çıkarları, patronun iş yaptığı başka patronların çıkarları, hükümetlerin propaganda alanları her daim kırmızı çizgidir. Bu çizgiyi aşmanız, dolaysız olarak sansür duvarına toslamanızı beraberinde getirir. Kimi zaman çizgiler aşılar ve o zaman da zaten kızılca kıyamet kopar, devreye şiddet girer. Ya işten atılırsınız, ya hapse atılırsınız, ya tehdit edilirsiniz, ya vurulursunuz, ya aracınıza bomba yerleştirilir, ya da suikasta kurban gidersiniz. Her gazeteci mesleğini layıkıyla yerine getirdiğinde bunlardan herhangi birinin başına geleceğini bilir ve oto sansür kavramının çıkış noktası tam da burasıdır. Oto sansür, gazetecinin ya da yayın kuruluşunun kendine uyguladığı sansür çeşididir ve sansürden çok

daha fazla perdeleme gücüne sahiptir. Sansür bilginin ya da haberin alenileşmesiyle beraber devreye girerken, oto sansür bilgi ya da haberi kaynağındayken yok eder. Hem bu boyutuyla hem de sansürün görünmez kılınmasına neden olduğu için de çok daha tehlikelidir. İşte tam da oto sansürün varlığı sayesinde, 1908’den bu yana sansürün kaldırılışı, büyük bir yüzsüzlükle kutlanabiliyor.

Dolayısıyla gazetecilik yaşamım boyunca yaptığım haberlerden ötürü hakkımda çok fazla dava açılmış, çok sayıda gazeteden atılmış ya da ayrılmak zorunda kalmış olsam da, bütün açıklığıyla söylemeliyim ki, haberlerimin önündeki asıl engel devletin resmi sansürü değildi. Tehlikeli gördükleri haberleri kamuoyundan asıl saklayan güç, bizzat gazete ya da benzeri yayın kuruluşlarının kendisi oldu. Oto sansürcülüğün ulaşmış olduğu seviyenin korkunçluğu, zamanla bildiğimiz klasik anlamdaki haberciliği de yok etti. Öyle ki artık çoğu gazete, televizyon ya da internet sitesinin mutfaklarında oto sansüre tabi tutulacak, karartılacak, saklanacak herhangi bir bilgi kırıntısı dahi bulunmaz oldu.

2-İstanbul Film Festivali’nde Bakur 12 Nisan 2015 tarihinde ilk gösterimini gerçekleştirecekken salona gelen izleyicilere gösterimin gerçekleştirilemeyeceği duyuruldu. Bunun öncesinde ve sonrasında neler yaşandığını anlatabilir misiniz?

Bakur’un çekim ve kurgu aşamaları tamamlandıktan sonra yapımcımızın, filmin ‘dünya prömiyeri’ için bir arayış içine girdiğini biliyorduk. Diğer yönetmen arkadaşım Çayan Demirel ile ortak tercihimiz dünya prömiyerinin Türkiye’de olmaması yönündeydi. Fakat o günlerde İstanbul Film Festivali yöneticilerinin Bakur’un ilk gösterimi için ısrarla davet ettiklerini öğrendik. Başlangıçta karşı çıksak da yapımcımız Ayşe Çetinbaş bizi ikna etti. Sonra program oluştu, Bakur’un 12 Nisan 2015’te dünya prömiyerini İstanbul Film Festivali’nde gerçekleştireceği kesinleşti.

Biz de büyük bir heyecanla hazırlanırken, gösterimin gerçekleşeceği tarihten tam bir gün önce festival yetkilileri yönetmen ve yapımcıyı ‘acil’ kaydıyla davet etti. Festivalin organize edildiği binada yapılan toplantıda özetle, “Bakur’un “Eser İşletme Belgesi” olmaması nedeniyle gösterim yapamayacakları, bu konuda bir başvurumuz olursa belgeyi almamız için sürecin çabuklaştırılmasında destek olacakları” gibi sözlerle gösterimi iptal ettiklerini söylediler. Oysa festivallerde uzun süredir filmlerde “Eser İşletme Belgesi” gibi koşulun uygulanmadığını onlar da biz de biliyorduk. Üstelik davet edildiğimiz ilk anda bile “Eser İşletme Belgesi” gibi bir şart konulmayacaksa daveti kabul edebileceğimizi açıkça söylemiştik ve onlar da kabul etmişlerdi. Üstelik festival programında yer alan yerli filmlerin

neredeyse hiç birinin “Eser İşletme Belgesi” yoktu ve özel bir uygulama yapılmıyor deseler de, programdan kaldırılacağı söylenen tek film Bakur’dur. Nitekim görüşmenin daha en başında sorduğumuz sorularla Kültür Bakanlığı’nın baskı yaptığını itiraf etmek zorunda kaldılar. Sonra her şey anlaşıldı. Hükümet, İstanbul Film Festivali’ne doğrudan baskı yapmış ve filmin programdan çıkarılmasını istemiş, festival yönetimi de bu istek karşısında herhangi bir direniş göstermemişti. Fakat direniş festivaldeki diğer film yapımcı, yönetmen ve oyuncularından geldi. Bakur üzerindeki sansür uygulamasına son verilinceye kadar kendi filmlerini gösterimden çektiklerini açıkladılar ve festival çöktü. O sene festivalde ne ulusal yarışma yapılabildi, ne de kapanış töreni.

Film yapımcı ve yönetmenleri o süreçte bir dizi karar aldı. Festivallerde “Eser İşletme Belgesi” dayatması olursa bunu reddetmek alınan kararların en önemlisiydi. Nitekim Ankara Film Festivali de Bakur’u gösterim programına koymuş olsa da “Eser İşletme Belgesi” olmadığı gerekçesiyle programdan çıkardı. Diğer film festivalleri de yapımcı ve yönetmenlere “Eser İşletme Belgesi” dayatmasında bulunduğu için çok sayıda film programa dahil olmadı. Sadece devlet ya da holding desteği almayan az sayıdaki festival (Uçan Süpürge, Documentarist gibi festivaller) film yapımcı ve yönetmenlerine “Eser İşletme Belgesi” adı altındaki sansür belgesi dayatmasında bulunmadı. Diğerleri ise istisnasız bu belgeyi talep etmeye, eğer ibraz edilmezse o filmi programlarına koymamaya devam ediyor.

3-Sizi bu belgeseli çekmeye iten sebepler neydi? Hangi amaçla böyle bir belgesel çekmeye niyetlendiniz?

Bakur’u çekmeye karar vermem, PKK’nin 2013 yılında aldığı geri çekilme kararıyla doğrudan bağlantılı. PKK gerçekten geri çekilecek olsa, tüm militanları ülke toprakları dışına çıkacağı için dağlardaki kampları gösteren bir belgesel çekme imkanı bir daha bulunamayacaktı. PKK çekilmeyecek olsa yeniden çatışmalı bir süreç başlayacak ve yine şiddetlenecek olan savaş ortamı, belgesel çekmeye imkan tanımayacaktı. Bu belgeseli çekmek için en uygun zamanın içindeydik ve bu fırsat kaçırılmazdı. PKK yöneticilerine talebimi ilettim. Türkiye’ye döndükten kısa bir süre sonra da talebimin olumlu karşılandığını öğrendim ve bu işi yönetmen arkadaşım Çayan Demirel ile birlikte kotarmaya karar verdim.

Bir gazeteci ya da belgeselciyi harekete geçiren asıl itici güç merak duygusudur. Düşünsenize, ülkemizde 40 yıldır adı konulmamış bir iç savaş sürüyor ve biz bu savaşın taraflarından birinin dağlarda nasıl bir yaşam sürdürdüğünden dahi habersiziz. Bu insanlar ne yerler, ne içerler, kendi aralarındaki ilişkiler nasıldır, yıllardan beridir yürüttükleri savaşın

motivasyonu nedir, bu büyük stresle hangi yöntemlerle baş etmektedirler? Tüm bu soruların yanıtı, görmeden, temas etmeden verilemezdi. Biz görerek, duyarak, temas ederek yakaladığımız gerçeklikle yıllardır hepimize ‘gerçek’ diye gösterilenler arasındaki açının genişliğini tespit etmek istedik.

4-Çözüm Süreci’nin sekteye uğramasının ardından Kürt meselesinin nasıl bir yöne evrileceğini tahayyül ediyorsunuz? İktidarın Kürt meselesindeki pozisyonunu değiştirmesinin sansür konusundaki duruşunu etkilediği ifade edilebilir mi?

Çözüm Süreci’ni sekteye uğratanlar, öncesiyle kıyaslanmayacak kadar büyük bir savaşın içine yuvarlanılacağını da biliyorlardı. Çözüm Süreci başladı, yaklaşık üç yıl boyunca ne asker, ne polis öldü. Demokratik gösteriler sırasında yaşamını yitiren gençler ya da çocuklar olsa da bu olaylara toplam olarak bakıldığında, kayıpların çatışmalı dönemle kıyaslanmayacak kadar az sayıda olduğu ortada. Ne zaman ki Çözüm Süreci bitti, ölümler zirve yaptı. Kentler havadan ve karadan bombalandı, sivil can kayıpları da inanılmaz boyutlara ulaştı.

Ortalık bu kadar toz duman içindeyken, kentler yıkılmış, insanlar sürülmüşken, her yerden silah ve bomba sesleri yükseliyorken, meseleye dair bir gelecek tahayyülü oluşturmak zor. Fakat illaki bir şey söylenecekse, ‘hiçbir savaşın sonsuza kadar sürdüğü görülmemiştir’ derim.

Bir söz var: Bütün savaşlarda ilk önce gerçekler ölür. Dolayısıyla iktidar çözüm yerine ‘ölüm’ü tercih edince, gerçeklerin de ruhuna Fatiha okumasını doğal karşılamak gerekir. Yani, tüm zamanlar boyunca, en fazla gazeteci ve yazar tutuklamasının bu döneme denk gelmesi de asla tesadüf olarak görülemez.

5-Reyan Tuvi’nin Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek belgeselinin Antalya’da sansürlenmesinin ardından bir yıl sonra Çayan Demirel ile birlikte çektiğiniz Bakur’un İstanbul’da sansürlenmesini bir bütünlük içinde mi değerlendiriyorsunuz? Bu büyük resim bize neler anlatıyor?

Reyan Tuvi’nin belgesel filminin sansürlenmesi sürecinde diğer yönetmen ve yapımcılar yeterli düzeyde bir tepki ortaya koyamadılar. Bakur’un sansürlenmesi karşısındaki tavrın bu kadar hızlı ve net olmasının nedenlerinden biri budur. Sansür “ben geliyorum” diyerek geldi. Bakur’un sansürlenmesi sonrasında ise artık neredeyse bütün filmler sansür baskısının altındalar. Bu gerçeği “Eser İşletme Belgesi”ni ancak bazı sahnelerin çıkarılması

şartı ile alabilen Kazım Öz'ün Zer filmi ile daha net görebiliyoruz. Bakur sansürlendiğinde “Eser İşletme Belgesi” adı verilen belgenin aslında bir sansür belgesi olduğunu söylemiştik ve bu oldu. Zer'in istenmeyen sahnelerinin karartılması dahi kabul edilmedi.

