

**EURIMAGES SONRASI
TÜRK SİNEMASINDA ETNİK KİMLİK TEMSİLLERİ**

Gülfidan ŞEN

**Yüksek Lisans Tezi
Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU**

**Her Hakkı Saklıdır
2015**

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEME ANABİLİM DALI

Gülfidan ŞEN

EURIMAGES SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ETNİK KİMLİK
TEMSİLLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

ERZURUM-2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

03 / 07 / 2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum " **EURIMAGES SONRASI TÜRK SINEMASINDA ETNİK KİMLİK TEMSİLLERİ**" adlı tezin/~~raporun~~ tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/~~raporumun~~ kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 1... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

03 / 07 / 2015

Gülfidan ŞEN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. İrfan H. Hıdıroğlu danışmanlığında, Gülfidan Şen..... tarafından hazırlanan
bu çalışma 03. / 07. / 2015... tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. İrfan H. Hıdıroğlu İmza:

Jüri Üyesi : Dr. B. Adem Akın İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Hakan Gökçe İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
TABLOLAR DİZİNİ	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AVRUPA SİNEMASI VE EURIMAGES

1.1. AVRUPA SİNEMASI.....	4
1.1.1. Dışavurumcu Sinema	6
1.1.2. Avant-Garde Sinema.....	9
1.1.3. Şiirsel Gerçekçilik.....	14
1.1.4. Yeni Gerçekçilik	16
1.1.5. Yeni Dalga Akımı	20
1.1.6. İngiliz Belge Okulu ve Özgür Sinema	23
1.2. AVRUPA VE AMERİKAN SİNEMASI REKABETİ.....	25
1.2.1. Amerikan Sineması.....	25
1.2.2. Avrupa Sinemasının Amerikan Sineması Karşısındaki Durumu	29
1.3. AVRUPA BİRLİĞİ SİNEMA POLİTİKALARI BAĞLAMINDA	
EURIMAGES DESTEK FONU	35
1.3.1. Eurimages Kuruluş ve Amacı	35
1.3.1.1. Ortak Yapım Desteği	36
1.3.1.2. Dağıtım Desteği	39
1.3.1.3. Sinema Salonu Desteği	40
1.3.2. Eurimages'in Kurumsal Yapılanması ve İşleyişi.....	41
1.3.3. Eurimages'a Üyelik	42

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL SÜRECİ VE 1990 SONRASI EURIMAGES ÜYELİĞİ

2.1. TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE TARİHSEL BİR ÇERÇEVE	45
2.2. YEŞİLÇAM SİNEMASI	47
2.3. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI.....	49
2. 4. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI.....	51
2.5. TÜRKİYE’NİN EURIMAGES ÜYELİĞİ	57
2.5.1. Türkiye’de Ortak Yapım Desteği	59
2.5.2. Türkiye’de Dağıtım Desteği	63
2.5.3. Türkiye’de Gösterim Desteği.....	65
2.6. EURIMAGES ÜYELİĞİNİ TÜRK SİNEMASINA KATKILARI VE YENİ KONU VE ANLATILARIN TÜRLERİNİN TÜRK SİNEMASINDAKİ TEMSİLERİ	67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE ETNİK KİMLİKLER

3.1. ETNİTİYE VE ETNİK KİMLİK KAVRAMININ TARİHSEL ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİM SÜRECİ	73
3.2. TÜRKİYE’DE ETNİK KİMLİK KAVRAMI	79
3.3. TÜRKİYE’DEKİ ETNİK KİMLİKLER.....	83
3.3.1. Türkiye’nin Gayrimüslim Kimlikleri.....	84
3.3.2. Kürtler ve Kürt Sorununun Kaynağı ve Niteliği.....	88
3.3.3. Türkiye’nin Diğer Etnik Kimlikleri	91

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EURIMAGES SONRASI TÜRK SİNEMASINDAKİ ETNİK KİMLİKTEMSİLLERİ

4.1. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDAKİ ETNİK KİMLİK TEMSİLLERİ	98
4.2. SEN DE GİTME TRIANDAFİLİS.....	99
4.3. GÜNEŞE YOLCULUK	102
4.4. BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK.....	109

4.5. HİÇBİR YERDE	113
4.6. ÇAMUR	115
4.7. YAZI TURA	119
4.8. BULUTLARI BEKLERKEN.....	122
4.9. EURIMAGES DESTEKLİ ENTİK KİMLİK KONULU FİMLERİN GENEL BİR DEĞERLENDİRMESİ.....	128
SONUÇ	137
KAYNAKÇA	142
EKLER.....	151
Ek 1. Büyük Tepki Küçük Gerekçe	151
ÖZGEÇMİŞ.....	154

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EURIMAGES SONRASI TÜRK SINEMASINDA ETNİK KİMLİK
TEMSİLLERİ

Gülfidan ŞEN

Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

2015, 163 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

Doç. Dr. Adem YILMAZ

Doç. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR

Sinemanın ilk yıllarında dünya film pazarında egemen konumda olan Avrupa sineması, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte bu egemenlik alanını Amerikan sinemasına kaptırmıştır. Sonraki yıllarda Avrupa toplumları içinde meydana gelen sosyal, siyasi ve ekonomik olaylardan dolayı egemenlik alanını genişleten Amerikan sineması, sinema eserlerinin üretim, dağıtım ve gösterim alanında dünya film pazarına egemen olmuştur. Avrupa ülkeleri kendi sinemalarını korumak için yaptırımlar uygulasa da Amerikan sineması tekelini yıkamamıştır. Amerikan sinemasının küresel pazarda kendi kültür ve beğenisi egemenliğini kırmak ve kendi kültürünü yansıtan ortak bir Avrupa kültürü yaratmak için Avrupa ülkeleri 1989 yılında Sinematografik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapım ve Dağıtım Fonu olan Eurimages'ı oluşturmuştur. Eurimages fonu 2 ya da 3 ortaklı ortak yapım, dağıtım ve gösterim destekleriyle Avrupa ülke sinemalarını kalkındırmayı amaçlamaktadır.

1990 yılında Türkiye'nin üye olduğu bu fon, Türk sinemasının gelişmesinde ve kalkınmasında etkili olmuştur. Eurimages üyeliği Türk sinemasına ortak yapım, dağıtım ve gösterim desteklerinin yanında, ortak yapımlar sayesinde yönetmenlerin başka ülke sinemalarının pratiklerinden ve teknik bilgisinden yararlanmasına da olanak sağlamıştır. Eurimages destek fonunun Türk sinemasına en önemli yararı ise, daha önce hiç değinilmemiş, toplumun gerisinde kalmış küçük grupların sinemada temsiline olanak sağlamıştır. Filmlerde yer almayan etnik ve cinsel kimlikler, dinsel farklılıklar ve bireysel konuların filmlerde yer almasında etkili olmuştur. 1990 sonrası Türk sinemasında önemli gelişmelerden biri de sinemaya taşınan etnik kimliklerdir. O güne kadar değinilmeyen, tartışılmayan ve konuşulmayan etnik gruplar Türk sinemasında ele alınmaya ya da önceden ele alındığında daha farklı biçimde ele alınmaya başlamıştır. Eurimages destekleriyle etnik kimlikler perdeye yansımaya başlamıştır. Eurimages destekli, Sende Gitme Triandafilis, Güneşe Yolculuk, Büyük Adam Küçük Aşk, Hiçbir yerde, Çamur, Yazı Tura ve Bulutları Beklerken filmlerindeki etnik kimliklerin nasıl ele alındığı, etnik kimliklerin sorunlarıyla ve tartışmalı konularıyla incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Avrupa sineması, Amerikan sineması, Eurimages, Türk sineması, Etnik kimlikler

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE REPRESENTATIONS OF THE ETHNIC IDENTITIES IN THE TURKISH
CINEMA AFTER THE EURIMAGES****Gülfidan ŞEN****Advisor: Assist. Prof. Dr. İrfan HİDİROĞLU****2015, 163 Pages****Jury: Jury: Assist. Prof. Dr. İrfan HİDİROĞLU****Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ****Assoc. Prof. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR**

European Cinema, which was the dominant in the World Movie Market in the early years of cinema, was surpassed by American Cinema with the World War I. In the following years, the American Cinema which gained popularity because of the occurrence of the social, political, economical events in Europe became the unrivalled power of the World Movie Market in the field of producing, distributing and releasing movies. Although the European countries took some precaution to protect their own cinemas, They never caught the popularity of the American Cinema. In order to break the power of culture and popularity of the American Cinema in the global market and to create a common European culture that reflects its own culture, European countries established Eurimages which is fund of common production and distribution of Cinematographic Visual-Auditory Works. Eurimages fund aims to uplift the European cinema with the support of common production, distribution and presentation.

The fund in which Turkey joined in 1990 was effective in improvement and development of Turkish cinema. Besides common production, distribution and presentation supports, Turkey's membership of Eurimages provided the directors with good use of practice and know-how of other countries' cinemas. The most important benefit of Eurimage Support Fund to Turkish cinema is that it helped representation of minority groups that had always been at background in society and had never been represented in the cinema. It was effective in the representation of ethnic and sexual identities, religious differences and individual issues that didn't take place in movies. After 1990, Another important improvement of Turkish cinema was the ethnical identities that were reflected to the cinema. Ethnic groups that hadn't been mentioned and discussed before took place in Turkish movies as well or these ethnic groups were reflected to cinema in a different motive from the past, if any had been displayed in any movie before. With the support of Eurimages, ethnic identities started to be reflected in the screen. The movies supported by Eurimages *Sende Gitme*, *Triandafilis*, *Güneşe Yolculuk*, *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Hiçbir yerde*, *Çamur*, *Yazı Tura* and *Bulutları Beklerken* will be examined with how the ethnic identities were reflected in the movies and with the problems of those ethnic identities and their debatable issues.

Key Words: European Cinema, American Cinema, Eurimages, Turkish Cinema, Ethnic Identities

KISALTMALAR DİZİNİ

€	: Euro
A.B	: Avrupa Birliği
BSB	: Belgesel Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
EFDO	: Avrupa Film Dağıtım Ofisi
EUREKA	: Avrupa Bilimsel Araştırma Birliği
EURIMAGES	: Yaratıcı Sinematoğrafik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapım ve Dağıtım Fonu
FF	: Fransız Frank'ı
Film Yön	: Film Yönetmenleri Derneği
FİYAP	: Film Yapımcıları Derneği
MEB	: Milli eğitim Bakanlığı
MEDIA	: Görsel-İşitsel Eserlerin Geliştirme, Dağıtım Ve Tanıtım/Eğitim Programı
MPEA	: Amerikan Film İhracat Birliği
SESAM	: Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SETEM	: Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SİNEBİR	: Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SODER	: Sinema Oyuncuları Derneği

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1.1. Amerikan Filmlerinin Avrupa Ülkelerindeki Pazar Oranı.....	33
Tablo 2.1. 1990-2002 Yılları Film, Seyirci ve Salon Sayısı	54
Tablo 2.2. 2000–2012 Yılları Arasında Yerli ve Yabancı Filmlere Giden Seyirci Sayıları	56
Tablo 2.3. 1990-2007 Yılları Arasında Eurimages’ dan Alınan Ödenek Miktarları ve Yıllık Aidat Miktarı.....	59
Tablo 2.4. 1990-2015 Yılları Arasında Eurimages Tarafından Desteklenen Filmler, Yönetmenleri Ortak Ülkeler ve Alınan Destek Miktarları.....	60
Tablo 2.5. 1992- 2011 Yılları Arasında Eurimages Tarafından Dağıtım Desteği Alan Türk Filmleri	64
Tablo 2.6. Türkiye’deki Eurimages Destekli Sinema işletmeleri.....	66

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1. Güneşe Yolculuk Bir Arkadaşlık ve Vefa Hikayesi	108
Şekil 4.2. Büyük Adam Küçük Aşk, Kürt Kızı Hejar, Rıfat Bey ve Sakine/Rojbin.....	112
Şekil 4.3. Ayşe/Eleni Bulutları Beklerken.....	124
Şekil 4.4. Büyük Adam Küçük Aşk Hürriyet Gazetesi Haberi	132

ÖNSÖZ

Coğrafi konumu ve geçmişten günümüze birçok medeniyete ev sahipliği yapan Anadolu toprakları aynı anda birçok dil, din, ırk ve kültür çeşitliliğini de içinde barındırmıştır. Bu çok kültürlü ortamda farklı kimliklerin, birlikte yaşayışları, sorunları, konuşulan ve tartışılan konularının Eurimages destekleriyle birlikte Türk sinemasına yansması incelenecektir. Türkiye 24 yıldır Eurimages üyesi bir ülke olmasına rağmen, Eurimages sonrası Türk sineması ile ilgili çalışmalar yeni yeni ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmanın gerek akademik gerekse de literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Tez konusunun belirlenmesi sürecinden başlayarak, çalışmanın her aşamasında bilgisi, görüş ve önerileriyle bana yol gösteren ve beni bu çalışmada en iyi şekilde yönlendiren ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen bana sinemayı tekrar tekrar sevdiren değerli hocam Yrd. Doç. Dr. İRFAN HİDİROĞLU'na sonsuz teşekkür ediyorum.

Yüksek Lisans eğitimim boyunca bana verdikleri desteklerden ve bilgilerden dolayı değerli hocalarım Doç. Dr. Adem YILMAZ ve Yrd. Doç. Dr. A. Kadir ATİK ve Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM'a sonsuz teşekkür ediyorum.

Varlıklarıyla, sevgileriyle ve dostluklarıyla verdikleri destekle her zaman yanımda hissettiğim Hatice UZUNCELEBİ, Sena ÇUBUKÇU, Elif TANER, Zeynep DEMİRCİOĞLU, Mevlüde BATUR, Fatma YAĞIZOĞLU, İsmail YILDIZ, Emel TARAKÇI, Şule BARUT, Funda KOCABİYİK BABAARSLAN ve Şemsettin YALÇINKAYA ve bu güne kadar gelebilmemde desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aileme sonsuz teşekkür ediyorum.

Erzurum – 2015

Gülfidan ŞEN

GİRİŞ

Sinema ortaya çıkışından itibaren sadece bir sanat dalı olarak kalmamış, endüstriyel bir kuruluş olarak da kendini göstermiştir. Sinema endüstriyel bir sanat dalı olduğu için uluslararası niteliklere sahip olmaktadır. Sinemayı uluslararası bir boyuta taşıyan ise; film alışverişi ve ortak yapımıdır. Film alışverişi sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren dünya sinemasının en önemli özelliğini oluşturmaktadır. Dünya film pazarında sinemanın ilk yıllarında Avrupa sineması özellikle Fransa ön planda iken, Birinci Dünya Savaşı yıllarında ve savaş sonrası Amerikan şirketleri film pazarını ele geçirmiştir. Daha sonra ki yıllarda da Avrupa toplumlarında meydana gelen toplumsal, siyasal ve ekonomik nedenlerden dolayı Amerikan şirketlerinin egemenliğini devam ettirmesinde etkili olmuş, hatta egemenlik alanını daha da genişletmeye başlamıştır. Amerikan sinemasının dünya film pazarındaki kendi kültür ve beğeni egemenliğini kırmak için Avrupa ülkeleri kendi sinemalarını korumak için yaptırımlar uygulamış, ancak bu uygulamalar çok etkili olmamıştır. Bu bağlamda Avrupa ülkeleri tek tek Amerikan sinemasının egemenliğini kıramayacaklarını fark etmiş ve ortak hareket etmeye karar vermiştir. Avrupa sinemasının kendi birikimlerinden ve içinden çıkan sanat sineması anlatısıyla, popüler/ticari sinemanın dünya film pazarındaki egemenliğine karşı Avrupa kültürünü korumak ve ortak bir Avrupa kültürü oluşturmak amacıyla 1989 yılında Fransa önderliğinde Avrupa Birliği sinema politikaları bağlamında Eurimages destek fonu oluşturulmuştur. Eurimages üye olan devletlere ortak yapım, dağıtım ve sinema salonu desteği sağlamaktadır. Bu destekler ülke sinemalarının gelişmesinde ve kalkınmasında etkili olmaktadır. Ekonomik ve kültürel amaçları birlikte barındıran Eurimages, ekonomik kaygıların arka planda olduğu için daha çok kültürel amaç taşıyan, Avrupa kültürünü yansıtan projeler desteklenmektedir.

Kültürel ve ekonomik amaçları birlikte barındıran Eurimages'a Türkiye'de 1990 yılında üye olmuştur. Eurimages üyeliği Türk sinemasına önemli katkılar sağlamıştır. 1990'lı yıllarda Türk sinemasının içinde bulunduğu krizden çıkmasında etkili olan Eurimages üyeliği 1990'lı yıllarda çekilen filmlerin büyük çoğunluğuna, neredeyse tamamına yakınına destek olmuştur. Eurimages üyeliği Türk sinemasına ortak yapım, dağıtım ve sinema salonu desteklerinin yanında birçok alanda katkı sağlamıştır. Finansal katkılarının yanında, ortak yapımlar sayesinde başka ülke sinemalarının

pratiklerinin Türk sinemasına aktarılmasında ve teknik bilgilerinden yararlanılmasını da sağlamıştır. Eurimages üyeliğinin Türk sinemasına diğer önemli bir katkısı da yeni anlatı türlerinin ortaya çıkmasında da etkili olmasıdır. Eurimages sonrası Türk sinemasında o güne kadar ele alınmayan, toplumun küçük kesimlerini ilgilendiren sorunlar ve konularda sinemada ele alınmaya ve gösterilmeye de başlamıştır. Eurimages sonrası o güne kadar değinilmeyen, ele alınmayan, farklı kimlikler, mezhepsel farklılıklar, cinsel kimlik farklılıkları, bireysellik, yalnızlık, ölüm gibi konularda ele alınmaya başlamıştır. Bu bağlamda Eurimages sonrası Türk sinemasında etnik kimlik temalı filmlerin ortaya çıkışı ve etnik kimlik temsillerinin filmlerde ele alınması tezin amacını ortaya konulmuştur.

Bu bağlamda tezin üçüncü bölümünde Eurimages sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan yeni konulara değinilerek, etnisite ve etnik kimlik kavramlarının ortaya çıkış ve gelişim süreçleri açıklanarak, Türkiye’deki etnik kimlik kavramı ve Türkiye’nin sosyal, siyasi, kültürel, askeri ve ekonomik alanlarında etkili olan Gayrimüslim kimlikler -Rumlar, Ermeniler, Yahudiler ve Sünniler- Kürtler, Lazlar ve Çingeneler/Romanlar incelenecektir. Bu bağlamda Türk sinemasında 1990 sonrası çekilen etnik kimlikleri yansıtan ve etnik konuları ele alan filmler belirtilerek Eurimages üyeliği sonrası etnik konuların nasıl ele alındığı ve bu filmlerin artmasında etkili olduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Tezin dördüncü bölümünde 1990 sonrası Türk sinemasında Eurimages destekli etnik kimlik konularını ele alan filmler incelenecektir. Bu bağlamda Eurimages’dan destek alan Tunç Başaran, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Tayfun Pirselimoglu, Derviş Zaim ve Uğur Yücel’in filmlerindeki etnik kimlik temsilleri ele alınacaktır. Bu yönetmenlerin filmlerindeki etnik kimlikler, bu kimliklerin nasıl ele alındığı, sorunları, tartışma konuları, kimlik tanımları, aidiyet gibi özellikleri filmlerdeki etnisiteler üzerinden incelenecektir. Dördüncü bölümdeki literatür boşluğuna rağmen uygulama kısmı geniş bir alana yayılarak incelenmesi ve bu alanda yapılan çalışmaların az olması bağlamında önemli bir yer tutmaktadır.

Temel sorunsal değişen dünya düzeniyle birlikte Türkiye’nin de üye olduğu Eurimages desteklerinin Türk sinemasına yansımaları ve Türk sinemasında ortaya çıkan yeni konular bağlamında etnik kimliklerin sinemadaki temsilleri teze kaynak

oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın temel amacını Eurimages üyeliği sonrası Türk sinemasındaki etnik kimlik temsilleri oluşturmaktadır.

Eurimages sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan yeni konu ve anlatıları özellikle etnik kimlik konusunu temel alan bu çalışma, Avrupa sanat sinemasının gelişmesinde etkili olan akımlar ele alınarak, ortak bir Avrupa kültürü yaratmak ve Amerikan sinemasının egemenliğini kendi sinema dili ve anlatısıyla kırmak için oluşturulan Eurimages destek fonu açıklanarak, Türkiye'nin fona üyeliğinden sonra Türk sinemasına sağladığı katkılar bağlamında önemli bir katkısı olan yeni konu ve anlatılar bağlamında Eurimages destekli filmler incelenerek, Türk sinemasındaki etnik konulu filmler ele alınmıştır. Türk sinemasındaki etnik konulu filmler Eurimages destekli filmler ile sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda Tunç Başaran'ın Sende Gitme Triandafilis, Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken, Handan İpekçi'nin Büyük Adam Küçük Aşk, Tayfun Pirselimoglu'nun Hiçbir yerde, Derviş Zaim'in Çamur ve Uğur Yücel'in Yazı Tura filmleri örneklem olarak ele alınmıştır. Türkiye 24 yıldır Eurimages üyesi bir ülke olmasına rağmen, Eurimages sonrası Türk sineması ile ilgili çalışmalar yeni yeni ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda tez Eurimages sonrası ortaya çıkan yeni konu ve anlatı özellikleri bağlamında yapılan ilk çalışmalardan biri olma özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda bu çalışma gerek akademik gerekse de literatürdeki boşluğu dolduracaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

AVRUPA SİNEMASI VE EURIMAGES

Sinema tek başına bağımsız bir değişken değildir. Sinema içinde bulunduğu toplumsal yapıda meydana gelen siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal olaylardan etkilenmektedir. Avrupa sineması da; toplum içinde meydana gelen olay ve olgulardan etkilenerek ortaya çıkan Avant-garde Akım, Yeni Gerçekçilik, Şiirsel Gerçekçilik, Yeni Dalga, Dışavurumcu Akım, Özgür Sinema gibi akımlarla kendi sinemasal oluşumlarını gerçekleştirerek, Amerikan sinemasının kendi kültür ve beğenisine karşı kendi içinden çıkan bir sinema ortaya çıkarmıştır. Avrupa ülkeleri kendi kültürlerini korumak ve Amerikan sinemasının kültür egemenliğine karşı ortak bir Avrupa kültürü oluşturmak, pazardan daha fazla pay almak ve devamlılığını sağlamak amacıyla birçok düzenlemeyle sinema politikaları üretmiştir. Eurimages son dönemde ortaya çıkan Avrupa Birliği sinema politikalarından biridir. Bu bağlamda Eurimages'in oluşum ve gelişim sürecine geçmeden önce genel olarak tarihsel diyalektik süreçte Avrupa sinemasının gelişimine bakmak yerinde olacaktır.

1.1. AVRUPA SİNEMASI

Birçok tanımı bulunan sinema nedir, sorusunun yanıtı, ele alınan ölçütlere bağlı olarak farklılaşmaktadır. Örneğin film aygıtlarının doğası temel alındığında, sinemanın hareketli görüntüyü kaydedip yeniden üreten bir araç olduğu şeklinde ifade edebiliriz. Sinemanın işlevleri açısından baktığımızda ise; bir eğlence, eğitimi propaganda ya da kitle iletişim aracı olduğunu söyleyebiliriz. Filmlerin üretim sürecinden başlayarak seyirciye ulaşıncaya kadar ki bütün işlemler, süreç ve örgütlenmeler bir çıkış noktası olduğunda ise; sinema bir endüstridir ifadesini kullanabiliriz. Film izlemenin kendine özgü koşulları ve etkileri açısından bir ritüel olan sinema, bir sanat dalı olarak tanımlanmaktadır (Abisel, 1989: 3).

Sanat dalı ve endüstri olarak karşımıza çıkan sinemanın başlangıcına baktığımızda ise; Thomas Alva Edison ve yardımcısı William Kennedy Laurie birlikte yaptıkları kinetograf adlı aygıt kameranin ilk hali olarak kabul edilmektedir. Edison kinetoskop adını verdiği bir gösterim aracı vasıtasıyla görüntüleri ilk defa hareketli bir şekilde

yansıtmayı başarmıştır. Augte ve Louis Lumiere kardeşler Paris'te bir sergide gördükleri Edison'un kinetograf aygıtından yola çıkarak sinematograf adlı aygıtı geliştirmiştir. Sinematograf hafif ve hareket ettirme özelliği sahip olduğu için istenilen yere konumlandırılabilir. Bu araç elle çevrilerek çekim ve gösterim yapılabilir. Lumiere kardeşlerin 28 Aralık 1895 yılında Paris'teki Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin bodrum katında gerçekleştirdikleri gösteri sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Grand Cafe'deki bu gösteriler ilk defa düzenli olarak yapılan sinema gösterimleri oluşturmaktadır. 1896 yılında New York'ta Koster and Music's Hall'de ki ilk ticari gösterimlerden sonra kitlelerin ilgisini çeken ve yaygın bir eğlence aracına dönüşen sinema; sanayi ve ticaret olgusuna dönüşmüştür. Sinema üretim ve gösterim alanında hayranlık uyandıran bir sanat olarak ortaya çıkmıştır.

Sinema ortaya çıkışından itibaren kendine has gerekliliklerinden dolayı kendine ait bir pazar olgusu yaratmıştır. İlk andan itibaren film gösterimlerinin yapılabilmesi için sinema salonu, film araç-gereci ve pazar gibi ihtiyaçlara gereksinim duymuştur. Sinema diğer sanat dallarından farklı olarak sadece sanat olarak değil daha çok eğlence ve tüketim aracı olarak var olmuştur. Fransa da ortaya çıkan sinema; Charles Pathe'nin kurduğu Pathe yapımevi ile birlikte film endüstrisinin ilk oluşumunu gerçekleştirmiştir. Film araç ve gereçlerinin satımı ile başlayan film endüstrisi, filmi kitlesele pazara sunularak gösterimlerin ticarileşmesine doğru kaymıştır. Pathe Fransa içindeki gelişimini tamamladıktan sonra diğer ülkelere yaptığı sermaye ihracı ve temsilcilikler açmaya başlaması ile birlikte ilk uluslararası sinema şirketini olarak uluslararası arenada söz sahibi olmuştur. Bu egemenlik Birinci Dünya Savaşı'na kadar sürmüştür. Bu egemenliği kaybetmesinin nedeni; savaş öncesinde geliştirdiği türlerin çoğunun Amerikan'ın eline geçmesi ve savaş sırasında Avrupa da film üretim ve dağıtım alanının küçülmeye başlaması ile birlikte Amerikan Film Endüstrisi dünya film pazarında hiç kaybetmeyeceği bir egemenlik kurmasıdır.

Sinema 1895-1920 yılları arasında bir eğlence aracı olarak görülürken; 1920'lerden sonra bir endüstri kolu olarak görülmeye başlamıştır. Sinemanın ilk yıllarında Fransız Film Endüstrisi uluslararası pazarda egemen konumdayken; Birinci Dünya Savaşı sırasında film üretiminin düşmesi film ihracatının da azalmasına yol açmıştır. Bunun sonucu olarak da uluslararası film pazarında Amerikan filmleri egemen konuma gelmiştir.

“Dünyanın çeşitli yerlerinde meydana gelen ekonomik, siyasal ve toplumsal bir takım değişme ve gelişmeler, oluştukları ülkenin veya ülkelerin kültürel hayatlarına doğrudan etki ettikleri gibi, aynı zamanda bu değişme ve gelişmeler bazen doğdukları toplumun sınırlarını aşıp tüm dünya toplumlarını da etkisi altına alabilecek güçte olabilir; tıpkı Endüstri Devrimi, Amerikan ve Fransız Devrimleri, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında olduğu gibi” (Coşkun, 2011: 35).

Sinema ilk ortaya çıktığı günden itibaren dünya üzerinde ekonomik ilişkilere konu olarak, uluslararası piyasa da yapım, dağıtım ve gösterim gibi alanlarda ülkelerin yaşam şekillerinde etkilemektedir. Toplumsal ve kültürel olaylar birbiriyle sürekli olarak etkileşim içinde olduğu için; toplumlarda meydana gelen değişim ve gelişmeler o toplumun kültürel hayatını da etkilemektedir. Toplumsal olayların zemin hazırladığı değişim ve gelişimin sonucu olarak sanatsal alanda da birtakım akımlar ortaya çıkmaktadır. Dışavurumcu Alman Sineması, Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalgası, Şiirsel Gerçekçilik, Özgür Sinema ve Avant-garde Sinema gibi akımlar doğrudan içinde oluştukları toplumun; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik olgu ve olaylarından etkilenmiştir. Bu nedenden dolayı sinema akımları incelenirken o dönemde yaşanan toplumsal olaylara da değinmek gerekmektedir.

1.1.1. Dışavurumcu Sinema

Resim, heykel, müzik, edebiyat, tiyatro ve sinema gibi birçok sanat dalında kendisini gösteren; *“Dışavurumculuk teriminin ilk kullanımı konusunda farklı yaklaşımlar görülmektedir. Pek çok yazar terimin ilkin Almanya’ya Abstraction and Emphaty (soyutlama ve etki)’nin yazarı Wilhelm Worringer’in 1911’de kullanımıyla girdiğini ileri sürmektedir”* (Biryıldız, 1998: 16). Amerika, İngiltere, Fransa Rusya, İsveç, Norveç, Polonya gibi ülkelerde de görülen dışavurumculuk akımı kendine en uygun ortamı Almanya’da bulmuştur.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya’da etkilerini göstermeye başlayan akım savaş sonrası da etkilerini sürdürmeye devam etmiştir. Dışavurumculuk; sanatın dış dünyayı yansıtmada plastik kaygılardan çok duygusal öğelere öncelik tanınması,

sanatçının yaratıcı heyecanının teknik araçların nesnelliğini bozarak, her türlü denetimden kurtulması olarak tanımlanmaktadır. *“Bir aracı olan sanatçı, çevresindeki nesnel gerçeği birebir yansıtma amacı gütmaz. Bundan ziyade dünyayı içsel deneyimleri üzerinden ve hatta çoğunlukla da derin duygulanımların aracılığıyla betimleme eğilimindedir”* (Clarke, 2012: 60). Dışavurumcu akım savaş sonrası insanların içine düştüğü umutsuzluk, çaresizlik, acı, sefalet gibi gerçekleri ifade etmektedir. Dışavurumcu akımın sanatçıları ise; kendilerini bunalıma sürükleyen bu etkenleri gözden geçirerek toplumun içinde bulunduğu durumu filmlerinde yansıtmaya çalışmışlardır.

Sinemada dışavurumculuk etkisini resim, edebiyat ve tiyatrodan sonra göstermiştir. Dışavurumculuk akımı sinema da etkisini 1919-1930 yılları arasında göstermiştir. *“Sinemaya resim ve tiyatrodan geçen dışavurumculukta; gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve ‘gerçek olmayan’ bu dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu dikkat çeken özelliklerdir. Bu akımdaki filmlerin kaba ve barbar görüntüsüne, ölüm ve düşük yaşama ait nesneler eşlik etmektedir (Biryıldız, 1998: 38)”*. Dışavurumculuk akımında oyuncular kızgınlıklarını basit şekilde göstermek yerine coşku ve hiddeti attırmak için simetrik yöntemler ve abartılı oyunculuk kullanmıştır. Dışavurumcu sinema toplumun içinde bulunduğu psikolojik huzursuzluklardan yola çıktığı için toplumu da yansıtmaktadır. Toplum içinde meydana gelen olaylardan beslenen Dışavurumculuk akımı Alman toplumu ile özdeşleşmektedir.

Dışavurumcu akımın toplum tarafından kabul görmesinin nedeni olarak gerekli toplumsal koşulların var olması gösterilebilmektedir. Birinci Dünya Savaşı’ndan yenilgi ile çıkılması, işsizlik, ekonomik ve siyasi sorunlar, toplum içinde meydana gelen güvensizlik ve endişe ortamı insanların toplumsal gerçeklerden kaçmalarını ve kendilerini bunlardan soyutlamaların da etkili olmuştur. Sanatçılarda iç gerilimleri ve ruhsal heyecanlarını ve soyutlamaya çalıştıkları zihinlerinin tedirginliklerini çalışmalarında anlatmaya çalışmışlardır. Bu durum biçimlerin bozulması ve renklerin şiddeti ile sanat eserlerinde kendini göstermektedir (Demir, 2011: 13).

Savaş sonrası Alman sinemasının teknik yetersizliklerinden dolayı çekimlerin stüdyolarda yapılması, sinema sanatçılarının kamerayı, dekoru, kostümü ve aydınlatmayı önemli birer anlatı aracı olarak görmelerinde etkili olmuştur. Gerçeklikten

uzak soyut ve metafizik konularının önem kazandığı filmler stüdyo ortamında çekilmektedir. Stüdyo ortamında yapılan çekimler sayesinde kostüm, dekor, oyunculuk ve aydınlatma tekniklerinde yaratıcı çalışmalar yapılmıştır (Kafalı, 1996: 77). Dışavurumcu akımın yapılan ilk filmlerinde ve sonraki yıllarda yapılan filmlerinde ruh hastaları, canavarlar, vampirler, hayaletler bulunmaktadır ve bunlar insanlar tarafından her zaman yok edilmektedir.

Dışavurumcu Alman sinemanın başlangıcı olarak Robert Wiene'nin yönettiği 1919 yapımı *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*) kabul edilmektedir. Filmde; bir akıl hastanesinde yönetici olan Dr. Caligari'nin, Cerase adındaki bir genci hipnotize etmesi ve onu gece yarısından sonra fuarda cinayet işlemeye zorlaması konu edilmektedir. Film savaşın acımasızlığının; yenilgi, devrim ve otoritenin etkisinin hissedildiği dönemde moral değerlerinin ve insansal dayanışmanın bitmesine bir karşı çıkış olarak değerlendirilmektedir. Almanya'nın o yıllardaki kötü ve yıkıcı durumunu yansıttığı şeklinde de ifade edilebilmektedir (Demir, 2011, 15).

Filmde stüdyoda çekilen, bez üzerine boyanmış yapay dekorlar, gerçekçi olmayan abartılı oyunculuk ve karanlık-aydınlık kontrast ile oluşturulan gölgelendirme ile dikkat çeken film sinemanın gerçeği bozabileceğinin de bir göstergesidir. Çevre düzenindeki, dekordaki, yoğun ışık ve gölgelendirme ile elde edilen tedirgin ve gizemli atmosfer gerçek yaşamın sinemasal anlatı öğeleriyle yeniden oluşturulabileceğini göstermektedir (Abisel, 1989: 83).

“Robert Wiene, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nden sonra, *Eksperyonist* tutumu devam ettirdiği *Hakiki* (*Genuine*, 1920) ve *dostoyevski'nin 'Suç ve Ceza'sından uyarladığı Raskolnikov* (*Rasholnikoff*, 1923) filmlerini yapmış ama *Caligari'deki başarısına ulaşamamıştır. Caligari, Hakiki ve Raskolnikov, Eksperyonist* tutumun en başarılı olarak ortaya çıktığı filmler ve yöneten Wiene'de, *Eksperyonist sanatın Alman sinemasındaki en önemli temsilcisi olarak kabul edilmektedir*” (Coşkun, 2011: 83).

Dışavurumcu Alman sinemasının diğer önemli yapımları arasında; Fritz Lang'ın yönettiği *Yorgun Ölüm* (*Der Müde Tod*, 1921) ve *Kumarbaz Dr. Mabuse* (*Dr. Mabuse*

der Spiler, 1922) ve Karl Heniz Martin'in *Sabahtan Gece Yarısına (Von Morgens bis Mitternact*, 1920) filmleri gösterilmektedir (Onaran, 2012: 139).

1920'li yılların sonlarına doğru etkisini yitirmeye başlayan Dışavurumcu akımın sona ermesinde ekonomik nedenler ve dışavurumcu yönetmenlerin göç etmesi önemli bir nedendir. Özellikle Amerika'ya giderek çalışmalarını sürdüren Dışavurumcu sanatçılar Hollywood sinemasını özellikle korku ve kara film türünde etkilemiştir. 1920-1930'lü yıllarda Almanya'da sinema alanında dışavurumculuk akımı etkili olurken, aynı dönemde Fransa'da Avant-Garde Akımı sinema alanında etkisini göstermektedir.

1.1.2. Avant-Garde Sinema

Fransız sineması Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar dünya film pazarında Amerikan'ın tek rakibi konumunda iken; savaş ile birlikte film ithalatındaki büyük artış ve film ihracatındaki azalma, teknisyen ve sanatçıların askere alınması ve yapımcıların bu durumdan etkilenmesi Fransız sinemasını güç bir duruma getirmiştir. Film ithalatının artmasıyla birlikte sinema salonları giderek Amerikan filmlerinin etkisi altına girmeye başlamıştır. Savaş sonrası ekonomik nedenlerden dolayı artan film maliyetleri film yapım sayısını da oldukça düşürmüştür ve sinemanın ilk yıllarında Amerikan şirketleriyle yarışan Pathe ve Gaumont gibi şirketler film yatırımlarını azaltarak film ithal etmeye başlamışlardır¹. Büyük yapım şirketlerinin işlerinin bozulması ve birçoğunun piyasadan çekilmesi ya da film ithalatı yapması Fransız sinemasında sanatsal filmlerin yapılmasına ortam hazırlamıştır (Coşkun, 2011: 94-95).

Fransız sinemasında 1920'li yıllarda yaşanan ekonomik sorunlara rağmen film üretimini aydınların sinemayı ciddiye almaları ve film yapımcılığının kurulan küçük stüdyolarda devam ettirilmesiyle sürdürülmüştür. Bu yıllarda çekilen filmler yapımcıların istekleri doğrultusunda değil yönetmenlerin kendi istekleri doğrultuda gerçekleştirilmektedir. 1920'li yıllarda az sayı da ve kaliteli filmler ortaya çıkaran Fransız sineması bağımsız yapımcılık, sinema alanında deneyselliğe ve yeniliğe açık olan Avant-Garde akımının etkisiyle nitelikli filmlerin ortaya konulmasında etkili olmuştur (Abisel, 1989: 141).

¹ 1914 yılında tüm Dünya'da gösterilen filmlerin %90'ı Fransız yapımıyken, 1928 yılında Dünya genelinde izlenen filmlerin %85'i Amerikan yapımı filmlerden oluşmaktadır (Abisel, 1989: 141).

Fransa’da 1920’lerde başlayan ve 1930’lara kadar devam eden Avant-Garde akımı deneysel tarzda, yenilikçi, ticari kaygıdan çok sanatsal kaygının ön planda olduğu filmlerin ortaya çıkarılmasında etkili olmuştur. İlk olarak resim, tiyatro ve edebiyat gibi sanatlarda ortaya çıkan Avant-Garde akım kabul edilen formların dışında kalan ya da bunlara karşı çıkan, genel geçer günlük standartlara ters düşen ya da ilgilenilmeyen konularla ilgilenen, ticari kaygıdan uzak sanatsal bir akımdır. Fransız Avant-Garde sineması, resim ve edebiyat alanında ortaya çıkan akımların bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Avant-Garde akımın etkisi ile yapılan filmler de Empresyonizm, Sürrealizm, Dadaizm, Soyut Sanat gibi akımların etkileri görülmektedir. Bu dönem Fransız sinemasında yapılan filmler hangi akımda yer alırsa alsınlar yenilikçi ve deneysel çalışmalardır. Yönetmenler filmlerinde daha önce denenmemiş teknik ve anlatımsal yöntemlere başvurmuşlar ve sinemanın olanaklarını incelemeye başlamışlardır (Coşkun, 2011: 92-93). Bu dönem filmlerinde birden çok akımın etkisi görülebilmektedir. Bir film sadece Sürrealist özellikleri değil, aynı ada Dadaizm ve Empresyonizm akımının özelliklerini taşımaktadır. Örneğin Fernand Leger’in 1924 yılında çektiği *Mekanik Bale* adlı filmi hem Dadaizm hem de Sürrealizm akımının özelliklerini taşımaktadır.

Avant-Garde, yeni, yenileyici, çığır açan, geleneksel olandan ayrılan, alanında yeni bir yön belirleyen, bazen bütün bir sanat anlayışına karşı duran ve deneysel bir hareket olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle Avant-Garde genel geçer günlük standartlara ters düşen veya uygun olmayan konularla ilgilenen ve ticari hesaplara karşı çıkan sanatsal bir yaklaşım olarak ifade edilmektedir. Bu anlamda Avant-Garde bir hareket, yeni bir moda veya geçici bir oluşum değildir. Bir hareketin Avant-garde sayılabilmesi için, kökten değişim ve uzun süreli etkilerini amaçlaması ve belirli bir ölçüde gerçekleştirmesi gerekmektedir. Avant-Garde akımı toplumsal ve ekonomik alandaki gelişmeler de değil; politik, kültürel ve sanatsal alandaki gelişmeler de geleneksel veya geçerliliği kabul edilmiş bir ana-akımdan kopuşu veya kökten bir karşı duruşu ifade etmektedir (Şentürk, 2012: 145).

1920’li yıllarda ortaya çıkan yenilikçi ve deneysel tarzdaki Fransız Avant-Garde sineması, Empresyonizm, Dadaizm Sürrealizm ve Soyut Sanat gibi akımların bir yansıması olduğundan dolayı bu akımlara kısaca değinilmesi gerekmektedir. Avant-Garde sinemanın gelişmesinde etkili olan bu akımların filmlerini kesin çizgilerle

birbirinden ayrılması söz konusu olmamaktadır. Çünkü bir film aynı anda farklı akımların özelliklerini taşımaktadır.

Empresyonizm bir sanat eserinde gerçeğin birebir aktarılması değil, onun sanatçıda yarattığı izdüşümün yansıtılması olarak ifade edilmektedir. Empresyonizm doğanın olduğu gibi betimlenmesine karşı çıkmakta ve doğanın insan gözüne yansıdığı gibi aktarılması fikrini savunmaktadır. Sinema dilinin oluşması ve gelişmesinde empresyonist filmler önemli bir etkiye katkıda bulunmaktadır (Güral, 2013: 13). Sinema dilinin oluşması ve gelişmesinde de empresyonist filmlerin önemli bir katkısı bulunmaktadır. Empresyonist filmler yeni görme biçimlerinin, insan ve nesneler, gerçek ve rüya, bilinç ve bilinçdışı, nedensellik ve tesadüf arasında yeni bağlantıların, mekân ve zaman algısının, hareket ve ritimlerin yeni biçimlerinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Abel Gance, Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein Marcel L'Herbier, ve Jean Renoir Empresyonizm akım içinde filmler yapmışlardır (Şentürk, 2012: 160).

Abel Gance, Germaine Dulac ve Louis Delluc'un Empresyonist ekolün öncüleri olarak kabul edilmektedir. Delluc, 1920 yılında yaptığı *Sessizlik* filminde, nesneler aracılığı ile karakterlerin psikolojik durumlarını göstermeye çalışmıştır. Nesneler her zamanki anlamlarından soyutlanarak duygu ve düşüncelerin ifade biçimi olarak kullanılmıştır (Coşkun, 2011: 99). Ayrıntılı senaryo hazırlanmasına karşı olan Delluc'a göre film; şiirsel bir etkiyle, sıradan nesneler aracılığıyla içsel yaşamın parlayan bir hareketi ile başlaması gerekmektedir. Delluc karakterlerin içsel yaşantılarını vurgulayan sinemayı aramaktadır. Filmlerinde olay çeşitliliğine ve fiziksel eyleme önem vermezdi. Filmlerinde bir olayın dallanıp budaklanması ve az sayıda karakterin etkileşimi üzerine odaklanmaktadır (Abisel, 1989: 147).

Germaine Dulac'ın *Sessizlik* filmi ile birlikte *İspanya Şenliği* (1919), *Gülümseyen Bayan Beudet* (1923), ve *Deniz Kabuğu ve Din Adamı* (1927) filmlerinde Empresyonist ve Sürrealizm etkileri de görülmektedir. Ayrıca Empresyonist filmler çerçevesinde ele alınan Marcel L'Herbier'in *L'inhumaine-İnsanlık Dışı* (1924), *El Dorado* (1921), *L'Argent-Para*, (1928), Jean Renoir'ın *La Fille de L'Eau-Su Kızı* (1925), *La Petite Marchande d'Allumettes-Küçük Kibritçi Kız* (1928), Jean Epstein'in *La Glace à Trois:Faces-Üç Yüzlü Ayna* (1927), *La Chute de la Maison Usher -Usherlar'ın Çöküşü*

(1928), Abel Gance'ın *La Roue-Tekerlek* (1923), *Napoléon* (1927) adlı filmler aynı zamanda Sürrealist filmler olarak değerlendirilmektedir (Şentürk, 2012: 160).

Avant-Garde Akımın gelişmesinde etkili olan bir diğer akımda Dadaizm'dir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan umutsuzluk ve kent soylu değerlere duyulan tiksintiden kaynaklanan ve alışılmış estetiğe karşı çıkan bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Dadaizm yeni bir sanat yaratmaktan çok, onaylanmış tüm sanat anlayışlarını yıkmaya çalışmaktadır. Geleneksel filmlerin mantığını ve kurallarını yıkmaya çalışan Dadaist akımın en önemli temsilcileri; Hans Richter, Viking Eggeling, Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Leger, Dudley Murphey ve Rene Clair'dir. Dadaist filmlerde rastgele seçilmiş nesneler bulunmaktadır. Kamera sabit tutulurken rastgele seçilen nesneler kamera önünde hareket ettirilmektedir. Örneğin Fernand Leger'in 1924 yılında yaptığı *Mekanik Bale-LE Ballet Mecanique* filminde hasır, şapka, sayılar, gülümseyen dudaklar, daire, üçgen, dişli çarklar, gözler pasta tabakları, insan ve manken bacakları kısa aralıklarla tekrar tekrar gösterilen rastgele nesnelerden oluşmaktadır. Diğer dadaist filmler ise; Rene Clair'in *Perde Arkası-Entr'acte* (1924), May Ray *Akla Dönüş* (1923)'tür

Dadaizm'in devamı olarak ortaya çıkan Sürrealizm akımı ilk olarak edebiyat alanında ortaya çıkmıştır. Daha sonra resim, tiyatro gibi sanat dallarına da yayılmaya başlayan Sürrealizm akımı kendini en çok sinema alanında göstermiştir. Akılsal olanın dışına çıkma, düşlerin büyüüne geri dönme ve ruhun bilinçaltı ifadeleri Sürrealist filmlerde görülen temel özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu akım sanatçıları anlamı bozmak için film ve izleyici arasına engeller koymaktadırlar. Bunu da; montajda anlatı bozukluğu yaratmak ve filmin önemli yerlerini kavranmasını engellemek için eylem ve nesne kullanımını yavaşlatarak, sık sık tekrarlar yaparak ya da araya farklı figürler, nesneler, ışık oyunları koyarak gerçekleştirmektedir (Erdoğan, 2004: 12).

Sürrealist akımın sanatçıları; insanın doğal dünyası olduklarına inandıkları fantezi, düş ve imgelerini gerçeküstü olarak medeniyetin düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktadır. Sürrealist akımın en büyük ustası Luis Bunuel'dir. Bunuel'in Salvador Dali ile birlikte çektiği *Endülüs Köpeği* Filmi akımın en önemli filmi olarak kabul edilmektedir (Öztürk, 1995: 229). Alışlagelen geleneksel değerleri altüst eden sürrealizm 1945 yılından sonra etkisini yitirmeye başlamıştır. Ancak sürrealizm

akımının en önemli temsilcilerinden olan Luis Bunuel ve Salvador Dalı hayatları boyunca yaptıkları çalışmalarında sürrealizm etkisi görülmektedir.

Soyut sanat, doğada varolan gerçek nesneleri betimlemek yerine, biçimler ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile gerçekleştirilen sanata denilmektedir. Soyut filmlerin yapımına yol açan etkiler sinemanın kendisinden değil resim ve müzikten gelmektedir. Soyut filmler genellikle hareketli tablo anlayışına dayanmaktadır. Soyut film, soyut biçimlerin belirli bir anlayışla birbiri ardından sıralanması; bu soyut biçimlerdeki çizgilerin ve renklerin görüntüdeki hareketi ve görüntüler arasında kurgudan doğan hareketi ile belli bir uyum oluşturmaya dayanmaktadır. Genellikle bu görüntüler müzikle de desteklenmektedir. Soyut filmlerin belirli bir izleği bulunmamakta ve dramatik bir yapı söz konusu olmamaktadır. Çerçeveleme, kurgu, ses ve renk dışındaki sinema öğeleri önem taşımaz. Soyut filminin en büyük çabası, kurgunun bütün olanaklarından yararlanarak, yalnız görsel değerler taşıyan salt bir sinema yapıtı yaratmaktır (Özön, 1984: 149). Germaine Dulac'ın *Tema ve Çeşitlemeler* (1928) ve *Disque 927* (1929), Henry Chomette'nin *Pür Sinemayla Beş Dakika* (1926) ve Jean Gremillion'un *Photogenic Macenique* (1925) filmleri soyut film olarak değerlendirilmektedir.

1920'li yıllarda yenilikçi ve yıkıcı bakış açısıyla ortaya çıkan ve Empresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Sanat gibi akımların bir yansıması olan Avant-Garde sinema akımı yönetmenleri ana akım sinemaya karşı filmler üretmişlerdir. Avant-Garde akımın sanatçıları modern ve post-modern sinema akımlarının eksisiyle filmler yapmışlardır. Örneğin Louis Delluc, Sürrealist, Empresyonist ve Soyut Sanat, Luis Bunuel Sürrealist, Germaine Dulac Empresyonist, Ferdinand Leger Dadaist ve Sürrealistakım içinde yer alan filmler yapmıştır.

1920'li yılların sonlarına doğru sesin sinemaya girmesi Fransız Avant-Garde sinemasının sonunu getirmiştir. Sesin olanaklarından yararlanan yönetmenler melodram, müzikal gibi türlere yönelmiş ancak 1929 yılında ortaya çıkan ve 1930'lu yıllar boyunca bütün Dünya'da etkisini gösteren ekonomik buhran sonucunda ortaya çıkan toplumsal ve siyasi kargaşa ortamında Fransa'da yeni bir akım; Şiirsel Gerçekçilik ya da Şairane Gerçekçilik akımı ortaya çıkmıştır.

1.1.3. Şiirsel Gerçekçilik

1920'lerde sinemaya sesin girmesiyle birlikte; Avant-Garde sinemanın sonunu gelmiştir. 1927 yılında Al Jolson'un *Caz Şarkıcısı* filmi ile başlayan sesli döneme geçiş sinema birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Kamera sinemanın ilk yıllarında olduğu gibi tekrar sabit konuma gelmiştir. Sesi güzel olmayan oyuncular piyasadan silindi ses ile birlikte dil sorunu ortaya çıktı. Hareketler sese göre ayarlandığı için abartılı oyunculuk sona ermiştir. Sesin olanaklarından yararlanan yönetmenler müzikal, melodram ve tiyatro uyarlamalarına yönelmişlerdir ancak bu durum çok uzun sürmemiştir. 1929 yılında ortaya çıkan ve 1930'lu yıllar boyunca bütün dünyada etkisi devam eden ekonomik buhran sonucu yaşanan toplumsal ve siyasal kargaşa ortamında Fransa da yeni bir akımın ortaya çıkmasında etkili olmuştur (<http://sinemakutuphaneleri.blogspot.com.tr>). Bu dönemde yaşanan siyasal ve ekonomik kargaşalar sonunda film şirketleri iflas etmiş. Bağımsız yönetmenler yaptıkları filmlerde toplumsal ve politik konuları rahatça ele almaya başlamışlardır.

Etkili olan sayısız sinema akımı arasında anlamı vurgulamanın sayısız yolu, belli bir bakış açısının anlatımına, herhangi bir konunun sunumuna ilişkin sayısız tarz içinde gerçekçilik; görsel sanatlardan edebiyata kadar Batı kökenli anlatımın mihenk taşı işlevini gören başat estetik biçimlerden biri olmuştur (Clarke, 2011: 25). Şiirsellik ve Gerçekçilik olarak iki anlamda değerlendirilebilecek bu akımın şiirsel yönü çevre seçimi ve film karakterlerinin davranışlarında yatmaktadır. Islak caddeler, loş ışıklar, yağmurlu sokaklar, sisli limanlar ve kır kahvelerinin mekan olarak kullanıldığı çevrelerde, film karakterlerini asker kaçakları, umutsuz katillerden oluşmuş erkekler ve yaptığı evlilik de mutlu olmamış, yeni aşkında mutluluğu arayan kadınlar oluşturmaktadır. Akımın, gerçekçilik yönünü ise karakterlerin karşısına çıkan yaşamın katılığına simgesi olarak görülen polis ve gangsterlerin varlığı oluşturmaktadır (Onaran, 2012:143). Akımın gerçekçi yönünü; ekonomik çöküntü sonucu insanların yaşadıkları umutsuzluk ve çaresizlik oluşturmaktadır. Film karakterleri hayatın bütün zorlukları ile karşılaşmış çaresiz ve mutsuz kişilerden oluşmaktadır. Şiirsel Gerçekçilik akımının ortaya çıkmasında, Jean Vigo, Marcel L'Herbier, Marcel Carne, Julien Duvivier ve Rene Clair gibi yönetmenler etkili olmuştur.

Fransız Avant-Garde sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan Rene Clair'ın bazı filmleri Şiirsel Gerçeklik akımının içinde kabul edilmektedir. 1930 yılında yaptığı *Paris Damların Altında* filmi Şiirsel Gerçekçiliğin ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Clair toplumda sosyo-ekonomik krizin olduğu bir dönemde filmlerinde bireyin mutsuzluğunu ve çaresizliğinin altını çizerek tutuculukların, ikiyüzlülüklerin arasında fakir halkın dünyasını coşku ile sergilemektedir (Coşkun, 2011:143).

Bazı kaynaklar da ise; Şiirsel Gerçekçilik akımının ilk filmi olarak Jean Vigo 1933 yılında çektiği *Hal ve Gidiş Sıfır* filmi kabul edilmektedir. *Hal ve Gidiş Sıfır* filminde yatılı okulda okuyan bir öğrencinin gözüyle büyüklerin dünyası eleştirilmektedir. Film o zamanda Fransa da baş gösteren bağınazlığın eleştirisini yapmaktadır. Film büyük oranda Jean Vigo'nu kendi hayatından da izler taşımaktadır. Yatılı öğrencilerin ahlak, hal ve gidiş notu sadece onların Pazar günü dışarıya izinli çıkabilmelerinin bir aracı olmaktadır. Çocuklar ahlakın bir not algısı olmadığını kavramış ve kuralları her seferinde okuldan kaçarak yok saymaya başlamışlardır. *Hal ve Gidiş Sıfır* filmi özgürlüğe karşı otoriteyi simgelediği için 1945 yılına kadar Fransa da gösterimine izin verilmemiştir. Ancak Vigo'nun 1934 yılında çektiği *L'Atalante* filminde de tutuculuğun ve bağınazlığın eleştirisini yapmaya devam etmiştir (Biryıldız, 1998: 54). Jean Vigo yaptığı filmlerin hepsi şiirselliği, hoşgörüyü, içtenliği yansıtmaktadır. Şiirsel gerçekçilik akımına lirik yaklaşımı ile kendisinden sonra gelen yönetmenlere yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Şiirsel Gerçekçilik ya da Şairane Gerçekçilik Akımının en ünlü temsilcisi Marcel Carne olarak kabul edilmektedir. Atilla Dorsay Marcel Carne ile ilgili olarak; “*bir akımla özdeşleşmiş sanatçı: 1930'ların Fransız sinemasında, sinema tarihinin en güzel filmlerinden bir bölümünün yaratılmasına neden olan 'Realisme Poeque-Şiirsel Gerçekçilik akımının başlıca ve en önemli yaratıcısı'*” (1995: 210) olduğunu ifade etmektedir.

