

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



**İDEOLOJİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DEKİ  
FİLM FESTİVALLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

ŞEYMA KALINCA

İstanbul, 2020

MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI

**İDEOLOJİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DEKİ  
FİLM FESTİVALLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

ŞEYMA KALINCA  
Danışman: DR. ÖĞR. ÜYESİ MELİHA ELİF DEMOĞLU  
İstanbul, 2020

## ÖZET

### İdeoloji Bağlamında Türkiye'deki Film Festivalleri

Film festivalleri, ana akım sinemaya alternatif anlatıları seyircilerle buluşturup filmlerin seçici ve eleştirel bir gözle izlenmesini sağlayarak sinema tarihine geçecek anlatıları belirlemekte bu sayede nitelikli eserlerin üretilmesine teşvik etmektedir. Egemen ideolojinin sesi olan ana akım sinemanın dışında yer alan alternatif anlatılar bağımsız olarak tanımlanmaktadır. Bu bağımsızlık çağrışımı alternatif anlatıların taşıyıcıları olarak film festivallerini de kapsamaktadır. Fakat büyük ve kapsamlı organizasyonlar olan film festivalleri de filmler gibi ekonomik sistemin bir parçasıdır. Festivallerin varlıklarını sürdürebilmeleri için finansal anlamda desteklenmeleri gerekmektedir. Devlet, belediye ve sponsorluklar tarafından gerçekleştirilen festivallerin bağımsızlıkları sorgulanır hale gelmektedir. Sermayenin tahakkümü altında, ideolojik ilişkilerin kaçınılmazlığı film festivalleri kapsamında iktidar-söylem ilişkisini ele almayı gerektirmektedir.

Çalışma içerisinde Türkiye'deki film festivallerinin yapısı incelenmiş olup festival yönetimlerinin ve bu yönetimleri destekleyen finansal kaynakların, film seçimlerinde öne çıkardıkları tema ve içerikler üzerindeki etkileri incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Film Festivalleri, sinema, seçici kurul, sanat sineması, film endüstrisi

## **ABSTRACT**

### **Turkish Film Festivals in the Context of Ideology**

Film festivals determine the narratives that will go down in the history of cinema by bringing alternative narratives for audience besides mainstream cinema, providing to watch films with a selective and critical eye thus promote that qualified works are produced. Alternative narratives take place outside of mainstream cinema which is the voice of the dominant ideology and are defined independently. This connotation of independence covers film festivals as carriers of alternative narratives. However, film festivals, which are large and comprehensive organizations, are a part of the economic system like movies. In order to continue, film festivals must be supported financially. The independence of festivals organized by the state, municipality and sponsorships is becoming questionable. The inevitability of ideological relations under the domination of capital requires addressing the relationship between power and discourse within the scope of film festivals.

In this study the structure of the film festivals, and the impact of the festival management and their financial resources on the theme and on the content they highlight in their film selections were examined.

**Keywords:** Film Festivals, cinema, jury, film industry, art movie

## ÖNSÖZ

Tez çalışması süresince karşılaştığım tüm problemler karşısında değerli fikirlerini ve düşüncelerini paylaşarak yol gösteren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif Demoğlu'na en içten teşekkür ve saygılarımı sunarım.



# İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
<b>ÖZET</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iii</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>v</b>
<b>1.GİRİŞ</b>	
1.1. Araştırmanın Konusu .....	1
1.2. Araştırmanın Amacı .....	1
1.3. Araştırmanın Önemi .....	2
1.4. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları .....	2
<b>2. İDEOLOJİ VE ANLATININ ŞEKİLLENİŞİ</b>	
2.1. İdeoloji Kavramı ve Tarihsel Gelişimi .....	3
2.1.1. İdeolojinin İşlevleri ve İşleyişi .....	11
2.2. İdeoloji, Söylem, Temsil, Anlatı ve Sinema .....	13
<b>3. SİNEMA SANATI VE SANAT SİNEMASININ EKONOMİ POLİTİĞİ</b>	
3.1. Sanat Olarak Sinema .....	23
3.2. Kavramsal Açıdan Sanat Sineması Üzerine Tartışmalar .....	27
3.2.1. Günümüz Türk Sineması Üzerine Kavramsal Tartışmalar ...	31
3.2.1.1. Yeni Türk Sineması .....	34
3.2.1.2. Bağımsız Türk Sineması .....	37
3.3. Sinemanın Ekonomi Politigi .....	41
<b>4. TÜRKİYE’DEKİ FİLM FESTİVALLERİNİN YAPISI: ULUSLARARASI ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ ÖRNEĞİ</b>	
4.1. Film Festivali Olgusu ve İşlevleri .....	47
4.2. Türkiye’deki Film Festivallerinin Tarihsel Gelişimi .....	51
4.2.1. Film Festivallerinde Süreklilik Sorunları .....	56

4.3. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Sermaye ve İktidar İlişkisi .....	59
4.4. 2011-2016 Yılları Arasında Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film Ödülünü Alan Filmlerin İncelenmesi .....	70
4.4.1. 2011 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal En İyi Film Ödülü: Güzel Günler Göreceğiz .....	71
4.4.1.1. Filmin Konusu ve İçeriği .....	71
4.4.2. 2012 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal En İyi Film Ödülü: Güzelliğin On Par'Etmez .....	72
4.4.2.1. Filmin Konusu ve İçeriği .....	73
4.4.3. 2013 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal En İyi Film Ödülü: Cennetten Kovulmak ve Kusursuzlar .....	75
4.4.3.1. Filmin Konusu ve İçeriği .....	75
4.4.3.2. Filmin Konusu ve İçeriği .....	76
4.4.4. 2014 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal En İyi Film Ödülü: Kuzu .....	78
4.4.4.1. Filmin Konusu ve İçeriği .....	78
4.4.5. 2015 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal En İyi Film Ödülü: Sarmaşık .....	79
4.4.5.1. Filmin Konusu ve İçeriği .....	79
4.4.6. 2016 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal En İyi Film Ödülü: Mavi Bisiklet .....	81
4.4.6.1. Filmin Konusu ve İçeriği .....	81
4.5. Bulgular ve Yorum .....	82
<b>5. SONUÇ .....</b>	<b>85</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>88-96</b>

## KISALTMALAR

<b>AAPFF</b>	: Antalya Altın Portakal Film Festivali
<b>AKSAV</b>	: Antalya Kültür Sanat Vakfı
<b>TSAK</b>	: Türk Sanat Kurumu
<b>FIAPF</b>	: Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu
<b>TRT</b>	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
<b>CHP</b>	: Cumhuriyet Halk Partisi
<b>AKP</b>	: Ak Parti



# 1. GİRİŞ

## 1.1. Araştırmanın Konusu

Film festivalleri filmlerin topluca gösterildiği, değerlendirildiği ve ödüllendirildiği ulusal ya da uluslararası etkinliklerdir. Festivaller kapsamlı etkinlikler olması nedeniyle düzenlemek ve sürdürmek finansal güç gerektirmektedir. Filmler gibi festivallerde ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sisteminde bir parçasıdır. Bu nedenle çalışmanın ilk bölümünde ideoloji kavramı ele alınarak anlatı üzerindeki etkisine değinilmiştir.

Film festivalleri bölgesel, ulusal ve uluslararası ölçeklerde çeşitli işlevleri yerine getirmektedir. Turizmin canlandırılması ve festivalin düzenlendiği kentin tanıtılması gibi kültürel işlevler ile birlikte ulusal sinema kimliğinin yaratılması, yeni yeteneklerin keşfedilmesi, alternatif filmlere dağıtım ve gösterim olanağı sağlanması gibi sinemayla doğrudan bağlantılı işlevlere de sahiptir. Dolayısıyla çalışmanın ikinci bölümünde festivallerde gösterilen ve “festival filmi” olarak da adlandırılan alternatif anlatılar ele alınmıştır.

Festivallerin dağıtım ve gösterim alanındaki gücü ekonomik kaynaklarına ve iktidar ilişkilerine göre farklılık göstermektedir. Bu nedenle çalışmanın son bölümünde film festivallerinin tarihsel gelişimine ve süreklilik sorununa değinilerek Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali özelinde sermaye-iktidar ilişkisi incelenmektedir. Festivallerin finans kaynaklarının, oluşturulan düzenleme ve seçici kurullarında etkili olması film seçimlerini incelemeyi gerektirmektedir.

## 1.2. Araştırmanın Amacı

Film festivalleri alternatif anlatıların taşıyıcıları olarak bir filmin ya da yönetmenin “iyi” olarak nitelendirilmesini sağlayan ve estetik anlayışımızı şekillendiren yapılar olmasıyla birlikte aynı zamanda küresel dağıtım ağına alt yapı sağlayan ekonomik sistemlerdir. Film festivallerinin organizasyon yapıları içerisinde ekonomik, estetik ya da tematik bir döngü oluşturduğu görülmektedir. Festivallerin düzenleyicilerinin ve bu

düzenleyicileri destekleyen finans kaynaklarının, festival seçkisinin oluşumunda ve öne çıkarılacak anlatıların belirlenmesindeki etkisini ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Festivaller sayesinde filmlerin seçici ve eleştirel bir gözle izlenmeye başlaması sinema eserlerinin başarı ve niteliklerinin keşfedilmesine olanak sağlamaktadır. Nitelikli ve orijinal sinema eserlerinin hak ettikleri değeri görmeleri daha nitelikli filmlerin üretilmesi ve ulusal sinema kimliğinin oluşması için gereken izleyici talebini yaratacaktır. Film festivallerinin bölgesel, ulusal ve uluslararası ölçeklerde yerine getirdikleri işlevlere rağmen yapılan literatür taramasında konuyla ilgili az sayıda akademik çalışmaya rastlanması bu konunun çalışılmasındaki önemi ortaya koymaktadır.

### **1.4. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları**

Araştırmada Türkiye'deki film festivalleri hakkında kapsamlı bir literatür araştırması yapılmıştır. Tez konusu ekseninin de elde edilen görsel-işitsel, elektronik kaynaklar ve süreli süresiz yayınlardan elde edilen bulgular değerlendirilmiştir. Çalışma, ülkemizdeki film festivalleri içerisinde en köklü ve tartışmalı olan Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali ile sınırlandırılmıştır. Günümüz gelişmelerini ele alacağımız çalışmada 2017 yılında festivalin kapsamından ulusal bölümün kaldırılması nedeniyle 2011-2016 yılları arasında En İyi Film Ödülünü alan filmleri incelemeye almıştır.

## 2. İDEOLOJİ VE ANLATININ ŞEKİLLENİŞİ

### 2.1. İdeoloji Kavramı ve Tarihsel Gelişimi

Başlangıçta düşüncelerin bilimi olarak nitelendirilen ideoloji kavramı iki Latince sözcük olan idea (düşünce) ve logy (bilim) kelimelerinin birleşiminden ortaya çıkmıştır (Kaya,2004:1). Kavram en temel düşüncelerimizin temelini ve geçerliliğini sorguladığından bütün sosyal bilimler içerisinde en kaygan ve muğlak kavramdır (Mclellan,2005:1).

İdeoloji özü itibariyle çok tartışmalı bir kavram olduğundan kendi tarihselliği içerisinde çeşitli yaklaşımlarda bulunulmuştur.<sup>1</sup> Öyle ki kavram ilk başta olumlu ve ilerici bir anlam taşıyorken kısa sürede kötuleyici bir anlama dönüşmüştür. İdeoloji kavramı ilk kez 1789 Fransız Devrimi'nin düşünsel selefleri olan Aydınlanma düşünürlerinden Antoine Destutt de Tracy tarafından 1797 yılında kullanılmıştır. 1801 ve 1815 arasında yazdığı *Eléments d'Idéologie*'de doğuştan gelen düşünceler kavramını reddeden Tracy, tüm fikirlerimizin fiziksel duyulara dayandığını açıklamış ve dinsel ya da metafizik önyargılardan bağımsız bir biçimde, fikirlerin kökeninin rasyonel olarak araştırılması gerektiğinin belirtmiştir (Mclellan,2005:6). Toplumun akılcı temellere göre yeniden inşa edebilmek adına toplumu oluşturan bireylerin akılcı fikirlerle donatılması gerektiğini öngören Aydınlanmacılar, ideoloji kavramının temellini bu fikir üzerine inşa eder. Kavram, bu haliyle “*insan zihninde fikirlerin belirme sürecinin nesnel olarak incelenmesinin olanaklı olduğunu ve istenildiğinde insanların ‘doğru’ düşünmeye sevk etmenin yollarının bulunduğunu anlatıyor ve ‘doğru düşün(dür)me bilimi’ anlamına geliyordu*” (akt Atılğan,2001:13). Fakat kavramın bu olumlu ve ilerici anlamda kullanımı, tarihi boyunca kısa bir dönem için kabul görmüştür. İdeoloji kavramı kısa bir süre sonra siyasal gelişmelerin etkisinde kaldığından dolayı ilk tanımından tamamen farklı şekilde kullanılmaya başlanmıştır (Demir,2015:23). Devrimin ve ideologların düşünsel egemenliği ancak devrimin kendi evladı olan Napoleon Bonaparte'in

---

<sup>1</sup> Bkz. Eagleton, Terry (1996) *İdeoloji*. Muttalip Özcan (çev.) İstanbul: Ayrıntı.; Mclellan, David (2005) *İdeoloji*. Barış Yıldırım (çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. Yılmaz, Ertan (2018) “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine” Sinemasal: İdeoloji I. Ankara: Doğu Batı.

imparatorluğuna dek sürebilmiştir. Napoleon, Katolik Kilisesi tarafından desteklenen bir imparatorluğa doğru dönüştükçe, ideologların düşünsel egemenliğini sona erdirmek için mücadele vermiştir. İdeologları ‘tanrı tanımaz bir grup’ olarak nitelendiren Napoleon, ‘eşitlik, özgürlük, kardeşlik’ öğeleri ile bezenmiş imparatorluk ideolojisi ile bir tür kitle toplumu oluşturmaya çalışmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, başlangıçta ‘ideoloji’ kavramını olumlu, ilerici, akılcı bir bilim olarak nitelendiren Napoleon Bonaparte’in, kendi yönetimi boyunca kavramı nasıl ters yüz ederek günümüzdeki kullanımı çerçevesinde değiştirdiğini görmek anlamlıdır (Kaya,2004:2).

Marx, de Tracy’nin eserlerinde görülen faydalı düşünceler bilimi olarak ideolojiye yüklenen olumlu anlamı reddederek bu kavramı eleştirel anlamıyla kullanmayı seçmiştir (McLellan,2005:11). Marx, ideoloji ile ilgili net ve tutarlı tanımlamalarda bulunmasa da ideoloji tanımlamalarında ondan bahsedilmeden kavramı ifade etmek oldukça zordur. Fakat Marx’ın kavrama yaklaşımına geçmeden önce onun entelektüel gelişiminde Hegel ve Feuerbach’ın izlerine değinmek gerekmektedir. İlk zamanlarda dini kavramları ve eski ustası Hegel’in devlet kavramsallaştırmasını irdeleyerek altında yatan gerçek anlamları ortaya çıkarmaya uğraşmıştır. Din eleştirilerinde Feuerbach’ı takip eden Marx’a göre Tanrı düşüncesi, insan özlemlerinin bir yansımasından ibarettir. ‘*Din insanı üretmez, insan dini üretir*’ önermesiyle Feuerbach’ın dinin, bir tersyüz oluş olduğuna dair argümanını kabul etmiştir (McLellan,2005:12). Fakat Marx’ın Feuerbach’tan ayrıldığı nokta insan bilincindeki bu baş aşağılığın, insan zihnine ait performanstan, bir yanlısamadan daha fazla, tersyüz olmuş gerçekliğin kendisinden kaynaklandığına ilişkin vurgusudur (Atılgan,2001:17). Marx’ın kendi sözleriyle ‘*Bu devlet, bu toplum, dünyanın tersine çevrilmiş bilinci olan dini üretiyor, çünkü kendileri alt üst olmuş bir dünya oluşturuyor*’ (Marx,2009:192). Böylece Marx insanın bilincinden ise, eyleminden ve bilinçli insan eyleminin oluştuğu maddi ilişkilerden hareket edilmesi gerektiğinin altını çizmektedir (Atılgan,2001:16).

Dinde görülen, idealist ön yargılara ve dolayısıyla da gerçekliğin gizlenmesine dayanan ikili süreç Hegel’in devlet kavramsallaştırmasında da görülmektedir (McLellan,2005:12). Hegel’in devlet kavramsallaştırmasındaki yaklaşımını tanımlamak için onun ‘tersyüz etme’ kavramını kullanan Marx, Hegel’in devletten yola çıkarak ilerlediğini bu nedenle insanı devletin bir öznelleşmesi olarak gördüğünü belirtir. Ancak Marx, asıl hareket noktasının insan olması gerektiğini savunarak devletin insanın

nesnelleşmesi olduğunu vurgulamaktadır. (Atılğan,2001:16). Marx'ın kendi deyimiyle “*Tıpkı dinin insanı değil ama insanın dini yaratması gibi, siyasal ana yapı da halkı yaratmaz ama tersine halk siyasal ana yapıyı yaratır*” (Marx,2009:47).

Böylelikle Marx kendi ideoloji kavramlaştırmasının arka planını oluşturmuştur. Mclellan'ın göre Marx'ın eleştirdiği din ve siyasetteki hatalı kavramlaştırmalar basit birer yanlışlık değildir. Bu tersyüz edilmiş kavramsallaştırmaların beslendiği toplumsal dünya, telafi olarak bu tür yanılsamalar üretecek ölçüde çarpıktır (Mclellan,2005:13). Marx'ın bir sonraki adımı bu toplumsal dünyayı araştırmak olmuş ve bu görüşünü Alman düşünürlerini eleştirdiği *Alman İdeolojisi (1846)* adlı eserinde geliştirmiştir. Marx'ın Friedrich Engels ile birlikte yazdığı *Alman İdeolojisi (1946)*'nde cisimleşen ideoloji kuramı genel olarak bu tersyüz etme ile ilişkilidir (Eagleton,1996:109). Eserin esas çıkarımlarından biri, “*fikirlerin, tasavvurların ve bilincin ... gerçek hayatın dili ile doğrudan bağlantılı*” olduğudur (Marx & Engels,2018:34). Burada bahsedilen fikir, tasavvur ve bilinç kavramlarının birbirinin yerine kullanılabilir eşdeğer kavramlar olarak kullanılmadığına dikkat çeken Atılğan, fikir kavramının bireyler tarafından öne sürülen görüş ya da tezleri; tasavvur kavramının yasalar, ahlak, din gibi formları; bilincin ise insanın düşünsel performansını ifade etmek için kullanıldığını belirtir (Atılğan,2001:19). Marx ve Engels bu kavramların her birinin barındırdığı tersyüzlüğü ideoloji nosyonuyla ilişkilendirerek şu şekilde açıklar:

“Bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir. Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir camera obscura'daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da tıpkı nesnelere gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir.

Gökten yere inen Alman felsefesinin tam tersine, biz burada yerden göğe yükseliyoruz. Yani, biz, elle tutulur canlı insana ulaşmak için, ne insanın söylediği, düşündüğü, tasarladığı şeylerden, ne de anlatılan, düşünülen, tasavvur edilen, tasarlanan insandan yola çıkıyoruz. Biz, gerçek, etkin insandan hareket ediyoruz ve onun gerçek yaşam sürecini temel alıp, bu yaşam sürecinin ideolojik yansıma ve yankılarının gelişimini bu temele dayanarak gözler önüne seriyoruz... Yaşam, bilinç tarafından değil, bilinç yaşam tarafından belirlenir.” (Marx ve Engels, 2018:35).

Burada belirtilen ‘camera obscura’ analogisi Eagleton'ın (1996:116) bireylerin “*hayatı tersinden gördükleri*” yorumunun aksine Atılğan'a (2001:20) göre “*kapitalist üretim*

tarzı ile ilgilidir, insanın beyni ile değil. Gerçekliğin bizzat kendisindeki baş aşağılığın insan bilincindeki ideolojik baş aşağılığa yol açtığını” vurgulamaktadır. McLellan, camera obscura benzetmesinin taşıdığı anlam üzerinden dönen tartışmaları örnek göstererek Marx’ın ideolojiyi ters çevirmekten bahsederek açıklamaya çalışmasının ne denli muğlak olduğunu belirtir (2005:21). İdeoloji kavramlaştırmasında ana bileşenlerin birçoğunun net bir şekilde tanımlanmamasından dolayı belirsizliğe neden olmaktadır. Marx’ın ideoloji kavramı ileriki eserlerinde farklı bir perspektiften hatta sorunsaldan hareketle yazılmış olsa da özü itibariyle aynı kalarak geliştirildiğini söylemek kuşkusuz doğrudur. “*Dolayısıyla Marx’ın ideoloji incelemesi tamamlanmış bir kuramdan çok, parlak bir iç görüler demetidir*” (McLellan,2005:21).

Marx’ın belirttiği bir diğer ideoloji tanımı ise, egemen sınıfların var olan sınıfsal düzeni devam ettirebilmek adına oluşturdukları düşüncelerin toplamı olarak nitelendirir. *Ekonomi Politikinin Eleştirisine Katkı (1859)* adlı eserinde ideoloji kavramını tanımlarken alt-yapı ve üst-yapı formülasyonunu kullanır. Toplumsal yapıyı üst-yapı ve alt-yapı olarak iki ayıran Marx’a göre aralarında karşılıklı bir ilişki olsa da kültürel ve siyasi kurumlardan oluşan üst yapı, ekonomik temelli olan alt yapı tarafından belirlenir (Kale & Nur, 2016:47). Maddi üretim gücünün ve üretim ilişkilerinin oluşturduğu ekonomik alt yapı üzerinde yükselen toplumsal, entelektüel ve siyasal yapının genelini şartlandırmakta ve şekillendirmektedir. Bu noktadan hareketle “*egemen sınıfın düşünceleri, tarihin her döneminde egemen olan düşüncelerdir: Yani, toplumun maddi egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda toplumun egemen fikri gücüdür*” (Marx&Engels, 2018:52). Bir başka deyişle egemen sınıf sadece maddi gücü elinde bulundurmuş aynı zamanda fikri/entelektüel gücü de elinde bulundurarak bir sınıfın çıkarını toplumun bütününün çıkarı olarak gösterebilmektedir. İdeoloji teriminin yalnızca inanç sistemlerine değil, iktidar meselesine de göndermede bulunduğunu belirten Eagleton, terimin “*hâkim toplumsal grup ya da sınıfın iktidarını meşrulaştırmakla ilişkili*” olduğunu belirtmektedir (1996:23).

Marxist düşünür Antonio Gramsci çalışmalarında hegemonya kavramıyla ideoloji arasındaki yakın ilişkiye odaklanmaktadır. Gramsci’nin görüşünce, “*hegemonya oluşturmak, toplumsal yaşamda, birisinin kendi dünya görüşünü bir bütün olarak toplum*

*bünyesine baştan sona yayarak ve böylece kendi çıkarları ile toplum çıkarlarını büyük ölçüde eşitleyerek, ahlaki, siyasi ve entelektüel liderlik kurması*” (akt Eagleton,1996:167) anlamına gelmektedir. Stuart Hall’ın yönetici sınıfın sadece yönetmekle kalmayıp yönlendirdiği -önderlik ettiği- zaman hegemonyanın işler hale geldiğine dair yaptığı vurgu önemlidir. Yönetici sınıfın “*yalnızca zor kullanma gücüne sahip olması değil, aynı zamanda süregiden yönetimine tabi sınıfların rızasını kazanacak ve bu rızaya hâkim olacak şekilde aktif olarak örgütlenmesi*” gerekmektedir (Hall,1994:190). Bu tür konsensüse dayalı bir yönetimin sadece kapitalizme özgü bir durum olmadığını belirten Eagleton, temelinin sağlam ve sürekli olabilmesi için, her iktidar biçiminin kendi astlarının rızasını en azından belli ölçüde almak zorunda olduğunu belirtir (Eagleton,1996:167). Nitekim, “*hegemonya güç ve rızanın bir bileşimine dayanır*” (Hall,1994:191). Bu bağlamda ideoloji, yönetici sınıfın ya da Gramsci’ye özgü ifade biçimiyle tarihsel blokun rıza üretimini güç ve baskı uygulamadan elde etmesini sağlayan bir araç olarak ele alınmaktadır (akt. Demir,2015:31).

Gramsci kuramının çekirdeğini hakim sınıfın tahakkümünü sürdürmek için genelde zora başvurmak durumunda kalmadığı fikri oluşturmaktadır (McLellan,2015:33). Bunun nedenini ise Eagleton (1996:167) şu sözleriyle açıklar:

Burjuva devleti, mecbur kaldığında açık şiddete başvurur; fakat böyle yapmakla ideolojik güvenirliliğini önemli ölçüde yitirme tehlikesiyle karşı karşıya gelmiş olur. Toplumsal yaşamın dokusuna baştan sona yayılmış ve böylece bir alışkanlık, görenek veya kendiliğinden gelişen etkinlik gibi ‘doğallaşmış’ ve görünmez bir halde kalmak genel olarak iktidar adına daha tercih edilir bir durumdur. İktidar, bir kez kendini çırılçıplak açığa vurduğunda rahatlıkla bir siyasi çekişme nesnesine dönüşebilir.

Gramsci “*insanı kafasından yakaladınız mı, kol ve bacak kolay gelir*” demiştir (akt Kazancı,2003:46). Bu nedenle devletin baskıcı yönünün (yasa, polis, ordu) yanı sıra sivil toplum kurumlarının ya da Hall’ın ifade biçimiyle üstyapılara ait faillerin (aile, eğitim sistemi, kilise, medya ve kültürel kurumlar) toplumsal denetim sürecinde artık daha etkin bir rol oynadığı söylenebilir (Hall,1994:191). Gramsci’nin özellikle entelektüellerin rolüne yönelik yaptığı vurguya değinen McLellan (2015:33), “*hâkim sınıfın dünya görüşü entelektüeller kanalıyla öylesine yayılıyordu ki, bütün toplumun ortak anlayışı ya da toplumun içinde yaşadığı ‘duygu yapısı’ haline*” dönüştüğünü

belirtmektedir. Hakim sınıfın çıkarına yönelik kurumsallaştırılan günlük yaşam ve devlet alanlarındaki ‘gerçeklik tanımları’ kendiliğinden tabi sınıfların ‘yaşanan gerçekliği’ni oluşturmaya başlamıştır. Bu sayede ‘‘tüm toplumsal bloğun ideolojik birliğini koruyan ideoloji, toplumsal formasyondaki ‘sıva’yı’’ oluşturur (Hall,1994:191).

Gramsci’nin yapıtının tarihselci yanlarına karşı eleştirel dursa bile Gramsci’den yakinen esinlenmiş olan Fransız filozof Louis Althusser, onun düşüncelerinden hareketle geliştirdiği ideoloji kuramına ünlü makalesi ‘‘İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları’’nda yer vermektedir (Eagleton,1996:194). Gramsci’e göre ideoloji hegemonyanın bir aracı iken, Althusser’de maddi pratiğin ayrılmaz bir parçası, bir yaşam pratiği olarak değerlendirilmektedir (Kazancı,2003:43). İdeolojiyi bireye yüklemek için kullanılan yol ve yöntemin sistemin içindeki varlığı bunun kendiliğinden gerçekleşmesini sağlamaktadır. Metin Kazancı bu durumun balığın içinde yaşadığı su ile olan ilişkisine benzetmektedir. Kazancı’ya (2003:48) göre:

Althusser ideolojisinin en basit anlatımı için "balığın içinde yaşadığı su" benzetmesini yapmak gerekir. Su balığın ayrılmazı ya da varlık nedenidir. Su olduğu için balık vardır ama balık başka yerde olamadığı için suyun içindedir. Balık için su her yeredir ve her yerdir. Ama o, içinde yaşadığı suyun farkında değildir Onunla ilgili her şey aynı zamanda suyla da ilgilidir. Sanır ki, bütün dünya sudur. Yalnız suyu bilir ve tanır. Çünkü su kendisi ile birliktedir ve o, suyun içinde var olmuştur. Var oluşu suya bağlıdır. Suyun dışına çıktığında suyun ne olduğunu anlayabilir. Ama hiçbir zaman (çıkarılmadığı sürece) suyun dışına çıkamaz. Yaşaması suya bağlıdır. Suda yaşayabilmesi için yaratılmış, adlandırılmıştır. Suyun dışında yaşayabilmesi için balıktan başka, farklı bir şey olması gerekir."

Açıklamadan ideolojinin maddi bir oluşum olduğu düşüncesini çıkarmak kuşkusuz yanlış olmayacaktır. İdeolojiyi insan zihninin bir ürünü olarak değil aksine insanların düşüncelerini şekillendiren yarı maddi bir varlık olarak tanımlayan Althusser, ideolojinin ‘‘devletin ideolojik aygıtları’’ ile cisimleştiğini ifade eder (McLellan,2015:27).

Devlet, egemen sınıfın egemenliğini sürdürebilmesi ve güvence altına alabilmesi için diğer toplumsal sınıflar üzerinde uyguladığı bir baskı aracıdır. Althusser devleti, Devlet Aygıtı ve Devlet İktidarı olarak birbirinden ayırmak gerektiğini belirtir. Devlet Aygıtını da ayrıca Devletin Baskı Aygıtı ve Devletin İdeolojik Aygıtı olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Bu ayrımı yaparken ister baskıcı ister ideolojik olsun, devletin her aygıtının

hem güç hem de ideoloji kullanarak işlediğini belirten Althusser, verilen ağırlığın değiştiğini belirtir. Devletin Baskı Aygıtı (ordu, polis, mahkeme, hapishaneler) öncelikle baskıya ağırlık vererek işlerken Devletin İdeolojik Aygıtları da (aile, din, okul, kitle iletişim araçları) öncelikle ideolojiye ağırlık vererek işlemektedir (Althusser,2019:52). Başka bir deyişle, baskı aygıtları eylem ağırlıklı işlerken, ideolojik aygıtlar söylemsel ağırlıkta işlemektedir. Bu aygıtlar bireyi, ideolojik olarak yoğurup istenilen biçimde düşünmeye yönlendirir, zorlar hatta mecbur kılarlar. Bu sayede üretim ilişkilerinin, sistemin ana dayanaklarının yeniden üretimi sağlanmaktadır (Kazancı,2003:45). Marx'ın belirttiği gibi, *“bir toplumsal oluşumun, üretimde bulunurken üretim koşullarını da yeniden-üretmezse, yaşamını bir yıl dahi”* devam ettiremez (akt Althusser,2019:35).