Nihayetinde sansürün büyük resmi oluşmuş durumda ve bu durum bize otoriterleşme sürecinin nasıl hızlı bir biçimde gelişip yerleştiğini anlatıyor. Bu süreç iki önemli olguyu hayatımıza soktu. Birincisi artık bugün kimse meraklarının izini sürüp gerçeği yakalamak saikiyle film çekemeyecek. Çekse bile Türkiye’de gösterim olanağı bulamayacak. İkincisi, ceza tehditleri ile prodüksiyon maliyetlerini karşılama mecburiyeti gibi gerekçeler, oto sansürü güçlendirecek. Film için yatırım yapanlar, yaptıkları bu yatırımın karşılığını alabilmek için ya da Kültür Bakanlığı’ndan mali destek alabilmek amacını öne çıkartıp, sansürle, sansürcülerle mücadele etmeyi göze alamayacaklar ve dolayısıyla piyasayı icazetli filmler kaplayacak.

6-Antalya’da TCK maddelerini gerekçe gösteren festival yönetimi kendini bir anlamda yargının yerine koyarken İstanbul’daki festival yönetimi kendilerine Bakanlık tarafından “Eser İşletme Belgesi”ne ilişkin yapılan son dakika hatırlatmasından dolayı gösterimi iptal etmek zorunda kaldıklarını belirttiler. Bu iki festival tutumunu kıyasladığınızda nasıl bir tablo görüyorsunuz?

Her iki festival de Kültür Bakanlığı’nın, holdinglerin ya da diğer resmi kuruluşların desteğiyle varlığını sürdürüyor. Başka bir deyimle her iki festival de sisteme göbeğinden bağlı. Buradan bakıldığında, sayıları bir elin parmağını geçmeyecek kadar az sayıda olan bağımsız festivallerin özgürlükçü refleksini göstermeleri mümkün değildi. Ama diğer yandan adlarının yanına ‘sansürcü’ damgasının vurulmasını istemedikleri için de bütün bu olumsuz davranışlarını gizlemeye çalıştılar. Fakat işin gerçeğini soracak olursanız pek de başarılı oldukları söylenemez. Tam da bu noktada ısrarla vurgulanması gereken konu şudur: En sert sansür tartışmaları bu iki festivalle ilgili yaşansa da, Ankara Film Festivali başta olmak üzere diğer film festivallerinin de Kültür Bakanlığı’nın “Eser İşletme Belgesi” sansürüne boyun eğdikleri çok açık.

7-Bu iki belgeselin Gezi Olayları ve Kürt Sorunu konularında olduğu dikkate alındığında siyasi iktidarın toplumun bu konularla ilgili kendi anlattığı senaryolar dışında bir şey duymasını engellemek istediği belirtilebilir mi? Böyleyse bu sorunu aşmanın yolları nelerdir?

Elbette ki sansür, iktidarın bilinmesini, duyulmasını istemediği konularda daha da yoğunlaşarak uygulamaya konulacaktı ki, öyle de oldu. Ama sinemacılar, belgeselciler mesleklerini iktidarın tehdit algısı üzerine şekillendiremezler. Öyle yaparlarsa işlerini yapmamış olurlar.

Sansür gibi ağır, köklü ve son derece mütecaviz bir meseleyi aşmanın biricik yolu mesleğini yapmaktaki ısrardan, bu zemindeki meşruiyetten ve sektördeki dayanışmanın örgütlenmesinden geçer. Daha fazla bağımsız festival örgütlemek, bakanlık desteklerini toptan reddetmek önemli bir çözüm ayağı olabilir. Sinemacıların meslektaşlarının başına gelenlere karşı duyarlı olması, hızlı refleks göstermesi ve örgütlü mücadelede ısrarcılık, sansürü alt etmenin olmazsa olmaz kuralıdır.

8-Belgesellere yönelik festivallerde gerçekleştirilen sansürün belgesel sinemayı gösterim olanakları bakımından nasıl etkileyeceğini düşünüyorsunuz?

Belgesellerin vizyona girme ve bu çerçevede biletli gösterim şansları neredeyse yok gibi. Festivaller bu nedenle özellikle belgeselciler için çok önemli bir zemindi. Şimdi bu zemin kaymış durumda. Belgeselcilerin büyük çoğunluğu, bir derdi olduğu ve bunu göstermek istediği için bu işi yapıyor. Bu işte ne gişe var ne de geçim olanakları. Festivallerin üzerindeki baskıların, belgesel sinemacılığı kelimenin gerçek manasıyla vurduğunu görmemek mümkün değil. Bu durum, özellikle 2015'ten sonra belgesel sinema sektöründe ciddi anlamda bir gerilemeyi doğurdu.

9-Her iki sansür vakasında da sinemacıların ortak tepki gösterdiğine tanık olsak da gerçekleştirilen basın açıklamaları sonrasında istikrarlı bir tavır alınamamasının bakanlığın harekete geçme noktasında elini rahatlattığı söylenebilir mi?

Elbette ki sektördeki dayanışmanın sürekliliği sansürün geriletilmesinde önemli bir etken olabilirdi. Protesto ve boykotlar sürebilir, film üretimi ve gösterimi için kolektif yapılar inşa edilmesine çalışılabilirdi. Bakur'a yönelik sansürün ardından gerçekleşen dayanışma günlerinde, çıkış yollarının tartışıldığı çeşitli forumlar yapıldı. Ancak bu tartışmaların heyecanı, pratik adımlarla beslenemeyince kaçınılmaz olarak bir süre sonra söndü. Birkaç ay içinde de sansürü durdurmak için aldığımız “Eser İşletme Belgesi” alsak bile bunu festivallere ibraz etmeyeceğiz, sansürü besleyen bu tutumu uygulayan festivalleri boykot edeceğiz’ şeklindeki ortak kararımız, bizzat sektördeki insanlar tarafından çiğnendi. Bu tablo elbette ki bakanlığın elinin güçlenmesine yaradı.

10-Sansürlenlen filmler bakımından ne gibi alternatif gösterim olanakları gerçekleştirilebilir? Bu konuya ilişkin deneyimlerinizi ve fikirlerinizi paylaşır mısınız?

Özellikle internet mecrası, üzerindeki tüm baskılara rağmen, sinemacıların ürünlerini sergileyebilmeleri açısından önemli olanaklar sunmaya devam ediyor. Fakat sinema asıl olarak salonda izlenir, diyeceksek kolektif dayanışma olanaklarını artırmaktan başka bir yol yok. Zira hiçbir patron biz sansürü tanımıyoruz ve aşmak istiyoruz diye ne cebimize para koyacak ne de eğer varsa salonunu bize tahsis edecek. Baskının olduğu her alan için bildiğim tek yolu, sinema alanı için de önerebilirim. O da dayanışmadır. Eğer olanaklar bir araya getirilir ve güçlü bir dayanışma ağı oluşturulabilirse, bu zemindeki kolektif akıl en doğru yöntemi bulacak ve üretecektir.

Son olarak ise İstanbul Belgesel Günleri ve Hangi İnsan Hakları Film Festivali'ni düzenleyen Documentarist Direktörü ve Belgesel Sinemacı Necati Sönmez:

1-Film festivali yapma fikri nasıl ortaya çıktı?

En başta 2000'lerden itibaren üretmeye başlayan belgeselciler olarak kendi filmlerimizi seyirciyle buluşturma olanaklarının sınırlı olmasından ve bunun için bir platform yaratma ihtiyacından doğdu. İkincisi, dünya belgesel sinemasının birikimini Türkiye'deki meraklılara ve yeni kuşak belgeselcilere ulaştırma hevesinden... On yıl önce küçük bir etkinlik olarak başladığında başlıca motivasyonumuz buydu, bugün de Documentarist'in aynı misyonu taşımaya devam ettiğini söyleyebilirim. Ek olarak, zaman içinde film yapma pratiğine dönük etkinlikler de yeşerdi; proje geliştirme, kaba kurgu atölyeleri vs. gibi.

2-Festival programına seçeceğiniz filmleri neye göre derliyorsunuz?

Uluslararası bölümleri tamamen keyfimize ve o sene için kararlaştırdığımız bazı bölüm başlıklarına göre belirliyoruz. Bunu Emel Çelebi ile birlikte iki ana programcı ve danışmanlarımız adına söylüyorum. Uluslararası bölüm, başvuru çağrısı yapıp gelen filmlerden seçki oluşturmak yöntemiyle yapılmıyor. Onun yerine yıl içinde izlediğimiz, başka festivallerde karşımıza çıkan veya merak edip ulaştığımız filmlerden beğendiklerimizi davet ederek oluşturuyoruz programı. Esas kriterimiz elbette filmlerin sinemasal niteliği ve yaratıcı belgesel konseptine yakın durması.

Türkiye bölümü ise, içinde eleştirmen, belgeselci, sinema emekçisi arkadaşların bulunduğu 7-8 kişilik bir seçici kurul tarafından değerlendirilip seçiliyor. Kurul üyeleri

filmleri bireysel olarak izledikten sonra, bir araya gelerek ve tartışarak kararlarını veriyor. Burada da ortak kriterimiz seçilecek filmlerin anlattığı konudan ziyade, belli bir sinema diline ve anlatıya sahip olması.

3-Festivali nasıl finanse ediyorsunuz?

Her sene yeni arayışlarla bir araya getirebildiğimiz küçük desteklerle finanse ediyoruz. Bu nedenle bazen programı ve konuk sayısını bütçemize göre kısmak zorunda kalıyoruz. Bu destekler genelde, konsolosluklardan (kendi ülkelerinden gelen filmleri veya belli bir bölümü desteklemek şeklinde), sivil toplum örgütlerinden, bazen bireyler veya kurumlardan geliyor. 2016 yılında bütçenin bir kısmı kitle fonlama kampanyasıyla sağlandı.

4-Sansüre takılan belgeseller seçkinizde Bakur’a da yer vermiştiniz. Bu gibi “Eser İşletme Belgesi” nin sansür aracı olarak kullanıldığı olaylarla ilgili ne düşünüyorsunuz?

“Eser İşletme Belgesi” denen uygulama aslında ticari gösterime veya dağıtıma girecek olan filmlerin telif hakkının kime ait olduğunu belgeleyen, yani eser sahibini koruma amacıyla düşünülmüş bir şey. Festivallerdeki gösterimler için de şart koşulmaya başlanması “Bakur” ile oldu ve açık bir şekilde amacının tam tersine, sansür aracı olarak kullanıldı. Üstelik bu belgeyi vermekle yükümlü olan Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı Sinema ve Telif Hakları Genel Müdürlüğü artık bunu saklama gereği bile duymuyor; belgeyi vermek için bazı filmlerden belli sahnelerin çıkarılmasını talep edecek noktaya geldi. İlk başta yönetmelik gereği basit bir bürokratik işlem diye geçirtilirmeye çalışıldı, maalesef büyük festivaller de buna inanmış gibi gözüktü, ama bugün bunun kötü niyetli ve sansürcü bir uygulama olduğunu artık herkes kabul ediyor.