Carne'nin, *Sisler Rıhtımı* (*Quai des Brumes*, 1938) ve *Gün Doğarken* (*Le Jour se Leve*, 1939) filmleri, Şiirsel Gerçekçiliğin bütün özelliklerini yansıtmaktadır. Yaşlaşan İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı sıkıntı ve bunalımlarının izlerini taşıyan karamsar filmlerdir. Marcel Carne filmlerinde kurşuni bir gökyüzü yağmurlu karamsar bir hava altındaki kişiler yaşamdan tüm umutlarını kesmiş adeta ölümü bekleyen ve ona

ulaşmayı, yaşamın anlamı haline getiren nihilist kişilerdir. Carne'nin filmlerinde intihar olgusu filmin karamsar ve umutsuz havasını oluşturmaktadır. Bu intihar acıklı değil, hüznü ve şiirsel olmaktadır. Filmlerde hiçbir zaman hava güneşli olmaz hava yağmurlu ya da sislidir karakterlerde havanın bu durumuna uygun olarak suskun, neşesiz ve hüznüdür. Filmlerindeki intiharların nedeni yaşamın umutsuzluğundan ve çikışsızlığından kaynaklanmaktadır (<http://sinemakutuphaneleri.blogspot.com.tr>). Rene Claire, Jean Vigo ve Marcel Carne gibi yönetmenlerin dışında Julien Duvivier ve Marcel L'Herbier de Şiirsel Gerçekçilik akımının ortaya çıkmasında ve akımın gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Akımın sanatçıları filmlerinde Şairane Gerçekçilik akımının şiirsellik ve gerçekçilik yönünü sergilemiştir (Biryıldız, 1998: 56). Sadece sinema ile sınırlı kalmayan bu akım ekonomik kriz sonrası ortaya çıkan toplumsal ve siyasal aksaklıkları eleştirel ve alaycı bir şekilde ele almaktadır. Filmlerde toplumun mutsuzluğu ve umutsuzluğunun altı çizilmekte ve filmlerin çoğu karamsar ve hüznü bir atmosferde geçmektedir.

Toplum içinde meydana gelen siyasi, ekonomik ve sosyal olaylar sonucu ortaya çıkan Şiirsel Gerçekçilik akımı sanatçıları toplumun içinde yaşanan olayları ele almakta ve toplumun yaşadığı mutsuzluk ve umutsuzluk ortamını filmlerinde vermektedir. Toplum içinde meydana gelen olaylar çıkış noktası olan akımlardan biri de İtalya'da 1945 yılında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımıdır.

1.1.4. Yeni Gerçekçilik

Sinemanın ilk yıllarından itibaren uluslararası alanda etkin bir konumda söz sahibi olan İtalyan sineması 1910'lu yıllarda uluslararası film piyasasında aktif olarak Fransa, Almanya ve Amerika ülkeleri ile rekabet etmiştir. Ancak Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Avrupa ülkelerinin yaşadığı durumu yaşamıştır; İtalyan sineması duraksamaya başlamış ve Hollywood sineması egemenliğini göstermeye başlamıştır. Bu durum faşist hükümetin Hollywood filmlerine 1923'de kota uygulamasına kadar devam etmiştir (Biryıldız, 1998: 61).

Birinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'da 'Fascio di Combattimento' adlı örgütün kurulması ile birlikte faşizm örgütlenmeye başlamıştır. *"Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından İtalya'da faşizmin yükselmesinin pek çok nedeni vardır. Ekonomik*

çöküntü, siyasal partilerin zayıflığı, doyumsuz grupların etkinliği ve sol kanat içindeki bölünme bunlardan başlıcalarıdır” (Coşkun, 2011:171). Faşizm ilk yıllarında sinema ile fazla ilgilenilmemiş daha çok basit Hollywood taklidi olan komedi ve müzikal filmleri üretilmiştir. Hükümet sinema ile fazla ilgilenilmemiş sadece tarihsel filmlere ve faşist dönemi anlatan filmlere destek verilmiştir. Ancak Benito Mussolini ile birlikte yükselen faşist iktidar sinemanın propaganda gücünü fark etmiş ve onu kendi iktidarını güçlendirmek için kullanmıştır. Bu dönemde iktidar sinema okulları ve stüdyolar açmış ve buralarda resmî ideoloji ile örgütlenen sinemacılar yetiştirilmeye başlanmıştır. Eğitsel film yapımı etkinliklerinin tümü L’Unione Cinematographica Educativa (LUCE) adıyla bir yetkide toplanmıştır. Mussolini’nin liderlik ettiği faşist yönetim savaş sonrası ülkenin içinde bulunduğu, yıkım, sefalet ve yokluğu gösteren filmler yerine, ülkenin içinde bulunduğu durumu yansıtmayan filmler, toplumdan uzak filmlere destekler verilmiştir (Güral, 2013: 29).

Hükümet sinema alanına el attıktan sonra film okulları açarak, film stüdyoları kurarak, yüksek miktarlarda parasal destekler vererek ve dışarıdan gelen filmlere kotalar ve denetlemeler uygulayamaya başlamıştır. Ancak bu kadar yatırım ve yüksek bütçeli filmler çekilmesine rağmen bu filmler belirli bir sanatsal düzeyi yakalayamamışlardır. *“Bunun en önemli nedenlerinden biri, faşist hükümetin sağladığı olanaklardan yararlanarak yetişen genç sinemacıların resmi ideolojiye karşı olmaları ve bu ideoloji doğrultusunda yapımına izin verilen filmleri yapmak istememeleriydi” (Coşkun, 2011:172).* Yönetmenlerin çoğu faşist iktidara karşı olarak faal olarak çalışmalar yapan kişiydi. Hükümetin kurduğu stüdyolarda çekilen filmlerin yanında stüdyo olanaklarının dışında çekilen küçük bütçeli filmlerde çekilmeye başlanmıştır.

Faşist rejim ve ağır sansür baskısına tepki olarak doğan Yeni Gerçekçilik akımı, İtalya’nın içinde bulunduğu; faşizm yenik düşmesi, Roma’nın bombalanması, Mussolini’nin faşist konsülün desteğini kaybetmesi, Sicilya’nın işgali ve Hitler’in Mussolini’yi kukla olarak kullanmaya başlaması ile birlikte İtalya’da kaos yaşanmaya başlaması gibi durumlardan etkilenmiştir (Öztürk, 1995: 231).

Yeni Gerçekçiliğinin sanatçıları geçmişten kopmayı, geleneksel konulardan ve Hollywood sinemasının türlerinden uzak durmayı amaçlamıştır. Yeni Gerçekçiliğe göre, film genel erkek ve kadınla uğraşmalıdır; gerçek hayat oluşumlarında kapıların

dışında çekimler yapılmalı; bir belgeselle aynı tarzda olmalıdır. Yeni Gerçekçilik akımı ile birlikte stüdyo sistemi dışına çıkarılan kamera hareketleri serbest bırakılarak ülkenin sokaklarına çıkılmıştır. Stüdyo sisteminde kullanılan görsel efektler terkedilerek doğal ışık ve gerçeği daha iyi biçimde yansıtabilmek için doğal-amatör oyuncular kullanılmış ve oyuncuların çoğu oynayacakları karaktere uygun mesleklerden seçilmiştir (Biryıldız, 1998: 66). Bu akıma İkinci Dünya savaşı sonrası yıkılmış İtalya'nın içinde bulunduğu fakirlik, işsizlik, ekonomik kaos, evsizlik, ve belirsizlik gibi durumları yansıtmıştır. Yeni Gerçekçilik filmlerinde karakterlerin hayatları; barınmak için yer bulma, yiyecek bir şey bulma ve basit bir ulaşımı kazanma çabası ile geçmektedir.

Bu akımın önemli yönetmenleri; Luchino Visconti, Roberto Rossellini ve Vittorio de Sica'dır. “Genelde, Roberto Rossellini'nin 1944 yılının sonlarına doğru çekmeye başladığı *Roma, Açık Şehir (Roma, Citta Aperta)* filmi, Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasının başlangıç filmi olarak kabul edilir” (Coşkun, 2011:178). Roberto Rossellini *Roma, Açık Şehir* filmini çekerken İtalya'nın içinde bulunduğu durumu şu şekilde anlatmaktadır (1968: 450):

“1944'te, savaştan hemen sonra, İtalya'da herşey yıkıldı. Başka alanlarda olduğu, gibi sinemada da, film yapanların hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurada burda bazı denemeler vardı, vardı ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayinin yokluğu, göreneğe çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi, deneysel işlere atılmaya iten de bu durum oldu. Zaten çabukça anlaşıldı ki, bu filmler görünüşlerine karşın, kültür alanında olduğu kadar ticaret alanında da çok önemli yapıtlardı”.

Bazı sinema tarihçileri de; Luchino Visconti'nin 1942 yapımı *Tutku* filmini Yeni Gerçekçiliğin ilk filmi olarak kabul etmektedir. Visconti'nin diğer önemli filmi ise; 1952 yılında gösterime giren 1944 yapımı *Yer Sarsılıyor* filmidir (Onaran, 2012: 151). “*Yer Sarsılıyor* filminde ilk kez olarak odaklanma derinliği stüdyonun dışında gerçekleştirilmiştir. Yağmur yağarken ve gecenin karanlığında balıkçıların evinin dışında gerçek hayatın dekoru ile bu çekimler sağlanmıştır. Visconti tarafından

kullanılan bu teknik, montaj tekniğini reddetmemekte, yalnızca ona yeni bir çekim tekniği uygulamaktadır” (Coşkun, 2011:182).

Yeni Gerçekçilik akımın önemli sanatçılarından biri de Vittorio de Sica’dır. De Sica gerçekçi akımın ana yapıtlarında olan *Boyacı*, *Bisiklet Hırsızları* ve *Umberto D* filmlerini çekmiştir. De Sica, *Sciuscia* (*Boyacı ya da Kaldırım Çocukları*, 1946) filmi ile savaş sonrası İtalya’nın içinde bulunduğu trajik durumunu yansıtmaktadır. Filmde arkadaşlıkları yüzünden birinin öldüğü, iki Roma’lı ayakkabı boyacısı çocuğun öyküsü anlatılmaktadır (Biryıldız, 1989: 78). De Sica *Lardi di Biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*, 1948) filminde uzun bir işsizlik sonrası iş bulan babanın, ilk iş gününde çaldırdığı bisikletini Roma sokaklarında oğlu ile beraber araması anlatılmaktadır. Baba ve oğlu kendilerini Roma sokaklarında; karaborsa sahipleri, greve hazırlanan, kilisede dua eden, boğulmuş bir çocuğa ağlayan fakir bir halk ve çetelerin arasında bulmuştur. Bisikletini çaldırdığı için işini kaybetmeyle karşı karşıya kalmıştır. O günkü İtalya şartlarında yeniden bir iş bulmak oldukça zordu. Sonuç vermeyen çabalardan sonra çareyi başka bir bisiklet çalmakta bulur. Ancak bu denemesi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Oğlunun gözü önünde yaşanan olay da baba bir hırsızın durumuna düşmüş olmanın utancını yaşamıştır. De Sica, işçinin bisikletini bulamayacağını ve bunun sonucu olarak da yine işsiz kalacağı konusunda kendisini sınırlandırmıştır. Yönetmen filmin sonunda Antonio’nun bisikletsiz olarak kalmasını şu şekilde anlatmaktadır (De Sica, 1968:458):

“Ama, filmin sonunda Antonio’nun kendisini yine bisikletsiz olarak bulduğundan dolayı beni aşırı kötümserlikle suçlandırınlara da şunu sormak isterim: Acaba yaşamınızda kaç kez, bir günün sonunda kendinizi umutsuz bir durumda buldunuz? Ben bütün iştenliğimle şuna inanıyorum ki, Bisiklet Hırsızları’nın perdedeki gerçekliğini filme ‘kara’ ve ‘umutsuz’ sıfatlarını takacak kadar insafsız bulanlar hiçbir vakit çetin bir yaşam geçirmemişler; yani milyonlarca Antonio’nun bütün dünyada her gün sürdükleri zahmetli yaşamı anlatmak istiyorum. Ya da bunlar, olayları hiçbir vakit Kuzeydekiler gibi ciddiye almayan bir İtalya’nın zihniyetini anlamıyorum”.

Bisiklet Hırsızları filminde çözüm hiçbir yerde verilmemiştir. Savaş sonrası Roma’nın yoksul ve acıklı yüzünü filmlerin de ortaya De Sica, *Umberto D* filminde ise,

yalnız kalmış ve fakir düşmüş emekli bir adamın evinden atıldıktan sonra intihar etmesi ve sadık dostu köpeğinin onun hayatını kurtarması anlatılmaktadır (Coşkun, 2011: 189).

Yeni Gerçekçilik akımı sonraki yıllarda Federico Fellini ve Michelangelo Antonioni gibi yönetmenleri de etkilemiştir. 1950'li yıllarda değişen ekonomik, siyasal ve toplumsal koşullarla birlikte etkisini kaybetmeye başlamıştır. Yeni Gerçekçilik İtalya'da daha sonraki yıllarda yapılan filmlerde ve tüm Dünya'da etkisini göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilenen bir grup genç sinemacı tarafından Fransa'da 1950 sonrası Yeni Dalga akımı ortaya çıkarılmıştır.

1.1.5. Yeni Dalga Akımı

Yeni Dalga akımı, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçi akımından etkilenen genç sinemacılar tarafından 1950 sonrası Fransız film yapım kurumuna bir tepki olarak ortaya çıkarılmıştır (Biryıldız, 1998: 83). Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında Fransız sinemasının savaş sonrası dünya sinemasında ki payının sürekli olarak düşmesi ve Amerikan sineması karşısında pazar kaybetmeye başlaması ve yapımcıların çareyi Hollywood tarzı, starlı ve büyük bütçeli filmler yapmakta bulmaları ve bu filmlerin gişede istenilen başarıyı yakalayamaması, toplumun içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal durum etkili olmuştur

1951 yılında Andre Bazin tarafından yayımlanmaya başlayan *Chiers du Cinema*² dergisi etrafında toplanan genç sinemacılar Fransa'nın içinde bulunduğu durumdan yararlanarak 1958-59 yılları arasında film yapmaya başlamışlardır. *Chiers du Cinema* dergisinde sinemanın sorunları üzerine yazılar yazılan ve eleştiride bulunan genç sinemacılar arasında Francois Truffaut, Jean-luc Godard, Claude Chabrol, Charles Bitssch Kast ve Jacques Doniel-Valezore gibi isimler yer almaktadır (Coşkun,2011:202). İlk filmlerini yapmadan önce uzun bir hazırlık evresi geçiren yönetmenler ilk filmlerini belgesel olarak çekmişlerdir. Doğal mekanlarda tanınmış oyuncular ile gerçekleştirilen çekimler, kısıtlı sayıda ekip kullanarak uzun süre devam ettirilmiştir. Yeni Dalga akımının filmlerinde; yaşamın adaletsizliği, kişiler arasında

² Cahiers du Cinema Türkçe anlamı Sinema Defterleri olan dergi, Andre Bazin ve Jacques Doniol-Valcroze ve Marie Lo Duca tarafından 1951 yılında Fransa da kurulmuştur. Andre Bazin, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Alexandre Astruc, Alain Ressain, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi yazar ve yönetmenlerde düşüncelerini yazmışlardır.

ilişki kurmanın-birbirini sevmenin olanaksızlığı gibi konular, Yeni dalga akımında anarşiye dönüşmüştür. Bu akımda ele alınan başlıca konular yozlaşma ve yabancılaşmadır. Yabancılaşma duygusu bir bakıma topluma başkaldırıdan başka bir şey değildir. Gerçeklerden kaçma eğilimi, burjuva gerçeklerinden kaçma ya da onlara onları yıkmaya eğilimine dönüşmektedir (Öztürk, 1995: 232).

Yeni dalga akımı ilk olarak kısa filmler ile başlamıştır. İlk uzun metrajlı film olarak Claude Chabrol'un 1958 yılında çektiği *Yakışıklı Serge (Le Beau Serge)* filmi kabul edilmektedir. Ancak Chabrol bir yıl sonra çektiği ikinci filmi *Küzenler (Les Cousins)* ile ünlenmiştir. Claude Chabros en çok dekor ve kompleks kamera hareketleri kullanımı ile gelişen bilinçli cinayet hikayeleri ile tanınmaktadır (Biryıldız, 1998:92).

Alain Resnais'ın *Hiroşima Sevgilim* filminde İkinci Dünya Savaşı sırasında Hiroşima'ya atılan atom bombası hatırası ile bir aşk hikâyesinin zaman ve mekanın benzerliği ve değişmezliğini, durgunluk içinde devingenliği vurgulayarak anlatmıştır (Onaran, 2012: 134). Hiroşima'ya film çekmek için gelen Fransız aktris ve bir Japon mimar arasında başlayan tesadüf aşk ilişkisi sayesinde anılarını tekrar yaşamaktadırlar. Kadın; İkinci Dünya Savaşı'nda Fransa'nın işgali sırasında öldürülen Alman bir askere aşık olur. Bu aşkı yüzünden işbirliği yaptığı gerekçesi ile aşağılanır ve hapse atılır. Resnais kurgulama tekniği ile geçmiş ve şimdiki zamanın bağlantısını kullanarak; geçmişi, şimdiki zaman olarak gerçek hafızaya karışmaktadır. Filmde görüntüler kadar konuşmalara da önem verilmektedir.

François Truffaut, 1954'te Chiers du Cinema dergide yayınlanan ve bir filmin asıl yaratıcısının yönetmen olduğunu savunan auteur teorisi, kendinden sonraki nesile esin kaynağı olmuştur. Truffaut, sinemaya ilk olarak *Orta Metraj (1958)* ve *Bir Su Öyküsü (1959)* kısa metrajlı filmleri ile girmiştir. 1959 yılında Cannes Film Festivalinde en iyi yönetmen ödülünü kazandığı *400 Darbe (Les 400 Coups)* filmi ilk uzun metrajlı filmidir. 400 Darbe filmi, 1950'ler de Fransız toplumunun kısıtlamaları ile çatışan ve belirsiz bir gelecekle yüzleşmek için okuldan kaçan Antoine Doinel'in hikayesini anlatmaktadır. Ailevi sorunlar, eskimiş eğitim sistemi ve geleneksel öğretmenler onu sıkıkmaktadır (Güral, 2013: 43). Bu yüzden ortamdan kurtulmak ve özgür olmak için sürekli evden ve okuldan kaçarak Paris sokaklarında dolaşmaktadır. Doinel bu yolculuğu sırasında Paris sokaklarının çelişkileri de göstermektedir.

Zenginlik ve sefaletini ikisi bir arada Paris sokaklarında bulunmaktadır. Polisiye filmleri, aşk öyküler ve edebiyat uyarlamaları yapan Truffaut filmlerinde yalnızca duyguların olduğunu ifade etmektedir.

Truffaut'u yaratıcı olmamak ve kitap uyarlamalarına sığınmakla suçlayan Jean-luc Godard; sinemaya Truffaut gibi kısa metrajlı filmlerle başlamıştır. 1959 yılında ilk uzun metrajlı filmi *Serseri Aşıklar* filmini çekmiştir. Godard'a göre filmin anlatım biçimi uzun uzun düşünüldükten sonra bir anda ortaya çıkarılmaktadır. Bunu da şu şekilde ifade etmektedir (Godard, 1968: 487-488):

*“Benim ilk kısa filmlerim uzun uzadıya düşünüldükten sonra çarçabuk çevrilmiş, filmlerdir. *Serseri Aşıklar*'a da öyle başladım. İlk sahneyi yazmıştım sadece (Jean Seberg'i Champ-Elyees'de gösteren sahne), gerisi ise her sahneyi karşılayacak bir sürü notum vardı. Kendi kendime çıldırmak isten değil diyordum. Bunun üzerine herşeyi durdurdum. Sonra da şöyle düşündüm: İnsan işini bilirse, bir günde, on kadar çekim çevirebilir. Son dakikada yapılan düzeltmelerdir bu. Elbette filmin bütünü üzerine bir düşüncemiz olması, bu düşünceyi de sürdürmeniz gerekir”.*

Godard diyalogları filmin çekileceği sabah, provalar sırasında ve molalarda yazmaktadır. Senaryo olmadan çalıştığı için istediği değişikliği yapabilmektedir. Sonuç olarak kurguda sürekliliğe yer vermeyen, sert geçişler, zamansal ve mekânsal eksiltmelerle dolu bir film ortaya çıkmaktadır (Coşkun, 2011:223).

Claude Chabrol'un *Yakışıklı Serge*, François Truffaut'un *400 Darbe*, Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* ve Jean-Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar* filmi Yeni Dalga akımının önemli filmleri olarak kabul edilmektedir. Yeni Dalga akımının genç yönetmenleri filmlerini stüdyo dışında, toplumsal mekanlarda çekmişlerdir. Fransız sokakları ve caddelerinde gerçekleştirilen çekimlerde doğal ışık ve taşınabilir çekim araçları kullanılmıştır. Yeni Dalga akımının anlatım tekniğinin önemli unsurları zaman ve mekân sürekliliği içinde; bazen hızlı, bazen de kesintisiz uzun çekimler, çok kısa planlar, ani ve kısa sıçramalar kullanılmaktadır. Yeni Dalga'nın genç yönetmenleri klasik-gerçekçi anlatı sinemasının katı kurallarına karşı bir tavır sergilenmektedir (Şentürk, 2012: 139).

Fransız Yeni Dalga akımı; biçimsel yenilikleri peşinde koşarken içeriği arka plana atması ve insan, yaşam, toplumsal konular üzerinde durmaması eleştirilse de bu akım aynı dönemde ortaya çıkan İngiliz Özgür Sineması ve Amerikan Underground hareketi olmak üzere pek çok sinema ve sinemacıyı etkilemiştir. Sinemacıların; yerleşik sinema kalıplarını sorgulamasını sağlamıştır.

1.1.6. İngiliz Belge Okulu ve Özgür Sinema

Sinema İngiltere'ye de diğer Avrupa ülkeleriyle aynı tarihte girmiştir. Sinema İngiltere'ye girdikten kısa bir süre sonra bütün ülkede dağıtım ve gösterimleri yapılmaya başlanmıştır. 1895 yılında ise, ilk yapım ve dağıtım şirketleri kurulmaya başlanmıştır. 1900'li yılların başlarında İngiltere, sinema endüstrisini, teknik kadrosunu, sanatçıları ve ticari kuruluşlarını oluşturmuştur. Sinemanın ilk yıllarında sinema endüstrisini kuran İngiltere'yi olumsuz olarak etkileyen durum ise, bütün Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Amerikan yapımı filmlerin sinema salonlarını ve izleyicileri egemenliği altına almasıdır. Birinci Dünya Savaşı sırasında egemenlik alanını genişleten Amerikan Sineması, savaş sonrası İngiltere de neredeyse durma noktasına gelen film üretimi ile sinema salonlarında gösterime giren filmlerin büyük çoğunluğunun Amerikan yapımı olması dolayısıyla egemenliğini devam ettirmiştir. Bu durum 1927 yılında çıkarılan Kota Yasasına kadar devam etmiştir (Abisel, 1984: 2).

İngiliz Sineması'nın ilk yıllarında önemli rol oynayan akımlardan biri olan İngiliz Belge Okulu, John Grierson tarafından kurulmuştur. Grierson, halkın eğitilmesi ve bilgilendirilmesi bağlamında belgesel filmlerden yararlanılması gerektiğini savunmakta ve belgesel filmler ile sokaktaki insanlara içinde yaşadığı toplum ve kendisini ilgilendiren konularda bilgi vermeyi, toplumsal kargaşayı ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Belgesel filmler izleyicileri pasif konumdan çıkararak onların düşünmelerine de olanak sağlamaktadır, yani insanlar sadece izleyici konumunda kalmamaktadır. Belgeselleri propaganda aracı olarak gören İngiliz Belge Okulu, estetik konulara önem vermekte ve gerçekçilik ve toplumsallık ön planda gelmektedir. İngiliz Belge Okulu'nun en önemli temsilcisi Robert Flahert'tir (MEB, 2011: 25).

1950'li yılların sonlarına doğru genç kuşak belgeselciler tarafından İngiliz Belge Okulu'na karşı Özgür Sinema akımı ortaya çıkarılmıştır. Kameranın sokağa çıktığı,

gürültü, kalabalıklara ve yoksul insanlara çevrildiği Özgür Sinema akımı; 1947 yılından beri yayım hayatına devam eden sekans dergisi etrafında toplanmaya başlayan Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson tarafından 1956 yılında yayınlanan bildiri ile başlamıştır (Biryıldız, 1998: 115). Özgür sinemacılar, filmlerinde çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları işlemiş ve bu durum 1960'lara kadar bütün belgesel çalışmalarda devam etmiştir. 1960'larda ise Özgür sinemacılar Fransız Yeni Dalga akımının etkisi ile aynı konuları öyküleyici bir anlatımla ve bireysel bakış açısıyla işlemeye başlamıştır (Coşkun, 2011:237).

Özgür sinemacıların ilk belgesel çalışmaları, İngiliz Belge film geleneğine dayanmaktadır. Anderson'un 1953 yılında yaptığı *Düşler Ülkesi* belgeseli Özgür Sinema'nın ilk önemli yapıtı olarak kabul edilmektedir. Karel Reisz ve Tony Richardson'un yaptığı *Annem İzin Vermiyor*, Karel Reisz'in *Biz Lambeth Semtinin Çocukları* gibi İngiliz gençlerinin sorunlarını ele alan bu belgesellerin başarısının ardından geleneksel İngiliz sinemasına karşı filmler yapmaya başlamışlardır (Onaran, 2012: 158).

1960'lara doğru toplumsal şartların değişmesi ile birlikte Özgür Sinema akımı sanatçıları ilk çalışmalarında benimsedikleri tutumu değiştirmeye başlamışlardır. 1960'lardan sonra yaptıkları uzun metrajlı filmlerde öykülü ve öznel anlatım, eskisi gibi toplumun alt katmanlarını konu alan ve işçi sınıfının yozlaşmış değerlerini eleştiren filmler çekilmeye başlanmıştır. Tony Richardson 1959 yılında çektiği tiyatro uyarlaması olan *Öfke* filmi ile başlayan yeni yönelimleri Öfke Sineması olarak kabul etmek mümkündür. Öfke hareketi filmleri sadece belgesel nitelikte olanları değil, toplumda ki bütün çarpıklıkları gösterip eleştirmektedir. Özgür sinemacılar ilk yıllarda kalabalıkları ele alırken *Öfke* filminden sonra bireysel kahramanlara yönelmişlerdir. Karel Reisz'in *Morgan* filmi Öfke sinemasının son filmi olarak sayılmaktadır (Coşkun, 2011, 236).

Sinemanın olanaklarına boyun eğmeyen sinemasal olanakları anlatmak istedikleri konu uğruna rahat bir biçimde kullanan Özgür Sinema akımı sanatçıları, belgeselci birikimlerin çağdaş anlatımdaki önemini vurgulamakta ve toplumcu bir anlayışla bütünleşmiş türde, özgür ve eleştirel filmler yapmaktadır (Öztürk, 1995:233).

Avrupa sinemasındaki, Dışavurumcu akımı, Soyut Sanat, Dadaizm, Empresyonizm, Sürrealizm gibi akımların etkisiyle çıkan Avant-Garde Sinema, Şiirsel

Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga ve Özgür Sinema gibi akımlar Avrupa sanat sineması olarak kabul edilmektedir. Sanat sineması Avrupa ülkelerinin kendilerine ait film kültürü ve endüstrisi gerçekleştirmek ve Amerikan sinemasının pazardaki egemenliğini kırmak ve pay elde etmek amacıyla Avrupa'nın kendi sinema dilini oluşturması olarak kabul edilmektedir. Avrupa ülkeleri ve Amerika sinemanın ortaya çıkıcından itibaren sürekli bir rekabet içindedir, bu rekabet ortamında Avrupa ülkeleri Amerikan sinemasının Dünya film pazarındaki egemenliğini kırmak ve kendi anlatısını oluşturan bir sinema oluşturmak için ortak yapım, dağıtım ve gösterim ağı oluşturmuştur.

1.2. AVRUPA VE AMERİKAN SİNEMASI REKABETİ

Sinema başlangıcından itibaren bir sanat dalı, endüstriyel ve ticari bağlamda bir sektör olması ve kitle iletişim aracı olması nedeni ile uluslararası bir niteliğe sahip olmaktadır. Ülkeler arasındaki film alış-verişi ve ortak yapımlar sinemaya uluslararası bir boyut kazandırmaktadır. Filmler sinemanın ortaya çıkışından itibaren ülkeler arasında alınıp satılan birer ticari ürün özelliği taşımaktadır. Sinemanın ilk yıllarından itibaren dünya film dağıtım pazarında egemen olan Amerikan sinemasına karşı, ortak yapımlar artan rekabet karşısında ülke sinemalarının varlığını sürdürmesini ve Amerikan sineması ile rekabet etmeyi sağlamaktadır (Ulusay, 2003: 59).

Avrupa sineması ve Amerikan sineması rekabet ortamında ortaya çıkan ortak yapım, dağıtım ve gösterim çalışmalarını desteklememe kuruluşu olan Eurimages konusuna geçmeden önce Amerikan sineması ve Avrupa sinemasının ve Amerikan sineması karşısındaki durumu, sinemanın endüstriyel ve ticari bir kuruluş olarak ortaya çıktığı dönemden itibaren uluslararası film pazarındaki rekabeti anlatılacaktır.

1.2.1. Amerikan Sineması

Amerika'da sinemanın icadı; Thomas Edison'un 1891 yılında icat ettiği kinetoskop adlı aygıt ile gerçekleştirdiği gösteri kabul edilmektedir. Ancak bu aygıt tek kişilik seyir olanağı sunmaktadır. Amerika'da kitlelere yapılan ilk gösteri ise: Lumiere kardeşlerin 1895 yılında Paris'te gerçekleştirdikleri ilk gösteriden yaklaşık bir yıl sonra gerçekleştirilmiştir. Sinemanın ilk dönemlerinde pazarın egemenliğini kazanmak için

yarışan mucitlerin ticari savaşından dolayı Amerika da sinema gösterimi geç kalmıştır. Sinemanın ilk yıllarında Lumiere kardeşler Paris'te ilk sinema salonunu 1897 yılında açmışlardır. Amerika da buna benzer bir sinema salonu ise; 1902 yılında Los Angeles'de açılmıştır.

Sinemanın ilk yıllarında film gösterimlerini gerçekleştiren kişiler, film yapımcılarından aldıkları filmleri geçtikleri kasaba ve şehirlerde halka gösterimler yapmaktadırlar. Edison film yapımı, gösterim ve dağıtımının tek bir elden yapılmasını sağlamak amacıyla kendisi gibi önde gelen firmalar ile birlikte Motion Pictures Parent Company'yi kurmuştur. Bu aynı zamanda bağımsızlar devre dışı bırakmak için oluşturulan bir denetim sistemidir. Bağımsız sinemacılar, firmaların oluşturduğu denetimden kurtulmak ve rahat çalışmak amacı ile 1910'lu yıllara kadar devam eden New York merkezli sinema sektörünü Los Angeles kentine taşımışlardır (Abisel, 1989: 43). Batı'ya giderek orada etkinliklerini devam ettiren Bağımsızlar Hollywood'un temellerini atmışlardır.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte dünya film pazarında Avrupa'nın egemenliği tamamen ortadan kalkmaya başlamıştır. Savaş yıllarında Avrupa'da ticari sinema büyük bir darbe yemiştir. Bu dönemde Hollywood yapımı filmler, yıldız oyuncular, büyük tanıtım kampanyaları ve magazinleri ile tüm ülkelerin seyircilerini ve salonlarını etkisi altına almıştır. Dünya pazarını da eline geçirerek geniş olanaklara kavuşan Amerikan sineması, bu dönemde ilk ustalarını yetiştirme şansını da bulmuştur. Birinci Dünya Savaşı sırasında dünya sineması büyük bir durgunluk yaşarken; bu dönemde David W. Griffith, Max Sennet ve Charlie Chaplin gibi yönetmenler Amerikan sinemasının Dünya sineması ile arasındaki açığı kapatmasında etkili olmuşlardır. Amerika'nın savaş sonuna kadar tarafsız kalması Avrupa'nın özellikle Fransa'nın elinde bulundurduğu pazar üstünlüğünü tamamen ele geçirmesini sağlamıştır (<http://www.kameraarkasi.org.tr>).

Hollywood'un ilk yıllarında filmler yönetmenleriyle değil, oyuncular ya da senaristleri ile anılmaktadır. Sinemanın ilk yıllarında kısa metrajlı filmlerle beraber, sinema teknik olarak da tiyatroyu taklit etmekten öteye geçmemiştir. Sinemanın farklı bir sanat olduğunu düşünen ve bu alanda çalışmalar yapan David W. Griffith'i tiyatro, roman ve şiir alanındaki tecrübelerini sinema aktarmıştır (Güvemli, 1960: 57). Kısa filmlerle yönetmenlik yapmaya başlayan Griffith; yakın çekim, dramatik aydınlatma,

değişik çekim açıları ve montaj denemelerini ile sinemaya ilkler kazandıran ve sinemanın sanat haline gelmesinde önemli bir katkısı olan *Birth of a Nation-Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmini çekmiştir. Bir yıl sonra alışılmışın dışındaki sinema tekniği ve birbiri içine geçmiş dört farklı olayın işlendiği *Intolerance-Hoşgörüsüzlük* filmini çekmiştir. Büyük bütçelerle hazırlanan ve hoşgörü çağrısı yapan film Birinci Dünya Savaşı sırasına denk gelmesi, o dönemdeki genel eğilim ve propagandadan dolayı film gişe de büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır (Abisel, 1989: 50).

1920’li yıllarda Amerika, film üretiminde Dünya’da lider konumda sayılmasına rağmen; sinemanın bir sanat biçimine dönüştürülmesine katkısı yok diyebiliriz. Ancak bu tarihlerde Amerikan sineması için son derece yaratıcı bir sanatçı Charlie Chaplin ortaya çıkmıştır. Max Sennet’in keşfettiği Charlie Chaplin 1914 yılında fötr şapkalı, büyük ayakkabılı, bol pantolonlu, sürekli baston çeviren ve sakar hareketleri ile gülünç mizansenler oluşturan Şarlo karakteri yaratmıştır. Şarlo karakteriyle kısa metrajlı filmler yapan Chaplin izleyicinin büyük beğenisini kazanmıştır (Güvemli, 1960: 63). Chaplin yaptığı filmlerde o dönemde toplumda yaşanan sorunlara da değinmektedir. *The Kid* (1920), *Gold Rush-altına Hücum* (1924) ve *City Lights-Şehir Işıkları* (1931) fillerinde savaş sonrası yaşanan ekonomik buhranı ele almıştır. 1936 yılında çektiği *Modern Times- Modern Zamanlar* filminde 1930’lu yıllardan sonra sorgulanmaya başlayan sanayileşmenin insan ilişkileri üzerindeki etkisini sorgulamıştır. Filmde sanayileşmenin yarattığı, işçi işveren ilişkileri ve yabancılaşma gibi faktörleri incelemektedir. İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcında Hitler’in büyük bir tehdit oluşturduğunu sezerek 1940 yılında Hitler’i tiye alan *Büyük Diktatör* filmini çekmiştir (Güral, 2013: 6).

1930’lı yıllarda Amerikan sineması seyirci kaybetmeye başlamıştır. Sesin sinemaya gelmesiyle birlikte, salonun teknik düzeni değişmiş ve film bütçelerinde artış yaşanmıştır. 1930’lu yıllarda yaşanan büyük buhrandan toplumda etkilenmiştir. Ancak altın çağını yaşamaya başlayan Amerikan sineması bu durumu kendi lehine çevirmeyi başarmıştır. Gündelik yaşamın sıkıntılarıyla bunalan insanlara sinema aracılığıyla yapay bir cennet sunarak gündelik yaşamdan insanları uzaklaştırmıştır. 1930’lı yıllarda; müzikal, komedi ve polisiye filmleri büyük izleyici kitlelerine hitap etmeye başlamıştır (Akbulut, 2012: 32-33). Stüdyo dönemi olarak adlandırılan 1930-1960 arası klasik Hollywood dönemi, Fordist bir üretim mantığı taşımaktadır.

1940'lı yıllarda Amerikan sineması çok sayıda kaliteli eser vermeye başlamıştır. Bu dönemde çok sayıda western ya da kovboy, komedi filmleri çekilmiştir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında sinema büyük bir durgunluk sürecine giren Hollywood; sineması genellikle savaşı değişik yönleriyle tanıtmayı ve cephedeki ordulara moral vermeyi amaçlayan filmler çekilmiştir. Dönemin başlıca önemli filmleri ise; Frank Capra'nın *Neden Savaşıyoruz* adlı belgesel propaganda dizisi, Orson Welles'in bir basın kralının yaşamı üzerine kurulu filmi *Yurttaş Kane* ve John Ford'un *Gazap Üzümleri* ve Tay Garnett'in *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar* filleridir (Betton, 1990: 61).

1950'lerde Amerikan sinemasının en önemli filmleri arasında George Stevens'in *Vadiler Aslanı* ve Elia Kazan'ın *Rıhtımlar Üzerinde* filmleri sayılabilir. 1950'li yıllarda Amerika da televizyon yayıncılığının başlamasıyla ileseyirci sayısındaki azalmayla birlikte Amerikan sinemasının altın çağı sona ermeye başlamıştır. Amerikan sinemasının inişe geçmesinde etkili olan önemli faktör televizyonun yayınlarının yaygınlaşmasıdır (Betton, 1990: 78). 1950'li yıllarda yapım dağıtım ve gösterim alanındaki dikey tekelleşmeye son verilmesi, film yapım maliyetlerinin yükselmesi, bağımsız yapım olgusunun ortaya çıkması, boş zaman etkinliklerini değişmesi ve televizyonun ortaya çıkışı ile Amerikan sineması gücünü geçici de olsa kaybetmeye başlamıştır. Hollywood devleri büyük stüdyoları olan yapım şirketlerinden çok dağıtım şirketlerine dönüşmüştür (Ulusay, 2008: 29).

1950–1960 yılları arasında televizyonun hızla yaygınlık kazanması, sinema seyircisinin büyük ölçüde azalmasına ve büyük film şirketlerinin çökmesinde etkili olmuştur. Bu durum sinemacıları büyük bir arayışa yöneltmiş; 1960'ların sonlarına doğru Arthur Penn, Sam Peckinpah, Robert Altman, Dennis Hopper, Stanley Kubrick gibi yönetmenler Hollywood'un cinsellik, şiddet, milliyetçilik gibi konulardaki kalıplaşmış sinema anlayışının dışına çıkan filmler yapmaya başlamıştır. Bu filmlerde yeni, değişik üsluplar ve teknikler kullanmışlar ve gençlerin ilgisini sinemaya çekmiştir (Betton, 1990: 85).

1970'lerde ve 1980'lerin başlarında ses ve görüntü efektlerinin kullanıldığı heyecan dolu serüven ve bilimkurgu filmleri çekilmiştir. George Lucas'ın *Yıldız Savaşları* ile Steven Spielberg'in insanlara saldıran dev bir köpekbalığının kovalanmasını konu alan gerilim filmi *Jaws*, *Kutsal Hazine Avcıları* ve dünya dışından

bir yaratıkla çocukların kurduğu dostça ilişkiyi anlatan *E.T.* adlı filmleri gişe rekorları kırdı ve olumlu eleştiriler aldı. Bu dönemde Amerikan sineması'nda çekilen filmlerin maliyeti inanılmaz boyutlara ulaşmıştır. Örneğin 1987'de bir filmin ortalama maliyeti yaklaşık olarak 18 milyon dolardı.

Hollywood filmlerinin küreselleşmesiyle birlikte stüdyolarda dünyanın her tarafında herkes tarafından ilgiyle izlenmesi beklenen, bilim kurgu, aksiyon, felaket türlerinde dev bütçeli filmler yapmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda film maliyetlerinin artması ve pazarlamadaki artışla birlikte Amerikan şirketleri önce kendi içinde güç birliği yapmış, sonra ki yıllarda da yabancı ortak arayışları önem kazanmıştır. Çekilen filmlerin Amerika ve dünyanın birçok yerinde çok sayıda kopya ile satılması ve korsan CD ve DVD pazarına karşı tedbir alması Hollywood sinemasının pazarlama stratejisi haline dönüşmüştür. Hollywood sineması yalnızca Amerika da değil tüm dünya pazarındaki yerel pazardaki gişe potansiyeli olan filmleri satın alma politikasına yönelmiştir. Yerel yapımlar, küresel strateji açısından önem kazanmıştır (Ulusay, 2008: 26).

1.2.2. Avrupa Sinemasının Amerikan Sineması Karşısındaki Durumu

Sinema endüstrisinin oluşumu Avrupa ülkelerinde, ABD'den önce yaşanmıştır. 1900'lerin başında, sinema ABD'de bir atraksiyon, İngiltere'de bir zanaat olarak gelişirken, Fransa'da gerçek bir endüstri olarak doğduğu söylenebilir. 1903-1909 dönemi, yalnızca Fransa da değil, tüm dünya sinema pazarında Pathé Şirketi egemen olmuştur. Aynı ölçüde olmasa bile Léon Gaumont Şirketi de Pathé'nin tek rakibi olarak Fransız sinemasının gelişmesine önemli katkı da bulunmuştur. Her iki firma, Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar Avrupa film endüstrisi üzerinde egemenlik kurmuştur. Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Fransa'nın film ithalatındaki büyük artış ve ihracatındaki azalma, birçok teknisyen ve sanatçının askere alınması film endüstrisini zor durumda bırakmıştır. Fransız sinema salonlarını Amerikan sineması filmleri işgal etmeye başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar dünya film endüstrisinde Fransa söz sahibi konumdayken; savaşın sonunda ABD'nin güçlü şirketleriyle rekabet güçlerini yitirerek ABD'nin sinema konusundaki üstünlüğünü kabul etmek zorunda kalmışlardır. 1914 yılında tüm dünyada gösterilen filmlerin yaklaşık %90'ı Fransız yapıymışken, 1928 yılında Amerikan Sinema endüstrisi; dünya sinema pazarının %85'ini

egemenliği altına alacaktır (Altunç, 2008: 16-17-18). Birinci Dünya Savaşı öncesi Fransız sineması ile birlikte İtalya ve Danimarka sinemaları da dünya film üretiminde ilk sıralarda yer almaktadır. Ancak bu durum savaş sırasında değişmeye başlamıştır. Bu ÷lke sinemaları da Amerikan filmleri işgal etmeye başlamıştır (Orta, 2008: 164).

Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa sinema endüstrisi durma noktasına gelirken, Amerikan sineması film yapımını bütün hızıyla devam ettirmiş ve savaş sonrası Avrupa'nın film izleme ihtiyacını giderecek film birikimini oluşturmuştur. Savaş sonrası Amerikan şirketleri Fransa, İngiltere ve Uzak Doğu dâhil olmak üzere dünya piyasasını ele geçirmeye başlamıştır (Ulusay, 2008: 27). 1920'li yılların başlarında Hollywood sineması ile rekabet edebilecek en iyi konumdaki ÷lke sineması Almanya'dır. Ancak 1920'lerin ortalarında krize giren Alman sineması, Hollywood'un yüksek sayıda Amerikan filmini pazara sürmesiyle iflasın eşiğine gelmiştir (Behlil, 2005: 34).

1920'li yıllarda pek çok Avrupa ÷lkesi, Hollywood sinemasının olumsuz etkilerinden korunmak için kendi sinema endüstrilerini destekleyen koru koruyucu yasalar çıkarmaya başlamıştır. Başta Almanya olmak üzere, İngiltere, Fransa gibi ÷lkeler Amerikan sinemasına karşı koruyucu önlemler olarak kendi ÷lke sinemalarını ayakta tutmaya çalışmışlardır (Ulusay, 2008: 27). Bu ÷lkeler kota uygulamasıyla Amerika'dan ithal edilen filmleri belirli sayıyla sınırlı tutularak ÷lke sinemalarının filmleri için iç pazarda gösterim olanağı yakalamayı amaçlamıştır. Amerikan filmlerine yönelik kota uygulaması şeklinde kendini gösteren koruyucu önlemler sonucunda Avrupa sineması 1930'lu yıllarda kendini toparlamaya başlamıştır (Hıdıroğlu, 2008: 52).

1920'li yıllarda uygulamaya konulan kota uygulamasının yanında, uluslararası işbirliğiyle Amerikan sinemasının egemenliğine karşı koymak amacıyla Avrupa ÷lkeleri 1924-1928 yılları arasında Film Europe hareketi ile Avrupa'da ortak film üretim ve dağıtımı amaçlamışlardır. Film Europe sayesinde Avrupa'da ortak film üretime ve Avrupa ÷lkeleri içinde filmlerin dağıtımının gerçekteştirileceği geniş üretim temeline olanak sağlayan bir tür ortak sinema pazarı yaratılmaya çalışılmıştır (Orta, 2008: 164).

1930'lu yıllarda Avrupa sinemasında yaşanan iyileşmeler fazla sürmemiş; İkinci Dünya Savaşı'ndan da Avrupa sinemaları olumsuz yönde etkilenmiş ve kendi sinemalarını besleyemez hale gelmiştir. Savaş sırasında koruma önlemlerinin ortadan

kalması ile birlikte Amerikan filmleri yeniden Avrupa sinema salonlarını istila etmeye başlamasıyla Avrupa ülkelerinin film endüstrilerinin yeniden zarar görmesine neden olmuştur. Amerikan filmlerinin Avrupa sinemalarını işgal etmesinin ardından hem ulusal ekonomilerinin hem de film endüstrilerinin korunmasına yönelik yeni kararların alınmasında etkili olmuştur. Bir taraftan yerli film yapımı desteklenirken diğer taraftan Amerikan Film İhracat Birliği (MPEA) ile yapılan anlaşmalarla Amerikan filmlerine karşı kota uygulamasına geçilmiştir. Avrupa pazarına girecek ve gösterim yapılacak sinema salonlarına kota uygulanmaya başlamıştır. Belçika, Fransa, İtalya, İspanya ve İngiltere 1940'ların sonu ve 1950'ler boyunca MPEA ile anlaşma yaparak kota rejimini uygulanmıştır (Ulusay, 2003: 61).

1945 sonrası Amerikan sineması çalışanlarının greve gitmesiyle maliyetlerin artması ve Avrupa ülkelerinin Hollywood filmlerine karşı uyguladığı ağır vergiler Amerikan sinemasını zor duruma sokmuştur (Behlil, 2005: 36). İngiltere İkinci Dünya Savaşı yıllarında sinema alanında yaşanan krizi çözmek için Amerikan filmlerine kota uygulamaya başlamıştır. 1947 yılında %75'e varan vergiler uygulamış. Bunun üzerine MPEA İngiltere'de film gösterimini durdurma kararı almıştır. İngiltere 1948 yılında ise filmlerden alınan vergileri %45'e indirmiştir (Abisel, 1984: 4). İkinci Dünya Savaşı yıllarında Amerikan filmlerine karşı kota uygulayan tek ülke İngiltere değildi, o yıllarda Fransa'da Amerikan filmlerine karşı sinema endüstrisini korumak için kota uygulamasına gitmiştir (Hıdıroğlu, 2010: 67). Avrupa ülkelerinin uyguladığı yüksek vergiler Hollywood'un yapım-dağıtım-gösterim tekelinin sona ermesi ve ülke ticaretlerinin serbestleşmeye başlaması ile birlikte 1960'lı yıllarda uygulamadan kaldırılmıştır (Ulusay, 2003: 61).

1960'lı yıllara gelindiğinde televizyonun yaygınlaşması ve 1970'li yıllarda kablolu yayına geçiş ile birlikte Avrupa sinemaları Amerikan sineması karşısında tamamen zayıflamıştır. Videokaset kiralamanın da yaygınlaşması ile birlikte Avrupa sinema salonları tek tek kapanmaya başlamıştır. Amerikan sineması Avrupa film pazarı alanındaki etkinliği daha da güçlenmiş; bu yıllarda Avrupa'da gösterime giren filmlerin gişe gelirlerinin %35'i Amerikan filmlerinden elde edilmiştir (Altunç, 2008: 20).

Amerikan sinemasının, Avrupa ülkelerinde egemenliği ele geçirdiği bu yıllarda yeni bir tartışma konusu gündeme gelmiştir. Sinema endüstrisiyle birlikte sadece

filmlerin değil, aynı zamanda yaşam şekli ve kültüründe diğer ülkelere taşındığı tartışılmaya başlanmıştır. Avrupa ülkelerinin Hollywood sinemasına karşı tepkileri de bu noktada yoğunlaşmıştır. Amerikan filmlerinin kültür emperyalizmiyle yakından alakalı olduğu ileri sürülmüştür³ (Miller, 2003: 39). Sinemanın ülke kültürlerini ve yaşamlarını diğer ülkelere taşıdığı düşüncesi günümüzde de devam etmektedir.

Soğuk savaşın bitmesi, Batı Avrupa, Pasifik ve Latin Amerika'nın ekonomik güç olarak yükselişi, kamu yayıncılığı sisteminin ticarileşmesi ve yeni dağıtım teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte 1980'li yıllarda dünya genelinde filmlere olan talep büyük oranda artmaya başlamıştır (Hıdıroğlu, 2010: 53). 1980'li yıllar Hollywood Sinemasının teknolojik alanda yükselişe geçtiği yıllardır. Amerikan sinema endüstrisinin gelişmesi için hiçbir yatırımdan kaçınılmamış, yasal kolaylıklar sonuna kadar kullanılmış ve Hollywood yeniden Avrupa ve Dünya sineması üzerindeki ağırlığını hissettirmeye başlamıştır (Karakaya, 2004: 67). 1980'lerde ise Hollywood, dünya iletişim sektöründeki egemenliğini farklı sektörlerle birleşerek devam ettirmiştir.

Hollywood sineması, Avrupa ülkelerinde etkisini artırmaya devam ederken, Avrupa ülkeleri de yeni tedbir ve önlemler almaya başlamıştır. Bu tedbirlerden biri de Fransa önderliğinde kurulan Güney Sinema Fonu'dur. 1984 sonrası Fransa kendi sinemasını ve Avrupa sinemalarını korumak ve geliştirmekte olan ülkelerin yapımcılarını güçlendirerek, kültürel kimlik taşıyan filmlerin yapımına yardımcı olmak amacıyla yaptığı anlaşmalarla Güney Sinema Fonu'nu kurmuştur. Fransa bu fon ile sadece kültürel değer taşıyan filmleri desteklemekle kalmamış, aynı zamanda bu filmleri tüm Dünya'nın gösterimine sunmak için Cannes Film Festivalini düzenlemeye başlamıştır (Önbayrak Ulusay, 2007;173).

Avrupa sinemasının korunmasına ve geliştirilmesine yönelik diğer bir uygulama da Avrupa Birliği Rekabet Yasası'dır. AB Rekabet Yasası, ilk olarak sinema sektörüne devlet desteği sağlamaktadır. Pazardaki güçlü aktörlerin tekelleşmesini ve egemen konumlarını kötüye kullanmalarını ortadan kaldırmayı amaçlayan anti-tekelleşme kuralları içeren, görsel-işitsel eserlerin çeşitliliğini ve kalitesini arttırmayı amaçlayan bir yasadır. Rekabet Yasası kültürel çeşitliliği savunmanın yanında pazarı açık tutmanın ve

³ Kültür Emperyalizmi; bir ülkenin kendi kültürünü sömürdüğü ya da sömürmek istediği ülkeye aşılması olarak ifade edilmektedir. Sömüren ülke inanç ve değerlerinin yanı sıra maddi kültürünü de sömürdüğü ülkeye aşmaktadır. Kültür Emperyalizmi manevi ve maddi bir olgudur(<http://www.barikatlar.com>).

çeşitliliği artırmayı amaçlamaktadır AB rekabet pratikleri kültürel çeşitliliği artırmadaki rolü önemlidir ve ekonomik sinemasal davranışlara saygı duymakla birlikte ekonomik olmayan kaygıları da dikkate alan bir yasadır. Kültürel politikalarda ön planda gelmektedir (Herold, 2005: 294-320).

Alınan tüm tedbir ve önlemlere rağmen Amerikan sineması halen Avrupa ülkelerinde bir güç olduğu görülmektedir. Toby Miller, *Anti-Americanism and Popular Culture* eserinde Amerikan sinemasının Avrupa'daki egemenliğini şu şekilde belirtmiştir (Akt: Orta,2008: 167):

“1970 yılında Hollywood’un İtalya’daki payı, %33.7, Fransa’daki payı %35.2, İspanya’daki payı %35 iken, 1985 yılında Batı Avrupa’da alınan biletlerin %41’ini Hollywood yapımları oluşturmuş ve 1995 yılında bu oran %75’e yükselmiştir. 1999 yılında ABD, Batı Avrupa’ya %65, Asya ve Pasifik’e %17.4, Latin Amerika’ya %13, Orta Doğu ve Afrika’ya %2.3 oranında film ve kaset ihraç etmiştir”.

Avrupa sineması’nın tüm cabalarına rağmen ABD’nin Avrupa pazarındaki payı 1980’li yıllarda %50 iken bu oran 1990’lı yıllarda %70’lere yükselmiştir. Amerikan yapımı filmlerin Avrupa ülkelerindeki pazar oranı şu şekilde gösterilmiştir (Ulusay, 2003:62):

Tablo 1.1. Amerikan Filmlerinin Avrupa Ülkelerindeki Pazar Oranı

Yıl	1985	1990	1992	1993	1994	1996	1997	1998	1999
%	53	70	73	75	74	71.6	65.8	77.4	69.1

Kaynak: (Akt: Ulusay, 2003: 62)

Tablo 1.1.’de görüldüğü gibi alınan önlemler Hollywood’un Avrupa pazarındaki üstünlüğünü ve hakimiyetini önlemeye yetmemiş aksine Amerikan sinema endüstri her geçen yıl gücünü daha da katlayarak büyümeye devam etmiştir.