Althusser yakın dönemde gerçekleştirilen kavramsallaştırmalarda son derece önemli olan yeniden üretim nosyonunu da ele alır. *“Her toplumsal oluşumun var olmak ve üretebilmek için, bir yandan üretirken bir yandan da kendi üretim koşullarını yeniden-üretmesi”* (Althusser,2019:36) gerektiğini belirten Althusser'in görüşünce devletin aygıtlarının hizmet ettiği şey toplumun ekonomik alt yapısıdır; esas rolleri ise, özne olarak konumlandırılan bireyleri, maddi üretim içindeki işlevlerini veya görevlerini yerine getirmeleri için gerekli olan bilinç biçimleri ile donatmaktır (Eagleton,1996:209). Genişletilmiş toplumsal yeniden üretim nosyonunun tüm aygıtların eylemliliğini gerektirdiğini belirten Hall (1994:194) ilerleyişi şu şekilde anlatır:

*“Emek gücünün ücret aracılığıyla yeniden üretimi aileyi gerektirir; ileri beceri ve tekniklerin yeniden üretimi eğitim sistemini gerektirir; yönetici ideolojiye boyun eğmenin yeniden üretilmesi kültürel kurumları, kiliseyi, kitle iletişim araçlarını, siyasal aygıtları ve ileri kapitalizmde tüm öbür ‘üretici olmayan’ aygıtları giderek kendi bölgesine kaydıran bütün bir devlet yönetimini gerektirir.”*

Dolayısıyla *“her ideolojinin işlevi (onu tanımlayan işlev) somut bireyleri birer özne olarak ‘kurmaktır’*” (McLellan,2015:35). Çünkü her pratik, ancak bir ideoloji yoluyla ve bir ideoloji altında varolabilir; her ideoloji ise ancak bir özne aracılığıyla ve özneler için var olabilir (Althusser,2019:77). Bilinç, inanç, edimler gibi kavramlar dizisinin bağımlı olduğu, her şeyin merkezinde yatan, belirleyici olan terim, yani özne Althusser ideoloji kuramında önemli bir yere sahiptir. İdeolojinin varoluşuyla insanlara özne olarak seslenilmesi bir ve aynı şeydir. Buradan hareketle ideolojinin öncesiz

sonrasız olduğunu ve bireyleri hep özne olarak çağırdığını düşünürsek bu bizi son bir önermeye götürür: “*bireyler zaten hep öznedir*” (Althusser,2019:128). Her bireyin, daha dünyaya gelmeden önce ‘zaten hep özne olması’, annenin hamile kalmasıyla birlikte bireyin içerisine doğduğu özel aile ideolojisinin şekillenmesi içinde öyle olması kararlaştırılmıştır. Bireyin özel aile ideolojisinin baskısıyla ‘isimlendirilmesi’ ile ideolojik sarmalın içine girmesi için ilk adım atılacak olup sonraki süreci eğitim, din, medya gibi araçlar tamamlayacaktır.

Egemen ideoloji “balığın içinde yaşadığı su” benzetmesindeki gibi toplumsal formasyonun bütün tabakalarını sarmıştır. Bu yüzden Althusser’in bu yorumu toplumsal oluşumlara mücadele alanı bırakmamasından dolayı eleştirilip toplumun alt sınıflarının kurtuluşları konusunda çok karamsar bulunmuştur. Althusser’in kuramındaki siyasi karamsarlık her şeyden önce öznenin kuruluş biçimine ilişkin anlayışında yatmaktadır. Öznenin kurulumunu Eagleton (1996:206) şu şekilde açıklar:

“Özne [subject] sözcüğü, harfi harfine, nihai temel anlamında “altta yatan” demektir. (...) Ne var ki, sözcükler üzerinde oynayarak, “altta yatan şey”in “yükselmeye izin verilmeyen şey” anlamına gelmesini sağlamak mümkündür; ki Althusser’in ideoloji kuramının bir kısmının bu kullanışlı dilsel kaydırma üzerine oturduğu söylenebilir. “Özne haline getirilme” [subjectified] “itaat altında alınma” [subjekted] demektir: tam da kendimizi itaatkâr bir şekilde Özne’ye ya da Yasa’ya teslim ederek, “özgür”, “özerk” insani özneler olabiliriz. Bir kez Yasa’yı “içselleştirdikten”, onu tamamen sahiplendikten sonra, edimlerimizde kendiliğinden ve sorgulanmaksızın onu dışa vurmaya başlarız.”

Dolayısıyla özgürlük ve özerklik saf yanılısalar olarak karşımıza çıkar. Başka bir deyişle, “*ideoloji bizi kaçınılmaz olarak kendimizin mahkûmu kılar*” (McLellan,2015:35). Bireyin, otoriteye boyun eğişini kabul etmek dışında hiçbir özgürlüğü olmayan bir ‘özne’ye dönüşümü herhangi bir sürekli zorlayıcı denetime gereksinim duymadan rızaya dayanan bir mekanizma içinde gerçekleşmektedir. Bunu ise sahip olduğu farklı işlev ve işleyiş yöntemlerine borçludur.

### 2.1.1. İdeolojinin İşlevleri ve İşleyişi

İdeolojinin işlevleri ve yerine getirmek için belirlenen işleyiş stratejileriyle gündelik yaşam pratikleri içerisinde farklı şekillerde karşılaşılmaktadır. Söz konusu ideolojinin işlevi ve işleyiş yöntemleri şu şekilde belirlenmiştir:

*Meşrulaştırma:* Toplumda ideolojinin yerine getirdiği işlevlerin başında, egemen gücün eylemlerini meşrulaştırma gelmektedir. Meşrulaştırma, bir yönetici gücün, tabi sınıfın onun otoritesini en azından zımnın onaylanmasını sağlamak adına gerçekleştirilen süreci tanımlamaktadır. Meşrulaştırma kavramı ile rasyonalizasyon kavramı arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Rasyonalizasyonun kökünde ise; öznelere gerçek sebeplerini algılayamadığı kimi davranış, düşünce, duygular için ya mantıksal olarak tutarlı ya da ahlak yönünden benimsenebilir bir açıklama getirme girişimi sırasında izlenen yol olarak tanımlanmaktadır (Eagleton,1996:84). Özellikle hukuk sistemi hem bireyin rızası üzerine kurulu geniş bir uzlaşmayı hem de uyulmadığında yaptırım uygulanacak bir kural sistemini ifade etmektedir (Kazancı,2002:74). Dolayısıyla ideolojiler, rasyonelleştirme ile eleştiriye neden olabilecek toplumsal davranışlara yönelik mantığa yatkın açıklamalar getirmek veya gerekçeler göstermek adına sistematik girişimlerde bulunmaktadır (Eagleton,1996:84).

*Evrenselleştirme:* Meşruluk kazanmak adına ideolojinin kullandığı en önemli araçlardan birisidir. Aslında “belirli bir zamana ve mekâna özgü olan değerler ve çıkarlar, bütün insanlığın değerleri ve çıkarları” olarak yansıtılmaktadır (Eagleton,1996:90).

*Doğallaştırma:* Somutlaştırma, şeyleştirme, sonsuzlaştırma ile ideolojinin işlemedir. Belirli bir zamana ve mekâna özgü değerlerin ve inançların doğallığı ve normallığı vurgulanır ve sürekli devam edeceği teması ön plana çıkarılır (Kazancı,2002:76). Doğallaştırma tıpkı evrenselleştirme gibi fikirlerin, değerlerin ve inançların belirli bir toplumsal gruba, zamana ve mekana özgü olduğu gerçeğini reddederek ideolojinin tarihsizleştirici yönünün bir parçası haline gelmiştir. (Eagleton,1996:95).

*Maskleme/ Gizleme:* Olayın, sorunun asıl sebebi saklanarak, daha doğrusu kenara itilerek algı, başka alanlara yönlendirilmektedir. İlk sistemin sınıfsal sömürüye dayalı doğası maskelenmekte, gizlenmektedir. Egemen ideolojik düşünce tarafından gerçekleştirilen bu işleyişin doğal sayılması için çaba harcanmaktadır (Kazancı,2002:75).

*Parçalama/Bölme:* Birleştirmenin tam tersi bir yol izlenir. Büyük ana sistem subjektif ölçülere dayanılarak parçalara bölünür (Kazancı,2002:75). Devletin farklı alanlarının birliği ‘güçler ayrılığı’ teorisi içinde dağıtılır. Kolektif olarak yaratılan değer bireysel ve özel olarak temellük edilir (Hall,1994:196).

*Birleştirme:* Aralarında herhangi bir maddi bağ olmayan, menfaat ve çıkar ilişkisi barındırmayan insanların bir olay karşısında bir kavram ya da bir çatı altında toplamak anlamına gelmektedir (Kazancı,2002:75). Hayali bir birlik ya da tutumun dayatılması olarak açıklayan Hall, kişi-özne tekinin çeşitli ideolojik totaliterler (‘cemaat’, ‘ulus’, ‘kamuoyu’, ‘uylaşım’, ‘genel çıkar’, ‘halk iradesi’, ‘toplum’, ‘sıradan tüketiciler’) içinde yeniden oluşturulduğunu belirtmektedir (Hall,1994:197).

*Yanlış bilinç oluşturma:* Anlamaların bilinçli olarak çarpıtılması anlamına gelmektedir. Kavram Marx’a mal edilmiş olsa da şahsen hiçbir zaman kullanmamıştır. Asıl yaratıcısı olan Friedrich Engels’in ilk olarak 1893’te Franz Mehring’e yazdığı bir mektupta yer alan yanlış bilinç terimi, görünürdeki anlamın öznenin gerçek amacını bilinçten gizlemeye hizmet eden bir çifte güdüleme olarak kullanılmaktadır (Eagleton,1996:132).

Egemen iktidar hakimiyetini sürdürebilmesi ve güvence altına alabilmesi için tabi sınıfların rızalarını kazanmada başvurduğu tüm bu stratejiler ile toplumsal gündelik yaşama sızarak, ‘kültür’den ayırt edilmeyecek hale gelmektedir (Eagleton,1996:164). İdeolojilerden etkilenen toplumsal pratiklerden biri de ideolojileri nasıl edindiğimizi, öğrendiğimizi ve değiştirdiğimizi de etkileyen dil kullanımı ve söylemdir (Dijk,2015:19). Çünkü “*kültürün, bilginin ve dilin temelinin toplumsal ve maddi hayatta yattığını ve bunlardan bağımsız ya da özerk olmadığı*” (Hall,1994:174) düşünüldüğünde temelleri değiştikçe değişime uğrayacağı varsayılabilir. Dolayısıyla “*insanların içinde buldukları durumla tezat oluşturan ‘yanlış bilinç’ itilişi*” göz önünde

bulundurulduğunda *“kültürün aktarıldığı ortam olan dilin, aynı zamanda nasıl çarpıtılan bir araç da olabileceğini”* (akt Öcal,2013:63) sorgulamak gerekmektedir.

## 2.2. İdeoloji, Söylem, Temsil, Anlatı ve Sinema

İdeoloji kavramını tek ve kapsayıcı bir tanıma sıkıştırmanın zorluğunu kendi tarihselliği içerisinde yer alan muhtelif tanımlamalara ve yaklaşımlara yer vererek açıklanmıştır. Eagleton ideolojinin bu çok anlamlı yapısına dikkat çekerek kavramı farklı perspektiflerden yorumlamaya gider: *“tarihselci açıdan bir sınıf öznenin tutarlı dünya görüşüdür; kuram açısından toplumun ekonomik yapısı tarafından kendiliğinden salgılanır; göstergebilimsel öğretisi açısından söylemsel kapanıma karşılık gelir”* (Eagleton,1996:305). İdeolojilerin toplumsal boyutuna yani yeniden üretiminde gruplar ve kurumlar arasındaki ilişkiye önceki bölümde değinmiş olup bu bölümde ideolojinin söylem boyutuna ağırlık verilerek sinema ve ideolojinin bağı kurulacaktır.

Söylem, ideolojilerin yeniden üretiminde, özne ve nesnelerin yaratılmasında ve gündelik ifadelerde vazgeçilmez bir rol oynamaktadır (Dijk,2015:15). İdeolojik söylemler kendi anlatı sistemleri içindeki ‘bilinene’ gönderme yaparak hem kendilerini toplumun ortak bilgi deposunda onaylamış, hem de bu bilgi deposunu yeniden üretmiştir (Hall,1994:84). Hiç kuşkusuz burada ‘bilinen’e yapılan vurgu, akla Gramsci’nin daha önce bahsetmiş olduğumuz ‘ortak duyu’ kavramını getirecektir. Ortak duyu, bireyin dünyayı basit ama anlamlı terimlerle sınıflandırmasına yardımcı olur. *“Olaylar kendi başlarına anlam iletmez: Olayların anlaşılabilir kılınması gerekir; toplumsal anlaşılabilirlik süreci tam da ‘gerçek’ olayları (...) sembolik biçime tercüme eden pratiklerden oluşur. Bu kodlama dediğimiz süreçtir”* (Hall,1994:204). Hall’ın belirttiği bu süreç olaylara anlamlar yükleyen kodların, göstergelerin seçilmesini içerir. Özellikle ortak duyusal beklentilerimize ters düşen ya da statükoyu bir şekilde tehdit eden olaylar farklılık arz eden tarzlarda kodlanabilir. Bu sorunlu olayları *“uyulaşıma dayalı olarak başat ideolojinin repertuarı içerisinde bir yere”* yerleştirerek *“şeyleri başat ideolojinin alanı içinde anlamlı kılma”* eğilimi gösterecektir. Böylece, *“olayların yeğlenen okumalarını güvenilir ve güçlü”* kılarak bireyin *“rızasını kazanmayı”* ve *“hegemonik çerçevenin içinde kodaçımı yapması”* sağlanmaya çalışılmaktadır (Hall,1994:204-205). Anlamlı bir iletişim gerçekleşmesi için kodlama ve kodaçımı sürecinde aynı kodun

kullanılması gerekir. Alıcı (kodaçıcı) ve vericinin (kodlayıcı) bireysel yapısı (ideolojik bilinç, dil bilgisi, dünya bilgisi vb.) önem arz etmektedir. Maddi ve toplumsal koşullarını yansıtan alıcı, olayları ille kodlandığı şekilde ideolojik yapılar içinde kodaçımına uğratmak zorunda değildir. Dolayısıyla iletinin aktarılmasında yaşanan kırılma iki taraf arasındaki *“denklik yokluğundan”* kaynaklanmaktadır (Çoban,2015:204).

İdeolojik söylemin özne üzerinden kurulduğunu belirten Hall'e göre *“dili zaten kullanmakta olan”* öznelere *“var olan söylemler silsilesi içinde”* konumlandırılmışlardır. Bu nedenle *“ideolojinin dilde ve söylemde”* ifade edilmesini, *“dil ve söylem aracılığıyla eklemeliğini”* ele almak gerekmektedir (Hall,1994:90). Dilin çok anlamlı yapısı - göstergeler dizisinin farklı anlamlarda vurgulanabilmesi- bu noktada büyük bir önem taşımaktadır. Hall'ın (1994:86) Volosinov'dan yaptığı alıntı durumu çok iyi özetlemektedir:

*“Göstergede yansıtılan varlık sadece yansıtılmakla kalmayıp, kırılır da (refract). Varlığın bu kırılması ideolojik göstergede nasıl belirlenir? Varlığın kırılmasını belirleyen, her ideolojik göstergede farklı yönelimlere sahip toplumsal çıkarların kesişmesidir. Gösterge bir sınıf mücadelesi haline gelir. İdeolojik göstergenin bu toplumsal çoğul vurgulu karakteri çok can alıcı bir boyuttur... Toplumsal mücadelelerin toplumsal baskısından uzaklaşmış -yani bütün sınıf mücadelesinin önüne geçen- bir gösterge, bir alegori haline gelecek şekilde yozlaşır, gücünü kaçınılmaz olarak yitirir, canlı bir toplumsal kavranabilirliğin değil, filolojik bir anlamın nesnesi haline gelir”*

Eagleton da dilin farklı bağlamlarda kullanılabilirliğini göz önüne alarak ideolojiyi aslen ‘dil’ değil bir ‘söylem’ meselesi olarak ele alır. Bu doğrultuda faşizmin ‘kendine özgü sözlükçesi’ne değinerek örnek verdiği kelimeler (kan, vatan, fedakârlık) var olan ideolojiden bağımsızda kullanılabilmesi için *“bu sözcükleri ideolojik yapan asıl şey, hizmet ettikleri iktidar çıkarları ve yarattıkları siyasal etkilerdir”* (Eagleton,1996:28). Dolayısıyla dilin ve anlamlandırma ‘iş’inin ele alınmasında anlamda *“hangi türden toplumsal vurgunun üstün geleceği ve güvenilirlik kazanacağı konusunda girişilen bir toplumsal mücadelenin -söylem içinde egemen olma mücadelesi-”* varlığı söz konusudur (Hall,1994:86). Söylem içinde anlam üzerinden egemenlik kurmak için girişilen mücadelenin sonucu, *“ideolojik göstergeye sınıflar üstü ebedi bir karakter vermek, içinde ortaya çıkan toplumsal değer yargıları arasındaki mücadeleyi söndürmek ya da derine çekmek, göstergelyi tek vurgulu hale getirmektir”* (akt Hall,1994:87).

Volosinov'un göstergenin 'tek vurgulu hale getirilmesi' ile kastettiği tek verili, değiştirilemez, 'sınıflar üstü' bir anlama sahipmiş gibi görünerek söylemsel bir 'kapanma'yı işaret eder. Anlam iktidarın dilsel alanında kapatılır, bu bağlamda bilinçdışı dilsel alan üzerinden de iktidar kendini, kapatmış olduğu dilsel öğelerle daha rahat konumlandırır (Çoban,2015:203). Öznenin bilincinde yaşanan kapanma, ideolojik söylemin ikna ettiğinin ve içselleştirildiğinin bir göstergesidir. Özneleri kendi tarafına çekmek isteyen tüm ideolojik söylemlerin dil kullanımları ikna edici olması gerekmektedir. İkna etmeye yönelik olan dil bir eylem içindedir, örgütlenmenin sağlanması ve devamı ideolojik söyleme bağlıdır. İdeolojik değişimlerin yaşandığı anlarda insan bilinci bir iç devinim içerisine girer ve ideolojik söylemin ikna ettiği özne yeni bir bilinç durumuna geçer. Dolayısıyla değişim anında kapalı olan bilinç bir süre için açılma yaşar ve değişim gerçekleştikten sonra tekrar kapanma gerçekleşir (Çoban,2015:209). *“Anlam üzerine girilen bu etkili mücadele, kendisine en uygun sonuç olarak dil ve gerçeklik arasında oluşturulmuş bir eşdeğerlilik sisteminin inşa edilmesi pratiğini üretir”* (Hall,1994:87). Gerçekliğin kurulması dilsel ve göstergesel yapılardan yaralanarak üretilir ve *“bu dilsel pratikler aracılığıyla ‘gerçek’in seçilmiş tanımları temsil edilir”* (Hall,1994:67).

İdeoloji, söylemsel temsil evreni içerisinde var oluyorsa, temsilin toplumsal gerçekliğin inşasında nasıl bir rol üstlendiğine değinmek gerekmektedir. *“Temsil, katmanlı anlam ve bağlam hacmiyle estetik, siyasi ve semiyotik çağrışımlar”* barındırır. (Öcal,2013:58). Temsil, *“aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme işini ima eder: Yalnızca zaten varolan anlamı değil, daha aktif bir, şeylere anlam verme işini ima eder”* (Hall,1994:68). Ryan ve Kellner (2016:35) temsillerin oluşumunu toplumsal gerçekliklerin inşasında ararlar:

*“Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde için olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bu kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar.”*

Temsiller üzerinden yeniden üretilen rol ve konular sayesinde kimin azaltılarak kimin yüceltilerek temsil edileceği belirlenerek, bireyler arası hiyerarşi olağanlaştırılmakta ve kalıcı kılınmaktadır (Öcal,2013:56). Öteki üzerinden anlamın kurulumunda “farklılık”ın önemine değinen Hall’e göre ‘*farklılığa gereksinim duyarız, çünkü anlamı ancak ‘Öteki’ ile bir diyalog yardımıyla yapılandırabiliriz.*’ Hall, bazı temsil çalışmalarından yaralanarak temsillerin, Öteki’yi belirginleştirmesinde ya da belirsizleştirmesinde kullanılan ‘basmakalıplaştırma/stereotipleştirme (stereotyping) kavramından bahsetmektedir. Hall’a göre, basmakalıplaştırma/stereotipleştirme, ‘az sayıda temele indirgemek’ demektir (Kırel,2012:366-372). Shot ve Stam ‘*Unthinking Eurocentrism*’ (1994) (*Düşüncesiz/Saygısız Avrupa merkezilik*) adlı eserlerinde ‘*ırksal stereotiplerin, tüyler ürpertici hassasiyeti tetikleyen temsil yükü*’ etiketinden bahsederler (akt Öcal,2013:58). Gündelik yaşam içerisinde temsillerin yarattığı bu dayanılmaz yükün yanı sıra ‘*bu süreçlerin beraberinde ‘yaratılan’ dünyanın dilinde, temsil düzeneğinde ve ön yargı politikalarının üretilmesinde anlamlı bir biçimde egemenin işine yarayacak işlevsel bir (yeniden) inşa süreci olduğu da anlaşılmaktadır*’ (Kırel,2012:368). Buradaki kilit nokta gündelik hayat içerisinde yaratılan ve yayılan temsillerin olağan ve doğal karşılanarak sorgulanmadan kabul edilir olmasıdır. Shot ve Stam, ‘*stereotiplerin ve çarpıtılabilen temsillerin*’ sebebini ‘*kendi temsillerinin denetimini kendi ellerinde tutamayan, tarihsel olarak kenara itilmiş grupların iktidarsız[laştırılmış]lığına bağlar*’ (akt Öcal,2013:59). Bu grupların ‘kendi temsil denetimlerini’ ellerinde bulunduramamalarının nedeni olarak başta ekonomik nedenler olmak üzere kültürel ve siyasi yaptırımlarla güçsüz bırakılmaları gösterilebilir. Bu açıdan Marx ve Engels’in yönetici düşünceler kavramı tekrar düşünülebilir: ‘*Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de genel olarak kendine tabi kılar*’ (Marx&Engels,2018:52). Brecht’e göre temsil, bireyi aslında hayli ideolojik olan gerçekliğin yanılmasıyla yenilmeye, yani cahil kalmaya, olanla yetinmeye davet eder (akt Yılmaz,2018:23).

“Kapitalizmin, güçlünün güçsüzü yuttuğu vahşi bir orman gibi mi yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı kavrayacağını [] bu temsiller belirler. Bu yüzden kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşıdığı gibi toplumsal

dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler içinde vazgeçilmez bir kaynak oluşturur” (Ryan&Kellner,2016:35).

Kültürün tüm “*iktidar ilişkilerine rağmen (...) bağımsız dinamiklerinin*” varlığına dikkat çeken bir diğer isim Akbal Süalp’in yorumu dikkat çekicidir: “*Öyle bir mücadele alanıdır ki içinde baskın ve tahakküm edici olan da çekinik ve alttan alta sürdürülmekte olan da var olabilmek, ortaya çıkabilmek, etkili olabilmek ya da diğerini bastırmak için sürekli bir mücadele verirler*” (akt Kirel,2012:365). Kültür bir mücadele alanı olarak değerlendirildiğinde şüphesiz kültürel ve sanatsal üretimler de bu alan içerisinde yer alacaktır. Günümüzde toplumsal dönüşümü amaçlayan bu tür politik mücadelelerin uygulandığı alanların başında sinema gelmektedir. Sinema barındırdığı muhtelif temsil biçimleri ile toplumsal gerçekliğin nasıl kavranması gerektiği ve aslında nasıl olduğu üzerinden adeta bir kapışma zemini sağlar (Ryan&Kellner,2016:36). Fakat asıl soru bu alternatif üretimlerin egemen ideolojinin temsil ve söylemlerini yerinden edecek niteliğe sahip olup olmadıklarıdır.

“*Filmler, içinde üretildikleri toplumun ve yaşanılan toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulların şekillendirdiği kültürel ürünler*” (Kirel,2005:136) olarak günümüzde bu tür politik mücadelelerin yürütülmesinde önem taşımaktadır. Sinemanın ideoloji ile ilişkisi daha ilk başta kameranın bir ideolojik aygıt olup olmadığı üzerinden şekillenmektedir. J.L. Comolli ve J. Narboni göre (2019:92) “*kameranın kaydettiği, egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. (...) Bu yüzden film yapımında, en başta, şeyleri gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kırılmış olarak yeniden üretme zorunluluğundayız.*” J.P. Lebel bu görüşleri eleştirerek şu saptamalarda bulunur: “*Eğer sinema ‘doğal olarak’ egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu, alıcının doğal bir sonucu değildir. Egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucudur*” (akt Yılmaz,2018:16). Zizek’e göre “*sermayenin tahakkümü sürdüğü sürece ideolojik ilişkilerde sürmeye devam edecektir*” (akt.Altınkaya,2018:50). Filmlerin ekonomik ilişkiler içerisinde gerçekleşen üretimi ve dağıtımını düşünüldüğünde film yapımcılarının bireysel çabaları ile ekonomik sistemde radikal bir değişiklik sağlamaları mümkün değildir. Filmlerin ekonomi ile olan sıkı bağları onları aynı zamanda ideolojik sistemin de içine dahil etmektedir. Ancak bu, film yapımcılarının hepsinin aynı yönde ilerlediğini göstermez. Bazı film yapımcıları

kendilerini saran ideolojiyi dönüştürme çabası içerisinde (Comolli&Narboni,2019:91). Sonuç olarak sinema bir yandan egemen ideolojinin çıkarlarını ve değerlerini benimsetmek için kullanılacakken öte yandan da ona muhalefet eden başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt haline gelmiştir.

Sinema, hikayeler aktarır. Richard Barsam'a göre bir filmin anlatısı "*filmin hikayesini anlatma şekli*" olarak tanımlanır (akt Gezer,2018:15). Seymour Chatman, 1978 yılında yayımlanan "Öykü ve Söylem" adlı kitabında ise en basit haliyle "*öykü bir anlatının ne'sidir, söylem ise nasıl'ı*" şeklinde aktarılır. Yapısalcı kuram, öykü ve söylem olarak anlatıyı ikiye ayırır. Öykünün bileşenleri, içerik ya da olay zinciri ve varlıklardan (karakterler, zaman ve uzamanın öğeleri) meydana gelir. Söylem ise ifadeyi, içeriğin aktarılma yolunu göstermektedir. Anlatıyı meydana getiren "*olaylar ve varlıklar tekil ve özerktirler*" ancak bir araya gelerek oluşturdukları "*anlatı açıkça bir bütündür*" (Chatman,2009:17-18). Parçalarla yaratılan bu bütünü çalışma içerisinde biçimden çok içerik anlamında ele almak hedeflenmektedir. Çünkü Türk sineması içerisinde yer alan festival filmleri arasında belirli temaların mevcudiyeti ve işleniş tarzıyla film festivallerinde görünüm kazanıp kazanmadığı sorgulanırken izlediğimizi oluşturacaktır.

Anlatı yapısını oluşturan unsurlardan olan "*karakterler soyut olarak derin anlatı düzeyinde yer alan bir uzamda varolur ve hareket ederler.*" Karakterlerin eylemleri ile anlatı ilerler ve öykü anlatılır. Karakterler zaman ve mekân içerisindeki eylemleri ile anlatıyı şekillendirirken "*zaman/uzam da ifadenin olağan figüratif anlamıyla 'karakteri belirginleştirir.'*" (Chatman,2009:130). Seyirci film öyküsü boyunca eylemlerini izlediği karakterle özdeşim kurduğundan karakter anlatıda büyük önem taşır. Kırel'e göre (2012:378) "*sinema filmleriyle anlatılanın sadece bir 'film öyküsü' olmadığı*" gibi "*yaratılan karakterlerinde sadece 'film kişisi' olmadıkları*" aşikardır. Özellikle ana akım film öyküleri içinde barındıkları temsiller ile kültürün olduğu gibi muhafaza edilmesini ve toplumsal rollerin benimsenmesini sağlamaktadır. Sinemada özellikle toplumsal cinsiyet temsillerinin tartışma konusu olduğunu belirten Kolker'e göre ataerkil egemen toplumun ötekisi olan kadının edilgen, kendini feda eden, fedakâr roller ile yansıtıldığını belirtmektedir (akt Yılmaz,2018:24). Toplumsal yaşamın söylemlerini anlatı içerisine yerleştirerek aktaran filmler, bireylerin toplumsal rolleri ve bu rollerin

gerektirdiği tutum ve davranış kalıplarını temsiller aracılığıyla yeniden üretmektedir. Dolayısıyla Kirel'in altını çizerek belirttiği gibi anlatılarda 'film kişisi' gibi görünen temsiller içselleştirilerek toplumsal gerçekliğin inşa sürecini oluşturmaktadır.

Chatman'a göre *'karakterleri salt olay örgüsü işlevleri olarak değil, otonom varlıklar'* olarak ele alınmalıdır. *'Böyle bir kuram, seyircinin hangi ortamda olursa olsun söylem tarafından orijinal yapıda bildirilen ya da örtülü bulguları kullanarak karakteri yeniden inşa ettiğini savunmalıdır'* (Chatman,2009:111). Seyircinin anlatıyla girdiği ilişki çift yönlüdür. Anlatıyla seyircinin bakışı değişebileceği gibi seyircinin bakışıyla da anlatının kazanacağı anlam farklılaşacaktır. Kültürel ürünlerin yorumlanmasında daha önce bahsettiğimiz Hall'ın *Kodlama/Kodaçım* kavramları izleğinde düşündüğümüzde farklı yorumların ortaya çıkış sebebinin her seyircinin bakış açısını, kültürel ve toplumsal konumunu anlatıya yansıtmasından kaynaklandığı hatırlanabilir. Chatman'ın (2009:119) Barthes'den yaptığı alıntı önemlidir:

Burada kodu [] yeniden inşa edilmesi gereken bir paradigma olarak kullanıyoruz. Kod bir alıntılar perspektifi, bir yapılar serabıdır; [] (Adam kaçırma, daha önce yazılmış bütün adam kaçırmalara gönderme yapar) Bunlar hep daha önce okunmuş, görülmüş, yapılmış yaşanmış bir şeylerin kırık dökük parçalarıdır. Kod bu 'daha öncenin uyanışıdır.'