5-Yerli ve yabancı filmler arasında “Eser İşletme Belgesi” talebi noktasında ayırım yapılmasını doğru buluyor musunuz? Neden?

Tabii ki doğru değil. Sansürcü zihniyet burada da kendini gösteriyor. Festivallerde yabancı filmlerden “Eser İşletme Belgesi” istenmezken yerli filmlerden istenmesi hangi akla hizmet? Bunun yerli filmlere uygulanan bir ayrımcılık olduğu, ifade özgürlüğünü kısıtlama niyeti taşıdığı aşikar. Ayrıca özellikle ticari gösterime girme şansı olmayan, festivallerde bir kaç gösterim yapıp sınırlı sayıda seyirciye ulaşmayı uman belgesel ve kısa filmleri tamamen öldüren bir uygulama.

6-Festivallerin “Eser İşletme Belgesi” istemeye başlaması bir otosansür olarak değerlendirilebilir mi?

Sansüre boyun eğmek ve onun gönüllü icracısı olmak şeklinde değerlendirmek lazım. Festivaller bugüne kadar talep etmedikleri bir şeyi, yukarıdan gelen bir emirle -kendileriyle çelişmek pahasına- bir anda talep etmeye başladı. Bunun haksızlığını, hukuksuzluğunu sorgulamadan, belge almamış dolayısıyla hükümetin denetiminden geçmemiş filmleri programa alma cesaretini gösteremediler. Bu konuda haklılığı tartışılmaz olan sinemacılara arka çıkmak ve belgeyi şart koşmayıp gerekirse hukuki bir mücadeleyi göze almak yerine kolayı seçtiler; bakanlığın şantajına boyun eğip meseleyi yönetmen/yapımcılara attılar.

7-“Eser İşletme Belgesi” nin verilip verilmemesinin idarenin inisiyatifinde olmasını nasıl yorumluyorsunuz?

Yanıt sorunun içinde saklı zaten. Ancak totaliter rejimlerde rastlanabilecek bir uygulama olarak görüyorum. Elbette onlara sorarsanız, idarenin inisiyatifinde değil, sektör temsilcilerinden oluşan bağımsız bir kurul var vs. diyecekler, ama buna kendileri bile inanmayacak.

8-Belgesel ve kısa film gibi festivallere daha çok ihtiyaç duyan filmler bakımından başvurusunda bile belirli bir ücret ödeme gerekliliği olan “Eser İşletme Belgesi” hususunun bu açıdan yarattığı sorunlar nelerdir?

Bu belge meselesi ilk dayatıldığı zaman, daha ziyade yaratacağı maddi külfetle gündeme gelmişti. Belgesel ve kısa filmler zaten doğru dürüst bir destek mekanizmasından yoksun olarak, genelde yönetmenlerin kendi öz kaynakları ile yapılıyor. Bunun üstüne “Eser İşletme Belgesi” masrafını yüklemek pek adil sayılmaz, her şeyden önce. Kaldı ki, festivalde bir veya iki gösterim yapacak diye, ticari gösterime giren uzun metrajlı filmlerle aynı muameleye tabi tutmak da akla ve mantığa aykırı.

Şimdi bunu da geçtik, belge dayatmasının yarattığı daha büyük bir sorun var: Sansür. O parayı ödemeyi göze alsanız bile belgeyi almanız garanti değil. Size rahatlıkla “şu şu sahneleri çıkar öyle gel” diyebiliyorlar ve bazı filmlere dediler de. Yani “Eser İşletme Belgesi” üzerinden yürürlüğe konan sansürün en ilkel biçimiyle karşı karşıyayız.

9-Herhangi bir gerekçeyle festivalinize yönelik bir sansür uygulanmak istendi mi?

Geçen 10 sen boyunca, Kùltür ve Turizm Bakanlığı'nın ùlkemizde dñzenlenen irili ufaklı hemen tñm film festivallerine destek çıkarken Documentarist'e sırtını dñnmesi gibi bariz bir sansñr ve susturma uygulaması dışında, hayır. Sansñr veya baskı uygulayabilecek kurumlardan hep uzak durduk.

10-Bu festivali gerçekeştirerek ulaşmak istediğiniz nihai hedef nedir?

Tek bir nihai hedef değil de, hedefler sñz konusu. Bunlar en başta bahsettiğim ve festivali başlatıp tñm olanaksızlıklara rağmen bugñne kadar getirmemize vesile olan motivasyonlar: Tñrkiye'deki yeni kuşak belgeselcilere bir platform kazandırmak; onları ve sinema meraklılarını belgesel sinemanın en iyi òrnekleriyle tanıştırmak. Bu şekilde, bizim belgeselciler ile dñnyadaki meslektaşları arasından bir kñprñ kurabilmek. Bunu şu anda sınırlı olanaklarla yapabiliyorsak, uzun vadede daha geniş ve etkili şekilde yapabilmek... Òte yandan sıradan sinema seyircisinin belgesele bakışını değiştirmek... Documentarist'in başlıca varlık nedeni budur.

EK-2: MEVZUAT

SİNEMA FİLMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE SINIFLANDIRILMASI İLE DESTEKLENMESİ HAKKINDA KANUN

Kanun Numarası : 5224
Kabul Tarihi : 14/7/2004
Yayımlandığı R.Gazete : Tarih : 21/7/2004 Sayı :25529
Yayımlandığı Düstur : Tertip : 5 Cilt : 43

BİRİNCİ BÖLÜM

Amaç, Kapsam ve Tanımlar

Amaç

Madde 1- Bu Kanunun amacı, bireyin ve toplumun sinema sanatı ürünlerinden verimli bir biçimde yararlanabilmesi ve sinema sanatının sunduğu olanaklardan yararlanarak çağdaş ve etkin bir kültürel iletişim ortamının yaratılması için sinema sektörünün eğitim, yatırım, girişim, yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında geliştirilmesi ve güçlendirilmesi ile kayıt ve tescile de esas olacak şekilde sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasını ve bu alanda yerli ve yabancı yatırım ve girişimlerin desteklenmesini sağlamaktır.

Kapsam

Madde 2- Bu Kanun sinema sektörünün güçlendirilmesi, desteklenmesi, kayıt ve tescile de esas olacak şekilde sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması ile Bakanlığın görev, yetki ve sorumluluğuna ilişkin hükümleri kapsar.

Tanımlar

Madde 3- Bu Kanunun uygulanmasında;

a) Bakanlık: Kültür ve Turizm Bakanlığını,

b) Sinema filmi: Sinema sanatına özgü dil ve yöntemler ile meydana getirilen belgesel, kurgu, animasyon ve benzeri türlerde; konulu veya konusuz, uzun veya kısa metrajlı, tespit edildiği materyale bakılmaksızın elektronik, mekanik veya benzeri araçlarla gösterilebilen, sesli veya sessiz, birbiriyle ilişkili hareketli görüntüler dizisinden ibaret filmleri,

c) Kurgu film: Yaratıcı bir fikre dayalı olarak, sinema sanatına özgü dil ve yöntemler ile meydana getirilen konulu filmleri,

d) Belgesel film: Bilimsel, güncel, tarihî, doğal ve benzeri olgu veya düşüncenin sinema sanatına özgü dil ve yöntemler ile araştırıldığı, anlatıldığı ve kurgulandığı filmleri,

e) Animasyon film: Ağırlıklı olarak canlandırma tekniğinin kullanıldığı, sinema sanatına özgü dil ve diğer teknik ve yöntemlerle meydana getirilen filmleri,

f) Değerlendirme ve sınıflandırma: Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin ticarî dolaşıma ve gösterime sunulmadan önce, gösterim ve iletim biçimleri dikkate alınarak kayıt ve tescile de esas olacak şekilde kamu düzeni, genel ahlâk ile küçüklerin ve gençlerin ruh sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve Anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda denetlenmesi, değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasını,

g) Destekleme: Sinema sektöründe yapım, senaryo yazımı, arşiv, belgeleme, teknik alt yapı, eğitim, araştırma, geliştirme, tanıtım, dağıtım, pazarlama, gösterim alanlarına ilişkin projelerin değerlendirilerek uygun görülenlerin desteklenmesini,

h) Meslek birlikleri: 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kapsamında kurulan tüzel kişiliği haiz kuruluşları,

ı) Sektörel sivil toplum kuruluşları: Sinema sektöründe faaliyet gösteren dernek, vakıf, birlik ve sendika gibi kuruluşları,

İfade eder.

İKİNCİ BÖLÜM

Sürekli Kurullar

Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu

Madde 4- Sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması, Bakanlık bünyesinde oluşturulan Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulunca yapılır.

Kurul; Bakanlık ile İçişleri ve Millî Eğitim bakanlıklarından birer üye, ilgili alan meslek birliklerince önerilecek uzman kişiler arasından Bakanlıkça seçilecek üç üye ile Bakanlık tarafından belirlenecek, alanında doktora derecesi bulunan bir sosyolog, bir psikolog ve bir çocuk gelişimi uzmanı olmak üzere toplam dokuz üyeden oluşur. Kurul, en az altı üyenin katılımıyla toplanır ve beş üyenin aynı yöndeki oyuyla karar alır.

Değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılan filmin yapımcısı istediği takdirde Kurula gözlemci olarak katılabilir.

Kurul, ön değerlendirme ve sınıflandırma yapılması amacıyla alt kurullar oluşturarak çalışabilir. Alt kurul, Bakanlık temsilcisi, meslek birliklerince önerilenler arasından

Bakanlıkça seçilecek sektörden bir temsilci ile bir psikolog olmak üzere üç kişiden oluşur. Alt kurul, yapılan ön değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda, gerekli görülen hallerde veya filme ilişkin öngörülen kısıtlayıcı tedbire yapımcının muvafakat etmemesi halinde, filmi bir kez daha değerlendirilmek ve karara bağlanmak üzere Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna gönderir.

Bakanlık, insan onurunun, kamu düzeninin, genel ahlakın, çocukların ve gençlerin ruh sağlığının korunması amacıyla; şiddet, pornografi ve insan onuruyla bağdaşmayan görüntü ve etkiler içeren filmleri yeniden değerlendirilmek üzere Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna sevk edebilir.

Kurul üyelerine yılda oniki toplantıdan fazla olmamak üzere her toplantı için (3000), alt kurulda görev yapan üyelere ise ayda yirmi toplantıdan fazla olmamak üzere her toplantı günü için (1000) gösterge rakamının memur aylık katsayısı ile çarpımı sonucu bulunacak tutar üzerinden toplantı ücreti ödenir.