Güçlü bir ekonomiye sahip olan Amerikan sineması, küresel anlamda en güçlü ülke sinemalarında biridir. Amerikan sineması Birinci Dünya Savaşı yıllarından beri, dünyanın pek çok ülkesinde film dağıtım ve gösterim pazarlarını ele geçirmiştir. Dünyada milyonlarca kişi tarafından izlenen Hollywood filmleri, Amerikan kültürünün yayılmasını da sağlamaktadır. Küreselleşme ve Amerikan sinemasını kültürel beğenisi yerel ve ulusal kültürlerin yıpranıp yok olmasında etkili olmaktadır. Küreselleşme kültürel sentez ve çeşitliliği ortadan kaldıracabilecek bir tehlike taşımaktadır. Kitlesele ve kültürün en hızlı ve kalıcı taşıyıcısı olan sinema kültürlerarası etkileşime en açık alanların başında gelmektedir. Amerikan sineması küresel bir endüstri haline gelirken, sadece Avrupa ülkelerine film dağıtım ve gösterimi ile yetinmemektedir. Tüm sinema filmleri temelde Amerikan tarzı yaşantının doğrudan taşıyıcısı ve özendiricisi olmaktadır. Amerikan sineması ulusal kültürlerle ve ulusal sinemalara karşı bir yıkım unsuru olarak ortaya çıkmaya başlamıştır (Çetin Özkan, 2014: 342, 343).

Avrupa ülkeleri, Hollywood sinemasının egemenliği karşısında tek başlarına ayakta durmanın zorluğunu fark ederek kendi aralarında örgütlenme yolunu seçmişler ve Amerikan kültür egemenliği ve ulusal sinemaların yok olma tehlikesi karşısında önlemler almaya başlamışlardır (Altunç, 2008: 21). Avrupa ülkeleri ulusal sinemalarının ayakta kalması için başta devlet korumacılığı olmak üzere çeşitli tedbirler almaya başlamışlardır. En çok direnen ve önlem alan ülke Fransa olmuştur. Fransa, ulusal sinemasını korumak ve güçlendirebilmek için günümüzde de geçerliliğini koruyan çeşitli yasal düzenlemeleri hayata geçirmiştir. Fransa, ulusalcı kimliği ile hareket ederek Amerikan kültürünün yayılmasına karşı önderlik etmiştir (Karakaya, 2004: 69).

Avrupa ülkeleri; bazıları Avrupa Konseyi bünyesinde, bazıları tamamen bağımsız bir takım örgütlenmelerle, Hollywoodsinema anlayışına karşı kurumsallaşmaya başlamıştır. Bu kurumsallaşmalardan biride Avrupa Konseyi bünyesinde oluşturulan Eurimages destek fonudur.

1.3. AVRUPA BİRLİĞİ SİNEMA POLİTİKALARI BAĞLAMINDA EURIMAGES DESTEK FONU

Avrupa Birliği sinema politikaları bağlamında, sinema endüstrisinin desteklenmesi amacıyla gerçekleştirilen politikalarda ekonomik amaçlarla birlikte kültürel amaçlarda ön planda yer almaktadır. Avrupa Birliği Rekabet Yasası ile birlikte kültürel korumacılık ve ortak bir Avrupa kültürü oluşturma amacı ortaya çıkmış bu amaç Avrupa Birliği bünyesinde oluşturulan bütün sinema politikalarında ekonomik amaçtan önde gelen bir amaç olarak yer almıştır.

Hollywood sinemasının dünya film pazarındaki egemenliğine karşı, Avrupa ülkeleri sinema endüstrilerini korumak ve Amerikan sineması aracılığıyla taşınan kültür beğenisine karşı, kendi kimliklerini ve kültürlerini korumak amacıyla Avrupa Birliği bünyesinde bir araya gelerek kültürel ve ekonomik merkezli bir fon oluşturmuştur. Ekonomik ve ticari kaygıların ikinci planda olduğu, temel amacın ulusal kültürleri korumak ve ortak bir kültür oluşturma amacı taşıyan Eurimages destek fonu oluşturulmuştur.

1.3.1. Eurimages Kuruluş ve Amacı

Eurimages⁴ Avrupa Konseyi tarafından kurulmuş, Avrupa filmlerinin ortak yapımını, dağıtımını ve gösterimini desteklenmeyi amaçlayan bir yardım fonudur. 26 Ekim 1988 tarihinde Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi'nin 420. dönem toplantısında oluşturulan Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Dağıtımını için oluşturulan destekleme fonu¹³ ülkenin imzası ile kurulmuştur ve 1 Ocak 1989 yılında faaliyet göstermeye başlamıştır (Ulusay, 2003: 67). Eurimages; temelde giderek egemenlik alanını arttıran Hollywood sinemasına karşı Avrupa sinemasını korumak amacı ile kurulmuş bir fondur. Hollywood sineması aracılığı ile taşınan kültür yayılmacılığına karşı ulusal kimlikleri ve kültürleri korumak, görsel-işitsel endüstrisini geliştirmek ve güçlendirmek amacıyla oluşturulan ekonomik ve kültürel merkezli bir oluşumdur (Altunç, 2008: 14). Merkezi Strasbourg'da bulunan Eurimages, sinematografik çalışmaların ortak yapımını, dağıtımını, gösterimini ve dijital

⁴ Eurimages, Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayımlarını Destekleme Fonu olarak ifade edilmektedir.

yapımlarını desteklenmesini sağlayan bir Avrupa Konseyi fonudur. Bir yandan ortak yapım ve dağıtım desteklerken, diğer taraftan dublaj ve altyazı masraflarının bir bölümünü karşılama amacı da taşıyan (Makal, 1996: 79) Eurimages'ın günümüzde 36 üyesi bulunmaktadır⁵.

Eurimages'ın amaçlarına baktığımızda ise; temelde iki amaç ortaya çıkmaktadır. İlk olarak karşımıza kültürel amaç çıkmaktadır; ortak kökleri tek bir Avrupa kültürüne dayanan Avrupa toplumunun çeşitliliğini yansıtan filmleri desteklemek yatmaktadır. İkinci amacı ise ekonomiktir. Ticari başarı elde etmiş ve sinemanın bir sanat olduğunu gösteren bir endüstriye yatırım yaparak, bu ekonomik amacı gerçekleştirmeye çalışmaktadır (Soydan, 2008: 138). Eurimages'ın Avrupa toplumunu ve Avrupa kimliğini vurgulayan filmlere destek vermesi, ortak bir kimlik oluşturmayı hedeflediğini göstermektedir. Ancak bu ulusal kültürlerin kendilerine ait özelliklerin kaybolması anlamından ziyade kültürel çeşitlilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekonomik olarak da, Hollywood sinemasının yarattığı popüler sinemaya karşı, Avrupa sinemanın kimliğini yansıtan sanat sinemasını destekleme amacı taşımaktadır (Akt. Altunç, 2008: 22).

Eurimages kültürel ve ekonomik görev ve amaçlarını gerçekleştirmek için ortak yapım, dağıtım ve sinema salonu desteği vererek ülke sinemalarının gelişmesinde ve kalkınmasına destek sağlamaktadır.

1.3.1.1. Ortak Yapım Desteği

Eurimages'ın mali kaynakları üye ülkelerin yıllık aidatları ve faizsiz olarak verilen borçların geri ödenmesi ile sağlanmaktadır. Elde edilen Eurimages kaynaklarının büyük bir çoğunluğu yani % 90'ı, ortak yapımların desteklenmesi için kullanılmaktadır (Soydan, 2008:139). Ortak yapım destekleri, fona üye en az iki ülkenin katılımıyla gerçekleştirilecek olan ortak yapım; kurmaca, animasyon, belgesel projelerine geri ödemeli olarak sağlanmaktadır (<http://www.sinema.gov.tr>). Eurimages sinemada gösterim amaçlı en az 70 dakika uzunluğunda sinema filmi, animasyon ve belgesel projelerini yapım desteği sağlamaktadır. Bu program, bir ortak yapım yardım programı

⁵ Bu ülkeler Arnavutluk, Avusturya, Almanya, Belçika, Bulgaristan, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Hırvatistan, Kıbrıs, Çek Cumhuriyeti, Danimarka, Estonya, Finlandiya, Fransa, Yunanistan, Gürcistan, Macaristan, İzlanda, İrlanda, İtalya, Letonya, Litvanya, Lüksemburg, Hollanda, Norveç, Polonya, Rusya, Portekiz, Romanya, Sırbistan, Slovakya, Slovenya, İspanya, İsveç, İsviçre, Makedonya ve Türkiye'dir (<http://www.coe.int>).

olduğu için, tüm projelerin farklı üye ülkelerden en az iki ortak yapımcı tarafından hazırlanmış olması ve ortak yapım desteği için başvuruda bulunan yapımcılar kendi ülkelerinin ve Avrupa çapındaki ortak yapım konusundaki yasal düzenlemeler ve sözleşmelere uygun projeler hazırlanmak zorundadır. İnsan haklarını rencide etmeyen şiddet özendirici ve pornografik öğeler içermeyen projeler ve fonun kültürel hedef ve yaklaşımıyla uyum gösteren projeler ortak yapım destek başvurusu yapabilmektedir. Ortak yapım destek başvurusu kriterlerini yerine getiren projeleri fondan yardım alabilmektedir (<http://www.coe.int>).

İlgili ülkelerin yasaları ve bunların bağlı bulunduğu uluslararası anlaşmalara uygun olarak hazırlanan ve sunulan ortak projelerde, büyük ortağın katılımı toplam ortak yapım bütçesinin %80'ini geçmemesi gerekmektedir. Küçük katılımcı ortağın payı ise, çok ortaklı yapımların bütçesinin %10'undan ve iki ortaklı yapımların bütçesinden %20'i az olmamalıdır. Fona üye olmayan ülkelerle yapılan ortak yapımlarda ise; üye olmayan devletin payı en fazla %30 olabilmektedir (Altunç, 2008: 24).

Desteklenecek proje sahibi yapımcıların; Eurimages üyesi bir ülkenin yapımcısı olması gerekmektedir. Desteklenen projelerde büyük ortağın Avrupa kökenli olması da zorunludur. Avrupa kültürü ve kimliğini koruma amacına uygun olarak yönetmenlerinde Avrupa vatandaşı olması gerekmektedir. Bununla birlikte önceki tarihlerde Eurimages desteği almış ortak yapımcıların, ödenmemiş borcu varsa destek verilmemektedir (<http://www.coe.int>).

Ortak yapımların Avrupa sinema tarihinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Ortak yapım; iki ya da daha fazla ülke sinemasının parasal ve teknik olanakları ile yaratıcı kadrolarını ülkelerin birbirleriyle yaptıkları anlaşmalar sonucunda bir araya getirmelerini sağlamaktadır (Ulusay, 2003: 66). Bu işbirliğin de proje Eurimages'a üye ülkelerin birinden ortaya çıkarılmalı ve kültürel köken, yatırımlar ve haklar bakımında Avrupalı olması gerekmektedir. Bu nedenle Avrupa kültürünü ve kimliğini koruma amacına uygun olarak; yönetmenlerinde Avrupa kökenli olması ve projenin Avrupa kökeni karakterler taşıması koşulu bulunmaktadır. Projenin Avrupalı karakteri ise Sinematografik Ortak Yapım Üzerine Avrupa Sözleşmesi'nde geçen puan sistemi temelinde değerlendirilmektedir. Toplam puan olan 19 üzerinden 15 puan alan proje

Avrupalı sayılarak değerlendirmeye alınır. Bu yüzden bir filmin Avrupalı karakterli olması için hazırlanan sinema filmlerine yönelik projeler, yönetmen 3, senarist 3, başrol 3, ikinci rol 2, üçüncü rol 1, besteci1, kameraman 1, ses kayıtçısı 1, editör 1, sanat yönetmeni-kostüm 1, stüdyo-çekim mekanı 1, post-produksiyon 1 puan üzerinden değerlendirilmektedir (Soydan, 2008: 151). Avrupalı karakterli olması için ise hazırlanan animasyon projeler; Senaryo 2, karakter tasarımı 2, yönetim 2, storyboard 2, çizimler 2, Avrupa'daki harcamaların %50'si 2, Avrupa'daki renklendirmenin %50'si 2, baş dekoratör 1, tasarım 1, müzik 1, bilgisayar altyapısı 1, compositing 1, kurgu 1, ses 1'den oluşan toplam 21 puana göre değerlendirilir. Animasyon projenin Avrupalı sayılabilmesi için, 21 toplam puan üzerinde en az 14 puan alması gerekmektedir (Altunç, 2008: 25).

Eurimages'a başvuru, yapımcıların rızası ile yapımcılardan biri aracılığıyla yapılmaktadır. Başvuru formu İngilizce veya Fransızca olarak daktilo ile doldurulur. Yapımcılar kendi ülkelerinin temsilcileriyle iletişim kurmak zorundadırlar. Çünkü iletişim toplantı tarihine kadar kurulmamış olursa proje gündeme alınmayabilir. Başvuru tarihleri yıllık olarak Eurimages'ın resmi web sitesinde duyurulmaktadır. Bir proje Eurimages gündemine alındıktan sonar, iki defadan fazla geri çekilemez. Geri çekilen bir proje, bir dahaki toplantının gündemine otomatik olarak giremez. Bir sonraki toplantıda gündeme alınması talebi, ilgili yapımcı tarafından uygun başvuru süresi dahilinde, yazılı olarak Genel Sekreter'ya bildirilmektedir. Bir toplantıda değerlendirildikten sonra reddedilen bir proje için tekrar başvuru yapılamaz (<http://www.sinema.gov.tr>).

Eurimages, yardım fonunu dağıtabilmek için yılda altı kez toplanmaktadır. Gerekirse ara toplantılarda yapılmaktadır. Projeler için finansal destek başvuruları Eurimages Genel Sekreterine ortak yapımcılardan biri aracılığıyla tüm ortak yapımcıların yazılı onay beyanı eşliğinde sunulur. Başvuruda buluna projeler incelendikten sonra, destek kararı alınan projelere; verilen destek miktarı Euro cinsinden hesaplanarak beyan edilmektedir. Filmlerin ortak yapım bütçelerinin %20'si oranında kaynak aktarılmaktadır (Makal, 1996: 80). Pornografik özellik taşıyan, şiddet içeren ve insan haklarının ihlal edilmesini teşvik edici içeriğe sahip projeler destek dışında tutulmaktadır. Destek kararı alınmış projeye finansman desteğinin ödenmesi Genel Sekreter ile başka anlaşma yapılmadığı takdirde üç taksit şeklinde yapılmaktadır.

Çekimin ilk günü kararlaştırılan meblağın %60'ı ilktaksit olarak ödenmektedir. Filmin ilk kopyasının tamamlanmasının ardından Genel Sekreterin onayıyla ikinci taksit olan %20'si ve ortak yapımcı ülkelerdeki sinemalardaki gösterimlerin onaylanmasının ardından taksit olarak da kalan son taksit %20 ödenmektedir. Eurimages fonundan destek hakkı kazanan yapımcılar dokuz ay içinde çekimlere başlamazlar ise; verilen yardım kararı geçerliliğini yitirmektedir. Proje destek verilen süre de bitirilmezse ve ortak yapımda yer alan ülkelerde gösterime girmediği takdirde Eurimages tarafından sağlanan destek geri çekilmektedir (Soydan, 2008: 155-156). Alınan desteğin geri ödemeleri ise; filmin gösterim ve satışlarından elde edilen gelire göre hesaplanmaktadır. Eurimages'in en önemli yararlarından biri, yaratıcı belgesellere verdiği destektir. En az 45 dakika olmak şartı ile olmak üzere finansal destek sağlamaktadır. Finansal destek şartlar uzun metrajlı filmler ile benzerlik taşır, ancak %15 yardım alabilmektedir. Meblağın ödenmesi de aynı şekilde olmaktadır; ancak üçüncü taksitin ödemesi belgeselin en az bir tane prestijli film festivaline seçildikten sonra yapılmaktadır (Makal, 1996: 80).

Eurimages tarafından desteklenen ortak yapım projeleri iki kategoride değerlendirilmektedir. Bu nedenle projelerin pazar potansiyeli ve Avrupa sinemasının kültürel çeşitliliğini yansıtması gerekmektedir. Bu nedenle ortak kökleri tek bir kültürle ortaya çıkan Avrupa toplumunun birçok yönünü yansıtan ortak yapımları desteklemeye çalışmaktadır (Ulusay, 2003: 67).

Eurimages filmlere sadece ortak yapım desteği sağlamamaktadır, bunun yanında önemli bir destekte film dağıtım desteğidir. Dağıtım desteği sayesinde filmler Avrupa ülkelerinde gösterim olanağı yakalayarak, farklı ülkelerde seyircilere ulaşma imkanı yakalamaktadır.

1.3.1.2. Dağıtım Desteği

Dağıtımıcı, üye devletlerde temel görevi sinematografik ve görsel işitsel ürünlerin dağıtımını yapmak olan, özel ya da kamu yayıncılığı ile uğraşmayan gerçek ya da tüzel kişiliklerdir. Eurimages Genel Sekreterliği aracılığıyla düzenlenen dağıtım desteği

Avrupa Birliği MEDIA⁶ programından yararlanmayan Eurimages üyesi, Bosna-Hersek, Hırvatistan, Sırbistan, Makedonya, İsviçre, Macaristan, Romanya ve Türkiye gibi ülkeleri kapsamaktadır (Altunç, 2008: 27). Bu ülkelerden dağıtımıcılar, herhangi bir Eurimages üyesi ülke tarafından yapılmış filmleri kendi ülkelerinde dağıtım için destek alabilmektedir. Ancak hiçbir yapımcı kendi ülkesinde yapılmış bir film için dağıtımına desteği alamamaktadır (Ulusay, 2003: 68).

Dağıtım için destek istenilen film daha önce gösterime girmemiş olması gerektiği gibi, pornografi ve şiddet içermemesi ve üye devletlerden birinin diline sahip olması gerekmektedir. Dağıtım desteği talep edilen filmlerin Avrupalı bir yönetmen tarafından çekilmiş olması gerekmektedir. Eurimages'ın Avrupa kültürünü korumak ile ilgili amacı bu dağıtım programında da kendini göstermektedir. Eurimages EFDO⁷ yardımı ile, kendi desteği ile yapılan filmler başta olmak üzere dağıtımla ilgili %50'sini karşılamaktadır (Makal, 1996: 80).

Eurimages MEDIA programından yararlanmayan ülkeler için yapılan dağıtım destekleri karşılıksız olarak yapılmaktadır. Avrupa Birliği MEDIA programından yararlanmayan ülkeler dağıtım desteği alabildikleri gibi gösterim ve sinema salonu desteği de alabilmektedirler

1.3.1.3. Sinema Salonu Desteği

Eurimages katkısı ile Avrupa da sinema salonu zinciri kurmada başarılar elde edilmiştir. Eurimages'in sinema salonlarına sağladığı maddi destek, Avrupa Birliği bünyesindeki MEDIA programından yararlanamayan, Türkiye'nin de aralarında bulunduğu altı ülkeye; Arnavutluk, Makedonya, Sırbistan, Rusya, Bosna-Hersek ve Türkiye'ye geri ödemesiz olarak sağlanmaktadır (<http://www.sinema.gov.tr>). Sinema salonlarına yapılan yardımlar ile birlikte; Avrupa filmlerinin dağıtım ve dolaşım konusundaki sıkıntıları gidermek, salon sayısını arttırmak, salonların koşullarını

⁶ MEDIA Programı: Avrupa film ve televizyon sanayisinin uluslararası alanda rekabetgücünün artırılması ve televizyon kanallarının artan ihtiyaçlarını karşılama kapasitesinin geliştirilmesi amacıyla oluşturulmuş destekleme programıdır. MEDIA, Avrupalı şirketlerin dünya pazarındaki paylarının çoğaltılması ve Avrupa görsel-işitsel sanayinin uluslararası pazardaki rekabet gücünü arttırmayı amaçlamaktadır. MEDIA programında görsel-işitsel alanda gelişen teknoloji yayım ve dağıtımları teşvik edilmektedir. Bu program Avrupa'daki dilsel ve kültürel çeşitliliğin teşvik edilmesine, görsel-işitsel mirasın korunmasına ve geliştirilmesine özen göstermektedir (<http://www.ikv.org.tr>).

⁷ Avrupa Film Dağıtım Ofisi.

iyileştirmek, Avrupa sinema pazarını genişletmek amaçlamaktadır. Bu programın yönetimi Europa Cinemas'a verilmiştir. Europa Cinemas yönetimindeki yardım fonundan yararlanmak isteyen sinema salonlarının yıllık programının en az %33'ünün Avrupa filmlerinin ilk gösteriminden oluşması ve yıl içinde gösterimi yapılacak toplam filmlerin %50'sinin Avrupalı filmlerden oluşması gerekmektedir. Sinema salonlarına yapılan yardımda yapım ve dağıtımı Eurimages destekli olan filmlerin gösterimi önemli yer tutmaktadır (Ulusay, 2003: 69).

Eurimages ve Europa Cinemas logosunu kullanmak zorunda olan sinema salonları, herhangi bir reklam ürünüde salonun Eurimages tarafından desteklendiğini belirten ibareye yer vermek ve filmleri kendi dillerinde, altyazılı olarak göstermek zorundadır (Altunç, 2008: 29).

Eurimages sinema salon desteğini sadece sinema salonu açmak için vermemektedir. Sinema salonlarının iyileştirilmesi ve geliştirilmesi amacıyla sinema salonlarının dijitalleşmesine de destek sağlamaktadır. Eurimages'ın dijital projelere olan desteğini ise; dijital sinema projelerini, uydu ve yüksek çözünürlüklü internet dağıtımını kapsamaktadır (Soydan, 2008: 181). *“Eurimages, dijital gösterim olanağına sahip sinema salonlarında gösterilmek ve uydu veya yüksek çözünürlüklü internet üzerinden dağıtım gerçekleştirmek üzere üretilmiş en az 2K dijital master kopyaların desteklenmesini de sağlamaktadır”* (Altunç, 2008: 29). Eurimages destekli filmler üreten üreticiler, destek için önce, yazılı olarak başvuru yapmaları gerekmektedir. Yönetim kurulu, Eurimages Genel Sekreterliği tarafından hazırlanan destek önerilerini temel olarak başvuruları değerlendirecek ve seçim yapmaktadır. Dijital eserin toplam maliyetinin en fazla % 80'ini veya en fazla 10 bin Euro destek vermektedir.

1.3.2. Eurimages'in Kurumsal Yapılanması ve İşleyişi

Avrupa filmlerinin ortak yapımını, dağıtımını ve gösterimini desteklemek amacıyla kurulan Eurimages; her üye devletin bir temsilci bulundurduğu Yönetim Kurulu tarafından yönetilmektedir. Kurulun başkanlığını Avrupa Konseyi Genel Sekreter Yardımcısı yürütmektedir (Altunç, 2008: 22). Fon yardım sağlama politikasını, finansal destek şartlarını ve desteklenecek projeleri seçmek için yılda altı kez toplanmaktadır. Gerekirse ara toplantılarda yapılmaktadır. Yönetim kurulu başvuruda

bulunan projeleri inceler, yardımların verilmeden önce tasarıların niteliğini ve tasarılarda yer alan kişilerin profesyonelliğini göz önüne aldıktan sonra yardım kararı alınmaktadır (Makal, 1996: 80).

Yönetim Kurulu Başkanı Eurimages üyesi ülkelerin aday olabileceği bir seçimle iki yıllığına bir kereliğine seçilmektedir. Eurimages Başkanı etkinliklerin sürekliliğini sağlamakla görevlidir. Başkanın destekleme projelerinde oy hakkı bulunmamaktadır. Yönetim kurulunda üye ülkeler arasından bir kereye mahsus olmak üzere bir yıllığına iki tane Başkan Yardımcısı seçilir. Başkan Yönetim Kurulu toplantılarına katılamadığı durumlarda; Başkan'ın atadığı Başkan Yardımcısı yerine vekalet eder veya Eurimages Genel Sekreteri geçici olarak Başkan olmaktadır. Genel Sekreter iki yıllığına Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği tarafından atanmaktadır ve Eurimages'ın çalışmalarını hazırlamakla görevlidir. Genel Sekreter Yönetim Kurulu'nun toplantılarını organize eder ve kararlarını yerine getirmekle sorumludur (Soydan 2008: 141-142). Eurimages'ı denetleme görevi geniş yetkilerle donatılmış Denetleme Kurulu tarafından yapılmaktadır. Denetleme Kurulu üye ülkeler tarafından atanan beş kişiden oluşmaktadır (Altunç, 2008: 23).

Eurimages bünyesinde desteklenecek projelere karar vermek için özel çalışma grupları oluşturulmuştur. Bu gruplar Yönetim Kurulu üyelerinden oluşmaktadır. İlki beş üyeden oluşan ortak yapım yardımlarını için yapılan başvuru değerlendirmelerini yapmak için oluşturulan ortak yapım çalışma grubudur. Ortak yapım çalışma grubu yapımcılar tarafından gönderilen başvuru formlarını inceler ve destek miktarını fonun bütçesine göre belirledikten sonra yönetim kuruluna bildirir. İkincisi dağıtım yardımı alan ülkeler başta olmak üzere yedi kişiden oluşan dağıtım çalışma grubudur. Son olarak sinema salonu çalışma grubu bulunmaktadır. Sinema salonu yardımı alan ülkeler başta olmak üzere yedi kişiden oluşan grup; sinema salonu açmak isteyen kişilerin başvurularını değerlendirmek için kurulmuştur (Soydan, 2008: 142-143).

1.3.3. Eurimages'a Üyelik

Eurimages'ın 36 üyesi bulunmaktadır. Avrupa Konseyi'ne Eurimages'a üye olmak isteyen aday ülkeler Yönetim Kurulu tarafından belirlenmektedir. Eurimages'a üye olmak isteyen aday ülkenin üyelik kabulü şu şekilde olmaktadır (<http://www.coe.int>);

1. Avrupa Konseyi üyesi herhangi bir ülkenin yetkili makamı, Eurimages'a üye olmak istediğini, Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği'ne, herhangi bir zaman diliminde, bir mektupla bildirir. Bu mektup genelde, ülkenin ya Kültür Bakanlığı tarafından ya da Avrupa Konseyine üye devletin, Avrupa Konseyindeki daimi temsilcisi tarafından gönderilir.

2. Genel Sekreter Eurimages İcra Direktörü Eurimages'a katılım isteği mektubunu Eurimages Yönetim Kuruluna bildirir.

3. Eurimages, üye olmak isteyen aday ülkenin yetkili makamıyla iletişime geçer ve aday ülkenin sinematografik durumunun ne halde olduğunun raporunu, İngilizce veya Fransızca olarak, ister. Gelen rapor, EURIMAGES yönetim kuruluna sunulur. Aday ülkenin sinematografik durumunun değerlendirilmesinde özellikle şu yasal ve yapısal kriterlerin yerine getirilmesi istenir;

- Aday ülke mevzuatını, görsel işitsel sektöre ruhunu veren, Avrupa Konseyi Sınır Ötesi Televizyon Sözleşmesi, Telif Hakları Sözleşmesi, Komşuluk Hakları Sözleşmesi ve Sinematografik Ortak Yapım Üzerine Avrupa Sözleşmesine göre düzenlemelidir.

- Aday ülke, uluslararası düzeyde ve uluslararası ticaret anlaşmaları çerçevesinde, kendi kültürel alanının korumasını yapmalıdır.

- Adayülke, sinemadan sorumlu ulusal üretim destekleme sistemine ve bu konudaki yetkili makama sahip olmalıdır.

- Adayülke, görsel-işitsel üretimin teçhizatıyla ilgili teknik altyapıya, dağıtım ve sinemaşebekesi yapısına sahip olmalıdır.

4. Aday ülkenin sinematografik durumuyla ilgili sunulan raporun teslim alımında, Eurimages, raporu aldığını bildirir, yönetim kurulu tarafından raporun incelenme süresi hakkında yetkili makam bilgilendirilir ve yıllık desteğin yaklaşık değeri belirtilir.

5. Yönetim Kurulu tarafından aday ülkenin raporunun incelenmesinden sonra aday ülkenin adaylığıyla ilgili tartışmalar yapılır.

6. Yönetim Kurulu Eurimages'a aday ülkenin yetkili makamına gönderdiği mektupta, aday ülkenin adaylığı ile ilgili yapılan tartışmaları belirtir ve Yönetim Kurulu'nun bir sonraki toplantısına katılmak için aday ülkenin heyetini davet eder.

7. Aday ülkenin yetkili makamına gönderilen mektupta, başkan, aday ülkenin davet edilen heyetinin hangi tarihte geleceği belirtir.

8.Yönetim Kurulu tarafından, aday ülkenin heyeti ile yapılan görüşmelerde, Eurimages'a aday ülkenin yetkili makamına, Yönetim Kurulu'nun aday ülke ile ilgili tavsiyelerini içeren bir mektup verir ve Yönetim Kurulunun adaylıkla ilgili düşüncelerini içeren bir mektup Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği'ne gönderilir.

9. Yönetim Kurulu'nun düşünceleri olumlu yönde ise; Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği, aday ülkenin kabulünü, finansal sonuçlarını ve Eurimages Yönetim Kurulu temsilcisinin atanmasını ve bunların resmi bildirimini talep eder.

10. Aday ülkenin yetkili makamı, Eurimages tarafından gönderilen bir mektuplaEurimages'a bağlı olacaklarına dair onay için davet edilir.

Yukarıdaki şartlara göre belirlenen ülkelerin temsilcilerinin bulunduğu Yönetim Kurulu, hangi durumlarda finansal destek sağlayacağına yönelik politikaları ve desteklenecek projeleri seçmek için yılda beş kez toplanmaktadır. Eurimages'ın yıllık toplantı takvimi, başvuru süreleri, ortak yapım, dağıtım ve sinema salonu destek başvurusu ve başvuru formları ayrıntılı olarak Eurimages'in resmi web sitesinde http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp yayınlanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL SÜRECİ VE 1990 SONRASI EURIMAGES ÜYELİĞİ

Türk film endüstrisi üzerine yapılan tarihsel çalışmalar genellikle, film içeriklerine ya da sinema endüstrisine egemen olan etmenlerin niteliklerine göre belirlenmektedir. Sinema tarihçisi Nijat Özön Türk sinemasını şu şekilde dönemlere ayırmıştır: 1910-1922 arasını İlk Dönem, 1922-1939 arasını Tiyatrocular Dönemi, 1939-1950 arasını Geçiş Dönemi, 1950-1960 arasını Sinemacılar Dönemi'nin ilk bölümü, 1960-1966 aralığını ise Sinemacılar Dönemi'nin ikinci bölümü olarak ayırmaktadır (Akt. Önder ve Baydemir, 2005: 116). Kalemci ve Özen ise Türk sinemasını Ağ Örgütlenmesi Dönemi (1950-1989) ve Hiyerarşik Ağ Örgütlenmesi Dönemi (1989'dan günümüze) olmak üzere iki dönemde incelemektedir. 1950 öncesi Türk sinemasında bahsedilen dönemler üretimin örgütlenmesi açısından ele alınmaktadır. 1950 sonrası Türk sinemasının örgütlenmeye başladığı ifade edilmektedir (2011: 60).

Türk sineması tarihsel süreç içerisinde toplum içerisinde meydana gelen siyasal, ekonomik ve toplumsal olaylardan etkilendiği gibi, dünyada meydana gelen ekonomik ve siyasal olaylardan da etkilenmektedir. 1980 sonrası değişen makro politik değişimlerle birlikte Türk sineması uluslararası ilişkiler kurmaya başlamıştır. Türkiye'nin 1990 sonrası Eurimages üyeliği de ekonomik ve siyasal alanda yaşanan değişimlerin bir sonucudur. Eurimages üyeliği Türkiye'nin uluslararası ilişkilerdeki yeri açısından önemli bir gelişmedir (Ulusay, 2008: 145). Türkiye'nin Eurimages üyeliğine ve üyelik sonrası sinema alanında yaşanan değişim ve gelişmelere geçmeden önce Türk sineması tarihine genel olarak bakmak gerekmektedir.

2.1. TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE TARİHSEL BİR ÇERÇEVE

Türkiye'ye sinemanın gelişi; Osmanlı Devleti zamanında Lumiere Kardeşlerin Paris'teki gösterilerinden bir yıl sonra sarayda gerçekleştirilen gösterilerle olmuştur. Bertrand'ın saray halkına yaptığı gösterilerden kısa bir süre sonra halka açık gösterilerde yapılmaya başlanmıştır (Yelence, 2013: 35). Türkiye'deki ilk film

faaliyetleri yabancılar ve azınlıklar tarafından film gösterimi ve dağıtımı olarak gerçekleştirilmiştir (Yalamaç, 2011: 70). Türklerin Sinema ile ilgilenmesi başlaması ise Birinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelmektedir. 14 Kasım 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir (Önder ve Baydemir, 2005: 118). Türk sinemasının ilk yıllarında sinema teşkilatlanması devlet eliyle, daha çok askeri ve siyasi olarak süreklilik kazanmıştır (Duruel, 2002: 16).

1920 sonrası Türk sineması, Muhsin Ertuğrul'un tekelinde, tiyatro oyuncuları, dekorları, kostümleri ile tiyatro eserlerinin sinemaya uyarlandığı, tiyatro özellikleri taşıyan filmlerin çekildiği bir dönemdir. 1922-1939 yılları arasını kapsayan bu dönem tiyatrocular dönemi olarak kabul edilmektedir. Ertuğrul'un 17 yıllık tekeli, Faruk Kenç'in 1939 yılında çektiği *Taş Parçası* filmi ile kırılmıştır ve 1939-1950 yıllarını kapsayan Geçiş Dönemi Türk sineması başlamıştır. Bu dönemde yurtdışında fotoğraf ve sinema eğitimi almış Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Şadan Kamil gibi genç yönetmenler tiyatro üslubunu kırmaya ve sinemaya özgü bir üslup oluşturmaya çalışmışlardır (Tunç, 2012: 75). Ancak bu dönem yönetmenleri film çekerken tiyatro oyuncuları ve teknik ekipten yararlandığı için tiyatronun etkisinden tam olarak kurtulamamıştır (Sivas, 2007: 79). 1950 yılında Ömer Lütfü Akad ile başlayan sinemacılar dönemi, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Halid Refik, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman F. Seden gibi yönetmenlerin çalışmalarıyla sinema dili oluşturulmuştur. Bu dönemde Türk sineması tiyatrocuların egemenliğinden kurtularak yeni bir üslup kazanmıştır. Çünkü bu dönem yönetmenlerinin sinema anlayışı, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzeni, konu ve oyuncu seçimi tiyatro etkisinden uzak ve sinemasal özellikler taşımaktadır (Özön, 1968: 25). 1960'lı yıllar sadece sinema dilinin oluşması açısından elverişli değildir, bu yıllarda film sayısı, seyirci sayısı, sinema salonu sayısı, yapımevi sayısı ve sinema sektöründe çalışan teknisyen ve yönetmen sayısında sürekli olarak bir artış yaşanmıştır (Scognamillo, 2003: 161). 1960'lı yıllar da Türk sinemasının yükselişinde sinemanın ucuz bir eğlence aracı olmasının yanında, göç, köy kent yaşamındaki değişimler, siyasal olaylar, askeri müdahaleler, ekonomik sorunlar sinemaya doğrudan etki etmiştir (Tunç, 2012: 92).

1960 devrimi sonrası yeni Anayasa düzeninin getirdiği özgürlükçü ortamla birlikte daha önce sinema da yer bulamayan işsizlik, sınıfsal çatışma, sendika olgusu, iç

göç, sömürü temalı filmler de çevrilmeye başlamıştır. Birendüstri alanı olarak Türk sinemasının en üretken olduğu ve Yeşilçam ismiyle anılanbu dönemi Burçak Evren ikiye ayırmakta, 1960-1967 yılları arasını ‘Altın Yıllar’, 1968-1974 yılları arasını ‘Yeşilçam’ın Yükselişi’ olarak ele almaktadır (Akt: Sivas, 2007: 80). 1960 yıllar yapım, gösterim ve dağıtım alanlarındaki büyümeye bakıldığında Altın Çağ olarak adlandırılmaktadır. 1960’lar sadece üretim açısından değil, hem düşünsel tartışma ortamına hem de Türk sinemasının önemli filmlerinin yapıldığı bir dönem olduğu için Altın Çağ olarak anılmayı hak etmektedir (Erkılıç, 2003: 111). Toplum içinde meydana gelen olayların, sinemasal anlatı özellikleri, sinema endüstrisinde yaşanan değişim ve dönüşümlerin Yeşilçam sinemasına yansımalarına değinilerek Türk sinemasının gelişimine değinilecektir.

2.2. YEŞİLÇAM SİNEMASI

1960-1970’li yıllar Türk sinemasının en parlak yılları olmuştur. Film üretimiyle birlikte seyirci sayısı ve sinema salonu sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. 1960-1965 yılları arasında 614, 1966-1970 yılları arasında 1075, 1971-1975 yılları arasında 1185 film üretilmiştir. Türk sinemasında yaşanan üretim artışıyla birlikte sinemanın endüstriyel anlamda kârlı bir işalanı olduğunu görülmüştür (Scognamillo, 2003: 160) 1960’lıyıllarda, yönetmenler, senaristler, işletmeciler, amortisman filmler, yıldız oyuncular, sansür, bono, çek ve senet kullanımı Yeşilçam Sinema endüstrisinin oluşmasında etkili olmuştur (Sivas, 2007: 81).

Yeşilçam sineması popüler üretim süreci içinde, melodram, güldürü, polisiye fantastik ve kovboy türünde filmler yapılmıştır. 1960’lı yıllardan 1970’li yılların ortalarına kadar artan film üretimi Yeşilçam sinemasını enflasyon sinemasına dönüştürmüştür. 200’ün üzerine çıkan film üretimiyle birlikte, sinema salonu yetersizliği, stüdyo, laboratuvar, teknik eleman, personel eksikliği, yılda birkaç filmde oynayan oyuncunun, bir düzineye yakın senaryo yazan senaristin ve yılda birkaç film çeviren yönetmenlerin zorlanması sonucunda kalitesiz filmler ortaya çıkartılmıştır. 1967 yılında başlayan renkli film yapımıyla birlikte artan film maliyetleri ve televizyon yayınlarının başlamasıyla seyirci sayısındaki düşüşle birlikte Yeşilçam Sineması parlak dönemini kaybetmeye başlamıştır (Özön, 1995: 245).

Türk sinemasındaki film yapım artışına rağmen düzgün şekilde bir örgütlenmenin gerçekleştirilememesi, sinemadan elde edilen gelirlerin tekrar sinemaya döndürülememesi, Altın Çağ olarak adlandırılan dönem 1970'lerin ortalarına gelindiğinde düşüşe geçmiş ve 1980'li yıllarda da son bulmuştur (Hıdıroğlu, 2010: 95). 1970'li yıllardaki Türk sinemasının yapısal gelişiminde, dış faktörlerin rolü iç faktörlerden daha büyük olmuştur. Türkiye'de 1971-1980 yılları arasında, başta siyasi ve ekonomik alanlarda olmak üzere birçok alanda köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Toplumda meydana gelen siyasi, iktisadi ve sosyolojik değişimler sinema sektörünü derinden etkilemiştir. 1970-1980 yılları arası bir muhtıra ve bir darbenin yaşandığı; Türk toplumunun acılı ve karanlık dönemini kapsamaktadır. Kıbrıs Barış Harekatı, Amerikan ambargosu ve petrol krizi sonrası meydana gelen ekonomik kriz film yapım maliyetlerinin artmasına ve sinema sektörü hacmini daraltmıştır. Televizyonun bu dönemde yavaş yavaş yaygınlaşması ve aile seyircisinin acısından daha ucuz olması nedeni ile televizyonu tercih etmesi, film biçimlerinde ve türlerinde değişiklik yapılmasında etkili olmuştur. Siyasal ortam, kitle iletişim araçlarının özellikle televizyonun etkisi ve köyden kente yaşanan göç etmenlerinin katkısıyla seks, arabesk ve politik filmlerde büyük bir artış yaşanmıştır (Tunç, 2012: 122). Sinema salonlarındaki seks filmlerinin artışı, sinema ve politik söyleme vurgu yapılması, arabesk filmlerin artışı, üniversitelerde sinema eğitiminin verilmeye başlanması, siyah/beyaz film yapımının tamamen ortadan kalkması, televizyonun yaygınlaşmaya başlaması ile beraber sinema seyircisinin azalmaya başlamıştır. 1977 yılından sonra zaten mevcut şekilde devam eden sansürün daha da ağırlaştırılmasıyla birlikte film yapımı azalmaya başlamış ve Türk sineması daralma sürecine girmiştir. 1977 yılında; Türk sinemasında yasal düzenlemeler hazırlamak, yurt dışında film haftaları düzenlemek, yurtdışındaki festivallere katılacak filmlerin altyazı kopyalarını üretmek amacıyla Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi Başkanlığı kurulmuştur. Her dönemde olduğu gibi bu dönemde de Türk sineması içinde bulunduğu dönemin toplumsal yapısından fazlayla etkilenmiştir (Erkılıç, 2003: 118).

Türk sinemasını ekonomik olarak olumsuz etkileyen televizyon olgusunun yaygınlaşması ve ticari sinemanın kurtuluşu olarak görülen seks ve arabesk filmlerinin artmasına rağmen; Lütfü Akad, Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Yavuz Özkan, Erdal Kıran,

Korhan Yurtsever, Zeki Ökten ve Ali Özgentürk mevcut yapının dışında filmler ortaya koymuşlardır (Duruel, 2002: 125).

1970’li yıllarda Türk sinemasındaki gelişmeleri şu şekilde özetleyebiliriz; televizyona artan ilgi, kitleleri sinemadan uzaklaştırmış, sinema salonları kapanmaya başlamış, çeşitli furyaların etkisiyle filmlerin kalitesi düşmeye başlamış ve sinema sektörü daralma sürecine girmiştir. Sinema seyircisinin televizyonu tercih etme nedenleri arasında; ucuz bir eğlence aracı olması ve aile tercihi gibi nedenler yatmaktadır. Televizyonun yaygınlaşması kadar, 12 Eylül öncesindeki terör ortamı ve ekonomik sorunlarda toplumu sinema salonlarından uzaklaştırmıştır. 12 Eylül askeri darbesi 1980 sonrası Türk sinemasını etkileyen en önemli olaylardan biridir. Darbe ile birlikte toplum hayatında yaşanan olaylar sinema alanına da yansımıştır.

2.3. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI

1980’ler Türkiye’de yeni kavramların ortaya çıktığı yıllar olmuştur. 12 Eylül askeri darbe ile başlayan süreçte, Türkiye’de köklü değişimler meydana gelmiştir. Darbe, 1980 sonrası siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal olmak üzere birçok alanın yeniden düzenlenmesinde belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Devlet baskısı artmış; baskı ile siyasal kaosu engellemeyi başarmış ve ülke depolitize olmaya sürüklenmiştir. Böylece siyasal eğilimler bulanıklaşır ve insanı eğilimler yitirmeye başlanmıştır. Depolitizasyon sürecinde bireysellik ve tüketim bir yaşam tarzına dönüşmeye başlamıştır (Duruel, 2002: 102). 80’li yıllar Türkiye’de yeni kavramların ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Bu kavramlardan biride liberal ekonomi politikasıdır. Liberal ekonomi politikasıyla birlikte herşey piyasada dönen bir mal haline gelmiş ve toplum hızla değişmeye başlamıştır (Pösteği, 2012: 22). “*Toplum yerine bireyi merkez alan ve bireyin çıkarlarını üstün tutan liberal bir düşünce temeline dayanan yeni politikalar, tüketimi, toplumsal kutuplaşmayı, sınıfsal ayrımları beraberinde getirmiştir*” (Duruel, 2002: 102).

1980’li yıllarda artan ithalatta birlikte görsel iletişim araçlarında belirgin değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Medya ve reklamcılık sektörü genişlemeye başlamıştır. Gazete ve dergi satışlarında belirgin düzeyde bir artış yaşanmıştır. Kitle iletişim araçları yeni bir söylem ve kamuoyu oluşturarak mevcut düzeni sorgulamaya

başlar. Askeri yönetimlerin etkileri sorgulanmaya başlanması ile birlikte sivil bilinçlenme yükselişe geçmiştir. Bu dönemde cinsellik tartışılır, feminizm hareketi yükselişe geçmeye başlamıştır (Tunç, 2012: 140-141).

1980’li yıllarda toplumda yaşanan sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alandaki değişimler Türk sinemasına da yansımıştır. Ekonomik krizin etkileriyle birlikte sinema alanında büyük bir bunalım yaşanmış ve bu bunalım üzerine tartışmalar yapılmıştır. Bölge işletmeciliği yerini, daha ucuz şekilde kitlelere film ulaştıran video işletmeciliği almıştır. Gündelik yaşamdaki değişimler sinema sektörüne yansır; tüketim olgusu, arabesk, yabancılaşma, iletişimsizlik, bireysel haklar, feminizm, kadın sorunu, 12 Eylül darbesini konu alan filmler üretilmeye başlar. Bu dönemde kadın filmleri, arabesk filmleri ve aile güldürülerinde büyük bir artış yaşanmıştır (Erkılıç, 2003: 139).

1980 döneminde televizyon ve video, siyasal ve iktisadi koşullar, anarşi ve terör, 12 Eylül’ün öncesi ve sonrasındaki şartlar, Amerikan sinemasının hegemonyası gibi çeşitli nedenlerde dolayı film izleyicisi giderek ucuz eğlence aracı olan televizyona kaymış ve sinema salonları kapanmaya başlamıştır (Scognamillo, 2003: 369). Sinema salonlarının kapanmaya başlaması ve azalan sinema seyircisiyle ekonomik krize giren bölge işletmeciliğinden, video işletmeciliğine geçiş Türk sinemasını ayakta tutan önemli bir gelişmelerden biridir. 1980’li yıllarda yurtdışında yaşayan Türklere yönelik videokaset dağıtımı yapan Minareci Videola, Türkola, Türkkan gibi videokaset şirketleri önce filmlerin video haklarını alarak, daha sonra da videofilmyaptırarak krizdeki sinemayı canlandırmışlardır. Video işletmeciliği sinemanın yeni bir finansman kaynağı olarak ortaya çıkmıştır (Tunç, 2012: 142-143).

1980’li yıllar Türk sinemasında, seyirci ve salon sayısındaki düşüş, televizyon ve video kullanıcı sayısındaki artış, dağılan üretim tarzının yerine yenisinin getirilemediği ve son olarak da Amerikan film şirketlerinin Türkiye pazarına girmesiyle birlikte ekonomik kriz ile noktalanmıştır. Sinemanın içinde bulunduğu krize; videonun etkisi ve toplumsal yapıdaki değişmelerle önce arabesk filmlerle çözüm aranmaya çalışılmıştır. Bu dönemde televizyon ve video olgusuyla birlikte yıldız olgusu değişmeye ve yok olmaya başlamıştır. Sinema seyircisindeki değişimler, sinema filmlerini de etkilemiştir. Öğrenim görmüş gençlerin sinemada kaliteli filmler ilgi göstermesiyle; oyuncuya göre

belirlenen film olgusundan, yönetmene göre belirlenen film seçimine doğru bir geçiş söz konusu olmuştur (Erkılıç, 2003: 153-154).

1980’li ilk kez devlet eliyle sinema sektörünün düzenlenmeye çalışılmıştır. 1986 yılında sinema, video ve müzik eserleri yasası çıkartılır, The Share of Media projesi geliştirilir. Türk filmleri yabancı festivallerden ödüller kazanır ancak Türkiye’de salon ve izleyici bulamaz. Yeni sinemasal üsluplar ortaya çıkar, fakat seyirciye ulaşamaz. Yabancı dizilerin ve filmlerin TRT’de gösterilmesi ve video piyasasının katkısı ile farklı bir anlayışa sahip olmaya başlayan seyirci, Türk sinemasının yeni anlatım biçimleriyle bağını kuramaz. 1980 yılında kapatılan sinema kuruluşları, 1984 yılından itibaren yeniden örgütlenmeye başlamıştır⁸ (Erkılıç, 2003: 140).

1980’li yıllardaki Türk sinemasını özetlemek gerekirse; televizyon ve videonun yaygınlaşmasından sonra sinema seyircisinde büyük bir azalma meydana gelmiştir. Seyircisini kaybeden sinema salonları yavaş yavaş kapanarak pasaja dönüşmüştür. Gelişen video teknolojileri sayesinde sinemacılar yeni bir finans kaynağı bulmuştur. Bölge işletmeciliğinden kurtulan sinemacılar yeni arayışlara yönelmişler fakat seyirci ile bağ kurulamayan ve artan kalitesiz yapımlarla bu üretim tarzı da sona ermiştir. Amerikan majörlerinin Türkiye piyasasına girmesi ile birlikte Türk sineması tamamen krize girmiş ve üretim yapamaz hale gelmiştir. 1980’li yıllarda başlayan sinema alanındaki devlet desteği 1990’lı yıllarda da devam etmiş ve uluslararası kuruluşlara üyelikle birlikte sinema sektörüne yeni kaynaklar oluşturulmuştur.

2. 4. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI

1990 sonrası Türkiye’de ekonomik alanda gelişmelerin yaşandığı yıllar olmuştur. Banka ve finans sektörü gelişir, borsa kurulur, döviz gündelik hayatın bir parçası haline gelir. Özelleştirme kaçınılmaz bir politikaya dönüşür, Kamu İktisadi Teşekkülleri ya da KİT’ler özelleştirmeye başlanmasıyla özel sektör genişlemiştir. 12 Eylül sonrası kapatılan partilerin yeniden açılmasıyla birlikte çok partili parlamenter sistem yeniden kurulur. Küreselleşme ve teknolojik gelişmelerle birlikte dünya küçülmeye başlamış,

⁸ Sinema sektöründe faaliyet gösteren meslek birlikleri şunlardır: Eser sahipleri; SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), BSB (Belgesel Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), SETEM (Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği), SİNEBİR (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), SODER (Sinema Oyuncuları Derneği), FİYAP (Film Yapımcıları Derneği), Film Yön (Film Yönetmenleri Derneği).

Doğu bloğu yıkılması ile beraber sermayenin dünya üzerinde dolaşım etkinliği artmıştır. 1999 yılındaki Kocaeli depremi ülkeyi derinden sarsmıştır. Türkiye’de 1994, 1994 ve 2001 yıllarında ekonomik krizler meydana gelmiştir. Dış ve iç borç yükümlülüğü artmış, deprem ve ekonomik krizler toplum yaşamında kalıcı izler bırakmıştır. 1990 sonrası reklam ve medya sektörünün etki ve gücünü artırması sonucunda, sınıflar arası ekonomik uçurumların büyümüş, orta sınıf zayıflamaya başlamış (Tunç, 2012: 165-166).

Dünyada ve Türkiye’de sosyal, siyasal ve ekonomik alanlarda yenedünya düzenleri şekillenirken, sinema alanında da yeni değişim ve gelişmeler meydana gelmektedir. Türk sinema sektörü 1990’lı yılları kriz içinde karşılamıştır. 80’li yıllarda Türkiye dağıtım ağına giren Amerikan majörleri, 90’li yıllarda dağıtım ağına egemenliğini kurmuş. Türk filmleri salon ve seyirci bulamaz hale gelmiş vesinema sektörün de tam bir kriz ortamı yaşanmıştır. 90’lar üretim sistemi ve seyirci profili değişmeye başladığı yıllar olmuştur. 1990 sonrası dönem özel televizyon kanallarının açıldığı yıllar olmuş; sinema televizyondan faydalanmaya başlamıştır. Türk sinemasının geçmiş yıllardaki yapımları kendi seyircisiyle buluşmaya başlamış, televizyon için dizi ve filmler yapılmıştır. Yıllık üretim 30-40 filme kadar düşmüş, bunlardan yalnızca 10-15 tanesi sinemalarda gösterim olanağı yakalamıştır. 1990’lı yıllarda genç bir yönetmen kuşağı belirmiş, önceleri kısa filmlerle ve senaryolarla hayatını geçindiren bu kuşak Türk sinemasına yeni bir soluk getirmiştir. 90 sonrası Türk sinemasında bağımsız yapımlar, yapımcı-yönetmenler, film sponsorları ve ortak yapımlarla karma bir üretim yöntemi oluşmuştur. (Erkılıç, 2003: 160-161). 1990 yılında kriz içindeki sinemanın sorunlarını tartışmak ve çözüm yolları bulmak için Türk Sinema Kurultayı toplanmıştır. Kültür Bakanlığı ve Eurimages desteği gibi politikalarla sinema desteklenmeye başlamıştır.

1990 sonrası dönemde devletin sinemaya daha çok destek olmaya başladığını, sinema projelerinin gerçekleştirilebilmesi için maddi kaynak sağlanması yönünde uygulamalar başlatıldığını görmekteyiz. 1990 yılında dönemin Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek önderliğinde, Türk sinemasındaki krizin tartışıldığı ve çözümlerin arandığı Sinema Kurultay’ı düzenlenmiştir. Kurultayda; devletin sinemaya desteği, korumalar/önlemler, teşvik, sosyal güvence sorunları tartışılmış ve şu kararlar alınmıştır; Özerk bir sinema kurumu’nun kurulması, sinema-iş yasasının çıkartılması,

filmlerin sanatsal bütünlüğünün zedelenmemesi için denetimine yasal güvence getirilmesi, televizyonda devlet tekelinin kaldırılması, sinema ve televizyon sektörü işbirliği için yasal düzenleme getirilmesi ile Türk sinemasının yabancı sinemalar karşısında varlığını koruyabilmesi için yasal düzenleme yapılması hususunda kararlar alınmıştır (Tunç, 2012: 167).

Kurultay'da alınan kararlardan sadece televizyon sektöründe devlet tekelinin kaldırılması kararı 1993 yılında hayata geçirilmiştir. Sinemacılar kendi başlarına sektör olarak krizi atlatalmaları mümkün olmadığı için, devletin, sinemaya teşvik ve destek vermesi gerekmiştir. Devlet ilk kez 1991 yılında sinema sektörüne destek vermeye başlamıştır. 1989 yılında Kültür Bakanlığı'nın 1990 yılı bütçesine Türk sinemasına bir alt yapı oluşturmak ve filmler yaptırmak amacıyla 14 milyar Liralık bir bütçe oluşturmuştur (Scognamillo, 2003: 371). Kültür Bakanlığı 1980'li yılların sonundan itibaren sinema sektörüne farklı alanlar üzerinden destek vermeye başlamıştır. Kültür Bakanlığı, senaryo projelerine, uzun metrajlı, belgesel, çizgi film yapımlarına; alım, satım, desteklenmesi ve yaptırılması yönünde geri ödemesiz veya kredilendirme yoluyla destek vermektedir. Bunların yanında film festivallerine de ödenek ayrılmaktadır. Festivallere ilişkin yardımlar; üniversitelerin düzenlediği film festivalleri dahil olmak üzere birçok organizasyona ödemeler yapılmaktadır (Hıdıroğlu, 2010: 199). Devletin sinemaya ekonomik olarak katkısı sınırlı olarak varolmuş ve siyasetteki değişimlere göre belirlenmiştir. Kültür Bakanlığı'nın sinemaya katkısı tartışılır olmuşsa da sinemacılar açısından önemli olmuştur; Kültür Bakanlığı destekleri sponsor arayışlarında bir anlamda referans konumunda olmuştur (Erkılıç, 2003: 162). Hükümet değişiklikleri ile birlikte sinemaya destekler unutuluyordu. 1997 Aralık ayında çıkartılan kararname ile hükümet belediye vergilerinde yeni uygulamalar başlatmıştır. %0 olan yerli film vergisini %10'a çıkartırken, %25 yabancı film vergisini %10'a düşürmüştür (Scognamillo, 2003: 371). 2001 yılında sinema biletinde kesilen verginin %75'i sinema fonuna devredilmiş, ancak ülkenin içinde bulunduğu kriz gerekçe gösterilerek, bu kaynağın kullanımı sinemacılara açılmamıştır (Erkılıç, 2003: 162).