Öcal, Barthes'ın kodu *'daha öncenin uyanışı'* ve *'alıntılar perspektifi, bir yapılar serabı'* olarak nitelendirerek *'hem özel, kültürel ve toplumsal deneyim ve birikime'* ki burada 'ortak duyu' kavramı hatırlanabilir hem de *'metinlerarasılık'* kavramına gönderme yaptığını belirtir (akt, Öcal,2013:49). Metinlerarası terimini ilk kez kullanan Julia Kristeva terimi şu şekilde açıklar: *'Her metin bir alıntılar mozaiği olarak okunur, her metin başka bir metne dönüşür, bir başka metni içine alır'* (akt Kıran,2018:86). Yapıtlar kendinden öncekilerle ve sonrakilerle bilinçli ya da bilinçsiz bir metinlerarası ilişki kurabilmektedir. Bakhtin için metinlerarasılık doğrudan tür olgusuna bağlanır. *'Her yapıt, kendini belli bir tür içinde konumlandırırken zorunlu olarak geçmişte o tür içinde konumlanmış başka yapıtları ve o türü biçimlendiren toplumsal koşulları 'anımsar.'*' (Irzık,2001:15). Sinema özelinde düşündüğümüzde türler uyuşmsal özellikleri ile sınırlandırıcı bir yapıya sahiptir. Tür filmleri, stereotipleri ve yinelemeye dayanan kolay anlaşılır yapılarıyla hakikatin sorgulanmasına yer vermezler. İktidarın, toplumsal ilişkileri devam ettirmesi yolunda *'tekel altındaki kitle kültürü,*

*filmler, medya vb. aracılığıyla her şeye aynı damgayı basmış, evrensel olanla özel olan arasında şaşkıncu bir birlik yaratılmıştır: üstelik bunlar arasında asılsız bir özdeşlik varmış gibi gösterilebilmiştir”* (Abisel,20). İktidar ve rıza arasındaki zorunlu aynı hizaya getirmenin başarılı olduğu ortam ya da düzenleyici, işte bu uylaşımlardır (Hall,1994:99).

Zizek’e göre filmler aracılığıyla egemen sınıfın ideolojisi ve o sınıfın çıkarları hatta en önemlisi izleyicinin tüketim üzerine arzuları tekrar üretilir (akt.Altınkaya,2018:57). Özellikle ticari sinemanın izleyici isteği ve ekonomik dönüşümü üzerine kurulu olan sistemi ideoloji ve sinemanın birlikteliğini ilk baştan ortaya koymaktadır. *“Halk ne istiyor”* aynı zamanda *“egemen ideoloji ne istiyor”* anlamını taşımaktadır. Halk ya da kamu nosyonu, ideolojinin kendisini doğrulaması ve süreklilik kazanması için oluşturulmuştur. Bu da *“kapalı bir döngü, bitmemecesine aynı yanılısamanın tekrarını”* yaratmaktadır (Comolli&Narboni,2019:93). Ana akım filmler, böylesine her tarafa yayılmış olan toplumsal gücün *“muhafazakâr kodlarını ileten ve egemenler açısından rıza üreten bir sistemin işlemesi için gerekli kültürel ve sosyal zemini oluşturan hazırlayıcılar ve sağlayıcılarıdır”* (Kirel,2012:379). Olağanlaşmış ve doğallaştırılmış temsillerle eşitsizliklerin haklı görünmesi ya da normalin bu olduğu düşüncesi aşılmalıdır. Paranın mutluluk getirmediği aksine kedere yol açtığı, zengininin genelde kötü olarak tanımlandığı, yoksulun ıstırap çekişi içinde soylu görüntüsü ile eşitsizliklere maruz kalanların bunun doğal olduğu düşündürülerek tehdit oluşturmaları engellenmektedir (akt Yılmaz, 2018:27). *“Gerçek hayatta yaşanan budur ve temsiline de böyle olması doğaldır”* bakış açısıyla *“egemen-bağımlı ilişkisinin her zaman olduğu gibi olması gerektiği üzerine statükocu bir yaklaşım”* desteklenmektedir (Kirel,2012:369). Ana akım filmlerin tıpkı diğer devletin ideolojik aygıtları gibi *“sürekli olarak ideolojik çağrılarda bulunan”* yapısı işlerliğini, oluşturduğu pasif izleyici kitlesine yaratılan gerçeklik yanılısamasını sorgulanmadan kabul ettirmesiyle sağlar. Sanattan beklenen ise izleyiciyi düşünme sürecine sokarak aktif hale getirmek ve ideolojik yanılısamaların etkisinden kurtulmasını sağlamaktadır

Alternatif anlatıların ana akım sinemanın sahip olduğu *“karakter ve eylem stereotiplerinden”* bağımsız olması beklenmektedir. Chatman göre sanatsal anlatıların *“belli formüle indirgenemez”* oluşları onları değerli kılmaktadır (Chatman,2009:85).

*“Egemen ideolojilerin yapışkanlığı ve her tarafa yayılmışlığı”* (Eagleton,1996:307) düşünöldüğünde alternatif anlatıların kendi temsillerini ellerinde bulundurmalarına ne oranda izin verildiği merak konusudur. Bu yüzden egemen anlatıların dolayısıyla egemen ideolojilerin temsil ve söylemlerine alternatif oluşturduğu düşünölen anlatıların eğilim ve yönelimlerini detaylı şekilde incelemek gerekmektedir.



### 3. SANAT SİNEMASI VE SANAT SİNEMASININ EKONOMİ POLİTİĞİ

Sinema teknolojik bir yenilik olmanın ötesinde yedinci sanat olarak kendini kabul ettirmesi zaman almıştır. Ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla birlikte ilk tartışmalar, bir sanat olup olmadığı hakkında olmuş sonrasında ise bir sanat dalı olarak ayırt edici özellikleri ve imkanları sadece kuramcılar tarafından değil felsefeciler tarafından da araştırılmıştır. Sinemada diğer sanat dalları gibi sanatsal sonuçlar üretmek için kullanabilecek, ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir araçtır (Arnheim, 2002:14). Öyle ki bu yorum akla; ticari kaygı güderek, ana akım formüllerle üretilen egemen anlatıları ve bu anlatılara karşı alternatif bir dil üretebilmiş sanatsal kaygı güden bağımsız yapımları getirir. Alternatif anlatılar, politik ve ideolojik açıdan eleştiriye açık, ticari yönü ağır basan ana akım sinemayla aynı kategoride yer almazlar. Adanır'a göre tüketim ideolojisine boyun eğen filmler, kültürel eğlence adlı bir alt sistem çevresinde insanlara görece eğlenceli, heyecanlı ya da güldüren iki saat geçirtip evlerine gönderen bir görünüm kazanmıştır (Adanır, 2018:10). Sinemanın büyük bölümünü oluşturan ticari/popüler sinema, egemen ideolojinin değerlerini benimsetmeye ve kültürü olduğu haliyle korumaya çalışırken, diğer tarafta kültürün mevcut haline eleştiri getiren, ona yeni seçenekler sunmaya çalışan ve zaman zaman radikalleşen sinemasal üretimde yapılmaktadır (Yılmaz, 2018:28).

Sinemasal her üretim bir *“bakana”*, *“görene”* ihtiyaç duyar. Başka bir deyişle, hiç seyircisi olmamış/ hiç kimse tarafından seyredilmemiş bir filmin varlığının tartışmalı hale gelmesi (Kırel,2012:14) sinemasal üretimlerde dağıtım ve gösterim ayağının önemini ortaya koymaktadır. Bordwell'e göre *“her film, karşı da olsa taraf da ideolojik ve ekonomik protokollerle işler”* (akt Öcal,2013:60). Alternatif anlatılar üretim sürecinde ekonomik ve ideolojik bağımsızlık sergileyebilseler de dağıtım ve gösterim alanı söz konusu olduğunda endüstri çarkları içerisinde yer almak zorunda kalırlar. Ana akım sinema karşısında gösterim olanağı oldukça kısıtlı olan alternatif anlatılar için film festivalleri Öcal'ın deyişiyle adeta bir sığınaktır. Bu alternatif anlatıları, sığındıkları geçici mekanlarıyla tanımlayacak olursak festival filmleri, sanat sinemasıyla özdeşleştirilir (Öcal, 2013:15). Bu nedenle festival filmlerinin tanımlanabilmesi için ilk

önce sinemanın bir sanat olarak kabulüne ve ona sanatsal niteliği kazandıran değerlerin neler olduğunu tartışmak yol gösterici olacaktır.

### 3.1. Sanat Olarak Sinema

Sinemanın teknolojik bir yenilik olmasının ötesinde, sanat dalı olarak kabul edilmesi hiç kuşkusuz sanat tanımını tekrar düşünmeyi gerektirecektir. Çünkü sinema teorisi kendisinden önce gelen tartışmaların özellikle sanat üzerine yapılanların teorik yansımanın bir parçası olarak görülmelidir (Stam, 2014:19).

Sanatı tanımlama yönünde yapılan ilk çalışmalar sanatı taklit (mimesis), benzetme ya da yansıma olarak ele almaktadır (Moran, 2013:17). Rönesans boyunca uzun yıllar sanatın tanımı olan bu yaklaşım kaynağını Platon'un Devlet adlı yapıtından almaktadır (Serdaroğlu, 2016:115). Platon'a göre sanat görüngenü dünyasını taklit eder bu nedenle bir sanat eseri betimlediği gerçeklikten üç kez uzaklaşmıştır bu sebeple ona güvenilmemeli ve değer verilmemelidir (akt Barrett, 2015:47).

Film teorisyenleri, yirminci yüzyılın başlarından Andre Bazin, Jean-Louis Baudry ve Luce Irigaray'e kadar Platon'un alegorik mağarası ile sinemasal aygıt arasında kurulan tekinsiz benzerliğinin etkisi altında kalmıştır. Hem Platon'un mağarasında hem de sinemada esirlerin/izleyicilerin arkasından yansıtılan yapay bir ışık vardır. Platon'un mağarasında ışık insanların ve hayvanların suretleriyle oynar, yansıtılan esirlerin ontolojik gerçeklikle onların uydurma simülasyonlarını ayırt edememelerinden oluşur. Sinemaya düşman çağdaş teorisyenler çoğunlukla, bilinçli olarak ya da olmayarak Platon'un aşağı seviyedeki tutkuları teşvik eden ve yanılsamayı besleyen kurgusal sanatları reddetmesi fikrini tekrarlar (Stam, 2014:19).

Nuyan'ın aktardığı gibi sinema sanatsal statüsünü oldukça büyük bir teknofobik şüphecilik karşısında edinmek zorunda kaldığını söylemek yanlış olmaz (2010:3). Öyle ki sinemanın sadece gerçekleri yansıtmadaki başarısını ve teknolojik boyutunu dikkate alan Lumiere kardeşler, sinematografin mucitleri ve sinema tarihindeki ilk gösterimi gerçekleştiren kişiler olmalarına karşı sinemanın geleceğinin olmayacağını düşünmeleri sinema tarihinde hazin bir yere sahiptir (Serdaroğlu, 2016:119). Ancak teknolojik araçlarla üretilebilmesi nedeniyle mekanik bir tekrar üretim olduğu düşüncesi sinemayı sanat olarak görmeyenlerin kararlılıkla savdukları bir savdır.

Onlar temelde şunu söylüyorlar: "Film gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz." Bu görüşü savunanlar bu sonuca resim sanatıyla karşılaştırma yaparak varırlar. Resim sanatında gerçeklikten resme uzanan yol sanatçının gözünden, sinir sisteminden, elinden, en sonunda tuvale atılan fırça darbesinden geçer. Süreç, nesneden yansıyan ışık ışınlarının bir mercek sistemi tarafından toplanarak üzerinde kimyasal değişiklikler yapacakları duyarlı bir katmana yönlendirildiği fotoğrafçılıktaki gibi mekanik değildir. Bu durum, fotoğraf ve filmin "Müzler" in tapınağındaki yerini yadsımamızı haklı kılar mı? (Arnheim, 2002:14)

Arnheim, film sanatının doğasını anlamak için onu algıladığımız gerçeklikle karşılaştırır ve ortaya çıkan farklılıkları, filmin sanatsal kaynakları olarak nitelendirir. İçerikten bağımsız bir şekilde görüntülerin algı süreci ile ilgilenmesinde Arnheim'in Gestalt psikolojisi üzerine aldığı eğitimin etkisi büyüktür. Sinemanın zamanda ve mekanda yaptığı atlamalarla kendi zamanını oluşturması, yarattığı mizansenle inandırıcılığını arttırmasıyla gerçekliği değiştirme gücü onun sadece bir kayıt cihazı olmadığını kanıtlamaktadır (Serdaroğlu, 2016:120). Kamerayı salt kayıt cihazı olarak niteleyen kişiler, "basit bir nesnenin en yalın fotografik yeniden üretiminin bile mekanik bir işlemin boyutlarını aşarak o nesnenin doğasına ilişkin bir duygulanımı gerektirdiğini göz ardı etmektedirler" (Arnheim, 2002:16). Tarkovski'ye göre "Bir film görüntüsünün gerçekliği görünüşte gerçekliktir... Kendi gerçekliğine ulaşmaya çalışmak (zaten başka 'genel' bir gerçekte olamaz) demek, özgün fikirlerini şekillendirmek için özgün bir dil aramak demektir" (2008:73). Sinema da sahip olduğu sınırsız olanaklarının ve anlatım özelliklerinin keşfedilmesi ve geliştirilmesiyle kendi dilini oluşturabilmiş ve diğer sanat dalları arasındaki yerini alabilmiştir.

Genç sanatın ilk konulu örnekleri olan "Bir Millet in Doğuşu" (1915, D.W. Griffith) ve "Cabiria" (1914, Giovanni Pastrone) filmleri ile sinema için sanatsal statü sağlama arayışında ilk kuramsal çalışmalar olan Vachel Lindsay'e ait "The Art of the Moving Picture" ile Hugo Münsterberg'e ait "The Photoplay: A Psychological Study" nin yayın tarihleri aynı yıllara denk gelmektedir. Buradan sinemadaki sanatsal yaratımlar ile sinema için eleştirel düşüncelerin ve kuramsal çalışmaların hiç zaman kaybetmeden aynı dönem başlamış olduğu sonucuna varılabilmektedir (akt Buyan, 2015:25). Lindsay'in 1915 yılında yazdığı, The Art of Moving Picture yeni ortaya çıkan bu genç popüler sanata şükranlarını sunan bir kitaptır (Monaco, 2002:370). Lindsay okurlarını,

sadece bir eğlence aracı olarak görüldüğünden ciddiye alınmayan sinemayı, bir sanat dalı olarak düşünmeye yöneltilir. Sinemayı daha eski sanatların icralarıyla karşılaştırma yolunu seçer ve sırasıyla hareketli-heykel (sculpture in motion), hareketli-resim (painting in motion) ve hareketli-mimari (architecture in motion) olarak tartışır. Lindsay, büyük bir öngörüyle şunları yazar: “*Sinemanın keşfi, taş devrindeki resim-yazısının başlangıcı kadar önemli bir adımdır*” (Monaco, 2002:370). Lindsay’ın kitabının yayımlanmasından bir yıl sonra sinema kuramlarına stil ve yaklaşım bakımından tamamen karşıt yönde ama aynı ölçüde değerli başka bir katkı yapıldı: Hugo Münsterberg’in yeni ufuklar açan *The Photoplay: A Psychological Study*’i (Monaco, 2002:371). Münsterberg’e göre sinema zihne hitap etmektedir (Erdikmen, 2015:39). Sinemada anlatım yöntemleri içerisinde yer alan ‘*yakın çekim, flashback, flashforward gibi*’ öğelerin ‘*dikkat, hatırlatma, hayal etme, duygusal durumların ifadesi gibi*’ insan zihninin çalışma prensipleri ile olan benzerliğine dikkat çekerek sinemanın psikolojik alanına ağırlık vermiştir (akt Buyan, 2015:26). Filmin izleyiciyle girdiği karşılıklı etkileşim sonucu izleyicinin zihninde algıya dayalı olarak yeniden şekillendiğini ve dönüştüğünü vurgulayarak onu mekanik bir yeniden üretimin ötesinde özgün bir sanat olarak konumlandırır.

Sinema üzerine yapılan ilk kuramsal çalışmaların çoğu sinemayı diğer sanat dalları ile karşılaştırma yaparak değerlendirmektedir. Bu isimlerden biri de sinemanın yedinci sanat olarak adlandırılmasını sağlayan İtalyan film kuramcısı Ricciotto Canudo, “*Yedinci Sanat Manifestosu*” adlı makalesini 1911 yılında Le Figaro gazetesinde yayınlamıştır (Morva, 2009:20). Sanatı “plastik sanatlar” ve “ritmik sanatlar” olarak ikiye ayıran Canudo’ya göre plastik sanatlar, resim, heykel ve mimariyi; ritmik sanatlar şiir ve müziği kapsarken sinema ise bu beş sanatın sentezi olarak görülmektedir. Canudo, belirttiği beş sanat dalına dansı da ekleyerek “hareket halindeki plastik sanat” olarak adlandırdığı sinemayı “yedinci sanat” olarak tanımlamıştır (Arşan, 2012:13).

Benjamin’e göre ise fotoğraf ve sinemanın üretim aşamasındaki dönüşümü ve yapısı itibarıyla diğer sanat eserlerinden farklılığı anlayamadığı için hala bir sanat eseri olup olmadıkları sorulmakta; lakin asıl soru, fotoğraf ve sinema ile birlikte sanatın genel karakterinin ve geleneksel estetik anlayışının değişip değişmediğidir (akt Canlı, 2017:150). Teknik aracılığıyla yeniden üretilebilen sanat eserinin biricikliğine,

özgünlüğüne ve değerine ne olduğu sorularının cevabını Walter Benjamin “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı*” adlı çalışmasında arar. Benjamin, fotoğrafın geleneksel estetik anlayışı karşısına çıkardığı güçlüklerin sinema sanatınıninkilere oranla çocuk oyuncuğu olduğunu söylemiştir (Benjamin, 2019:61). Sinemanın bir sanat olup olmadığını tiyatro ve sinemanın farklılıkları üzerinden yapılan bir karşılaştırmayla ele alır. Sinema ve tiyatronun farkını “*şimdilik-buradalık*” ve “*biriciklik*” açısından değerlendirerek yola çıkan Benjamin’in bu konudaki yaklaşımı nettir; “*özgün yapıtın şimdi ve burada’lığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur*” (Benjamin,2019:54). Canlı’nın aktarımıyla aura, uzamsal ve zamansal bir yakınlık-uzaklık ile bağlantılı olarak şeylerin bir-defalık görünüşleri, biricikliğidir fakat teknolojik gelişmeler ile birlikte insanlar nesnelere yaklaşmayı tutkuyla arzuladığı için aralarındaki mesafeler ortadan kalkmış ve nesne otoritesini kaybetmiştir (2017:154).

Benjamin aynı zamanda olanaklarının ve sınırlarının nereye kadar gidebileceğinin farkına varılmamış olan sinemanın kuramcılar tarafından eşi görülmedik bir köktencilikle doğaüstü, mistik terimlerle sanat yapıtı olarak kuramsallaştırma çabasını eleştirmiştir. “*Nick Stevenson ise, Benjamin’in sanat yapıtının demistifikasyonu konusunda kararsız kalmasını auranın çöküşünün kapsamlı bir deneyim tarzının sonuna işaret ediyor olduğuna atfetmiştir*” (akt Öcal 2013:19).

Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır. Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız (akt Benjamin 2019:50)

Benjamin’in makalenin başında Paul Valery’den yaptığı bu alıntı sanatın uğradığı ve uğrayacağı işlevsel değişimin kaçınılmazlığını gözler önüne sermektedir. Sanat yapıtı, mekanik yeniden-üretilbilirliği ile biricikliğini ve hakikiliğini kaybetmiş olsa da “*sanat tüketiminde demokratikleşmeyi sağlaması*” adına olumlu bir gelişmedir (Kırel,2012:302).

Sinemanın, sanat dalları arasındaki yerini alma sürecinde, sinemanın sanat olup olmadığı, sinema ile birlikte sanat kavramının uğrayacağı işlevsel değişimlerin neler olduğu, sinemanın olanakları ve sınırlılıkları gibi sorunlar çerçevesinde ilk ortaya çıkışından bu yana kuramcılar tarafından tartışılmıştır. Kuramcıların ve filozofların çalışmaları neticesinde, en azından artık bazı yapımların sanat eseri olarak kabul görmesi gerektiği hakkında çok az soru işareti bulunmaktadır (akt Nuyan,2010:4). Bu yorumdan hareketle sinemanın yedinci sanat olarak nitelendirilmesine karşın “bazı filmlerin sanat eseri olarak kabul edilmesi” tartışmaların sinemada “sanat olanın ne olduğu” sorusuna yönelmesine neden olmuştur.

### **3.2. Kavramsal Açıdan Sanat Sineması Üzerine Tartışmalar**

125 yaşında olan sinemanın bugün hala sanat statüsünün sorgulandığının en büyük göstergesi “sanat sineması” teriminin varlığıdır. Yirminci yüzyılın başında meşruiyetinin henüz kazanmamış bir araç olan sinema, bu savaşı tüm alt türleriyle beraber tüm filmleriyle –sadece kendilerine özel bir ayrıksılık tahsis edenlerle değil- vermiş olmasına karşın sanat sineması teriminin mevcudiyeti ilginçtir (Andrews,2018:128). David Andrews yazısında sanat sineması teriminin tuhaflığını Andrew Tudor’dan yaptığı alıntıyla dile getirir. Tudor, “sanat filmi” teriminin tuhaflığının, günlük söylemde ‘sanat romanı’, ‘sanat resmi’ ya da ‘sanat müziği’ gibi terimlerin mevcut olmadığını söyleyerek gösterir (akt Andrews, 2018:127). Ancak ticari amaçla kitlelere sunulan üretimler düşünüldüğünde roman, müzik ve resimde olduğu gibi sinemada da üretilen her film sanat yapıtı olarak değerlendirilemeyeceği aşikardır.

Sanat sineması terimi aynı zamanda sanat olan bir sinema türü olduğunu vurgulamaktadır (Andrews,2018:127). Öcal, bir sanat yapıtının bir tür altında tanımlanmasını “*engin bir denizi, göl gibi daraltılmış bir alana sıkıştırmak*” olduğunu dile getirmiştir (Öcal,2013:27). Nedeni ise kuşkusuz yinelenen tematik ve biçimsel uyulaşımına dayanan türlerin bir sanat yapıtını tanımlamada yetersiz kalmasıdır. Tür filmleri, kendinden önceki benzer yapımlarla uyumun ve biçimsel konularda farklılığın peşindeyken diğer kurmaca filmler sanat yapıtından beklenen biricikliğin, gerçekçiliğin, yeniliğin peşindedir (Abisel,8). Sinema ve sanat kavramları üzerine tekrar düşündüğümüzde bu uyulaşımın bir sanat yapıtından beklenen öncelikli nitelikler

olmadığı ortadadır. Ancak bu popüler sinemanın ve türlerin her zaman sanatsal değerden yoksun olduğu anlamını taşımaz.

Fakat film türleri altında, baştan beri, sinemanın ticariliğini ve kitlelerle kurduğu ilişkiyi yani popülerliğinin en açık biçimde kanıtlayan filmler öbeklenmiştir. Bu nedenle, sinemanın toplumsal ve kültürel yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu kavrandığında ve filmin bir sanat ürünü olup olmadığı, kitlelerin ahlakını bozup bozmadığı, seyircileri uyutup uyutmadığı vb. tartışılmaya başlandığında başvurulan “olumsuz” örnekler hep tür filmleri arasından seçilmiştir (Abisel,30).

Öcal, *“kapitalizmin taksonomik sınıflandırılan satış reyonlarının arasında, sanatsal bir filmin uyuşumsuz kodlarının veya temalarının aranmasını, amacın doğasına aykırı”* bulmaktadır (Öcal,2013:28). Tam tersi sanatsal filmlerin anlatıları Hollywood’un ürettiği anlatılardan uzaklaşma eğilimindedir. Bu nedenle belirli bir zamanda Hollywood filmlerinin hangi özelliklerinin egemen ya da karakteristik olarak tanımlanıyor ya da düşünülüyorsa, sanat filminin özellikleri, ona göre değişiklik gösterir (Neale, 2010:86). Öyle ki sanat filmlerinin dönemin Hollywood filmlerini imleyen özelliklerle basitçe karşıtlık oluşturması sanatı imleyen olumlu işaretler olarak görülmektedir. (Neale,2010:86). Bu nedenle sinema sanatının anlatsal özelliklerini belirleyebilmek için belki de “sanat sineması” teriminin ters açısına düşen sinemaya bakmak gerekir: sanat dışı varsayılan. Abisel, sinemaya yönelik saygı yaratmada izlenilen yolun geleneksel yaklaşıma uygun bir şekilde biricik, özgün, ciddi yapıtların üstün tutulduğuna, popüler konulara ve geniş kitlelere yönelen filmlerin ise bir anlamda “sanat” dışı edildiğine değinir (Abisel,21). Sanat dışı edilen ana akım ticari sinemanın, özellikle Hollywood’un dünya genelindeki hakimiyeti bazı Avrupa ülkelerinde ona karşıt bir yapılandırmaya neden olmuştur. Steve Neale, bu karşıtlık üzerine kurduğu sanat sineması olgusunun, film endüstrilerini ve film kültürlerini geliştirmek isteyen bazı Avrupa ülkelerinin yerel pazarlarındaki Hollywood hakimiyetine karşıt bir yapılanma olduğunu belirtmektedir (2010:83).

Sanat sinemasının tarihsel gelişimine baktığımızda Bordwell, II. Dünya Savaşı’ndan sonra Amerika Birleşik Devletleri’nde ticaret hukukuyla ilgili yaşanan problemlerin Hollywood egemenliğinin sönükleşmesine yol açtığını ve sanat sinemasının ortaya çıkmasına zemin hazırladığını belirtir (Bordwell,2010:72). Fakat David

Bordwell'in "*Hollywood'un klasik biçimine karşı ilk meydan okuma*" olarak adlandırdığı "sanat filmi"nin tarihi sinemanın doğuşu kadar eskidir (akt Karadoğan, 2010:2). Ali Karadoğan, "Sanat filmi" deyiminin ilk 1908'de Fransa'da Film d'Art olarak kullanılmaya başlandığına ve sinemayı orta sınıf için çekici hale getirmek gibi bir işlevi olduğuna değinir (2010:3). Film d'Art adlı yapım şirketi aynı yıl Paris'te Charras caddesinde sanat filmleri denilen filmlerin gösterimine tahsis edilen ilk sinema salonu açtı fakat başarılı sahne dramalarının popüler uyarlamalarından daha fazlasını başaramamıştır (Kovacs,2010:22). Sanat sinemasının tanımlanmasındaki zorluklar onun tarihsel sürecini belirlerken de yaşanmaktadır. Sanat sineması söz konusu olduğunda her zaman için tutarlı ve kesin çizgilerle belirlenmiş bir yapıdan bahsetmek mümkün değildir. Sanat sinemasının tarihsel sürecindeki muğlaklığın sebebini Ali Karadoğan, Peter Lev'den yaptığı alıntıyla dile getirir.

"Sanat filminin tarihi henüz yazılmamıştır" diyen Lev, bunun önündeki en büyük engelin "sanat filmi olgusunun bir yandan uluslararası bir fenomen olması, bir yandan da yerel gösterimin tarihine bağlı olması" olduğunu belirtir ve bu yüzden de "sanat filminin tam bir tarihi; Batı Avrupa'yı, Doğu Avrupa'yı, ABD'yi, Kanada'yı, Japonya'yı, Hindistan'ı ve muhtemelen Latin Amerika'yı ve Afrika'yı kapsamalıdır"(akt Karadoğan, 2010:6).

Sanat sinemasının tarihsel kurulumunda yerel sinemaların önemini vurgulayan Lev, akla sanat sinemasında var olan Avrupa-merkeziyetçiliğini getirir. Hollywood'un ticari ve biçimsel ötekisi olarak konumlandırılan sanat sinemasının doğum yeri Avrupa olarak gözükmektedir. Thomas Elseasser, bu ikili mantığa dikkat çekerek küresel Avrupa sineması seyircisinin "*'auteur', 'sanat', 'ulusal sinema', 'kültür' ya da 'Avrupa' gibi terimlerin kullanımıyla imlenen oldukça değişken öz-belirlenim ya da öz-ayrım edimlerine dayanarak tarihsel olarak belirlenen ilişki ağları içerisinde...geleneksel olarak 'farklı' hissetme ayrıcalığının tadını çıkardığı*" iddiasındadır (akt Galt & Schoonover, 2018:43). Sanat sinemasına yönelik bu indirgemeci yaklaşım birkaç şekilde sorunludur. Sanat filmlerinin var olan endüstriden bağımsız, alternatif bir üretim olma ihtimalini göz ardı etmektedir. Öcal'ın da belirttiği gibi "*ne Avrupa yekpare bir film endüstrisinden ibadettir, ne bu farklı endüstriler içerisinde üretilen tüm yapıtlar sanat yapıtı niteliğinde olabilir, ne de Avrupa kültürel, sanatsal veya siyasi haritalarda bir bütündür*" (2013:26). Galt ve Schoonover, sanat sinemasının yalnızca Avrupa-

Hollywood ilişkisinden ibaret olmadığını, tanımlamanın, estetik ile jeopolitik alan ya da başka bir deyişle sinema ve dünya arasındaki ilişkiye can verdiğini öne sürerler (2018:31). Kovacs'a göre ticari ana akım sinemanın karşıtı olarak sanat sinemasından bahsedildiğinde, *“estetik niteliklere değil, belirli türlere, stillere, anlatı yöntemlerine, dağıtım ağlarına, yapım şirketlerine, film festivallerine, sinema dergilerine, eleştirmenlere, izleyici gruplarına kısacası birçok birleşenden oluşan kurumsallaşmış bir film pratiğine”* gönderme yapılmaktadır (2010:22). Neale, sanat sinemasının üretilebilmesi ve sürdürülebilmesi için kurumsallaşmanın gerekli olduğunu belirtir. Sanat sinemasında kurumsallaşma film gösteriminde uzmanlaşma düşüncesiyle başlamıştır. 1924 ile 1930 arasında Le vieux colombier salonunun yöneticisi olan Jean Tedesco üst düzeyde ‘sanatsal’ nitelikte olan, ancak dağıtımçıların reddetmesi nedeniyle büyük çaplı dağıtıma uygun olmayan belirli filmler için uzmanlaşmış bir dağıtım sistemine olan ihtiyacı anlamıştır. İlk kez sanatsal nitelik kesin olarak finansal başarıdan ayrılır (Kovacs, 2010:24).