Değerlendirme ve sınıflandırma işlemleri ile kurullara ilişkin usul ve esaslar Bakanlıkça çıkarılacak yönetmelikle belirlenir.

Danışma Kurulu

Madde 5- Sinema sanatına ilişkin temel yaklaşımların, sektörel eğilim ve yönelimlerin araştırılması ve etkin bir iletişim kurulması amacıyla, Bakanlık bünyesinde bir Danışma Kurulu oluşturulur. Kurul yılda bir kez toplanır ve tavsiye niteliğinde kararlar alır.

Kurul; ilgili alan meslek birlikleri, sektörel sivil toplum kuruluşları temsilcileri ile üniversitelerin ilgili bölümlerinde görevli öğretim elemanlarından oluşur. Kurulun sekreterlik hizmetleri Bakanlık tarafından yürütülür.

Kurulun oluşumu ile çalışma usul ve esasları Bakanlıkça çıkarılacak yönetmelikle belirlenir.

Destekleme Kurulu

Madde 6- Destekleme başvurusunda bulunulan projeleri değerlendirmek ve desteklenecek olanları belirlemek üzere, Bakanlık bünyesinde Destekleme Kurulu oluşturulur. Kurul, Bakanlık temsilcisi ile ilgili alan meslek birliklerinin üyeleri arasından seçtiği birer üye ve sinema ile ilişkili alanlarda temayüz etmiş uzman kişilerden Bakanlıkça belirlenecek üç üyeden oluşur. Bakanlık gerekli gördüğü takdirde kendi belirlediği üyeleri değiştirebilir veya meslek birliklerinden, seçtikleri üyelerin değiştirilmesini isteyebilir. Kurul üye sayısı onbeş kişiyi geçemez. Kurulun oluşturulmasında üye bildirimi açısından ortaya çıkan eksiklikler Bakanlıkça giderilir. Kurul üyelerinin görev süresi iki yıldır. Bakanlık temsilcisi dışındaki üyeler iki dönem üst üste seçilemezler.

Bakanlık temsilcisi Kurulun başkanıdır. Kurul, üye tam sayısının en az üçte ikisi ile toplanır ve üye tam sayısının salt çoğunluğuyla karar verir. Kurulun iki defa üst üste toplanamadığı veya karar veremediği durumlarda Bakanlık re'sen karar verir. Kurul kararları

Bakan onayı ile yürürlük kazanır. Onaylanmayan kararlar otuz gün içinde yazılı gerekçesi ile birlikte yeniden gözden geçirilmek üzere Kurula iade edilir. Kurulun son kararı Bakan onayına tekrar sunulur, bu durumda da onaylanmayan kararlar geçersiz sayılır.

Kurulun sekreterlik hizmetleri Bakanlık tarafından yürütülür. Bu çerçevede Bakanlık, destekleme başvurusunda bulunan projelere ilişkin ön incelemeleri yapmak üzere Bakanlık içerisinde yeterli sayıda raportör görevlendirir.

Kurul üyelerine, yılda on toplantıdan fazla olmamak üzere her toplantı için (3000) gösterge rakamının memur aylık katsayısı ile çarpımı sonucu bulunacak tutar üzerinden toplantı ücreti ödenir.

Destekleme Kurulunun oluşumu ile çalışma usul ve esasları Bakanlıkça çıkarılacak yönetmelikle belirlenir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Değerlendirme ve Sınıflandırma ile Destekleme

Değerlendirme ve sınıflandırma

Madde 7- Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin, ticarî dolaşıma ve gösterime sunulmasından önce kayıt ve tescile de esas teşkil edecek şekilde değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılır. Değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda uygun bulunmayan filmler, ticarî dolaşıma ve gösterime sunulamaz. Değerlendirme ve sınıflandırma sonrası uygun bulunan veya istenilen gerekli düzeltmeleri yapılan filmler kayıt ve tescil edilir ve bu filmleri içeren taşıyıcı materyaller bandrollenir.

Filmlerin, değerlendirme ve sınıflandırma sonucunu gösterir işaret veya ibareleri taşıması zorunlu tutulduğu takdirde, bu işaret veya ibarelerin her türlü tanıtım ve gösterim alanında ve taşıyıcı materyal üzerinde kullanılması zorunludur.

Değerlendirme ve sınıflandırma sonuçları ile gerekli görülen işaret veya ibarelere ilişkin bilgiler, kayıt ve tescil belgesi ve malî hakları kullanma yetkilerinin belirtildiği diğer belgelere de işlenir.

Destekleme

Madde 8- Destekleme Kurulunca başvurusu uygun bulunan sinema filmleri, 3 üncü maddenin (g) bendinde belirtilen destekleme alanlarından, bu maddede belirtilen usul ve esaslara göre yararlandırılır.

Destekleme Kurulu, Bakanlıkça her yıl sinema filmlerinin desteklenmesi amacıyla ayrılan kaynakların hangi destekleme biçimlerinde ve hangi oran ve limitler içerisinde kullanılacağına ilişkin ilke kararları alır ve bu kararları Bakanlık ve ilgili diğer taraflara bildirir.

Destekleme;

a) Proje desteği: Araştırma, geliştirme, senaryo ve diyalog yazımı, çeviri, tasarım ve benzerleri gibi yapım öncesi aşamaların desteklenmesi amacıyla doğrudan ve geri ödemesiz,

b) Yapım desteği: Sinema filminin yapım öncesi hazırlık aşamasından, gösteriminin yapılabileceği hale getirilmesine kadar geçen tüm yapım aşamalarının desteklenmesi amacıyla doğrudan veya dolaylı geri ödemeli,

c) Yapım sonrası desteği: Sinema filminin izleyiciye ulaştırılabilmesi amacıyla tanıtım, dağıtım ve gösterim aşamalarının desteklenmesine yönelik doğrudan veya dolaylı geri ödemeli veya geri ödemesiz,

Olarak yapılır.

Destekleme, ödemesi Bakanlıkça sağlanan doğrudan destek şeklinde olabileceği gibi, banka ve finans kuruluşlarından sağlanan kredilerin anaparası dışında kalan olağan ödemelerinin Bakanlıkça karşılanması biçiminde dolaylı destekleme şeklinde de olabilir.

Yapım destekleri ancak geri ödemeli olarak sağlanır. Kurgu filmler için bu destek, yönetmen ve yapımcının ortak başvurusunun bulunması, yapımın sinema versiyonunun üretilmesi ve sinema salonu gösteriminin önce yapılması koşullarına bağlıdır. Ancak, belgesel, canlandırma ve kısa filmler için bu koşullar aranmaz ve bu filmlere geri ödemesiz destek sağlanabilir.

Geri ödemeli yapım desteği olarak sağlanan destekler, yapım maliyeti karşılandıktan sonra elde edilen gelirlerden Bakanlıkça belirlenecek usul ve esaslar çerçevesinde, yapımcı tarafından geri ödenir. **(Ek cümleler:28/12/2006-5571/25 md.)** Yapımın gösterime girdiği yılı takip eden takvim yılı sonu itibarıyla, yapımdan elde edilen toplam hasılatın, bu yapım için yapılan giderler düşüldükten sonra kalan net tutardan, toplam proje giderlerine yapılan destek oranında ve bu desteği geçmeyecek miktarda geri ödeme yapılır. Yapımın gösterime girmemesi veya tarihinin tespit edilememesi halinde, en geç desteğin yapıldığı yılı takip eden takvim yılı sonu itibarıyla gösterime girmiş sayılır. Filmin, yapım giderlerini karşılayacak miktarda gelir elde edememesi halinde geri ödemeli destekler geri ödemesiz sayılır. Ancak, Destekleme Kurulunca belirlenen uluslararası festivallere davet edilen veya bunlardan birinde ödül kazanan filmler hariç olmak üzere, geri ödemesi tamamlanamayan filmlerin yapımcısı üç yıl süreyle bu Kanunda yer alan desteklerden faydalanamaz. Geri ödemesiz sayılan miktarın yapımcı tarafından yasal faizi ile birlikte Bakanlığa geri ödenmesi halinde, yapımcı, desteklerden faydalanmak üzere tekrar başvuruda bulunabilir. ⁽¹⁾

Geri ödemesini tamamlayan filmin yapımcısına, sonraki başvurusunun kabul edilmesi halinde, Destekleme Kurulunca verilmesi kararlaştırılan destek miktarı Bakanlıkça % 50'sine kadar artırılabilir.

Destekleme Kurulunca kararlaştırılan destek miktarı, toplam proje giderlerinin % 50'sini aşamaz. Kurul, senaryo yazım projelerinde proje giderlerinin tamamının desteklenmesine de karar verebilir. ⁽¹⁾

(1) 28/12/2006 tarihli ve 5571 sayılı Kanunun 25 inci maddesiyle altıncı fıkranın birinci cümlesinden sonra gelmek üzere “Yapımın gösterime girdiği yılı takip eden takvim yılı sonu itibarıyla, yapımdan elde edilen toplam hasılatı, bu yapım için yapılan giderler düşüldükten sonra kalan net tutardan, toplam proje giderlerine yapılan destek oranında ve bu desteği geçmeyecek miktarda geri ödeme yapılır. Yapımın gösterime girmemesi veya tarihinin tespit edilememesi halinde, en geç desteğin yapıldığı yılı takip eden takvim yılı sonu itibarıyla gösterime girmiş sayılır.” cümleleri eklenmiş, aynı fıkranın üçüncü cümlesinde yer alan “yönetmeni üç yıl süreyle, yapımcısı ise bir daha,” ibaresi “yapımcısı üç yıl süreyle” olarak değiştirilmiş ve sekizinci fıkrasının birinci cümlesinde yer alan “yapım ve yapım sonrası destekler için toplam giderlerinin % 30’unu, proje destekleri için” ibaresi madde metninden çıkartılmıştır.

Bakanlık, gerekli gördüğü takdirde desteklenen projelere ilişkin yeminli mali müşavir raporu ile diğer tüm bilgi ve belgeleri proje sahiplerinden isteyebilir.

Bu maddenin uygulanmasına ilişkin usul ve esaslar Bakanlıkça çıkarılacak yönetmelikle belirlenir.

Tanıtıcı faaliyetlerin desteklenmesi

Madde 9- Bakanlık; uluslararası alanda ülke tanıtımına yönelik özel nitelikteki proje ve yapımlar ile ulusal ve uluslararası film festivallerini, film hafta ve günlerini, sinema alanına ilişkin kültürel ve sosyal amaçlı etkinlikleri ve sinema sektörü çalışanlarını, 8 inci maddenin ikinci fıkrası uyarınca Destekleme Kuruluna bildirilen meblağ dışındaki kaynaklardan doğrudan destekleyebilir. Bakanlık döner sermaye bütçesi ile Bakanlık bütçesinde yer alan diğer ödenekler de bu amaçla kullanılabilir.