1990'lı yıllar karma fonlarla, kredilerle yapılan filmlerle, çeşitli üretim tarzlarının iç içe geçtiği bir dönem olmuştur. Türk sinemasının içinde bulunduğu kriz, yeni finansman yöntemleriyle aşılmaya çalışmıştır. Sponsorluk ve ortak yapımlar artmış, yapımcı-yönetmenler piyasaya hakim olmuştur. Kültür Bakanlığı desteği, Eurimages

katkısı ve televizyon anlaşmalarıyla karma fonlar film yapımına kaynak oluşturmaya başlamıştır (Tunç, 2012: 168). Film yapmak için tek başına bir yapımcının filme para yatırması nadiren gerçekleştiği için, filmin finansmanı için farklı yollar denenmektedir. Yapımcının gücünün yetmediği yerde Kültür Bakanlığı, televizyon ve sinema fonları ve sponsorlar devreye girmektedir (Pösteki, 2012: 52-53). Filmlerin finansmanını karşılamak için Türkiye 1990'lı yıllarda Avrupa Birliği sinema politikaları bünyesinde oluşturulan; EUREKA, MEDIA, See Cinema Network ve Eurimages⁹ gibi uluslararası program ve kuruluşlara üye olmuştur (Hıdıroğlu, 2010: 195).

Kültür Bakanlığı desteği, Eurimages katkısı, sponsorluk, medya ve reklam sektöründen gelen finansal destekler Türk sinemasında yapım faaliyetleri devam etmesine büyük olanak sağlamaktadır. 1990 yılından sonra gösterime giren film sayısında, seyirci ve salon sayılarının sektördeki dağılımlarının değiştiği gözlenmektedir. 1990 sonrası gösterime giren yerli film sayısında büyük düşüşler yaşanmış; gösterime giren yerli film sayısı 9-10'a kadar düşmüştür (Tunç, 2012: 185).

Tablo 2.1. 1990-2002 Yılları Film, Seyirci ve Salon Sayısı

Yıl	Yerli Film Sayısı	Gösterime Giren Yerli Film Sayısı	Gösterime Giren Yabancı Film Sayısı	Yerli Film Seyirci Sayısı	Yabancı Film Seyirci Sayısı	Toplam Sinema Salonu Sayısı
1990	74	25	194	5.668.705	13.565.271	354
1991	33	16	193	4.135.653	12.408.040	341
1992	39	13	165	3.082.474	10.158.925	312
1993	82	11	159	3.356.713	9.163.881	281
1994	78	15	161	1.185.408	9.282.056	192
1995	35	10	164	1.509.502	7.796.192	301
1996	37	10	171	2.467.300	7.861.138	300
1997	25	13	195	2.100.769	8.877.127	344
1998	23	10	172	2.097.503	13.650.177	358
1999	21	14	155	2.897.103	20.686.086	516
2000	19	14	172	11.070.277	14.187.149	606
2001	20	18	154	6.755.056	21.404.734	410
2002	22	9	168	1.572.865	21.984.231	424

Kaynak:Tunç, 2012: 185

⁹ Türkiye'nin Eurimages üyeliği ve Eurimages üyeliğinin Türk sinemasına katkıları ayrıntılı olarak Türk sinemasının Eurimages'a Üyeliği adı altında ayrıntılı olarak incelenecektir.

Tablo 2.1.'de görüldüğü gibi, yapımı gerçekleştirilen birçok yerli film, sinema salonlarında gösterim elde edememiştir. 1990-2002 yılları arasında sinema da gösterilen yerli film sayısı 9-18 arasında kalmıştır. 1990 sonrası yerli film izleyici sayısında 2000'li yıllara gelinceye kadar büyük düşüşler yaşanmıştır. Aynı durum yabancı film seyirci sayısında da yaşanmıştır fakat yabancı film seyirci sayısı her yıl yerli film seyirci sayısının daha fazla olmuştur. Sinema salonu sayısı 1994 yılından itibaren yükselse de; önemli olan koltuk sayısıdır. Çünkü sinema salonları 1980'li yıllarda küçülmeye başlamıştır.

1990 sonrası Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu özetlersek şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Amerikan film dağıtım şirketlerinin Türkiye'deki dağıtım kontrolünü ele geçirmesiyle; dağıtım yabancı şirketlerin eline geçmiş ve yerli filmlerin seyirci ile buluşmasında sorunlar ortaya çıkmıştır. 1990 sonrası film sayısı önceki yıllara göre az olsa da konu çeşitliliği, film dili, anlatım açısından yeni sinema anlayışları oluşmuştur. Televizyon ve reklamcılık sektöründeki gelişmeler sinema olumlu katkılar sağlamıştır. Türk sineması yeni finansal kaynaklar ile tanışmıştır; Eurimages sinema fonu, Kültür Bakanlığı desteği, TRT ve özel televizyonlar ile gösterim karşılığında yapılan destek anlaşmaları, festival ödülleri, reklam ve sponsorluk gibi. Bu dönemde iki farklı yeni kuşak yönetmen karşımıza çıkmaktadır. Kendi dilini, sinemasal özelliklerini yerleştirmeye çalışan gişe başarısını geri planda tutan kuşak ve popüler filmler yaparak seyircinin beğenisini gözetten kuşak. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Reha Erdem gibi yönetmenler kendi sinema dillerini oluşturmuşlardır. Bu dönemde minimalist yönetmenlerin çalışmaları dikkat çekmektedir¹⁰ (Pösteki, 2012: 46-47-48).

Özetlersek; bu dönem Türk sineması finansal sorunlarla geçmiştir. Amerikan majörlerinin dağıtım alanındaki egemenliğini artırması, zaten az sayıda çekilmeye başlayan yerli filmlerin Amerikan filmleri karşısında sinema salonu bulamamalarında etkili olmuştur. Yerli film sayısındaki düşüşle birlikte Türk sinemasında kriz

¹⁰ Minimalizm; birçok sanat dalında görülen minimalizm kendine özgü kurallar oluşturarak sinema alanında da ortaya çıkmıştır. Minimalizm az imkan, az malzeme anlayışı ile üretilen bir sinema anlayışıdır. Gösteriştten uzak yalın bir sinema anlayışı vardır (Özdogru, 2004. 48). Minimalist bir film, amatör oyuncu kullanımından yanadır. Profesyonelliğin getirdiği yapmacık, mimiklerin aşırı kullanıldığı oyunculuktan kaçınır. Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir. Dekor ve objeler olabildiğince sade ve işlevseldir. Doğal ışık kullanılır ve planların uzun tutulduğu, sabit kamera açıları tercih edilir. Yapay efektlere başvurulmaz. Fazla müzik kullanılmaz ve hayatın içinden gerçekçi öykülere yer verilir. Sinemada farklı dönemlerde kendini gösteren minimalizm; toplu bir hareketten ziyade yönetmenlerin kendi tarzları ile şekillenenrek kendini gösterir (Kaya, 2011: 19). Zeki Demirkubuz, Nuri bilge Ceylan, Derviş Zaim, ve Reha Erdem gibi yönetmenler minimalist çalışmaktadır.

büyümüştür. Finansal sorunları çözmek için bağımsız yapımlar, yapımcı-yönetmenler, film sponsorları, televizyon anlaşmaları, devlet desteği ve eurimages üyeliğiyle birlikte ortak yapımlarla birlikte karma bir üretim sistemi oluşturulmuştur. Sinemanın yaşadığı finansal sorunları devlet desteğiyle çözmeye çalışmak için 1980’li yıllarda başlayan Kültür Bakanlığı destekleri 1990 sonrası dada da artmaya başlamış ve devlet desteğinin yanında uluslararası boyutta Eurimages üyeliği de film üretimine katkı sağlaması açısından önemli olmuştur. Eurimages üyeliği Türk sinemasına finansal desteğin ve teknik olanakların yanında, yeni anlatı özelliklerinin girmesinde de etkili olmuştur. Sinema alanında yaşanan seyirci ve sinema salonundaki düşüş ve finansal sorunlar 2000 sonrası Türk sinemasında da devam etmiştir.

2000’li yılların başında yaşanan kriz nedeni ile seyirci sayısında düşüş devam etmiş ve seyirci yerli yapımlara güvenmediği için Amerikan yapımlarını tercih etmeye devam etmiştir. 2001 yılında yaşanan kriz sonrası film üretimi düşmüş, gösterime giren filmlerde izleyicinin ilgisini çekmemiştir. Reklam kampanyalarından etkilenecek filmlere giden seyirci hayal kırıklığı yaşamıştır. 2004 yılından itibaren yerli yapım izleyici sayısı artmaya başlamıştır. CD, DVD ve internet teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte korsan film satışı ve korsan film indirme dönemi sinemacıları; ekonomik olarak ağır kayıplara uğrattığı için zor duruma sokmuştur. Eurimages film yapımında önemli bir kaynak olmaya devam etmiştir. Sponsorluk ve ürün yerleştirme film yapımında önemli bir bütçe olarak karşımıza çıkmaktadır (Pösteği, 2012: 61-62).

Tablo 2.2. 2000–2012 Yılları Arasında Yerli ve Yabancı Filmlere Giden Seyirci Sayıları

YIL	Yerli Film Seyirci Sayısı	Yabancı Film Seyirci Sayısı
2000	6.005.345	19.251.981
2001	7.590.018	20.569.772
2002	1.987.574	21.522.477
2003	5.631.832	18.988.317
2004	11.108.044	18.594.427
2005	11.441.856	15.809.133
2006	17.800.496	17.060.348
2007	11.875.820	19.285.880
2008	23.074.291	15.390.755
2009	18.790.700	18.109.254
2010	21.706.524	19.357.870
2011	21.222.541	21.075.959
2012	20.487.442	23.448.331

Kaynak:Tunç, 2012:194–195 ve Yavuz, 2012: 166

2000–2012 yılları arasında yerli film seyirci sayısının yabancı film seyirci sayısı kadar olmasa da yerli seyirci sayısı 1980’li ve 1990’lı yıllara göre fark edilir derecede artış göstermektedir. 2 milyon seyircinin hayal olduğu Türk sineması 2012 yılında 20 milyon seyirciye ulaşılmıştır (Sevinç, 2014: 105). Türk filmlerinin bütçeleri artmış, seyirci sayısı da milyon kişilik rakamlara ulaşmaya başlamıştır. 2005 yılında 30 milyona yaklaşan Türkiye geneli yıllık bilet satışı, 2013 yılında 50 milyon sınırını aşmıştır. Yerli film üretiminde ve yerli film seyirci sayılarında artış yaşanmış, bu artış yapımcıların ilgisini çekmiştir. Artan film seyircisiyle birlikte, izleyici profilide değişmiş başlamış, bununla birlikte sinemacıların anlatımlarında belirgin değişiklikler ortaya çıkmıştır. Türkiye’de 2013 yılı itibarıyla 620 sinema binası, 2.170 sinema salonu ve 271.250 sinema koltuğu bulunmaktadır. Türk filmlerinin teknik özellikleri dünya standartlarını yakalamış. Son yıllarda artan seyirci ve film sayısı, üretimdeki çeşitlilik ve farklı üretim tarzları Türk sineması için umut verici bir tablo oluşturmaya başlamıştır (<http://www.sinema.gov.tr>).

1990 sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan Eurimages sinema fonu, Kültür Bakanlığı desteği, TRT ve özel televizyonlar ile gösterim karşılığında yapılan destek anlaşmaları, festival ödülleri, reklam ve sponsorluk gibi yeni finansal kaynaklar Türk sinemasında yapımların desteklenmesinde önemli rol oynamaktadır. Yerli yapımların artmasında ve nitelikli yapımların ortaya çıkmasında etkili olan bu finansal kaynaklar, yerli film izleyici sayısının da artmasında da etkili olmuştur. Eurimages film yapımında önemli bir finansal kaynak sağlayan bir kuruluş olarak 1990 sonrası Türk sinemasında ortak yapımların gelişmesine olanak sağlamaktadır.

2.5. TÜRKİYE’NİN EURIMAGES ÜYELİĞİ

Türk sineması başlangıcından itibaren daha çok dış dünyaya kapalı ancak iç piyasa da popüler bir sinema olarak varlığını sürdürmektedir (Ulusay, 2005: 333). Türk sineması dış dünyaya ortak yapımlar ve dış satımlarla açılmıştır. Ortak yapımlar ve dış satımlarda ise Türk sinemasının kendi iç dinamikleri ve dış politikadaki siyasi gelişmeler etkili olmaktadır. Türk sinemasında 1950 ve 1960 yılları arasında ortak yapımlar az olmakla beraber Yunanistan, Mısır, Almanya ve Irak ile yapılmıştır. 1970’li yıllara ise İran ve İtalya ile ortak yapımlar gerçekleştirilmiştir. 1970’li yıllarda yaşanan siyasal gelişmelerle birlikte Ortadoğu ve Balkanlar’daki Türk sineması pazarı

kapanmıştır. Yunanistan ile yaşanan gerilim ve Kıbrıs Harekatı sonrası Yunan pazarı, İsrail-Arap savaşı sonucu Mısır pazarı, İran'da Şah'ın devrilmesiyle İran pazarı Türk sineması pazarına kapanmıştır. 1980'li yıllarda Avrupa ülkeleri ile başlayan ortak yapımlar 1990 yılında Türkiye'nin Eurimages'a üyeliği ile birlikte artmaya başlamış ve günümüzde de devam etmektedir (Erkılıç, 2003: 128).

Türk sineması en parlak dönemini 1960 ve 1970'li yıllarda yaşamış; bu dönemde çekilen film sayısı bazı yıllarda 200'ün üzerine çıkmıştır. 1980'li yıllarda Türk sineması krize girmiş; film yapımı, seyirci sayısı ve sinema salonu sayısı hızla düşmeye başlamış ve sinemaya devlet desteği tartışmalarını beraberinde getirmiştir. 1986 yılında çıkarılan Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu'na dayanarak Kültür Bakanlığı tarafından kurmaca ve belgesel film yapımına destek sağlanması amacıyla yönetmenlik çıkarılmış ancak hükümetlerin sık sık değişmesiyle yaşanan ekonomik istikrarsızlık nedeniyle sürekli bir kaynak haline dönüşmemiştir. 80'li yılların sonunda film yapım, seyirci ve sinema salonlarının azaldığı bir dönemde Eurimages üyeliği Türk sinemacılarına yeni bir finansal kaynak kapısı olmuştur (Ulusay, 2005: 333-334).

Türkiye 1990 yılında Eurimages'a -Avrupa Yaratıcı Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Dağıtımlarını Destekleme Fonu'na üye olmuştur. Eurimages Avrupa kültürünün ve değerlerinin desteklenmesi için Avrupa Konseyi tarafından kurulmuş bir kuruluştur. Bir kültür kurulu olan Eurimages; Amerikan sinemasına karşı ortak bir Avrupa kültürü oluşturmayı ve desteklemeyi amaçlamayan bir ortak yapım fonudur (Scoğnamillo, 2003: 372). Eurimages, Avrupa Birliği çerçevesinde, uluslararası anlaşmalar ve Kültür Bakanlığı katkılarıyla oluşturulmuş bir destek fonudur. Eurimages film yapım, dağıtım ve sinema salonu onarım ve yapımına destek sağlamaktadır. Fonun mali kaynakları ise; üye ülkelerin yıllık aidatları ve faizsiz olarak verilen borçların geri ödenmesi ile sağlanmaktadır (<http://www.sinema.gov.tr>).

Türkiye, 1989-2000 arasında Eurimages'a toplam 47.5 milyon FF aidat ödemiş; buna karşılık, ortak yapım projelerine, dağıtımcılara ve sinema salonlarına verilmek üzere toplam 73 milyon 250 bin FF yardım almıştır (Arslan, 2011: 25). 2000 yılına kadar Fransız Frangı olarak alınan ve ödenen ödenekler 2000 yılından sonra Euro olarak ödenmeye ve alınmaya başlamıştır.

Tablo 2.3. 1990-2007 Yılları Arasında Eurimages’den Alınan Ödenek Miktarları ve Yıllık Aidat Miktarı

Yıl	Toplam Yapım Desteği	Toplam Salon Desteği	Toplam Dağıtım Desteği	Alınan Toplam Destek	Ödenen Aidat
1990	4.800.000 FF	--		4.800.800 FF	1.000.000 FF
1991	6.000.000 FF	-	250.000 FF	6.250.FF	3.000.000 FF
1992	1.700.000 FF	-	-	1.750.000 FF	4.500.000 FF
1993	5.050.000 FF	-	350.000 FF	5.400.000 FF	4.500.000 FF
1994	5.500.000 FF	800.000 FF	500.000 FF	6.800.000 FF	4.500.000 FF
1995	8.450.000 FF	1.200.000FF	950.000 FF	10.600.000FF	4.500.000 FF
1996	5.600.000 FF	1.200.000FF	1.200.000FF	8.000.000 FF	4.500.000 FF
1997	7.900.000 FF	900.000 FF	750.000 FF	9.550.000 FF	4.500.000 FF
1998	7.800.000 FF	750.000 FF	750.000 FF	9.300.000 FF	4.500.000 FF
1999	3.600.000 FF	900.000 FF	820.000 FF	5.800.000 FF	6.000.000 FF
2000	4.960.000 FF	1.050.000FF	640.000 FF	6.650.000 FF	6.000.000 FF
2001	755.000 €	180.000 €	180.000 €	180.000 €	1.019.000 €
2002	1.585.000 €	180.000 €	73.000 €	1.838.000 €	914.694 €
2003	1.264.770 €	242.000 €	184.200 €	1.690.970 €	914.000 €
2004	925.000 €	293.000 €	159.400 €	1.477.400 €	1.477.400 €
2005	672.145 €	411.000 €	217.000 €	1.300.145 €	966.511 €
2006	681.850 €	345.000 €	74.600 €	1.071.350 €	767.173 €
2007	585.750 €	345.000 €	90.500 €	807.000 €	822.088 €

Kaynak: Altunç, 2008: 45

Yıllara göre ödenen yıllık aidat miktarı artsa da Eurimages destekli ortak yapım, sinema salonu ve dağıtım destekleri de artmıştır. Eurimages’a yapılan en büyük eleştirilerden biri yıllık olarak ödenen aidatların tam karşılığının alınmadığıdır. Eurimages, Kültür ve Turizm Bakanlığı üzerinden her yıl belli miktar aidatı Türkiye’den almaktadır. Her üye ülkenin başvuruları da ödenen bu aidatlara göre değerlendirilmektedir (Altunç, 2008: 45). Türkiye Eurimages üyeliğinden sonra yıllık olarak ödenen aidatların karşılığında ortak yapım, dağıtım ve sinema salonunu alanında destekler almaktadır. Bu destekler Türk sinemasının gelişmesinde ve kalkınmasında olumlu katkılar sağlamaktadır. Eurimages üyeliğini Türk sinemasına katkılarını alan desteklerle ayrıntılı olarak belirtilecektir.

2.5.1. Türkiye’de Ortak Yapım Desteği

Eurimages üyeliği 1990 sonrası Türk sinemasının krizden çıkmasında en etkili gelişmelerden biri olmuştur. Türk sinemasında 1990 öncesi ve 1995 yılında yaşanan

kriz Kültür Bakanlığı destekleriyle, 1996-1997 yıllarında yaşanan kriz ise Eurimages destekleriyle atlatılmıştır. Kriz dönemlerinde çekilen filmlerin %80 Eurimages destekli filmlerden oluşmaktadır (Hıdıroğlu, 2010: 197-198).

Eurimages üyeliği Türk sinemasına ekonomik, kültürel ve sanatsal açıdan birçok yeni kazanımlar sağlamış ve 1990 sonrası Türk sineması için bir kırılma noktası olmuştur (Sevinç, 2014: 103). Türkiye'nin Eurimages üyeliği yerli sinema açısından olumlu gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Türkiye'deki sinema yönetmenleri ikili ya da üçlü ortak yapımlar sayesinde başka ülke sinemacılarının pratikleri ile tanışması, bu sinemaların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlan olanağı bulmuştur. Eurimages'ın dağıtım desteğinden yararlanan Türk filmleri, yurtdışı sinema salonlarında gösterim olanağı yakalamış ve Türk yurtdışında tanınır ve sevilir hale gelmiş, katıldığı festival sayısı ve bu festivallerden aldığı ödüller artış görülmüştür (Altunç, 2008: 31).

Tablo 2.4. 1990-2015 Yılları Arasında Eurimages Tarafından Desteklenen Filmler, Yönetmenleri Ortak Ülkeler ve Alınan Destek Miktarları

Yıl	Filmin Adı	Yönetmen	Ortak Yapımcı Ülkeler	Alınan Destek Miktarı
1990	<i>Ateş Üstünde Yürümek</i>	Yavuz Özkan	Türkiye/Fransa Almanya	194.184 €
1990	<i>Çıplak</i>	Ali Özgentürk	Türkiye/Fransa Belçika	304.898€
1990	<i>Robert'in Film</i>	Canan Gerede	Türkiye/İtalya İsviçre	381.123 €
1991	<i>Seni Seviyorum Rosa</i>	Işıl Özgentürk	Fransa/Yunanistan Türkiye	228.674 €
1991	<i>Mavi Sürgü</i>	Erden Kıral	Türkiye/Almanya Yunanistan	457.347 €
1992	<i>Şahmaran</i>	Zülfü Livaneli	Türkiye/Almanya İsveç	213.674 €
1993	<i>Bergen: Aşk Ölümden Soğuktur</i>	Canan Gerede	Türkiye/Fransa İsviçre	304.898
1994	<i>Mektup</i>	Ali Özgentürk	Türkiye/Polonya Çek Cumhuriyeti	152.449 €
1995	<i>İstanbul Kanatlarımın Altında</i>	Mustafa Altınoklar	Türkiye/İspanya Hollanda	182.939 €
1995	<i>Kuşatma Altında Aşk</i>	Ersin Pertan	Türkiye/Yunanistan Macaristan	182.939 €
1995	<i>Sende Gitme Triyandafalis</i>	Tunç Başaran	Türkiye/Fransa Macaristan	213.429 €
1995	<i>Hamam</i>	Ferzan Özpetek	İtalya/Türkiye İspanya	123.484 €
1996	<i>Ağır Roman</i>	Mustafa Altınoklar	Türkiye/Fransa Macaristan	213.429 €
1996	<i>Akrebin Yolculuğu</i>	Ömer Kavur	Türkiye/Macaristan Çek Cumhuriyeti	167.694 €
1996	<i>Avcı</i>	Erdal Kıran	Türkiye/Macaristan Çek Cumhuriyeti	137.204 €

Tablo 2.4. (devam)

Yıl	Filmin Adı	Yönetmen	Ortak Yapımcı Ülkeler	Alınan Destek Miktarı
1996	<i>Eşkya</i>	Yavuz Turgul	Türkiye/Fransa Bulgaristan	137.204 €
1996	<i>Nihavend Mucize</i>	Atıf Yılmaz	Türkiye/Fransa Yunanistan	152.499 €
1996	<i>Usta Beni Öldürsene</i>	Barış Pirhasan	Almanya/Türkiye Macaristan	182.939 €
1997	<i>Hoşçakal Yarın</i>	Reis Çelik	Türkiye/Fransa Macaristan	239.040 €
1997	<i>Güneşe Yolculuk</i>	Yeşim Ustaoglu	Türkiye/Almanya Hollanda	167.694 €
1997	<i>Mum Kokulu Kadınlar</i>	İrfan Tözüm	Türkiye/Macaristan Yunanistan	228.674 €
1997	<i>Parçalanma</i>	Canan Gerede	Türkiye/Fransa İzlanda/Hollanda	259.674 €
1997	<i>Harem Suare</i>	Ferzan Özpetek	Türkiye/İtalya Fransa	487.837 €
1997	<i>Yara</i>	Yılmaz Arslan	Türkiye/Almanya İsviçre	106.714 €
1998	<i>Kaçıklık Diploması</i>	Tunç Başaran	Türkiye/Macaristan Fransa	182.939 €
1998	<i>Kayıkcı</i>	Biket İlhan	Türkiye/Yunanistan Bulgaristan	167.694 €
1998	<i>Sevgilim İstanbul</i>	Seçkin Yaşar	Türkiye/Yunanistan Bulgaristan	167.694 €
1998	<i>Romantik</i>	Sinan Çetin	Türkiye/Bulgaristan Fransa	182.939 €
1999	<i>Balalayka</i>	Ali Özgentürk	Türkiye/Macaristan Çek Cumhuriyeti	167.694 €
1999	<i>Güle Güle</i>	Zeki Ökten	Türkiye/Fransa Macaristan	243.918
1999	<i>Melekler Evi</i>	Ömer Kavur	Türkiye/Macaristan Romanya	138.729 €
2000	<i>Büyük Adam Küçük Aşk</i>	Handan İpekçi	Türkiye/Yunanistan Macaristan	304.000 €
2001	<i>O da Beni Seviyor</i>	Barış Pirhasan	Türkiye Macaristan	280.000 €
2001	<i>Hiçbir yerde</i>	Tayfun Pirselimoglu	Türkiye/Almanya	275.000 €
2001	<i>Sır Çocukları</i>	Aydın Sayman Ümit Güven	Türkiye/Macaristan	200.000 €
2002	<i>Karşılaşma</i>	Ömer Kavur	Türkiye/Macaristan	250.000 €
2002	<i>Çamur</i>	Derviş Zaim	Türkiye/Kıbrıs	250.000 €
2002	<i>Yazı Tura</i>	Uğur Yücel	Türkiye/Almanya	320.000 €
2002	<i>Gönderilmemiş Mektuplar</i>	Yusuf Kurçenli	Türkiye/Macaristan	190.000 €
2002	<i>Karşı Pencere</i>	Ferzan Özpetek	İtalya/Portekiz Türkiye	400.000 €
2002 ¹¹	<i>Bulutları Beklerken</i>	Yeşim Ustaoglu	Fransa/Almanya Yunanistan	350.000 €
2003	<i>Kalbin Zamanı</i>	Ali Özgentürk	Türkiye/Bulgaristan	266.000 €
2003	<i>Meleğin Düşüşü</i>	Semih Kaplanoğlu	Türkiye/Yunanistan	275.000 €
2003	<i>Yalancı Dünya</i>	Ümit Ünal	Türkiye/Macaristan	260.000 €
2003	<i>Yolda</i>	Erden Kıral	Türkiye/Bulgaristan	238.370 €

¹¹ 2002 yapımı *Bulutları Beklerken* filmi yönetmeni Türk Olan Eurimages destekli bir filmidir (Ulusay, 2005: 364).

Tablo 2.4. (devam)

Yıl	Filmin Adı	Yönetmen	Ortak Yapımcı Ülkeler	Alınan Destek Miktarı
2003	<i>İnat Hikayeleri</i>	Reis Çelik	Türkiye/Almanya	75.000 €
2004	<i>Eğreti Gelin</i>	Atıf Yılmaz	Türkiye/Yunanistan	210.000 €
2004	<i>Palto</i>	Kutluğ Ataman	Türkiye/Almanya İngiltere	225.000 €
2004	<i>İklimler</i>	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye/Fransa	200.000 €
2004	<i>Dilan</i>	Canan Gerede	Fransa/Türkiye	250.000 €
2005	<i>Cenneti Beklerken</i>	Derviş Zaim	Türkiye/Macaristan	220.000 €
2005	<i>Kader</i>	Zeki Demirkubuz	Türkiye/Yunanistan	200.000 €
2005	<i>Ayşe'yi Kim Seviyor</i>	Elfe Tunç	Türkiye/Fransa	42.145 €
2005	<i>Takva</i>	Özer Kızıltan	Türkiye/Almanya	210.000 €
2006	<i>Mutluluk</i>	Abdullah Oğuz	Türkiye/Yunanistan	230.000 €
2006	<i>Eve Giden Yol</i>	Semir Aslanyürek	Türkiye/ Macaristan	200.000 €
2006	<i>Eve Dönüş</i>	Ömer Uğur	Türkiye/Yunanistan	200.000 €
2006	<i>Yumurta</i>	Semih Kaplanoğlu	Türkiye/Yunanistan	150.000 €
2007	<i>Pandora'nın Kutusu</i>	Yeşim Ustaoglu	Türkiye/Fransa	200.000 €
2007	<i>Bir Ömür Yetmez</i>	Ferzan Özpetek	İtalya/Fransa Türkiye	578.500 €
2007	<i>Hayaller</i>	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye/Fransa İtalya	235.000 €
2007	<i>Hayat Var</i>	Reha Erdem	Türkiye/YunanistanBulgaristan	200.000 €
2007	<i>Adalet</i>	Ali Özgentürk	Türkiye/Macaristan	150.000 €
2008	<i>Usta</i>	Bahadır Karatas	Türkiye/ Bosna-Hersek	250.000 €
2009	<i>Bizim Büyük Çaresizliğimiz</i>	Seyfi Teoman	Türkiye/Almanya Hollanda	150.000€
2009	<i>Bir Zamanlar Anadolu</i>	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye / Bosna-Hersek	330.000 €
2009	<i>Bal</i>	Semih Kaplanoğlu	Türkiye /Almanya	180.000 €
2009	<i>Gelecek Uzun Süre</i>	Özcan Alper	Türkiye /Almanya	200.000 €
2009	<i>Labirent</i>	Tolga Örnek	Türkiye/Almanya	200.000 €
2010	<i>Araf</i>	Yeşim Ustaoglu	Türkiye/Fransa Almanya	220.000 €
2011	<i>In Flames</i>	Murat Saraçoğlu	Türkiye/ Almanya	220.000 €
2012	<i>Ben O Değilim</i>	Tayfun Pirselimoglu	Türkiye/Almanya Fransa/Yunanistan	150.000 €
2012	<i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i>	Reha Erdem	Türkiye/Almanya Fransa	250.000 €
2013	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	Emine Emel Balcı Tuncel	Türkiye/Almanya	120.000 €
2014	<i>Bugday</i>	Semih Kaplanoğlu	Türkiye/Almanya Fransa/İsveç	470.000 €
2014	<i>Ember (Kor)</i>	Zeki Demirkubuz	Türkiye/Almanya	150.000 €
2014	<i>Frenzy</i>	Emin Alper	Türkiye/Fransa	150.000 €

Kaynak: (<http://www.coe.int,t>)

1990 yılından 2014 yılına kadar toplam 24 yılda filmleri desteklenen 47 yönetmen ve desteklenen film sayısı şu şekildedir; Ali Özgentürk 5 filme, Canan Gerede, Semih Kaplanoğlu Yeşim Ustaoglu ve Ferzan Özpetek 4'er filme, Erden Kıral, Ömer Kavur ve Nuri Bilge Ceylan 3'er, Atıf Yılmaz, Barış Pirhasan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Mustafa Altıoklar, Reis Çelik, Tunç Başaran, Tayfun Pirselimoglu, Zeki Demikubuz 2'ser, Abdullah Oğuz, Aydın Sayman ve Ümit Güven, Bahadır Karataş, Biket İlhan, Elfe Tunç, Ersin Pertan, Handan İpekçi, Işıl Özgentürk, İrfan Tözüm, Kutluğ Ataman, Ömer Uğur, Özel Kızıltan, Seçkin Yaşar, Semir Aslanyürek, Sinan Çetin, Uğur Yücel, Ümit Ünal, Yavuz Özkan, Yavuz Turgul, Yılmaz Arslan, Yusuf Kurçenli, Zeki Ökten, Zülfü Livaneli, Seyfi Teoman, Özcan Alper, Tolga Örnek, Murat Sararaoğlu, Emine Emel Balcı Tuncel ve Emin Alper 1'er filme destek almışlardır.

Ortak yapımcı diğer ülkelere ve kaç filme ortak oldukları aşağıdaki gibidir; Türkiye dışında toplam 20 ülke Türkiye ile ortak yapım projesineyapımcı olarak katılmıştır. Bu ülkelerden Fransa 26, Almanya 22, Macaristan 20, Yunanistan 18,Bulgaristan 7, İtalya 6, Çek Cumhuriyeti 4, İsviçre 4, Hollanda 3, İspanya2, Bosna ve Hersek 2, İsveç 2, Belçika 1, Polonya 1, İzlanda 1, Romanya 1, Kıbrıs 1,Portekiz 1, İngiltere 1 Türk filmine ortak olmuştur. Türkiye bu ortak yapım projelerinin birinci yapımcı, ikinci yapımcı, üçüncü yapımcı olarak yer almıştır. Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* filminde yalnızca yönetmen Türk'tür, ortak yapımcıları, Fransa, Almanya ve Yunanistan'dır. Türkiye yapımcı olarak bu projeye katılmamıştır.

1990'lı yıllar ve 2000 sonrası Türk sinemasında yılda üretilen film sayısındaki sınırlılığa karşılık Eurimages destekli uluslararası ortak yapımların sayısı düşünüldüğünde, fonun Türkiye'de film endüstrisinin yapım ayağı için önemli bir kaynak oluşturduğu görülmektedir. Bazı yerli filmler Eurimages'ın dağıtım desteğinden yararlanmış ve bazı Avrupa ülkelerinde gösterim olanağı bulmuştur.

2.5.2. Türkiye'de Dağıtım Desteği

Eurimages'ın dağıtım alanında sağladığı yardım, Türk filmlerinin Eurimages'a üye olan Avrupa ülkelerinde dağıtımını da sağlamaktadır. 1990-2011 yılına kadar toplam 31 Türk filmin dağıtımını için Eurimages'dan destek alınmıştır. Bazı filmler farklı yıllarda yeniden dağıtım desteği almıştır.

Tablo 2.5. 1992- 2011 Yılları Arasında Eurimages Tarafından Dağıtım Desteği Alan Türk Filmleri

Yıl	Film Adı	Yönetmen	Dağıtım Yapıldığı Ülkeler
1992	<i>Gizli Yüz</i>	Ömer Kavur	İsviçre
1995	<i>Zıkkımın Kökü</i>	Memduh Ün	Fransa
1996	<i>Bergen-Aşk Ölümden Soğuktur</i>	Canan Gerede	Hollanda
1999	<i>Güneşi Beklerken</i>	Yeşim Ustaoglu	İsviçre, Yunanistan
1999	<i>Harem Suare</i>	Ferzan Özpetek	İsviçre
2000	<i>Harem Suare</i>	Ferzan Özpetek	İsviçre, Bulgaristan
2001	<i>Mayıs Sıkıntısı</i>	Nuri Bilge Ceylan	Danimarka, Fransa
2001	<i>Melekler Evi</i>	Ömer Kavur	Bulgaristan
2002	<i>Cahil Periler</i>	Ferzan Özpetek	Çek Cumhuriyeti
2003	<i>Büyük Adam Küçük Aşk</i>	Handan İpekçi	Almanya
2003	<i>Karşı Pencere</i>	Ferzan Özpetek	Almanya
2003	<i>Uzak</i>	Nuri Bilge Ceylan	İsviçre, İspanya, Danimarka, Fransa, Hollanda, Macaristan
2004	<i>Sır Çocukları</i>	Aydın Sayman Ümit Güven	Almanya
2004	<i>Uzak</i>	Nuri Bilge Ceylan	Hollanda, Macaristan, Almanya
2005	<i>Yazı Tura</i>	Uğur Yücel	Almanya
2005	<i>Karşı Pencere</i>	Ferzan Özpetek	Romanya
2006	<i>İklimler</i>	Nuri Bilge Ceylan	Norveç
2007	<i>Gora</i>	Ömer Faruk Sorak	Bulgaristan
2007	<i>İklimler</i>	Nuri Bilge Ceylan	Bosna-Hersek, Almanya Macaristan Sırbistan
2007	<i>Takva</i>	Özer Kızıltan	İsviçre, Norveç
2008	<i>Kader</i>	Zeki Demirkubuz	Almanya
2008	<i>Takva</i>	Özer Kızıltan	Bosna-Hersek, Sırbistan, Macaristan Makedonya, Romanya
2008	<i>Üç Maymun</i>	Nuri Bilge Ceylan	Bosna-Hersek, İsviçre, Yunanistan Makedonya, Norveç, Estonya
2009	<i>Takva</i>	Özer Kızıltan	Makedonya, Macaristan, Romanya Sırbistan, Bosna-Hersek
2009	<i>Üç Maymun</i>	Nuri Bilge Ceylan	Fransa
2010	<i>Bal</i>	Semih Kaplanoglu	İspanya, Norveç, Macaristan, İsveç
2010	<i>Pandora'nın Kutusu</i>	Yeşim Ustaoglu	İsveç
2010	<i>Üç Maymun</i>	Nuri Bilge Ceylan	Macaristan, Makedonya, Romanya
2011	<i>Eve Dönüş</i>	Ömer Uğur	Romanya
2011	<i>Bal</i>	Semih Kaplanoglu	Bosna-Hersek
2011	<i>Bir Zamanlar Anadolu' da</i>	Nuri Bilge Ceylan	Fransa

Kaynak: (<http://www.coe.int/t>).

1992-2011 yılları arasında farklı yıllarda 31 Türk yapımı filme Avrupa ülkelerinde dağıtım ve gösterim desteği verilmiştir. Nuri Bilge Ceylan 9 kez, Ferzan Özpetek 4 kez, Özer Kızıltan 3 kez, Semih Kaplanoğlu, Ömer Kavur ve Yeşim Ustaoglu 2 kez, Memduh Ün, Canan Gerede, Handan İpekçi, Aydın Sayman ve Ümit Güven, Uğur Yücel, Ömer Faruk Sorak, Zeki Demirkubuz ve Ömer Uğur 1 kez Eurimagesten dağıtım desteği almıştır. Destek alan filmlerin 18 ülkede dağıtımı yapılmaktadır. 1990-2011 yılları arasında Almanya ve Macaristan'da 7, İsviçre'de 6, Fransa, Romanya ve Bosna Hersek'te 5, Makedonya'da 4, Sırbistan, Bulgaristan ve Hollanda'da 3, Yunanistan, Danimarka, İsveç, İspanya ve Norveç 2, Çek Cumhuriyeti ve Estonya'da 1 defa Türk filmlerini dağıtımını yapmıştır. Türk filmlerinin Avrupa'da dağıtımını için yapılan Eurimegas destekleri sayesinde Türk filmleri Avrupa'da izleyicisi ile buluşma olanağı sağlamıştır.

Eurimages sağladığı dağıtım desteği ile ilgili süreçte yaşanan bir bürokrasi sorunu vardır. Eurimages'ın değerlendirme toplantılarının belli aralıklarla yapılması, bazen yapımcıların getirdikleri filmlere destek alamamalarına neden olmaktadır. Sorun fonun işleyişinden çok sinema salonlarının yıllık plan yaparken Hollywood filmlerine ağırlık vermeleridir. Sinema salonlarında Hollywood filmlerinin gösterilmediği hafta sayısı sınırlı olması ve programlarının önceden kesin olarak belirli olmaması bağımsız dağıtımçıları sıkıntı yaratmaktadır (Ulusay, 2005: 355-356). Bağımsız şirketleri sıkıntıya sokan bu sorunları Eurimages'dan destek alan sinema salonlarıyla çözülmeye çalışılmıştır.

2.5.3. Türkiye'de Gösterim Desteği

Eurimages'ın Avrupa filmlerinin gösterimini desteklemek için Avrupa Birliği üyesi olmayan ülkelere destek sağladığı toplam 38 sinema işletmesinden 24'ü Türkiye bulunmaktadır¹². Ancak son yıllarda Eurimegas sinemalarının artması ile izleyici sayısı ile ilişkilendirilerek verilmeye başlanan bu destekler yetersiz kalmakta ve sinema işletmelerinin maddi sorunlarını çözmeye yetmemektedir (Uğur Tanrıöven, 2011: 60).

¹² Türkiye dışında Makedonya'da 3, Sırbistan'da 5, Bosna Hersek'te 6 sinema işletmesi Eurimegas desteği almaktadır (Uğur Tanrıöven, 2011: 60).

Tablo 2.6. Türkiye’deki Eurimages Destekli Sinema işletmeleri

Salon	Şehir
Cinebonus Adana	Adana
Bahçeli Büyülü Fener	Adana
Büyülü Fener Kültür Merkezi	Ankara
Kızılırmak	Ankara
Cinebonus	Antalya
Yılmaz Güney Sineması	Antalya
Bodrum Cinemarine	Bodrum
Kardelen Sinemaları	Bolu
Burç Altıparmak	Bursa Osmangazi
Avrupa Sineması	Diyarbakır
Yapay Sinemacılık	Eskişehir
Edirne Cinemarine	Edirne
Sinema Hayal	Fethiye Muğla
Avcılar Avşar Sinema Merkezi	İstanbul
Beyoğlu Sineması	İstanbul
Çemberlitaş Şafak	İstanbul
Bakırköy Avşar Sinema Merkezi	İstanbul
Osmanbey Gazi	İstanbul
Balıkesir Cinemarine	Balıkesir
Kuşadası Cinemarine	Kuşadası
Cinebonus Konak Pier	İzmir
Cinecity Kipa	İzmir
Koacil Ncity Sinemaları	İzmit
CFC Kraliyet Sinemaları	Trabzon

Kaynak: (<http://www.coe.int/t>).

Eurimages resmi internet sitesi 2011 verilerine göre Türkiye’de 24 sinema işletmesi Eurimages’ın sinema salonlarına yaptığı gösterim desteğinden faydalanmaktadır. Eurimages destekli sinema salonları, salon sayılarına göre belli oranda Avrupa filmi göstermek zorundadır. Destek alan sinema salonlarının gerekli kotalarını doldurmak için zorunlu olarak bağımsız şirketlerin filmlerini yıllık programlarına almaları gerekmektedir (Ulusay, 2005: 356).

Türk sineması Eurimages destek fonundan 1991 yılından itibaren, ortak yapım dağıtım ve sinema salonu desteği sağlamaktadır. Bu destekler Türk sinemasının gelişim ve dönüşümünde etkili olmuştur. Türk sinemasına sadece finansman alanda değil, başka alanlarda da katkı sağlamaktadır.

2.6. EURIMAGES ÜYELİĞİNİ TÜRK SİNEMASINA KATKILARI VE YENİ KONU VE ANLATILARIN TÜRLERİNİN TÜRK SİNEMASINDAKİ TEMSİLERİ

1990'lı yıllarda toplum içinde meydana gelen, sosyal, siyasal ve ekonomik gelişim ve dönüşümlerle birlikte Türk sineması 90'lı yılları kriz içinde karşılamıştır. Bu yıllarda film üretim sayısı 9/10 filme kadar düşmüş ve Türk sinemasında film üretimi durma noktasına gelmiştir. 1990'lı yıllarda Türk sinemasındaki krizlerin atlatılmasında Kültür Bakanlığı ve Eurimages desteklerinin önemli bir katkısı bulunmaktadır. Bu dönem de sinema alanının da yaşanan ilk kriz Kültür Bakanlığı destekleriyle atlatılırken, 1996 ve 1997 yıllarında yaşanan krizler Eurimages destekleriyle atlatılmıştır. Bu yıllarda çekilen filmlerin büyük çoğunluğu Eurimages destekleri sayesinde gerçekleştirilmiştir. Türkiye'nin 1990 yılında üye olduğu Eurimages'dan ortak yapım, dağıtım ve sinema salonlarının geliştirilmesi ve kalkındırılması amacıyla ekonomik destek almaktadır. Eurimages Amerikan sinemasının küresel pazardaki kendi kültür ve beğenisine karşı Avrupa kültürünü korumak ve ortak bir Avrupa kültürü oluşturmak amacıyla destek projelerini ekonomik amaçlarından çok, kültürel amaçları doğrultusunda belirlemektedir. Ekonomik ve kültürel olarak iki temel amacı bulunan Eurimages, küresel rekabet ortamında Avrupa kültürünü, Amerikan sinemasının küresel kültürüne karşı korumak, ortak bir Avrupa kültürü oluşturmak ve geçmişinde de var olan sinema dili ve anlatı birikim ve getirileriyle popüler/ticari sinemanın dışında kalan sanat sineması¹³ algısıyla küresel pazarda Amerikan sinemasının popüler türlerine karşı

¹³ Sanat Sineması; ticari sinemanın dışında farklı ekonomik ve konumda yer alan sanat filmi düşüncesi sinema tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Avrupa Sineması'ndaki Alman Dışavurumcu Sineması, Sürrealizm, Empresyonizm, Soyut Sanat, Dadaizm gibi akımların etkisinde ortaya çıkan Fransız Avant-Garde Sinema, İtalyan Yeni Gerçekçilik, Şiirsel Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga ve İngiliz Özgür sinema Gibi akımlar Avrupa sanat sineması olarak kabul edilmektedir. Sanat sineması Avrupa ülkelerinin yerli film pazarını Amerikan egemenliğine karşı korumak ve kendilerine ait bir film endüstrisi ve kültürü geliştirmek için ortaya çıkarılan girişim olarak nitelendirilmektedir. Sanat sineması kavramının özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi akımlarla bağdaştırılmasında, Avrupa'da biçimsel ve anlatısal olarak bir ekol altında toplanabilecek, Hollywood sinemasına alternatif, devletlerce desteklenen filmlerin sayısal olarak artmasında etkili olmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, yönetmenleri İkinci Dünya Savaşı Sonrası gerçek mekanlarda, amatör oyuncularla belgesel nitelikte çekilen düşük bütçeli, sanatsal değeri yüksek filmler ortaya koymuştur. Bu akım yönetmenleri filmlerinde toplumun ve sıradan insanın sıkıntılarıyla ilgilenmiş. Savaşa, işsizliğe, yokluğa tepkilerini ortaya koymuş ve öyküden çok çevre ve karaktere odaklanmaktadır. Gerçekliğin devamını sağlamak için uzun ve kesintisiz çekimler, yalın ve gerçekçi oyunculuk kullanmaktadır. 1960'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan Yeni dalga akımı; Chiers du Cinema dergisi etrafında toplanan genç kuramcı ve yönetmenler Hollywood filmlerini incelemiş, büyük bütçeli, yıldız oyunculu filmlerin yerine kişisel ve yaratıcılığı öne çıkaran sinema yapmıştır. Yönetmenin auteur kişiliğini ön plana

kendi içinden çıkan anlatısıyla rekabet etmeyi amaçlamaktadır. Sinema endüstrisinin farklı alanlarına destek sağlayan Eurimages Avrupa ülke sinemalarının kalkınmasında ve küresel rekabet pazarında yer bulmasına olanak sağlamaktadır.

Avrupa sineması, Hollywood'dan farklı tarzda filmler çevirerek ve ülke sinemalarını bir araya getirerek, güçlü bir Avrupa sineması yaratmaya çalışarak varlığını sürdürmek zorunda kalmıştır. Bu bağlamda Türk sineması da Avrupa içerisinde yer alarak Eurimages fonundan destek almıştır. Eurimages üyeliği Türk sineması açısından olumlu sonuçlar ortaya koymuştur. Eurimages'ın ülke sinemalarına en önemli katkısı, sinema endüstrisinin kriz dönemlerinde yapımcıların finansal kaynağını oluşturması ve uluslararası ortak yapım projeleri sayesinde farklı ülkelerin film deneyimleri ve pratikleriyle tanışılmasıdır (Yavuzkanat, 2010: 46). Eurimages üyeliği Türk sinemasının uluslararası ortak yapım projeleriyle zenginleştirirken, ikili ya da üçlü ortak yapımlar sayesinde başka ülke sinemalarının film yapım pratikleri ile tanışarak ve Avrupa sinemaların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlanarak, bu pratikleri Türk sinemasına aktarılmasına da olanak sağlamıştır. Başka ülke sinemalarının film pratikleriyle birlikte Türk sinemasındaki filmler teknik açıdan daha iyi koşullarda çekilme olanağı bulmuştur. İkinci ya da üçüncü ortakları sayesinde Türk sinemasındaki sesli film çekimi artmış, filmin banyo, baskı, laboratuvar ve montaj işlemleri bu ortaklar sayesinde gerçekleştirilmiş ve kaliteleri artmıştır. Eurimages üyeliği sadece teknik kadroya değil, aynı zaman yaratıcı kadrolara da (oyuncu, görüntü yönetmeni) katkı sağlamaktadır. Örneğin, Ali Özgentürk'ün *Mektup* filminin görüntü yönetmenliğini Mirsad Herovic, Canan Gerede'nin *Robert'in Filmi*, Barış Pirhasan'ın *Usta Beni Öldürsene*, Erden Kıral'ın *Oda Beni Seviyor* ve *Avcı* filmlerinin görüntü yönetmenliğini Jürgen Jürges yapmıştır. Erden Kıral'ın *Mavi Sürgün* filminde Alman Hanna Schygulla, Ferzan Özpetek'in *Hamam* filminde İtalyan Alessandro Gassman ve Francesca D'Aloja, *Harem Suare* filminde Fransız Marie Gillain ve Alex Dascas rol almıştır. Türkiye'nin

çıkarıcı bireyci, soyut düşünceleri ortaya koymaya çalışan, klasik anlatı biçimlerini, öykü bütünlüğünü, doğrudan akışı reddeden, zaman sıçramalarına, farklı sinema tekniklerine yer veren, gerçek mekanlar ve oyuncular sinema anlayışlarını ortaya koymuştur. Sanat sineması; yönetmenin bireysel kararları, bakış açısı, yaratıcılığı çerçevesinde şekillenen, onun dünya görüşünü izleyiciye taşıyan öznel filmleri içermektedir. Sanat sineması Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarının ortaya koyduğu biçimsel ve anlatısal özelliklerle ortaya çıkmıştır. Sanat sineması popüler sinemanın izlediği tür kalıpları yerine özgün, farklı yapılar yaratır bu nedenle bireyseldir. Bu bireysellik izleyicilere geçmekte ve seyircinin izlediklerini anlama, yorumlama ve tartışma olanağı sunmaktadır. Sanat sineması izleyiciyle birlikte geliştiği için filmlerin devamlılığı sağlanmaktadır (Büyükyıldırım, 2005: 44-45-46).

birinci yapımcı olduğu ve Türk yönetmenlerin çektiği filmlerde teknik ve yaratıcı kadro filme ortak yapımcı olarak dahil olan herhangi bir Avrupa ülkesinden olabilmektedir. Eurimages desteği alan filmlerde ikinci ya da üçüncü ortak yapımcı olarak yer alan Türkiye'nin, teknik kadroları bu filmlerde görev almaktadır (Ulusay, 2003: 76-77-78).

Ulusay'a göre, Eurimages üyeliği film yapımı için finansal kaynak oluşturmanın ve uluslararası ortak yapımlar sayesinde, Türk yönetmenlerin başka ülke sinemacılarının pratiklerinden ve teknik kadrolarından yararlanma olanağının yanında, Avrupa filmlerinin Türkiye'deki sinema salonlarında gösteriminin sağladığı gibi dağıtım desteğiyle Türk filmlerinin de Avrupa'daki sinema salonlarında gösterim olanağı da sağlamaktadır (2002: 237). Eurimages Türk sinemasına katkısı sadece film yapım, dağıtım ve sinema salonu destekleriyle sınırlı kalmamıştır. Türk sinemasına yeni konu ve anlatı özelliklerinin de girmesinde etkili olmuştur.

Avrupa ve Amerikan sineması rekabet ortamında Amerikan sinemasının ticari ve egemen anlatı türlerine karşı, pazardan pay elde etmek ve egemen anlatı türleri dışında kalan anlatı türlerini sinema dili ve anlatısı içine alarak, Avrupa-Amerikan rekabeti ortamında ticari/popüler sinemanın içinde yer almayan toplum ve sıradan insanların yaşamlarını sinemaya aktararak Avrupa ve Amerikan sinema rekabetinde ortak bir Avrupa kültürü oluşturmayı amaçlamaktadır. Avrupa sinemasının geçmişinde de var olan toplumsal, kültürel ve politik söylemlerin Eurimages sonrası filmlerin konularına daha da dahil olması, Avrupa sinemasının kendi anlatısı olan sanat sineması ile birlikte egemen anlatı içinde kendine yer bulamayan, küçük grupları ilgilendiren konularda sinema da kendine yer edinmiştir. Avrupa sinemasının kendi dili ve anlatısı içinde kalan, egemen/popüler Hollywood anlatısı dışında yer alan, etnik, politik, cinsellik, yalnızlık/bireysellik iletişimsizlik gibi konularda filmlerde ele alınmaya başlamıştır. Avrupa, Amerikan sineması rekabet ortamında ticari sinemanın dışında, kültürel amaçlara hizmet eden bir sinema anlatısı ortaya çıkarmaktadır.

Günümüzde sinemayı ekonomik ve kültürel yayılmacılık olarak iki noktada ele alabiliriz. Sinemanın ekonomik boyutunu Amerikan sineması, kültürel boyutunu ise, Avrupa sineması oluşturmaktadır. Ticari sinemaya kültürel olarak karşı koyuşta ve ortak bir Avrupa sineması yaratma amacıyla Eurimages önemli bir oluşumdur. Eurimages Avrupa kültürüne katkı sağlayan, sanatsal değeri yüksek, sinemasal çeşitliliği yansıtan,

amatör oyuncular, biçim ve konu açısından yenilikçi, az bütçeli filmleri destekleyerek farklı kültürleri ortak bir kültür etrafında toplamayı amaçlamaktadır (Pösteke, 2005: 3). Eurimages Avrupa kültürüne hizmet eden ve Amerikan sineması egemenliğinden kurtulmuş AB sinemasına ulaşmayı amaçlamaktadır. Sinema sadece bir eğlence ve endüstri olarak görülse de ulus sınırlarını aşan bir sinema, ait olduğu kültürün taşıyıcısı konumuna da gelmektedir. Eurimages ülke kültürlerinin taşınmasında da önemli rol oynamaktadır. Eurimages'ın ekonomik amaçları da bulunmaktadır, ancak ekonomik amaçlar kültürel amaçların gerisinde gelmektedir.

1980 sonrası Türk sineması, film yapımı, seyirci sayısı ve sinema salonlarının azalması ve Amerikan majörlerinin dağıtım pazarını ele geçirmesiyle birlikte krize girmiş. 1990 sonrası Eurimages üyeliği Türk sinemasının kalkınmasında önemli rol oynamıştır. Ortak yapım faaliyetleriyle birlikte Türk sinemasında film üretimi artmaya başlamış, dağıtım destekleriyle Türk filmleri uluslararası dağıtım olanağı bulmuş ve başka ülke sinemalarının filmleri de Türkiye'de dağıtım olanağı yakalamıştır. Eurimages film üretimi ve dağıtımının yanında 24 sinema salonunda parasal destek sağlamaktadır.

Eurimages üyeliği, yalnızca film yapım, dağıtım ve gösterim koşullarında değil, Türk sinemasındaki anlatım alışkanlıkları, biçimsel uygulamalar, karakter ve anlatılan hikayeler üzerinde de etkili olmaktadır (Ulusay, 2005: 347-348). Eurimages üyeliği Türk sinemasına uluslararası ortak yapım ve dış pazar olanaklarını açarken, filmlerde ele alınan konular, anlatım biçimleri ve oyunculuk tarzları açısından geleneksel olandan bir kopuş gerçekleştirmektedir.