Dağıtımçı ve salon sahipleri sinemanın endüstriyel karakteri ile bu endüstrinin sanatsal kullanımı arasındaki karşıtlığın sinemanın bu özel türü için izleyicileri çekecek özel bir kurumsal ağla çözülebileceğini anladılar. Ve onlar sanat filmleri için bilet parası ödeyecek bir izleyici grubunun -entelektüel seçkinler- olduğuna ikna oldular. (...) Bu nedenle 1920’lerin ortasında yalnızca film kurumları arasındaki ayrılmayı değil, aynı zamanda sinemada seçkin ve kitle kültürü arasındaki ayrımın başlangıcını da görebiliriz. Bu ayrım sanat filmi endüstrisinin güçlenmesi için ideolojik bir temel olacaktır (Kovacs, 2010:25).

Sanat sineması *“kültür ve sanatın evrensel değerlerine”* dayanır (Neale,2010:108). Burada önemli nokta ‘kültür ve sanatın evrensel değerlerinin’ kimler tarafından ve neye göre belirlendiğidir. Alternatif filmlerin sanatsal niteliklerinin onaylandığı ve ödüller aracılığıyla yeniden vurgulandığı, küresel dağıtım ağı içerisinde yer bulabildiği, kendi sanatsal değer ve ticari potansiyel ölçütlerini belirleyen film festivallerinin varlığı, bu durumun en iyi yansımasıdır (Neale,2010:108). Sanat filminin kurumsallaşmasında önemli bir dönem olan 1950’li yıllarda Avrupa’da yarım düzine uluslararası film festivali yapılmaya başlanmıştır (Kovasc,2010:26). Filmler, uluslararası görünürlüğü en belirgin şekilde Avrupa merkezli büyük uluslararası film festivalleri ile sağlamaktadır. Film festivalleri seyirciyle buluşturacakları filmleri, sanat sinemasının

örnekleri olarak göstermektedir. Seyirciler ana akım filmlerin sunduğu yanılısamanın aksine film festivallerinde ve sundukları filmlerde gerçeği ararlar. Başka dünyaları keşfederek, festivaller dışında rastlanamayan ülke sinemalarına ulaşma şansı edinirler (Öcal,2013:36).

Sanat sineması Hollywood suretindeki ana akım ve ticari sinemanın ideolojik, popüler, tüketim odaklı yapısını sarsacak bir alternatif oluşturmaz. Fakat Neale sanat sinemasının Hollywood'un hakimiyeti altında ezilecek ulusal sinemalar için gelişebilecekleri, eleştirel ve ekonomik damgasının vurulabileceği bir alan sağlayacağını belirtir (Neale,2010:87). Ana akım sinemanın hakimiyeti altında kendine ait bir alan elde edebilmek adına üretilen filmlerin her koşulda kendilerini Hollywood'da üretilenlerden farklılaştırmak durumundadır. Bunu sağlamanın yollarından biri yüksek sanata ve ülkeye özgü kültürel geleneklere dönmektir (Neale, 2010:87).

Ulusala açılan sanat sineması kapısı, Türk sineması çerçevesinde düşünüldüğünde ilk örneklerini 1960'lı yıllarda görülen sanat sineması bir anlatı tarzı olarak 1980'lerden sonra kurumsallaşmaya başlamış ve yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinde karşılığını bulmuştur (akt Karadoğan, 2010:15). Türk sinemasında sanat filmi olarak adlandırılan ve film festivalleri ile görünürlük kazanan bu filmleri sanat sineması tartışmaları ışığında ele almak daha tutarlı ve doğru bir biçimde okumamızı sağlayacaktır. *“Sanat sineması, muhtelif alt başlıkları barındıran ve ilişkilendiren bir şemsiye sınıflandırma”* (Galt & Schoonover, 2018:59) olarak düşünüldüğünde kavramsal açıdan günümüz Türk sineması tartışmalarına bakmak yerinde olacaktır.

### **3.2.1. Günümüz Türk Sineması Üzerine Kavramsal Tartışmalar**

Türk sinemasının barındırdığı muhtelif alt başlıklar ve yaklaşımlara geçmeden önce “Türk sineması” ile ilgili günümüzdeki kavramsal tanımlama yaklaşımlarına değinmek gerekmektedir. Kavramın barındırdığı “Türk” sözcüğünün işaret ettiği “ulus” mitinden dolayı tartışmalara neden olmuştur. Fakat Suner'in belirttiği gibi, “ulusal sinema” parametresi hem en temel ve gerekli kavramsal dayanağı oluşturur, hem de en sorunlu kategoridir. “Ulusal sinema”, ulus mitinin yeniden üretilmesi ve meşrulaştırılması, ulusal kimliğin ulusal ve uluslararası platformda inşası, ulus-devletin

egemen ideolojisinin yaygınlaştırılması gibi alanlarda sinemanın üstlendiği kavramsal çerçeveyi ortaya koyar (Suner, 2015:38). Sinemanın ulus ismi ile nitelendirilmesinin yetersiz kaldığı ve tartışmalara neden olduğu bu dönemde Hayal Perdesi dergisinde gerçekleştirilen, ‘*Türk sineması mı Türkiye sineması mı?*’ adlı çalışmada sosyologlara, yönetmenlere ve sinema yazarlarına ülke sinemamızın kavramsallaştırılmasında nasıl bir yol izlenmesi gerektiği üzerine sorular yöneltilmiştir. Canan Balan, çalışma içerisinde ulusal sinema kavramının son yirmi yıldır film araştırmacılarınca sorgulandığını ve Benedict Anderson’ın ‘‘hayali cemaatler’’ kavramından yola çıkarak millet anlayışının bir mit olduğu düşüncesiyle ulusal yerine ulusaşırı sinema terimini önerdiklerini belirtir (Balan,2011). Sinemayı ‘‘ulus-devlet’’ bağlamıyla ilişkilendirerek anlamlandıran bu kavramın temel sorunu Suner’in Andrew Higson’dan aktardığı gibi, ‘‘ulusal kimlik ve geleneğinin sabit ve yerleşik kategoriler’’ olduğunu varsaymasıdır (akt Suner, 2015:38). Ulusal sinemaların özerk bir ulusal kimliğe sahip olabilme ihtimali, sinemada üretim koşulları düşünüldüğünde neredeyse imkansızdır. Balan, tek bir film için bile farklı etnik kökenlerden emekçilerin çalıştığını bu nedenle sadece yönetmenin kimliği üzerinden bütün bir filmi bir ulusa mal etmenin gerçeği yeterince yansıtmadığını belirtir (Balan,2011). Mizgin Müjde Arslan’da bir filmin ulusal sinema içerisinde yer alması için hangi parametrelerin etkili olduğuna sorgular; filmin dili mi, yönetmeni mi, yapımcı mı, dağıtım mı... (Arslan,2011) Arslan, *Kürt Sineması* adlı kitabında bu sorgulamasını derinleştirerek bir filmi Kürt filmi olarak nitelendirirken yönetmene, filmin diline ve içeriğine dikkat ettiklerini belirtir. Fakat yönetmenin etnik kökeninin Kürt olması tek başına yeterli bir sebep olmadığını belirten Arslan’ın Kürt olduğu halde Atıf Yılmaz, Yılmaz Erdoğan ve nicelerini çalışma dışında bıraktıklarını belirtmesi dikkat çekicidir (Arslan,2009:xiv). Murat Pay ise ulus-devlet argümanının neden olduğu kimlik sorununun Türkiye’deki yansımalarının farklı olduğuna değinerek, Türkiye’de ulus-devlet nizamında sinemanın, devlet tarafından desteklenmediğine dolayısıyla sinemamızdaki Türk nitelendirilmesinin nispeten kendiliğinden geliştiğini dile getirmektedir (Pay,2011). Fakat Türkiye’nin sahip olduğu etnik çeşitlilik düşünüldüğünde tanımlamanın içerisindeki ‘‘Türk’’ kavramı barındırdığı etnik vurgu nedeniyle özellikle etnik kökeni Türk olmayanların, dışlandıkları ve tahakküm altında tutulduklarını hissetmelerine sebep olduğundan günümüzde ‘‘Türk sineması’’ yerine ‘‘Türkiye sineması’’ denilmesi gerektiği tartışılmaktadır (Arslan,2011). ‘‘Türkiye’’ sözcüğünü kullanıma elverişli kılan

şeyin yalnızca “Türk” sözcüğünden daha kapsayıcı, tanımlayıcı ve demokratik olduğundan kaynaklanmadığını belirten Hasan Akbulut, son dönemde yapılan belgesel filmlerin de bu tanımlamayı anlatı yapıları ve söylemleri ile zorunlu kıldığını belirtmektedir (Akbulut,2010:119). Aslan ise “Türkiye sineması” ibaresinin “Türk sineması” ibaresinin taşıdığı tüm sorunları taşıdığını belirterek, “Türkiye” ibaresinin içerisinde hala bir etnik gruba atfin olması ve yapay bir kavram olması nedeniyle yeterli bulmamaktadır (Aslan,2011).

Ali Murat Güven ise sinemanın doğuşundan itibaren, dünyanın her bir köşesinde farklı film üretimleri, o üretimi ortaya koyan coğrafyalardaki ulusların literal açıdan genel görmüş isimleri üzerinden yapıldığına dikkat çekerek, “Amerikan sineması”, “Fransız sineması”, “Japon sineması” örneklerini vermektedir (Güven,2011). İhsan Kabil, Amerikan sineması, Alman sineması derken İranlı sineması, Mısırlı sineması denilmemesine dikkat çekerek tanımlamalarda sentaktik bir durum söz konusunu olduğunu belirtir (Kabil,2011). Suner, “ulusal sinema” kavramının genellikle Batı-dışı ülkelerin sinemaları için bir çözümleme çerçevesi olarak kullanıldığına dikkat çekmektedir.

Böyle bir kullanım, zımni olarak, Batı sinemasının (Hollywood ticari sineması ve Avrupa sanat sineması) evrensel sinema kültürünü temsil etme iddiasını yeniden üretirken, Batı-dışında üretilen film pratiklerini, kültürel farklılıkla işaretleyerek, bu pratiklerin ancak sınırlı bir ulusal/yerel bağlamı temsil edebileceğini, yalnızca o bağlam içinde anlamlandırabileceğini, yalnızca o bağlamla sınırlı anlamlar üretilebileceğini ima eder. Yani “Amerikan sineması” sinemanın kendisidir, evrenseldir de, örneğin bir Kore ya da Türkiye sineması kendisiyle sınırlıdır, kendisi kadardır (Suner, 2015:41).

Sinemayı sadece “ulus” çerçevesinde çözümlemeye çalışmak sınırlayıcı ve indirgemeci bir yaklaşım olacağı gibi birçok yönden sorunludur da fakat Camus’un “*sanat tüm çağların sanatı olamaz, tam tersine çağı ile belirlenir*” (akt Serdaroğlu, 2016:120) sözü sanatın var olduğu çağ ve toplum ile bağlantı içinde olduğunu göstermektedir. Bu nedenle kavramın neden olduğu tüm sorunlar bir yana, Suner’in belirttiği üzere, Batı-dışında üretilen sinemaya uluslararası platformda görünürlük ve anlam kazandırabilmek adına -en azından bugün için- bu söylemsel çerçeveye ihtiyaç

vardır (Suner, 2015:41). Suner'i takip ederek Türk sineması kavramını kullanırken barındırdığı pratik ve ideolojik problemlerin farkında olarak kullanmak adına çalışma içerisinde bu tartışmalara yer verilmiş olup günümüz Türk sineması içerisindeki muhtelif alt başlıklar ele alınacaktır.

### 3.2.1.1. Yeni Türk Sineması

Türk sinema tarihinin yaklaşık 50 yıl süren Yeşilçam dönemi 1990 yılında, tam da Doğu Blok'nun çökmesiyle yeni dünya düzeninin ilan edildiği dönemde sona ermiş ve sinemamız tarihindeki en büyük krizlerden birisine girmiştir (Atam,2010:56). Türk sineması açısından 1989 yılının önemli bir dönüm noktası olduğunu belirten Erus, 1987'de Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklikle Türk sinemasını koruyan duvarların ortadan kalktığını, yabancı şirketlere direkt olarak şirket kurma, dağıtım ve gösterim olanakları tanındığını belirtir. Warner Bros 1987'de video dağıtım ve işletmeciliği, UIP (United International Pictures) 1989'da film dağıtım pazarına girmiş ve ilk kez Türk sinemasında bir krizin ötesinde bir bitişin eşğine geldiğinden bahsedilmeye başlanmıştır (Erus,2005:47). Sinemalarda gösterilmeme tehlikesiyle karşılaşan Türk sineması, üretim stilinden anlatı biçimine kadar kökten değişim yaşamak zorunda kalmıştır. 1980'li yılların sonuyla başlayan değişim olgusu, Yeşilçam sinemasına karşı temel farklılıklar taşıyan yeni bir dönemin başlangıcı olmuş ve 1994 yılından itibaren giderek belirginleşmiştir (Sivas,2011:128). Yeni Türk sineması, daha çok bireysel filmlerin ön plana çıktığı, ses efektleri ve dinamik kamera gibi anlatımı zenginleştiren yeni biçimsel özelliklerin kullanıldığı, yeni genç bir yönetmen kuşağı tarafından oluşturulan, kültür endüstrisinin kollarından faydalanan ve kendi içerisinde popüler sinema ve sanat sineması olarak ikiye ayrılan bir sinemadır (Sevinç,2014:99). Erus dönemin gösterdiği iki farklı eğilimden ilkinin, Mustafa Altıoklar'ın yönettiği *İstanbul Kanatlarının Altında* (1996) filmi ile başlayan ve *Eşkya* (1996), *Hamam* (1997), *Ağır roman* (1997) gibi ticari sinemanın gerekliliğini yerine getiren filmler; ikincisini ise Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmiyle başlayan, *Masumiyet* (1997), *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Gemide* (1998) gibi Türk sinemasına damgasına vuran genç sinemacıların alternatif sinema anlayışlarının ürünü olan filmler olarak belirtmektedir (Erus,2005:50). Çalışmanın izleğini oluşturan Yeni Türk sinemasındaki bu

alternatif eğilimin başlangıç tarihi araştırmacılar ve sinema yazarları tarafından farklılık göstermektedir. Atam, Yeni Türk sinemasının başlangıcı olarak Zeki Demirkubuz'un *C Blok (1994)* ve Yeşim Ustaoglu'nun *İz (1994)* filmlerini göstermektedir (Atam, 2010:58). Suner, Yeni Türk sinemasının içindeki "popüler" ve "sanat" sineması ayrımını belirterek popüler kanadı Yavuz Turgul'un *Eşkuya (1996)* filmi, sanat kanadını ise Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata (1996)* filmiyle başlatmaktadır. Bu filmlerden iki yıl önce çekilen *C Blok (1994)* filmini seçmeme nedenini ise filmin, *Eşkuya (1996)* ve *Tabutta Rövaşata (1996)* ile karşılaştırılabilir bir etki yaratmamasından kaynakladığını belirtmektedir (Suner,2015:42). Burçak Evren ise yeni dönemi Zeki Demirkubuz'un *C Blok (1994)* filmi ile başlatan isimlerdendir (Sivas,2011:128). Yeni Türk sinemasının kavramsal çerçevesini çizerken kullanılan "zamansal" parametrenin yetersizliğine ve kusurlarına karşın dönemsel çerçeveyi bir noktadan başlatma gerekliliği, ister istemez sinema tarihi içindeki sürekliliği görmezden gelme riskini taşıyacaktır (Suner,2015:42).

"Yeni Türk sineması" kavramında belirtilmesi gereken diğer parametre ise "yeni" sözcüğünün işaret ettiği "zamansal" çerçeve ve dolayısıyla tarihsel döneme ve "yeni dalga" sinemaya yapılan vurgu. Ulusal sinema anlatısı içinde yeni bir dönemi başlatan akım olarak kavramsallaştırılan "Yeni dalga sinema", sahip olduğu yeni ve farklı sinemasal üslup sebebiyle önceki dönemden bariz bir kopuşu gösterir (Suner,2015:29). Türk sinemasındaki bu yeni yönelimde kendinden önceki Yeşilçam döneminden bir kopuş sergilemektedir. Atam, sinema tarihimizdeki bu yeni dönemin önceki Yeşilçam dönemi ile karşılaştırıldığında beş ana başlık üzerinden farklılık gösterdiğini belirtir. Yeni Türk sinemasıyla birlikte seyirci davranışlarında köklü bir değişim yaşanırken seyirci sayısında da ciddi bir yükseliş gözlenmiştir. Yerli yapımlara artan ilgi ile birlikte genel seyirci sayısındaki artış Türkiye'nin Avrupa ülkeleri arasında yerli yapımların en çok izlendiği ülke haline gelmesini sağlamıştır. Türk sineması basında daha fazla yer edinmeye başlamış, filmlere gösterilen ilgi beraberinde yönetmenler ile gerçekleştirilen söyleşilerin ve etkinliklerini sayısını arttırmış aynı zamanda filmlerin eleştirel bir gözle izlenmesini sağlamıştır. Ödül sistemleri de büyük bir değişim yaşamış, 1980'ler de ve öncesindeki yıllarda ilk filmi yapan yönetmenlerin büyük ödülü alması nadiren görülen bir olayken 1996 yılında Antalya Film Festivalinde en iyi film ödüllünü *Tabutta Rövaşata (1996)*'nın alması ardından, genel olarak genç ve yeni yönetmenlerin

filmlerine verilen ödüller meşrulaşmış ve sayısal olarak da büyük bir artış göstermiştir. Yapımcılık ve gösterimle ilgili örgütlenme tarzları ise daha önceki yerleşik yapıyla tümünden bağlarını kopararak yeni bir mecrada akmaya başlamıştır. Yeni dönem ile birlikte klasik yapımcı tipi ortadan kalmış, yönetmenler yapımlarını kendileri organize etmeye başlamıştır. Yeni Türk sineması döneminin yönetmenleri büyük oranda yeni kuşağın üyeleridir. Sinemamızda aktif olarak üretim yapan yönetmenlere bakıldığında çoğunluğu 1990 sonrası film üretimine başlayan yönetmenlerin oluşturduğu görülmektedir (Atam,2010:60). Türk sinemasına yepyeni bir kimlik ve ivme kazandıran bu çalışmaların hemen hepsinin yönetmenlerinin ilk veya ikinci filmi olduğunu belirten Erus, Türk sinemasının bize kendi filmlerimizi sunma sürecine girdiğini belirtmektedir. Erus, bu filmleri “*öykülerini popüler kalıpların dışında anlatan, kahramanları genellikle ‘kaybeden’, görsellik ve içerik açısından daha sağlam, çok daha ‘yerli’, bize ait filmler*” (Erus,2005:50) olarak tanımlamaktadır. 1990’lı yıllardan itibaren yukarıda belirtilen yönelimler çerçevesinde film üreten ve yeni dönemin ilk temsilcileri olarak görülen Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin kendi sinema dillerini oluşturma konusundaki gayretleri ve birçok film festivallinden ödül alarak teşvik edilmeleri 2000’li yılların yeni yönetmenlerini de motive etmiştir (Gürbüz,2015:274).

Türk sinemasının 90’lı yıllarla beraber içinde bulunduğu bu yeni dönem eleştirmenler, sinema yazarları, araştırmacılar tarafından farklı ifadelerle tanımlanmıştır. Sinema yazarı Agah Özgüç, Türk sineması içerisindeki bu yeni dönemi “Yeni Bunalımcı Filmler” ifadesiyle tanımlarken sinema yazarı ve araştırmacısı Burçak Evren ise “Bağımsızlar Dönemi” veya “Post Yeşilçam” olarak adlandırmaktadır (akt Sivas,2011:128). Sinemamızdaki bu yeni dönemin ilk kuşağı içinde sayılan Derviş Zaim ise “bağımsız”, “yeni” ya da “genç” nitelemesinin sorunlu olduğunu vurgulayarak bu kavramlar yerine “alüvyon” kavramını önermiştir. Zaim’e göre 1990’larla birlikte değişmeye başlayan yeni sinema anlayışı farklı kollardan beslenmesine rağmen aynı yoldan ilerleyen bir alüvyon şeklindedir (akt Gürbüz,2015:274). Fakat günümüz Türk sinemasını tanımlama amacıyla girişilen mücadelede genel kullanım olarak Yeni Türk sineması kavramı artık yerleşmiş durumdadır (Atam,2010:60). Ancak Yeni Türk sinemasının ilk örneklerinden sayılan Zeki Demirkubuz’un *C Blok (1994)* veya *Üçüncü*

*Sayfa (1999)* filmlerine bakıldığında, bu filmlerin başında yer alan ‘‘Bağımsız Yapım’’ ibaresi (akt Sivas,2011:129) sanat sinemasının dolaylı olarak ilişkilendirildiği ‘‘Bağımsız Sinema’’ kavramını incelemeyi gerektirmektedir.

### **3.2.1.2. Bağımsız Türk Sineması**

Bağımsız sinema tanımından bahsedebilmek için ilk önce film üretim aşamaları boyunca yapım öncesinden (pre-production) yapım sonrasına (post production) kadar yaratıcı ve teknik ekibe yönelik müdahalelerin görüldüğü bir anlayışın varlığından söz etmek gerekmektedir. Böyle bir anlayış ise sinemanın endüstriyel gücünü çok kısa zamanda fark eden Amerikan sinemasının tarihsel gelişiminde açıkça görülmektedir (Gürbüz,2015:268). Bu nedenle bağımsız sinema kavramı ile ilgili vereceğimiz görüşlerin çoğu Amerikan sinema endüstrisi kaynak alınarak ifade edilmiştir. Bağımsız sinema üzerine yazılan her kitap ya da makalenin yazarın tanımlamalarla cebelleşmesi ile başladığını belirten Douglas Kimball Holm, ‘‘bağımsız sinema’’ kavramının 1977 yılında konuşulmaya başlandığını ve geleneksel finansman kalıpları dışında üretilip büyük Hollywood stüdyolarından bağımsız olan şirketler tarafından dağıtılan filmler için kullanıldığını belirtir (Holm,2011:12). Bağımsız sinemanın endüstriyel özerklik dışında bazı anlatı kalıpları ve estetik unsurları barındırması gerektiğini vurgulayan Maria Debora Farina’ya göre bağımsız sinemanın estetik boyutu, üslup ve görüntü bakımından ana akımın estetik politikalarına ve kalıplarına karşıt bir tavır sergilemesiyle mümkündür (akt Sivas,2011:125). Ancak günümüz Türk sinemasını ele aldığımızda endüstriyel açıdan veya anlatımsal açıdan herhangi bir egemen duruş söz konusu değildir (Sivas,2011:143). Sinemanın endüstri haline gelmesi demek uzmanlaşmak, farklı türlerde filmler üretmek, iş sahaları oluşturmak, istihdam ve ticari pazar yaratmak demektir (Gürbüz,2015:271). Oturmuş bir sinema sanayi olan Hollywood ile Yeşilçam’ın temel özellikleri karşılaştırıldığında kar beklentisi dışında iki sinemanın yapılanma, alt yapı ve finansal konum olarak birbirlerinden çok farklı olduğunu belirten Kirel, Yeşilçam’ın altmışlı yıllarını Hollywood’un Stüdyo Sistemi’nin gelişmemiş bir taklit versiyonu olarak görülebileceğini belirtir (Kirel,2005:66). Erus ise Hollywood’un stüdyo sistemi ve Yeşilçam’ın 60’lı yıllardaki yapısına dikkat çekerek ana akım film sektörünün varlığı için yapım-dağıtım bütünleşmesinin önemine dikkat çeker (Erus,2007:6). Bu nedenle Türk

sineması içerisinde bağımsız sıfatını kullanırken onun nereden bağımsız olduğunu anlamak için egemen sistem olarak gözettiğimiz unsur, Yeşilçam'ın geleneksel yapısı olacaktır (Sivas,2011:143).

Yeşilçam, dönemin film ilişkilerine, kurulan anlatı kalıplarına, sinema-seyirci ilişkisine ve gişeye odaklı film üretim anlayışına verilen kavramsallaştırılmış bir isimdir (Sivas,2007:80). Özellikle ticari anlamda 1960'lardan 1970'li yılların ortalarına kadar büyük bir başarı yakalayan Yeşilçam, niceliksel anlamda fazla sayıda film üretimi gerçekleştiren fakat anlatı kalıpları doğrultusunda kendini tekrarlayan, seyirci sayısındaki yükseklik ve yarattığı star oyuncularla toplumda yaratılan popüler kültür sayesinde yıllarca Türk toplumunu etkileyen önemli unsurlardan biri olmuştur (Metin,2019:402). Fakat 1966 yılında Türk sinemasının işleyişini yorumlayan Nijat Özön, durumu tüm açıklığıyla ortaya koyar ve sonun karanlık oluşuna değinir:

Bugün sinemamız özgünlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş başıboş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi, yanlış ilkelere göre işleyen koruma düzeni; kendi kendini yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu; görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle zevki korkunç şekilde köreltilmiş seyirci kütlesiyle er geç çökmeye mahkûmdur (akt Kirel,2005:53).

Nijat Özön'ün dönemin Türk sineması üzerine yaptığı bu yorum zaman içinde doğruluğunu kanıtlamıştır. Altın çağını yaşayan Türk sineması yetmişlerin sonuna doğru çöküşe sürüklenmiştir. 1980'li yıllarda ise ekonomi ve siyasi başta olmak üzere, toplumsal yaşamın her alanında büyük kırılmalar yaşanmıştır. 1980'li yıllar, 24 Ocak 1980 Kararları ile başlamakta; 12 Eylül askeri darbesi, takip eden dönemdeki askeri hükümet, 1982 Anayasası, 1983 tekrar sivil iktidara dönüş ve onu izleyen süreç ile devam etmiştir (Kurtoğlu, 2011:18). Dönemin belirleyicisi, biçimlendiricisi olan 12 Eylül askeri darbenin koşullarında yaşarken, film üretme ve izleme koşulları da paralelinde değişime uğramıştır (Esen,2010:185). 12 Eylül rejiminin baskıcı politikaları filmlerde toplumsal konuların geri plana itilmesine yol açmış onun yerine bireyin sorunları özellikle bu bağlamda kadın sorunları işlenerek, stereotiplerin dışında gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye taşınmıştır (Erus, 2005:46). Böylece yönetmenler baskıcı politikalar ve yasaklar karşısında dolaylı olsa da eleştirel yanlarını devam ettirebilmişlerdir. Fakat 12 Eylül

askeri darbe sonrası 1987’de yaşanan Hollywood darbesi ile sinema iki yönden kuşatılarak adeta nefessiz bırakılmıştır (Esen,2010:182).

1987 yılında Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan değişiklikle majörlerin Türkiye’deki sinema sektörüne girişi, çağdaş teknolojiyi yakalayamayan Türk sinemasının, Hollywood yapımları, özel televizyon yayınları ve videolar nedeniyle izleyici kaybı yaşamasına neden olurken yapımcıları yerli yapım üretiminden film ithalatına veya video alanına yöneltmiştir. Yaşanan olumsuz gelişmeler Türk sinemasında var olan yapım-dağıtım-gösterim üçgeninin yıkılmasına ve finans kaynaklarında değişim yaşanmasına sebep olmuştur (Sivas,2011:133). 1990’lı yıllara kadar geleneksel film üretim sistemine sahip olan Türk sineması, bu yıllarda örgütlü ve bilinçli bir çıkış olmaksızın kişisel sermayeleriyle kendi dilini kurmayı amaçlayan yeni bir kuşağın ortaya çıkışıyla Bağımsız Türk Sineması tartışması gündeme gelmiştir (Boydak,2011:152).

Bağımsızlık anlayışının temelini oluşturan ve Bağımsız Sinemacı’ların ortaya çıkmasına fırsat sağlayan en önemli gelişme finans kaynaklarında görülen değişimdir. Film üretmek isteyen yönetmenlerin geleneksel film üretim sisteminde yaşanan değişim sonucunda beslendikleri finans kaynakların başında temel sermayeleri, kişisel birikimleri ve aldıkları kişisel borçlar oluşturmaktadır. 1990 yılında ilk kez filmlerin projelerde belirlenen maliyetinin yarısının Kültür Bakanlığı tarafından karşılanması uygulamasına geçilmiştir. Türkiye’nin de üye olduğu Eurimages ise önemli finans kaynaklarından. Bunlara ek olarak Türk sinemasında ilk defa sponsorluk kavramı ortaya çıkmıştır. Türk sinemasının beslediği bir başka kaynak ise filmlerin televizyonlara yapılan ön satışlarından sağlanan kazançtır (Sivas,2011:134).

Burçak Evren, Türk sinemasında “Bağımsızlar Dönemi”ni Zeki Demirkubuz’un *C blok (1994)* ve *Üçüncü Sayfa (1999)* filmlerini örnek göstererek 1994 yılı ile başlatmakta ve günümüze dek getirmektedir (Sivas,2011:128). Türk sinemasındaki bağımsızlık söylemine karşı çıkan sinema yazarları ve eleştirmenlerde mevcuttur. Sivas’ın aktardığı üzere Giovanni Scognamillo, Burçak Evren’in Türk sinemasındaki bu yeni dönemi “Bağımsızlar” olarak adlandırmasını idealist bir yaklaşım olarak değerlendirmekte ve bağımsız sinemanın sadece Türkiye’de değil dünyada var olabileceğine inanmadığını dile getirmektedir. Türkiye’de yapım kaynakları açısından

tümünden bağımsız bir filmin çekilebildiğini fakat dağıtım aşamasında film, Özen Film'e verilirse, bu noktada "nerede bağımsızlık?" sorusunu sormamız gerektiğini belirtmektedir (Sivas,2011:129). Holm de Amerikan sinema endüstrisindeki dağıtım-yapım bütünleşmesini temel alarak aynı soruyu sorar: "*Bir film yapımcısı filmi çekmek için gerekli araç gereci kiralamak amacıyla yeterli parayı toparlayabilir ama filmi bitirdikten sonra onu insanlara göstermenin yolunu nasıl bulacaktır?*" (Holm,2011:23).

Amerikan film endüstrisi içerisinde "bağımsız" film dağıtımcılarının çok azının gerçekten bağımsız olduğunu belirten Holm, çoğunun büyük dağıtım şirketlerinin bir kolu olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle bağımsız film için ekonomik sınıflandırma yapılamayacağından bu tür izleyicinin "ürünün" genel doğasına dair beklentilerini karşılayan bir türe dönüşmüştür (Holm:2011:107).

Buna göre bağımsız sinema; Farklı, karşıt ya da muhalif bir üretim süreci içerisinde geleneksel olarak oluşmuş iş bölünmelerinin ve hiyerarşilerin dışında durur. Basit bir göster anlatı geleneğinden, doğrusal anlatıdan, bu anlatım biçimleri ile oluşmuş geleneksellere kopuşu temsil eder. Kendine yönelik bir bakışı kendi film yapım sürecinin farkında oluşun ve bunu yaptığı işe de yansıtan bir kaygının bulunması ve bu süreçle birlikte bu kaygıyı filmin kendisine ve muhtemel seyirciye de taşıması. Seyirciyi salonu dolduran kalabalık, gişeye yansıyan numaralar olarak algılamak yerine aktif ve katılımcı bir izlemenin amaçlandığı ilişkinin tarafıdır. Kapitalizmin, ticari, reklama ve tüketime dayalı tek tipleşiren yoğun ölçekli üretim alanının dışındadır (akt Şimşek,2017:42).