Arşiv ve belgeleme

Madde 10- Sinema envanteri oluşturulmasını teminen, sinema filmlerinin yanı sıra gerekli görülen bilgi ve belgelerin Bakanlığa verilmesi zorunludur.

Bakanlık, sinema alanında çeşitli araştırma, geliştirme ve yayın faaliyetlerinde bulunmak, sektörel bilgilere ilişkin belgeleme hizmetleri sunmak ve bilgilendirme ve bilinçlendirmeye yönelik organizasyonlar düzenlemek amacıyla bir arşiv ve belgeleme birimi oluşturabilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Gelirler ve Kullanımı

Gelirler ve kullanımı

Madde 11- Bu Kanunun amacı doğrultusunda kullanılmak üzere;

- a) Bandrol ücretleri,
- b) 2464 sayılı Belediye Gelirleri Kanununun 21 inci maddesinin (I) numaralı bendinin (1) ve (2) numaralı alt bentleri uyarınca ayrılan paylar,
- c) Geri ödemeler,
- d) Bu Kanun kapsamında Bakanlıkça gerçekleştirilecek iş ve işlemlerden alınacak ücretler,

Bakanlık Merkez Saymanlık Müdürlüğü hesabına yatırılır. Yatırılan bu tutarlar bütçeye gelir kaydedilir. Bakanlık bütçesine her yıl bir önceki yıl bütçeye gelir kaydedilen bu tutardan az olmamak üzere yeni açılacak tertiplere ayrıca ödenek konur. Bu ödenekten kullanılmayan tutarlar, ertesi yıl Bakanlık bütçesine devren gelir ve ödenek kaydedilir.

(Ek fıkra:28/12/2006-5571/26 md.) Kültür ve Turizm Bakanlığı, film yapım destekleri için yılı ödeneğinin % 50'sini geçmemek ve Maliye Bakanlığının uygun görüşünü almak kaydıyla gelecek yıllara sari taahhüt ve sözleşmeler yapmaya yetkilidir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Müeyyideler

Geri ödeme

Madde 12- Desteklenen yapım projelerinin gerçekleştirilmesinden sonra meydana getirilen filmlerde değerlendirme ve sınıflandırma sonucu uyarı niteliğindeki işaret ve ibare kullanılmasının zorunlu tutulması halinde bu projelere sağlanan destek geri alınır.

SİNEMA FİLMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE SINIFLANDIRILMASINA İLİŞKİN USUL VE ESASLAR HAKKINDA YÖNETMELİK

BİRİNCİ BÖLÜM

Amaç, Kapsam, Tanımlar ve Dayanak

Amaç

Madde 1 — Bu Yönetmelik, ülke içinde üretilen veya ithal edilen her türlü sinema filminin, ticari dolaşıma ve gösterime sunulmadan önce kayıt ve tescile de esas olacak şekilde değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasının yapılmasına, değerlendirme ve sınıflandırma kurulu ile alt kurulların oluşturulmasına ilişkin usul ve esasların belirlenmesi amacıyla hazırlanmıştır.

Kapsam

Madde 2 — Bu Yönetmelik; sinema filmlerinin, kayıt ve tescile esas olacak şekilde değerlendirilmesi ve sınıflandırılması ile Kurulların görev, yetki ve çalışma usullerine ilişkin hükümleri kapsar.

Dayanak

Madde 3 — Bu Yönetmelik, 14/7/2004 tarihli ve 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanunun 4, 7, 13 ve 14 üncü maddeleri ile Geçici 1 inci ve Geçici 3 üncü maddelerine dayanılarak hazırlanmıştır.

Tanımlar

Madde 4 — Bu Yönetmelikte geçen tanımlardan:

- a) Bakanlık: Kültür ve Turizm Bakanlığını,
 - b) Genel Müdürlük: Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğünü,
 - c) Kanun: 14/7/2004 tarihli ve 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanunu,
 - d) Sinema Filmi: Sinema sanatına özgü dil ve yöntemler ile meydana getirilen belgesel, kurgu, animasyon ve benzeri türlerde; konulu veya konusuz, uzun veya kısa metrajlı, tespit edildiği materyale bakılmaksızın elektronik, mekanik veya benzeri araçlarla gösterilebilen, sesli veya sessiz, birbiriyle ilişkili hareketli görüntüler dizisinden ibaret filmleri,
 - e) Yapımcı: Sinema filmlerinin ilk tespitini gerçekleştiren film yapımcılarını,
 - f) İthalatçı: 5/12/1951 tarihli ve 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 23 üncü maddesi hükümlerine uygun şekilde sinema filmlerinin ithalatını yapan kişileri,
 - g) Değerlendirme ve sınıflandırma: Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin ticari dolaşıma ve gösterime sunulmadan önce, gösterim ve iletim biçimleri dikkate alınarak kayıt ve tescile de esas olacak şekilde, kamu düzeni, genel ahlak ile küçüklerin ve gençlerin ruh sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve Anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda denetlenmesi, değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasını,
 - h) Kurul: Sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması amacıyla Bakanlık bünyesinde oluşturulan Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulunu,
 - i) Alt kurul: Sinema filmlerinin ön değerlendirme ve sınıflandırmasının yapılması amacıyla oluşturulan alt kurulları,
 - j) Meslek birlikleri: 5846 sayılı Kanun kapsamında kurulan tüzel kişiliği haiz kuruluşları,
- ifade eder.

İKİNCİ BÖLÜM

Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu ile Alt Kurullar

Değerlendirme ve sınıflandırma kurulu

Madde 5 — Kurul; Bakanlık ile İçişleri ve Milli Eğitim Bakanlıklarından birer üye, ilgili alan meslek birliklerince önerilen uzman kişiler arasından Bakanlıkça seçilecek üç üye ile Bakanlık tarafından belirlenecek, alanında doktora derecesi bulunan bir sosyolog, bir psikolog ve bir çocuk gelişim uzmanı olmak üzere toplam dokuz üyeden oluşur. Üye sayısı kadar yedek üye belirlenir.

Kurula Bakanlık temsilcisi başkanlık eder. Kurul, en az altı üyenin katılımıyla toplanır ve en az beş üyenin aynı yöndeki oyuyla karar alır.

Kurulun çalışma usul ve esasları

Madde 6 — Kurul;

- a) Alt kurullarca yapılan ön değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda gerekli görülen hallerde,

b) Alt kurullarca filme ilişkin kısıtlayıcı tedbir uygulanması ve düzeltme yapılması kararına yapımcının veya ithalatçının itirazı üzerine,

c) İnsan onurunun, kamu düzeninin, genel ahlakın, çocukların ve gençlerin ruh sağlığının korunması amacıyla; şiddet, pornografi ve insan onuruyla bağdaşmayan görüntü ve etkiler içermesi nedeniyle Bakanlıkça yeniden değerlendirilmek üzere resen,

sevk edilen sinema filmlerinin Kanunun 4 üncü maddesinde belirtilen esaslar çerçevesinde değerlendirme ve sınıflandırmasını yapar. Değerlendirme ve sınıflandırma sonucu; filmin gösterim ve ticari dolaşıma sunulmasının uygun olup olmadığı, filmle ilgili kısıtlayıcı tedbir uygulanması veya düzeltme yapılması, filme ilişkin işaret ve ibare kullanılmasının zorunlu tutulması hususlarına ilişkin karar alabilir. Gerekliği takdirde birden fazla işaret ve ibare kullanılmasına karar verilebilir.

Kurul kararları gerekçesi de belirtilmek suretiyle rapora bağlanır başkan ve üyeler tarafından imzalanır.

Kurulun toplantı yeri, tarihi ve gündemi Genel Müdürlük tarafından üyelere bildirilir. Değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılan filmin yapımcısı veya ithalatçısı istediği takdirde Kurula gözlemci olarak katılabilir.

Alt kurullar

Madde 7 — Sinema filmlerinin ön değerlendirme ve sınıflandırmasının yapılması amacıyla alt kurullar oluşturulabilir.

Alt kurul; Bakanlık temsilcisi, meslek birliklerince sektörden önerilen kişiler arasından Bakanlıkça seçilecek bir temsilci ile Bakanlıkça belirlenecek bir psikolog olmak üzere üç kişiden oluşur. Üye sayısı kadar yedek üye belirlenir. Alt kurullarda görevlendirilen üyeler Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulunda görev alamaz.

Bakanlık temsilcisi alt kurulun başkanıdır. Alt kurul, İstanbul’da ve üye tam sayısı ile toplanır, üçte iki çoğunlukla karar alır. Alt kurul toplantılarına üyeler dışında kimse katılamaz.

Bakanlık, gerekli hallerde birden fazla alt kurul oluşturabileceği gibi, alt kurulların diğer illerde toplanmasına karar verebilir.

Alt kurul çalışma usul ve esasları

Madde 8 — Alt kurullar, sinema filmlerinin ön değerlendirme ve sınıflandırmasını yaparak, bu filmlere ilişkin:

- a) İşaret ve ibare kullanılması,
- b) Kısıtlayıcı bir tedbir uygulanması veya düzeltme yapılması,
- c) Gerekli gördüğü hallerde değerlendirilmek üzere Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna sevk edilmesi,

hususlarında karar alır. Gerekliği takdirde birden fazla işaret ve ibare kullanılmasına karar verilebilir.

Yapımcı veya ithalatçı alt kurulun kısıtlayıcı tedbir veya düzeltmeye ilişkin kararlarına karşı yedi iş günü içinde Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna itiraz edebilir.

Alt kurul üyelerinin herhangi birinin toplantıya katılamaması durumunda yedek üyeler görev alır, toplantı tarihi ve gündemi Genel Müdürlükçe belirlenerek üyelere bildirilir.

Alt kurul kararları başkan ve üyeler tarafından imzalanır, bir örneği ilgili yapımcı veya ithalatçıya verilir.

Alt Kurullarda gerektiğinde görev yapmak üzere simültane çevirmenler görevlendirilir. Çevirmenlerin ücretleri, yapımcı veya ithalatçı tarafından karşılanır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Değerlendirme ve Sınıflandırma ile İşaret ve İbareler

Değerlendirme ve sınıflandırma

Madde 9 — Ülke içerisinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin ticari dolaşıma ve gösterime sunulmasından önce kayıt ve tescile de esas teşkil edecek şekilde değerlendirilmesi ve sınıflandırması yapılır.

Değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda uygun bulunmayan filmler ticari dolaşıma ve gösterime sunulamaz.

Değerlendirme ve sınıflandırma sonrası uygun bulunan, öngörülen kısıtlayıcı tedbirleri uygulanan veya istenilen gerekli düzeltmeleri yapılan filmler kayıt ve tescil edilir ve bu filmleri içeren taşıyıcı materyaller bandrollenir.

Değerlendirme ve sınıflandırma başvuruları

Madde 10 — Sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması için başvuru; ekinde filme ilişkin kısa bilgi ve Bakanlıkça belirlenecek formatta izlenebilir bir kopyanın bulunduğu başvuru formu ile filmin yapımcısı veya ithalatçısı tarafından yapılır.