Eurimages 1990-2014 yılları arasında 47 yönetmene, 78 filme ortak yapım desteği sağlamıştır. Eurimages desteklerine baktığımızda, Ali Özgentürk, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Ömer Kavur, Semih Kaplanoğlu, Ferzan Özpetek, Reis Çelik, Erden Kıral, gibi daha çok tanınmış, usta yönetmenlere destek vermektedir. Eurimages tarafından desteklenen filmler yönetmenlere göre farklılık gösterse de bazı ortak özelliklerde sergilemektedir. Eurimages'dan destek alan yönetmenlerin çoğunluğu, sanat filmi iddiası taşıyan, durağan ve fotoğraf/resim estetiğine öncelik veren, yalnızlık, bireyselleşme, yabancılaşma, kimlik sorunları, farklı cinsel tercihler, modernleşme karşıtı, kültürel çarpıklıkları, oryantalist bakış açısı,

modernleşmeye karşı tepkiselliği veya kaçıışı filmlerinde göstermektedir (Şentürk, 2014: 137).

Sinema sektörünün en önemli amacı; geniş izleyici kitlelerine ulaşmak ve bu doğrultuda az maliyetle çok kar elde etmeye çalışmaktır. Bu nedenle toplumun geneline hitap eden konulara daha çok ağırlık verilmektedir. Küçük ve özel konular az sayıda insanı ilgilendirdiği ve az sayıda seyirciye ulaştığı için ve karlı bir yatırım olmadığı için yapımcı firmalara cazip gelmemektedir. Eurimages ekonomik amacı ikinci plana attığı için, filme alınmamış ve izleyici ile buluşamamış konuları ele alan yapımlara destek vermektedir. Türk Sineması 1990 sonrası, güçlü sözler söylemeye başladığı için ve Türkiye'nin karanlıkta kalan kesimlerini ve hikayelerini anlattığı için önemli olmaya başlamıştır. 1990 sonrası bireylerin hikayeleri anlatılıyordu, ancak hikayeler bireyci değil, toplumsal yapının bireyi nasıl ezdiğini anlatıyordu (<http://www.bagimsizsinema.>).

Eurimages'dan destek alan yönetmenler, iletişimsizlik, cinsellik, yabancılaşma, ölüm, çokkültürlülük gibisanat sinemasına özgü konuların ele alındığı, sanat sinemasına özgü üslup benimsediği, politik konular üzerinde durulduğu, gerçekçi bir anlatıma başvurmaktadır. Eurimages destekli bu filmler, ticari kaygıdan uzak, toplumun içinden gelen ve toplumu ilgilendiren sorunları, acıları, mekanları, insanları ve kültürleri konu edinmektedir (Ulusay, 2003: 83). Filmlerdeki imgesel anlatım, politik içeriği ele alan fikir ve ifade özgürlüğü, etnik sorun Avrupalı anlatım olarak ifade edebileceğimiz, sinemasal dil, mekanlar, renkler ve uzun planlar akla gelmektedir (Pöstecki, 2005: 3).

Eurimages tarafından desteklenen filmlere baktığımızda, sinema sektöründe yer alan yapımcılar tarafından desteklenmeyecek konular yer almaktadır. Resmi söylemin dili, dini tabuların eleştirisi, ortaya çıkmasına izin verilmeyen cinsel kimlik farklılıkları, birbirine düşmanmış gibi gösterilen farklılıklara verilmektedir; mezhepsel; Alevi/Sünni, Etnik; Türk/Kürt- Türk/Rum, cinsel; eşcinsel/heteroseksüel gibi. Bu farklılıkların aslında bir biri için tehlike olmadığı, politik, dinsel, eşcinsel eğilimleri konu alan filmler olduğu gibi daha kişisel konularda işlenmektedir (Soydan, 2008: 184). Örneğin Ferzan Özpetek cinsel, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Reis Çelik etnik, Derviş Zaim politik konularda daha önce sinema sektöründe yer bulamayan ya da ticari getirisi az olan filmler yapmıştır. Eurimages destekleriyle birlikte Türkiye'nin uzun yıllar tartıştığı bir takım sorunlar filmlerde ele alınmaya başlanmıştır. Reis Çelik'in

Işıklar Sönmesin (1996), *Hoşçakal Yarin* (1997), Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1997), *Bulutları Beklerken* (2004), Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), Tayfun Pirselimoglu'nun *Hiçbir yerde* (2001), Derviş Zaim'in *Çamur* (2002), Uğur Yücel'in *Yazı Tura* (2002) gibi filmler o güne kadar tartışılmayan konuları gündeme getirmiştir (Pösteği, 2005: 5). Canan Gerede'nin *Robert'in filmi*, cinsellik ve ölüm temalarını ele alırken, Işıl Özgentürk *Seni Seviyorum Rosa* filminde kültürel çeşitlilik olgusuna vurgu yapmaktadır. Eurimages üyeliğiyle birlikte toplumun unutulmuş, geriye atılan kimlikleri de gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Farklı cinsel tercihlerde sinema da temsil olanağı bulmaya başlamıştır. Ferzan Özpetek'in *Hamam*, *Harem Suare*, *Bir Ömür Yetmez* filmlerinde farklı cinsel eğilimleri olan bireyler anlatılmaktadır. Heteroseksüel/eşcinsel eğilimler bu filmlerin konularını oluşturmaktadır.

Eurimages üyeliğinden sonra Türk sinemasında daha önce filmlerde kendine yer bulamayan, yeni toplumsal ve cinsel kimlik hikayeleri, çokkültürlülük olgusu, politik eğilimleri olan filmler sinema da kendisine yer bulmaya başlamıştır. 1990 sonrası Avrupa Sinema Politikaları bağlamında yeni bir anlatı türü olarak etnik filmlerinde ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Etnik kimlik bağlamında daha önce sinema da kendine yer bulamayan Türk/Kürt, Türk/Rum konuları da Türk sinemasında ele alınmaya başlamıştır. Eurimages Türk sinemasına yeni biçim ve içeriklerin girmesine olanak sağlamıştır. Ticari kaygıdan uzak daha çok kültürel amaçlar ön planda tutulduğu için sinema da yer bulamayan konular Eurimages destekleriyle sinemada kendine yer edinmeye başlamıştır. Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Derviş Zaim, Reis Çelik, Tunç Başaran, Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenler filmlerinde farklı üslup ve tarzda etnik konulara değinmiştir. Türkiye'nin uzun yıllar konuştuğu etnik kimlikler bu yönetmenler sayesinde sinema da kendilerine yer bulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE ETNİK KİMLİKLER

Eurimages üyeliği sonrası Türk sinemasında yeni konu ve anlatılar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Türk sinemasında değinilmeyen, ele alınmayan ya da ele alındığından farklı bir biçimde etnik kimliklerde filmlerde yer almaya başlamıştır. Türk sinemasındaki etnik kimliklerin temsillerine değinmeden önce, etnisite ve etnik kimlik kavramlarının ortaya çıkış ve gelişim süreçleri bağlamında Türkiye'deki kimlik algısına değinilecektir. Çok etnili bir yapıya sahip olan Türkiye'de, siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel alanda kendini gösteren kimliklere değinilecektir. Bu bağlamda gayrimüslim kimlikler -Ermeniler, Rumlar, Yahudiler, Sünniler-, Kürtler, Lazlar ve Romanlar ele alınacaktır. Birçok etnik grubu içinde barındıran Türkiye'de bazen bu etnik kimlikler sorun oluşturmakta ya da tartışılmaktadır. Bu bağlamda bu etnik kimliklere değinilecektir.

3.1. ETNİTİYE VE ETNİK KİMLİK KAVRAMININ TARİHSEL ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİM SÜRECİ

Günümüzde toplumların karşılaştığı temel problem, farklı etnisitelerin, kültürlerin ve grupların kimlikssel, dilsel ve dinsel aitliklerinin geçmişte olduğu gibi sadece özel alanlarla sınırlı kalmasıdır. Bu gün ulus devletler bünyesinde, farklı etnikleri, dinsel kimlikleri ve dilsel kodlamaları içinde barındırmaktadır. Ulus devletler heterojen bir birliktelikten oluşturmaktadır. Heterojen yapıdaki devletlerin en önemli sorunlarından biri farklılık söylemine sahip etnilerin ya da kültürel unsurların taleplerinin nasıl değerlendirildiğidir. Farklı etnitsiteler, ülkenin siyasi ve kültürel oluşumlarında da etkili olmaktadır.

Günümüz de kullanılan etnik sözcüğünün kaynağı Yunanca *ethnos/ethnikos* yani ulus sözcüğüne dayanmaktadır. Ethnos sözcüğü farklı ırkları, dilleri ve dinleri ifade etmek için kullanılmıştır. Irksal özelliklerin ağır bastığı etnisite kavramı, kültürel pratikleri, bakış açısı ve bir grubu diğer gruptan, ayrı olarak nitelendirilmesini sağlayan ayırım noktası olarak ifade edilmektedir (Yanık, 2013a: 30). Etnik gruplar irksal özelliklerine göre ifade edilmesine rağmen dil, din, meslek ya da politika gibi başka

kültürel özellikleri de taşımaktadır. Bu bağlamda etnisite, ait oldukları ve içinde özgün kültürel davranış sergiledikleri bir toplumda kendilerini diğer ortaklaşa yapılardan farklılaştırarak ortak özelliklere sahip olduğunu düşünen ya da başkaları tarafından farklı kılınan ya da farklı bakılan kişileri tanımlamaktadır (Marshall, 1999: 215). Etnisite ile ilgili çalışmalarda ırk kavramından farklı özelliklerde belirtilmektedir; kültürel, dilsel ve toplumsal benzerlikler gibi.

Etnik ya da etnik grup kavramları özellikler kültürel farklılık bağlamında kullanılmakta ve kültürel farklılık her şeyden önce, ortak bir soy, ayırıcı bir dil özellikleri ve ulusal ya da bölgesel köken bağlılığı olarak kabul edilmektedir. Fiziksel / biyolojik ve kültürel özelliklere yapılan bu gönderme, iki terimin popüler, siyasi ve akademik bağlamlardaki konumları itibarıyla ağırlık merkezlerinin belirlenmesinde yol gösterici olmaktadır (Fenton 2001:5). Etnisite kavramı çeşitli anlamlar içermektedir. Etnisite kavramının sahip olduğu geniş anlamlılık, esnekliği, belirsizliği nedeni ile siyasal anlamda kötü bir üne sahip olmasına neden olmaktadır.

Etnisite üzerine yapılan en büyük teorik tartışmalar, primordiyalizm, enstrümentalizm ve konstrüktivizm yaklaşımları arasında yaşanmaktadır. Bir tarafta primordiyalizm diğer tarafta enstrümentalizm ve konstrüktivizm yaklaşımlar yer almaktadır. Primordiyalist yaklaşıma göre, etnik kimlik tarihi ve toplumsal koşullardan bağımsızdır. Bu yaklaşıma göre etnik kimlikler geçmişten bu yana var olan, somut ve bağımsız toplumsal oluşumlardır, ekonomik, sosyal, kültürel tarihsel, coğrafik vs. gibi faktörlere indirgenemez ve açıklanamaz şeklinde ifade etmektedir. Primordiyalistler etnisite kavramını, kan bağı algısına dayanan bir kategori olarak kabul etmekte ve kan bağı algısının etnisitenin ayırt edici özelliği olarak kabule etmektedir. Kan bağının zaman ve mekandan bağımsız olarak devam edeceğini ifade edilmektedir. Fakat etnik gruplar kaybolabilir, başka bir etnik grup içinde yok olabilir ya da daha fazla gruplara bölünebilmektedir. Primordiyalistler, kan bağına her türlü sosyal ve siyasi olayda bireylerin davranışlarını etkileyen temel faktör olarak açıklamaktadır. Ancak bireyler bazen etnik kimliklerine dayanarak, toplumsal, ekonomik ve siyasal davranışlarda bulunabilir, fakat bu çoğu zaman diğer kimliklerin ve ihtiyaçların etkisiyle davranmaktadır. İnsanı sadece etnik bir varlık olarak ele alınmaması gerekmektedir. Enstrümentalistler ve konstrüktivistler ise, etnisiteyi toplumunun seçkinlerinin amaçları doğrultusunda ekonomik, siyasi, toplumsal vb. şekillerde kullandığını, şartlara bağlı

olarak oluşturulan bastırılan, değişen ve değiştirilen bir toplumsal kategori olarak kabul etmektedir (Aktürk, 2013: 138-139-140). Bireyler ait oldukları, inandıkları etnik kategorinin temelindeki kan/soy/akrabalık bağı inancını kendi toplumsal pratikleriyle devam ettiriyorsa bu bireyler için etnik grup gerçekliği bulunmaktadır.

Etnik kavramı, kan/soy/akrabalık bağı ya da ortak bir dil konuşmakla doğrudan ilişkilendirilmektedir ancak aynı dili konuşma ya da kan bağı, soy gibi özelliklerin yanında başka özelliklerinde yer alması gerekmektedir. Etnisite kavramı, temel olarak kendini farklı olarak algılamak, kültürel kimlikle bütünleşmiş, ayrı bir halk olma ve ayrı bir kültürel varlık olma bilinciyle öteki ve ötekiler ile araya çizginin çekilmesiyle ortaya çıkmaktadır (Akt.: Levendoğlu, 2006: 25). Etnisitenin kendine has ayırt edici özelliği olan kan/soy/akrabalık bağı algısından doğan farklılıklar, etnik grubun siyasallaştığı yer ve zamanda; seçim, isyan, iç savaş gibi durumlarda diğer gruplara göre daha katı değişmez, atfedilen ve dolayısıyla nesnel bir özellik kazanmaktadır. Ayrımcılıktan kaçmak için yeni bir etnik kimliği benimsemek, din, mezhep veya ideoloji değiştirmekten daha zordur. Bireylerin kendine dair yeni bir kan/soy/akrabalık bağı düşüncesini diğerlerine kabul ettirmesi etnik grupların siyasallaştığı ortamlarda, neredeyse imkansız olmaktadır (Aktürk, 2013: 141).

Etnik kimlikleri diğer kimliklerden ayıran çeşitli özellikler bulunmaktadır. Etnik grup nesilden nesile aktarılan, kendine has başka gruplardan farklı sosyal ve kültürel gelenekleri paylaşan, karmaşık bir toplumun parçası bir grup olarak ifade edilebilir. Etnik kimlik gönüllü bir birliktelik olmaksızın, çıkar bilincine dayanan örgütlenişi biçimsel olmayan bir beraberliktir. Etnik grup üyeleri birincil ve ikincil ilişkiler vasıtasıyla bir araya gelmiş, sayıları nispeten sınırsız olan gruptur (Türkdoğan, 1999: 40-41). Etnik kimliğin, kolektif bir adı, ortak soy miti, ortak tarih anlayışı, ortak bir kültürü, dayanışma duygusu bulunmaktadır. Etnik kimlikler belirli bir bölge ya da toprak parçasıyla özdeşleşmektedir. Bu özelliklerin hepsi etnik kimliklerin bütününde bulunmakla beraber bunların hangisinin daha baskın olduğu topluluktan topluluğa farklılık göstermektedir (Anık 2012: 52). Etnik kimlik, biyolojik ve kültürel gerçeklik olmaktan ziyade, etnik aidaat duygusunun özneliği, kimi zaman bilinçli, kimi zaman bilinçsiz olarak yapılan bir tercih olmakla birlikte, bu tercih zaman içinde etkileşim ve koşullara bağlı olarak -özellikle siyasi koşullara bağlı olarak- değişim göstermektedir (Somerson, 2004: 32).

Tüm bu özellikleriyle birlikte etnisiteyi, doğuştan getirilen bir durum, bireylerin aidiyet duyguları ile kabul ettikleri, genetik yollarla nesiller arası sürekliliği sağlayan, ortak noktaları aynı dili, gelenekleri canlı tutan, topluluk oluşumunda temel olan ritüelleri eksen alan toplumsal organizasyon olarak tanımlayabiliriz. Etnisite, gelenek oluşumunda birincil rolü bulunan ortak bir ataya sahip olmayı, kökene ait mitolojileri ve paylaşılan bir tarihi içermektedir (Göka, 2006: 233). Kuşkusuz kültürel olgular ve değişim zaman içinde etnik kimlik anlayışları üzerinde etkide bulunmaktadır. Bu etki bazen etnik kimliği asimile etmeye yönelikken bazen de etnik kimliğin varlığını sürdürmesi yolunda ters etki yapmaktadır. Ancak bu farklılaşma, tarihsel süreç göz önüne alındığında farklı etnik kimlikleri bir araya getirme şeklinde olmaktadır (Erdal, 2008: 11). Etnik kimliğin birleştirici gücünün yanında, ulus-devlet sınırları içerisindeki farklı etnik kimliklerin günümüzde daha çok ön plana çıkmasıyla birlikte, bu grupların bağımsızlık yanlısı, ayrılıkçı söylemlere temel teşkil etmektedir. Farklı etnik kimliklerin tanınma savaşı, sadece ulusal değil, uluslararası gelişmeleri de beraberinde getirmektedir (Anık, 2012: 54).

Etnik grup temelinde, kültürel benzerlikler ve farklılıklarla ayırt edilen bir gruptur. Etnik grup üyeleri inanç, değer adet ve normlarla ortak bir dil, din, tarih coğrafya, akrabalık ve ırkı paylaşmaktadır. Ortak bir köken inancı paylaşan ve birbirlerini aynı toplumun mensubu gören gruplar, kan bağına ve kültürel kimliğe dayalı bir bilinci oluşturmaktadır. Etnik grubun kendini tanımlaması kimlik düzeyinden gelmektedir ve bu bağlamda oluşturulan kimlik kavramı köklerinden ve geçmişinden gelmektedir (Erdal, 2008: 10). Etnik kimlikler tarihsel süreç içerisinde oluşturulmuş toplumsal tasarımlardır ve bütünleşik olarak da görmemek gerekmektedir. Geçirgen olmamakla birlikte, etnik gruplar arasındaki sınırlar varlıklarını korumaktadır. Etnik kimliği tanımlayan kültürel unsurlar zaman içerisinde farklılık gösterebilir fakat etnik grubu diğer gruplardan ayıran farklılıklar her zaman olacaktır (Anık, 2012: 53). Bir etnik grubun inanç, değer, adet, normları, coğrafik yaşam, kültürel yapısı değer yargıları farklılık göstereceği gibi bu farklılıklar ne kadar fazla ve belirgin olursa farklı etnik gruplar arasındaki sınırlarda o kadar fazla ve belirgin olarak ortaya çıkmaktadır.

Ortak biyolojik kökenin önemli olduğu etnik kimlikte, ortak köken inancı da ön plana çıkmaktadır. Aynı etnik gruba üye olduğuna inanan insanların, bu ortak köken inancını sahiplenmeleri ve bu hissi paylaşımları önemlidir. Bu ortak köken inancı,

fiziksel görünüm benzerliği, geleneklerin benzerliği veya bunların ikisine birden dayanabileceği gibi, sömürgecilik veya göç nedeni ile ortak bir hafızaya sahip olma gibi nedenlere de dayanabilmektedir (Anık, 2012: 50).

Kuşaktan kuşağa gecen ve devlet sınırlarına bağlı olmayan, bazı sürekli davranışlara sahip olduğu söylenen bir kültürel kategori olan etnik grup; bireysel ve toplumsal davranışlar üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmakla birlikte günümüzde siyasal iddialarda bulunmak için zemin oluşturan kalıcı bir görünüme işaret etmek için kullanılmaktadır. Böylelikle bir halkın, oluş ve davranış biçiminin nedeni, ayırt edici genetik özellikleri, toplumsal siyasal tarihi, geleneksel normları ve değerleri olduğu varsayılmaktadır (Wallerstein, 2007: 96-97). Bir bireye etnik gruba ya da etnik azınlığa ait olduğu fikri benimsetildiği takdirde, etnik kavramının bürokratik ve kurumsal yapısı sağlanmış olmaktadır. Bireyin bir etnik gruba aitlik hissi, grubun birey üzerinde yaratacağı baskıya da kaynaklık etmektedir. Grubun bireyler üzerindeki baskısı, kültürel anlamdaki değişime paralel olarak etnisite kavramının durağan özelliklerini vurgulamaktadır (Anık, 2012: 39).

Etnik kimlik, azınlık statüsüne indirgenen grupların başvurdukları ya da atıfta bulundukları bir durumdur. Bu durum, sosyal olduğu gibi siyasi bağlamlara da sahiptir. Özellikle azınlık statüsündeki grupların temel referans noktaları dilsel, dinsel, kültürel ve siyasal olduğu sürece etnik kimlik, toplumsal bir durum olmaktan çok siyasal bir içeriğe dönüşmektedir. Grup içi dayanışma süreci, siyasal bağlamıyla birlikte değerlendirildiğinde, etnik kimlik daha da anlamlı hale gelmektedir (Yanık, 2013b: 229). Etnik kimlikler, değişmeye, yeniden tanımlanmaya ve doğruluğu tartışılan soy, kültür, dil gibi özellikleri etrafında tartışıldığı için, tek başına etnik gruplardan bahsedilmemektedir. Etnisite daha çok sosyal bir süreç olarak, insanların kolektif ya da bireysel açıdan sosyal yaşamlarında çevrelerine çizdikleri sınırlar ve kimlikler olarak algılanabilmektedir. Kültürün, soyun ve soy ideolojilerinin üretilip yaşatılması, dilin belirleyici bir sosyal farklılık ögesi olması ve halkın simgesi olarak kullanılması etnik sürecin temelinde yer almaktadır. Bu sosyal sınıflandırılma temeli üzerine kurulmuş sosyal ilişkiler, özel ve sınırlı türde etnik ya da ırksal ilişkiler değil, bunlar etnik boyutu olan sosyal, siyasi ve iktisadi ilişkileridir (Fenton, 2001: 14-15).

Rogers Brubaker'a göre etnik kimliğin gücü, etnik grupların varlığına bağlı değildir, etnisite, ırk ve ulusçuluk gibi kavramların politik, sosyal, kültürel ve psikolojik bir süreç olarak görülmesi ve bu açıdan düşünülmesi gerektiğini ifade etmektedir (Akt.: Anık, 2012: 53). Etnisite kavramı soy, dil ve kültüre verdiği önemle, bazen uysal bazen de zorlayıcı bir karaktere sahip olmaktadır. Etnik değerler ve kolektif kimlikler, şartlar ve koşullar değiştikçe şekil ve içerik olarak da değişmektedir. Etnisite, değişken etiketler ve taleplerle birlikte sosyal açıdan inşa edilmiş ve sosyal örgütlenme şekilleri ve akrabalık bağlamları içinde yükümlülüklerle sosyal olarak temellendirilmektedir (Fenton, 2001: 34). Etnik kimlik, toplumsal bir statü olarak değerlendirildiğinde diğer statüler ve sosyal kimlikler karşısında daha da önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan bağlamda etnisite, cinsiyet ve mevki gibi önemli bir statü olmakla birlikte, kimliğin vazgeçilemeyen zorunlu bir bileşeni de olmaktadır. Etnik farklılığın tanımının yapılabilmesi için, öncelikli olarak herhangi bir alanda etnik farklılıkları ortaya çıkaran unsurların neler olduğunun sorulması gerekmektedir. Örgütsel açıdan bakıldığında, ilk olarak farklı bir topluluğun olması ve ikinci olarak bu topluluk için geçerli olan standartlardan farklı olması gerekmektedir (Barth, 2001: 20).

Etnik sınıflandırmalar, hukuksal sorun olarak politikanın kurucu bir unsuru haline gelmekte ve onu biçimlendirmektedir. Etnik açıdan tamamlanmış olan gruplar, diğer gruplardan farklı politik bir güce sahiptir, rakip siyasi partilerin seçmen kitlesini oluşturdukları gibi etnik ya da ırksal ideolojilerin savunucuları veya hedefleri haline gelmektedir. Geçmişte ve günümüzde devletlerin oluşum sürecinde, kimlerin halk ya da toplumun gerçek ya da uygun üyeleri olduğu her zaman farklılaşmaktadır. Ulus devletler, yaygın olarak göçmen yasaları ve sınır denetimleri aracılığıyla topluma girişleri kontrol altında tutar ve vatandaşlığa veya uyruğa girişi denetlemektedir. Etnik kategoriler bu yollarla hem yaratımları ve pekiştirilmeleri hem de etnisite politikaları söyleminde, stereotiplerin¹⁴ teşvik edilmesi sürecinde siyasi ideoloji ve örgütlenmenin temel malzemesinin bir parçası haline gelmektedir. Bazen politikalar etnik olarak

¹⁴ Sterotip terimi, genel olarak diğer insanları içine yerleştirdiğimiz kategorileri ifade etmektedir. Bu çerçevede, stereotipler, diğer bir bireyi veya bireyler grubunu tanımlamak için kullandığımız basitleştirilmiş betimsel kategoriler olarak tanımlanabilir. Belirli bir hedef hakkında basitleştirilmiş ve yaygın inançlara dayanan stereotipler, bireysel farklılıkları dikkate almayan kalıp yargılardır. Stereotiplere sıklıkla hedef olan gruplar, yaş, cinsiyet, meslek grupları, azınlık grupları ve milliyetlerdir. Stereotip, önyargıları besleyen, koruyan önemli bir mekanizmadır. Belirli bir kategoriye ait kişilere ilişkin enformasyonların algılanması ve işlenmesi rolünün yanında, gruplar hakkındaki beklentileri de etkilemektedir (<http://www.harbiforum.net>).

biçimlendirilebilmektedir. Toprak talepleri, yerli halkların kültürel yenilenme hareketleri, göç tartışmaları, göçmenlerin yabancı olarak tasvir edilmesi, etnik isimlere ya da etnik desteğe sahip siyasi partiler, ulus oluşturmaya yönelik kültürel hareketler ve etnik üstünlüğü savunan ırksal hareketler gibi durumlarda politikalar etnik olarak şekillenmektedir (Fenton, 2001: 32-33).

Sonuç olarak etnisite ya da etnik kimlik; kan bağı algısına dayanan toplumsal bir kategori olarak, din, mezhep, dil sınıf ideoloji ekseninde var olan bir toplumsal kategorilere ayrılmaktadır. Etnisite kavramı, sosyal ve kültürel farklılığın, dil ve soyun, sosyal eylemin sosyal bir eylemin ve örgütlenmenin bir boyutu olarak nasıl birleştiğini ve sosyal olarak yeniden üretilen sınıflandırma sisteminin nasıl oluştuğunu ortaya koymaktadır. Etnisite etnik bağların sosyal harekete getirilmesi ve soyun, dilin ve kültürün önemini vurgulamaktadır. Etnik grupları, kesin kalıp yargılar içinde düşünmememiz gerekir. Çünkü bu gruplar ayrı sürekli ve basit gruplar değildir. Etnik grupların kültürel malzemesi sosyal ilişkiler içinde bulunmaktadır. Bu kültürel içerik, ortak soy, ortak miras iddiaları, ortak gelenekler, dil ve etnik gruba özel bir anlam vermek için etnik grup üyeleri tarafından kullanılmaktadır (Fenton, 2001: 87-88). Sonuç olarak etnik kimlik, kültürel benzerliklerle ve farklılıklarla ayırt edilen bir gruptur ve inanç, değer, adet ve normlarla ortak bir dil, din, tarih, coğrafya, akrabalık ve ırkı paylaşmaktadır. Sonuç olarak etnik grupları, biyolojik olarak kendi varlığını sürdürebilen, ortak bazı temel kültürel değerlere sahip olan, karşılıklı etkileşim ve iletişimin olduğu bir alan yaratan ve kendisi ve diğer etnik gruplara ait bireyler tarafından bir etnik gruba aidiyetle tanımlanan insanlardan oluşan toplumsal kategoriler olarak özetletebiliriz. Genel hatlarıyla etnisite kavramı ve etnik kimlik anlayışı açıklanmaya çalışılmıştır. Etnik kimlik anlayışı özelleştirilerek, Türkiye’de etnik kimlik kavramının ortaya çıkışı ve gelişim süreci açıklanmaya çalışılacaktır.

3.2. TÜRKİYE’DE ETNİK KİMLİK KAVRAMI

Türkiye’deki etnik kimlik anlayışı, bulunduğu coğrafi konum ve sahip olduğu tarihsel süreç nedeniyle kültürel anlamda zengin bir görünüm sergilemektedir. Türkiye tarih boyunca Asya ile Avrupa ve Rusya ve İç Asya ile Afrika ve Ortadoğu arasında önemli bir geçiş noktası olması ve tarih boyunca Doğu Akdeniz’e ve Batı Asya’ya hâkim olan devletlere ev sahipliği yapmış olmasından dolayı sürekli olarak göçlere

sahne olmuştur. Bu göçler nedeniyle pek çok etnik ve dinî grup Türkiye topraklarına yerleşmiştir (Aydın, 2012: 152). Ancak bu durum, kimi zaman da karmaşa ve sorun ortaya çıkarmaktadır. Burada önemli olan toplumsal bir bütün içinde biz bilincini oluşturabilmektir. Toplumsal olarak farklı grupları bir biz bilinci içinde kabullenmek için gerekli olan misyonu yüklemek gerekmektedir (Erdal, 2008: 26). Türkiye, geçmişten bugününe önemli bir etnik çeşitliliğe sahip olmuş ve olmaya da devam etmektedir.

Türk toplumunun yapısal dinamikleri ve tarihi gelişim çizgisinin etkileri de Türkiye’de yaşayan etnik kimlikler üzerindeki etkisini unutmamak gerekir. Türkiye’de farklı etnik kimliklerin varlığı hem ulusal hem de toplumsal temelde geçmişten bugüne konuşulmakta ve tartışılmaktadır. Ancak bazı sorunlar ortadan tam olarak ordadan kaldırılamamış ve günümüze taşınmıştır. Özellikle günümüzde azınlık/etnik gruplar konusunda yaşanan sorunlar, geçmiştekini bugüne taşımaktaki bazı problemlerden kaynaklanmaktadır. Geçmişte halledilen meseleler ve olaylar tekrar gün yüzüne çıkarılarak sorunların çözülmesini engellemektedir. Etnik problemler aşılabılır mı yoksa aşılması imkansız mıdır bilinmez fakat etnik çeşitliliğe sahip olan Türkiye’nin problemleri aşmak için hassas davranması gerekmektedir (Erdal, 2008: 30-31-32).

Etnisite kavramı kan/soy/akrabalık algısı temelinde tanımlanan toplumsal bir kategoridir. Kan/soy/akrabalık bağlarından ziyade, kişilerin kendilerinin veya başkalarının belli bir kategoriye ait olduklarına ilişkin inançlar önemli bir yer tutmaktadır. Türkiye siyasetinde etnik hareketlerin incelenmesinde, antropolojik veya başka bir bilimsel bakış açısıyla nesnel olarak tanımlanan etnik gruplardan ziyade, devletin veya siyasal hareketlerin kan/soy/akrabalık bağları üzerinden kurdukları etnik kategoriler önemli olmaktadır (Aktürk, 2013: 179).

Ahmet Buran ve Berna Yüksel Çak “Türkiye’de Diller ve Etnik Gruplar” adlı çalışmalarında Türkiye’deki kimlik anlayışını şu şekilde ifade etmektedir;

“Günümüzde Türkiye’de Türk kimliği iki aşamalı bir özelliğe sahiptir. Birincisi soy, dil, tarih ve kültür bakımından kendini Türk kabul eden ve toplam nüfusun % 85’ini oluşturan büyük çoğunluğun kimliğidir. İkincisi ise, siyasal, hukuksal ve toplumsal kimlik olarak Türk kimliğidir. Bu kimliğin içinde farklı soylardan, inançlardan olan ve farklı dilleri konuşan

Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının tümü yer alır. ... Türkiye Cumhuriyeti devleti vatandaşı olan herkes de siyasal ve hukuksal anlamda Türk'tür. Dolayısıyla da Türk kimliği geniş anlamda bir etnik grup kimliği değildir. Türk kimliği, Türkiye'de devleti ve ulusu temsil etme özelliğine sahip olan tek kimliktir. Türk kimliği, birinci ve dar anlamda diğer etnik grupların kimlikleri gibi özel ve sivil alanlarda geçerli bir kimliktir. İkincisi ise, siyasal, hukuksal ve resmi bir kimliktir. Başta Türk soylu ve Türk dilli kişiler olmak üzere toplumun önemli bir bölümü için aslında bu iki kimlik özdeştir. Ancak kendini farklı gören ve farklı algılayanların müşterek kimliği bu ikinci anlamdaki Türk kimliğidir” (2012, 21).

Tarihî ve coğrafi hareketliliklere bağlı olarak Türkiye’de farklı yaşam tarzları, inanış biçimleri ve etnik gruplar bir arada gelmiş ve Türk etniğinin belirleyici olduğu ortak bir kimlik oluşmuştur. Bugün Türkiye’de etnik gruplar üzerinden tartışmalar yapılmaktadır (Aka, 2012: 193). Türkiye’nin anti-etnik ya da gayri etnik olarak tanımlanabileceği etnik rejimi, uluslararası sosyal ve siyasi yapısına bağlı olarak tek etnili¹⁵ ve çok etnili¹⁶ rejime çevrilmesi doğrultusunda etkilere maruz kalmış, bu bağlamda iç dış siyasal bağlam arasında bazı dönemlerde kopukluklar meydana gelmiştir. Avrupa ve çevresinde tek etnili rejimlerin etkili olduğu 1930 ve 1940’lar ve çok etnili rejimlerin etkili olmaya başladığı 1990 sonrasında çok etnili rejim siyasal bağlamda kullanılmaya başlamıştır. Çok etnili rejimlerin etkili olduğu bir dönemde tek etnili ve anti etnik rejimler uluslararası baskılara maruz kalabilmektedir. Türkiye’de 1990 sonrası çok etnili rejim uygulamasına gitmiştir (Aktürk, 2013: 192). 1990 sonrası Avrupa’da yaşanan kimlik tartışmalarına benzer şekilde Türkiye’de de farklı etnik gruplar tartışılmaya ve konuşulmaya başlanmıştır. Günümüzde millet, etnik kimlik gibi kavramlar birbirine karıştırılmaktadır. Etnik grup ve millet arasındaki farkı şu şekilde ifade edilmektedir;

¹⁵ Tek etnili rejim; etnik bilincin göstergesi olan etnik köken nüfus sayılarında kodlanır, resmi kimlik kartları ve pasaportlar işlenebilir ve hakim etnik kategori dışında kalan etnik kategoriler millete üyelik anlamına gelen vatandaşlık haklarından maruz edilebilmektedir. Tek etnili rejimde vatandaşlık kan bağına dayanır. Tek etnili rejim, devletin kesin bir etnik bilince sahip olduğu ve toprakları üzerinde yaşayan nüfusun kan/soy/akrabalık algısına göre tasnif edildiği bir rejimdir (Aktürk, 2013: 157).

¹⁶ Çok etnili rejim; etnik grupların nesnel bir varlık olduğu ve tarih boyunca süreklilik arz ettiklerine olan inancın bir yansımasını barındırmaktadır. Çok etnili rejimde, birden fazla etnik grup milletin asli unsurları sayılır ve devlet bu unsurların kolektif haklarını korumakla yükümlüdür (Aktürk, 2013: 167-168).

“Etnik grup ile millet aynı şeymiş gibi değerlendirilmekte ve karşılaştırmalarbu anlayış üzerinden yapılmaktadır. Millet, siyasi ve sosyokültürel bir organizasyondur. Irk / soy, etnisite, kabile, boy, aşiret gibi unsurların millet kavramı içinde bir anlamı yoktur. Millet, ortak bir yüksek kültür etrafında bir araya gelen, tarih ve coğrafyanın şekillendirdiği insan topluluğuna denir. Milletleşen toplumların müşterek değerleri ve kimlikleri, organize eğitim kurumları aracılığıyla yeni nesillere aktarılır ve yaşatılır. Millet olgunluğuna henüz erişmemiş “ kabile, aşiret, etnik grup” gibi toplum birimlerini milletin yerine koymak da bunları eşit toplumsal ve sosyolojik oluşumlarmış gibi değerlendirmek de yanlıştır. Nitekim Türkiye’de Mehmet Akif Arnavut; Hovannes Dadyan, Miralay Bogos, Ermeni; Süleyman Nazif, Kürt; Zaharya Efendi (Cemil Bey) Rum etnisitesinden gelen bir Türk’tür. Bu sebeple Türkiye’de Türk adı, sadece bir “etnik grubun” adı değil farklı etnik kökenlerden gelen insanların mensup olduğu bir “Milletin” adıdır” (2012: 27,28).

Türkiye’de etnik kimliklerle ilgili olarak genel bir bakış açısı bulunmaktadır. Türkiye’de yetmiş iki buçuk (buçuk; çingeneleri ifade etmek için kullanılır) millet vardır. Buradaki millet sözcüğü, modern anlamdaki ulustan çok, yarı özerk azınlıkları dile getiren eski bir Osmanlı ifadesidir. Bu bağlamda Kahya kadının annesinin bir Yörük, yolun aşağısındaki denizcinin bir Laz, terzinin bir Ermeni, gündelikçinin bir Kürt olduğu İstanbul’un karmaşık bir şehir toplumunda da pratik anlamda geçerli olmaktadır ve bu kişilerin hiçbiri bu etnik özelliklerini dile getirirken tereddüt etmemektedir. Birer Türk vatandaşı olarak toplumdaki yerlerine dair bir duygu taşırlar, ama aynı zamanda belirli bir bölgeye ait kendi grup kimliklerine dair güçlü bir duyguları da bulunmaktadır. Oldukları gibi kabul edildikleri ve birlikte var olabildikleri sürece gerilim için hiçbir neden ortaya çıkmamaktadır (Andrews, 1992: 10-11).

Türkiye, tarih boyunca birçok ırkın yaşadığı, farklı ırkların gelip geçtiği bir ülke konumunda olduğu için, yerli ırklar yanında, Moğol ve Timur işgallerinde Asya halklarının, haçlı savaşlarıyla Avrupalıların, Osmanlı İmparatorluğu döneminde Arapların ve Afrikalıların gelip yerleştikleri bir yer konumunda yer almaktadır. Günümüzde bu topraklar üzerinde –Türkiye de- hoşgörü ve saygı ortamında her dinden, her ırktan ve her mezhepten insan bir arada yaşamaktadır. Bu bağlamda Türk etnik

sosyolojisi bilimsel bir disiplin olarak sistematik bir tarzda ortaya çıkarılmadığı gibi etniklik ve azınlık kavramları üzerinde de tam olarak bir anlaşmaya varılmamıştır. Bu bağlamda etniklik/azınlık kavramları tüm toplumları etkileyen kimlik arama süreciyle bağlantılı olarak yeni bir yönelim kazanmaktadır. Türk toplumunda etniklik kavramı daha çok ümmetleşme etkisi altında kaldığı için uzun bir süre etkinlik kazanamamıştır. Bu nedenle Türkiye’de bu güne kadar etnik gruplar hakkında detaylı bir çalışma yapılmamıştır. Mevcut çalışmalar Türkiye genelindeki bütün etnik kimlikleri kapsayamamış ya da kapsadığı etnik kimliklere dair doğru veriler elde edilememiştir. Türkiye’deki etnik çeşitliliğin çok olmasından dolayı etnik gruplar bağlamında yapılan araştırma konularını da güçleştirmektedir.

Etnik sorunların genel çözüm çerçevesinde devletler toprak bütünlüğünü bozmayacak biçimde etnik kimliklerin tanınması ve korunması bağlamında çalışmalar yapması gerektiği söylenebilir. Etnik grupların tanınması ve korunması, sorunun derinleşmesini engelleyebileceği gibi, etnik grup üyelerinin tatmin edilmesiyle ayrılıkçılığın sosyal tabanda zayıflamasını da sağlayabilmektedir. Fakat etnik sorunların çok derinleştiği ve ayrılma eşiğine gelindiği durumlarda verilen haklar ayrılıkçılığın birer aracına dönüşebildiği gibi onu güçlendirebilmektedir. Etnik gruplara, kimlik haklarının verilmemesi durumunda ayrılıkçılığın önüne geçilebileceği anlamına da gelmemektedir. Bu bağlamda her iki seçenekte risk taşıdığı kabul edilmelidir (Kurubaş, 2008: 30). Türkiye’deki etnik gruplar ele alınırken, talep edilen haklar ve verilen haklarla birlikte etnik gruplar ele alınmaya çalışılacaktır.

3.3. TÜRKİYE’DEKİ ETNİK KİMLİKLER

Türkiye’deki etnik kimlik anlayışı, bulunduğu coğrafi konum ve sahip olduğu tarihsel süreç nedeniyle etnik anlamda zengin bir görünüm sergilemektedir. Türkiye çok etnili yapıya sahip bir ülke konumundadır. Türkiye’de Kürtler, Lazlar, Araplar, Zazalar, Çerkezler, Boşnaklar, Arnavutlar ve Gürcüler gibi çoğunlukta etnik kimliklerin yanında Ermeniler, Hemşinliler, Pomaklar, Çingeneler/Romanlar, Yahudiler, Rumlar, Süryaniler ve Türki gruplar (Özbek, Kırgız, Azeri, Tatar vs.) gibi azınlıktaki etnik gruplarda bulunmaktadır. Çok sayıda etnik kimliği içinde barındıran Türkiye içinde farklı etnik kimlikleri barındırdığı gibi dil ve mezhep yönünden de farklı etnik kimlikleri beraberinde barındırmaktadır. Türkiye’de bu güne kadar etnik gruplar hakkında detaylı

bir çalışma yapılmamıştır. Mevcut çalışmalar Türkiye genelindeki bütün etnik kimlikleri kapsayamamış ya da kapsadığı etnik kimliklere dair doğru bilgiler elde edilememiştir. Bu konu, mevcut çeşitliliğin çok olması nedeniyle araştırma konusunu güçleştirmektedir (Erdal, 2008: 32). Bu nedenle niteliksel olarak varlığını belirgin bir biçimde ortaya koymuş olan kimlikler üzerinde durulacaktır

Türkiye'deki etnik grupların büyük bir çoğunluğu Türk kimliği içinde erimiş, gerçek bir etnik bağ ve ilişki ağı büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Özellikle Balkan göçmenleri, Karadenizliler ve Tatarlar için bu durum geçerli olmaktadır. Türkî gruplar da tamamen Türk kimliğini benimsediği görülmektedir. Çingenelerde/Romanlarda Türk kimliği içinde erime isteği yoğun olarak bulunmaktadır. Ancak bu erime isteğinin önündeki en önemli engel olarak, diğer etnik grupların Çingenelere ilişkin algıları yatmaktadır. Tam asimilasyona karşı en dirençli kimlikler Kürt, Zaza, Kuzey Kafkasyalı ve Laz etnik kimlikleridir. Bu bağlamda Kürtler ve Zazalar dışındaki etnik kimliklerde dil kaybı çok fazladır. Büyük dil kaybına rağmen, Kuzey Kafkasyalılar ve Lazlar kültürel bağlarla yaylalarını, şenliklerini ve folklorları sahiplenmeleri yoluyla, tarihî hatıralarıyla ve kurdukları dernekler yoluyla Türk Kimliği içinde yok olmaya direnmektedir. Türkiye'deki Gayrimüslim gruplar -Ermeniler, Yahudiler ve Rumlar- ise hâlâ hem emik¹⁷ hem etik¹⁸ açılarından, hem subjektif hem de objektif koşulları bakımından Türkleşmeye/Türkleştirilmeye en uzak gruplar konumundadır (Suavi, 2012: 192).

3.3.1. Türkiye'nin Gayrimüslim Kimlikleri

Türkiye'de yaşayan gayrimüslim etnik kimlik denildiğinde Ermeni, Rum, Yahudi ve Süryani gruplar ifade edilmektedir. Türkiye'deki gayrimüslim gruplar arasında yer alan Ermeniler, milattan önce 3. ve 4. yüzyıllarda Anadolu'ya yerleştikleri tahmin edilmektedir. Günümüzde çoğunlukla İstanbul'da oturan Ermeniler, 1915 yılında çıkarılan Tehciri Kanunu'ndan sonra İstanbul dışındaki Ermeni nüfusunun tamamına yakını göç etmiştir. 1915 öncesinde Ermeniler yoğun olarak, vilâyat-ı sitte denilen altı

¹⁷ Emik bakış, bir grubun kendisine kendi bakış acısı esas olarak kimlik belirlemesi olarak tanımlanmaktadır. Emik bakış da etnikliğin ölçütü tamamen grubun kendisidir, grubu oluşturan bireylerin kendi özgür iradelerine dayalı kendi kimlik tanımlamalarıdır (Önder, 2005: 16).

¹⁸ Etik bakış, dışarıdaki bir grubun başka gruplar tarafından tanımlanmasıdır. Çoğunluğun bakışı olarak etik bakış, bir ülkedeki etnik gruplar arasındaki ilişkileri, kimlik değişimini, ülkenin etniklik politikasını, sosyal yaşamını, siyasi yapısını etkilemektedir. (Önder, 2005: 17).

doğu vilâyetinde (Erzurum, Diyarbakır, Bitlis, Van, Harput ve Sivas'ta); Ankara, Kastamonu, Yozgat, Kayseri, Trabzon, Giresun, Ordu, Samsun, Bursa, Kütahya, Eskişehir, İzmit, Adapazarı, İzmir ve çevresi, Adana, Kahramanmaraş ve Gaziantep'te yaşamıştır. Günümüzde bu yerleşim yerlerinde Ermeni nüfusu yok denilecek kadar az sayıda yer almaktadır (Aydın, 2012: 68). Türkiye'de yaşayan Ermenilerin sayısına ilişkin kesin bir veri bulunmamaktadır. Osmanlı Devleti döneminde Anadolu'da yaşayan yaklaşık 2 milyon Ermeni olduğu bilinmesine karşın, günümüzde bu sayının 60.000-80.000 civarında olduğu tahmin edilmektedir. Bu gün Ermenilerin büyük bölümü İstanbul'da ikamet etmektedir. İstanbul dışında Hatay'ın Samandağ ilçesine bağlı Vakıflı Köyü, Anadolu'daki tek Ermeni köyü olarak bilinmekte, Türkiye'de yaşayan diğer Ermenilerin sayıları ve yaşadıkları yerlere ilgili net bilgiler bulunmamaktadır. Günümüzde Ermenilerin kendine ait kiliseleri, okulları, hastaneleri ve bağlı olduğu birçok vakıf bulunmaktadır (Alp ve Taştan, 2011: 16). Ermenilerin kendine ait yaşam özellikleri bulunsu da 1915 olayları etkisini hala göstermektedir. Tehcir sırasında yaşananlar önemli sayıda insanın yaşamı ciddi biçimde etkilenmiş olmasından dolayı belki de hala günümüzdeki yansımaları devam etmektedir. Bu bağlamda aydınlatıcı bir tarih anlayışına gereksinim duyulmaktadır. Ancak böyle bir tarih anlayışı günün sosyo-politik ortamından etkilenmekte ve ortak bir tarih yazımına gidilememektedir. Ancak her şeye rağmen Ermeni kimliği konuşulmaya, tartışılmaya ve kültür hayatına yansımaya devam etmektedir (Erdal, 2008: 35).

Türkiye, etnik kimlikler açısından önemli bir çeşitliliğe sahip bir ülke konumunda yer almaktadır. Türkiye'deki gayrimüslim çeşitliliğin diğer önemli bir kimliğini ise; Rumlar oluşturmaktadır. Günümüzde Rum tabiri, Yunanistan'da yaşayanları ayırt edecek şekilde, Türkiye, Kafkasya, Karadeniz ülkeleri ve Kıbrıs'ta yaşayan ve Yunanca konuşan Ortodoks Hristiyanları ifade edecek şekilde belirginleşmiştir. Etnik, dilsel ve dinsel olarak farklılıklara sahip olan Rumlar, 1923-1924 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesine kadar İç, Batı ve Güney Anadolu ile Karadeniz kıyılarında yoğun olarak yaşamıştır. Mübadele öncesi Türkiye'de 1 milyonun üzerinde -İstanbul ve Trakya'da ise 500.000 kadar- Rum Ortodoks yaşamaktaydı. Türk-Yunan nüfus değişiminden sonra sadece İstanbul ile İmroz ve Bozcaada'daki Rum nüfusu mübadeleye tabi tutulmamış, geri kalan Rumlar göç ettirilmiştir (Aydın, 2012: 69). Türkiye'de yaşayan yaklaşık 1.200.000 Rum'u ile Yunanistan'da yaşayan 400,000 civarındaki Rumeli nüfusunun

göçü öncelikle göç edenler arasında bir kargaşa ortamı yaratmış daha sonra ise, iki ülke arasındaki toplumsal ve siyasi dengeyi etkilemiştir (Erdal, 2008: 36). Türkiye’de kalan Rum nüfusu 6-7 Eylül 1954 olayları, 1963 Kıbrıs olayları, 1964 kararnâmesi ve 1974 Kıbrıs harekâtı gibi olaylar sonucunda azalmaya devam etmiştir (Aydın, 2012: 69). Ancak bu kararlarının altında yatan en önemli etken Türkiye’nin Türkleştirilmesinden çok, Kıbrıs’taki olayların yarattığı etkiydi. Türk ve Rum halkları arasında, 21 Aralık 1963’te başlayan şiddetli çatışmalar aralıklı olarak 1964 yılının Ağustos ayına kadar devam etmiştir. Çatışmaların devam etmesi, devletlerin kendi aralarında yaşadığı anlaşmazlıklar ve diplomatik girişimlerin de herhangi bir sonuç vermemesi problemi daha da büyötmüştür (Demir ve Akar, 1994: 17-18). Yaşanan olaylardan sonra yargılanan birçok Rum sınır dışı edilme başlanmıştır. Bu kararların uygulanmaya başlanması ve devamında ki gelişmelere paralel olarak yaşanan göçün etkisiyle Türkiye’de yaşayan Rumların sayısında önemli bir azalma meydana geldi. Daha tartışılmayan, ancak 1964 yılında Yunan uyrukluların sınır dışı edilmeleriyle ilgili yaşanan gelişmelerin ardından vatandaşlık konusu konuşulur ve tartışılır bir duruma gelmiştir (Demir ve Akar, 1994: 90). 1974 yılında Kıbrıs adasını Yunanistan’a bağlamak için 1967 yılında Yunanistan’da yönetimi ele geçiren askeri cunta Kıbrıs Adası’na askeri darbe yapmıştır. Adadaki anayasal düzen yıkılmış, gayrimeşru bir askeri yönetim işbaşına gelmiştir. Askeri Cuntanın darbe yapmasıyla birlikte Londra ve Zürih Antlaşmaları ihlal edilmiş ve Kıbrıs’ı enosis’e¹⁹ götüren bu gelişmeler üzerine Türk Silahlı Kuvvetleri, Garanti Antlaşması çerçevesinde Türkiye’nin garantörlük hakkını kullanmamış ve 20-23 Temmuz Kıbrıs Adası’na çıkartma yapmıştır. Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi’nin ateşkes çağrısı ile Türkiye askeri harekâtı durdurmuştur. Kıbrıs’ta çözüm için Cenevre’de toplanan konferansta Kıbrıs’ta kurulan Özel Türk Yönetimi tanınmış, Türk Silahlı Kuvvetleri’nin Kıbrıs’ta varlığı kabul edilmiştir. 30 Temmuz sona eren görüşmeler, Türkiye’nin isteklerinin büyük bir kısmının kabul edilmesi ve bir protokol imzalanmasıyla sonuçlanmıştır (Güler, 2004: 109-110). Yaşanan bu gelişmelerle birlikte Türkiye’de yaşayan Rum nüfusu azalmıştır. Günümüzde Türkiye’de yaşayan Rumların sayısının 3.000 civarında olduğu tahmin edilmektedir. Rum nüfusunun büyük çoğunluğu İstanbul’da yaşamaktadır. Bozcaada

¹⁹ Enosis, Kıbrıs Adası’nın Yunanistan’a bağlanması anlamında kullanılmaktadır.

(Tenedos), Gökçeada (İmroz) ve Antakya civarında yaşayan Rumların da çoğu İstanbul'a göç etmiştir (Alp ve Taştan, 2011: 17).

Türkiye'nin gayrimüslim etnik kimliklerinden bir diğeri ise Yahudi'lerdir. 15. Yüzyılın sonlarına doğru İspanya ve Portekiz'den kaçarak Osmanlı Devletine sığınan Yahudiler; İstanbul, Selanik ve İzmir gibi liman kentlerine yerleştirilmiştir (Oran, 2004: 50). Günümüzde Yahudi gruplar, İstanbul'da yoğunlaşmıştır. Çünkü 1930'lu yıllarda Trakya illerinde yaşanan Yahudi karşıtı olaylar nedeniyle Yahudiler İstanbul'a göç etmek zorunda kalmıştır. Bu hareket yüzünden Edirne, Kırklareli ve Çanakkale'de Yahudi nüfusu kalmamıştır (Aydın, 2011: 72-73). Yahudiler, 1942 yılında uygulamaya koyulan Varlık Vergisi ve 1948 yılında İsrail'in kurulmasıyla birlikte ülkeden göç etmeye başlamış, 1965'den sonra bu göç hızlanmıştır. Göçlerle birlikte sayıları azalan Yahudilerin, sayısı bugün yaklaşık olarak 25.000 civarındadır (Oran, 2004: 50). Yahudiler; etnik, dinsel ve dilsel farklılıklara rağmen göçle gelmiş olmalarından kaynaklanan bir uyum sonucunda devletle sirtüşmeye girmemiş ve bu yönüyle de Ermeni ve Rum azınlıklardan ayrılmışlardır.

Türkiye'de, resmi politika ile gayrimüslim azınlık olarak Ermeni, Rum ve Yahudi gruplar sayılmaktadır. Ancak Süryani kimliği Türkiye coğrafyasında varlığını sürdüren diğeri bir gayrimüslim etnik etnik kimliktir. Süryaniler bugün Türkiye'de yoğun olarak Mardin başta olmak üzere, Diyarbakır, Hatay, Elazığ ve Adıyaman'da yaşamaktadır (Erdal, 2008: 41). 1960 sonrası Güneydoğu da yaşanan olaylardan etkilenen Süryaniler öncelikle il merkezlerine oradan da İstanbul'a göç etmiştir. İstanbul'dan sonra Avrupa'nın çeşitli bölgelerine göç eden Süryanilerle birlikte Türkiye genelindeki Süryani nüfusu azalmıştır (Türkdoğan, 2013: 254). 1990 sonrası Avrupa'da yaşayan Süryaniler geriye dönüş yapmaya başlamış ve bazı Süryanî aileleri köylerdeki evlerini onararak yeniden yerleşmeye başlamıştır. Bugün Türkiye'de Süryanî nüfusu 20.000 civarındadır (Aydın, 2012: 70). Günümüzde Süryaniler Güney ve Güneydoğu illerinde dillerini, dinlerini gelenek ve göreneklerini yaşatmaktadır.