Bu nedenle bağımsız sinema kavramının endüstriyel (ekonomik) bağımsızlık dışında içerdiği öngörülen pratikleri düşünmek ufuk açıcı olacaktır. Sivas, sinemada bağımsızlık anlayışını temellendiren endüstriyel (ekonomik) bağımsızlık, ideolojik bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık, seyretme ilişkisi bakımından bağımsızlık olmak üzere dört pratikten bahseder ve bağımsız bir filmin bu dört pratikten en az birini veya bazen birkaçını aynı anda barındırabileceğini belirtmektedir (2011:126).

Bağımsız bir yapım için bile ekonomik sınıflandırma yapılamamasının nedeni kuşkusuz filmin, kendi varlık alanını tüm diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi kitlelerin huzuruna çıktığında kazanabildiğinden imgeler yaratma yeteneğinin yanı sıra, üretim sürecini planlamayı, üretilen ürünü pazarlamayı, dağıtmayı ve çeşitli yerlerde gösterime

sokmayı da gerektirmesinde yatmaktadır (Bikiç, 2018:47). Bu nedenle sinemanın üretim aşamasından gösterim aşmasına deyin ekonomi ile kurduğu bağ önem arz etmektedir.

### **3.3. Sinemanın Ekonomi Politikği**

Sinemanın ekonomi politikğine geçmeden önce, eleştirel ekonomi politik yaklaşımın doğuşuna, gelişimine ve iletişim araştırmalarında kullanımına bakmak gerekmektedir. Ekonomi politik, ticari kapitalizmin gelişme döneminde ve Aydınlanma çağında ortaya çıkmıştır (Yaylagül,2009:151). Ancak 19. yüzyılda özellikle Adam Smith, David Ricardo, John Stuart Mill ve diğer iktisatçıların çalışmaları ekonomi politik olarak görülmüştür (Bikiç,2018:52). Ekonomi politik yaklaşım merkantilizm olarak tanımlanan kapitalizmin ticari döneminde, gün geçtikçe yayılan ve egemen hale gelen kapitalist toplumsal düzeni açıklamak için kullanılmıştır (Yaylagül,2009:151). Feodal sistemdeki üreticinin kendi tüketimi için yaptığı kendi kendine yeten üretim tarzından kapitalist sistemle birlikte pazar yönelimli bir üretim tarzına geçişin yarattığı toplumsal sorunları analiz etmek için ekonomi politik bilimi gelişmiştir (Yaylagül,2009:152). Üretim gücünün ve üretim ilişkilerinin toplumun gelişmesi için temel unsur olduğunu öne süren ekonomi politik görüş, toplum içindeki sınıfların üretim safhasındaki rollerini ve sahiplik yapılarını incelerken, aynı zamanda bu üstlenilen roller ile oluşan üretim tarzının toplumsal yapıyı nasıl etkilediğini de açıklamaktadır (Bikiç,2018:52). Kapitalist sistemde üretim ve tüketim ilişkisine pazar mekanizması aracılık eder. Bu sistemde üretim araçları kapitalistlerin özel mülkiyetidir ve üretilen mallar kapitalistlere aittir. İşçiler pazara emek gücünün sahibi olarak girer ve karşılığında ücret alır. Bu anlamda kapitalist sistem emek gücünü de emtiaya dönüştürür (Yaylagül,2009:152). Üretim güçleri ve üretim ilişkileri, üretim tarzını meydana getirerek toplumsal yapıyı şekillendirmektedir (Bikiç,2018:53).

Ekonomi politik yaklaşımın kurucu babası olan Adam Smith'in ön gördüğü liberal bir ekonomidir ve bu ekonomiye devletin herhangi bir dışarıdan müdahalesi olmadığı takdirde pazar mekanizması sayesinde ülkenin sahip olduğu kaynakların hepsinden faydalanılacağını ve toplumda iş bölümünün gelişeceğini, iş imkanlarının artacağını, sermaye birikimi neticesinde toplumun zenginleşeceğini düşünmektedir (Yaylagül,2009:157). Liberal ekonomi politik yaklaşımın daha çok ilgilendiği pazar mekanizması, arz ve talep, kar/zarar gibi herhangi bir iktisadi olay için uygulanabilecek

genel kavramlar sinema endüstrisi içinde geçerlidir. Liberal ekonomi politik yaklaşıma göre filmlerin içeriğinde belirleyici olan endüstri ve endüstriyel yapıda söz sahibi olan mülkiyet sahipleri değildir, asıl güç sahipleri olarak izleyicileri gösteren yaklaşım 'çoğulculuğa' vurgu yapmaktadır (Dağtaş, Aydın, Yılmaz,2018:189). Liberal kuramda iletişim endüstrilerinin bağımsız olarak nitelendirilmesinde bağımsızlıktan anlaşılan sermayeden bağımsızlık değil, devletin ekonomiye ve pazar mekanizmasının işleyişine müdahale etmemesidir. Pazarın serbest olması da izleyicilerin/tüketicilerin egemen oldukları görüşü ile desteklenir (Yaylagül,2009:161). Liberal ekonomi politik yaklaşım, ekonomi ile politikayı birbirinden ayırarak nihai belirleyici izleyicidir dese de iddia ettiğinin aksine süreçte etkin olan endüstridir. Dağtaş'ın aktardığına göre Peter Golding ve Graham Murdock süreçte egemen olanın tüketici değil 'endüstri' olduğunu vurgulamıştır. Endüstride, tüketimden her zaman önce gelen üretim, tüketimi şartlandırır. Tüketicinin belirleyiciliği sadece reklam endüstrisinin yönlendirmesiyle gelirine göre üretilmiş metalar arasından tercih yapabilmesinde (2018:190). Ekonomik yapının şekillendirdiği kurumlar eğitim, medya, sinema ve diğer kültürel araçları kullanarak bireyleri etkilemekte ve onlara yön vermektedir (Bikiç,2018:53).

Ekonomi politik yaklaşım özellikle Karl Marx tarafından tarihsel ve materyalist olmamakla eleştirilir. Bu nedenle eleştirel ekonomi politik yaklaşım, ilk başta tarihsel ve materyalist olmakla klasik ekonomi politikten ayılır (Yaylagül,2009:164). İrvan'a göre eleştirel ekonomi politik yaklaşım dört yönden farklılık göstermektedir.

İlki, bütüncüdür (holistic). İkincisi, tarihseldir. Üçüncüsü, merkezci olarak kapitalist teşebbüs ile devlet müdahalesi (public intervention) arasındaki dengeyle ilgilenir. Sonuncusu belki de hepsinden önemlisi, adalet, eşitlik ve kamu yararı gibi temel ahlaki sorunlarla ilgilenebilmek için verimlilik (efficiency) gibi teknik konuların ötesine gider (İrvan, 2002:65).

Dolayısıyla eleştirel ekonomi politik yaklaşım, öncelikle liberal paradigmanın varsayımlarını ve ön kabullerini eleştiriden geçirerek doğal düzen anlayışı yerine gerçeğin tarihsel olarak değiştiğini, farklı koşullara sahip insanlar için, farklı gerçekler olduğunu gösterir. Yani kapitalist sistem toplumları sınıflara böler ve özel mülkiyete dayanan toplumda üretim araçları sahiplerinin zenginleştiği, işçilerin giderek yoksullaştığı ikili bir yapı ortaya çıkar (Yaylagül,2009:166). Eleştirel ekonomi politik

üretim aşamasında ortaya çıkan bu ikili yapıyı incelerken, aynı zamanda bu rollerin toplumsal yapıyı nasıl şekillendirdiğiyle de ilgilenmektedir.

Ekonomik üretim araçlarına ve artı değere sahip olan kurumlar, kendi varlıklarını ve eylemlerini meşrulaştıracak biçimde toplumun ya da yönetilenlerin düşünce biçimlerini de belirleyebilmektedir. Bireyleri etkilemek ve yön vermek için özellikle medya ve kültür endüstrisinden faydalanmaktadır (Bikiç,2018:53). Sinemanın da dahil olduğu kültür endüstrilerinin ekonomi politik yaklaşım ile incelenmesi 1950’li ve 1960’lı yıllarda gerçekleşmiştir. Özellikle kitle iletişiminin ve onun bir parçası olarak sinemanın toplum içindeki öneminin giderek artması ve iletişimsel faaliyetlerinin ve boş zaman etkinliklerinin önemli bir endüstri haline gelmesi bunda etkili olmuştur (Yaylagül,2009:169). Çünkü ekonomik ve toplumsal düzenin birleşeni olan kitle iletişim sistemleri kapitalist toplumlar için aynı zamanda kitle tüketimi demektir.

İletişim ve kültürle ilgili çalışmalarda ekonominin ve siyasetin medya ürünlerinin üretim, dağıtım ve tüketimini nasıl şekillendirdiği üzerinde duran eleştirel ekonomi politik yaklaşım, liberal kuramın aksine iletişim içeriklerinin siyasi otorite tarafından egemen sınıfın çıkarına olacak şekilde düzenlenmesi ve yönetilmesine dikkat çeker (Yaylagül,2009:168). Bu bağlamda liberal devlet anlayışı içinde değerlendirildiğinde devlet sansürü, toplumdaki farklı grupların birbiriyle rekabet içindeki meşru hak iddialarını uzlaştırır; fakat Marksist bakış açısıyla değerlendirildiğinde ise devletin ve ardındaki egemen sınıfın çıkarlarını ve bu çıkarların tezahürü siyasal sistemi korumak için, devlet tarafından geliştirilmiştir (Özonur,2018:58).Piyasa mekanizması ve devletin siyasi ve hukuki sınırlaması neticesinde sinema filmleri kitle kültürü ürünlerine dönüşür. Kanun ve düzenlemeler sinema filmlerinin üretimi üzerine bazı sınırlamalar koyar ayrıca kapitalist üretim tarzının egemen olduğu endüstrinin yapısı nedeniyle en başta oto sansür devreye girerek eleştirel düşünceye ve yaratıcılığa ket vurmaktadır (Yaylagül,2009:172). Marx bu durumu, “*yasa ancak bana ait olmayan bir üslupla yazarsam yazmama izin verir*” şeklinde özetleyerek sansür için gerçek radikal tedavinin ortadan kaldırılması olduğunu söyler (akt Özonur,2018:59).

Medya sektörünün ve kültür endüstrisinin bileşenlerinden biri olan sinema, yerel, bölgesel ve küresel alanda görünürlük kazandırdığı filmler aracılığıyla duygu ve düşünceleri etkileyebilme gücüne sahiptir (Akbulut,2013:135). Sinema endüstrisini elinde bulunduran kapitalist sınıf, dolaşıma soktuğu filmler aracılığıyla topluma kendi düşüncelerini yayar. Marx ve Engels'e göre her yeni egemen sınıf, kendi çıkarlarını toplumun tüm üyelerinin ortak çıkarları olarak göstermek zorundadır (akt Özonur,2018:59). Bu nedenle sinema filmlerinin içeriği ideolojiktir. Levent Yaylagül'ün Joel Smith'den aktardığı üzere “*medyanın iktisadi anlamdaki kontrolü, içeriğin kontrolü anlamına gelmektedir*” (2009:179).

Küresel şirketler, filmler aracılığıyla anlattıkları öykülerle kendi dünya görüşlerine uygun temaları sunarlar. Bunlar kapitalizmin temel değerleri olan statü, bireysel başarı, kaliteli yaşam, cinsiyet rolleri, tüketim ve etnisite gibi konular olup Amerikan'nın egemen sınıflarının bakış açılarından ve dünya görüşlerinden doğru ele alınır (Yaylagül,2009:179). Üretim sürecinde çalışan kişinin kendi istek ve yetenekleri doğrultusunda üretim yapmasını sağlayacak bir toplumsal yapı oluşturulmamakta aksine toplumsal sorunlarla çok fazla ilgilenmeyen veya egemen ideolojinin bakış açısından değerlendirilen filmler üretilmektedir (Özonur,2018:71). Film içeriklerinde sunulan dünya sayesinde izleyiciler tüketime teşvik edilerek daha çok kar elde edebilmek adına gereken ortam, bilinçlerin yönetilmesi ile yaratılmaktadır.

Sinemanın ekonomi politik yaklaşımla incelenmesinde daha çok içerik boyutu üzerinde durulsa da sinemanın öncelikle endüstriyel bir üretim, pazarlama, araştırma ve geliştirme boyutu vardır (Yaylagül,2009:167). Sinema ekonomisi, filmi üretim aşamasından gösterim aşamasına kadar bir ürün olarak görmektedir. Bu sürecin işleyişini belirleyen şartları, süreci düzenleyen ve denetleyen kurumsal yapıları ve ortaya çıkan ekonomik ilişkileri görünür kılmaktadır (Akbulut,2013:135). Çünkü film üretimi sermaye gerektirir ve sermaye sahiplerinin temel amacı kar elde etmektir. Film şirketleri sahipleri tarafından endüstride çalışan kişilerin yarattığı artı değer mülk edinilmesi bu karı oluşturmaktadır. Kapitalist üretim tarzının sonucu olarak üretim sürecinde çalışan insanlar ürettikleri ürünün sahibi değil, emek gücünün sahibi olarak girer ve karşılığında ücret alırlar. Neticede ürünün asıl sahibi sinema endüstrisini kontrol eden kapitalistlerdir.

Farklı sınıflar kendi düşüncelerini topluma aktarabilmek için gerekli araç ve kaynaklara sahip olmadıklarından dolayı sinema alanında tek yönlü bir düşünce üretim ve dağıtımını gerçekleştirir. Düşünce çeşitliliğini sınırlandıran bu tekelleşme karı arttırmanın en kolay yoludur (Yaylagül,2009:171). 1980'lere kadar sinema sektöründeki bu tekelleşme ağırlıklı olarak ulusal sınırlar içerisinde gerçekleşmiştir. Her ne kadar filmler bu dönemde de ihracat ve ithalat edilse de sektörün mülkiyeti ve düzenleme biçimi ulusal sınırlar içerisinde gerçekleştirilmekteydi. Fakat 1970'li yıllarda yaşanan ekonomik kriz sonrası geliştirilen neo-liberal ekonominin etkisiyle 1980'lerde yaşanan özelleştirmeler AOL-Time Warner ve Disney gibi şirketlerin gelirlerinin yüzde 15'ini yurtdışı satışlarından elde etmesine ve 1990'ların sonuna gelindiğinde oranın yüzde 35'lere çıkmasına neden olmuştur (akt Dağtaş, diğerleri,2018:192).

Kapitalizmin başından beri yaşanan küreselleşme kapitalist üretim, dağıtım, bölüşüm ve tüketim ilişkilerinin dünyada egemen hale gelmesi demektir (akt Dağtaş, diğerleri,2018:191). Küresel bir pazar yaratmakta engel teşkil eden ülkeler arası gümrük duvarları, 1970'lerde uygulanan neo-liberal politikalarla mümkün mertebe kaldırılmaya çalışılmış (Yaylagül,2009:175); 1990'lara gelindiğinde ise Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması (GATT) müzakereleri esnasında Hollywood filmlerinin engellenmemesi için ABD hükümeti yoğun çaba göstermiştir (Erus,2007:9). Günümüzde ise sinema endüstrisi, bütün dünyada gösterime giren filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim sürecinde egemen birkaç şirket tarafından kontrol edilmektedir. Dünyada birçok ülke sinema film pazarında bu şirketlere bağımlı konumdadır. Bu da yerel sinema endüstrilerinin pazar paylarında daralmaya, filmlerin içerik ve biçiminin tek tipleşmesine neden olurken bir yandan da kimi yerel ya da ulusal ögenin dünya ölçeğinde pazarlanabilir bir ürüne dönüşmesini sağlamaktadır (Akbulut,2013:149). Yani küresel çokuluslu şirketler doğrudan ya da dolaylı olarak kültür, düşünce ve bilinç endüstrisi üzerinde diğer endüstrilerden daha büyük bir etkiye sahiptir.

Dünya pazarında Amerikan film endüstrisi olan Hollywood stüdyolarının egemenliği sadece üretim ayağında değil, küresel dağıtım ve gösterim ayağında da söz konusudur (Yaylagül,2009:177). Hollywood gibi büyük sinema endüstrisinde filmler, henüz üretilirken, kimler tarafından, nerelere, ne zaman dağıtılacağı, nerelerde gösterime

gireceği belirlenir (Bikiç,2018:58). Dolayısıyla bu tekelleşmenin yarattığı eşitsiz rekabet koşulları bağımsız yapımların geniş kitlelere ulaşmasını sağlayacak ortam ve koşulların sınırlandırılmasına neden olmaktadır. Türkiye sinema sektörü özelinde baktığımızda dağıtımda tekelci bir yapılanma sürdüren Mars Dağıtım, büyük sinema salonlarını kendi bünyesinde bulundurduğu için hangi filmlerin gösterime gireceğini de belirlemektedir. Bu nedenle büyük şirketlerin aktör olmadığı bağımsız filmlere yaşam hakkı tanınmamaktadır (Dağtaş diğerleri,2018:207). Ana akım ticari filmlere alternatif olarak karşımıza çıkan bu filmler için pazara çıkmada film festivalleri önemli bir rol oynamaktadır. Film festivalleri de ekonomi-politik yaklaşım çerçevesinde film endüstrisinin bileşenlerinden biridir (Bikiç,2018:58). Bu sebeple egemen sınıf ideolojisinin *“düşünce üretimi ve dağıtımıyla çağa mührünü bastığı önermesi, film festivalleri ve festival ağıyla da ilişkilendirilebilir”* (Öcal,2013:73). Sermayenin tahakkümü sürdüğü sürece devam edecek olan ideolojik ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda söylemsel ağırlıkta ilerleyen devletin ideolojik aygıtları içerisinde film festivallerinin varlığından söz edilebilir.

Festivaller aracılığıyla seyircilerle buluşacak olan filmler birçok başvuru arasından seçici kurul/jüri tarafından değerlendirmeye alınıp belirlenmektedir. Film festivallerine seçilen anlatılarla *“söylemin üslubunu ve içeriğini denetleyen simgesel seçkinlerin, aynı zamanda tesir tarzı üzerinde ve böylece toplumdaki ideolojik yeniden üretim üzerinde kısmi denetime sahip seçkinler”* (Dijk,1994:281) içerisinde yer aldığı söylenebilir. *“Festivalleri özgürlükçü, filmleri bağımsız tanımlayan”* (Öcal,2013:11) anlayışın ötesinde *“seçkinlerin sesi sıklıkla anonim ya da kurumsal efendinin sesidir. Seçkinlerin çıkarları ve ideolojileri genellikle onlara ücretlerini ödeyenlerinkinden ya da onları finanslar olarak destekleyenlerinden temelde farklı değildir”* (Dijk,1994:277). Bu önem açısından bu tezde, film seçim sürecinde etkin rol oynayan seçici kurulların belirleniş biçimleri, festivallerin kurumsal yapısı ve işlevleri gibi dinamikler ele alınarak festivalin iktisadi anlamdaki kontrolünün festivalde ödül alan filmlerin seçiminde ve öne çıkacak anlatının belirlenmesinde etkili olup olmadığının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

## 4. TÜRKİYE'DEKİ FİLM FESTİVALLERİNİN YAPISI: ULUSLARARASI ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ ÖRNEĞİ

### 4.1. Film Festivali Olgusu ve İşlevleri

Festival kavramı “*tarihi önceden belirlenmiş, belirli bir sürede ve isimde düzenlenen, gelenekselleşmiş, toplum belleğine yer edinmiş, bir yörenin simgesi haline gelmiş, sürekliliği sağlanmış etkinlikler*” olarak tanımlanmaktadır (Uğurlu & Aşkan,2018:83). Festivallerin sayısız alt kolları bulunmakla birlikte belli bir perspektifle tematik kategorilere de ayrıldığı görülmektedir. Genellikle en büyük festival kategorisini müzik festivalleri (pop, rock, klasik müzik gibi) ve film festivalleri (Kısa film, çocuk ve çevre film festivalleri gibi) oluşturmaktadır (Yetkiner,2019:17). Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü'ne göre ise film festivali “*çeşitli filmlerin topluca oynatılması, değerlendirilmesi, ödüllendirilmesi, biçiminde düzenlenen ulusal ya da uluslararası film gösterisi*” anlamına gelmektedir (akt Özön,2000:87).

Marijke de Valck, “*Film Festivali*” adının “*ulusların, bölgelere veya etnik kökenlere ait değerlerin paylaşıldığı, kültürel kimliklerin desteklendiği topluluk festivallerinden ilham aldığı*” belirtmektedir (akt. Cinoğlu,2018:454). Sinemanın kurumsal sanat dünyasının temelini oluşturan film festivalleri kültürlerin kurumsal olarak dağılmasını sağlayan merkezler olarak biçimlenmektedir (Bikiç,2019:71). Uluslararası film festivalleri sayesinde farklı uluslara ve kültürlere ait filmler bir araya getirilerek ana akım sinemaya karşı alternatif bir anlatı sunulabilmektedir. Fakat Cindy Hing-Yuk Wong'a göre “*kültürel çeşitliliği tanıtır çoğulculuğa imkân veren festivaller aynı zamanda tek tip kültür/kimlik inşası için güçlü bir araç olarak*” görülmektedir. Film festivalleri hem filmlere kültürel değer katılan “*bir “büyük” sinema kanonunu*” tanımlamakta hem de “*filmlerin meta olarak dolaştığı küresel bir ticaret ağı*” oluşturmaktadır (akt. Cinoğlu,2018:454).

Wong'a göre festivaller “*özel mesajların kamuoyuna duyurulması, bazen de muhalif kesimlerin bir araya gelmesini sağlayan, rekabet aracılığıyla cazibesinin arttırıldığı ve böylece sanat ve ticaret arasında köprülerin kurulduğu yerlerdir*” (akt

Yetkiner,2019:17). Film festivalleri özelinde düşündüğümüzde filmler kitlelere ulaşılması istenilen mesajın kendisidir. Fakat yaratılan bu ürün hem bir ekip çalışması hem de teknolojiyi kullanması gerektiğinden maliyetli olmaktadır. Dolayısıyla iletilmek istenilen mesajın kitlelere ulaşması için gerekli olan dağıtım ve gösterim ayağı film festivalleri sayesinde gerçekleştirilerek sanat ve ticaret arasındaki bağ kurulmaktadır. Film festivalleri aracılığıyla verilen ödüller, kaliteli filmler üretmek için itici bir güç oluşturmaktadır. Özellikle uluslararası film festivalleri ülkelerin sinema endüstrilerini geliştirmekte, filmlerin diğer ülkelere pazarlanmasını ve gösterilmesini sağlamaktadır (Esen,1994:106). Başka bir deyişle *“film festivallerinin estetik algılarımızı belirleyen/yönlendiren ve bir filmin/sinemacının ‘iyi’ olarak görülebilmesini sağlayan yapı/sistem olmalarının yanında önemli bir ticaret ağına altyapı sağlayan ekonomik entiteler”* olduğu söylenebilir (Cinoğlu,2018:454). Uluslararası Boğaziçi Sinema Derneği'nin düzenlediği *“Film Festivalleri ve Türkiye’de Sinemanın Geleceği”* konulu forumda konuşmacı olan Reis Çelik (Elkatmış,2015:11) ise festivallerin değişen formundan bahsederek festivallerin *“sinemada sadece film göstermenin önüne geçip o ülke sinemasının, sanatının dünya ile entegrasyonundan tutun kendi ülkesindeki sinemasal sorunların dile getirildiği çözüme yönelik yapıların masaya yatırıldığı birer merkez haline”* geldiğini belirtir. Filmlerin, yerel üretimlerin küresel pazarda yer bulabilmesi için festivaller adeta vize verirler (Cinoğlu,2018:457). Dolayısıyla ulusal sinema kimliğinin yaratılmasında, geliştirilmesinde ve desteklenmesinde aynı zamanda küresel boyutta görünürlük kazanmasında film festivallerinin önemli bir işleve sahip olduğu aşikardır.

Filmler ister insanları uyutmayı amaçlasın ister onları uyandırmayı her iki kesiminde izleyici kitlelerine gereksinimi vardır. İşte, film festivalleri Esen’e göre bu gereklilikten doğmuştur (Esen,1994:105). *“Sinema tam anlamıyla bir kitle sanatıdır”* diyen Jarvie bunun nedeninin sadece seyirci kitlesine hitap etmesinde değil aynı zamanda hem filmi izlerken hem de sonrasında izlenen filmin tartışmaya açılmasıyla bir sosyalleşme alanı yaratmasından kaynaklandığını belirtir. Kirel’in *“sinemaya gitmek”* olgusunu tartışmaya açtığı yazısında sinemanın *“sosyal bir bütünleştirici olarak gündelik yaşamdaki yerinin altı çizilmektedir”* (akt Kirel,2012:25). Bu sosyal niteliğin en belirgin biçimde yaşandığı alanların başında şüphesiz ki film festivalleri gelmektedir. Film

festivalleri, izleyicilere multiplex sinemalarda ulaşmanın zor olduğu, örneklerini göremediğimiz alternatif anlatıları, sanat sinemasının örneklerini göstermenin yanında sinema sanatçıları ile izleyicileri buluşturarak gerçekleştirilen fuayelerle film eleştirisi pratiğinin gelişmesini sağlamaktadır.

“Festivallerin sinema sanatına olan en büyük katkısı film eleştirisi pratiğinin gelişebilmesi için gereken kültürel zeminin oluşmasında yardımcı olmalarında yatmaktadır. Filmlerin eleştirel bir gözle izlenmeye başlanması sinema eserlerinin başarı ve niteliklerinin keşfedilmesine olanak sağlamaktadır. Sinema izleyicisinin festivallerin de yardımıyla zaman içinde edineceği film eleştirisi kültürü, ulusal sinemalar içerisindeki nitelikli ve orijinal sinema eserlerinin hak ettikleri değeri görmelerini sağlayarak daha nitelikli filmlerin üretilmesi için gereken izleyici talebini yaratacaktır. Dolayısıyla festivaller sadece yeni yapımların ve sinema sanatçılarının sinema severler ile buluştuğu etkinlikler olmanın ötesinde izleyicilerin sinema izleme edimlerini eğiterek onların görme duyularını geliştiren kültürel pratiklerdir” (TRT Akademi,2018:23)

Uluslararası Boğaziçi Sinema Derneği'nin düzenlediği “*Film Festivalleri ve Türkiye’de Sinemanın Geleceği*” konulu forumun konuşmacılarından Olkan Özyurt (Elkatmış,2015:18) “festivallerin işlevi nedir?” sorusuna istinaden İstanbul Film Festivali’ni örnek göstererek bir ekol ve okul olma hali olduğunu ve birçok yönetmen ve sinema yazarının yetiştirdiğini belirtir. Festivallerin seyirci ile kurduğu ilişki sayesinde sinema kültürüne çok ciddi katkısı olduğunu savunmaktadır. Yamaç Okur da (Elkatmış,2015:37) festivallerin yılda bir hafta on gün yapılan etkinlikler ile değil yıl içerisinde yayılacak etkinlikler düzenleyerek daha fazla seyirci yaratabileceğini belirtir. Film festivallerinin alternatif anlatılar için dağıtım ve gösterim olanağı sağlarken bir yandan da toplumu kültürel anlamda zenginleştirdiğini ve geliştirdiğini söylemek mümkündür.

Film festivalleri sanat sinemasının geliştirilmesi ve bağımsız yönetmenlerin desteklenmesi dışında farklı işlevlere de sahiptir. Houghton “*festivallerin işlevlerini turizm, eğlence, eğitim, sosyal etkileşim, iş, ticaret ve ilham kaynağı olarak sıralamaktadır*” (akt. Uğurlu & Aşkan,2018:83). Dolayısıyla yerel yaşamın renklenmesi, turizmin canlandırılması, ekonomiyi çeşitlendirerek yerel halk için iş olanağı sağlanması ve festivalin düzenlendiği kentin tanıtılması gibi genel kültürel işlevlere de sahiptir (TRT Akademi,2018:23). Özellikle sinemanın temelde bir kent eğlencesi olarak hayatımıza

girdiği ve kısa zamanda kent yaşamının olmazsa olmaz bir parçası olduğu düşünüldüğünde film festivallerinin düzenlendiği kente katkıları yadsınamaz bir gerçektir (Kırel,2012:14).

1980 sonrası Neo-liberal politikalar gereği kentlerin pazarlanması, tanıtılması ve ön plana çıkarılmasına yönelik çeşitli politikalar geliştirilmiştir. 2000’li yıllardan sonra daha da belirginleşen bu stratejiler içinde, yerel yöneticiler ve ulusal politikalar gereği kentlerin filmler aracılığıyla tanıtımı ve kentlerde film festivallerinin düzenlenmesi bulunmaktadır (Yetkiner,2017:1406). Film festivalleri ve filmler sayesinde bölgeye gelen ziyaretçi sayısı artarak ekonomik getiri sağlanmakta ve kentin imajı geliştirilerek saygınlık kazanmaktadır. Kente kimlik kazandıran ve kültür turizminin önemli bir ayağını oluşturan festivaller ile kente kimlik kazandırması düşünülen ürünler turistik bir çekicilik olarak sunulmaktadır (Polat, Polat & Halis,2013:82). De Valck’a göre ‘*festivaller, ekonomik ve jeopolitik önemleri (turizm, gayri resmi film pazarları) için ayakta kalmaya çalışmakta ve bu açıdan festivaller ulusal sinemanın vitrini olarak görülmektedir*’ (akt Yetkiner,2019:152). Hıdıroğlu’nun Türkiye’de 1980 sonrası film festivallerinin daha çok turizm kapsamında ele alındığına dair yaptığı vurgu festivallerin kentlerin tanınırlığının ve prestijinin artırılmasındaki işlevi açısından kullanıldığını göstermektedir (Hıdıroğlu,2010:122). Özellikle dernek, vakıf ve yerel yönetimler, düzenledikleri festivalleri daha çok toplumun eğlenmesi için gereken etkinlikler olarak görmektedir. Film festivalleri sanat vasfından çok belediyelerin hem kentin tanıtımı hem de faaliyet yapma göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır (Yetkiner,2019:97). Cinoğlu’nun Turan’ın dünyadaki önemli film festivallerini incelediği *Sundance’den Saraybosna’ya: Film Festivalleri ve Yarattıkları Dünya* adlı kitabından yaptığı alıntıya göre Turan uluslararası film festivallerini gündemlerine göre kümelerine ayırmaktadır. İş/ekonomi gündemi olan Cannes, Sundance, Showest festivalleri; jeopolitik gündemi olan Havana, Saraybosna ve Midnight Sun Festivalleri ve estetik gündemi olan Pordenone, Lone Pine ve Telluride Festivalleri olarak gruplandırmaktadır (akt Cinoğlu,2018:454).