Başvuru formlarında, filmin adı, türü, süresi, yapımcısı, başrol oyuncular, varsa dağıtım ve ithalatçısı, gösterim ve iletim biçimleri ile Bakanlıkça gerekli görülebilecek diğer bilgiler yer alır.

Değerlendirme ve sınıflandırma esasları

Madde 11 — Bakanlık bünyesinde oluşturulan Kurullar sinema filmlerini gösterim ve iletim biçimlerini de dikkate almak suretiyle kamu düzeni, genel ahlak, küçüklerin ve gençlerin ruh ve beden sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve Anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda değerlendirir.

(Değişik ikinci fıkra:RG-8/11/2008-27048) Kurullar bu değerlendirmeye bağlı olarak; cinsellik, korku veya şiddet unsurlarının ağırlıklı olup olmadığı gibi hususları da dikkate almak suretiyle, genel izleyici kitlesi tarafından izlenebilirlik ve yaş bakımından sinema filmlerini sınıflandırır. Kurullar ayrıca cinsellik, korku veya şiddet unsurlarının ağırlığını dikkate alarak bazı filmlerin aile eşliğinde izlenmesinin uygun olacağına karar verebilir.

Yaş bakımından sınıflandırılan sinema filmlerinin, radyo-televizyon gibi araçlarla veya dijital iletim de dahil olmak üzere işaret, ses, ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla yayın ve/veya iletiminin günün hangi saatlerinde yapılamayacağı Kurullar tarafından karara bağlanır.

Birinci fıkroda bahsi geçen ilkelere aykırı bulunan filmler ticari dolaşıma ve gösterime sunulamaz. Ayrıca, filmin içeriği itibarıyla gerekli görülmesi halinde, yapılacak değerlendirme ve sınıflandırmada dikkate alınmak üzere konuya ilişkin uzman kamu kurum ve kuruluşlarının görüşü istenebilir.

İşaret ve ibareler

Madde 12 — Yapılan değerlendirme ve sınıflandırma sonucu kullanılması zorunlu tutulabilecek işaret ve ibareler şunlardır:

a) **(Değişik:RG-8/11/2008-27048)** İçerik gösteren işaret ve ibareler: Ticari dolaşıma veya gösterime sunulması uygun bulunan ancak içerikleri nedeniyle seyircinin

bilgilendirilmesi veya izleyici kitlesi için yaş sınırı uygulanması gereken filmlerde; bu Yönetmelik ekinde (EK - A) yer alan işaret ve ibarelerin kullanılması zorunlu tutulabilir. Zorunlu tutulan bu içerik gösterici işaret ve ibarelere “aile ile birlikte izlenebilir” i ifade eden (**Değişik ibare:RG-18/11/2008-27058**) (A) işareti eklenebilir. Bu durumda, söz konusu işaret ve ibarelerin, on iki puntodan küçük olmayacak şekilde, filme ilişkin tüm taşıyıcı materyal, afiş, broşür ve diğer tanıtıcı malzeme ile jenerikte kullanılması; ayrıca, gösterim veya tanıtım yapılan tüm mekânlarda rahatça görülebilecek şekilde bulundurulması da zorunludur. Ayrıca bir sinema filminin gösterimi öncesinde veya film arasında seyirciye sunulan diğer film fragmanlarının o anda gösterimi yapılan film için belirlenmiş olan içerik gösteren işaret ve ibarelere ve yaş sınırına uygun olması zorunludur.

b) Uyarıcı nitelikteki işaret ve ibareler: Ticari dolaşıma veya gösterime sunulması uygun bulunmayan filmlere bu Yönetmelik ekinde (EK: B) yer alan uyarıcı nitelikteki işaret ve ibare verilir ve bunlar filme ilişkin rapora işlenir.

Genel izleyici kitlesi tarafından izlenebilecek filmler için herhangi bir işaret ve ibare kullanılmaz, ayrıca, eğitim amaçlı olduğu belirlenen filmlerde yalnızca "eğitim amaçlıdır" ibaresi kullanılır.

Değerlendirme ve sınıflandırma sonuçları ile gerekli görülen işaret veya ibareler ile yayın veya iletim saatine ilişkin bilgiler, kayıt ve tescil belgesi ve mali hakları kullanma yetkilerinin belirtildiği diğer belgelere de işlenir.

Bakanlığın yetkisi

Madde 13 — Bakanlık, insan onurunun, kamu düzeninin, genel ahlakın, çocukların ve gençlerin ruh sağlığının korunması amacıyla; şiddet, pornografi ve insan onuruyla bağdaşmayan görüntü ve etkiler içeren filmleri yeniden değerlendirilmek üzere Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna re’sen sevk edebilir.

Düzeltilme işlemi

Madde 14 — Bu Yönetmeliğin 11 inci maddesinin birinci fıkrasında bahsi geçen ilkelere aykırı bulunan filmler üzerinde uygulanacak kısıtlayıcı tedbir veya öngörülen düzeltme işlemleri, yapımcının veya ithalatçının uygun görmesi halinde Kurullar tarafından da yapılabilir.

Üzerinde kısıtlayıcı tedbir uygulanan veya düzeltme yapılan ithal sinema filmleri, yurtdışına çıkarken sahiplerine orijinal haliyle iade edilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli Hükümler ve Müeyyideler

Sanatsal etkinlikler kapsamında gösterilecek filmler

Madde 15 — Başka herhangi bir ticari dolaşım veya gösterim konusu edilmeksizin ülke içinde düzenlenecek fuar, film festivali, şenlik ve benzeri sanatsal etkinliklerde halka gösterilmek veya yarışmalara katılmak üzere yurtdışından getirilen yabancı menşeli filmlerin gösteriminden doğan her türlü sorumluluk, bu etkinliklerin düzenleme komitelerine aittir.

Yukarıdaki fıkrada bahsi geçen etkinliklerle ilgili düzenleme komitelerinin, "Sanatsal Etkinlikler Komisyonundan" olumlu görüş almaları gereklidir. Söz konusu Komisyon ilgili alan meslek birliklerinin birer temsilcisinden oluşur. Komisyon başkanı üyeler arasından seçilir ve sekreteryahizmetleri kuruluş tarihi itibarıyla en eski meslek birliğince yürütülür. Komisyon, çalışma usul ve esaslarını her yılın başında yapacağı toplantıda belirler. Yıllık

Çalışma raporunu, ertesı yılın Ocak ayı sonuna kadar Bakanlığa teslim eder. Komisyon olumlu görüş verdiği etkinlikleri Bakanlığa en geç etkinliğin başlama tarihinden bir hafta önce bildirmekle yükümlüdür.

lke içinde üretilen filmler de kayıt ve tescil edilmiş olmak kaydıyla bu etkinliklere katılabilir.

Kurul yelerine yapılacak demeler

Madde 16 — Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu yelerine, yılda oniki toplantıdan fazla olmamak üzere her toplantı için (3000), alt kurulda görev yapan üyelere ise, ayda yirmi toplantıdan fazla olmamak üzere her toplantı için (1000) gösterge rakamının memur aylık katsayısı ile çarpımı sonucu bulunacak tutar üzerinden toplantı creti ödenir.

Denetim ve müeyyideler

MADDE 17 – (Başlığı ile birlikte değişik:RG-8/11/2008-27048)

5224 sayılı Kanun ve bu Yönetmelik gereği yapılan değerlendirme ve sınıflandırma sonucu belirlenen işaret ve ibarelerin her türlü tanıtım ve gösterim alanında ve tüm taşıyıcı materyaller üzerinde kullanılması ve bu işaret ve ibarelere uygun olarak dağıtılması zorunludur. Bakanlık, içerik gösteren ve uyarıcı nitelikteki bu işaret ve ibarelere uyulup uyulmadığını ve bu işaretlerle belirlenen yaş sınırına uygun bir şekilde satış, dağıtım ve gösterim yapılp yapılmadığını her zaman denetleyebilir. İşaret ve ibareleri denetlemek üzere İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü personelinen oluşan en az dört kişilik bir komisyon kurulur. Bu komisyon gerekli görüldüğü takdirde, alt komisyonlar kurarak faaliyetlerini yürütebilir.

Yapılan denetimler sonucunda;

a) Zorunlu tutulduğu halde gerekli işaret ve ibareleri taşımayan filmlerin dağıtım ve gösterimini yapanlara onbin Türk Lirası,

b) Zorunlu tutulduğu halde gerekli işaret ve ibareleri kullanmayan filmlerin yapımcılarına ellibin Türk Lirası,

c) zerindeki işaret ve ibarelere rağmen, bu işaret ve ibarelere uyulmaksızın dağıtım ve gösterim yapanlara ellibin Türk Lirası idari para cezası verilir.

Sinema filmlerinin gösteriminin yapıldığı mekanlarda yapılan denetimler yetkili denetim komisyon yeleri tarafından bir tutanakla tespit edildikten sonra mahalli mülki idare amirince idari para cezası verilir.

Yürürlük

Madde 18 — Bu Yönetmelik yayımı tarihinde yürürlüğe girer.

Yürütme

Madde 19 — Bu Yönetmelik hükümlerini Kültür ve Turizm Bakanı yrttr.

EK-3: FESTİVALLERİN MEVCUT YÖNETMELİKLERİ (ŞARTNAMELERİ)

A-Uluslararası Antalya Film Festivali

54. ULUSLARARASI ANTALYA FİLM FESTİVALİ

ULUSLARARASI YARIŞMA YÖNETMELİĞİ

Uluslararası Antalya Film Festivali, FIAPF (Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu) tarafından resmi olarak tanınan bir yarışmalı uzun metraj film festivalidir ve bu yapının uluslararası yönetmeliğine tabidir.

Uluslararası Antalya Film Festivali (Festival), sinema ve TV eserlerinin Antalya'nın kültürel ve ticari hayatı için önemini öne çıkarma amacıyla Antalya Büyükşehir Belediyesi tarafından gerçekleştirilmektedir.

Festival'in amaçları:

- Kültür-sanat alanında ve sinema endüstrisi için Türkiye'de saygın ve vazgeçilmez bir etkinlik olmak.
- Antalya şehrinde yaşayanlar ve yerel paydaşları için bir aidiyet ve övünç unsuru yaratmak.
- Antalya şehrinin tüm sakinleri ve ziyaretçileri için olumlu bir atmosfer yaratmak, ve şehrin gençlerini, ailelerini ve eğitimcilerini 6 gün boyunca bir sinema ve görsel işitsel şöleninde ağırlamak.
- Türk film ve görsel işitsel tüm endüstri için uluslararası bir buluşma ortamı sağlamak.
- Antalya'yı uluslararası düzeyde film dostu bir şehir olarak tanıtmak ve gezici yapımları şehre çekmek.
- Festival'in önemli bir parçası olan Antalya Film Forum dahilinde dünya ve Türkiye'den sinemacılarıyla ortak bir iletişim platform yaratmak; yeni ve nitelikli filmlerin yapımına senaryo, proje geliştirme ve prodüksiyon aşamasında katkı sağlamak.