Sonuç olarak Türkiye'de yaşayan Yahudi, Rum, Ermeni ve Süryani etnik kimlikleri nüfusları yaşanan gelişmelerle birlikte azalsa da kendi dillerini, dinlerini, gelenek ve göreneklerini yaşatmaktadır. Süryani ve Yahudi gruplar yaşadıkları bölgelerde ve ülke içinde karışıklık çıkarmamaktadır. Ermeniler ve Rumlar ise sosyo-

politik olaylardan dolayı geçmişte ve günümüzde –özellikle Ermeniler ve Rumlar- sorunlar ortaya çıkarmaktadır. Türkiye’deki Gayrimüslim gruplar hem emik hem etik açılardan Türkleşmeye/Türkleştirilmeye en uzak gruplar konumundadır.

3.3.2. Kürtler ve Kürt Sorununun Kaynağı ve Niteliği

Kürtler, Türkiye, Irak, İran ve Suriye sınırları içinde belli bölgelerde yoğunlaşmış olarak yaşayan, tahminen 25 milyon civarında nüfusa sahip olan ve aşiretlere dayanan yerli bir topluluktur. Siyasal açıdan, ayrı devlet sınırları içinde yaşamalarından dolayı Kürtlerin sorunları, mücadeleleri ve hedefleri de farklılaşmaktadır. Kürtlerin sosyal yapısındaki aşiret olgusu, aynı ülkelerde yaşayan Kürtlerin dahi sosyo-ekonomik bir bütün olmalarını da engellemektedir. Siyasal, ekonomik ve sosyal bütünlükleri olmayan Kürtler, dilsel ve dinsel açılardan da tam bir bütünlük sağlayamamaktadır (Kurubaş, 2008: 31-32). Kürtlerin temelde iki ana lehçesi bulunmaktadır; Kurmanci ve Sorani. Türkiye’deki Kürtler çoğunlukla Kurmanci lehçesiyle konuşmaktadır ve lehçeler arasındaki farklılıklar anlamayı güçleştirmektedir. Kürtler, Kurmançi ve Sorani lehçeleriyle birlikte Zazaca/Dimili, Gurani, Sineji, Kermanji, Leki gibi lehçelerde konuşmaktadır (Belge, 1996: 338). Dil farklılıklarının yanında Kürtlerde dinsel/mezhepsel olarak da farklılıkla ortaya çıkmaktadır. Kürtler arasında Hristiyan, Yezidi ve Alevi ve Sünni Müslümanlar bulunmaktadır. Dilsel ve dinsel olarak farklılaşan Kürtler, yoğunluk olarak Güney ve Güneydoğu illerin de yoğun olarak yaşamaktadır. Kürtler; Hakkari, Van, Ağrı, Siirt, Bitlis, Muş, Mardin, Diyarbakır ve Şanlıurfa illerinde yoğun olarak yaşamaktadır. Bu illerin dışında Kars, Bingöl, Erzurum, Elazığ, Tunceli, Erzincan, Adıyaman, Malatya, Gaziantep, Kahramanmaraş, Hatay, Mersin, Antalya, İzmir İstanbul illerinde de Kürtler nüfusu bulunmaktadır (Aydın, 2012: 62).

Türkiye’nin belirli bölgelerine dağılmış olan Kürtler arasında genel olarak güçlü bir bütünlük bulunmamaktadır. Aşiret temelli bölünmüşlük kendini göstermektedir. Aşiretler arasındaki çatışmalar ve hükmeden ve hükmedilen toplumsal tabakalar arasındaki sömürü ilişkileri hem Kürt toplumu için hem de yaşanan coğrafyanın önemli bir sorunu oluşturmaktadır. Aşiretler arasındaki bölünmüşlük bazen devlet politikalarının da bir parçasını oluşturmaktadır. Devletten yana ve karşı aşiretler bölünmüşlüğü artırmaktadır (Bruinessen, 2000: 9).

Türkiye’de Kurtuluş Savaşı yıllarında ulusal ve etnik çoğulluğu kabul eden bir yaklaşım görülmüştür. Ancak 1920’lerin ikinci yarısından itibaren etnik ve kültürel farklılıkları reddeden daha çok tekilci bir yaklaşım görülmeye başlamıştır. 1920–1930 yılların da uygulanan Türkleştirme politikaları ve Kürtlerin direniş hareketleri, Kürt ulusal kimliğinin oluşmasında etkili olmakla birlikte 1980 ve 1990’ların ayrılıkçı hareketlerinin beslenmesinde de etkili olmuştur (Arakon, 2010: 177). Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun ilk yıllarında yaşanan ayaklanmalar Kürt kimliğinin inşasında etkili olmuş ancak etnik temelde egemenlik talep eden bir siyasal hareket anlamında milliyetçi nitelikte olmamıştır. 1965 sonrası Kürtlük bilinci ve ideolojisinin aydınlar ve üniversiteli öğrenciler aracılığıyla kendini daha çok sol akımlar içinde ifade etmeye çalışmasıyla birlikte Kürt sorununun Doğu sorunu olarak ülke gündemine tekrar girmiştir. 1980 askeri darbe sonrası bölgeye yönelik uygulanan bazı politikalar, PKK terörünün ve terörle mücadelede yaşanan insan hakları ihlallerinin etkisiyle kimlik bilinci duygusu gelişmesi ile birlikte etno-milliyetçi Kürt hareketi ortaya çıkmıştır (Akt.: Kurubaş, 2008: 33).

1946’dan sonra çok partili sisteme geçilmesi Kürtlerin siyasete girmesinde etkili olmuştur. Çok partili dönemde Kürtler siyasi partilerde önemli görevler almış ve mecliste kendilerini, bölgelerini temsil etmeye başlamıştır. 1961 Anayasasıyla birlikte Kürtler açısından asıl önemli gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. 1961 Anayasası Kürtlere serbest bir siyaset özgürlüğü tanımakta ve bütünlük olarak Kürtlerin haklarını savunmaya da olanak sağlamaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasında en önemli neden genç Kürt nüfusun 1960’lardan itibaren Batı’daki büyük şehirlere göç etmesi, yükseköğrenim görmeye başlaması ve bir Kürt burjuvazisinin ortaya çıkmasıdır (Arakon, 2010: 179-180). Bu gelişmelerle birlikte zamanla Kürt sorunu kültürel, siyasi ve ekonomik eşitsizlik ve etnik ayrımcılık olarak ortaya çıkmıştır.

Türkiye’de Kürt sorununa yol açan üç temel neden bulunmaktadır; etno-dilsel kimlik bilincinin güçlenmesi, kimlik talepleriyle Kürt sorununun siyasallaşması ve Kürt hareketlerinin temel yöntemini silahlı eylem ve şiddetin oluşturması. Etno-dilsel kimlik bilincinin güçlenmesi özellikler PKK etkisi, K. Irak’taki gelişmeler ve küreselleşme sürecin de uluslararası ortamda güçlenen kimlikleri uyarıcı etkisi ve çeşitli iç ve dış gelişmelerin etkili olmaktadır. 1980-1990 yılları arasında PKK’nın, terör ve silahlı propaganda yoluyla kendini kabul ettirmeye çalışması ve PKK terörüyle mücadele

edilirken yapılan kimi hataların Kürtlük bilincini daha da güçlendirmiştir. Sonuç olarak günümüzde biz ve öteki bilincine dayalı, farklı etnik kimliğe ait olma duygusu ortaya çıkmış ve yerleşmeye başlamıştır. Dolayısıyla Kürt toplumunun kimlik bilincine ulaşması, tanınma ve korunma talepleriyle birlikte siyasallaşmayı da beraberinde getirmiştir. Kürtlerin Etno-milliyetçiliği kaçınılmaz olarak sosyo-ekonomik ve siyasal talepleri olan, nispeten toplumsal taban bulabilmiş bir Kürt hareketine yol açmış, başka bir deyişle Türkiye'nin Kürt kimliğine ait vatandaşlarının bir kısmı etnik temelde siyasallaşmıştır. Kürt hareketlerini çoğu silahlı eylem ve şiddet yoluyla olması yapılandırılması kültürel ve siyasal çabaların temelini oluşturmuştur. 1920-1930'lu yıllarda yerel ayaklanmalar şeklinde kendini gösteren mücadele yöntemi, 1970'lerde kültürel ve siyasal mücadeleye dönüşmüş olsa da tamamen silahtan ve şiddetten arındırılamamıştır. Kürt hareketlerinde 1980 sonrası terörizm temel yöntem olarak yer bulmuştur. 2000'li yıllarda PKK yanlılarının sivil itaatsizlik eylemlerin şiddet içermesi 1980'li yıllarda başlayan terörizmin devam ettirildiğinin bir göstergesini oluşturmaktadır. Kürt hareketlerinin içerdiği silahlı eylem ve şiddet ortamıyla birlikte devlete sadakat, güvenlik ve terör sorununu getirmektedir. (Kurubaş, 2008: 33-34).

Yaşanan tüm bu gelişmelerle birlikte 1990'lı yıllardan sonra Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde göçler yaşanmaya başlamıştır. 1993-1997 yılları arasında Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı yerlerde 3000 civarında köy ve mezra zorunlu ve toplu göçlerle boşaltılmıştır. Bu göçlerin nedeni olarak, işsizlik, terör ve terörle mücadele sırasında bazı yerleşim yerlerinin boşaltılması gösterilebilir. Bu bağlamda göçler, genellikle bir köy ya da mezra nüfusunun tamamı, kendi istekleri dışında herhangi bir ön hazırlıkları olmadan nereye gidecekleri planlanmadan yerleşim yerlerini terk etmek zorunda bırakılmış, geniş kitleleri oluşturmuştur. Bu nedenle Doğu ve Güneydoğu bölgelerinden yapılan göçler, isteğe bağlı, ekonomik yetersizlik kaynaklı göçlerden farklı olmuştur. Büyük kentlere göçlerle birlikte bölgesel ve kültürel yaşayan grup için bu durum daha da zor olmaktadır. Göçlerle birlikte yaşanan kültürel, sosyal ve ekonomik sorunlarla birlikte göçle gelen ve yerli halk içinde olumsuzluklar meydana getirmektedir (Erdal, 2008: 45-46).

Sonuç olarak baktığımızda günümüzde Kürt sorunun temel nedenlerini devletin terörle mücadele ortamında insan hakları ve kültürel kimlik sorunundaki kararsız tutumu, ve siyasallaşan Kürtlerin kültürel hak taleplerini etno-milliyetçi bağlamda PKK

terör örgütü üzerinden dile getirmeleri oluşturmaktadır. Yaşanan şiddet ve silahlı eylemler ve terörle mücadele ortamında Kürtlerin zorunlu olarak yaşadıkları bölgelerden güvenlik gerekçesiyle zorunlu göçe tabi tutulması, göç edenler ve göç edilen yerlerde yaşayan insanlar açısından kültürel, sosyal ve ekonomik sorunlar yaşanmasında etkili olmaktadır. Tüm bu oluşumlara rağmen, günümüzde sosyal ve siyasal alanda çözümlenememiş bir Kürt kimliği sorunu yaşanmaktadır. Çok partili hayatla birlikte başlayan Kürtlerin kendilerini siyasal ortamda temsil edebilme olanağı günümüzde de devam etmektedir.

Kürtler ve Türkler etnik ve dil olarak birbirinden ayrılmasına rağmen, yüzyıllardır Anadolu topraklarında birlikte yaşadıkları için inanç, gelenek, töre ve görenek bakımından bir bütün oluşturmaktadır (Türkdoğan, 2013: 161). Gayrimüslim ve Kürt etnik kimliğiyle birlikte Türkiye’de başka etnik kimliklerde yaşamaktadır.

3.3.3. Türkiye’nin Diğer Etnik Kimlikleri

Anadolu toprakları yüzyıllardır çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmış bu bağlamda çok sayıda etnik kimliği de birlikte barındırmıştır. Günümüzde de bu durum değişmemiştir. Bu gün Türkiye’de çok sayıda etnik kimlik bir arada yaşamaktadır.

Türkiye’de bazı etnik kimlik terimleri genellikle yanlış bir şekilde kullanılmaktadır. Bunun en net örneği Laz kimliği üzerinde görülmektedir. Türkiye’de yaşayanlar etik bir bakış açısıyla tüm Karadenizlileri Laz olarak görmektedir. Başka bir ifadeyle Laz kimliği yaygın olarak Karadenizli anlamında kullanılmaktadır. Ancak Artvin ve Rize illerinin bazı ilçeleri dışındaki Karadenizliler Laz kimliğini kabul etmemektedir (Önder, 2005: 231). Laz kimliğini bazı kaynaklarda Lazca konuşan etnik Lazlar ile de sınırlandırmaktadır. Laz dili akraba olduğu Gürcü dili etki etmektedir. Dilsel kimlik bakımından Türkiye’de yaşayan Lazlar Sünnî Müslüman ve Hanefî gruplardır. (Aydın, 2012: 65). Günümüzde Lazlar, Rize ve Artvin in birkaç köyünde ve Marmara Bölgesi’nde Bursa, İstanbul, Kocaeli, Sakarya şehirlerinde yaşamaktadır. 80 bin civarında nüfusa sahip olan Lazlar (Aydın, 2011: 2) gelenek, görenek ve adetlerini günümüzde de yaşatmaya devam etmektedir. Laz kimliğinde olduğu gibi bir bölgeyi tamamen etnik bir kimliğe dayandırmak yanlış bir yaklaşım olmaktadır. Bu nedenle bölgesel olarak etnik kimlikleri daha açıklayıcı biçimde tanımlamak gerekmektedir.

Bölgesel etnik kimliklerin belirlenmesi konusunda şu ifadeler kullanılmıştır (Akt.: Aksamaz, 2014: 83-84).

“Türkiye’nin açıklanmış kamusal etnolojik bir haritası yoktur. Etnik listesi de yayımlanmamıştır. Genel nüfus sayımlarının etnik ve linguistik örneklemeleri yeterli değildir. Bölgesel etnik bir haritanın yapılması bilimsel bir gereksinmedir. Yapılıp da saklı tutulmasının ne yararı, açıklanmasının da bir sakıncası olmadığı düşüncesindeyiz. Çünkü çağımızda tek ırka dayalı ulus teorisi terk edildiği gibi, pratikte aransa da bulunamaz. Artık homojen bir ulus kavramı savunulmamaktadır. Türk ulusu da, çeşitli etnik kökenli unsurlardan oluşmuş siyasal bir sentezdir. Bu sentezin analizinde Lazların sağlam, etkili ve önemli bir doku oldukları inkar edilemez. Nüfus sayıları yönünden geçmişte ve şimdi nicel bir ağırlıkları olmamıştır. Fakat nitelikleriyle memleketimizin Doğu Karadeniz yöresi, Lazlar ile vurgulanmıştır. Bu damga gerçeğe, yani onların tarihlerine dayanmaktadır”.

Laz kimliği kadar Türkiye’de vurgulanan önemli bir etnik kimlikte Çingenelerdir. Sayıları 70’ bin kadar olan Çingeneler, yakın zamanlara kadar büyük bölümü konar-göçer olarak yaşamıştır. Günümüzde yerleşik hayata geçen Çingeneler Marmara, Trakya ve Ege illerinde yaşamaktadır. Bu bölgelerde yaşayan Çingene nüfusunun bir bölümü Balkan göçleriyle Türkiye’ye yerleşmiştir. Çingeneler Romani dili ve Türkçe konuşmaktadır. Çingenelerin çoğunluğu, geçmişten gelen dışlanmaya ve aşağılanmaya karşı kendi kimliklerini korumak ve toplum içinde saygın bir yer edinmek için Çingene yerine kendilerine Roman demektedir (Aydın, 2012: 66-67). Çingenelerde Türk kimliği içinde erime isteği yoğun olarak bulunmaktadır. Ancak bu erime isteğinin önündeki en önemli engel olarak, diğer etnik grupların Çingenelere ilişkin algıları da yatmaktadır.

Türkiye’de; Rumlar, Ermeniler, Yahudiler, Süryaniler, Kürtler, Lazlar, Çingeneler gibi etnik kimliklerin yanında Gürcüler, Zazalar, Boşnaklar, Çerkezler, Araplar, Arnavutlar, Hemşinliler, Pomaklar, Balkan Kökenliler ve Türki gruplarda yaşamaktadır. Çok sayıda etnik kimliği içinde barındıran Türkiye’de etnik kimlikler bazen bir sorun oluşturabilmektedir. Etnisite kavramı akışkan ve kişisel tercihlere bağlı olduğu için değişken ve kırılabilir bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda bazen değişken ve kırılabilir, bazen

de bağlayıcı olan kimlikler, Türkiye’de hassas bir zemine sahip olduğu gibi, önemli bir sorun haline gelebilmektedir. Türkiye’deki bu etnik çeşitlilik Türk sinemasına da yansımıştır. Türk sinemasında yönetmenler tarafından etnik kimlikler tartışılmaya ve konuşulmaya başlanmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EURIMAGES SONRASI TÜRK SİNEMASINDAKİ ETNİK KİMLİKTEMSİLLERİ

Tezin bu bölümünde Eurimages sonrası Türk sinemasında etnik kimlik temsillerinin yer aldığı yedi adet film seçilmiş ve nitel veri analizi yöntemlerinden içerik ve betimsel analiz kullanılarak filmler çözümlenmiştir.

Nitel araştırma sosyal gerçekliğin betimlenmesi ve açıklanması sürecinde, akademik alanda önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda yapılan çalışmaların sayısında da bir artışın yaşanmasında etkili olmaktadır. Nitel araştırma, insanların yaşam tarzlarını, davranışlarını, örgütsel yapılarını ve toplumsal değişimleri anlamaya yönelik bilgi üretme süreçlerinden biri olarak ifade edilmektedir. Nitel araştırma, insanların olaylara ne tür anlamlar yüklediği, başka bir ifadeyle olayları nasıl niteledikleri sorusuna cevap aramaktadır. Nitel araştırma, insanların olaylara dönük öznel bakış açılarını keşfetmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda nitel araştırmayı insanın, kendi sırlarını çözmek ve kendi çabasıyla biçimlendirdiği toplumsal sistemlerin derinliklerini keşfetmek üzere geliştirdiği bilgi üretme yollarından biri olarak tanımlamak mümkündür (Ataseven, 2012: 547).

Nitel araştırma, gerçekliğin araştırmacı tarafından kurulduğu; gerçekliğin anlaşılmasında söz konusu gerçeklik ile etkileşim içerisinde olunması gerektiği; gerçekliğin araştırmacının kendi öznel değerleri perspektifinden kavranması ve araştırma raporunda kişisel bir dil kullanılması gerektiği varsayımlarından hareket etmektedir. Bu bağlamda nitel araştırma, sosyal gerçekliğin insanın algılama ve kavrama süreçlerinden ayrı ele alınamayacağını, bu nedenle araştırmacının araştırma sürecinde tarafsız kalamayacağını ifade etmektedir (Özdemir, 2010: 326).

İnsanların, kendi sırlarını çözmek ve toplumsal sistemlerin derinlerini keşfetmek üzere kurulan bilgi üretme yöntemlerinden biri olarak kullanılan nicel araştırma yönteminde örneklem modeli, amaçlı örneklem olarak adlandırılmaktadır. Amaçlı örneklem modelinde temel amaç, araştırmanın konusunu oluşturan kişi, olay ya da durum hakkında ve belirli bir amaç doğrultusunda derinlemesine bilgi toplamaktır (Akt: Özdemir, 2010: 327). Nitel veri yöntemi ile araştırmacı, araştırılan konu hakkında

okuyucuya betimsel ve gerçekçi bir bilgi sunmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle nitel verinin ayrıntılı ve belirli bir derinliğe sahip olması gerekmektedir.

Nitel veri toplama sürecinde birden fazla veri toplama yöntem ve tekniği bir arada kullanılmaktadır. Bu bağlamda farklı veri kaynaklarına dayalı olarak yapılan veri toplama, araştırmacının “sistemik hata” yapma riskini de ortadan kaldırmaktır. Nitel veri toplama yöntemleri; temel veri toplama yöntemleri ve destekleyici veri toplama yöntemleri olarak iki başlık altında incelenmektedir. Temel veri toplama yöntemleri arasında katılımcı gözlem, doğal gözlem, belge incelemesi ve derinlemesine görüşme gibi yöntemler yer almaktadır. Destekleyici veri toplama yöntemlerini ise; bireysel yaşam hikayeleri, özgeçmiş incelemeleri, tarihsel analizler, film, video ve fotoğraflar, beden dili çözümlemeleri, anketler, tarama çalışmaları ve psikolojik testler oluşturmaktadır (Özdemir, 2010: 327-328).

Nitel veri analizi üzerine odaklanmış çalışmalar farklı süreç ve yöntemler kullanılmasına rağmen, genel olarak tümevarımcı bir analiz yöntemi ile kuram geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda bu analiz yaklaşımlarının benzer yönleri tanımlanarak nitel veri analiz sürecini betimlemeye dönük bir model geliştirilebilmektedir. İlk olarak çeşitli yöntem ve teknikler yardımı ile toplanmış veriler incelenir. Bu inceleme sonucunda veri seti içerisinde yer alan ve araştırma konusu ile ilgisi kodlar oluşturulur. Daha sonra bu kodlar kendi içerisinde örülerek kategoriler olarak tanımlanır ve kategoriler isimlendirilir. Daha sonra farklı kategoriler arasındaki ilişki yapıları anlaşılmalı çalışılmalı ve bu suretle birbirleri ile ilişkisi bulunan kategoriler bir tema altında toplanır. Son aşamada ise, kodlar, kategoriler ve temalara uygun biçimde denenceler kurulur. Kurulan bu denenceler mevcut verilere dayalı olarak test edilir ve araştırma raporu yazılmaktadır (Akt: Özdemir, 2010: 332).

Nitel veri analizi yöntem ve tekniklerini sınıflandırmak, nitel araştırmanın temel ilkelerine aykırı bir çabadır. Çünkü nitel veri analiz türleri konusunda alanda oldukça farklı görüşler yer almaktadır. Örneğin, Silverman nitel veri analizlerini içerik analizi, hikaye analizi, etnografya ve etnometodoloji olmak üzere dört kategoride incelerken; Ezzy Silverman’ın önermiş olduğu analiz türlerine ilave olarak tematik analiz ve kuram geliştirmeyi de eklemektedir. Bu analiz yaklaşımlarının yanında söylem analizi nitel araştırma yöntemlerinde en sık karşılaşılan yöntemlerinden biri olarak göze

çarpmaktadır. Leech ve Onwuegbuzie (2007) ise; nitel veri analizinde, sürekli karşılaştırma analizi, anahtar kelime analizi, kelime sayma, klasik içerik analizi, bilgi analizi, sınıflandırma analizi ve parça analizi gibi analiz yöntemleri de önermektedir (Akt.: Özdemir, 2010: 33).

Tezde verilerin yorumlanması ve betimlenmesi sürecinde nitel veri analizi yöntemlerinden içerik analizi ve betimsel analiz yöntemleri kullanılmıştır. İçerik analizi, nitel veri analiz türleri arasında en sık kullanılan yöntemlerden biridir. İçerik analizi ağırlıklı olarak yazılı ve görsel verilerin analiz edilmesinde kullanılmaktadır. Araştırmacı ilk olarak araştırma konusu ile ilgili kategoriler geliştirir. Daha sonra, incelemiş olduğu veri setinde, bu kategoriler içerisine giren kelime, cümle ya da resimleri saymaktadır (Özdemir, 2010: 335). Betimsel analiz ise, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içermektedir. Bu analiz türünde temel amaç elde edilen bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır. Bu bağlamda betimsel analiz dört aşamada gerçekleşmektedir. İlk olarak araştırmacı araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve gözlemlerde yer alan boyutlardan hareket ederek veri analizi için bir çerçeve oluşturmaktadır. Araştırmacı daha önce oluşturmuş olduğu çerçeveye dayalı olarak verileri okur ve düzenler. Düzenlemiş olduğu verileri tanımlar. Son olarak da tanımlamış olduğu bulguları açıklar, ilişkilendirir ve anlamlandırır. Araştırmacı bu aşamada ayrıca yapmış olduğu yorumları daha da güçlendirmek için bulgular arasındaki neden sonuç ilişkilerini açıklar ve ihtiyaç duyulması durumunda farklı olgular arasında karşılaştırma yapmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 93).

Bu araştırma nitel veri analiz yöntemlerinden içerik ve betimsel analize bağlı olarak yapılmıştır. Bu araştırmanın evrenini 1990 sonrası Türk sinemasında Eurimages tarafından desteklene etnik kimlik temsilli yedi filmoluşturmaktadır. Örneklem olarak seçilen filmler Eurimages tarafından desteklenmiş ve içinde etnik kimlik temsilleri bulunmaktadır. Bu bağlamda, Tunç Başaran'ın *Sende Gitme Triandafilis*, Handan İpekçi'nin *Büyük adam Küçük Aşk*, Tayfun Pirselimoglu'nun *Hiçbir yerde*, Derviş Zaim'in *Çamur*, Uğur Yücel'in *Yazı Tura* ve Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* filmleri örneklem olarak ele alınmıştır. Örneklem olarak ele alınan bu filmler birkaç kez izlendikten sonra tarihi, sosyal ve siyasi boyutuyla ele alınmış ve

filmlerde temsil edilen etnik kimliklerin nasıl ele alındığı ve etnik kimlik temsillerinin sinemada nasıl işlendiği incelenmiştir.

Çalışmanın sınırlılıklarını oluşturan bu yedi film, çözümlenmeden önce, tezin birinci bölümünde, Avrupa sineması ve Eurimages başlığı altında, Avrupa sinemasını oluşturan akımlar ve Amerikan sineması incelenmiş, dünya film pazarından daha fazla pay almak için Amerikan ve Avrupa sineması rekabeti ve Avrupa ülkelerinin Amerikan sinemasının küresel pazardaki kendi kültür ve beğeni egemenliğini kırmak ve ortak bir Avrupa kültürü oluşturmak ve dünya film pazarından pay almak için oluşturulan Eurimages destek ve bu fonun katkıları ortaya konmuştur.

Tezin ikinci bölümünde Türk sinemasının tarihsel süreci ve 1990 sonrası Eurimages üyeliği bağlamında, ortak yapım, dağıtım ve sinema salonu desteklerinin Türk sinemasına sağladığı yararlar incelenmiştir. Eurimages üyeliğinin Türk sinemasına sadece ekonomik anlamda yarar sağlamadığı, sanatsal ve teknik anlamda da yarar sağladığı, Eurimages sonrası filmlerde ortaya çıkan yeni konu ve anlatılarla açıklanmıştır. Eurimages üyeliği sonrası ortaya çıkan yeni konu ve anlatılar tezin kapsamını oluşturmaktadır.

Bu bağlamda tezin üçüncü bölümünde, Eurimages üyeliği sonrası ortaya çıkan yeni konu ve anlatılar incelenmiştir. Türk sinemasında değinilmeyen, ele alınmayan ya da geçmişte ele alındığında daha farklı şekilde ele alınmaya başlayan etnik kimlik temsilleri tezin konusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda etnik kimlik kavramının tarihsel süreci, Türkiye'deki etnik kimlik algısına ve Türkiye'nin önemli etnik kimliklerinden olan gayrimüslim kimlikler, Kürtler, Lazlar ve Romanlar incelenmiştir.

Tezin son bölümünde ise, birinci, ikinci ve üçüncü bölümde verilen bulgular doğrultusunda 1990 Türk sinemasında etnik kimlik temsillerine değinilerek, Eurimages tarafından desteklenen etnik kimlik temsillerinin filmlerde nasıl ele alındığı incelenmiştir. Filmlerdeki; etnik kimliklerin sorunları, kimlik aidatlıkları, göçleri, kimliksel sorunları ve toplum tarafından nasıl kabul gördükleri bağlamında incelenmiştir.

4.1. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDAKİ ETNİK KİMLİK TEMSİLLERİ

Tarihsel süreç içerisinde Türk toplumu içinde meydana gelen siyasal, kültürel, ekonomik ve toplumsal olaylar Türk sinemasında her zaman kendine yer bulmaktadır. 1990'lı yıllar farklı kimliklerin, değişik kesimlerin ve etnik kimlik anlayışının kendini göstermeye başladığı bir süreç olmuştur. 1980'li yıllarda konuşulmaya başlanmış olan bu kavramlar, 1990'lı yıllarda Türk sinemasında da yer almaya başlamıştır. 1990 sonrası bireysellik ve farklı cinsel tercih eğilimleriyle birlikte etnik kimliklerde Türk sinemasında konu olarak ele alınmaya başlamıştır. Türkiye'nin etnik bir çeşitliliğe sahip olması ve etnik aidat olgusunun 1990 sonrası tartışılmaya ve konuşulmaya başladığı bir ortamda etnik kimliklerin Türk sinemasına yansması olanak sağlamaktadır. Türk sinemasında yaşanan bu değişim ve gelişmeleri Asuman Suner şu şekilde ifade etmektedir (Suner, 2006: 225);

“Geçtiğimiz on yılda Türk sinemasında dini azınlıklara uygulanan ayrımcılık, Güneydoğu'daki savaş, Kıbrıs'ın bölünmüş yapısı gibi önceki dönemlerde sansür uygulamaları ve baskıcı politik atmosferin yarattığı otosansür nedeniyle işlenemeyecek konular işlenebilmektedir. Bu, Türkiye'de 1990'ların sonlarından itibaren Avrupa Birliği'ne üyelik başvurusu sürecindeki ilerlemelere koşut olarak ivme kazanan demokratikleşme sürecinin ve artan özgürlük ortamının bir sonucu gibi görülmektedir”.

1990 sonrası Eurimages üyeliğiyle birlikte Türk sinemasında işlenen konular da değişmeye başlamıştır. Bireysellik, farklı cinsel kimlikler ve farklı etnik kimlikler sinemadatemsil edilmeye başlamıştır. Eurimages destekleriyle birlikte işlenmeyen konular gün yüzüne çıkmaya ve Türk sinemasında yer bulmaya başlamıştır. Eurimages destekleriyle birlikte Türkiye'nin uzun yıllar tartıştığı bir takım sorunlar filmlerde ele alınmaya başlanmıştır. Eurimages üyeliği film yapım koşullarının iyileşmesi ve başka ülke sinemalarının pratikleriyle tanışmanın dışında, Türk sinemasındaki anlatım alışkanlıklarının, ele alınan konular ve anlatılan hikayelerüzerinde de etki olmuştur. Eurimages sonrası Türk sinemasında ele alınmayan ya da ele alındığından farklı olarak etnik kimlik temsilleri yer almaya başlamıştır.

Türk sinemasında yeni konuların ele alınmaya başlamasında sadece Eurimages üyeliği etkili olmamıştır. Eurimages üyeliğiyle ve 1990 sonrası Türkiye’de meydana gelen sosyal, siyasi ve kültürel gelişmeler ve değişmelerle birlikte Türk sinemasında yeni konu ve anlatılar yer almaya başlamıştır. 1990’lı yıllarda Güney ve Güneydoğu’daki çatışmalar insanları tehdit etmeye devam etmiş, siyasal ortamda Kürt kimliği üzerine yapılan tartışmalar, sinemada da Kürt filmlerinin çekilmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda birçok Kürt filmi sinemada yer almaya başlamıştır. 1990 sonrası Türk sinemasında, Kürtlerin yaşamlarını anlatan destanları da sinema da gösterilmeye başlamıştır; *Siyabend ve Heco* (Şahin Gök, 1991), *Mem Ü Zin* (Ümit Elçi, 1991) gibi. Reis Çelik’in *Işıklar Sönmesin* (1996), Tomris Giritlioğlu’nun *Salkım Hanımın Taneleri* (1999), Gani Rüzgar Şavata’nın *Dava-Doz* (2001), Kazım Özü’nün *Fotoğraf* (2001), Yüksel Yavuz’un *Küçük Özgürlük* (2003) filmleri o güne kadar tartışılmayan ele alınmayan konuları gündeme taşımıştır. Bu filmlerde etnik kimlikler, Güneydoğu sorunu, Kürt Sorunu gibi konular ele alınmaktadır. 1990 sonrası çekilen etnik konulu bu filmlerde, Türk, Kürt, Ermeni, Rum kimliklerinin temsillerinde de görülmektedir.

Eurimages üyeliğiyle birlikte Türk sinemasında anlatıya yer verilmeyen ele alınmayan konularda ele alınmaya başlamıştır. Eurimages üyeliğiyle birlikte arka planda kalmış, değinilmeyen ya da gişe getirisi olmayan konulara da değinilmektedir. Bu konularda biri de etnik kimlik temsilleridir. Eurimages destekleriyle birlikte bu kimliklerde ele alınmaya başlamıştır. Etnik konulu filmler ise; Tunç Başaran’ın *Sende Gitme* (1995), Yeşim Ustaoglu’nun *Güneşe Yolculuk* (1999), Handan İpekçi’nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), Tayfun Pirselimoglu’nun *Hiçbiryerde* (2002), Derviş Zaim’in *Çamur* (2002), Uğur Yücel’in *Yazı Tura* (2004), Yeşim Ustaoglu’nun *Bulutları Beklerken* (2004) filmleridir. Eurimages destekli bu filmlerde Türkiye’nin önemli etnik kimliklerinde olan Kürtler ve Rumlar yer almaktadır.

4.2. SEN DE GİTME TRIANDAFİLİS

Yönetmen: Tunç Başaran

Yapım: Türk-Yunan Fransız ortak yapım

Yapım Desteği Miktarı: 213.429€

Yapım Yılı: 1995

Senaryo: Tunç Başaran, Macit Koper, Ayla Kutlu

Görüntü Yönetmeni: Colin Mounier

Oyuncular: Işık Yenersu, Olivia Bonamy, Meriç Başaran, Cezmi Baskın, Laurent Gauthier, Ruhi Sarı ve Fikret Hakan

Süre: 110 dk.

Film 1930’lu yıllarda Fransa işgali altında bulunan Hatay/Antakya çevresinde geçmektedir. Rum bir ailenin kızı olan Triandafilis ve Türk bakıcısı Sultan arasındaki sevgi ilişkisi üzerine kurulmaktadır. Akıl yaşı küçük olan Triandafilis sürekli olarak evden kaçması ve babası tarafından korunmak istemesi nedeniyle kapılar sürekli olarak kilitli tutulmakta ve bahçe betona saplanmış cam parçaları olan yüksek duvarlar ve kalın demir parmaklıklarla çevrilmiştir. Triandafilis’in hayatı babası ile birlikte gelen Fransız askeri camdan görmesiyle hayatı değişir. Pierre aşık olan Triandafilis artık hiç camdan ayrılmaz. Yaşanan çatışmaların artması ve Türk Ordusu’nun Hatay’a girmesi ve Fransız askerlerinin bölgeyi terk etmesi ile Pierre’de Hatay’dan ayrılır. Triandafilis Pierre’nin arkasından perişan olur ve fırsatını yakaladığı bir gün evden kaçar. Yoldan geçen askerlerde Pierre’i arar ve sonunda asker dolu bir arabaya binerek evinden uzaklaşır ve başına türlü felaketler gelir. Yaşanan olaylardan sonra Triandafilis’in ailesi kızlarını arkada bırakarak Hatay’ı terk edip Beyrut’a taşınır. Triandafilis’in kayboluşuna sadece babası ve Sultan üzülmemektedir. Antuan’ın Beyrut’a gidişinden sonra Triandafilis’i Sultan ve kocası Adem beklemektedir. Triandafilis’in geri gelmesi, savaş, yokluk ve kocası Adem’in vefatı ile birlikte Sultan’ın omuzlarına büyük bir yük binmiştir. Bu yükü Triandafilis’in eşi Rıfat hafifletecektir. Biraz para görmüşler ve elleri rahatlamaya başlamıştır. Rıfat’ın askere gitmesi gerekmektedir. Triandafilis onun gitmesini hiç istememektedir. Zamanı geldiğinde Rıfat askere gider. Triandafilis yine üzgündür, çocuk kalbi bu ayrılıkları anlayamamaktadır. Savaşlar onu hep sevdiklerinden ayırmıştır. İzin sonrası Kore’ye giden Rıfat’ınölüm haberi gelir. Sultan’ın hastalanmasından sonra kilisenin Triandafilis’e sahip çıkmaması ve Sultan’ın ölümünde sonra Triandafilis hayatta tek başına kalmıştır. Triandafilis artık tek başınadır ama hayatına giren bütün erkekleri, asker olup gitmeleri nedeniyle diğer askerlerde aramakta ve onlara ısrarla “gitme” der.

Kısaca *Sende Gitme* filmi Rum kökenli olan ancak bunun ayırımına bile varamayacak kadar çocuk kalan Triandafilis ile yüreği Rum, Türk, Ermeni ayırmadan herkese açık olan Türk Sultan'ın sevgiyle birbirine bağlanmasını anlatılmaktadır. Triandafilis ilk sevdiği Pierre, ailesi, Rıfat ve en sonunda da onu hiç bırakmayacakmışgibi seven Sultan tarafından bir şekilde terk edilmiştir.

1930'lu yıllarda Antakya/Hatay çevresinde geçen filmde çokkültürlü ve çok etnili yapıya, film içinde ki birkaç diyalog ve görüntü dışında çok fazla yer verilmemiştir. Rum aile, Fransız asker, Türk Sultan ve Adem dışında o bölgedeki etnili yapıya değinilmemiştir. Bölgedeki etnik, dini çeşitlilik ve hoşgörü filmde çeşitli karelerde yansıtılmaktadır. Hatay ve çevresindeki etnik ve dini farklılıklar filmde kullanılan imgelerle gösterilmektedir. Triandafilis'in haç işareti kolyesi, papaz, kilise görüntüleri, imam vs. dini çeşitliliği ifade etmektedir. Papaz ve İmam'ım Antuan'ın evinden yukarıya doğru çıkarken eşeğe sırayla binmeleri dini farklılıkların hoşgörü ortamında bir arada yaşayabileceklerinin göstergelerinden biridir. Rıfat'ın Sultan'a neden Triandafilis'in bebeğini düşürdüğünü sorduğu sahnede sebebinin "*dinlerimiz ayrı diye mi?*" sorusuna Sultan'ın din farkının önemsiz olduğunu, gerçek dinin sevgi olduğunu söyleyerek dini farklılıkların bir arada yaşayabileceğine önemli bir gönderme yapmaktadır. Filmin genelinde kaynaşma hali ve hoşgörü tekrarlanıp durmaktadır.

1930'lu yıllarda yaşanan gelişmeler ve Türk askerinin Hatay'a girmesiyle ve Fransız askerlerinin bölgeyi terk etmesiyle göç eden ve evini ve eşyalarını geride bırakan Rumların ve geride kalan Türklerin yaşadıkları o dönem şartları filmde Sultan ve Kocası Adem'in konuşmalarında belirtilmektedir. Antuan ailesini de yanına alıp Beyrut'a taşınır. Daha sonra ise Beyrut'ta yaşanan gelişmelerle Yunanistan'a taşınır. Sultan ve Adem ise Antuan'ın kendilerine bıraktığı evde yaşamaya devam etmektedir. Sultan ve Adem sofrada yaptıkları konuşma göç ve sonrasında yaşanan olayları anlatmaktadır.

Sultan: Antuan Statis'in emlakine el kondu. Çok yakın zamanda bu evinde işlemleri tamamlanacak. Ya işte aynen böyle konuştu adam.

Adem: Eee.

Sultan: E'si ne. Sen kimsin? Sultan. Kocan kim? Adem, Reşit efendinin fırınında çalışır. Mösyö Antuan bizi bu eve bekçi bıraktı, bu evi de bize yıktı.

Adem: Peki, Mösyö Antuan'ın bize verdiği o kağıdı adama göstermedin. Bu ev bizim malımız diye neden söylemedin.

Sultan: Korktum. Canım nerden belli adamın devletin memuru olduğu. He kağıdı kaptığı gibi yırtmasından korktum. Ne yapardık o zaman Adem.

Adem: Doğru. Afferin be akıllı kadınsın mevlam seni akıllı yaratmış. Bak bekleyelim bu işin icrası var, mahkemesi var. Madem boş olan evlere herkes burası bizim diye giriyor. O zaman korkulacak bir şey yok.

Gülüşmeler...

Adem: Kendimizi inandırmaya çalışıyoruz. Eğer biz inanırsak...

Adem: Acaba o herif eve el koymak isteyen biri miydi?

Sultan: Ne bileyim, ben anlamam ki elinde bir sürü kağıtlar filan vardı. Belki sahiden devletin adamıydı.

Adem: Sahibi giden evlerden hiçbiri boş kalmamış. Herkes girmiş yerleşmiş. Fakat bizim elimizde kapı gibi satış kağıdı var.

Sultan: Adam memurdu canım. Hem şapkası hem gözlüğü vardı. Adam memurdu, memur. Eee öyleyse kağıt lazım...

Filmde geçen bu dialog da etnik bir kimliğin göçü sonrasında giden ve kalanların yaşadığı sıkıntılar ve zorluklar dile getirilmektedir. *Sen de Gitme Triandafilis* filmi içinde bulunduğu dönemin ana hatlarıyla göstermektedir. Film Hatay ve çevresinin etnik çeşitliliğine işaret etmektedir. Etnik ve dini çeşitlilik yönünden vurgu yapılmasıyla birlikte Triandafilis, ailesi, Sultan, Pierre ve Rıfat arasında kurduğu karşılıksız bağ ve sevgi ile çokkültürlülüğe dair duyulan hoşgörüyü de ifade etmektedir.

4.3. GÜNEŞE YOLCULUK

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Yapım: Türkiye, Almanya, Hollanda ortak yapım

Yapım Desteği Miktarı: 167.694 €

Yapım Yılı: 1997

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki

Oyuncular: Nazmi Qirix, Newroz Baz, Mizgin Kapanaz, Ara Güler, Kazım Ekinci, Nigar Aktar

Süre: 104 dk

Güneş Yolculuk filminde, farklı memleketlerin insanı; Tire’li Mehmet ile Zorlu’lu Berzan’ın arkadaşlık ve vefa hikayesi anlatılmaktadır. Milli maç sonrası çıkan kavgada karşılaşmaları ve birlikte kaçıp saklanırlar, bu rastlantı, farklı şehirlerden gelen iki insanı bir tek olayda birleştiriyor ve Mehmet’le Berzan arkadaş oluyor. Mehmet İstanbul’da sular idaresinde su kaçaklarını tespit etmede çalışmakta ve Azra adında Sultanahmet’te çamaşırhane de çalışan bir kız arkadaşı vardır. Berzan ise sokaklarda seyyar olarak kaset satmakta ve Şirvan adında bir sevdiği vardır. Berzan işaretlenen, yakılan, yıkılan ve sular altında kalan memleketinden İstanbul’a göç etmek zorunda kalıyor bu nedenle içinde hep bir memleket özlemi var. Berzan ve Mehmet rastlantı sonucu karşılaşmalarına rağmen güzel bir dostluk kurar. Berzan ve Mehmet yaşanan olaylara rağmen her zaman birbirlerinin yanında durmaktadır. Bir gece Mehmet’in bindiği minibüs yolda polis tarafından kimlik sorgusu için durdurulur, yolcular indirilir, üst araması yapılır. Yolda Mehmet’in yanında oturan ve çevirme olduğunu fark edip kaçan yolcunun minibüste bıraktığı çantada silah bulunur ve Mehmet suçsuz yere içeri atılır. Birkaç gün sonra serbest bırakılan Mehmet darp edilmiş, yüzünde şişlikler ve üstü başı perişan bir şekilde arkadaşlarıyla beraber kaldığı hana gelir. Han çarpı işaretiyle (X) nefret ve koyu tenliyi kınama olarak işaretleniyor. Aynı yeri paylaşan arkadaşları kendilerinin de işaretleneceği düşündükleri için Mehmet’in eşyalarını toplayıp handan ayrılıyor. Mehmet başına gelenlerden dolayı Sular İdaresi’nden de kovuluyor. Mehmet’in polis tarafından sorguya alınmasının ardından otobüs şirketinde hosteslik yapmaya başlayan Berzan, Şanlıurfa dönüşü, Mehmet’i evinde misafir eder. Bir arkadaşının vasıtasıyla Berzan Mehmet’e otoparkta iş ve kalacak yer ayarlar, ancak Mehmet’in burada kalması da uzun sürmez, kaldığı yer işaretlenince Berzan’ın evine geri döner. Berzan’ın evinde kalan Mehmet bir sabah, Berzan ve arkadaşı Şehmuz’un eylemlere gittiğini fark eder ve arkalarından gider. Şehmuz kaçar, Berzan ise polis tarafından yakalanır. Berzan’ın ölür ve cesedi Adli

Tıp'a kaldırılır. Mehmet çöpte çalıştığı sırada bulduğu sarı renkte spreyci boya ile saçlarını boyayarak, Arzu ile birlikte Berzan'ın cesedini almaya gider, ancak aileden birilerine teslim edileceği söylenen cenazeyi, Arzu Berzan'ın ailesinin öldüğünü ve kimsenin olmadığına görevliyi ikna ederek, cenazeyi alır. Mehmet çalıştığı otoparktan Berzan'ın cenazesini memleketi Zorluç'a götürmek için araba çalar ve sabah ezanı okunurken Arzu ile vedalaşıp yola çıkar. Mehmet bir rastlantı sonucu tanıştığı arkadaşı, dostu Berzan'ı çok özlediği memleketine Zorluç'a kavuşturmuştur.

Güneş Yolculuk filminde, etnik kimliklere birçok görüntü ve diyalogda değinilmiştir. Türkiye'nin bir gerçeği olan çokkültürlülük ve farklı kimlikler filmin birçok yerinde gösterilmektedir. Filmde farklı kimliklerin siyasi, sosyal ve ekonomik olarak yansımalarına rastlanmaktadır. Berzan'ın memleketi Zorluç'tan göç ederek İstanbul'a gelmesi, polis tarafından gözaltına alınması, öldürülmesi, arkadaşları, konuştuğu dil (Kürtçe), dinlediği müzikler, karıştığı eylemler Kürt meselesi ve Kürt kimliğinin bir göstergesi olarak sunuluyor. Aslında film Kürt meselesinden de öteye gidiyor, insanların kimlikleri ve sorunları farklı olsa da filmde birbirlerini anlamaya çalıştıkları ve sorunları paylaşmaları anlatılmaktadır. Berzan'ın Mehmet'in polis sorgusundan sonra işsiz ve evsiz kalması üzerine ona iş ve kalacak yer bulması, Mehmet'inde Berzan eyleme gidince arkasından gitmesi ve öldükten sonra cenazesine memleketi Zorluç'a götürmesi bir arkadaşlık hikayesinden çok sevgi, sahiplenme ve vefa dolu bir dostluk hikayesine dönüşmektedir.

Filmde iki farklı etnik kimliğe mensup kişilerin başından geçen öyküler anlatılmaktadır. Filmin birçok yerinde de Kürt/Türk kimlikleri anlatılmaktadır. Bu kimliklerin birbirlerini tanıdığı ve anlamaya çalıştıklarında aslında bir arada yaşayabilecekleri Mehmet ve Berzan'ın kurduğu arkadaşlık ilişkisi üzerinden gösterilmeye çalışılmaktadır. Mehmet ve Berzan'ın konuşmalarından Berzan'ın İstanbul'a nerden ve niçin geldiği ifade edilmektedir.

Mehmet: Niye geldin?

Berzan: Martıları saymaya geldim.

Mehmet: Nerden geldin peki.

Berzan: Sen benim geldiğim yeri hayatında duymamışsındır.

Mehmet: Nerden biliyorsun? Belki de duymuşumdur.

Berzan: Zorluç'tan geldim.

Mehmet: Zorluç?

Berzan: Gördün mü?

Mehmet: Peki nerde bu Zorluç denen yer?

Berzan: Irak sınırına yakın bir yer.

Güneydoğu'nun özellikle de birçok kişi için tehlike ve şiddetle dolu olan sınıra yakın şehirleri, köy ve kasabaları bilmiyor Mehmet. Korkunun kol gezdiğı doğubirçok kişi gibi Mehmet için de bilinmez bir yer olarak gösteriliyor. Mehmet Berzan'ın yaşadığı yeri, oralarda yaşanan acıları ve olayları bilmiyor. Yaşanan olayları Berzan'ın anlattıklarından öğreniyor,

Mehmet: Hala bana neye İstanbul'a geldiğini söylemedin.

Berzan: Babamı vurdular.

Mehmet: Kim vurdu babanı.

Berzan: Bir gece eve baskın yapıldı, alıp onu götürdüler ve bir daha da geri getirmediler.

Mehmet: Peki geri gelmediyse vurulduğunu nerden biliyorsun?

Berzan: Biliyorum Mehmet biliyorum. Çünkü bizim oralarda bir sürü insan böyle gitti. Alıp götürüyorlar ve bir daha geri getirmiyorlar Kesin vurulmuştur. Yoksa şimdiye kadar niye gelmesin.

Mehmet Berzan'dan öğrendikleriyle hiç bilmediğı Güneydoğu halkının yaşadığı acıları ve oradaki halkın sorunları hakkında bilgi sahibi oluyor. Mehmet günün birinde teninden dolayı aynı suçlamalarla karşılaşacaktır. Mehmet bir gün kız arkadaşını bıraktıktan sonra yanına oturan kişinin bıraktığı çantada bulunan silah nedeniyle Mehmet gözaltına alınır. Polis merkezine götürülen Mehmet silahla birlikte, kız arkadaşının televizyon almak için biriktirip ona verdiği kuponlar, su kaçaklarını dinlediğı flüt adı verilen aracı, Berzan'ın hediyesi olan Kürtçe kasette sorgu sırasında suç unsuru olarak gösterilir. Teninin renginden dolayı etnik kimliğı sorgulanan Mehmet tutuklanır ve suçsuz yere bir hafta gözaltında kalır.

Polis: Bana bak Mehmet nerden aldı o silahı.

Mehmet: Yemin ederim, terörist filan değilim ben.

Polis: Terörist değilmiş ha. Silahla dolaşıyorsun terörist değilim diyorsun.

Mehmet: O silah benim değil ki.

Polis: Kimin o zaman.

Mehmet: Minibüsteki adamın.

Polis: Mehmet nerelisin.

Mehmet: Tire’li.

Polis: Nerde bu Tire.

Mehmet: İzmir’e yakın.

Polis: Nerde, nerde.

Mehmet: Türkiye’nin batısında, Ege’de. Ayda değil herhalde.

Polis: Coğrafya bilgin çok güzel. Mehmet annen babanda mı Tire’li.

Mehmet: Evet.

Polis: Mehmet sen annene mi çok benziyorsun babana mı?

Mehmet: Babama herhalde.

Mehmet polisi Tire’li olduğuna sırf teninden dolayı ikna edemez. Bu durumu serbert bırakıldıktan sonra kız arkadaşı Arzu’ya anlattığında o’da Tire’li olmasına şaşırır ve Tire’li olmak için biraz fazla kara olduğunu ifade eder. Mehmet arkadaşlarının onu eden koymasının gerekçesi olarak da ten renginin koyuluğu olduğunu söyler. Arzu en iyisi senin tipini değiştirelim der. Filmde esmer ya da koyu tenli olmak Kürt kimliğinin bir göstergesi olarak belirtiliyor, ancak Mehmet; Türk karakterinin esmer olması bu ırksal özelliklerin bu şekilde belirtilmiş olmasını geçersiz kılmaktadır. Türk’ün teninden dolayı Kürtkimliği ile özdeşleşmektedir. Bu bağlamda Mehmet ve Berzan özdeşleşmenin simgeleri haline gelmektedir. Farklı yerlerden gelen ve farklı kimliklere sahip olan Mehmet ve Berzan yaşanan zorluklar rağmen bir araya gelmenin ve ortak hisleri paylaşmanın simgesi haline gelmektedir.

Güneydoğu'da yakılan, yıkılan, işaretlenen ve sular altında kalan Kürt köylerinden göç etmek zorunda kalan insanlar memleketlerine büyük bir özlem duymaktadır. Berzan'ın kaldığı evin duvarlarında memleketinden fotoğrafların olması ve memleketine olan özlemini gece yatarken söyledikleriyle ve hayalleriyle ifade etmektedir.

Berzan: Oraları bi görsen Mehmet.

Mehmet: Nereleri

Berzan: O dağları

Mehmet:

Berzan: Döneceğim bir gün mutlak, Şirvan'ı da yanıma alacağım. Ondan sonra büyük bir ev yapacağım.

Berzan'ın memleket özlemi hayattayken son bulmasa ve memleketine dönme isteğini gerçekleştiremese de öldükten sonra, farklı bir kimlikten e memlekette de olsa arkadaşı Mehmet tarafından cenazesi memleketine götürerek Berzan'ı memleketine kavuşturuyor. Mehmet Adli Tıp'a giderken saçlarını sarı renge boyaması, teninden dolayı Kürk olarak algılanmasını değiştirmek istediğinin bir göstergesi olarak ifade edebiliriz. Mehmet Zorluç yolunda, harabe haline dönmüş, kırmızı çarpı işaretleriyle işaretlenmiş, terkedilmiş ve sular altında kalmış evlerin olduğu köylerden geçer. Berzan'ın hayalini kurduğu, özlem duyduğu memleketinde sanki kimse yaşamamış gibi her yer sanki terk edilmiştir.

Yol devam ettikçe Doğu'lu ve Batı'lı arasındaki mesafeler ve farklılıklar ortadan yavaş yavaş ortadan kalkıyor. Mehmet'in yaşadıklarından sonra kimlik arayışı belki de sonunda kimliğini kaybetmesi başka bir kimliği kabul etmesi olarak kendini gösteriyor. Bindığı trende askere Zorluç'lu olduğunu söylemesi ve Tire'li olduğunu inkar etmesi film boyunca yaşanan olaylardan ve faktörlerden etkilenecek devam eden kimlik arayışının da sonuna geliyor.

Asker: Nereye gidiyorsun.

Mehmet: Zorluç

Asker: Oralı mısın?

Mehmet: (evet anlamında başını sallar) Sen nerelisin?

Asker: Tire'li. Hiç duydun mu?

Mehmet: Evet, bir arkadaşım Tire'liydi. Mehmet, Mehmet Kara.

Yaşadıkları ve gördükleri karşısında artık Tire'li olamayan Mehmet, başka hiçbir yerli de olamıyor. Mehmet Kara'yı arkasında bırakarak kimlik arayışına devam ediyor. Bu yolculuk Mehmet'in bazı durumlardan haberdar olmasını, anlaması, yorumlamasını ve değerlendirme yapması açısından değişmesinde katkı sağlamıştır. Arkadaşının tabutunu suyun üzerine bırakıyor. Mehmet İstanbul'dan yola çıkarak, arkadaşı, dostu Berzan'ın hayalini kurduğu, olmak istediği yere getirdiği cenazesini suya bırakıyor. Berzan artık kendi topraklarında, özlemini çektiği topraklardadır.



Şekil 4.1. Güneşli Yolculuk Bir Arkadaşlık ve Vefa Hikayesi

Film yaşanan tüm bu olaylara rağmen bir arkadaşlık öyküsüdür. Etnik kimlik farklılıklarına rağmen film insanların birbirini tanımaya ve anlamaya çalıştıkları zaman sevgi, sahiplenme ile birlikte iyi arkadaşlıklar kurulabileceğini göstermektedir. Etnik kimlik ya da Kürt kimliği gibi meselelere karşı daha duyarlı, sorgulayıcı ve gerçekçi olunursa, mevcut meselelerin birçoğu ortadan kalkabilir.