Festivallerin bu çok yönlü işlevselliğinden hangi yönünün ağır basacağıın belirlenmesinde düzenleyicilerin etkisinin büyük olduğu söylenebilir. Türkiye’deki film festivalleri yerel yönetimler, kamu kurumları, özel kurumlar, sivil toplum kuruluşları,

kalkınma ajansları, üniversiteler ve bağımsız kişiler olmak üzere düzenleyicilerine göre sınıflandırılmaktadır. Ayrıca film festivallerini kapsamalarına göre kadın yönetmenlerin katılabildiği, öğrencilerin katılabildiği, uluslararası filmlerin katılabildiği ve tema sınırlaması bulunan olmak üzere farklı sınıflandırmalarda yapılmaktadır. (Bikiç,2019:121). Film festivallerinin farklı ihtiyaç ve gereksinimler doğrultusunda oluşturulduğu görülmektedir.

Sanat sinemasının kurumlaşmasının önemini 1934 gibi erken bir tarihte fark eden İtalya’da gerçekleşen Venedik Film Festivali, II. Dünya Savaşı nedeniyle kesintiye uğrasa da 1946 yılında yeniden başlamıştır. Bu fikir çok geçmeden Fransa tarafından benimsenir ancak 1939 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali de savaş nedeniyle ertelenir ve tekrar 1946 yılında düzenlenmeye başlar. 1946 yılından itibaren sanat filminin kurumlaşmasında önemli bir dönem yaşanır. Avrupa’da dört yıl içinde yarım düzine uluslararası film festivali düzenlenmeye başlar: Locarno, Karlovy Vary (1946), Edinburgh (1947), Biarritz ve Berlin (1950) (Kovacs,2010:26). Sanat sinemasının kurumlaşması noktasında Türkiye’deki film festivallerinin ortaya çıkışını ve tarihsel gelişimini öncelikli konu olarak ele almak gerekmektedir.

## **4.2. Türkiye’deki Film Festivallerinin Tarihsel Gelişimi**

Türkiye’de ilk film festivali 1948 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenen “*Yerli Film Müsabakası*” ile olmuştur (Esen,1994:109). Festival duyuru metninde “*Yerli Film Yapanlar Cemiyeti memleketimizde milli filmciliğimizin inkişafına çalışanları teşvik gayesiyle muhtelif ve müteaddit müsabakalar tertibine karar vermiştir*” diyerek duyuran yarışmada “*en güzel film, en iyi senaryo, en çok muvaffak alan rejisör, operatör, kadın ve erkek artist gibi dallarda ödülleri dağıtılmıştır*” (akt TRT Akademi,2018:23). En güzel film ödülünü “*Unutulan Sır*” filmi ile, Şakir Sırmalı alırken en çok muvaffak alan rejisör ödülünü de “*Kanun Namına*” filmi ile Lütfi Ömer Akad’a verilmiştir (Esen,1994:109).

Türkiye’deki festivallerin ikincisi çok kısa süre sonra, 1953 yılında Türk Film Dostları Derneği tarafından düzenlenmiştir (Esen,1994:109). Festivali birçok açıdan “*fiyasko*” olarak nitelendiren Akis Dergisi jürinin milletlerarası usullere uygun hareket

etmediğini belirtmektedir. Akis Dergisinde yayımlanan yazıda en ilgi çekici nokta yerli filmlerimizin “en ufak bir zevk unsuru” taşımamasına yapılan vurgudur. Dergi ise çözümü seyircide bulmaktadır: “*Bizce filmciliğimizin kalkınması için her şeyden evvel “Zevk Sansürü” lazım gelmektedir. Bu işi de halkımız yapacak ve kötü filmlere paydos borusu çalarak, temiz film meydana getirenlerin cesaretlerini arttıracaktır*” (Akis,1954:28-29). Buradan da anlaşılacağı üzere, ulusal sinemamızın gelişmesinde önemli faktörlerden biri olan seyircinin görme duyularının ve zevklerinin geliştirilmesi düşüncesi o yıllardan itibaren dile getirilmeye başlanmıştır.

Türk sinemasının diğer kısa ömürlü festivali ise 1959 yılında Türk Film Sanatçıları Derneği adına İstanbul Gazeteciler Cemiyeti tarafından gerçekleştirilmiştir. Fakat 14 dalda ödül verecek olan film festivaline sadece 21 film dahil edilebilmiştir. “*Festival tertibine yarayacak eser bulunmaması*” ve sinemacıların ilgisizliği Akis Dergisine göre Türk sinemasının festivallerle geç tanışması ve bu festivallerin uzun soluklu olmama nedenlerindedir (Akis,1959:32).

1961 yılında İstanbul Belediyesi Sanat Festivali kapsamında düzenlenen Türk Filmleri Yarışması Türkiye’deki beşinci ulusal film festivali olmakla birlikte daha önceki festivallerde gerçekleşen problemlerin aynı şekilde devam ettiği görülmektedir (TRT Akademi,2018:23). Seyirci ile buluşma konusunda yine sorun yaşanmasındaki sebep festivalin zamanlamasıdır: “*mevsimin hayli ilerlemiş bulunması dolayısıyla gösterilecek filmlerin -daha önce gösterilmiş olmaları: sebebiyle- doyurucu bir seyirci topluluğu çekmesini beklemek, biraz fazla iyimserlik olacaktır*” (Akis,1961:34). Festivalin film seçkisi belirlenirken “Dolandırıcılar Şahı” (1960) filminin yarışma dışı bırakılmasına itirazlar yükselmiş fakat ödülü “Kırık Çanaklar” (1960) filmi ile Memduh Ün kazanmıştır (Esen,1994:110).

1964 yılında ise Türkiye’de düzenlenen film festivallerinin en uzun ömürlüsü olan Antalya Altın Portakal Film Festivali gerçekleşmiştir. İlk yıllarında sanat festivali olarak gerçekleşmiş ve festivalin üçüncü yılı olan 1964 yılında sinemanın da dahil edilmesiyle Antalya Sanat Festivali’nin Filmcilik Dalı’nda ilk ödülü verilmiştir. Fakat festivalin kökeni bu sanat festivalinden daha eskiye dayanmaktadır. 27 Mayıs 1953 tarihinde Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro bölümü öğrencilerinin, Aspendos’ta

Romeo ve Juliette’i sergilemelerinden üç yıl sonra Antalya Belkıs Tiyatro ve Müzik Festivali düzenlenir. Takvimler 11 Nisan 1957’yi gösterdiğinde ise kentte bir film şirketi kuracak olan Behlül Dal’ı bir film festivalinin tohumlarını atmaya götüren süreç, arkadaşı Avni Tolunay’ın Belediye Başkanı olmasıyla hız kazanır. 1960’lı yıllarda bir tarım kenti olan Antalya’da düzenlenen festivalin ismi ve ödül heykelciliği bölgede en çok yetişen tarım ürünü olan portakal ile özdeşleşmiştir. Venüs heykeli ve portakalın festivalin simgeleri olarak belirlenmesinin ardından Dr. Avni Tolunay, Bn. Tolunay, Dr. Burhanettin Onat, Prof. İsmail Hakkı Onay, Hadi Yaman, Selahattin Burçkin, Mustafa Yücel ve Faruk Kenç’ten oluşan jüri ödüllerin sahiplerini açıklar (Elgün,2014:2). Festivalde en iyi yönetmen ödülünü alan Halit Refiğ aynı zamanda Gurbet Kuşları filmi ile en iyi film ödülüne de layık görülür (Özgüç,1990:124). 1979 yılında Sansür Kurulu’nun festivale katılan Yavuz Özkan’ın *Demiryol* (1979), Yavuz Pağda’nın *Yolcular* (1979) ve Ömer Kavur’un *Yusuf ile Kenan* (1979) filmlerini yasaklamak ve bazı sahnelerine sansür uygulamak istemesi üzerine tüm yönetmenler, yapımcılar ve jüri üyeleri durumu protesto ederek festivalden çekilme kararı almıştır. 1979 yılında gerçekleştirilemeyen festival, bir sonraki yıl için tarihini 13-20 Eylül 1980 olarak belirler ancak 12 Eylül askeri darbe nedeniyle tüm yurttaki sıkı yönetim ilan edildiğinden festival ikinci kez ertelenmek zorunda kalır (<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/1979-ve-1980-altin-portakal-i-yeniden-yapiliyor-18533534>). Fakat bugün hale devam eden festival Türkiye’nin en köklü film festivallerindedir.

Temelleri 1962 yılında Paris’te Şakir Eczacıbaşı’nın Henri Langlois ile görüşmesiyle atılan Türk Sinematek’ini kurma fikri, 25 Ağustos 1965 yılında Türk Sinematek Derneği’nin kurulmasıyla gerçeklik kazanmıştır. Kurucular kurulu Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Aziz Albek, Tunç Yalman, Semih Tuğrul, Sabahattin Eyüboğlu, Tuncan Okan, Cevat Çapan, Nijat Özön, Macit Gökberk ve Muhsin Ertuğrul gibi isimlerden oluşan derneğin, faaliyetleri içerisinde kültür mirasını korumak amacıyla sinema hakkında görsel-işitsel tüm belgeleri arşivlemek, dünya sinemasının önemli örneklerini seyirciyle buluşturmanın yanı sıra yapılan açık oturumlar, paneller ve konferanslarla film kültürü oluşturmak ve alternatif bir sinema sunmak gibi önemli katkıları bulunmaktadır. Sinemaseverler sayesinde uzun yıllar devam edebilen

Sinematek, günümüzde eski deneyimlerinden yola çıkarak Uluslararası İstanbul Film Festivali olarak faaliyetini sürdürmektedir (Alıcı, 2016:197-212).

1967 yılında Robert Koleji Sinema Kulübünün düzenlediği Hisar Kısa Film Yarışması döneminin ilk ve tek kısa film yarışmasıdır. 16 mm ve 8 mm dallarında ödül veren yarışma, başlangıçta gençlere olanak sağlaması ve Yeşilçam'a alternatif bir sinema yaratması nedeniyle övgüyle karşılanmış fakat çok geçmeden Genç Sinemacıların, yarışmanın yozlaştığını iddia ederek filmlerini göndermekten vazgeçmeleriyle güç kaybetmiştir. Hisar Kısa Film Yarışması'nın ömrü sadece dört yıl olmuştur (Erus,2015:118-119).

Çukurova ile bütünleşmiş olan pamuğu temsil eden “Altın Koza Film Festivali” ilk kez 1969 yılında “Altın Koza Film Şenliği” adıyla Adana Belediyesi ve Adana Sinema Kulübü öncülüğünde düzenlenmiştir. İlk yıl, *Kuyu* filmi ile en iyi yönetmen ve en iyi film dallarında Altın Koza ödülünü alan Metin Erksan olmuştur. 1973 yılına kadar gerçekleşen festival ekonomik olanaksızlar nedeniyle on sekiz yıl aradan sonra ancak 1992 yılında gerçekleştirilebilmiştir. Türk sinemasının geleceğine sahip çıkma düşüncesiyle Ulusal Uzun Film Yarışması'nın yanı sıra Öğrenci Film Yarışması'nı da programına dahil ederek Türkiye'de ilk kez bu alanda yarışma düzenleyen festival olmuştur. 1998'de Adana depremi, 1999'da Marmara depremi nedeniyle festival gerçekleştirilememiş ve 1999 yılı itibariyle Altın Koza yıla yayılan kültür sanat etkinlikleriyle sürdürülmüştür. Altın Koza Film Festivali yedi yıllık aradan sonra tekrar 2005 yılında düzenlenmiş olup kesintisiz şekilde devam etmektedir (<https://altinkozaff.org.tr/about/> ,Erişim:03.09.2019).

1972 yılında Nejat F. Eczacıbaşı tarafından düzenlenen İstanbul Festivali'nin kapsamına 1982 yılında “Sanatlar ve Sinema” temalı altı filmin gösterildiği bir “film haftası” dahil edilmiştir. 1984 yılı itibariyle “Sinema Günleri” adıyla ayrı bir etkinlik olarak düzenlenmeye başlanmıştır. Festivale bir sonraki yıl ulusal ve uluslararası olmak üzere iki yarışmalı bölüm eklenmiş ve uluslararası büyük ödül olan Altın Lale'yi 1984 adlı filmiyle Michael Radford alırken ulusal yarışmada ilk büyük ödülü *Bir Yudum Sevgi* filmiyle Atif Yılmaz kazanmıştır. 1989 yılında FIAPF (Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu) tarafından “özel konulu, yarışmalı festival” kategorisinde

tanınarak dünyanın önde gelen festivalleri arasına giren Sinema Günleri, böylece “İstanbul Film Festivali” adını almış ve 1984’ten bu yana devam devam etmektedir (<https://film.iksv.org/tr/festival-hakkinda/tarihce-2> ,Erişim:03.09.2019).

1970’li yılların ortasından itibaren Türkiye’nin içerisinde bulunduğu politik ortamın festivallere de etki ettiği hatta bazı festivallerin uzun yıllar düzenlenemediği görülmektedir (TRT Akademi,2018:24). “*Siyasi iktisadi koşullar, anarşi ve terör, 12 Eylül’ün öncesi ve sonrasındaki şartlar ve Amerikan sinemasının hegemonyası gibi çeşitli nedenler yüzünden yerli filmlerin sayısındaki azalma*” ve seyircilerin sinema salonları yerine evlerinin güvenli ortamındaki ucuz eğlence aracı olan televizyona yönelmesi de bunda etkili olmuştur. 1978 yılında yerli film izleyici sayısı 58.2 milyon olarak belirtilirken oran 1994 yılında 0,3 milyona kadar düşmüştür (Scognamillo,2010:368-370). Seyircinin sinemayla olan bağlarının zayıfladığı dolayısıyla festivallere olan ilginin de azaldığı bu dönemde Hülya Arslanbay farklı bir perspektif sunar. Özellikle yaşanan kriz sürecinde festivallerde verilen ödüllerin filmlerin salon bulmasını kolaylaştırdığını ve az sayıda olan seyircinin ilgisini çekme konusunda sinemaya katkı sağladığını belirtmiştir (Arslanbay,1994:34).

2000’li yıllarda ise giderek artan film sayıları ile kendi olanaklarını oluşturan bir “Yeni Kuşak Sineması” ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeni kuşak sinemacılar ve değişen seyirci profili ile birlikte filmlerde bu doğrultuda yeni nitelikler kazanmaya başlamıştır Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002) adlı filminin 2003 Cannes Film Festivali’nde ödülle dönmesi Türkiye’de başarılı yapımların üretildiğine ve Türk sinemasının uluslararası düzeyde yaratıcılara sahip olduğunu düşündürmüştür. Bu tarz filmler, Türk sinemasını dış pazarda temsil eden yapımlar olmasına rağmen içerde hak ettikleri ilgiyi görememektedir (Scognamillo,2010:450-451). Çalışma içerisinde Yeni Türk Sineması olarak ele aldığımız dönemi Scognamillo’nun Yeni Kuşak Sineması olarak tanımlasın da kuşkusuz dönemin yönetmenlerinin büyük oranda yeni kuşağın üyeleri olması etkili olmuştur. Yeni Türk Sineması sahip olduğu yeni ve farklı sinemasal üslup ile Türk sinemasına yeni bir kimlik ve ivme kazandırmıştır. Günümüzde sayıları gitgide artan ulusal ve uluslararası film festivalleri ile bu yapımlar seyirciyle buluşturmaya çalışılmaktadır.

2017-2018 yıllarında yapılan değerlendirmeye göre Türkiye’de tüm dallarda ve kategorilerde 148 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerin arasında sayısı 24’ü bulan uluslararası film festivali bulunmaktadır. Fakat dikkate alınması gereken bu festivallerin uzun soluklu olup olmadığıdır. Öyle ki 2017’de düzenlenen 58 festival 2018’de gerçekleştirilememiştir. Aynı şekilde 2018 yılında düzenlenen 81 festival 2019 yılında yapılamamıştır (Çölaşan,2018). Sadece festival düzenlemek üzere yapılan, sinema dünyasına bir katkı sunmayacak onlarca festivalin varlığı, bu festivallerin sanat açısından sinemaya neler verebilecekleri ve kaç yönetmeni dünya ve Türkiye sinemasına kazandırabilecekleri konusunda muğlaklık yaratmaktadır (Yetkiner,2019:109). Bu nedenle film festivallerinin ülkeye ve ülke sinemasına fayda sağlayabilmesi için sayısal çokluğundansa niteliği ve sürekliliği önem arz etmektedir.

#### **4.2.1. Film Festivallerinde Süreklilik Sorunu**

Türkiye’deki film festivallerinin temel sorunlarından biri de ülke siyasetinden ve ekonomisinden kaynaklı problemlerin festivallerin ertelenmesine ya da düzenlenmemesine yol açmasıdır (Yetkiner,2019:109). Festivaller kapsamlı etkinlikler olması nedeniyle düzenlemek ve sürdürmek finansal açıdan zor ve belirsiz bir süreçtir. Yamaç Okur, Berlin Film Festivali’ni örnek göstererek festival bütçesinin 1/3ünü kamudan, 1/3ünü seyirci ve market bölümünden, 1/3ünü de sponsorlardan finanse ederek bir denge gözetildiğini belirtir (Elkatmış,2015:13). ‘‘*Film Festivalleri ve Para İlişkisi*’’ konulu panelin konuşmacılarından Azize Tan, Türkiye’de finansal anlamda Kültür Bakanlığı’ndan alınan yardımların festival bütçesine girmeden doğrudan ulusal yarışmaların ödülleri karşıladığını belirtmektedir. Ayrıca bir kamu kurumu olan belediyelerden maddi yardım alamadığını ancak gerekli izinlerin alınmasıyla bazı mekanların ve tanıtım amaçlı billboardların kullanılmasına izin verildiğini söylemektedir (Bayrakdar,2008:385-392). Mustafa Ünlü ise desteklerin devletten, siyaseten geldiği zaman karşılıksız olmadığını belirterek festivallerin güncel siyasetten etkilenmeye başladığına dikkat çekmektedir (Elkatmış,2015:16).

Film festivallerinin siyaset kurumuyla doğrudan bağlantıları olmasa da dolaylı olarak etkilendiği söylenebilir. Öyle ki 2015 yılında 34. İstanbul Film Festivali’nde

gösterimi yapılacak olan Bakur filminin bir gün önce Bakanlık'tan<sup>2</sup> gelen festivalde gösterilecek yapımların eser işletim belgelerinin olması gerektiğini hatırlatan yazı nedeniyle festival yönetimi filmin gösterimini iptal etmiştir. İstanbul Film Festivali'nde yaşanan bu hadise medyada ve sinema camiasında büyük bir yankı uyandırırken eser işletim belgesi birçok festivalin talep ettiği bir belge haline gelmiştir (Aytaç,2017:86). Aynı yıl 26.sı düzenlenecek olan Ankara Uluslararası Film Festivali kapsamındaki Ulusal Belgesel ve Ulusal Kısa Film Yarışmalarının, Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan aldıkları yazı nedeniyle kayıt-tescil belgesi olmayan filmlerin gösterilemeyeceği ve dolayısıyla adil yarışma koşulları ortadan kalkacağı için iptal edildiği açıklanmıştır. 3. Kayseri Altın Çınar Film Festivali de aynı yıl kayıt-tescil belgesi olmayan anlatıların gösteriminin yapılmayacağını bildirmiştir. Bu nedenle ödül alan filmlerin bir kısmı sadece jüri tarafından izlenebilmiştir (Başyigit,2016:5). Film festivallerinin varlık nedeni ödül mekanizmaları değil yerel yapımlara küresel boyutta görünürlük kazandırmak ve filmleri seyirci ile buluşturarak film kültürüne katkı sağlamaktır. Dolayısıyla filmleri seyirciyle buluşturmayı sadece ödül veren film festivallerinin misyonlarını tamamladığı söylenemez. *“Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan destek alan festivallerin çoğunlukla kayıt-tescil belgesi isteme eğilimi gösterdiğini, buna karşın bakanlık desteğinden yararlanmayan festivallerin genellikle kayıt-tescil belgesi istemediği söylenebilir”* (Başyigit,2016:6). Yetkiner, festivallerin özel sektörle iş birliğine girmeleri veya özel destek bulmalarıyla yaşanan olumsuzlukların azalabileceğine dikkat çeker (Yetkiner,2019:110). Ancak 1968 yılında ikincisi düzenlenen Hisar Film Yarışması'nın

---

<sup>2</sup> Festivale, Bakanlık tarafından yapılan hatırlatma yazısı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmeliği'nin 15. Maddesini esas olarak gerçekleştirilmiştir. 15. Maddesi'ne göre;

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

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

Ülke içinde üretilen filmler de kayıt ve tescil edilmiş olmak kaydıyla bu etkinliklere katılabilir.” (akt Aytaç,2017:86).

destekleyicisinin uluslararası bir petrol şirketi olan Shell firmasının olması Genç Sinemacılar tarafından protesto edilmiştir. Yarışmanın Amerikan kolejinde düzenlenmesinin ve yabancı sermaye tarafından finanse edilmesinin ödüllерinin dağıtımında rol oynadığını belirtirler. Genç Sinemacılar göre *“devrimci itici güçten koparak emperyalist şartlanmanın oyuncağı”* olan Hisar Film Yarışması'nın, devrimci sinemaya yararından çok zararının dokunduğunu belirterek filmlerini yarışmaya göndermeme kararı almışlardır. (Erus,2015:118). Genç sinemacıların filmlerini yollamamaları ve gösterdikleri tepkinin yarışmanın seslendiği kitle üzerinde etkili olması yarışmanın sürdürülmesini zorlaştırmıştır. Dolayısıyla film festivallerinde yaşanan olumsuzlukların önüne geçmek adına özel sektörle iş birliğine gitmek veya özel destek bulmak tek başına bir çözüm getirmediği söylenebilir.

Festivallerin finans konusundaki sıkıntılarında biri de özel sektörden beklenen desteğin gelmemesidir. Festivallerde gerçekleştirilen film gösterimlerine seyirci katılımının az olması, sinema sektörüne sponsor olacakları ve reklam vermeyi düşünenleri olumsuz etkilemektedir (Yetkiner,2019:122). *“Kültür sanata sadece kültür sanat olduğu için yatırım yapan Eczacıbaşı anlayışı diyebileceğimiz bir anlayış artık yok”* diyen !f İstanbul Bağımsız Filmler Festivali'nin kurucusu Pelin Turgut, şirketlerin dikkatini çekmek için markalaşma yoluna gittiklerini belirtmektedir (Bayrakdar,2008:394). İKSV'nin sponsorluk departmanından sorumlu Ömür Bozkurt, 1995 yılında kurumsallaşmaya başlamanın sonucu bu departmanın kurulduğunu belirterek vakfın beş festivalinin ve yan etkinliklerinin bütçesinin yüzde 75'inin sponsorluk gelirinden karşılandığını belirtmektedir (Bayrakdar,2008:391).

Türkiye'de düzenlenen film festivali modeli, özel sektörün sponsor olduğu Amerikan finansman modeline benzemektedir. Çünkü Avrupa'daki festivaller yoğun devlet desteği almaktadır (akt Bikiç,2019:109). Dolayısıyla Türkiye'deki film festivallerinin sponsorluk desteğini sağlayamaması durumunda süreklilik kazanması çok zordur. Sponsorluk desteklerinin birebir ilişkiler üzerine kurulu olduğu düşünüldüğünde bu ağı yürütmek ve sürdürebilmek zor bir süreçtir.

Türkiye'deki en köklü ve en tartışmalı film festivali olan Antalya Altın Portakal Film Festivali (AAPFF) belediye, bakanlık ve sponsorluk desteği ile devam eden önemli

festivallerdendir. Bu nedenle tezin sonraki başlıklarında AAPFF ele alınarak finansal destekleyicilerin film seçkisinde ve ödüllendirilerek öne çıkarılacak anlatılarda etkili olup olmadığı incelenecektir.

### 4.3. Antalya Altın Portakal Film Festivali ve Sermaye-İktidar İlişkisi

1964 yılında ilk kez düzenlenen festival ulusal sinema içerisinde kaliteli ve nitelikli yapıtların ortaya konulması için maddi manevi destek sağlamak amacıyla oluşturulmuştur. İlk yıllarında Dr. Avni Tolunay'ın önderliğinde ekim ayında gerçekleştirilen festival Avrupa ve Asya'nın önemli festivalleri arasında yer almaktadır. Festival misyonu ise *“Türk sinema sektörünü maddi manevi destelemek, Türk film yapımını nitelikli yapıtlar üretmeye teşvik ederek; Türk sinemasını uluslararası platforma açılmasına zemin hazırlamak”* olarak belirtilmiştir (akt Görk,2010:3). Fakat Antalya Altın Portakal Film Festivaline sadece filmlerin yarıştığı sanatsal bir etkinlik olarak bakılmamalıdır. Yerel yönetimler tarafından düzenlenmesi ve festival politikalarının seçilen belediye başkanına göre değişmesi nedeniyle sinema siyaset ilişkisinin en belirgin şekilde yaşandığı film festivallerindendir (Yetkiner,2019:63). 1985 yılına kadar belediye tarafından gerçekleştirilen festival, bu tarihten itibaren dönemin belediye başkanı olan Yener Ulusoy'un öncülüğünde kurulan Antalya Kültür Sanat ve Turizm Vakfı tarafından gerçekleştirilmiş, 1989-1994 yılları arasında belediye meclis üyeleri, turizm kuruluşları ve Antalya ticaret temsilcilerinden oluşan *“festival yürütme kurulu”* tarafından organize edilmiştir. 1995 yılından günümüze kadar ise festival organizasyonu Antalya Büyükşehir Belediyesi önderliğinde *“Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı”* adıyla kurulan ve 2002 eylül itibarıyla Antalya Kültür Sanat Vakfı adıyla hizmet veren AKSAV tarafından üstlenilmiştir (Uğurlu & Uğurlu,2011:263).

*“1999-2004 yerel yönetim döneminde Antalya’da, sosyal farklılıkları kabul eden ancak yine de sosyal entegrasyon hedefli politikalar üreten”* örneğin, *‘Kültür Çadırları’* ve *‘Aile Tarihi’* gibi projelerin gerçekleştirildiğini belirten Görk, bu dönemde *“kültür sanat alanının gelir getirecek ekonomik bir alandan çok maliyetine katlanılacak zorunlu bir yatırım ve harcama alanı olarak”* görüldüğünü belirtmektedir (Görk,2010:4). Fakat daha öncede belirttiğimiz üzere 2000’li yıllardan sonra neo-liberal politikaların geliştirilmesiyle özellikle belediyeler tarafından düzenlenen festivallerin kente kimlik

kazandırma ve kültür turizminin önünü açma amaçlı kullanımı artmıştır. Belediye başkanlarının kentleri şirket yöneten iş adamları gibi yönetmeye başladıklarını belirten Görk 2003 yılında düzenlenen 40. AAPFF' in ana temasının '*Festivaller ve Kentler*' olarak belirlendiğini ve festival süresince '*Kent Markalarının Oluşumunda Festivallerin Önemi*' konulu uluslararası bir panel gerçekleştirildiğini belirtir (Görk,2010:5). Dolayısıyla misyonu, Türk sinemasını desteklemek, kaliteli ve nitelikli eserlerin üretilmesini sağlayarak Türk sinemasının uluslararası alanda tanınmasına zemin hazırlamak olan kurulun, kırk yıl sonra festivali kentin markalaşması için bir araç olarak görmeye başlamıştır (Görk,2010:6). Bu düşünce yapısı 2004-2009 belediye yönetimi içinde önemli açılımlardan biri olarak görülmüştür.

2004 yerel seçim sonuçlarına göre AAPFF'nin yeni başkanı olan Menderes Türel'in girişimiyle AKSAV ve TÜRSAK iş birliğinde geçen dört yılın ilk adımları atılır (Elgün,2014:5). Görk, 2004-2009 yerel yönetim dönemini '*sahip oldukları sermaye biçimlerini birbirine dönüştürerek artırma amacıyla, gerekirse alanda oynanan oyunun kuralını değiştirmek üzere, Antalya'da kültür ve sanat alanında oynanan oyuna yatıran yeni eyleyicilerin aktif rol aldıkları bir dönem*' olarak tanımlamaktadır (Görk,2010:5). Öyle ki yeni dönem, yeni düzenleme kurulunun işbaşına getirilmesiyle başlamıştır. Temel hedefi festivali uluslararasılaştırmak olan Menderes Türel ve TÜRSAK festivalin toplantısını Antalya'da değil İstanbul'da gerçekleştirmiştir (Yetkiner,2019:63). Belediye Başkanı Türel, AAPFF'nin uluslararası bir festival olması için profesyonel bir destek alması gerektiğini belirterek organizasyonu TÜRSAK Vakfı'na devretmesi TÜRSAK Vakfı Başkanı tarafından 'teslimiyet' olarak adlandırılmıştır.

“Bize on senedir, on beş senedir Antalya müracaat eder. Hasan Subaşı zamanında, Bekir Kumbul zamanında işte uluslararası yapalım şöyle yapalım falan diye. (...) Baktım ortam iyi değil hemen çekildim. (..) Zaten son on yıldır gide gide aşağı doğru iniyordu. Çünkü festival yapmanın kuralları var. Siz o kurallara ilkelere riayet etmezseniz festival falan yapamazsınız. Festivaller dünyanın en zor organizasyonlarıdır. Biz 42'de tekrar Menderes Bey gelince oturduk konuştuk. Dedim: “Teslim oluyor musun?” yani, Teslim olması lazım.” (akt Görk,2010:15).

Antalya'daki kültür-sanat kurum ve kuruluşlarının neredeyse tümünün yönetiminin genel olarak İstanbullu düzenleyicilerde olması tartışmalara neden olmuştur. Aytaç'a göre '*Antalya'nın kültür sanat alanındaki İstanbul merkezîliğine alternatif*

olarak yer alan konumu festival organizasyonu için merkezi İstanbul'da olan bir vakfın görevlendirilmesiyle zedelenmiştir'' (Aytaç,2017:46). Gün geçtikçe Antalya'dan uzaklaşan festivalin, 2006'daki kapanış törenine İstanbul'dan gelen özel konuklar alınırken Antalyalı sanatseverler ellerinde davetiye olduğu halde içeriye alınmamıştır. İçeriye giremeyen halk, Cam Piramit Kongre ve Fuar Merkezi önünde davetiyelerini yakarak organizasyonu protesto etmiştir (<https://www.haberler.com/antalya-43-antalya-altin-portakal-film-haberi/>). Dünya sinemasının ünlü isimleri ve İstanbul'dan gelen özel konuklarıyla AAPFF, eliteleştirilirken ait olduğu coğrafyanın halkından uzaklaşmaktadır. Bunun nedeni ise festivalin kurumsallaşma sürecini tamamlayamadan uluslararasılaştırılması olarak düşünülmektedir (Görk,2010:23).