FESTİVAL

Madde 1

54. Uluslararası Antalya Film Festivali, 21 Ekim 2017 ve 27 Ekim 2017 tarihleri arasında gerçekleşecektir.

Madde 2

Festivalin yönetici karar organı Antalya Büyükşehir Belediyesi'dir.

Madde 3

54. Antalya Film Festivali aşağıdaki bölümlerden oluşmaktadır:

Uluslararası Yarışma

Gala gösterimleri

Çocuk programı

Retrospektifler

Film ve Yemek programı

Bölüm	Seçilme Yöntemi	
	Uluslararası Yapımlar	Yerel Yapımlar
Uluslararası Yarışma	<i>Davet ile</i>	<i>Başvuruya açık</i>
Gala Gösterimleri	<i>Davet ile</i>	<i>Davet ile</i>
Çocuk programı	<i>Davet ile</i>	<i>Başvuruya açık</i>
Retrospektifler	<i>Davet ile</i>	<i>Davet ile</i>
Film ve Yemek programı	<i>Davet ile</i>	<i>Başvuruya açık</i>

Madde 4

Antalya Film Forum (AFF), Türkiye’den yapım öncesi ve yapım aşamasındaki projeler için bir ortak yapım destek platformudur. Antalya Film Forum, kendine ait bir yönetmeliğe göre düzenlenmektedir ve ayrı bir etkinlik programına sahiptir.

ULUSLARARASI YARIŞMA

Madde 5

Festival’in Uluslararası Yarışma bölümünde ve diğer yarışmasız bölümlerinde gösterilecek filmleri, Artistik Direktör’ün yönetiminde programcının ekibi seçer ve davet eder.

Madde 6

Türkiye yapımı filmlerin başvurularının kabul edilebilmesi için bu bölümün katılım şartlarına uyması gerekmektedir:

- Film, Festival başlangıç tarihinden en fazla 12 ay önce tamamlanmış olmalıdır.
- Filmin Türkiye prömiyerini Festival’de yapması gerekmektedir.
- Filmin daha önce Türkiye’de televizyon veya internet / Video on Demand (VoD) mecralarında gösterilmemiş olması gerekmektedir.
- Filmin uzunluğu en az 60 dakika olmalıdır.

Madde 7

Festival’in gösterim formatı DCP’dir. Diğer formatlar, yalnızca salona göre talep doğrultusunda istenebilir.

Madde 8

Seçilen filmlerin yapımcıları, filmin oyuncularını veya ekibinden (yönetmen, yapımcı, başrol oyuncularını) en az bir kişinin Festival’de mevcut bulunmasını sağlamakla yükümlüdür. Festival’e gelecek olan oyuncu ve ekip üyelerinin (en fazla dört kişi için) altı gecelik konaklama ve seyahat masrafları Festival tarafından karşılanacaktır.

Madde 9

Seçilen filmin Festival’de mevcut bulunacak oyuncular ve ekip üyeleri, festivalin resmi basın toplantısına, fotoğraf çekimlerine, filmin gösterim öncesi sunumuna ve seçilen medya partnerleriyle yapılacak röportajlara katılarak filmin tanıtımını yapmakla yükümlüdür.

Madde 10

Film, Festival’e seçildikten ve katılım için gönderilen davetiye kabul edildikten sonra filmin Festival programından çekilmesi mümkün değildir. Seçilen filmlerin menşei ülkelerindeki gösterim yasalarına uygun olması gerekmektedir.

Madde 11

Bütün filmlerin orijinal dilinde sunulması gerekmektedir. Orijinal dili İngilizce olmayan filmlerin gönderilen baskısının İngilizce altyazılı (farklı şekilde belirtilmediğı sürece) olması gerekmektedir. İngilizce altyazı masrafları başvuru sahibine aittir.

Ek olarak, Türkçe dışındaki herhangi bir dilde diyalogları olan filmlerin Türkçe altyazılı olması gerekmektedir. Eğer filmin bir Türkiye dağıtıcısı varsa, bütün altyazı masrafları bu yerel dağıtımci tarafından karşılanır. Eğer filmin yerel bir dağıtıcısı yoksa, elektronik Türkçe altyazının yapılması ve kullanılması Festival’in sorumluluğundadır.

Madde 12

Farklı şekilde belirtilmediğı sürece tüm filmlerin Festival’e başvuruları 26 Ağustos 2017 tarihine kadar tamamlanmalıdır.

Festival, başvuruda bulunan bir filmin seçilmemesi halinde yorum yapmakla veya filmin seçilmeme nedenini açıklamakla yükümlü değildir.

Madde 13

Tüm başvurularda:

- Online Başvuru Formu’nun eksiksiz bir şekilde doldurulması, ve
- Filmin yüklenmesi (eğer filmin orijinal dili İngilizce dışında bir dil ise, Festival’e İngilizce altyazılı olarak göndermek zorunludur) gerekmektedir.

Alternatif olarak, başvurular Başvuru Formu’nun eksiksiz doldurulmuş bir kopyası, filmin mp4 dosya formatında, filmin adı, yönetmenin adı ve altyazı dilinin belirtilmiş olduğu

bir gösterim kopyasını e-mail yolu ile gönderilebilir (filmin orijinal dili İngilizce dışında bir dil ise, Festival'e İngilizce altyazılı versiyonunun gönderilmesi zorunludur). Başvurular, Başvuru Formu'nda belirtilen adrese posta ücreti ödenmiş ve başvuru yapılan festival programı belirtilmiş halde gönderilmelidir. Festival, ilave ücretler gerektiren herhangi bir gönderiyi reddetme hakkını saklı tutar.

Festivale seçilmiş olan filmlerin gösterimi için aşağıdaki materyallerin de gönderilmesi gereklidir:

- Yönetmen fotoğrafı
- Yönetmen biyografisi ve filmografisi
- Bir veya daha fazla film tanıtım fotoğrafı
- İngilizce diyalog veya spotting listesi
- Film klipleri/fragman
- Filmin posterinin elektronik formatta kopyası
- Başrol oyuncusunun fotoğrafları
- Başrol oyuncusunun biyografisi ve filmografisi
- Festival'e katılan oyuncular ve ekibin listesi

Yukarıda istenilen hiçbir materyal geri teslim edilmeyecektir.

Madde 14

Festival Madde 13'te istenilen tüm materyalleri tanıtım amacıyla ve Festival kataloğunda kullanabilir. Festival, teslim edilen materyaller nedeniyle festival yayınlarında oluşabilecek yanlışlardan sorumlu değildir.

Madde 15

Seçilmiş olan filmler, Festival boyunca sadece akredite film profesyonelleri ve gazeteciler için oluşturulan bir dijital video platformu üzerinden izlenebilir olacaktır. Festival

ile ayrı bir düzenleme yapılmadığı sürece tüm katılımcılar filmlerinin bu dijital platformda yer almasına izin verir.

Madde 16

Aksi kararlaştırılmadığı takdirde, tüm filmlerin kopyaları 15 Ekim 2017 tarihine kadar Türkiye'ye ulaştırılmalı ve Festival süresince kullanılabilir olmalıdır. Katılımcı, filmin yapımcısına, yönetmenine veya başka bir temsilcisine kabul mektubu ile birlikte gönderilecek olan festival nakliye prosedürüne uymakla yükümlüdür.

Aksi kararlaştırılmadığı takdirde, Festival, seçilen filmler için tek yön nakliye masrafını karşılar. Türkiye'deki gümrük işlemlerinden Festival sorumludur.

Tüm kopyalar festival bitiminden sonraki dört hafta içerisinde geri gönderilecektir. Festival, kopyaların geri gönderilmesinde mümkün olabildiğince katılımcının isteklerine saygı gösterir. Gönderenin adresinden farklı bir adrese gönderilmesi istenen kopyalar için açık adres ve kopyanın bu adrese hangi tarihte ulaşmasının istendiği açıkça belirtilmelidir.

Gönderilen film baskısının sigortası, filmin Türkiye'de kurye şirketi tarafından teslim alınmasıyla birlikte yürürlüğe girer. Sigorta, film geri gönderilene kadar geçerli olur.

Festival esnasında gösterim kopyasının zarar görmesi ya da kaybedilmesi durumunda, Aksi yönde bir düzenleme yapılmadığı sürece Festival, sadece güncel standart laboratuvar ücretleri temelinde yeni bir kopya çıkarma masrafından sorumludur.

Film baskısının zarar görmesi halinde, bu durum baskının iadesinin ardından bir ay içinde ve filmin bir sonraki gösteriminden önce Festival'e yazılı olarak bildirilmelidir. Tüm talepler baskının rapor edilen durumuna göre değerlendirilecektir.

JÜRİ

Madde 17

Uluslararası Yarışma Jürisi, sinema kuramcıları, eleştirmenler, yönetmenler ve yapımcılar gibi kendi alanında uzmanlık sahibi en az 5 önde gelen sinema profesyonelinden oluşur.

Jüri üyelerinin çoğunluğu Festival'e ev sahipliği yapan ülke dışındaki ülkelerden gelir.

Yarışmada olan herhangi bir filmin yapımında profesyonel olarak görev alan kişiler Jüri’de yer alamaz.

Jüri Başkanı, Festival Yönetimi tarafından belirlenir.

Festival Yönetimi tarafından seçilen bir temsilci, Festival Jürisi’nin toplantılarına yalnızca bilgi amaçlı olarak katılma hakkına sahiptir. Temsilci, oylamaya katılamaz ve herhangi bir şekilde oylamayı etkileme hakkına sahip değildir.

Jüri üyeleri açık oy kullanır ve Jüri kararları salt çoğunlukla sağlanır.

Madde 18

Festival’de aşağıda belirtilen ödüller verilecektir:

Ödül Adı	Ödül Tutarı	Ödülü Veren	Ödül Hakkında
En İyi Film	50.000 Euro	Jüri	Nakit ödöl, ana yapımcı ve yönetmen arasında eşit olarak paylaşılır. Ödöl birden fazla film arasında paylaşırılamaz; yalnızca bir filme verilir.
En İyi Yönetmen	25.000 Euro	Jüri	Yarışmada En İyi Film ödölünü alan film haricindeki bir filmin yönetmenine verilir. Ödöl birden fazla yönetmen arasında paylaşırılamaz.
En iyi Kadın Oyuncu	2.500 Euro	Jüri	Ödöl yalnızca bir oyuncuya verilir.
En iyi Erkek Oyuncu	2.500 Euro	Jüri	Ödöl yalnızca bir oyuncuya verilir.
Jüri Özel Ödölü		Jüri	Ödöl birden fazla film arasında paylaşırılamaz; yalnızca bir filme verilir.
BEHLÖL DAL ÖDÖLÖ		Jüri	Türkiye yapımı filmlerde öne çıkan genç bir yeteneğe verilir.