Farklı kimlikler bazı durumlarda bir araya gelebilir, bazen birbirlerini konuştukları dil farklılıklarından dolayı anlayamayabilir fakat bu farklı kimliklerin bir arada yaşayamayacağı ya da bulunamayacağı anlamına gelmez. Film farklı kimliklerin aynı yaşamı ortak hayatları paylaştıklarında ortak bir dilde buluşabileceklerinin de bir kanıtını oluşturmaktadır.

4.4. BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK

Yönetmen: Handan İpekçi

Yapım: Türkiye, Yunanistan, Macaristan ortak yapım

Yapım Desteği Miktarı: 304.000 €

Yapım Yılı: 2001

Senaryo: Handan İpekçi

Görüntü Yönetmeni: Erdal Karaman

Oyuncular: Şükran Güngör, Dilan Erçetin, Füsün Demirel, Yıldız Kenter, İsmail Hakkı Şen

Süre: 188 dk

Büyük Adam Küçük Aşk filmi Türkiye'nin tartışmalı, üzerinde çok durulan kimi zaman trajik olan Kürk sorununa duygusal olarak ele almaktadır. Filmin iki karakteri 75 yaşında yargıç emeklisi ve bir cumhuriyet aydını Rıfat Bey ve yaşadığı olayları anlamlandıramayacak kadar küçük yaşta olan dik başlı, isyankâr ve inatçı Kürt kızı Hejar üzerinden Türk /Kürt çatışması, diller ve kimlikler farklı olsa da ortak bir sevgi dili ile bir arada yaşanabileceğinin öyküsü anlatılmaktadır.

Bütün yakınlarını kaybeden küçük Hejar Evdo (Abdülkadir, Abdo) tarafından İstanbul'da bir tanıdıklarını olan Avukat Serpil'in evine bırakılır. Ancak polisin düzenlediği operasyon sonucunda evde bulunan iki militan ve Serpil öldürülür. Dolaba saklanan Hejar sağ olarak kurtulur, aramalarda da yakalanmayan Hejar karşı dairede oturan emekli yargıç Rıfat Bey'in kapısına gider. Çalışanı Sakine tarafından fark edilen Hejar Rıfat Bey'in tereddütlerine rağmen eve alınır. Aynı topraklarda yaşayan, birbirinden farklı iki kimliğin bir arada yaşamaya çalışma mücadelesi bundan sonra

başlar. Tüm ailesini kaybeden Hejar ve eşi vefat eden, oğlu da yurtdışında olan Rıfat Bey aynı evin çatısı altında yalnızlıklarını paylaşmaya çalışacaktır. Rıfat'ın yalnızlığını sadece ona karşı duygusal bir şeyler hissedenden komşusu Müzeyyen Hanım ve ara sıra gelen çalışanı Sakine bozmaktadır. Kürtçeden başka dil bilmeyen Hejar ve Kürtçe bilmeyen, konuşulmasına da kesinlikle müsaade etmeyen milliyetçi Rıfat Bey arasındaki ilişki ilk zamanlarda nefretle başlar. Birbirlerini tanıdıkça, sevdikçe Hejar Türkçe, Rıfat Bey'de Hejar'a Türkçe öğretmek için çalışanı Sakine'den Kürtçe öğrenerek birbirlerini anlamaya ve aynı ortam içinde birlikte uyum içinde yaşamaya başlayan Hejar ve Rıfat Bey artık yalnızlıkları son bulmuştur. Kuralcı ve bu kurallarından taviz vermeyen Rıfat Bey Hejar ile birlikte değişmeye başlamıştır. Hejar'ın cebinden çıkan adresle Evdo'ya ulaşan Rıfat gördüğü yoksulluk ve sefaletten dolayı gerçeği açıklayamaz ve geri döner. Haberlerde Serpil'in öldüğünü öğrenen Evdo Serpil'in yaşadığı yere gelir. Evdo'yu gören Hejar ilk günkü kıyafetlerini giyer ve Evdo'dan onu annesine götürmesini ister. Ailesinin öldüğünü anlatmaya çalışan Edo kalması için Hejar'ı ikna edemez, onun kurtulması için Rıfat'ın yanının en doğru yer olduğunu bilmesine rağmen Hejar'ın elinden tutar ve gider. Rıfat Bey canyoldaşı küçük Hejar'ın gidişini izler.

Filmde iki farklı kutbun insanı Kürt Hejar ve Türk Rıfat'ın kendi kimliklerine ait olmaları, farklı kimliği özellikle Rıfat'ın Kürt kimliğini kabul etmemesi gösterilmektedir. Türk milliyetçiliği ağır basan, kuralcı ve kurallarından asla taviz vermeyen Rıfat'ın karşısında asi, dik başlı, inatçı Kürt Hejar vardır. Rıfat'ın karşısında kabul etmediği ya da görmezden geldiği bir Kürt kimliği vardır.

Polis baskınından Rıfat Bey'in evine sığınan Hejar'ın kimliğini Sakine fark etmiştir. Farklı bir dilde konuşan Hejar'ın hangi dili konuştuğunu anlamayan Rıfat, nece konuştuğunu sorar, Sakine Kürtçe konuşuyor diye cevap verdiğinde bir daha Kürtçe konuşulduğunu duymak istemediğini söyler. Kürtçe'den başka bir dil bilmeyen Hejar'ında Kürtçe konuşmasına müsaade etmez. Türkçe konuşacaksın benimle, bu memlekette Türkçe konuşacaksın gibi ifadeler kullanarak farklı bir kimliğin dili olan Kürtçenin konuşulmasına müsaade etmemektedir. Bu tutum Kürt kimliğini tanımadığı onların kimliksel özelliklerini yansıtmalarını kabul etmediğini göstermektedir. Hejar'ın Kürt kimliğini kabul etmeyen Rıfat Bey onun kimliğinin başkaları tarafından da

bilinmesini istememektedir. Hejar'ı alışverişe götürdüğünde çalışanın Hejar'a adını sorması ve cevap alamaması üzerine;

Rıfat: Türkçe bilmiyor.

Çalışan: Türk değil mi?

Rıfat: Türk, Almanya yaşıyor.

Rıfat Bey Hejar'ın Kürt kimliğini tanımadığı gibi, onu kendi kimliğine aitmiş gibi göstermektedir. Alışveriş sonrası aldığı eşyaları Türkçe isimlerini söyleyen Rıfat Bey ilk kez Hejar'dan olumlu bir karşılık almıştır, şapka ve ayakkabı kelimesini Türkçe söylemiştir. Rıfat'a göre bir millet diline sahip çıkmalıdır. Ancak kendisine farklı bir milletin dilini kullanmasına olanak da sağlamamaktadır. Millet için dilin önemli olduğunun farkında olan Rıfat Bey için bu millet sadece Türkler ve dilde Türkçe'dir. Kürtçe konuşulmasına tahammül edemeyen Rıfat Bey Sakine'nin ve Hejar'ın Kürtçe konuşmasına izin vermiyor.

Hejar ile tanışmasıyla Kürt kimliğiyle karşılaşan Rıfat Bey, kabul etmediği ya da etmekte zorlandığı Kürk kimliğinin gerçekleriyle, Evdo'nun yanına giderken yolda karşılaştıklarıyla ve Evdo'nun anlattıklarıyla tanışmıştır. Rıfat Bey'in yaşadığı zengin semte insanlar sporlarını yapar, köpekleriyle dolaşır, çocuklarını parklarda oynatır, temiz ve düzgün bir ortamda yaşamaktadır. Evdo'nun misafir olarak kaldığı yer ise, fakirlik e yoksulluğun olduğu derme çatma evlerin, çamurlu sokakların olduğu bir yerdir. Evdo ile yaptığı konuşmada Kürt gerçeklerini anlayan Rıfat Bey, bu farklı kimliği yavaş yavaş kabul etmeye ve tanımaya çalışır.

Evdo: Nerelisin beyim?

Rıfat: Afyon'luyum, Siz?

Evdo: Biz Diyarbakır'lıyız beyim.

Rıfat: Adım Rıfat.

Evdo: Abdülkadir Beyim, Evdo derler.

Rıfat: Diyarbakır'ın İçinden mi?

Evdo: Lice'nin Zenge Köyünden.

Rıfat: Ben emekli yargıcam. Siz iş için mi geldiniz?

Evdo: Yok beyim yok. (...) Gidecek yerimiz kalmamıştır beyim ne yapak. Ha bu hemşerimizin evine sığınmışız. Biz arada kalmışız Beyim bi tarafta devlet bi tarafta gerilla ne yapak beyim. Beş oğlumdan, gelinlerimden, torunlarımdan geriye bi ben kalmışım. Hepsi öldüler, bunlarında (orda oturan çocukları gösterir).

Rıfat: Özür dilerim acılarınızı deşmek istemezdim.

Gördükleri ve Evdo'nun anlattıklarıyla Güneydoğu'da yaşanan şiddet, ölümle burun buruna gelen bu insanları, kurtulmak için kaçtıkları İstanbul'da yoksullukları ile mücadele ettikleri bu yere duygusal olarak bağlanmaya başladığı Hejar'ı bırakmak istemez, bu nedenle gerçekleri anlatmadan evine geri döner. Evdo'yu aramak için çıktığı bu yolculuk Rıfat'ın değişmesinde etkili oluyor. Hejar ile anlaşmak için Sakine'nin Kürtçe konuşmasına izin veriyor. Sakine'den Abdo'yu yani Evdo'yu bulamadığını ve hırsızlıkla suçlayıp, tokat attığı için özür dilediğini Hejar'a söylemesini ister. Artık Rıfat farklı bir dili e kimliği tanımaya başlamıştır. Sakine'den Hejar'a bir oda yapmasını istemesi tanıdıkça, sevdikçe ve anlamaya başladıkça; farklı bir dili konuşan ve farklı bir kimliği paylaşan kişi ile aynı çatı altında yaşanabileceğini gösteriyor.



Şekil 4.2. Büyük Adam Küçük Aşk, Kürt Kızı Hejar, Rıfat Bey ve Sakine/Rojbin

Katı kuralları olan ve bu kurallarından taviz vermeyen Rıfat, Sakine ve kocasından Hejar ile anlaşabilmek ortak bir dili konuşabilmek için, Kürtçe öğreniyor. Türkçe kelimelerin Kürtçe karşılıklarını söyleyerek Hejar'a Türkçe öğretiyor. Rıfat'ın

Kürt kimliğine karşı olan tutumu değiştiğinde yıllardır çalışanı olan Sakine’de adının Rojbin olduğunu söyleyerek, o güne kadar sakladığı kimliğini ifade etmiştir. Rıfat Sakine yerine Rojbin diyerek, onun da Kürt kimliğini kabul etmiş oluyor.

Evdo Serpil’in başına gelenleri öğrendikten sonra Rıfat Beyin yaşadığı apartmana gelir. Hejar’ın Rıfat Beyin yanında kalması kurtuluşu olacağına inanması rağmen, onu ikna edemediği için yanında götürüyor. Hejar, Evdo ile birlikte geri dönüyor çünkü Evdo’nun onu kaybettiği ailesine götüreceğini inanmaktadır.

Evdo ile giden Hejar tüm yaşananlara, yoksulluğu ve yokluğa rağmen kendi dilini kendi kimliğini seçmiştir. Rıfat Bey’in başlarda sergilediği kuralcı sert tutumu Hejar ile bağlarının kuvvetlenmesi ve bazı tutumlarının değişmesiyle birlikte yerini, karşısındakinin üzüntüsünü ve koşullarını anlayabildiği yumuşak bir tutuma bırakmıştır. Rıfat Bey’in değişen tutumuyla farklı kimliklerin bir araya geldiğinde karşılıklı anlayış ile bir arada yaşayabileceklerinin ifadesi yer almaktadır.

Filmde resmi bir söylem sorgulanmaktadır. 1982 Anayasası ile resmi dilin Türkçe olduğu ve Türkçe dışındaki dillerin yasaklanması ise farklı dillerin ve kimliklerin tanınmadığı, yok sayıldığı gösterilmektedir. Büyük Adam Küçük Aşk filmi Türkiye’nin Kürk meselesine farklı bir pencereden bakıyor. İki zıt kutup, Türk ve Kürt kimlikleri bir araya gelemmez, anlaşılamaz, birlikte aynı çatıyı paylaşamaz, birbirinin dilini konuşamaz gibi söylemler, Hejar ve Rıfat’ın yaşanan olaylarla ve gördükleriyle bazı gerçeklerin farkına varmasıyla, duygusal olarak da yakınlık kurmasıyla birlikte iki farklı kimlik bir araya geliyor.

4.5. HİÇBİRYERDE

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Yapım: Türkiye Almanya ortak yapım

Yapım Desteği Miktarı: 277.000 €

Yapım Yılı: 2002

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Görüntü Yönetmeni: Colin Mounier

Oyuncular: Zuhall Olcay, Meral Okay, Devlin Özgür Çınar, Ruhi Sarı, Parkan Özturan, Cezmi Baskın, Michael Mendi ve Erdinç Dinçer

Süre: 90 dk.

İstanbul ve Mardin de geçen film de; Haydarpaşa Garının gişesinde çalışan 40 yaşlarında bir kadın olan Şükran'ın kaybolan oğlu Veysel'i araması sırasın da yaşanan olaylar anlatılmaktadır. Ölen kocasının siyasi geçmişinden dolayı çok zor zamanlar geçirmiş olan Şükran, oğlu Veysel'i siyasi olaylardan uzak tutarak korumaya çalışır. Ancak, bir gün Veysel kaybolur. Şükran, oğlunu bulmak için bütün yetkili makamlara başvurur; fakat her seferinde reddedilir, aramalarından sonuç alamaz. Şükran polise, kayıplar derneğine başvuruyor ancak bir sonuç elde edemiyor. Polislerin morgda gösterdiği kişinin de oğlu olmadığına inanan Şükran oğlunu aramaya devam eder. Oğlunun kız arkadaşı Şule'nin, kendisini oğlunun öldürüldüğüne inandırmaya çalışması ve inanması için oğlu kaybolan başka bir kadının yanına götürmesi de Şule'nin ikna çabalarını boşa çıkarır. Aramalarına devam eden Şükran, iş arkadaşının polis akrabasından öğrendiği Veysel'e benzer birinin polislerden kaçtığını ve Mardin görüldüğünü öğrenince oğlunu aramaya İstanbul'dan Mardin'e gitmesi ve orada oğlunu ararken yaşadıkları anlatılmaktadır.

Filmde etnik konulara fazla değinilmese de farklı dilleri, dinleri ve ırkları içinde barındıran iki şehir de olaylar geçmektedir. Özellikler Mardin geçmişte ve günümüzde farklı din ve etnik kimlikleri bir arada bulunduran bir şehirdir. Şükran Mardin de oğlunu ararken farklı etnik kökenli insanlarla karşılaşmaktadır. Etnik kökenlerin yer aldığı bu şehirde etnik kökenleri dinlerini anlayış içinde yaşadıklarının göstergesi olarak filmde, cami, medrese ve kilise gibi ibadethaneler gösterilmektedir. Dini farklılıklarla birlikte dilsel farklılıklarda filmde gösterilmektedir. Etnik farklılıklara değinilmeyen filmde bir annenin kaybolan oğlunu araması bütün anneleri ifade ettiği görülmektedir. Etnik bağlamda filmde sadece birkaç görüntü yer almaktadır. Şükran'ın Mardin de oğlunu aradığı sokaklarda bir kadına rastlaması ve kadının farklı bir dilde söylediği sözlerde farklı etnik kimliklerin orada yaşadığının bir göstergesidir. Kadının farklı bir dilde söylediği sözleri oradaki bir çocuk Şükran'a tercüme etmekte ve oğluna kavuşacağını anlatmaktadır.

Çocuk: Onu bulacağını söylüyor.

Şükran: Nasıl?

Çocuk: Bütün evlatlar annelerini bulurmuş, bütün annelerde evlatlarını bulurlarmış.

Şükran: Ne dedi.

Çocuk: Kapının önünde beklerlermiş, arada sadece bir kapı varmış, sonra kavuşurlarmış.

Filmde Şükran üzerinden 1990'lı yıllarda Türkiye genelinde normal yollar dışında ve gözü altında kaybolan farklı etnik kökende insanların anneleri ve aileleri tarafından aranmaları konu alınmaktadır. Şule'nin Şükran'ı oğlunun öldüğüne ikna etmek için götürdüğü evdeki annenin ifade ettiği gibi sağ olarak evladını bulamayacağını anlayan annenin evladının kemiklerini dahi istemesi oğluna ait bir mezar istemesi ancak bunun bile olanaksız bir durum haline geldiğinin bir ifadesi olarak yer almaktadır. Oğlunun bir mezarı olmasını isteyen anne ve Şükran aslında tüm annelerin duygularını dile getirmektedir.

Kocasının memleketi Mardin de oğlunu morgda bulan Şükran, oğlunu Mardin'e defnederek İstanbul'a evine döner. Filmde etnik farklılıklar sadece birkaç karede yer almaktadır. Film farklı dillerde, kimliklerde de olsa annelerin kaybolan evlatlarını kavuşmak için her yolu denediği, onları bulmak için küçücük bir umut olsa da kilometrelerce gidebileceğini göstermektedir. Farklı ırkta da olsa her annenin evladına kavuşacağı günü beklediği anlatılmaya çalışılmaktadır.

4.6. ÇAMUR

Yönetmen: Deriş Zaim

Yapım: Türkiye, Kıbrıs ortak yapım

Yapım Desteği Miktarı: 250.000 €

Yapım Yılı: 2003

Senaryo: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Oyuncular: Mustafa Uğurlu, Yelda Reynaud, Taner Birsell, Bülent Emin Yarar, Tomris İnceer, Ali Düşenkalkar, Ümit Çırak,

Süre: 99 dk.

Film Kuzey Kıbrıs'ta yaşayan Ali, Ablası Ayşe ve arkadaşları Temel, Halil ve Ahmet üzerinden bir türlü çözilemeyen çamura saplanmış Kıbrıs Sorunu anlatılmaktadır. Ali askerliğinin son zamanlarında ne olduğu anlaşılamayan bir boğaz ağrısı çekmektedir ve konuşamamaktadır. Yöre halkının Ali'nin nöbet tuttuğu eski çağlarda kalma bir sağlık merkezi olan çamurlu alana gelip vücutlarına oradaki çamuru sürerek şifa bulmaya çalıştığını görür, kendisi de şifa bulmak için bu çamuru kullanmaya başlayan Ali bir gün kuyu da antik çağlardan kalma bir heykel bulur. Heykel'i ablasının nişanlısı Halil'e ablasına götürmesi için verir, ancak Halil heykelin çok para ettiğini duyunca Ayşe'de heykeli çalar ve kaçır. Kibele heykelinin yanında oranın bir şifahane olması ve insanların iyileşmek için çamura hasta olan yerlerinin bir kalıbını gömmelerinden dolayı Ali çok sayıda antik kalıntı bulur. Buranın bir şifahane olduğunu öğrenen Ali şifa bulmak için büstünü çamura gömer. Çamur Ali için iyileşme, şifa kaynağı iken, Temel için geçmişte yaptığı ve gizlediği cinayetlerin bir vicdanıdır. Temel, Halil ve Hüsnü 1974 yılında intikam için öldürdükleri ve mezarlarını kimsenin bilmediği Rumları hatırladığı için çamura yaklaşamamakta ve oraya gitmemektedir. Yaptıklarından dolayı pişman olan Ali çeşitli projelerle Kıbrıs'ta Rum ve Türkleri bir araya getirmeye, onları kaynaştırmaya çalışmaktadır. Filmde Kıbrıs Sorunu çamur üzerinden simgesel olarak anlatılmaya çalışılmıştır.

Komutan: Askerler Kıbrıs'ta 30 yıl öncesini hatırlayın. Kıbrıs'ta bu adada can ve mal güvenliğiniz yoktu. Türk olarak Rumların Tehdidi altında yaşıyordunuz. Katliamlar, ırza geçmeler, göçler, kayıplar vardı. Türk ordusu adaya çıktığında kurtaracak Türk bulamayacak deniliyordu. Türk ordusu adaya çıktı, güvenli bir bölge yaratıldı. Şimdi Rumlar güneyde kendi bölgelerinde, Türkler kuzeyde kendi bölgelerinde huzur içinde yaşıyorlar, kimsenin burnu kanamadan yalnız son zamanlarda aldığımız haberlere göre Rumlar tekrar silahlanmaya başlamışlar. Bu yüzden hazırlıklı olmalıyız.

Film Kıbrıs Adası'ndaki sorunun 1974 yılında Türk askerinin yaptığı çıkarma ile son bulduğunun, barış ve huzur ortamının geldiği, ancak geçmişte yaşanan sorunların

Rumların silahlanmaya başlaması ile tekrar yaşanacağı ifade eden komutan hazırlıklı olmaları gerektiğini de dile getirmektedir. Film boyunca geçmişte ve günümüzde yaşanan Rum Türk çatışmaları ve sorunları dile getirildiği gibi Temel ve sponsorların yardımıyla oluşturulan projelerle adayı paylaşan Rum ve Türk halkını bir araya getirme çalışmaları da gösterilmektedir.

Temel, Rum ve Türk tarafını bir araya getirmek, kendilerinin gidemediği bırakıp gitmek zorunda kaldığı, geçmişte yaşadıkları evlere o insanların heykellerini koymaktadır. Türk tarafından Rum tarafına Rum tarafından da Türk tarafına heykeller gelmekte ve heykeller sosyal ve politik nedenlerle onların gidemediği evlerine yerleştirilmektedir.

Halil: Birbirinden nefret edenler birbirlerine heykellerini yollayacaklar demek ha. Ali'nin heykeli sizin eski eve konacak Rumlar da Ali'nin heykeline bakacaklar, Ali'yi düşünecekler, barış olacak. Türk ve Rum Barışı da böyle gelecek saçma değil mi?

Halil: Bu heykel işi yaş. Bak Kıbrıs'ta Rum ve Türkleri bu heykel ile barıştıramazsın.

Temel: Hiçbir şey yapmamaktan daha iyi.

Halil: tepki çekecen.

Halil'inde ifade ettiği gibi bu heykeller barışı getirmekten çok sorun getirmektedir. Evlerine heykel yerleştiren kişilerin evleri taşlanmakta, barış istedikleri için vatan hainliğiyle suçlanmaktadır. Bu nedenle heykeller geri getirilmektedir. Gelen her heykeli Temel suya atmaktadır. Ne zaman ki yaptığı katliamı itiraf eder, bütün heykeller su yüzüne çıkar.

Temel: ben Adam öldürdüm, birçok adam 18 Ağustos 1974'te savaşta, intikam için Rum, Rum oldukları için mezarları çamurları orda, açılmamış kimse bilmez. Yapanlar hariç...

Temel, Hüsnü ve Halil 1973 yılında yapılan katliam sırasında Ali'ni öldüğünü düşünerek, intikam için yaptıkları bu katliam Temel'in vicdanını rahatsız etmektedir. Bu nedenle Rumları ve Türkleri bir araya getirmek için yaptığı heykellerin sonuç vermemesine rağmen durmaz yeni projeler geliştirir. Rum ve Türklerin geçmişten beri devam eden sorunlarını çözmek için. Rumlar ve Türkler bir araya gelemese de ortak bir

arıtma tesisin de birbirinden nefret eden toplumların atıkları temizleniyor ve temiz su tarım alanlarına veriliyor. Birbirlerinden nefret etse de bu toplumlar ortak bir payda da buluştuklarının bir göstergesidir, bu arıtma tesisi.

Sosyal ve siyasal nedenlerle bir araya gelemeyen birbirinden nefret eden iki toplumu bir araya getirmek için sponsor olan İsviçre'den gelen bir heyet toplantı sırasında Rum tarafıyla empati kurmak için yapılan kendilerine yapılan katliamları Rumlara yapılmış gibi anlatılmasını ister. Ancak kimse bunu kabul etmez. Ali gelir ve Temel'den duyduğu olayları kendi yapmış gibi anlatır.

Ali: Katliamdan sonra herkes perişandı, akrabalar, eş, dost, oğul, kız. İntikam için bir Rum aradık, kaçamayanlar vardı, bulduk. Çamura götürdük Rumları, kuyuya götürdük. Kafalarına kurşun sıktık, sıktık attık bazılarını da gömdük kafaları dışarda kaldı. Cesetlerden eşya aldık, giysi saat filan.

Ahmet: Sahtekarlık bütün bunlar. Bunun tam tersi oldu. Anlattıklarının aynı sana oldu seksen cesedin arasında yatarsın sen. Babanda senin yanında, babanın beyni yanağına yapıştıydı. Kokusunu hatırlarım, etin, kanın kokusunu. Ben hatırlarım, hiç unutmadım kendini başkalarının yerine koymakmış 73'te 3 kurşun girdi çıktı sana geçenlerde menzil diye ayağını parçaladılar. O adamlar senin yerine koyarlar mı kendini, Ali ne hisseder diye düşünürler mi. Söyleyeyim Ali'nin ne hissettiğini hiç bilmezler, düşünmezler...

Temel: Ben iki kişiyi öldürdüm. Yan köyden iki Rum, intikam için Ağustos 18'di. Rum aşırıları köylerdeki kadın, erkek çoluk, çocuk herkesi öldürüp bir çukura doldurmuşlardı. Hırs doluyduk intikam peşindeydik. Rastgele adam vurduk, kaçamayan saklanamayan silahsız. Öldürdüğüm iki Rum'un eline ölen akrabalarımın fotoğraflarını sıkıştırdım. Ali Sezgin'in onu öldü sandım Ali karşıma da şuan.

İki farklı kimliğin yaşadığı adada sosyal ve politik nedenlerle geçmişte devam eden sorunlar da Türk halkı katliama uğramış, bazen bu katliamlara sessiz kalamayıp intikamla Rum halkına katliam yapmıştır. Rumlar silahsız insanları, Türklerde aynı şekilde kaçamayan, saklanamayan, silahsız sivil insanlara katliam yapmıştır. Ahmet katliam yapılan seksen kişinin sağ bacağını kaybederek ali ile birlikte kurtulmuştur. Türkiye'den yapılan kara harekatı sonrası adaya barış ve huzur ortamı gelse de geçmişte olduğu gibi bazen sorun yeniden gün yüzüne çıkmaktadır. Rumların açtığı ateşte bir

Türk er ölüyor, kısa süre sonra çıkan çatışma da Rum tarafından biri ölüyor. Adada çıkan çatışmalarda ve ateşkes ihlali sonrası ölenler nedeniyle barış gücü Rum ve Türk tarafı protesto ediliyor.

Birbirinden nefret eden Rum ve Türk halkının yaşadığı adada, geçmişte devam eden Kıbrıs sorunu iki hakkında evlerini, sevdiklerini kaybetmesi, Türkiye ve uluslararası devletin adada barış gücü olarak bulunmasına rağmen çözülememiş, sonu gelmeyen bir mesele olarak devam etmektedir.

Filmde, çözülemeyen Kıbrıs meselesi için çamur iyileştirici bir simge olarak kullanılmıştır. Çamur Ali'nin yaralarını iyileştirdiği gibi, Temel'in sırlarını tutmakta vicdanı ile yaşadığı gelgitleri örtmektedir. Çamura saplanmış politik nedenlerle çözülemeyen Kıbrıs sorunu, yaşananlar ve yapılanlar olarak iki farklı pencereden sunulmaktadır. Bireyler üzerinden Rum ve Türk halkının yaşadığı üzüntüler ve kederler filmin birçok yerinde dile getirilmekte ve gösterilmektedir. Film yıllardır çözülemeyen ve çözülecek gibi de görünmeyen bir sorunu o sorunun yaraladığı insanlar üzerinden ele almaktadır.

4.7. YAZI TURA

Yönetmen: Uğur Yücel

Yapım: Türkiye Yunanistan ortak yapım

Yapım Desteği Miktarı: 320.000 €

Yapım Yılı: 2004

Senaryo: Uğur Yücel

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Oyuncular: Kenan İmirzalıoğlu, Olgun Şimşek, Bahri Beyat, Eli Mango, Engin Günaydın, Teoman Kumbaracıbaşı, Erkan Can, Settara Tanrıöğen, Seda Akman, Ahmet Müntaz Taylan,

Süre: 102 dk

Filmde, birlikte askerlik yapan Göremeli Şeytan Rıdvan ve İstanbullu Hayalet Cevher'in yaşamları iki ayrı bölüm halinde anlatılmaktadır. Filmde iki karakterin ortak

noktası ise, Şeytan Rıdvan'ın askerde teröristlerle yapılan çatışma sırasında çocukluk aşkı Elif'i öldürmesi nedeniyle bunalım geçirmesi sonucu, mayına basarak sağ bacağını kaybetmesi ve onu durdurmak isteyen Hayalet Cevher'in ise sağ kulağındaki işitme yeteneğini kaybetmiş olmasıdır. Rıdvan ve Cevher yaşamlarında bir daha bir araya gelmez. Filmin ilk bölümünde Cevher ve Göreme'deki yaşantısı anlatılmaktadır. Bacağını kaybeden Rıdvan tedavisinin ardından memleketine döner. Bacağını kaybetmenin acısıyla birlikte Rıdvan'ın hayatı kararır sözlüsünün onu istememesi ve en yakın arkadaşı Sencer'le birlikte kaçması da Rıdvan'ın hayatını iyice çıkmaza sokar ve kendi silahıyla intihar eder. Filmin ikinci bölümünde ise Cevher ve İstanbul'daki yaşantısı anlatılmaktadır. İstanbul'a dönen Cevher kendine ait Gazi Büfe adında bir iş veri açar. Hayatını yoluna koymaya çalışan Cevher'in hayatı 1999 depreminden sonra babasının ilk eşi olan Tasuba'nın oğlu Teoman ile birlikte Yunanistan'dan eski eşini görmeye gelmesiyle daha da çıkmaza girmiştir. Bir kardeşi olduğunu ve kardeşinin farklı olduğunu öğrenmesi Cevher'in Teoman'ı kabul etmemesi ancak daha sonra kendisiyle arasında yakınlık kurduğu ağabeyini kurtarmak için birini bıçaklayarak tutuklanması anlatılmaktadır. Filmin sonunda Şeytan Rıdvan ve Hayalet Cevher'in askerden sonrası için kurdukları hayaller ifade edilmektedir. Ancak ikisi de yaşanan olaylardan dolayı hayallerinden farklı bir yaşam sürmüştür.

Filmde farklı etnik kimlik olguları Rıdvan ve Cevher'in yaşamının bir parçası olarak gösterilmektedir. Filmdeki Kürt kimliği Rıdvan'ın lise aşkı Elif üzerinden anlatılmaktadır. Bingöl'ü olan Elif terör nedeniyle köylerinin boşaltılması ve babaannesi ve dedesi yalnız kalmasın diye babasının Bingöl'e göç etmesi ve orada terör olaylarına karışması Rıdvan'ın Sencer ve Firuz'a başından geçen olayları anlatması sırasında ifade edilmektedir. Firuz'un da Sencer'e söylediği Rıdvan'ın anlattıklarının bir kısmının doğru olduğunu söylemesi ve arkadaşı Devran'ın Bingöl de hakikatten teröre karıştığı ve sorgulandığı söylemesi de etnik temelli bir takım yaklaşımları da desteklediğinin bir göstergesidir. Filmde karakola yapılan baskın sırasında öldürülen teröristler ve Rıdvan'ın çocukluk arkadaşı Elif 'de çok etnili yapının göstergesidir.

Cevher'in hayatındaki farklı kimlikler ise, babasının Yunanlı ilk eşi ve oğludur. Deprem sonrası eski eşini merak edip Türkiye'ye oğlu ile beraber dönen Tasuba, 1970'li yıllarda yaşanan Rum olayları sırasında babasının Rum Fedailerine yardım ettiği söylentilerinden sonra eşi ile tartışır ve sekiz yaşındaki oğlu Teoman'ı alarak eşi ve

evine geride bırakarak Yunanistan'a yerleşmiştir. Yaşanan bu olayları da Teoman'ın kardeşi Cevher ile yaptığı konuşma sırasında belirtilmektedir.

Teoman: Atina'ya gidiyoruz dediler. Bilmiyorum orası neresi. Sordum dedi yeni vatanımız, memleketimiz. Bir eve taşındık Selanik'te. ... Sekiz yaşıyordum. Babamı çok özliyordum...

Konuşmada gidenlerin geride neler bıraktığı, neleri özledikleri dile getirilmektedir. Cevher ve Teoman'ın yaptığı bir başka konuşmada ise, bu memlekette yaşamış, kan bağı olmasına rağmen farklı etnili kişilere ve farklı cinsel tercihi olan kişilerin kabul edilmediği diyaloglar da yer almaktadır.

Teoman: Ben bu evde doğdum. Annem ve babam bu evde oturuyorlardı. Bu ev benim bu sokak benim. O adam benim de babam sen kimsin?

Hadi sor bana ben doğdum bu evde. Sen yoktun, bunlar benim oyuncaklarım. Ben annemle kovuldum buradan, bilmiyorum, kalktım geldim işte buldum babamı. Unuttum her şeyi. Hoş geldin demedin bre. Bende bilmiyordum seni. Baktım kardeş var benim. Tamam, ne var yani neye istemiyorsun beni?

Cevher: İstesem ne olacak. Sen başkasın ben başkayım. Sen benim gibi olsan böyle olmazdı.

Teoman: Ne başka ulan M... Sen Türkoğlu Türk, ben Rum. Sen erkek ben ibne onumu diyorsun.

1923-1924 yılından beri Türkiye'de yaşanan Rum sorunu 1954, 1963-1964 ve 1974 yıllarında yaşanan olaylar nedeniyle daha da büyümüş, bazı dönemlerde bir iç sorun olmaktan çıkmış uluslararası bir boyut kazanmıştır. Rumlar yaşanan olaylar, göçler ve mübadeleler sonrası sosyal ve siyasi ortamda önemli bir sorun olarak bazı dönemlerde ülke gündemine yerleşmiştir. *Yazı Tura* filminde de bu kimlik ele alınırken ilk olarak kabullenilmesi zor bir kimlik olarak karşımıza çıkarken, Teoman'ın ikna çabaları sonrası abisi ve Tasuba ile vedalaşması aslında Rum kimliğini tanımaya çalıştığının bir göstergesidir.

Filmde aslında sadece gidenlerin değil kalanlarında acılar ve zorluklar çektiği onların sebep olduğu olaylardan dolayı yaşadıkları da gösterilmekte ve ifade edilmektedir. Firuz'un arkadaşı Devran'ın karıştığı olaylardan sonra sorguya alınması,

Rıdvan'ın çocukluk arkadaşı Elif'i olaylar sırasında öldürmesi ve sonrasında geçirdiği bunalımla mayına basması ve sağ bacağını kaybetmesi onu engellemeye çalışan arkadaşı Cevher'in de sol kulağında yaşadığı işitme kaybı gidenlerin kalanlar üzerinde bıraktığı olumsuz durumlarken. Gidenlerinde orada yaşadıkları zorluklar farklı ortam, farklı yaşamlar gidenlerinde hayatını zorlaştırmaktadır. Teoman'ın Yunanistan'a yerleştikten sonra babasına ve yaşadığı ortama duyduğu özlem ve annesinin eşine duyduğu özlem farklı bir etnik kimliğe sahip olması ve yaşananlardan sorumlu tutularak ülkesinden olması giden ve geride bir şeyler bırakanlar içinde zor olmuştur.

Filmin sonunda Cevher ve Rıdvan'ın askerlik sonrası hayallerini ifade etmesi, bu hayalleri yaşanan olaylardan dolayı gerçekleştirememesi ve hayallerinden çok farklı bir yaşam sürdürdükleri ifade edilmiştir.

Cevher: Ben İstanbul'lu Cevher, Hayalet Cevher. Hayatım makinelerle geçti. Triktajo da çalıştım, tornada çalıştım. Şimdi de elimizde makine burda savaşıyoruz. Askerden dönünce çiçekçi dükkanı açacağım, mis gibi kokacak hayat.

Rıdvan: Göreme'li Şeytan Rıdvan, futbolcuyuz esasında. Fenerbahçeli Şeytan Rıdvan var ya ona benzetirler beni. Askerden sonra Denizlispor'a transfer olacağım, ondan sonra Fenerbahçe olur mu olur kismet. Var yani bizim de kendimize göre hayallerimiz.

Cevher ve Rıdvan'ın hayallerinden farklı şekilde gelişen yaşamları olumsuz bir durum ortaya çıkarmaktadır. Filmde çok etnili ve çokkültürlü yapı birçok diyalog ve görüntüde yer bulmaktadır. Film Türkiye'nin geçmişinde ve günümüzde de yaşadığı bazı etnik sorunlara da değinmektedir. Rum ve Kürt kimliklerinin ele alındığı filmde, bu kimliklerin geçmişte yaşanan ve günümüzde de devam eden bazı sorunları ele alınmaktadır.

4.8. BULUTLARI BEKLERKEN

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Yapım: Fransa, Almanya, Yunanistan ortak yapım

Yapım Desteği Miktarı: 350.000 €

Yapım Yılı: 2004

Senaryo: Yeşim Ustaoglu, Petros Markaris

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki, P.S.C

Oyuncular: Rüçhan Çalışkur, Dimitris Kaberidis, Rıdvan Yağcı, İsmail Baysan, Yannis Georgiadis, Feride Karaman, Suna Selen Oktay Durukan

Süre: 98 dk

Bulutları Beklerken filmi, geçmişini, kökenlerini ve kimliğini arayan Ayşe/Eleni'nin hikayesi anlatmaktadır. Rum bir ailenin kızı olan Ayşe, Yunanistan ve Türkiye arasında yapılan nüfus mübadelesi sırasında ailesini kaybetmiş sadece kardeşi Niko kalmıştır. Niko diğer Rumlarla birlikte Yunanistan'a göç eder. Eleni ise, Süleyman adında Mersin'li bir Türk tarafından evlat edilir ve adı Ayşe olarak değiştirilir. Adını ve kimliğini değiştiren Ayşe'nin kökenlerini Süleyman ve kızı Selma dışında kimse bilmez, hatta Selma'nın eşi dahi Ayşe'nin Rum kimliği hakkında bir bilgi sahibi değildir. Süleyman ve Selma'nın kocası vefat ettikten sonra Selma geçmişte yaşananlardan dolayı Ayşe'nin vicdanı rahatlasın diye, Trabzon'un Tirebolu ilçesinde Ayşe'nin doğduğu evi satın alır. Ayşe Tirebolu'da doğduğu evde ablası Selma ile birlikte yaşamaya başlar. Selma'nın ölümünden sonra içine kapanan Ayşe/Eleni, ablası ve geçmişte bıraktıkları için yas tutmaya başlar ve çevresinden kimse ile konuşmaz, sadece komşusunun oğlu Mehmet ile konuşmaktadır. Selma'nın ölümü ile geçmişi ile yüzleşmeye başlayan Ayşe/Eleni kendi dilinde, Rumca konuşmaya başlamış, geçmişi ile yüzleşmeye başlamıştır. Bir gün ömrü sürgünlerde geçen Tanasis ile yolları kesişen Ayşe/Eleni başından geçenleri anlatır. Birkaç gün sonra Tanasis'in Yunanistan'dan gönderdiği mektup okuyan Ayşe/Eleni kendi kimliğinin yaşadığı, dilinin konuşulduğu ve geçmişinden bir parçanın, kardeşinin yaşadığı topraklara gider. Yunanistan'a giden Ayşe /Eleni kendi kimliğine, diline ve kardeşi Niko'ya kavuşmuştur

Film, göç görüntüleriyle başlamaktadır. Film, yüzlerce yıldır yaşadıkları topraklardan kendi kimliklerinin yaşadığı fakat kendilerine ait olmayan topraklara göç etmek zorunda kalan insanların hikayesiyle başlar. Geçmişini kökenlerini ve kimliğini arayan Ayşe/Eleni üzerinden Rum sorunu dile getirilmektedir. Bu bağlamda filmin birçok diyalogunda ve görüntüsünde etnik unsurlar yer almaktadır.

Cumhuriyet tarihinde ilk kez 1927'de yapılan nüfus sayımı, 1935 yılından sonra her yıl yapılmaya başlamıştır. 1970 sonrasında ise nüfus sayımı dil, din gibi sosyal

içerikleri de kaplamaktadır. Nüfus sayımlarında ele alınan bu içerikler Türkiye’deki etnik grupların sayılarını da elde etmede kullanıldığı için Eleni/Ayşe’nin kimliğini ve adını değiştirdiği gibi yaşanan durumlarla Türkiye’deki grupların sayılarının tam olarak bilinmemesinin önemli bir nedenini oluşturmaktadır. Ayşe ve Selma’nın evine gelen nüfus memurları onlar hakkında sosyal verileri elde etmeye çalışmaktadır; “adı?” “Ayşe Gökçe”, “Baba Adı?” “Süleyman”, “Ana Adı?” Aysel, “evli, bekar?” Bekar, “doğum yeri?” Mersin, “Buraya neden geldiniz?”

Rum bir anne ve babanın kızı olan Eleni, ailesini kaybedince Süleyman ve eşi Aysel’in sahip çıkmasıyla birlikte etnik kimliğini ve adını değiştirerek kökenlerinden ayrılarak yıllarca geçmişini saklayarak, Türk anne babanın kızı Ayşe olarak yaşamıştır. Ayşe Rum yıllarca sakladığı Rum kimliğini ablası Selma’nın ölümünden sonra ortaya çıkarmaya başlamıştır. Ablasının ölümünde sonra kendini toplumdan soyutlayan Ayşe ablası ve geçmişte kaybettiği ailesi için yas tutmaya başlar. Ayşe ilk Rum kimliğini, sandığa sakladığı giysiler ve fotoğraflarla göstermektedir.



Şekil 4.3. Ayşe/Eleni Bulutları Beklerken

Kimseyle konuşmayan Ayşe yaylaya çıktıktan sonra tamamen içine kapanır, sadece geceleri dışarı çıkmaya başlar. Ayşe hastalanır, Mehmet ve annesi ona bakmaya geldiğinde Mehmet’e sarılır ve Rumca “Niko gitme” der. Geçmişiyile yüzleşmeye başlayan Ayşe/Eleni kimliğini ve diline yavaş yavaş geri dönmeye başlamıştır. Ayşe artık tamamen kendi başınadır, yaylanın üzerinden, uzaklara, sisli dağlara bakarak

gününi geçirmektedir. Uzaktaki ve geçmişteki sevdiklerine olan özlemi ve hasretiyle bütün gününi tek başına geçirmeye başlamıştır. Yalnızlığını paylaştığı tek kişi Mehmet'tir.

Mehmet: Niye artık konuşmuyorsun?

Ayşe/Eleni: Allah'ım beni affet, yalvarırım bana yardım et (Rumca söyler).

Ayşe/Eleni içinde olanları ilk kez Rumca bir cümle kurarak ifade etmiştir. Ayşe geçmişle yüzleşmeye başlamıştır. Günün birinde Eleni'nin kimliğinden ve dilinden bir kişi gelir, Tirebolu'ya. Bir otele yerleşen yabancı turist olduğunu söyler. Ertesi gün şehri dolaşan adam geçmişine bir yolculuk yapmıştır. Deniz kenarında eski bir tanıdığın yanına gelir, Rumca "takanın ismini değiştirmemişsin" der. Eski bir tanıdığı karşısında gören yaşlı balıkçı özlemle dostuna sarılır. Gece denize açılan iki eski dosta Tanasis'in söylediği Rumca şarkı eşlik etmektedir. Tanasis şarkı bitince hikayesini eski dostuna hikayesini/yaşadıklarını anlatmaya başlar;

Tanasis: Hiçbir yere kök salmadım. Sen 16'da beni Rusya'ya öbür yetimlerle kaçırdıktan iki yıl sonra, Yunanistan'a gittim. Sonra da 47'de Yunanistan'ı emperyalistlerden temizlemek için partizanlara katıldım. Bu kez de emperyalistler sürdü, Sonra yine Rusya. Sonunda Rusya benim sürgün evim oldu.

Balıkçı: 47'den beri Rusya'dasın ha?

Tanasis: Evet, tam 27 yıl oldu. Şimdi de Yunanistan'da hükümet kapıyı açmış, eve dönebileceğimizi söylüyor. Hangi eve? Bende kendi kendime dedim ki, bari 59 yıl önce ilk kovulduğum eve, bir uğrayıp da öyle gideyim.

Ömrü sürgünlerle geçmiş olan Tanasis, önce doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği Türkiye'den, sonrada kendi kimliğinin ve dilinin toprakları olan Yunanistan'dan siyasi nedenlerden dolayı göç etmek zorunda kalmıştır. Siyasi engeller ortadan kalkınca memleketine dönmek için yola çıkan Tanasis ilk evine; kovulduğu/sürgün edildiği memleketine gelir. Doğduğu topraklar ona iyi bir ev sahibi olamamıştır, tıpkı gittiği diğer yerler gibi. Yıkılmış, harabeye dönmüş evini gezen Tanasis geçmişi ile bir yolculuğa çıkar, yıkıntılar içinde geçmişine ait bir iz arar. Geçmişini arayan Tanasis'i kendi kimliğinden, dilinden Eleni ile bir araya getiren ise; Mehmet ve arkadaşı Cengiz'dir.

Tanasis: Adın ne?

Mehmet: Mehmet, Seninki Niko mu?

Tanasis: Yok, Tanasis.

....

Mehmet: Ayşe Teyze gibi konuşuyorsun?

Tanasis: Ayşe Teyze de, kim?

Tanasis, kendi dilini konuşan Ayşe'yi merak eder. Cengiz ve Mehmet ile birlikte yaylaya gider. Ayşe'yi uzaklara, sisli dağlara baktığı dağın yamacında bulurlar. Ayşe, Mehmet'i görünce RumcaAyşe, "Niko, geri döndün" der. Mehmet'i yanına çağırdıktan sonra yine Rumca konuşmaya devam eder. "Bak Marika, Sofia'yı taşıyor sırtında hala. Sofia'nın başı neden öyle bir öne bir arkaya sallanıyor? Ölümü yoksa anlamıyorum, bir türlü. Promodos'da koruyamaz artık onları. Dağlarda o, çoktan vuruldu. Bak Marika, bıraktı sonundaSofya'yı karlara. En zor olanı, gecelerdi değil mi? Sanki herkes Bütün gücünü gündüze saklıyordu. Sırf geceleri ölmek için... Neden yaptılar bunu Niko söz vermişlerdi, sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik. Sonra ne oldu, ölüverimizi Mersin'e kadar karlara göme göme yürüdük. Niko, ona kim olduğunu söyleyelim mi? Niko benim kardeşim. Ben Eleni Terzidis. Promodos ve Marika Terzidis'in kızı. Babam Niko'yu bana emanet etti. Ölmeden önce vasiyet etti Niko'yu koru dedi".

Ayşe, yıllardır içinde sakladığı geçmişini ve gerçek kimliğini artık saklamamakta ve o kimliğini Tanasis'e anlatmaktadır. Aslında yaşananlar sadece Eleni'nin hikayesi değildir. Tanasis'de sürgünde aynı zorlukları görmüş aynı acıları yaşamıştır. Geçmişte yaşadıklarından dolayı vicdan azabı çeken Eleni, onu geçmişine bağlayan ablası Selma'nın ölümüyle birlikte geçmişi ve kimliği gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Rum kızı Eleni'den nasıl Türk kızı Ayşe olduğunu, yaşadıklarını ve yeni bir kimliği kabul edişini Tanasis'e Rumca ifade eder.

Eleni/Ayşe: Süleyman baba Niko ile beni karlar arasında bulmadan önce vahşi bir hayvana dönmüştüm korkudan. Süleyman baba bizi Selma ablama ve anneme götürdü. Onlar kurtardı beni bu vahşetten ama Niko hep kaçıp öteki yetimlerin yanına kışlaya giderdi. Sonra bütün yetimleri toplamaya başladılar. Bizi takalara bindirip uzaklara

göndereceklerini söylediler. Ne bir daha takaya binmek ne de yürümek istiyordum. Süleyman baba bana ismini verdi. Elli yıl boyunca kimse, kim olduğumu bilmedi. Elli yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Babam ölürken vasiyet etti. Sırrımızı tutmamızı istedi. Bizi kimseye söylemedi. Selma'nın kocası bile kim olduğumu bilmedi. Sonra Selma beni buraya getirdi, doğduğum evi aldık. Vicdanımın rahat edeceğini söyledi. Ama ben hep bu suçla yaşadım. Şimdi Selma da bıraktı gitti beni.

Eleni/Ayşe'nin geçmişi, Türkiye ve Yunanistan arasında yaşanan Rum/Türk meselesine değinmektedir. Nüfus mübadelesi sırasında yaşanan kayıplar, acılar ve arkada bırakılanlar gidenler ve kalanlar için zor olmuştur. Tanasis Rumca “benimle gel” der. Eleni “Niko gitti. Benimde burada ölmekten başka isteğim yok” der. Tanasis kulağında Eleni'nin “İhanetim yakamı hiç bırakmadı” sesi ile yola çıkar. Tanasis Yunanistan'a gittikten sonra, Niko'yu araştırır ve Eleni'ye mektup yazar. Eleni mektubu aldıktan sonra geçmişte bıraktığı çocuğa gitmek için Yunanistan'a gider. Geçmişini, kaybettiği ya da bırakmak zorunda olduğu kimliğin topraklarına varan Eleni, sürgünün onda bıraktığı tahribat nedeniyle kardeşi Niko ile gidemediğiiçin hayatı boyunca acı ve vicdan azabı çekmiştir. Eleni artık, kimliğine, diline, dinine ve kardeşinekavuşmuştur. Geçmişte yaşadığı acılar ve vicdan azabı son bulmaya başlamıştır. Eleni artık ait olduğu kimliğin içindedir.

Sonuç olarak, *Bulutları Beklerken* filmi, Ayşe/Eleni'nin yaşadıkları üzerindenaidiyet hissi, zorunlu göçler, yaşanan iç yolculuklar ve sırlar filmin temel kavramlarını oluşturmaktadır. Filmde 1916 yılında Karadeniz bölgesinden göç etmek zorunda kalan Rumların hikayesi anlatılmaktadır. Bu göç sırasında ailesini, kökenlerini, kimliğini, dilini, dinini ve geçmişini kaybeden Eleni, Ayşe adında yeni bir kimlik kazanmış ancak, kendi kimliğine ve geçmişine dair aitlik hissi Yunanistan'a göç eden kardeşi Niko ile bağlarından dolayı ve ablası Selma vefat edince tekrar ortaya çıkmıştır. Ayşe/Eleni'nin bu yolculuğu kendi kimliğine ve geçmişinden olan kardeşine kavuşunca son bulmuştur.

4.9. EURIMAGES DESTEKLİ ETNİK KİMLİK KONULU FİLMLERİN GENEL BİR DEĞERLENDİRMESİ

Türkiye’de etnik kimliklere sadece 1990’lı yıllarda değişen toplumsal değişmelerle ve Eurimages destekli filmlerle ele alınmamıştır. Çok etnili yapıya sahip olan Türkiye’de etnik kimlikler farklı biçimlerde farklı sanat alanlarında temsil edilme olanağı bulmuştur. Bu alanlardan biride geleneksel Türk tiyatrosudur. Geleneksel Türk tiyatrosu olan Karagöz, Hacivat ve ortaoyununda farklı etnik kimlikler ve dinler yer almaktadır. Bu bağlamda etnik kimliklerin Türk toplumsal yapısında farklı türlerde yer aldığını ifade edebiliriz. Ortaoyununun en önemli tiplerleri olan Kavuklu ve Pişekar dışında; Zenne, Çelebi, Tiryaki, Beberuhi, Laz, Kürt, Arnavut, Arap, Acem, Rum-Frenk, Ermeni, Yahudi gibi tiplerlerde yer almaktadır (<http://edebiyatforum.com>). Bu bağlamda farklı etnik kimlik ve dinlerden tiplerleri barındıran ortaoyunu; ortaya konulduğu zamanın gerçekliğini oluşturmaktadır. Çünkü Osmanlı toplumu çok etnili yapıya sahip olduğu için içinde farklı köken ve dinden insanları barındırmaktadır. Bu bağlamda onların temsil edilme olanağı ortaya çıkmıştır. Farklı etnik ve dinsel kimlikler yüzyıllar boyunca Osmanlı Devleti’nde birlikte yaşadıkları için bu kimliklerin ortaoyununda temsil edilmesini sağlamıştır.

Türklerin toplumsal yaşamında önemli bir yeri olan bir başka geleneksel gösteri türü de, Karagöz ve Hacivat’tır. Ortaoyununda olduğu gibi tiplerlerde bütün toplumsal kesimden bireyleri barındırmaktadır. Karagöz, Hacivat dışında, Zenne, Cengi, Çelebi, Kayserili, Kastamonulu tiplerle birlikte, Acem, Arnavut, Rumelili/Muhacir, Arap, Frenk/Rum, gibi farklı etnik kimliklerden tiplerleri temsil etmektedir. Bu kimliklerin oyunda farklı tiplerleri bulunmaktadır. Genellikle etnik kimliklerine göre meslek tiplerleri yapmakta ve isimlendirilmektedir. İran’dan ya da Azerbaycan’dan gelen Acemlerin meslekleri genelde halıcılık, antikacılık ya da tefeciliktir. Arap tipleri, Ak Arap ya da Kara Arap olarak iki farklı biçimde yer almaktadır. Çoğunlukla halayık, uşak veya deveci rolündedir. Kına, kahve, fıstık satar. Hacı Fıtil, Hacı Kandil, Hacı Şamandıra olarak isimlendirilmektedir. Arnavut kimliğine sahip bir kişi, Mestan Ağa, Bayram Ağa, Celo Ağa gibi isimlerle yer almakta ve bahçıvan, ciğerci, celep, korucu veya bozacı olmaktadır. Rumelili, genellikle Hüsman Ağa adıyla olan bu tip perdeye pehlivan ve arabacı olarak gelir. Yahudi, Korkak, yaygaracı ve

geveze olan bu karakter eskici, sarraf veya tefeci olarak temsili yapılmaktadır. Rum tiplerleri, genellikle mesleği doktor, meyhaneci, terzi olmaktadır. Ermeni tiplerleri, genellikle müzik ve şiire düşkündür ve mesleği olarak kuyumculuk yapmaktadır (<http://yeniedebiyat.net>). Bu bağlamda geleneksel Türk tiyatrosu türlerinde etnik kimliklerin yer aldığı görülmektedir. Osmanlı toplumunda gayrimüslim kimlikler devlet hizmetinden muaf oldukları için daha çok ticaret yapmıştır. Bu bağlamda ticaretle uğraşan etnik kimlik tiplerleri Hacivat ve Karagöz oyunlarında yer almaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosu bir arada yaşayan etnik kimliklerin toplumsal yaşamlarını temsil etmektedir. Etnik tiplerlerin bu türlerde yer almasının en büyük nedeni de, bu etnik kimlikler yüzyıllardır birlikte yaşamıştır.