1985 yılından kurulan AKSAV'ın tecrübesine rağmen, 40 yıl boyunca uluslararasılaştırılmayan festival, 2005 yılından itibaren ise uluslararası film sektörüne kapılarını aralamış Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali olarak dünya çapında birçok ünlü film şirketi, aktör ve aktrisi ağırlamıştır (Bikiç,2019:160). Uluslararası film festivali düzenlenmesinden sorumlu Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonunu (FIAPF; International Federation of Film Producers Associations) 27 ülkeden 30 üye dernek oluşturmaktadır. *''Yarışmalı film festivalleri, özel alan yarışmalı film festivalleri, yarışmalı olmayan film festivalleri, belgesel ve kısa film festivalleri''* olmak üzere tanıdığı film festivallerini dört sınıfa ayıran FIAPF'a, Türkiye'den UAAPFF ve Uluslararası İstanbul Film Festivali akredite olmuştur (Uğurlu & Aşkan,2018:85).

Festivalin uluslararasılaştırılmasının ardından Antalya'da sinema endüstrisini oluşturma çabalarının küreselleşen film pazarına eklemlenmedikçe başarısız olacağı gerekçesiyle TÜRSAK Vakfı, festival kapsamında bir Film Market organizasyonunun gerçekleştirilmesi gerektiğini savunmaktadır (Görk,2010:19)

''İlk kez 2005 yılında, 1'inci Avrasya Uluslararası Film Festivali ile adını uluslararası platformda duyuran AAPFF, 2006 yılında Türkiye'nin ilk Film Marketi olan 1'inci Avrasya Film Market'i ile Cannes Film Festivali kapsamında düzenlenen Marche Du Film (Cannes Film Market)'de stand açarak ekonomik alanda uluslararası kültür endüstrisi pazarına çıkmıştır. Avrupa ve Asya ülkeleri başta olmak üzere Amerika'dan çağırılan yapımcıları, dağıtımçıları, senaristleri, yönetmenleri bir araya getirmeyi hayal

eden TÜRSAK Vakfı Başkanı Yiğitgil, Avrasya Film Market'in konseptinin, Macaristan-Discop ve Hong Kong Film Market modellerinden esinlenilerek oluşturulduğunu belirtmektedir'' (Görk,2010:20).

Mars Sinema Grubu'nun dağıtım bölümü genel müdürü olan Ferhat Arslan, festival filmlerinin pazarlanmasının zor olduğunu vurgulayarak *“festivaller yapılmalı ama bu tip festivaller: pazarla, alıcısıyla, satıcısıyla olmalı”* diye belirtir (Elkatmış,2015:26). Dolayısıyla film festivalinin uluslararası alanda bir pazar olması adına oluşturulan Film Market'in geleceğinin yerel yönetimlerin inisiyatifine bırakılmış olması tedirgin edicidir. Çünkü yönetimlerin el değiştirmesiyle uygulanan kültür-sanat politikaları da değişmektedir. Öyle ki 2009 yerel seçimlerinde yönetimin el değiştirmesiyle birlikte önceden uygulanan stratejilerin çoğu rafa kaldırılacaktır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Antalya Büyükşehir Belediyesi'nin desteğiyle kırk yıl boyunca devam eden AAPFF'nin finans kaynağı kırk birinci yıldan sonra arttırılmış, sponsor sayısında da artış gözlenmiştir (Görk,2020:17). Sağlıklı bir destek mekanizmasının festivaller için önemine değinen Okur'a göre *“CHP'li bir belediye ile AKP'li bir belediyenin aynı destekleri alması lazım. Festival aynı çünkü. Bunların artık siyasetten ayrıştırılması”* gerekmektedir (Elkatmış,2015:36). Bu gelişmelerle birlikte 2005 yılında İstanbul'da yapılan festival hazırlık toplantısında TÜRSAK ve AKSAV yönetiminin aldığı ortak kararlar 42. AAPFF'nde dağıtılacak toplam ödül miktarı da arttırılmıştır. Festival'de En İyi Film ödülü 300.000 TL, En İyi Yönetmen ödülü 30.000 TL olarak belirlenirken bu yıl ilk kez En İyi Senaryo ve En İyi Müzik dalında da para ödülü verilme kararı alınmıştır (<https://sadibey.com/2006/03/14/altin-portakalin-odulleri-rekora-gidiyor-buyuk-odul-300-milyar/>). Ulusal festivallerdeki yüksek para ödülllerinin günümüzde sadece eleştirilere ve tartışmalara neden olduğunu belirten Okur:

*“Tarihselliğini anlayabiliyorum, yani para ödülllerinin başlangıcı şöyle: sistematik destek mekanizması Türkiye'de 2004 yılında başlıyor. 2004 yılından önce sistematik bir destek mekanizması yok; bu yüzden bu festivaller olduğu için aynı zamanda Türk Filmleri'ne destek olarak da yola çıkmış. Fakat şu anda artık yılda en aşağı 10-12 milyon lira yapıma destek veriliyor. Dolayısıyla aynı durumda değiliz. Ne oluyor? Bu para ödülllerinin yüksekliği; jüri eleştiriliyor, seçimler eleştiriliyor, jüri bulmak zorlaşıyor”* (Elkatmış,2015:14).

Ulusal sinemayı desteklemek amacıyla yükseltlen ödül miktarlarının festivallerde, prestij amacıyla ödül almak için filmlerin yapılmasına ve oluşturulan jürilerin ve seçimlerinin eleştirilmesine yol açmaktadır. Olkan Özyurt bu tartışmaların yaşanmaması adına festivallerin toplam ödül miktarının destek mekanizması çeşitlendirilerek kullanılması gerektiğinin belirtir. Özyurt'un önerisini şu şekilde açıklar: *“Yine o paraları ver ama ikinciye de ver, üçüncüyü de ver veya bunlardan da öte, film daha projesindeyken, post-produksiyon sürecindeyken ver”* (Elkatmış,2015:14).

Festival organizasyonunun 2005'te TÜRSAK Vakfı'na devredilmesi, Avrasya Film Market organizasyonu oluşturularak küresel pazara eklenmek amacıyla festivale uluslararası boyut kazandırılması, bu amaç doğrultusunda festival afişlerinin ve tanıtım filminin ABD'de tanınan ve önemli işlere imza atan Emre Yücel ve Alinur Velidedeoğlu'na yaptırılması, jüri yapısında meslek örgütlerinden temsilcilik ilkesinin bozularak bireysel kariyerin ön plana çıkarılması ve heykelciklerin değiştirilmesi gibi pek çok unsur AAPFF'nin *“doğrudan doğruya siyasi iktidarın genel politikasının yereldeki sonucu olduğunu göstermektedir”* (Aytaç,2017:46). Yerel yönetimlerin değişmesiyle uygulanan kültür-sanat politikalarında değişmesi festivallerin kurumsallaşmasındaki en büyük engeldir.

*“2009 yerel seçimlerini Antalya Büyükşehir Belediye Başkanlığını Prof. Dr. Mustafa Akaydın kazanınca, Menderes Türel döneminde uygulanan stratejilerin çoğu sonlandırılır ve yeni bir politika benimsenir”* (Yetkiner,2019:64). İlk adım ise yıllardır festivali düzenleyen AKSAV'ın 46. Antalya Altın Portakal Film Festivali'ni düzenleme görevini TÜRSAK'dan devralmasıyla atılır. Ardından, festivalin genel sanat yönetmenliğine getirilen Vecdi Sayar, *“AKSAV'ın doğru bir tercih yaptığını vurgulayarak son üç aya sığdırılmış bir çalışma dönemine, bütçe ve zaman dezavantajına rağmen iyi bir münüyle izleyici karşısına çıkacaklarını ifade etmiştir”* (akt Görk,2010:29). Festival düzenleyicilerinin ve ekiplerinin sürekli değişmesi festival kimliği oluşturulmasında engel teşkil ettiğini belirten Okur'un söyledikleri Sayar'a cevap niteliğindedir. Okur'a göre hazırlanmak için iki ya da üç ayı olan festival ekibinin kapsamlı nitelikli bir program oluşturması imkansızdır. Ancak festivalin film seçkisi oluşturulabilmektedir (Elkatmış,2015:60).

Türkiye'nin önde gelen film festivallerine yapılan devlet yardımlarının başta olan yerel yönetimlere göre farklılık göstermesi festivalleri zora sokmaktadır. Belediye, hükümet ile aynı siyasi partiden olduğunda yerel yönetimler ile merkezi yönetim arasında daha uyumlu bir iş birliğinin yürütüldüğü söylenebilir. Mustafa Akaydın belediye başkanlığı döneminde festivale yapılan yardımın eşit dağıtılmadığından şikayet etmiş ve bunun bir siyasi karar olduğunu belirtmiştir (Yetkiner,2019:139). AAPFF'nin genel sanat yönetmeni olan Vecdi Sayar'ın 2009 bütçesine dair söyledikleri şu şekildedir:

“Geçen yılki (2008) bütçenin 21 milyon TL olduğunu Antalya Büyükşehir Belediyesi kendi kayıtlarından çıkardı. Şu anki bütçeye gelince: 3,5 milyon Antalya Büyükşehir Belediye kaynaklarından, 1 miyon 250 bin TL de Kültür ve Turizm Vakfı'nın desteği var. Hepsi bu kadar. Kültür ve Turizm Bakanlığı tanıtma fonundan hala cevap bekliyoruz” (Görk,2010:29).

Yetkiner'in yapmış olduğu kişisel görüşmede Sinema Genel Müdürlüğü yetkilileri verilen desteklerde festival yöneticilerinin oluşturduğu bütçenin önemine vurgu yaparak iddiaların gerçeği yansıtmadığını belirtmektedir:

“Yerel yönetimlerle festival yönetimlerinin bir ayrımı olmamalı, oradaki bütçeleri öyle değerlendirmem gerekiyor. O etkinliğin genel bütçesi içinde değerlendirmek gerekiyor. Yani Antalya'nın genel festivaldeki harcaması, genel bütçesi ne kadardır onu bilemiyorum. Bizim yerel yönetime şöyle fazla verelim diğer festivallere az verelim gibi bir uygulamamız yok. Biz gelen dosyayı inceliyoruz. Festival durumuna göre karar veriyoruz” (Yetkiner,2019:140).

Festivallerin yöneticilerin kişisel bakış açılarından doğrudan etkilendiğinin bir diğer göstergesi ise Menderes Türel döneminde kurulan Film Market organizasyonunun kaldırılmasıdır. AKSAV yönetimine göre film endüstrisi alanında dünya genelinde egemen olan Film Marketlerin içinde Antalya'da kurulan bu yeni organizasyonun varlığını sürdürebilme şansı yoktur. Bu gerekçeyle yönetim Film Market organizasyonunu kaldırma kararı alır (Görk,2010:29). Antalya Büyükşehir Belediye Başkanı Prof. Dr. Mustafa Akaydın, Türk sinemasını destekleyen, dünya sineması yönünde ilerleyen, uluslararası bir film festivali için çalıştıklarını ve festivalin belirli bir kesimin değil, ‘halkın festivali’ olacağını altını çizmektedir (<https://sadi bey.com/2009/07/01/46-uluslararası-antalya-altın-portakal-film-festivali/>). 2009 yılında AAPFF'e katılan ve yapılan değişiklikleri köşe yazısına taşıyan gazeteci

Rahşan Gülşan, festivalin “*star ağırlamak gibi gereksiz bir yükü üzerinden attığını ve işin konsantre bölümünün orada olduğunu*” belirterek sinema üzerine yoğunlaşılacak bir festival olduğunu belirtmektedir (<https://www.haberturk.com/yazarlar/rahsan-gulsan/222372-altin-portakaldan-gerekli-gereksiz-bir-takim-notlar>).

2014 yılında yapılan yerel seçimlerde yönetim yine el değiştirmiş Prof. Dr. Mustafa Akaydın yerine Menderes Türel belediye başkanı olmuştur. Bu sefer de yeni başkan Türel, Akaydın tarafından festivali düzenleyen AKSAV ile çalışmayacağını belirterek önceki uygulamaları sonlandırmıştır (Yetkiner,2010:64). Bu sefer TÜRSAK yerine bir festival komitesi oluşturuldu. Festival komitesinin başkanı Elif Dağdeviren komite üyeleri ise film yapımcısı Zeynep Atakan Batur, SİYAD ve FIPRESCI Başkanı Alin Taşçıyan, İstanbul Film Festivali’nin eski yöneticisi Hülya Uçansu’dan oluşmaktadır. Festivalin ulusal bölümü Serap Engin’e, uluslararası bölüm ise Nesim Bencoya’ya teslim edilmiştir. (Özyurt,2014). Festival ekibinin nitelikli ve alanında yetkin insanlardan oluşturulması festivalin geleceği açısından umut vericidir.

51. UAAPFF bünyesinde ilk kez hayata geçirilecek olan Antalya Film Forum ile festivalin uluslararası markasını güçlendirerek, Türk sinemasına sektörel bir katkı sağlanması amaçlanmaktadır (<https://sadibey.com/2014/08/16/antalya-altin-portakal-film-festivalinde-bir-ilk-antalya-film-forum/>). Antalya Film Forum, ortak yapım olanaklarını arttırmak, yeni filmler üretme noktasında yapımcıları ve yönetmenleri teşvik etmek ve bu projelerin uluslararası platformda tanıtılmasını sağlamak amacıyla kurulan bir ortak yapım marketi ve geliştirme platformudur. Forumun ilk yıllarında sadece Pitching Platform ve Work in Progress programları bulunurken günümüzde ek olarak Belgesel Pitching Platform, Dizi/ Kısa Dizi Pitching Platform ve Sümer Tilmaç Antalya Film Destek Fonu Pitching Platformu olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Aynı zamanda Forum, “*film profesyonellerinin, sinema endüstrisinin eğilimlerini ve gelecekteki gelişimini paneller, atölyeler ve ustalık sınıfları yoluyla dünyanın önde gelen sinema profesyonelleri ile tartışabilecekleri bir yerdir*” (<https://www.antalyaff.com/tr/page/index/3/83>). Festival bünyesinde gerçekleştirilen bu organizasyon film profesyonelleri tarafından olumlu karşılanır hatta Reis Çelik, Forumun

Türkiye’deki film festivallerinden beklenen tarzda bir gelişme olduğunu belirtir. (Elkatmış,2015:11).

2015 yılında 52’ncisi düzenlenecek olan Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali’nin adından ‘Altın Portakal’ tanımı Büyükşehir Belediye Başkanı Menderes Türel tarafından kaldırıldı. Dünyadaki uluslararası film festivallerinin, ödülleri ismini taşıması onun yerine bulunduğu kentin ismiyle anılması gerekçe gösterilmiştir. Dünyadaki film festivallerini örnek gösteren Türel, *“Festivaller şehirler içindir, şehri ile bütünleşir ve anılır. Yarışma ve ödüller ise çok saygın olduğu için gücünü, etkinliğini yükseltmek adına sahip olmak için uğraşılması gerektirir”* (<https://www.tsa.org.tr/tr/haber/haberdetay/842/altin-portakal-da-isim-degisikligi>).

Antalya’nın önemli bir marka olduğunu belirten Türel, sözlerini şöyle tamamlar: *“Bundan sonra festivalin adı Uluslararası Antalya Film Festivali olmuştur. Ödülümüz Altın Portakal ise ilelebet devam edecektir”* (<https://www.alanyapostasi.com.tr/kultur-sanat/altin-portakal-film-festivalinin-adi-degisti-h9630.html>). Festivaller şehirler içindir vurgusu, 2000’li yıllar ile birlikte festivallerin kent markasını oluşturmadaki önemini anlayan belediyelerin elinde festivallerin araçsallaştırıldığının bir göstergesidir.

Uluslararası Antalya Film Festivali olarak yoluna devam eden festivalin kapsamına, Türk filmlerini ve yönetmenlerini ulusal ve uluslararası sektör profesyonelleriyle buluşturarak iş ağlarını genişletmek ve pazarlamalarına katkıda bulunmak adına Film Talent Marketing Rounds (FILM TMR) katılmıştır. Festival Direktörü Elif Dağdeviren organizasyonu şu şekilde tanımlar: *“Sinemamız adına büyük bir adım olan FILM TMR, Türkiye’de üretilen uzun metrajlı filmlerin dünyaya açılabilmesi için gerekli ilişkilerin kurulacağı, film pazarlama, ilişki sağlama ve iletişim platformudur. Aynı zamanda da bitmiş filmlerin pazarlanmasına, tanıtılmasına yönelik atölyeler, çalışmalar ve birebir görüşmeler de yer alacaktır”* (<https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/antalya/53-uluslararasi-antalya-film-festivali-film-tmr-basliyor-11554945>). FILM TMR’nin sadece festivale seçilen filmlere değil tüm filmlere açık olması ulusal sinemanın gelişmesi ve dünyaya açılması açısından güzel bir gelişmedir.

2017 yılında ise festivalin içeriğinde ve yönetim kadrosunda birtakım değişikliklere gidilmiştir. 54'ncüsü gerçekleştirilen festivalin ulusal film yarışma kategorisi kaldırılarak festivalin tek dalda, uluslararası yarışma bölümüyle devam etmesi kararı alınmıştır (Bikiç,2019:160). Türel, bu kararı şu sözlerle açıklamaktadır:

“Daha önce ulusal ve uluslararası dallarda yapılan yarışmaları bu yıl birleştirdik. Ulusal bölüm kalktı. Sadece uluslararası alanda yarışma yapılacak. Antalya'yı küresel sinema endüstrisinin merkezlerinden biri haline getirmek istiyoruz. Antalya'da film yapımlarına destek veriyoruz. Boğaçayı'nda film platosu ve sinema vadisi kurmak istiyoruz. Bu yıl UNESCO Yaratıcı Film Şehir ağına başvurduk. Dünyada 8 şehir bu ağda bulunmaktadır. Buraya katılarak sinema alanında tanıtım ve iş birliğini kurmuş olacağız.” (<https://www.hurriyet.com.tr/antalya-film-festivalinde-buyuk-degisiklik-40525356>).

“*Antalya kentini markalaştırmak ve film sanayi ile irtibatlarının kurulması için film festivalini araçsallaştırmaya, metalaştırmaya karar veren*” (Aytaç,2017:37) festival yönetimi sonunda ulusal sinemaya sırtını dönmüştür. Türk sinemasını maddi manevi desteklemek ve Türk film yapımcılarını kaliteli eserler üretmek için isteklendirmek amacıyla başlayan festivalin aldığı bu karara sanat dünyasından ve sektörden birçok insan tepki göstermiştir. Yönetmen Kaan Müjdecı, yönetime şu sözlerle karşı çıkar:

“Sen hem diyorsun ki, “Biz kendi sinemamızı destekliyoruz ve biz Cannes olmak istiyoruz!” sonra da gidip kendi sinemanı kaldırılıyorsun! Cannes Film Festivali'nin olabilmesi demek, Fransız sinemasının olması demek. Yani bir festivalin ciddiye alınabilmesi, o ülkenin filmlerine bağlıdır. Mesela, Dubai Film Festivali'ni dünyada hiç kimse ciddiye almaz.” (Ögetürk,2017).

Ulusal sineması gelişmemiş, uluslararası boyutta tanınırlık ve değer kazanmamış bir ülkenin gerçekleştirdiği film festivalinin dünya çapında bir saygınlığa erişme ihtimali yoktur. Festivaller gücünü ülke sineması içinde üretilen filmlerden alır.

54. Uluslararası Antalya Film Festivali<sup>3</sup>, ulusal film yarışma kategorisinin kaldırılması nedeniyle sanatçıların ve halkın tepkisiyle karşılaşmış, katılımın en az olduğu dönem olarak hafızalara yer etmiştir. Ulusal yarışmanın iptal kararına tepki olarak

---

<sup>3</sup> Festival 56. yılında UAAPFF olarak düzenlenmiştir. 2019 yılında yapılan yerel seçim ile birlikte Belediye Başkanı olan Muhittin Böcek, ilk iş olarak “Öze Dönüş” temasıyla yola çıkan festivale “Altın Portakal” ismini ve Ulusal Yarışma kategorisini geri getirmiştir. (<https://www.antalyaff.com/tr/news/detail/85>).

Beyoğlu'nda Antalya Film Festivali ile eş zamanlı olarak düzenlenen 54. Ulusal Yarışma'nın açılış konuşmasında Hazar Ergüçlü şu açıklamayı yapar:

“Ulusal Yarışma'nın düzenleyicileri aslında 54 yıldır değişmiyor, tıpkı tüm festivaller gibi bu festivalin sahibi de filmler, jüriler, sinemacılar ve destek veren izleyiciler. Bugün Antalya'dan uzakta, Antalya'yı özleyerek gerçekleştirilen 54. Ulusal Yarışma'yı ise bu salonda toplanan herkes düzenliyor. Siz sinemacılar, eleştirmenler, izleyiciler, basın mensupları; ilk kez düzenlenen 54. Ulusal Yarışma'nın gerçek düzenleyicilerisiniz.” (<https://medyascope.tv/2017/10/23/antalya-film-festivalinde-sansur-ve-bos-salon-54-ulusal-yarismada-yogun-ilgi/>).

Görüldüğü üzere festivallerin, belediyelerin dönemlik uygulamaları altında kurumsallaşmış bir yapı oluşturması ve uluslararası bir başarı elde etmesi oldukça güçtür. Yerel yönetimler arasındaki tartışmanın festivaller etrafında döndüğü günümüzde Akser'in de dediği gibi film festivalleri “*siyaset sahnesinde kültür ve politikanın bir hesaplaşma zemini haline*” gelmektedir. Öyle ki Belediye Başkanı Menderes Türel'in festival başkanı olduğu dönemde basının yönelttiği festivalin kurumsallaşması hakkındaki sorulara beş yılda bir değişen yönetimi işaret ederek kurumsallaşma yolundaki zorluğu belirtmiştir. (Elkatmış, 2015:13). Dolayısıyla festival politikalarının günün şartlarına ya da yerel yönetimlerin tercihlerine bırakıldığı düşünüldüğünde beş yılda bir değişen festival yönetimi ve uygulanan politikalar ile hedeflenen uluslararası başarıya ulaşamayacağı aşikardır.

Festivaller, belediyelerin veya Kültür ve Turizm Bakanlığının desteğini almalı ama bağımsız olarak yapılmalıdır. En başta yerel yönetim ile festival yönetimi ayırımına gidilmesi gerekmektedir. Yönetmen Kaan Müjdecî'nin Habertürk gazetesine vermiş olduğu röportajda sinema sektöründen birçok kişinin kendisiyle aynı görüşte olduğunu belirterek Antalya Büyükşehir Belediye Başkanı'nın Antalya Film Festivali'nin de başkanı olacağı yönündeki tüzüğün değiştirilmesi gerektiğini ve başkanlığı, sinema sektöründen siyaset üzeri bir kişinin üstlenmesi gerektiğini belirtmektedir (<https://www.haberturk.com/altin-portakal-a-cagri-2428123>).

Yetkiner'in gerçekleştirdiği görüşmede Beycioğlu, “*Yeni bir yerel yönetim ekibi geldiğinde 'kendi adamlarını' festivalin başına getirmek istiyor. Bu da bir birikimin yok edilmesi demektir*” yorumunu yapar (Yetkiner,2019:111). Festivallerin sürekliliği sadece her yıl düzenlenmesiyle sağlanabilecek bir durum değildir. Festivaller, oluşturulan daimi bir

ekip ve uzun soluklu politikalar ile süreklilik sağlayıp gelişme kat edebilir. Boyacıoğlu'nun Antalya Altın Portakal Film Festivali'ni "50 yılını geçmiş bir bebek" (Yetkiner,2019:99) olarak tanımlamasının nedeni bu süreksizliktir. Altın Portakal yönetiminde bir dönem bulunan Akın Önen, AKSAV'ın Belediye Meclis üyelerinden oluşturulması nedeniyle kurumsal bir yapı oluşturulamadığını belirtir. "Halbuki AKSAV, İstanbul Kültür Sanat Vakfı gibi olsaydı Antalya Altın Portakal Film Festivali şimdiye kadar daha çok yol kat ederdi. Festivali yönetecek olan kadronun devamlılığının sağlanması gerekiyor. İstanbul Film Festivali'nin başarısı buradan geliyor. O kadro deneyim kazanıyor ve festival devamlı büyüyor" (<http://www.renklikalem.com.tr/old/antalya/antalya02/HTML/files/assets/basic-html/page106.html>). Türkiye'de festivallerde uygulanan politikaların kişilere göre değişmesini engelleyebilmek adına yasal düzenlemelerin yapılması ve festival politikaları oluşturulması gerekmektedir. Özellikle festivaller uluslararası bir başarı hedefliyorsa uzun soluklu politikalar güncel siyasi çıkarların önünde tutulmalıdır (Yetkiner,2010:100). Ancak o zaman festivallerin jüri seçimleri ve faaliyetleri yerine başarıları konuşulacaktır.

Kültürel ve ekonomi-politik açıdan etkili olan film festivallerinin aynı zamanda bir iktidar odağı olarak da kurumsallaştığı günümüzde festivallerin yapısı kapalı devre televizyon sistemi ile aralarında benzerlik kurularak açıklanmaktadır. Genellikle banka, hava alanı gibi kurumlarda kullanılan sistem, kameraların görüntü sinyallerinin belirli bir konuma iletilmesini sağlamaktadır. Kapalı devre festival yapısı da iç işleyişi içerisinde belirlediği kalıplarla estetik algısını yönlendirerek genel bir tip oluşturmakta ideolojik, estetik ve tematik bir döngü yaratmaktadır. Dolayısıyla bu yapı festival filmi olarak tanımlanan bir türün/üslubun oluşmasına zemin sağlamaktadır. Türkiye'deki film festivallerinin kurumsallaşmada yaşadığı sıkıntılar ve ekonomi yaratma güçleri düşünüldüğünde festival yapıları kapalı devre sistem analogisiyle kısmen açıklanabilir. Bu bağlamda ülkemizdeki festivallerin ideolojik tutum geliştirme kapasiteleri kısıtlı olsa da güncel siyasi gündem içinde tavır gösterdiği söylenebilir (Cinoğlu,2018:456).

Türkiye'de belediye tarafından düzenlenen film festivallerinin yöneticilerin siyasi bakış açısından etkilendiğini belirten Akser, film seçimlerinde de bazen bu tarz

yaklaşımların sergilendiğini belirterek *“film seçiminde siyasi davranılmaktadır. Filmler ve yönetmenler, film yönetme tarzı, jüri seçimi ve faaliyetleri, siyasi karar alma süreçlerinden etkilenmektedir”* iddiasında bulunmaktadır (akt Yetkiner,2019:140). Yerel yönetim tarafından belirlenen festival yönetiminin jüri üyelerini oluşturması ve festival seçkisini belirleyen ön jüriye dair şeffaflık sağlanmaması bu tartışmaları arttırmaktadır. Festivalde görünürlük kazanacak anlatıların asıl belirleyicileri olan ön jüri tarafından seçilen filmler seyirci ile buluşabilmektedir. Bu bağlamda film festivalleri, seçtikleri filmler üzerinden himaye kurmaya çalışarak kültürler arası bakışı belirledikleri söylenebilir (Bikiç,2019:87). Dijk, söylemin stilini ve içeriğini denetleyen sembolik seçkinlerin sesinin sıklıkla anonim ya da kurumsal efendinin sesi olduğunu belirtir. *“Seçkinlerin çıkarları ve ideolojileri genellikle kendilerine ücretlerini ödeyenlerinkinden ya da finansal olarak destekleyenlerinkinden temelde farklı değildir”* (Dijk,1994:277). Bu açıdan bir sonraki başlıkta Antalya Altın Portakal Film Festivali’nin farklı iki yönetim tarafından düzenlendiği 2011-2016 yılları arasında En İyi Film ödülünün verildiği filmler ele alınacaktır. Sanat niteliğini uluslararası film festivallerinde görünürlük kazanarak elde eden filmlerin yarışmada ödül almaları prestij sağlamak ve küresel ağda dağıtım ve gösterim olanağı elde etme ihtimallerini artırmaktadır. Bu nedenle En İyi Film ödülünü alan filmlerin ele alındığı festival, 2011-2013 yılları arasında Mustafa Akaydın’ın başkanlığında 2014-2016 yılları arasında ise Menderes Türel başkanlığında düzenlenmiştir. Tezde, iki yönetimin festival boyunca seçtikleri filmler ile öne çıkardıkları tema ve içerikleri analiz etmek amaçlanmıştır.

#### **4.4. 2011-2016 Yılları Arasında Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Film Ödülünü Alan Filmlerin İncelenmesi**

2011-2016 yılları arasında festivalde En İyi Film ödülünü alan filmleri tema ve içerik anlamında inceleyip düzenleyicilerin seçtikleri filmler üzerinden himaye kurarak öne çıkardıkları ya da kısıtladıkları temaların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Ekonomik anlamdaki kontrolün, içeriğin kontrolü anlamına geldiği görüşünden hareketle film festivalinin düzenleyicilerinin içerik üzerinde bir hakimiyeti söz konusu olup olmadığı incelenecektir.

#### 4.4.1. 2011 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal En İyi Film Ödülü: Güzel Günler Göreceğiz

**Güzel Günler Göreceğiz** / Yönetmen: Hasan Tolga Pulat / Yapımcı: Hasan Tolga Pulat, Emre Kavuk / Senarist: Emre Kavuk / Yapım yılı: 2011 / Vizyon Tarihi: 3 Şubat 2012 / Süre: 112 dakika / Ülke: Türkiye

**Festival Jüri Üyeleri:** Müjde Ar, Handan İpekçi, Bergüzar Korel, Ayşe Kulin, Yaşar Seyman, Annie Geelmuyden Pertan, Şevval Sam, Melis Behlil, Serpil Kirel, Çiğdem Anad

##### 4.4.1.1. Filmin Konusu ve İçeriği

Filmde bir günlük zaman dilimi içerisinde İstanbul'da yolları birbiriyle kesişen beş farklı karakterin hikayeleri anlatılmaktadır. Henüz on sekiz yaşındayken namus ve töre gereği kız kardeşini öldüren Cumali, hapisten yeni çıkan genç doğulu bir adamdır. Köyünde uğradığı tecavüzdü sonra kendisi suçlanan Figen ise namus cinayetine kurban gitmemek için İstanbul'a kaçan genç bir kadındır. Asıl adı Mediha olan Figen yeni bir isimle yeni bir başlangıç yapmak istemektedir. Ali ise katıldığı yasa dışı sokak dövüşlerinden dolayı lisansı iptal edilen eski bir boksördür. Asıl düzen bozucu diyebileceğimiz İzzet ise göçmen bürosunda baş komiserdir. Umutla geldiği Türkiye'de kendisini fuhuş batağında bulan Anna ise ülkesine, eşine ve çocuğuna geri dönmeye çalışmaktadır. Film bu beş karakterin "*rastlantısal kader ortaklığının hikayesini*" anlatmaktadır (<http://www.beyazperde.com/filmler/film-195780/elestiriler-beyazperde/>).