			Ödül sahibi, filme katkıda bulunan tüm ekip üyeleri arasından seçilebilir. Ödül paylaştırılmaz; yalnızca bir kişiye verilir.
DR. AVNİ TOLUNAY ÖDÜLÜ (İzleyici Ödülü)	10.000 Euro	İzleyici oylaması ile	Filmin ulusal pazarda dağıtımına katkı sağlamak üzere Türkiye dağıtımıcısına verilir.
Onur Ödülleri		Festival yönetimi	4 ödül

Belirtilen tüm tutarlar net para ödülü tutarlarını temsil etmektedir.

Madde 19

Ödül alanların 27 Ekim 2017 tarihinde gerçekleştirilecek olan ödül törenine katılması gerekmektedir. Ödül sahipleri, aldıkları ödülü ulusal ve uluslararası düzeyde tüm tanıtımlarda ve tanıtım materyallerinde belirtmekle yükümlüdür.

Madde 20

Festival tarafından seçilen Uluslararası Yarışma bölümündeki her film için gönderilen davet, Festival bu konuda resmi bir açıklama yapmaya karar verene kadar Festival Yönetimi ve Katılımcı arasında kesinlikle gizli kalmalıdır.

Madde 21

Festival'e katılım ile bu yönetmelikte bahsedilen tüm düzenlemeler kabul edilmiş sayılır. Bu yönetmelik kapsamında yer almayan tüm konularda karar verme yetkisi Antalya Büyükşehir Belediyesi'ne aittir.

(<http://antalyaff.com/tr/page/index/1/29/> erişim tarihi:18.07.2017)

B-Uluslararası İstanbul Film Festivali

36. ULUSLARARASI İSTANBUL FİLM FESTİVALİ ULUSAL BELGESEL YARIŞMASI YÖNETMELİĞİ

1. Tarih

36. İstanbul Film Festivali 5-15 Nisan 2017 tarihlerinde yapılacaktır.

2. Amaç

Türkiye’de belgesel yapımının ve belgesel sinemanın gelişimini desteklemek; nitelikli belgesel örneklerini izleyiciye ulaştırmak; bu filmlerin uluslararası sinema yazarları, festival yöneticileri, dağıtımçı kuruluş ve televizyon temsilcilerine gösterilmesini sağlamak; bu yolla ülke sinemasının dış tanıtımına katkıda bulunmak.

3. Ödüller

- a) Ulusal Belgesel Yarışması’na katılan filmlerin değerlendirilmesi sonucunda jüri, bir filme En İyi Belgesel Ödülü’nü verir. Jüri ayrıca, gösterilen özel bir başarı için, bir yönetmene Mansiyon verebilir. Bu ödüller paylaştırılmaz.
- b) En İyi Belgesel seçilen filmin yönetmenine 10.000 TL verilir.
- c) Ödül kazanan filmlerin yönetmen, yapımcı ve dağıtımçıları, medya ve tanıtım evraklarında ve filmin sonraki gösterimlerinde (jenerikte), filmin festivalde kazandığı ödüle yer vermeyi taahhüt ederler.

4. Katılım Koşulları

İstanbul Film Festivali çerçevesinde düzenlenen Ulusal Belgesel Yarışması’na katılacak filmler için şu koşullar öngörülür:

a) Yarışmaya 1 Ocak 2016’dan sonra çekilmiş Türkiye yapımı belgesel filmler katılabilir. 12.08.2005 tarihli Resmi Gazete’de yayınlanan “Sinematografik Ortak Yapımlar ve Türkiye’de Ticari Amaçlı Film Çekmek İsteyen Yerli Yapımcılar Hakkında Yönetmelik”e göre bir ortak yapımın Türkiye yapımı olarak kabul edilebilmesi için aşağıdaki niteliklerden en az biri taşınmalıdır:

- i) Yerli yapımcının katılım payı en az %51 olmalıdır; ya da
- ii) Yerli yapımcının teknik ve sanatsal katkısı, aşağıda belirtilen Ulusal Film Teknik ve Sanatsal Katkı Ölçüm cetveline göre 22 puanlık sistemde asgari 14 puanı sağlamalıdır:

UNSUR

PUAN

Yönetmen	3
Senarist	3
Özgün Müzik Bestecisi	1
Başrol Oyuncusu 1	3
Başrol Oyuncusu 2	2
Karakter Oyuncusu	1
Sanat Yönetmeni	1
Görüntü Yönetmeni	1
Kurgucu	1
Ses Mühendisi	1
Mekan Yoğunluğu	1
Laboratuvar	1
Türkçe Çekim Dili	3

- b) Filmlerin gösterim kopyaları Dijital formatlarda (DCP, Full HD, BluRay) olmalıdır.
- c) Yarışmaya katılacak belgesel filmler en az 30 dakika uzunlukta olmalıdır.
- d) Televizyon için çekilmiş belgeseller, yayınlanmamış olmaları kaydıyla başvurabilirler.

e) Ticari ya da turistik amaçlarla çekilen tanıtım filmleri belgesel kategorisinde değerlendirilmez.

5. Başvuru

Festivale katılabilmek için filmin yasal sahibi olan yapımcısı başvuruda bulunur. Filmin birden fazla yasal sahibi varsa, başvuru formunda diğer yasal sahiplerin imzası ya da ek olarak yazılı onayı yer almalıdır. Festivale istenen sayıda filmle başvurulabilir.

Festivale başvuran filmlerin kamuoyuna tanıtılması ve festival kataloğunda yer alması amacıyla, aşağıdaki belgelerin 31 Ocak 2017 günü saat 17.00'ye kadar <https://vp.eventival.eu/iff/2017> adresindeki Eventival sistemi üzerinden iletilmeleri gereklidir.

- A) Filmin online öngösterim linki (en az 3 ay geçerli)
- B) Filmle ilgili teknik jenerik bilgileri (künye)
- C) Filmin Türkçe ve İngilizce kısa özeti (elektronik ortamda)
- D) Press book, elektronik basın dosyası vb. diğer malzemeler
- E) Filmden fotoğraflar (yüksek çözünürlükte, elektronik ortamda)
- F) Yönetmenin fotoğrafı (yüksek çözünürlükte), kısa biyografisi ve filmografisi (elektronik ortamda)
- G) Kısa yönetmen görüşü (elektronik ortamda)
- H) Afiş (3 adet) (Festival başlamadan en geç 15 gün önce teslim edilebilir.)
- I) (Gösterim kopyası altyazılı değilse) Altyazı çevirisi için diyalog listesi, İngilizce altyazı listesi
- İ) Festivalin internet sitesinde kullanılmak üzere online fragman linki; Quicktime (.qt) formatında 16:9 fragman.

Başvuran, başvuru formunda beyan ettiği bilgilerin doğruluğunu teyit eder. Yönetmen ya da başvuran, Mart ayında yapılacak olan basın toplantısıyla birlikte festival programı açıklandıktan sonra filmini festivalden çekmemeyi taahhüt eder.

6. Gösterim ve Kopyalar

Festivalde Türkiye yapımı belgesel filmler İngilizce altyazılı olarak gösterilir. Yapımcı veya yönetmen, filminin kopyasını İngilizce altyazılı sağlayamadığı takdirde festival, elektronik İngilizce altyazı hazırlar. Programa katılması kesinleşen belgesel filmlerin gösterim kopyalarının son teslim günü,

festivalin başlamasından en geç bir hafta öncesidir. Filmler Şişhane, Nejat Eczacıbaşı Binası Sadi Konuralp Caddesi No: 5'te bulunan İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nda festival yönetimine teslim edilir. Festival bittikten sonraki hafta içinde filmler yine aynı yerden alınır. DCP kopyalar festivale üzerlerinde filmin adı okunaklı yazılmış, orijinal korunaklı, sert kapaklı kutularında yollanmalıdır.

7. Jüri

Belgeseller bölümü dahilinde hangi filmlerin gösterime sunulacağı ve Ulusal Belgesel Yarışması'na hangi filmlerin alınacağına dair nihai karar Türkiye Sineması Danışma Kurulu ve festival yönetimi tarafından verilir. Festival, filmlerin seçimiyle ilgili açıklama yapmama hakkını saklı tutar. Yarışmanın yapılabilmesi için en az 6 filmin katılımı gereklidir. Son başvuru tarihi olan 31 Ocak 2017'ye kadar katılması kesinleşen film sayısı 6'ya ulaşmazsa yarışma yapılmaz; başvuran filmler festivalde yarışma dışı gösterilir.

Ulusal Belgesel Yarışması'na katılan filmler, festival yönetimince belirlenen bir jüri tarafından değerlendirilir. Jüri, Türkiye'den ve dünyadan film yapımcıları, yönetmenler, sinema yazarları, oyuncular, film eleştirmenleri, sinema tarihçileri, öğretim üyeleri ve sinemayla ilgili sanat dallarının önde gelen kişilerinden oluşur.

Jüri Başkanı, festival yönetimince atanır. Jüri, çalışma düzenini kendisi belirler. Jüri üyeleri, gösterim düzeni festival yönetimince saptanan yarışma filmlerini festival süresi içinde, sinemalarda resmi ya da özel gösterilerde, tek tek ya da toplu olarak izler. Festival Yönetimi, jüri karar toplantısında oy hakkı olmayan bir gözlemci bulundurur. Jüri Başkanı, kararın duyurulmasından önce, tüm üyelerce imzalanmış tutanakları Festival Yönetimi'ne teslim eder.

8. Sigorta

Festival tarafından seçilen filmlere ait kopyaların festivale tesliminden kopyayı sağlayan kuruluşa gönderilmesine kadar geçen süre içindeki sigortasından festival sorumludur. Festival, kopyaların kaybı ya da hasarı halinde, filmin sahibinin başvuru formunda belirttiği değer tutarını tazmin etmekle yükümlüdür. Katılımcının, başvuru formunda belirtmediği durumlarda, sigorta şirketi kopyaya 2.500 Amerikan Doları değer biçecektir.

9. Yetki

Festival Yönetimi, gösterim için gerekli ve yeterli teknik özelliklere ve hukuki niteliklere sahip olmayan filmleri festival dışı bırakma hakkına sahiptir. 36. İstanbul Film Festivali'ne katılanlar, bu yönetmelik koşullarını kabul etmiş sayılırlar. Yönetmelikte ayrıca belirlenmeyen konularda karar yetkisi, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'na aittir.

İstanbul Film Festivali programına katılan Türkiye yapımı belgesel filmlerin sahipleri, yapımcıları ve yönetmenleri, bu yönetmeliğin kurallarını kabul etmiş sayılırlar. Yönetmelikte değişiklik hakkı festival yönetimine aittir.

(<http://film.iksv.org/tr/yonetmelikler/> erişim tarihi:18.07.2017)