Ortaoyunu ve Karagöz Hacivat'tan başlayarak gayrimüslimlerin ya da etnik kimlik temsillerini ele almaktadır. İlk yıllarında geleneksel Türk tiyatrosu geleneğini sürdüren Türk sineması, gayrimüslim ya da etnik kimlikler daha çok komedi unsuru olarak dil ve aksandan kaynaklı yanlış anlamalar üzerine yapılan güldürüler ya da ilk sansürlenmiş Türk filmi *Mürebbiye*'den başlamak üzere gayrimüslim kadınlara ilişkin kötü, evli erkekleri ayartan Rum dilberleri, hizmetçi, hırsız, vatana ihanet eden güvenilmez Rum çeteleri gibi genellikle milliyetçi ideoloji çerçevesinde ötekileştirilerek Türk sinemasında sunulmaktadır. Sonraki yıllara da ortaya çıkan Kıbrıs sorunuyla birlikte Rumlara yönelik nefret duyguları daha da artmıştır. 1980'lerden itibaren filmlerde yan karakterler olarak Türkiye'de ötekinin arkadaşlığı ve dayanışmasına, çokkültürlülüğü yansıtan zengin karakterlere, düşlenen, özlenen Rum dostluklarına, yol arkadaşlıklarına ilişkin temsiller yer almaya başlamış. Ancak bu filmlerde de Rumların; dil, inanç, kültür farklılıklarına vurgulandığı için toplumun ötekisi olmaktan kurtulamadıklarını söyleyebiliriz (<http://bianet.org>). Rumlar, Türk sinemasında *Bir Tutam Baharat*, *Yüreğine Sor*, *Sen Ne Dilersen*, *Sis ve Gece*, *Güz Sancısı*, *Sıcak*, *Sende Gitme Triandafilis* ve *Bulutları Beklerken* filmlerinde yer almıştır.

Rumların kötü kadın tiplerlerine rağmen, Ermeni kadınlar orta yaşlı, çirkin, tombul, beğenmiş kadınlar olarak Türk sinemasında yer almıştır. Rumlar kadar kötü gösterilmeyen bu karakterler, Ermenilerin, Türklere, Rumlara kıyasla daha yakın olmasından kaynaklanmaktadır. Ermeni tiplerlerinin Türk sinemasında yer almasının önemli bir nedeni de Ermeni ağzının komik olmasından kaynaklanmaktadır (<http://www.agos.com.tr>).

Rumlar ve Ermeniler ile birlikte Türk sinemasında yer alan diğer bir etnik kimlikte Kürt kimliğidir. Kürtler Türk sinemasına köy filmleriyle birlikte girmiştir. İşçi sınıfının yükselişi ve göç ile birlikte Kürtler Türk sinemasında daha fazla yer almaya başlamıştır. Bu filmlerde Kürtlerin genellikle göçüp geldikleri; Kahramanmaraş, Tunceli, Batman, Diyarbakır, Şanlıurfa, Mardin, Gaziantep gibi iller işlenmektedir. Bu memleketlerden hep İstanbul'a göç etmeleri işlenmektedir. Nereden geldikleri kent isimleri verilerek ifade edilen Kürt kimliği tam olarak filmlerde belirgin olmamaktadır. Kürtler 1970'li yıllarda töre, geri kalmışlık gibi konularda sinemada yer almaya başlamıştır. 1970 sonrası Yılmaz Güney filmleriyle birlikte Kürtler Türk sinemasında daha fazla yer almaya başlamıştır. Yılmaz Güney'in *Yol*, *Sürü*, *Endişe*, *Umut* filmlerinde Kürt kimliği önemli bir yer tutmaktadır, özellikle 1980 sonrası çekilen *Yol* filmi Kürt kimliği için önemli bir yer tutmaktadır (Yücel, 2008: 35-36). 1980 sonrası Türkiye'de değişmeye başlayan siyasal ve toplumsal yapıyla birlikte etnik kimlikleri hareketleri ve beklentileri artmış ve etnik kimlikler toplumun her alanında yer almaya başlamıştır. Bu bağlamda 1990'lı yıllarda sinemadatesil edilmeleri de hızlanmış, etnik kimlik anlayışı belirgin biçimde kendisini göstermeye başlamıştır. 1991 yılında Ümit Elçi'nin *Mem Ü Zin*, Şahin Gök'ün *Siyabend ve Heco*, Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk*, Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filmleri Kürtlerin kendi dili Kürtçe kullanılarak çekilen ilk filmlerin ilk örneklerini oluşturmaktadır.

Rum, Ermeni ve Kürt kimlikleri Türk sinemasında sadece temsil edilme olanağı bulmamıştır. Bununla birlikte etnik kimlikler Türk sinemasında oyuncu, yapımcı, yönetmen ya da görüntü yönetmeni olarak da yer almıştır (Müslüm, 2008: 34). Türk sinemasında farklı alanlarda yer alan bu kimlikler toplumsal nedenlerden dolayı bazı durumlarda kendi kimliklerini ya da adlarını değiştirerek Türk sinemasında yer almıştır. Örneğin; asıl adı Kirkor Cezveciyan olan Ermeni asıllı yönetmen, tiyatro, sinema ve dizi oyuncusu Kenan Pars adını ya da kimliğini değiştirerek Türk sinemasında yer almıştır (<http://www.agos.com.tr>).

1990 sonrası Türk sinemasındayeni sorun ve konuların yer alması, yeni yönetmenlerin sinemaya girmesive Türkiye'nin geçirdiği sosyal ve siyasideğişim ve dönüşümlerin etkisiylegeçmişte belirli görüşlerle temsil edilen gayrimüslim azınlıklar ve Kürt kimliği daha farklı biçimlerde ele alınmaya başlamıştır (Cereci, 2013: 8).

Asuman Suner toplum içinde meydana gelen bu toplumsal ve siyasi değişimleri şu şekilde ifade etmiştir (2006: 255).

“Geçtiğimiz on yılda Türk sinemasında dini azınlıklara uygulanan ayrımcılık, Güneydoğu’daki savaş, Kıbrıs’ın bölünmüş yapısı gibi önceki dönemlerde sansür uygulamaları ve baskıcı politik atmosferin yarattığı otosansür nedeniyle işlenemeyecek konular işlenebilmektedir. Bu, Türkiye’de 1990’ların sonlarından itibaren Avrupa Birliği’ne üyelik başvurusu sürecindeki ilerlemelere koşut olarak ivme kazanan demokratikleşme sürecinin ve artan özgürlük ortamının bir sonucu gibi gözükmemektedir... Ancak artan özgürlük ortamı yine de kimi politik içerikli filmlerin sansürcü uygulamalara takılmasını engellememiştir”.

Toplumda yaşanan bu değişim ve dönüşümler ile birlikte etnik kimlikler Türk sinemasında temsil edilmeye başlanmasına rağmen bazı politik içeriklere sahip filmler sansür uygulamasında kurtulamamıştır. Bu filmlerden biride Kültür Bakanlığı ve Eurimages destekli Handan İpekçi’nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filmidir. “Sözgelimi *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi, Ekim ayında vizyona girmesinin ardından Emniyet Müdürlüğü’nün raporu doğrultusunda Sinema, Video ve Müzik Eserleri Denetleme Üst Kurulu tarafından yeniden incelenmeye alınmış, gösterime girdikten beş ay sonra film yasaklanmış ve yönetmen Handan İpekçi aleyhine dava açılmıştır” (Suner, 2006: 255).

Büyük Adam Küçük Aşk filminin yasaklanması iç ve dış basında önemli yer tutmuştur. Hürriyet Gazetesi’nin 02 Mart 2002 tarihli yayınında *Desteklediği Filmi Yasakladı* başlığı altında, 38. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde ve Sinema Yazarları Derneği’nden birçok dalda ödül alan ve Kültür Bakanlığı’nın 45 milyar Lira destek verdiği filmi yasakladığını ifade etmiştir (<http://www.gecmisgazete.com>). Hürriyet Gazetesi de filmin yasaklanmasını Büyük Tepki Küçük Gerekçe başlığı altında ele almıştır. Haberde Emniyet Genel Müdürlüğü’nün hazırladığı raporla birlikte, Handan İpekçi’nin yaptığı açıklamaya, SİYAD’ın hazırladığı kınama metnine, Eski Kültür Bakanlarından Fikri Sağlar, Radikal Gazetesi’nden Murat Belge ve Hürriyet Gazetesi’nden Doğan Hızlan’ın filmin yasaklanmasıyla ilgili görüş ve düşüncelerine de yer verilmiştir (Bakınız Ekler 1).



Şekil 4.4. Büyük Adam Küçük Aşk Hürriyet Gazetesi Haberi
Kaynak: (<http://www.gecmisgazete.com>)

Türk basınında büyük yankı uyandıran filmin yasaklanması dış basında da geniş yankı bulmuştur. Hürriyet Gazetesi'nde 5 Mart 2002'de yer alan habere göre; İngiliz Guardion gazetesi, Türkiye Ödül Kazanan Filmi Finanse Etti... Sonra Yasakladı başlığı altında *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin Kürt milliyetçiliği vurguladığı ve polisin olumsuz bir portresinin gerekçesiyle yasaklandığını belirtmiştir. Haberde filmin birçok ödül kazandığı ve Oscar'a aday aday gösterildiği, ancak Kültür Bakanlığı tarafından finanse edilmiş olmasına rağmen, bakanlık tarafından filmin yasaklandığı da belirtilmiştir. Ayrıca haberde Türkiye'nin 15 yıl boyunca Güney Doğu'da Kürtlerle kanlı bir iç savaşı yürüttüğü, bir ateşkesin olduğu, ancak Türk Devletinin Kürtlere kendi dillerinde yayın yapmalarına ve kendi çocuklarını Kürtçe eğitmelerine izin vermeyi reddettiği gibi ifadelerin yer aldığı belirtilmiştir (<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr>).

Handan İpekçi gösterime girdikten beş ay sonra yasaklanan, iç ve dış basında yer alan *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin neden çektiğini ve sansür sürecini şu şekilde ifade etmektedir (Erdal, 2008: 231);

“Yaklaşık üç yıl önce. Hatırlarsınız 1998 Türkiye’si yine çok karışıktı. Çok zor günler yaşıyorduk. Bir yandan Güney Doğu’da yaşananlar, bir yandan Susurluk, bir yandan da Cumhuriyetimizin 75. yılı kutlanıyordu. Ben de 'bu ne biçim iş' diyerek bir şeyler yapmaya karar verdim. Ve Büyük Adam Küçük Aşk çıktı ortaya... Kültür Bakanlığı senaryoyu destekleme kararı aldı. Ardından film Eurimages'dan da destek alarak Türk- Yunan-Macar ortak yapımı olarak gerçekleşti. Bittikten sonra vizyona girdi ve vizyonda beş ay kaldı, çok ses getirdi, tartışmalara neden oldu. Bu kez aynı Kültür Bakanlığı sinema tarihinde ilk kez denetimden geçmiş olan bir filmi tekrar denetime sokarak filmi yasakladı. Dönemin Kültür Bakanı düzenlediği basın toplantısı ile yasaklamayı savunarak sinema tarihine "yasaklamayı savunan bakan" olarak geçti. Danıştay'a açtığımız yürütmeyi durdurma davamız lehimize sonuçlandı ve film üç ay sonra tekrar özgürlüğüne kavuştu”.

Kürt kimliğinin sosyal ve siyasal alanda konumlanışını, özellikle 1980 sonrası yaşanan gelişmelerle birlikte sorunlu bir kimlik olarak algılanmasını ve bunun gerekçelerini Murat Belge şu şekilde açıklamaktadır (1996: 231);

"Kozmopolit bir imparatorluğun yıkıntılarından doğan Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ve liderlerinin etnik çekişmelere karşı bir hassasiyet gösterdikleri doğrudur. Etnik direnci kırmak ve ayrılıkçı hareketleri bastırmak için her tür olağanüstü önlemi almaya hazırdılar. Buna karşın, farklı kökenlerden gelen insanlar kendi etnik kimliklerini vurgulamadığı sürece, onlara yönelik gerçek bir ayrımcılığa gidilmedi. Aksine, devlet tarafından sıcak bir kabul gördüler ve desteklendiler. Türk siyasal yetkililerinin Kürtler'e yönelik bir ayrımcılığın bulunmadığına ve devlet içindeki her tür yüksek konuma ya da herhangi bir başka noktaya yükselebildiklerine ilişkin savunmacı tezin arkasındaki gerçek budur. Söz konusu tez Kürtler'e azınlık statüsü verme gerekliliğinin reddi için de kullanılmaktadır”.

Film toplum içinde sosyal ve siyasi alanda büyük yankılar getirmiş ya da yasaklanmış olmasına rağmen, Türkiye’nin iç barışını tehdit eden PKK terörü ve Kürt sorunu olgusuna değinen diğer filmlerden farklı olarak insani duyguları öne çıkaran,

sevgi ile bir arada yaşanılabilceğini göstermesi bakımından dikkatleri üzerine çekmektedir (Onaran ve Vardar, 2005: 299).

Handan İpekçi gibi filmlerinde etnik kimlik temsilleri ele alan Yeşim Ustaoglu bir röportajında bu kimlikleri niçin ele aldığını şu şekilde ifade etmektedir; (<http://www.sonsuzkare.com>)

“Türkiye kozmopolit bir yapıya sahip. Değişik kültürleri, kimlikleri bünyesinde barındıran, çok yoğun bir tarihi geçmişi olan bir yapıya sahip. Bunun beraberinde peşinde getirdiği çelişkileri de var, günümüze kadar ulaşan. Beni de çeken bu aslında. Kültürel, tarihi çevre bilinci, koruma, benim formasyonlarımdan bir tanesi. Bu anlamda Türkiye’nin bu yapısına sinemamda yoğun bir şekilde yer vermek durumunda kaldım ve bunu da zevkle yaptım. öncesi öğrenci olduğum dönemdeki süreçte, benim özellikle öğrendiğim ve kulağıma küpe yaptığım en önemli bilgi, her zaman için tasarladığımız dünyaya onun içindeki insanla bakma gereği oldu. Dolayısıyla tarihi ve kültürel geçmişi öğrenirken ben oradaki insanın varlığını, psikolojisini ve kimliğini hep araştırma ihtiyacı duydum. Bu konu bugünü de ilgilendiriyor elbette. Bugüne yansıyan ve hâlihazırda var olan kopukluk, iletişimsizliğin ardındaki nedenler de ilgimi çekiyor”.

Yeşim Ustaoglu Türkiye’nin çok etnili ve çokkültürlü yapısını ve bu bağlamda ortaya çıkan ve günümüze kadar gelen sorunları *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* filmlerinde ele almıştır. *Güneşe Yolculuk* filmi Türkiye’de engellenen bir ya da yasaklanan bir konudur. Ustaoglu filmini, Güneydoğu’da işaretlenen, yakılan, yıkılan ve boşaltılan Kürt köyleriyle ilgili gazete haberlerinden etkilenecek oluşturuyor. Ancak film Türkiye’nin siyasal durumunda derin etkiler yaratmış Kürt meselesinde farklı bir yönde işlenmiştir (Colin Dönmez, 2006: 215). Film, Kürt Berzan ve Türk Mehmet’in tesadüf bir şekilde karşılaşmalarıyla başlayan dostluk, sevgi ve vefa hikayesi olarak işlenmiştir.

Ustaoglu, *Bulutları Beklerken* filmi ile de Türkiye’nin önemli kimlik sorunlarından olan Rumları ele almıştır. Ayşe/Eleni karakterinin hikayesi üzerinden kimlik, bellek, gerçeği sorgusu, kökler, aıdat ve Rumların göçünü işlemektedir. Film 1916 yılında Karadeniz bölgesinde yaşanan Rum göçleri ve 1975-1980 yılları arasında

yaşanan siyasal atmosferi de ele almaktadır. Filmde Ayşe/Eleni ablası Selma'nın ölümüyle birlikte geçmişini ve kimliğini sorgulaması işlenmiştir (Arslan, 2010: 79).

Bulutları Beklerken ve *Güneşe Yolculuk* filmlerini Eurimages destekleriyle gerçekleştiren Ustaoglu, bu desteklerle birlikte Türk sinemasında bir tazelenme olduğuna, yeni açılımların ve yeni filmlerin oluşmaya başladığını ifade etmiştir. Eurimages destekleri sayesinde farklı anlayışa sahip filmlerin yapılmasında katkı sağladığını belirtmiştir (Ulusay, 2005, 351).

Türk sinemasında Rum sorununu ele alan filmlerden biri olan *Çamur* filminin yönetmeni Derviş Zaim Filmin konusu nedeniyle tepkiler toplayacağı görüşüyle, filmi Türkiye'de Konya Tuz Gölü, İstanbul ve Gökçeada' çekme sürecini Zait Atam ile yaptığı söyleşi de şöyle ifade etmiştir (2003: 76-77);

“Çamur bağımsız çekilmesi öngörülen bir filmdi. Konuya mesafeli bakabilmek açısından da filmi ağırlıklı olarak Kıbrıs'ta çekmek istemiyordum. Orada kimi zaman atmosferin biraz paranoyak hale dönüşebileceğini ve bu riskin yapımı etkileyebileceğini biliyordum. Gerçi aynı dönemde Kıbrıs'ta bir belgesel çekmiştim ve herhangi bir baskı ve sansürle karşılaşmamıştım, ama o belgeselle ilgili olarak basından hiç kimse ile röportaj yapmamama rağmen yerel basında benim Kıbrıs'ta, savaş esnasında geçen sakıncalı hikâyelerle ilgili bir film yapmaya çalıştığım haberi çıkmıştı. O nedenle daha önceden düşündüğümün en etkili yöntem olacağına karar verdim”.

Çamur filmi, Kıbrıslı Rum ve Türklerin savaş esnasında yaşadıkları konu edinmektedir. Konusu bakımından tepkiler toplayan film finansal sorunlarını da Avrupa ülkeleriyle gerçekleştirdiği ortaklıklarla çözmüştür. Film Eurimages'dan destek almıştır. Eurimages tarafından nasıl destek aldığını ise şu şekilde ifade etmiştir (Atam, 2003: 78);

“Türk sinemasının Batı ya da Kuzey Avrupa ile ortaklıklar kurması oldukça zor; çünkü içinde bulunduğu ekonomik, sosyal şartlar nedeniyle o ülke yapımcıları tarafından fazla ciddiye alınmıyor. Tabii bunun dışında kültürel nedenler de var, Türkiye'ye yönelik oryantalist bakış var, ilgili yabancı ülkelere kaynaklanan güç-lükler var. Yabancı ortaklık başka bir uzun tartışmanın konusu, fazla girmek istemiyorum. Çamur'da biz İsviçre,

İtalya ve Kıbrıs ortaklığıyla işe giriştik. Bu anlamda Batı Avrupa finansmanıya buluşuldu”.

Sonuç olarak baktığımızda Eurimages tarafından destek alan bu filmler, daha önce değinilmeyen ya da değinildiğinden farklı şekilde etnik kimlikleri ele almıştır. Bu bağlamda ifade edebiliriz ki bu filmlerin daha etnik kimlikleri sorunlarını, tartışmalı konularını işlemelerinde Eurimages desteklerinin önemli bir katkısı bulunmaktadır. Yönetmenler, finansal nedenlerden dolayı yapımcıların istedikleri gişe getirili filmlerin yerine, istedikleri konuları farklı şekillerde ele almaya başlamıştır.

SONUÇ

Sonuç olarak sinema ortaya çıkışından itibaren endüstriyel ve ticari bağlamda bir sanat dalı olması nedeniyle uluslararası niteliğe sahip olmuştur. Sinemanın uluslararası niteliğini film alışverişleri ve ortak yapımlar oluşturduğu gözlemlenmiştir. Film dağıtımını ağırlıklı Amerikan sineması elinde tutarken, ortak yapımları Avrupa sineması elinde tutmaktadır. Sinemanın ilk yıllarından beri Avrupa ve Amerikan sineması arasında yaşanan dünya film pazarından daha fazla pay almak için rekabet yaşanmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'na kadar dünya film pazarını elinde bulunduran Avrupa özellikle Fransa, bu egemenliğini savaş sırasında Amerikan sinemasına kaptırmıştır. Savaş sonrası bir takım uygulama ve yaptırımlarla kendi ülke sinemalarını korumak için kota uygulaması ve devlet tarafından ülke sinemalarının desteklenmesine rağmen Avrupa sineması Amerikan sinemasının kendi kültür ve beğenisi egemenliği karşısında rekabet edemediği gözlemlenmiştir.

Sinema tek başına bir değişken olmadığı için, toplumsal yapıda meydana gelen sosyal, siyasi, kültürel ve ekonomik olaylarından etkilenmektedir. Avrupa da toplum da meydana gelen olay ve olgulardan etkilenerek ortaya çıkan, Alman Dışavurumcu, Avant-garde, Yeni Gerçekçilik, Şiirsel Gerçekçilik, Yeni Dalga, Belge okulu ve Özgür Sinema gibi akımlar Avrupa sinemasının kendi sinemasal oluşumlarını gerçekleştirmiştir. Amerikan sineması filmlerinin artan rekabetine karşı kendi içinden ve geçmişinden gelen birikimlerle kendi sinema dili ve anlatısı olan sanat sinemasını ortaya çıkarmıştır. Amerikan sinemasının küresel pazarda kendi kültür ve beğenisini daha da egemen hala getirmesi karşısında, Avrupa ülkeleri kendi kültürlerini korumak, Amerikan sineması rekabeti bünyesinde ortak bir Avrupa kültürü oluşturmak ve dünya film pazarından daha fazla pay almak ve devamlılığını sağlamak amacıyla Avrupa Birliği sinema politikaları kapsamında Fransa önderliğinde Eurimages destek fonu oluşturulmuştur. Günümüzde 36 üyesi bulunan fonun, kültürel ve ekonomik olarak iki temel amacı bulunmaktadır. Ekonomik amaçtan çok kültürel amaçlar ön planda olduğu için, ortak kökleri tek bir Avrupa kültürüne dayanan, Avrupa toplumunun çeşitliliğini yansıtan ortak yapımları daha çok desteklediği görülmektedir. Bu bağlamda Eurimages' ortak bir kültür oluşturmayı hedeflediğini göstermektedir. Ekonomik olarak da

Hollywood sinemasının yarattığı popüler/ticari sinemaya karşı Avrupa sinemasının kimliğini yansıtan sanat sinemasını desteklemektedir.

Eurimages ortak yapım, dağıtım ve gösterim destekleriyle Avrupa sinemasının gelişmesine ve kalkınmasına katkı sağlamış olsa da, kuruluş yapısına ve işleyişine yönelik eleştirilerde bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi, Eurimages destek fonunun Fransa'daki film destekleme fonunun bir uzantısı olduğu ve bu durumun Fransız yapımcılara fondan destek sağlama konusunda avantaj sağladığı görüşleridir. Bununla birlikte, idari sorunlar, prosedürlerin karışıklığı, bürokratik işlemlerin fazlalığı, onaylanan projelerin destek primlerinin ödenmesinin uzun süre beklenmesi, üye sayısının artmasıyla birlikte taleplerinde artması konusunda da eleştiriler yapılmaktadır (Ulusay, 2003). 68-69).

Eurimages'a yönelik eleştiriler olsa da ülke sinemalarının kalkınmasında ve gelişmesinde önemli katkılar sağladığı görülmektedir. Bu ülkelerde biri de 1990 yılında Eurimages'a üye olan Türkiye'dir. Eurimages destek fonunda ortak yapım, dağıtım ve sinema salonu desteği alan Türk sineması, 1990'lı yıllarda yaşadığı krizi Eurimages destekleriyle atlattığı gözlemlenmiştir. Bu kriz dönemlerinde çekilen filmlerin çoğunluğunu Eurimages destekleri oluşturmuştur. Türk sinemasında 1990-2014 yılları arasında 47 yönetmen 77 filme destek sağlayan Eurimages'ın önemli bir finansal kaynak olduğu 1990-2000 yılları arasında üretilen film sayısına bakıldığında görülmektedir. Eurimages tarafından destek alan bu filmler 20 ülke ile ortak yapım çalışmalarının gerçekleşmesinde de etkili olduğu gözlemlenmiştir. Orta yapımlar sayesinde bazı filmler Eurimages dağıtım fonundan destek alarak Avrupa ülkelerinde gösterim olanağı da yakalamıştır. Eurimages 1992-2011 yılları arasında 31 Türk yapımı filme 18 ülke de gösterim olanağı sağlamıştır. Ortak yapımlarla çekilen filmlerin gösterimini desteklemek için 38 sinema salonu desteği sağlamaktadır. Bu sinema salonlarını 24 tanesi Türkiye'de bulunmaktadır. Sonuç olarak Türk sineması Eurimages'dan farklı alanlarda destek almaktadır.

Eurimages üyeliği ortak yapım, dağıtım ve sinema salonu desteklerinin yanında Türk sinemasına farklı alanlarda katkıda sağlamıştır. Bu katkılardan biride yeni yönetmenlerin Türk sinemasına girmesine olanak sağlamasıdır. Örneğin Tayfun Pirseliimoğlu'nun ilk filmi Hiçbir yerde Eurimages' tarafından finansal kaynak

oluşturulmuştur. Bu bağlamda Eurimages destek fonunun Türk sinemasına yeni soluklar kazandırdığını da söyleyebiliriz. Almanya, Fransa, İngiltere, İtalya, Belçika, Macaristan, İsviçre, Danimarka, Çek Cumhuriyeti, Bulgaristan, Yunanistan, Romanya, Bosna-Hersek, Makedonya, Sırbistan, Hollanda, İsveç, Belçika, Polonya, İzlanda, Portekiz, Kıbrıs gibi ülkelerle gerçekleştirilen ikili ya da üçlü ortak yapımlar sayesinde Türk sineması yönetmenleri başka ülke sinemalarının yaratıcı ve teknik olanaklarıyla ve film yapım pratikleriyle tanışma olanağı da bulmuştur. Bu bağlamda Türk sinemasının yaratıcı ve teknik kadrolarında (oyuncu, görüntü yönetmeni, senaryo, kurgu, ses vs.) başka ülke sinemalarının çalışanları yer almaktadır. Türkiye'nin yaratıcı ya da teknik kadroları da, ikinci ya da üçüncü ortak yapımcının Türkiye olduğu ortak yapımlarda yer almaktadır. Örneğin Tunç Başaran'ın *Sende Gitme Triandafilis* ve Tayfun Pirselimoglu'nun *Hiçbir yerde* filmlerinin görüntü yönetmenliğini Colin Mounier, Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* filmlerin görüntü yönetmenliğini Jacek Petrycki yapmıştır. Tunç Başaran'ın *Sende Gitme Triandafilis* filminde Fransız oyuncular Olivia Bonamy ve Laurent Gauthier, Yeşim Ustaoğlu'nun *Bulutları Beklerken* filminde Yunan oyuncular Dimitris Kaberidis ve Yannis Georgiadis yer almıştır.

Eurimages üyeliğinin Türk sinemasına en büyük katkısı; anlatım alışkanlıkları, biçimsel uygulamalar ve anlatılan hikayeler üzerinde olmuştur. 1990-2014 yılları arasında Türk sinemasından 47 yönetmenin filmlerine Eurimages tarafından destek sağlanmıştır. Eurimages'dan destek alan yönetmeler tarafından genel olarak, sanat filmi iddiası taşıyan, durağan, fotoğraf/resim estetiğine öncelik veren, yalnızlık, bireyselleşme, yabancılaşma, kimlik sorunları, farklı cinsel, dilsel ve dinsel kimlikleri, oryantalist bakış açılı, modernleşme karşıtı kaçış konular ele alınmıştır.

Eurimages ekonomik amaçtan çok kültürel amaçlara önem verdiği için filme alınmamış, izleyiciyle buluşmamış, küçük ve özel konuları, az sayıda insanı ilgilendiren konuların Türk sinemasında temsil edilmesini de sağlamıştır. Eurimages sonrası Türk sinemasında, toplumun içinde varolan, sorunlar acılar, mekanlar, insanlar ve kültürler filmlerde konu edilmeye başlandığı görülmektedir.

Nigar Pösteki'nin ifade ettiği gibi; Eurimages sonrası Türk filmlerinde, imgesel anlatım, politik içerikler, fikir ve ifade özgürlüğü, etnik sorunlar, Avrupalı anlatım

olarak ifade edilen sinemasal dil, mekanlar, renkler ve uzun planlar görülmektedir (2005: 3). Eurimages tarafından desteklenen filmlere baktığımız da; resmi söylem dili, dini tabuların eleştirisi, cinsel kimlik ve mezhepsel farklılıklar, farklı etnik kimlikler gibi konularla birlikte kişisel konularında islendiği görülmektedir. Örneğin Ferzan Özpetek ve Canan Gerede cinsel, Yeşim Ustaoğlu, Handan İpekçi etnik, Derviş Zaim politik, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu bireysel konularda, daha önce finansal nedenlerden dolayı ya da siyasi nedenlerden dolayı Türk sinemasında ele alınmayan, toplumun gerisinde kalmış konularda filmler yapmıştır.

Eurimages yeni konu ve anlatıların Türk sinemasında etkili olmuştur. Bu bağlamda ele alınmaya ya da ele alındığından farklı şekilde etnik kimlik temsilleri de sinemada görülmeye başlamıştır. Etnik kimlik bağlamında daha sinema da kendine yer bulamayan etnik kimlik sorunları, kimlik tanımlamaları, etnik aidiyetlik gibi yeni içeriklerin Türk sinemasında ele alınmasında Eurimages destekleri etkili olmuştur. Filmlerinde Eurimages'dan destek alarak, Yeşim Ustaoğlu, Handan İpekçi, Derviş Zaim, Uğur Yücel, Tayfun Pirselimioğlu ve Tunç Başaran gibi yönetmeler farklı tarz ve üsluplarda etnik kimlikleri temsillerini ele aldıkları görülmektedir. Bu yönetmenler sayesinde uzun yıllar Türkiye'nin tartıştığı ve konuştuğu etnik kimlikler Türk sinemasında yer almıştır.

Etnik kimlik meseleleri geçmişte olduğu gibi günümüzde de önemli bir sorun olarak yer almaktadır. Etnik kimlik konularının sinemada işlenmesi, tartışılması geçmişte olduğu gibi bazı sorunlar ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda bazı filmler ele aldığı konu bağlamında yasaklanmış ya da toplum tarafından dışlanmıştır. Bu filmlerde biri de Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filmidir. Filmin yasaklanması geniş yankılar uyandırmıştır. Kültür Bakanlığı kendi finanse ettiği filmi yasaklamıştır.

Tezde ele alınan filmlerde genel olarak geçmişte ve günümüzde yaşanan etnik kimlik meseleleri, göçler, kimlik aidiyetlikleri, PKK terörü, kimlik çatışmaları ele alınmıştır. *Çamur*, *Bulutları Beklerken* ve *Sende Gitme Triandafilis* filmlerinde Rumlar, *Büyük Adam Küçük Aşk* ve *Güneşe Yolculuk* filmlerinde Kürtler, *Yazı Tura* filminde Kürtler ve Rumlar birlikte ele alınmıştır. Bu filmlerde genel olarak karşılıklı sevgi ve hoşgörü ortamı yaratıldığı ve bazı önyargılar ortadan kaldırıldığı zaman farklı kimliklerin huzur ve barış içinde bir arada yaşayabilecekleri gösterilmektedir.

Farklı etnik kimlikler bir kültürün çeşitliliğini ve renkliliğini ifade etmektedir. Ancak bu durum farklı kimliklere karşı oluşturulması gereken toplumsal hoşgörü ile sağlanabilir. Bozkurt Güvenç'in ifade ettiği gibi etnik kimliklerin huzur ve barış içinde yaşaması kimlik sorununu uzun süreli bir çözümdür (1995: 12).

“Tek bir kimlik yerine çeşitli kimliklerin hoşgörüyle karşılanması, kuşkusuz daha ekonomik olurdu. Hatta çok sayıda, çeşitli kimliklerin bir arada, barış içinde varlığını sürdürmesi, kimlik sorununun uzun süreli çözümü olarak önerilebilir. Demokratik toplumlar bu yönde yol almaya çalışıyorlar. Böyle bir çoğulcu yaklaşımın ekonomik, politik önkoşulu vardır. ‘Birlik içinde çeşitlilik ya da çeşitlilik içinde birlik’ söylendiği kadar kolay erişilebilir bir hedef değildir... Farklı kimliklerin bir arada, barış içinde yaşayabilmesi için, daha üst düzeydeki bir varlık çatısı altında uzlaşmaları gerekir”...

Sonuç olarak söylenebilir ki, Eurimages üyeliği Türk sinemasına farklı alanlarda katkı sağlamıştır. En önemli katkılarında biri de, Türk sinemasında yeni konu ve anlatıların ortaya çıkmasında etkili olmasıdır. Eurimages sonrası Türk sinemasında ele alınmaya başlayan etnik kimlik temsilleri de bunlardan biridir. Etnik kimlikleri filmlerinde ele alan yönetmenler, farklı biçim ve içerikte etnik kimlik konularını ele almıştır. Farklı kimlikler, hoşgörü ve barış ortamında, önyargılar ortadan kaldırılarak birlikte yaşayabilir. Farklı kimliklerin bir arada yaşaması toplumlara kültürel çeşitlilik kazandırmaktadır...

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, N. (1989). *Sessiz Sinema*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Basımevi.
- Adrews, P. A. (1992). *Türkiye’de Etnik Gruplar*. (Çev.: Mustafa Küpüşoğlu). İstanbul: Ant Yayınları.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri Amerikan Sineması*. İstanbul: Etik Yayınları
- Aksamaz, A. İ. (2014). *Dil, Tarih, Kültür ve Gelenekleriyle Lazlar*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Aktürk, Ş.(2013). *Türkiye’nin Kimlikleri: Dil, Din, Etnisite, Milliyet, Devlet ve Medeniyet*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Anık, M. (2012). *Kimlik ve Çokkültürlülük Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Arslan, M. M. (2010). *Yeşim Ustaoglu Su, Ölüm, Yolculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Barth, F. (2001). *Etnik Gruplar ve Sınırları*. (Çevs.: Ayhan Kaya ve Seda Gürkan). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Belge, M. (1996). *Türkler ve Kürtler: Nereden Nereye?*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. (Çev.: Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biryıldız, E. (1998). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım.
- Bruinessen, M. V. (2000). *Kürtlük, Türklük, Alevilik: Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri*. (Çev.: Hakan Yurdakul). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buran, A. ve Yüksel Çak B. (2012). *Türkiye’de Diller ve Etnik Gruplar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Clarke, J. (2012). *Sinemada Akımlar*. (Çev.:Çağdaş Eylem Babaoğlu).İstanbul: Kalkedon Yaayınlar. (2011
- Coşkun, E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Demir, H. ve Akar, R. (1994). *İstanbul’un Son Sürgünleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (1995). *100 Yılın 100 Yönetmeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Dönmez Colin, Gönül. (2006). *Ötekinin Sinemaları Orta Doğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*. (Çev.: Maral Jefroudi) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Fenton, S.(2001). *Etnisite, Irkçılık, Sınıf ve Kültür*. (Çev.: Nihat Şad). Ankara: Phonix Yayınları. 1999.
- Göka, E. (2006). *İnsan Kısım Kısım: Toplumlar, Zihniyetler, Kimlikler*. Ankara: Aşına Kitaplar.
- Güral, U. (2013). *Sinema Tarihi*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Güvenç, B. (1995). *Türk Kimliği*. Remzi Kitabevi
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çevs.: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü) Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Milli Eğitim Bakanlığı. (2011). *Avrupa Sinemalar*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı
- Müslüm, Y. (2008). *Türk Sinemasında Kürtler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agorakitaplığı.
- Onaran, A. Ş. Ve Vardar, Bülent. (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Oran, B. (2004). *Türkiye’de Azınlıklar*. İstanbul İletişim Yayınları.
- Önder, A. T. (2005). *Türkiye’nin Etnik Yapısı Halkımızın Kökenleri ve Gerçekler*. İstanbul, Pozitif yayınları
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (1. Cilt)*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. İzmit-Kocaeli: Umut Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Somersan, S. (2004). *Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Suner, Asuman. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Türkdoğan, O. (1999). *Etnik Sosyoloji*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Türkdoğan, O. (2013). *Türkiye'nin Etnik Yapısı Sosyolojik Bir Analiz*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Uğur Tanrıöven, H. (2011). *Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri*. İstanbul Ticaret Odası.
- Ulusay, N. (2008) *Melez İmgeler Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi
- Yanık, C. (2013b). *Dünya'da ve Türkiye'de Çokkültürlülük*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

Makaleler

- Abisel, N. (1984). “İngiliz Sineması Üzerine Notlar”. *Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yıllık 1982*, 7. 1-21.
- Aka, M. (2012). “Türkiye’de Diller ve Etnik Gruplar”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 1(1). 293-297.
- Alakel, M. (2011). “İlk Dönem Cumhuriyet Türkiye’si Ulus İnşası Sürecinde Milliyetçilik ve Sivil-Etnik İkilemine Dair Teorik Tartışmalar”. *Akademik Bakış Dergisi*, 5(9). 1-30.
- Alp, S. Ve Taştan, N. (2011). *Türkiye’de Irk veya Etnik Köken Temelinde Ayrımcılığın İzlenmesi Raporu 1 Ocak – 31 Temmuz 2010*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi
- Arakan, M. (2010). “Ayrılcı Kürt Harekatının Tarihsel Dinamiklerine Kısa Bir Bakış”. *Alternatif Politika Dergisi*, 2(2). 175-194).

- Arslan, E. (2011). “2000’li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25. 17-32.
- Ataseven, B. (2012). “Bilimsel Araştırmalarda Veri Kalitesinin Önemi”. *Marmara Üniversitesi İ.İ.B. Dergisi*, XXXIII (II). 543-564.
- Aydın, S. (2012). “Türkiye’nin Etnik Yapısı”. Faruk Alpaya ve Bülent Duru (Eds.), *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (ss. 149-196) Ankara: Phonix Yayınları.
- Behlil, M. (2005). “Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok: Başından Günümüze Hollywood’daki Avrupalılar”. *Toplumbilim Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 18. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Cereci, S.(2013). “Küreselleşen Türk Sineması’nda Etnik Çeşitlilik Sorunu: Etnik Unsurlar”. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 3(1). 1-12.
- Çetin Özkan, Z. (2014). “Kültürlerarası Etkileşimde Sinemanın Rolü: Ferzan Özpetek ve Fatih Akın Filmlerinde Kültürlerarasılık”. *International Journal of Science Culture and Sport*, 1. 340-349.
- De Sica, V.(1968) “Sinema Üzerine”. (Çev: Nijat Özön). *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 17(196), 456-459.
- Demir, M. (2011). “Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 1. 7-27.
- Godard. J. (1968). “Konuşma”. (Çev.: Salah Bırsel). *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 17(196), 487-489. (1962).
- Güler, Y. (2004). “Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nin Kuruluşuna Kadar Kıbrıs Meselesi”. *Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 55(1). 101-112.

- Herold, A.(2005). “Avrupa Film Politikaları ve Rekabet Yasası: Düşmanlık mı, Birlikte Yaşam mı?”. Mine Gencil Bek ve Deirdre Kavin (Ders.), *Avrupa Birliği ve Türkiye İletişim Politikaları Pazarın Düzenlenmesi Erişim ve Çeşitlilik* (ss. 291-332). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Kafalı, N. (1996). “Sessiz Alman Sineması-1”. *Kurgu Dergisi*, 14. 75-87.
- Kalemci, R. A. ve Özen, Ş. (2011). “Türk Sinemacılık Sektöründe Kurumsal Değişim (1950-2006): Küreselleşmenin Sosyal Değişim etkisi”. *Amme İdaresi Dergisi*, 44(1), 51-88.
- Karakaya, S. (2004). “Küreselleşme, Kültürel Yayılmacılık ve Ulusal Sinemalar”. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12. 63-70.
- Kurubaş, E. (2008). “Etnik Grup-Devlet Sorunsallaşması ve Aktör Tutumları, Açmazlar: Türkiye’de Kürt Sorunu Örneği”. *Liberal Düşünce Dergisi*, 50. 19-54.
- Makal, O. (1996). “Türk Sinemasının Yarınında Avrupa İle İlişkilerin Önemi”. Süleyman M. Dinçer (Der.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (ss. 74-92). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Miller, T. (2003). “Küresel Hollywood: Hollywood Tarihi Kültür Emperyalizm ve Küreselleşme”. (Çevs.: Ayşegül Gürsoy ve Mehmet Olçay). *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 14. 33-42.
- Orta, N. (2008). “Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler”. *Marmara Üniversitesi İletişim Dergisi*, 13. 161-169.
- Önbayrak Ulusay, N. (2007). “Sinematografik Üretimi Düzenleyen Bir Kamu Kuruluşu Olarak Centre National De La Cinematographie’nin Gelişmekte Olan Ülke Sinemalarına Yansıması”. *Marmara İletişim Dergisi*, 17. 171-176.
- Önder, S. ve Baydemir, A. (2005). “Türk Sinemasının Gelişimi (1895 - 1939)”. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (2). 113-134.
- Özdemir, M. (2010). “Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma”. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1). 323-343.

- Öztürk, R. (1995). "Sinemada Akımlar". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26 (1). 222-233.
- Pösteği, N. (2005). "Eurimages Destekli Türk Sineması ve Avrupalı Olmak". *Garplılaşmadan Avrupa Birliği'ne Modernleşme/Sinema/Seyir Konferansı*, İstanbul.
- Rossellini, R. (1968). "Yeni Gerçekçilik". (Çev.: Salah Bırsel). *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 17(196), 457-458. (1955).
- Sevinç, Z. (2014). "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40. 97-118.
- Şentürk, R. (2012). "Avangart Sinema ve Empresyonizm". *Global Media Journal* 0(2). 142-175.
- Şentürk, R. (2014). *Türk Sinemasının Durum Analizi (2005-2010)*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- Ulusay, N. (2002). "Sinema". *Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür II*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını.
- Ulusay, N. (2003). "Avrupa Merkezli Görsel- İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması". Mine Gencel Bek (Ed.), *Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları* (ss.59-94). Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Ulusay, N. (2005). "Türk Sinemasında Dönüşüm ve Eurimages". Mine Gencel Bek ve Deirdre Kavın (Ders.), *Avrupa Birliği ve Türkiye İletişim Politikaları Pazarın Düzenlenmesi Erişim ve Çeşitlilik* (ss. 333-371). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Wallerstein I. (2007). "Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik". E. Balibar ve I Wallerstein (Eds.), *İrk, Sınıf ve Belirsiz Kimlikler* (Çev.: Nazlı Ökten). (ss. 89-106). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yanık, C. (2013a). "Etnisite, Kimlik ve Milliyetçilik Kavramlarının Sosyolojik Analizi". *Kaygı, Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, 20. 225-237.
- Yelence, Y. (2013). "Türkiye'ye Sinemanın Girişi". *Hayal Perdesi*, 36, 32-45.

Tezler

- Altunç, B. (2008). *Türkiye'nin Ortak Yapım Film İlişkileri ve Eurimages*. (Yayımlanmamış Uzmanlık Tezi). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü.
- Büyükyıldırım, E. (2005). *Çağdaş Hollywood Sinemasında Avrupa Filmlerinin Yeniden Çevrimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duruel, S. A. (2002). *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdal, P.(2008). *1990'lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Etnik Kimlikler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya, İ. (2011). *Sinemada Minimalizm ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Levendoğlu, M. F. (2006). *Küresinliler Örneğinde Kültürel Kimlik: Küresinlilerin Sosyo-Kültürel Yapısı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sivas, A. (2007). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilciler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Soydan, M. (2008). *Postyapısalcı Bir Okumayla Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Çözümlemesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yalamaç, E. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavuzkanat, M. S. (2010). *Türk Sineması'nın İstatiksel Analizi ve Devlet Desteğinin Sektöre Etkisi*. (Yayımlanmamış Uzmanlık Tezi). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Personel Daire Başkanlığı.

İnternet Kaynakları

- <http://www.sonsuzkare.com/soylesi8.htm> Erişim Tarihi (18.11. 2014).
- <http://sinemakutuphaneleri.blogspot.com.tr/2011/06/sairanegercekcilikrealismepoetique.html> Erişim Tarihi (07.12.2014)
- Erdoğan, Ş. (2004). *Avant-Garde Sinema Üzerine*. İstanbul:
<http://genclikcephesi.blogspot.com> Erişim Tarihi (14.12.2014).
- <http://vetiyatro.blog.com/files/2010/06/avand-garde-sinema-uzerine.pdf> Erişim Tarihi (14.12.2014)
- <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=41> Erişim Tarihi (01.02.2015).
- <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=117> Erişim Tarihi (01.03.2015).
- http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Distribution/default_en.asp Erişim Tarihi (03.02.2015).
- <http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Exhibition/defaulten.asp> Erişim Tarihi (02.03.2015).
- http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/default_en.asp Erişim Tarihi (02.03.2015).
- <http://www.ikv.org.tr/> Erişim Tarihi (07.02.2015).
- (<http://www.harbiforum.net/konu/stereotip-nedir.91562/> Erişim Tarihi (04.05.2015).

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinematarihi.html> Erişim Tarihi (07.04.2015).

http://www.sinema.gov.tr/kaynaklar/file/04%20%20basvurular/eurimagesgenel_hatları_la_basvuru_ve_destekleme_kriterleri.pdf Erişim Tarihi (07.02.2015).

<http://www.barikat-lar.de/barikat/39/kulturemperyalizmiuzerinenotlar39.htm> Erişim Tarihi (08.04.2015).

<http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/source/regulations/coproductionregulations2015en.pdf> Erişim Tarihi (09.04.2015).

http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/MemberStates_en.asp Erişim Tarihi (09.04.2015)

<http://www.bagimsizsinema.org/turkiyenin-sanat-sineması-gericilesiyor-mu/> Erişim Tarihi (18.04.2015).

<http://edebiyatforum.com/index.php/component/jootags/orta%20oyununun%20b%C3%B6l%C3%BCmleri.html> Erişim Tarihi (10.06.2015).

<http://bianet.org/biamag/sanat/143489-turk-sinemasında-rumlar> Erişim Tarihi (10.06.2015).

<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/5602/yesilcamda-ermeniler-tonton-rumlar-iffetsiz> Erişim Tarihi (10.06.2015)

<http://www.gecmisgazete.com/haber/destekledigi-filmi-yasakladı> Erişim Tarihi (10.06.2015).

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=57890> Erişim Tarihi (10.06.2015.)

http://www.mafm.boun.edu.tr/files/231_Dervis_Zaim.pdf Erişim Tarihi (11.06.2015).

<http://www.milliyet.com.tr/2002/03/15/sanat/san02.html> Erişim Tarihi (10.06.2015).

<http://yeniedebiyat.net/2015/04/geleneksel-turk-tiyatrosu-karagoz-hacivat-oyunu.html> Erişim Tarihi (10.06.2015).

EKLER

Ek 1. Büyük Tepki Küçük Gerekçe

Altın Portakal kazanan, Türkiye'nin Oscar adayı olan "Büyük Adam Küçük Aşk"ın gösterime girişinden beş ay sonra Emniyet'in talebiyle yasaklanmasına tepkiler sürüyor. Büyük Adam Küçük Aşk, Eser İşletme Belgesi almış, Türkiye'nin en popüler ulusal festivali Antalya'da Altın Portakal kazanmış, Kültür Bakanlığı'nca oluşturulan bir kurul tarafından Türkiye'nin Oscar adayı seçilmiş, beş aydır gösterimde bulunan bir film. Emniyet Genel Müdürlüğü'nün hazırladığı rapor uyarınca Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kurulu tarafından şimdi yasaklanmasını gerektiren zararı çoktan açmış olurdu...

Raporda, "Ailesini kaybeden ve kentte yakınlarının yanına bırakılan sözde Kürt ailenin küçük kızı (Hejar)'ın kaldığı eve polis tarafından yapılan operasyon düzenleme sahnesinde polisin hiçbir uyarıda bulunmadan eve girerek içerideki tüm şahısları ayırım yapmadan öldürdüğü, çevredeki vatandaşlara kaba davrandığı ve küçük kızın şans eseri kurtulduğu izlenimi verildiği, operasyon sahnesi ile polisin operasyonlarda "yargısız infaz" yaptığı mesajının verildiği", "Film bütünüyle irdelendiğinde; Emniyet teşkilatına karşı güven duygusunu zedeleyici mahiyette sahnelerin bulunduğu" yazıyor. Ancak Türkiye yıllardır "yargısız infaz" haberleriyle çalkalanıyor. Gazete arşivleri bilek kalınlığında dosyalarla dolu. Bazı davalarda yargılanan polisler de hüküm giydi.

Kaldı ki "yargısız infaz" sahnesi Kültür Bakanlığı Komisyonu'ndan geçen senaryoda yer alıyordu. Yönetmen Handan İpekçi yaptığı basın açıklamasında "Polis defalarca uyarı yapmasına rağmen kapı açılmıyor, ilk kurşun içerideki teröristler tarafından atılıyor ve bir polis ağır yaralanıyor... Karşılıklı çatışma çıkıyor... Bundan sonrasında, polis teröristlere daha önce 'teslim olmaları' önerisinde bulunup kapıyı açmaya koşarken içerideki terörist tarafından kurşunlanan ve yerde yaralı yatan ev sahibini vurur. Bu sahne konu ve kurgu gereği olması gereken bir sahnedir. Çünkü ana karakter Rifat Bey polis devleti mi, hukuk devleti mi ikileminde kalan Cumhuriyet aydını bir kişiliktir. Aksi takdirde çocuğu polise teslim eder ve hikâye de başlamadan biterdi," diyor.

Raporda filmin "bölücü çevrelerin propaganda gerekçeleriyle paralellik arz ettiği" de iddia ediliyor. Ancak aynı metinde "sözde Kürt aile", "sözde Kürt kimliği", "sözde Kürt dili ve kimliği" ifadeleri kullanılıyor. Yönetmen İpekçi'nin bakış açısı ise tümüyle farklı: "Bu film, bu topraklar üzerinde, tüm etnik farklılıklara rağmen birlikte olunabileceğinin altını çizen, ana karakterlerin birbirini anlaması, sevmesi ve farklılıklarının kabul etmesi üzerine kurulmuş bir film. Öz olarak 'birbirinizi öldürmeyin, birbirinizi sevin' diyen bir film. Böyle bir filmin 'devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğüne...' ilişkin kanun maddesi gerekçe gösterilerek yasaklanması olsa olsa bir şaka olabilir. Tartışılması gereken asıl mesele budur."

SİYAD - Sinema Yazarları Derneği'nin kınama metni de bu konuya dikkat çekiyor: "Çok açıktır ki, eğer ortada bir bölücülük eylemi varsa, bu eylem son alınan kararın ruhunda gizlidir. Filmin kendisiyse, bizce bölücülük değil, tam tersine birleştiricilik yapmakta, bu dönemde en çok ihtiyaç duyulan bir mesajı vermekte ve Türk ve Kürt asıllı vatandaşlarımızın birbirlerini daha iyi tanıma, anlama ve iletişim kurma zorunluluğunun altını çizmektedir."

Doğan Hızlan Hürriyet'te şöyle diyor: "Artık dünyaya; film, kitap, tiyatro oyunu yasaklamayı anlatmak mümkün değil. Bizim haklı ya da haksız, ulusal gerekçelerimizin geçerliği yok."

Şükran Güngör, bu filmde öylesine ustalıkla bir kompozisyon çizmişti ki, o sıcaklık, o insanlık beni çok etkilemişti. Küçük, Türkçe bilmeyen bir Kürt kıızıyla anlaşabilmek için ona Türkçe öğretiyordu, hiç kuşkusuz kaçınılmaz olarak en azından iletişim kurabilmek için o da birkaç kelime Kürtçe öğrenmişti. Birlikte yaşayan iki insan birbirinin dilini öğrenmeyecek mi?"

Sansür kararı üzerine tepkileri doğrudan üstüne çeken kişi Kültür Bakanı İstemihan Talay oldu. SİYAD adına Atilla Dorsay Talay'ın öncelikle filmi görmesini, inisiyatif kullanıp yanlış kararı iptal etmesini talep etti. Ancak Talay, bakanlığının Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kurulu'nda sadece bir temsilcisi olduğunu söyledi. Bakanlıktan destek alan filmin kendilerine sunulan senaryosunda çekim sırasında değişiklikler yapılmasından ve filmin yurt dışında "Hejar" adıyla gösterilmesinden rahatsızlık duyduklarını sözlerine ekledi.

Eski kültür bakanlarından Fikri Sağlar ise "Baştan beri Türkiye’de, AB’ye girmeye çalışan bir ülkede sanatta, düşüncede sansüre karşıyım. Kaldı ki kurul, Kültür Bakanlığı sekreteryasındadır. Bizde bir kişi vardır diyerek geçiştirilemez. Eğer ciddi biçimde Türkiye’de kültür sanatın desteklenmesi, gelişmesi, özgürleşmesi ve çağdaşlaşmasını istiyorsanız ‘kültür’ sizin sorumluluğunuzdadır. Umurunuzda değilse kurulların kendi inisiyatifiyle aldığı karar der, geçiştirirsiniz. O zaman da Kültür Bakanı yok demektir".

Radikal’den Murat Belge filme yapılan para yardımının geri alınmasının gündeme gelmesi üzerine "Sanat dene şeye bakışın ne kadar çürük ve çarpık olduğunu da yansıtıyor" yorumunu yaptı. "Son günlerde yapılan tartışmalardan anlıyorum ki film bir resmi kanaldan parasal destek almış fakat şimdi filmin bunu suistimal ettiği de ima ediliyor. Bunu anlaşılır bir dile çevirirsek ‘Bizim istediğimiz propagandayı yapsın diye para verdik, bizi kandırdı’ deniyor. Sanata bakıştaki çarpıklık ve çürüklük derken kastettiğim de bu. Böyle bir sorunun tek bir yaklaşımı olamaz. Bu durum karşısında şu duygular doğrudur, bu durumlar doğrudur diye ahkâm kesilemez. Bir sanatçının yorumuna saygıyla bakılır. Katılmamak da ayrı bir konudur".

İpekçi "Kültüre ve sanata duyarlı bir Kültür Bakanı ile bir sanatçı olarak karşı saflara düşmüş görünümünde olmak üzücü bir durum," diyor. Senaryodaki değişikliklere ilişkin yanıtı tahmin edileceği gibi: "Sinemayla uzaktan yakından ilgisi olan herkes bilir ki senaryo çalışması çekim anında da durmaz, montaj anında da durmaz..."

Filmadı üzerine spekülasyonlara da açıklık getiriyor: "Filmin sahibi olarak değişikliğe gerekçe göstermek zorunda olmamakla birlikte ‘Büyük Adam Küçük Aşk’ın İngilizce çevirisinde, ‘Big Man LittleLove’ın, o dilin mantığı içerisinde ‘ensest’, ‘sübyancı’ ilişkiyi çağrıştırabileceği düşünülerek değişikliğe gidildi. Yabancı filmlerin çoğu orijinal isimleriyle hiç alakası olmayan Türkçe isimlerle vizyona girip oynamaktadır. Onları da suçlamak mı gerekiyor?"

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gülfıdan ŞEN
Doğum Yeri ve Tarihi	DEMİRCİ/23.01.1990
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Erciyes Üniversitesi İ.F. Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Doktora	
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	megs_rst@hotmail.com
Tarih	15.04.2015