Yeşilçam'ın dramatik yapısı ve olay örgüsünü günümüz tekniğiyle birleştiren film, törenin ve ataerkil toplumun boyunduruğu altında ezilen erkeklerin ve bu erkeklerin ezdiği kadınların dramlarını aktarmaktadır (Saydam,2013:60). Ataerkil toplumun baskısı altında töre gereği diyerek kız kardeşini öldüren Cumali'nin hapisten çıkmasıyla başlayan anlatı Cumali'nin amcasının oğlunun yanına gitmesiyle devam eder. Orada gördüğü genç çocuğu soran Cumali onun Mediha'nın kardeşi Yılmaz olduğunu öğrenir. Fakat Cumali'nin bir zamanlar kendisine uygulanan baskının aynısının Yılmaz'a uygulandığından ve ablası Mediha'yı öldürmek için oraya geldiğinden haberi yoktur. Mediha (Figen) ise zamanında İzzet'in yardımıyla girdiği dikimevinde çalışmakta fakat Ali ile birlikte ailesinin onu bulamayacağı bir yere başka bir ülkeye kaçıp yeni bir hayat

kurmaya hazırlanmaktadır. Mediha'ya (Figen) aşık olan Ali, artık babasının istekleri doğrultusunda yaşamak istemediğinden ülkeden kaçmak için insan kaçakçısı olan Tarık ile anlaşır. Fakat Tarık'ın fiyatı artırmasından dolayı Ali, parayı tamamlamak amacıyla sokak dövüşü yapar. Tarık'ın son dakikada fiyatını arttırma nedeni göçmen bürosunda baş komiser olan İzzet'tir. Mediha'ya saplantılı şekilde aşık olan İzzet, ne ailesine ne işine olan sorumluluğunu yerine getirmektedir. Tarık'ın işlerine karışmama karşılığında ondan haraç alan İzzet, haracı geciktirdiği için Tarık'ın borcunu iki katına çıkarır. Bu durumdan dolayı olarak sadece Ali ve Mediha değil, Anna'da etkilenir. Anna, onu fuhuş bataklığına düşüren patronundan gizlice biriktirdiği paralarla ülkesine, ailesine geri dönmeyi planlamaktadır. Fakat planına son anda patronunun onun yanına bıraktığı Azraf adında orta doğulu mülteci bir çocuk dahil olur. *“Buldukları şartları değiştirmek isteyen alt sınıf insanların direnişlerine şahit olduğumuz”* filmsel anlatıda *“Anna'ya Ali, Mediha'ya Cumali kurtarmakta, ancak aynı kadınlar ataerkil zihniyet tarafından kullanılmakta ya da baskı altına alınmaktadır”* (Yiğit,2014:10). Bireylerin sergilediği bu direnişin yaşamlarında istedikleri değişikliğe neden olmadığı aksine *“yaşamda kalmaya çalışan bu bireylerin yalnızca öznelliklerini korumaya çalıştığı görülmektedir”* (Yiğit,2014:10). Mediha'nın, Cumali ile yeni bir başlangıç isterken ona saplantılı olan İzzet tarafından vurulması, İzzet'in suçunu önceden kaydı bulunan Cumali'ye atması, Mediha tarafından terkedilen Ali'nin tekrar babasının evine dönmesi, Anna'nın Azraf'la birlikte bindiği teknede bir belirsizliğe ilerlemesi filmsel anlatı içerisinde de toplumdan dışlanan bireylerin geçici zaferler ile yollarına devam ettiği görülmektedir.

Toplumda kadının konumu, doğu kimliği, töre ve namus cinayetleri, mülteci gibi birçok konunun karakterler aracılığıyla işlendiği filmin içeriği biçimini belirlemiş, paralel ve iç içe geçen kurgu ile aktarılmıştır.

#### **4.4.2. 2012 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal En İyi Film Ödülü: Güzelliğin On Par'Etmez**

**Güzelliğin On'Para Etmez** / Yönetmen: Hüseyin Tabak / Yapımcı: Danny Krausz,  
Hüseyin Tabak, Milan Dor, Kurt Stocker / Senarist: Hüseyin Tabak / Yapım Yılı: 2012 /  
Vizyon Tarihi: 17 Mayıs 2013 / Süre: 82 dakika / Ülke: Türkiye, Almanya

**Festival Jüri Üyeleri:** Hülya Avşar, Ayşegül Aldinç, Barbara Boyle, Barış Pirhasan, Erdil Yaşaroğlu, Prof. Dr. Gülseren Güçhan, Levent Kazak, Mine Kırıkkanat, Pelinsu Pir, Selçuk Yöntem, Sümer Tilmaç, Tunca Arslan, Uğur İçbak

#### **4.4.2.1. Filmin Konusu ve İçeriği**

Avusturya'ya siyasi sığınmacı olarak göç eden bir ailenin, ülkenin diline ve kültürüne uyum sağlamaya çalışarak ayakta kalma mücadelesini, evin küçük oğlu Veysel ekseninde ele alan film; kimlik, göç, yabancılaşma, aidiyet gibi konuları işlemektedir.

Kürt olan Veysel'in babası kendi deyişiyile "bir kimlik mücadelesi için" örgüte katılıp dağa çıkar sonrasında ise hapse düşer. Hapisten çıktığında ise eşi ve iki çocuğuyla birlikte ülkeyi terk ederek Avusturya'ya iltica ederler. Yıllarca dağda ve hapiste geçen sürenin ardından Avusturya'ya göç etmeleriyle yaşanan ayakta kalma mücadelesi aile bağlarını iyice zayıflatır. Özellikle Veysel'in abisi yaşadıkları sorunların sorumlusu olarak gördüğü babasıyla sürekli tartışmaktadır. Babasını terörist olarak nitelendiren abi bunu sadece dile vurmakla kalmayıp göğsüne yaptırdığı ay yıldız dövmesiyle de babasına karşı tepkisini göstermektedir. Veysel ise abisinin aksine babasını gerilla olarak nitelendirmektedir. Diline ve kültürüne yabancı olduğu bu ülkede sürekli aile çatışmasının içerisinde kalan Veysel, aşık olduğu Ana hakkında hayaller kurarak ve Aşık Veysel'in (filminde adını aldığı) "Güzelliğin On Par'Etmez" türküsünü dinleyerek yaşama tutunur. Veysel'in okul arkadaşı olan Ana aynı zamanda Veysel'in yaşadığı ve ağırlıklı olarak göçmenlerin kaldığı siteden komşusudur. Site adeta göçmenlerin geride bıraktıkları ülkeleri ve yeni geldikleri ülke arasındaki sıkışmışlıklarının resmidir.

Dil problemi nedeniyle iletişim sorunu yaşayan Veysel evde olduğu gibi okulda da yalnız kalır. Okula ve derslere uyum sağlamakta yaşadığı zorluğa rağmen Veysel'in abisinin vukuatları yüzünden sınır dışı edilme tehlikesi ile karşı karşıya kalan ailenin kaderi, Veysel'in okuldaki başarısına bağlıdır. Okuldaki ödevi için seçtiği Aşık Veysel'in Güzelliğin On Par'Etmez türküsünü çevirebilmek için komşuları Cem'den yardım alır. Veysel türküyü daha çok Ana'ya duygularını açmak ve hayallerini gerçekleştirmek için bir fırsat olarak görür. Diasporik filmlerde genellikle karakterlerin anayurtlarına ait eserlerin ve kültürel öğelerin kullanıldığı düşünüldüğünde Aşık Veysel'in Güzelliğin On

Par'Etmez şiiri bu öğelerden biridir. Hasan Gürkan (2017:28), bu kültürel öğelerin yalnızca özlem değerleriyle alakalı olmadığını aynı zamanda başka kültürlerle tanıtılmaları öğretildiğini belirtir.

Ayhan Kaya (2000:66) Türk göçmen gençlerin dışlanma, ırkçılık, yapısal ayrımcılık gibi problemlerin üstesinden gelebilmek için diasporik bir çevre yarattıklarını belirtir. Kaya'ya göre bu problemler globalleşmenin etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Gençlerin devamlı olarak deneyimledikleri iki kültürün etkisiyle oluşturdukları diasporik kimliğin "*sadece evrensel değerler ve anlayışlarla yüklü bir kimlik siyasetinin ürünü*" olmadığını belirten Kaya aynı zamanda "*yerel, milliyetçi ve muhafazakar bazı unsurlardan da*" etkilendiğini belirtir. Güzelliğin On Para Etmez filminde özellikle Veysel'in abisinde bu kimlik oluşumunu görmek mümkün. Ebeveynlerine karşı asi tavrı, göğsünü yaptırdığı ay yıldız dövmesi, babasının üstüne "*Ne mutlu Türk'üm diyene*" diyerek yürümesi filmde örnek gösterilebilecek sahnelerdendir. Kaya (2000:66), diasporik çevre olarak nitelendirdiği alanı, diasporik özne açısından geçmiş ile geleceğin, global ile yerelin ve 'orada' (anavatan) olma hissiyle 'burada' (diaspora) olma gerçeğinin bir arada yaşanabildiği yerler olarak tanımlamaktadır. Filmde Veysel'in ailesinin ve diğer göçmenlerin yaşadığı alan Kaya'nın bahsettiği diasporik çevrenin bir örneğidir.

Hasan Gürkan (2017:25), tıpkı diğer ulusötesi filmler gibi Güzelliğin On Para'Etmez filminin de göç, diaspora konuları ve kültürel boşluğa odaklandığını belirtir. Filmin kayıp hissiyle yaratıldığını aktaran Gürkan, Veysel'in Ana'ya duyduğu eşsiz aşkı, Veysel'in abisinin Avusturya'daki oryantasyon bozukluğu ve Türkiye arzusunu örnek göstererek yönetmenin yerlerinden edinmiş bu insanlara odaklanarak kayıp hissini arttırdığını belirtmektedir. Bir göçmen, bir yabancı olmaktan bahseden anlatı ne Türk ne Kürt ne de Avusturya kültürüne ait olamamak üzerine kuruludur.

#### 4.4.3. 2013 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi Film Ödülü: Cennetten Kovulmak ve Kusursuzlar

**Cennetten Kovulmak** / Yönetmen: Ferit Karahan / Yapımcı: Ferit Karahan, Serdar Temel / Senarist: Ferit Karahan, Serdar Temel / Yapım Yılı: 2012 / Vizyon Tarihi: 23 Nisan 2013 / Ülke: Türkiye, İtalya / Süre: 88 dakika

**Festival Jüri Üyeleri:** Türkan Şoray, Ümit Ünal, Reis Çelik, Şükrü Avşar, Mahir Günşiray, Burçak Evren, Prof. Dr. Feride Çicekoğlu, Aslı Öymen, Rahman Altın, Zekeriya Kurtuluş

##### 4.4.3.1. Filmin Konusu ve İçeriği

2000’li yıllarda biri İstanbul’da diğeri Muş’ta yaşayan iki aile üzerinden kimlik meselesini ele alan film, ülkedeki çatışmanın kendisinden çok arkada kalanların acısına değinmektedir. Filmin ana karakterlerinden olan Emine, İstanbul’da bir inşaatta elektrik mühendisi olarak çalışmaktadır. Çoğunlukla Kürt kökenli işçilerin çalıştığı inşaata Emine, erkek egemen bir sektörde kadın olarak çalışmanın zorluklarını yaşasa da çalışanlarla iletişimini iyi tutmaktadır. Fakat çok geçmeden doğuda asker olan abisinin ölüm haberini alan Emine’nin inşaatta çalışan Kürtlere özellikle ona platonik şekilde aşık olan çocuk işçi Kürşat’a karşı tavrı değişir, onlara abisinin ölümünden sorumlu tutan bir tavırla davranmaya başlar. Kürşat kendini Emine’ye ispatlamaya çalışırken şantiyede düşüp hayatını kaybeder. Henüz reşit olmadığı için inşaat sahibi kaçak işçi çalıştırmaktan başı derde gireceğini anlar ve tüm suçu usta başına atar. Kürşat’ın cansız bedeninin ortada kalmasına vicdanı el vermeyen Emine, onu memleketine ailesine götürmek amacıyla Muş’a doğru yola çıkar.

Filmin diğeri ana karakteri Ayşe ise Muş’ta yoksulluk içinde yaşayan Kürt ailenin en küçük çocuğudur. Henüz ilkokul çağında olan Ayşe, okulda öğretmeni evde ise televizyon sayesinde “Doğu’nun ötekileştirilmişliği ve Batı’nın özendirilmişliği” (<http://www.sinematopya.com/2014/06/cennetten-kovulmak-2013-derbuyuna-ji-bihuste.html>) içinde büyüyerek hep İstanbul’a gitme hayali kurar. Geçimini ellerindeki tarım arazisini ekip biçerek sağlayan ailenin elindeki tek tarım arazisini kamulaştırmak

isteyen korucularla başı derttedir. Ailenin İstanbul’da okuyan oğulları memleketine geldiğinde kardeşi Ayşe’nin gözü önünde korucular tarafından öldürülür. Artık başka çareleri olmadığını düşünen ailenin büyük oğlu ve kızı dağa çıkarken anne, babaları ve küçük kızları Ayşe cennetlerinden kovularak İstanbul’a doğru yola koyulurlar.

İki karakterin tersine yolculuğu ile sonlanan anlatı yaşı, konumu, eğitimi fark etmeksizin erkeklerin savaşında en büyük mağdurların kadınların ve çocukların olduğu gerçeği üzerinde durmaktadır.

Farklı etnik kimliklere sahip iki ana karakter üzerinden işlenen anlatı iki toplum, iki sınıf, iki dil sunar. Anlatı boyunca tarafsızlık amaçlansa da etnik kimliğin yanı sıra sınıfsal olarak da öteki olarak konumlanan Kürt halkının mücadelesi haklı bir mücadele olarak işlenir.

**Kusursuzlar** / Yönetmen: Ramin Matin / Yapımcı: Emine Yıldırım, Oğuz Kaynak,  
Bertrand Glosset / Senarist: Emine Yıldırım /Yapım Yılı: 2013 / Vizyon Tarihi: 03  
Ocak 2013 / Ülke: Türkiye / Süre: 93 dakika

#### **4.4.3.2. Filmin Konusu ve İçeriği**

Film, İstanbul’dan Çeşme’ye birkaç ay önce vefat eden anneannelerinin yazlığına gelen Lale ve Yasemin adında iki kız kardeşin gergin ve rekabetçi ilişkilerini ele alır. Aile olmanın getirdiği ortak geçmiş üzerine herkesten sakladıkları birbirileriyle bile konuşmadıkları ortak sırrın yükü kardeşleri gittikçe bir çıkmaza sürüklemektedir. Sahip oldukları bu ortak geçmişe dair küçük ipuçları vererek ilerleyen film doğrusal akışına rağmen seyirciyi geçmişe karşı merak ve gerilim içinde bırakır.

Yasemin cesur, güçlü, dışa dönük, maceracı ve bağımsız bir karakterken Lale onun aksine içine kapanık, çekingen, dışarıya karşı şüpheli ve korkak bir karakterdir. Plaj dışında insan içine pek karışmayan genel olarak yazlıkta vakit geçiren kardeşler için yazlık adeta bir sığınaktır. Özellikle Lale için ev güvenli, korunaklı bir mahremiyet alanı sağlamaktadır. Öyle ki Yasemin’in komşuları Kerim’i yemeğe çağırma isteğine Lale sert bir şekilde karşı çıkar. Aynı şekilde Yasemin’in gece vakti birden yürüyüşe çıkacağını söylemesi bile Lale’yi tedirgin etmeye yeter. Lale için yazlık güvenli alanı temsil ederken

yazlığın dışı tehlikelerle dolu tekinsiz bir yerdir. Nitekim Yasemin, yürüyüş sırasında arabayla yanından geçen erkeklerin sözlü tacizine uğrar. Fakat bunu hem Lale'yi daha fazla tedirgin etmemek hem de Lale'nin haklılığını görüp kendisine bundan pay çıkarmasını engellemek için söylemez.

*‘İki kardeşin yakın geçmişlerinde yaşadıkları tramvayla baş etme yöntemleri bu süreçte erkeklerle kurdukları ilişkileri de şekillendirir. Aralarında geçmişin hesaplaşmalarından dolayı sabit olan gerilimin ivmesini yükselten de erkeklere karşı tutundukları ahlaki tavır ve bu bağlamda temsil ettikleri kadınlık halleri olur’* (<https://www.filmhafizasi.com/kusurlu-kiz-kardeslerin-hikayesi-kusursuzlar/>). Yasemin, kadınlığını ön plana çıkarmaktan çekinmeyip erkeklerle iletişimde oldukça rahatken Lale onun aksine vücut hatlarını belli etmeyen hatta anneannesine ait kıyafetlerle gezip erkeklere karşı mesafeli, uzak bir tavır sergilemektedir. Lale'nin yakın zamanda ayrıldığı ve telefonlarına dahi çıkmadığı Ferit'i Lale'ye sormadan yazlığa çağıran Yasemin, Lale'nin erkeklerden izole edilmiş hayatına resmen son verir. Ferit ile yüzleşmesi sonrasında Lale kardeşinden intikamını onu en güvendiği alandan vurarak alır. Bu gerilimlerin sonunda ikisinin omuzlarında olan geçmişin yükü su yüzüne çıkar: Lale tecavüze uğramıştır. Yasemin geç de olsa geldiğinde Lale'ye bunu yapan adamı orada öldürmüştür. Bu yük altında *‘bazen birbirleri için bazense birbirlerine rağmen’* yaşarlar (<http://www.beyazperde.com/filmler/film-223830/elestiriler-beyazperde/>).

Ataerkil toplumun kadınlara davranışlarından, düşüncelerinden, yapmaları gereken ve yapmamaları gerekenler üzerinden dayattığı kusursuzluk algısına karşı film canlı, gerçek ve derinlikli karakterleri ile çıkar. Ataerkiyi batıda yaşayan, şehirli, orta-üst sınıfa ait karakterler üzerinden işleyen yönetmenin, festival kalıpları dışında kaldığından dolayı Avrupa'da destek bulmakta hatta filmlerini festivale sokmakta zorlandığını çünkü Türk filminden beklentilerinin farklı olduğunu bu nedenle Türk filmi olarak görmediklerini belirtmesi dikkate değerdir (Çakalkurt,2017).

#### **4.4.4. 2014 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi Film Ödülü: Kuzu**

**Kuzu** / Yönetmen: Kutluğ Ataman / Yapımcı: Kutluğ Ataman / Senarist: Kutlu Ataman / Yapım Yılı: 2014 / Vizyon Tarihi: 19 Haziran 2015 / Ülke: Türkiye, Almanya / Süre: 85 dakika

**Festival Jüri Üyeleri:** Yılmaz Erdoğan, Bülent Emin Yarar, Ebru Ceylan, Hayk Kirakosyan, İskender Pala, Meral Çetinkaya, Selim Atakan, Songül Öden

##### **4.4.4.1. Filmin Konusu ve İçeriği**

Erzincan'ın bir köyünde iki çocuğu ile birlikte yaşayan İsmail ve Medine, beş yaşındaki oğulları Mert için sünnet düğünü yapmak isterler. Fakat yoksul olan ailenin düğün yemeği için kesilecek kuzuyu alacak parası bile yoktur. Medine, “erkekliğe adım atan” oğulları için bu düğün yemeğini vermelerinin şart olduğunu, gerekirse kendisinin de şehirde çalışabileceğini söylese de kocası İsmail izin vermez. Mert'in ablası Vicdan ise aile fertlerinin Mert'e olan ilgi ve alakasını kıskanır. Vicdan, kardeşini eğer kesilecek kuzu bulamazlarsa babasının onu kurban edeceğine inandırır. Ablasının onun kesileceğine dair anlattığı hikayelere inanan Mert, anlatı boyunca kendi yerine kesilecek bir kuzu arar. Medine, kocasının mezbahada iş bulmasıyla düğünün gerçekleşeceğini umar. Fakat İsmail, iş yerindeki arkadaşlarına uyararak tüm parayı bir hayat kadınına harcar. Köy halkını çoktan düğüne davet eden Medine ise tüm çaresizliğine rağmen düğünün gerçekleşmesi için plan yapar ve kuzuyu bulur.

Film anlatısında dinsel ve mitolojik hikayelerden yararlandığı söylenebilir. Film boyunca tekrarlanan 'kurban' kavramı İslam dininde yer alan Hz. İbrahim'in hikayesine gönderme yapmaktadır. Uzun yıllar çocuğu olmayan Hz. İbrahim eğer çocuğu olursa onu Tanrıya kurban edeceğini söyler. Hz. İbrahim çocuk sahibi olduğunda sözünü yerine getirmek istediğinde Tanrı onu durdurur ve onun yerine kurban gönderir. Vicdan'ın kardeşi Mert'e kuzu bulamazsak babam seni kesecek diyerek anlattığı hikaye doğrudan bu dinsel hikayeye gönderme yapar. Vicdan'ın küçük kardeşini kıskanması hatta onu evden kaçması için teşvik etmesi başka bir dini motif olan Habil ve Kabil'i akla getirir. Annesini ve babasının ilk çocuğu olan Kabil, kardeşinin gelmesiyle gözde konumunu yitirir. Uysal ve iyi huylu olan küçük kardeş Habil annesinin ilgi ve alakasını

üzerine çekerken Kabil'in içini ise kıskançlık ve hırs bürür. Film boyunca Vicdan'ın kardeşine karşı tutumu, ebeveynlerine karşı hırçın ve agresif tavrı bunun bir göstergesidir. Filmde ele alınan mitolojik hikaye ise Medeia'nın hikayesidir. Medeia karakteri bazen "kendi çocuklarını öldürüp babalarının önüne seren korkunç bir büyücü kadın" bazen de "seven ve hot görülen, fedakarlıkları karşılıksız kalan, itilmişlik, kıskançlık duyan bir kadın dramı" olarak işlenmektedir (Altın,2020:55). Medeia'nın hikayesindeki intikam için çocuklarını kesmek Medine'nin de intikam planında görülmektedir. Ama tek bir farkla Medine planını kandırmaca üzerine kurar.

#### **4.4.5. 2015 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi Film Ödülü: Sarmaşık**

**Sarmaşık** / Yönetmen: Tolga Karaçelik / Yapımcı: Tolga Karaçelik, Bilge Elif Özköse / Senarist: Tolga Karaçelik / Yapım Yılı: 2015 / Vizyon Tarihi: 4 Aralık 2015 / Ülke: Türkiye, Almanya / Süre: 104 dakika

**Festival Jüri Üyeleri:** Ömer Vargı, Şebnem Bozoklu, Naz Erayda, Mirsad Herovic, Şerif Sezer, Tarık Tufan, James Ulmer

##### **4.4.5.1. Filmin Konusu ve İçeriği**

İstanbul'dan mürettebatıyla Afrika'ya gitmek için yola çıkan uluslararası yük gemisi, armatörünün iflas etmesi üzerine liman otoritesinin emriyle demirlemek zorunda kalır. Denizcilik hukuku gereğince haciz kaldırılana kadar demirli kalacak olan gemiyi olası tehlikelere karşı hareket ettirebilecek asgari miktarda mürettebatın gemide kalması gerekmektedir. Bu süreçte gemide kalmayı kabul edenler öncelikli olarak paralarını alacakları için gönüllülük esasıyla belirlenen beş kişi ve kaptan gemide kalır. Gemide kalmayı kabul eden kişiler, geminin kaptanı Beybaba, usta gemici İsmail, mutfak sorumlu Nadir, gemici olarak Alper ve Cenk, makineci ise Kürt'tür. Film ne kadar kalacaklarını bilmedikleri gemide sınırlı erzakla günlerini geçirecek bu altı adamın hikayesini anlatır. Filmin anlatısı "gemi durdukça ve dönüşe dair haber çıkmadıkça ortaya çıkan huzursuzluk, çekişme ve gerilimler çerçevesinde şekillenen iktidar ilişkileri üzerine kurulur" (Şener,2016:144).

İktidarın evrelerini ele alan film üç bölüm olarak sunulur. Her bölümün başında Samuel Taylor Coleridge'in 'Yaşlı Gemici' adlı şiirinden yapılan alıntılar, hikayenin akışına dair ipuçları taşıyarak anlatımı tamamlayıcı bir unsur haline gelmiştir. Film ana karakterlerin geçmişlerine dair fikir vermek amacıyla gemiden önceki hayatlarına dair görüntülerinin olduğu sahne ile başlar. Her karakterin gemide kalma motivasyonu farklılık gösterse de ortak neden hepsinin gemiyi bir kaçış ya da umut olarak görmesidir. Nadir ve İsmail maddi sıkıntılar yaşadıkları ve paraya ihtiyaçları oldukları için gemide kalmıştır. Cenk ve Alper başlarındaki belalardan uzaklaşmak için gemiyi kaçış olarak görmüşlerdir. Özel bir mekanda güvenlik sorumlusu olduğu anlaşılan Kürt'ün ise gemiye gelme sebebinin yine kaçış olduğu söylenebilir. Geminin kaptanı Beybaba ise görevine olan bağlılığı nedeniyle gemiyi asla terk etmez.

Devlet-gemi analogisinden bahseden Yaşın, *“Devletin düzen ve istikrarını sağlayacak hukuku ve bir yöneticisi olduğu gibi geminin de kuralları ve yönetiminden sorumlu bir kaptanı vardır”* (Yaşın,2018:16). Gemi seyir halindeyken gemi içerisinde hiyerarşinin hüküm sürdüğü, düzen ve disiplinin hakim olduğu görülmektedir. Geminin kaptanı Beybaba'nın gemi mürettebatı üzerindeki otoritesi gemi ilerlediği sürece mümkündür. İlerlemeyen bir geminin idaresi söz konusu olmayacağı için Beybaba'nın otoritesi sarsılacaktır.

Filmin ikinci bölümünde ise *“geminin durarak işlevsizleşmesi, hiyerarşinin anlamını yitirmesine rağmen etkinliğini sürdürmek istemesi ve temel yaşamsal ihtiyaçların dahi karşılanamaz hale gelmeye başlaması sonrasında karakterler arasında ortaya çıkan gerilim ve iktidar mücadelelerine tanıklık edilir”* (Şener,2016:145). İktidarın doğası gereği gücünü sürdürmek isteyen Beybaba, çeşitli yöntemler uygular. İsmail'i sağ kolu yaparak varolan hiyerarşiyi korumaya çalışır. Sonrasında ise İsmail'e doğrudan verdiği gücü Nadir'e gizlice vererek muhbirliğe dayalı bir yönetim sergiler. Böylece mürettebatı birbirine karşı konumlandıran Beybaba, olası bir başkaldırıyı önlemeye çalışır. Fakat tüm tedbirlerine rağmen otoritesinin zayıfladığını fark eden Beybaba son olarak sözlü ve fiziksel şiddet başvurur.

Çaresizlik ve şiddetin ön plana çıktığı son bölümde ise karakterler artık rasyonelliklerini kaybederler. Şiddetin ortaya çıktığı sahnelerde kan yerine her yere

yayılan sarmaşık bitkisi *“fantastik ve alegorik bir figüre dönüşür”*. Sarmaşık, *“durdurulmadığı takdirde her yeri ve her şeyi saracak ve kaplayacak bir işgalciyi çağırıştırır ve ölümlle ilişkilendirilir”* (Metin,2019:27). İktidar mücadelesinin doruğa ulaştığı, bireylerin paranoya ve delirme belirtileri gösterdiği ve fiziksel şiddetin ortaya çıktığı anlatının, son sahnesinde İsmail, Nadir, Alper ve Cenk’in gemiyi yönetmeyi başaramayan iktidara karşı ortak hareket etme kararı aldığıın işareti verilerek *“iktidarın kendi eliyle doğurduğu şiddetle yüzleşip yüzleşmeyeceği”* (Yaşın,2018:47) seyirciye bırakılır.

#### **4.4.6. 2016 Yılı Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi Film Ödülü: Mavi Bisiklet**

**Mavi Bisiklet/** Yönetmen: Ümit Köreken / Yapımcı: Ümit Köreken, Nursen Çetin Köreken / Senarist: Ümit Köreken, Nursen Çetin Köreken / Yapım Yılı: 2015 / Vizyon Tarihi: 2 Aralık 2016 / Ülke: Türkiye, Almanya / Süre: 94 dakika

**Festival Jüri Üyeleri:** Semih Kaplanoğlu, Mehmet Özgür, Harika Uygur, Orhan Topçuoğlu, Beste Bereket, Sydney Levine, Martha Otte

##### **4.4.6.1. Filmin Konusu ve İçeriği**

Mavi Bisiklet filmi yetişkinlerin dünyasını çocukların gözünden anlatan filmlerden biridir. Babasını küçük yaşta kaybeden Ali, annesi ve küçük kardeşiyle birlikte yaşamaktadır. Kasabadaki bir çiftliğe çalışmaya giden babası tren yolunda ölü bulunur. Şüpheli ölümün tek şahidi ise çiftliğin kahyası Salim’dir. Ali ve annesi babasının bu şüpheli ölümünün peşini bırakmaz. Filmin merkezinde yer alan adalet arayışı Ali’nin annesiyle birlikte babasının ölümüne neden olanları bulmak için verdiği mücadele ile başlar. Ali annesiyle birlikte sadece adalet mücadelesi değil geçim mücadelesi de vermektedir. Okuldan arta kalan vakitlerinde lastikçide çalışan Ali haftalığını annesine verirken kazandığı bahşişleri ise hayalini kurduğu mavi bisikleti almak için biriktir.

Ali’nin aşık olduğu Elif, öğrencilerin seçimiyle okul başkanı olmuştur. Fakat Kahya Salim’in kasabaya taşınan torunu Hasan’ı okula yazdırmasıyla dengeler bozulur. Okul müdürü okul başkanlığını çok geçmeden Hasan’a devreder. Ali yapılan haksızlığa karşı tepkisini ilk olarak arkadaşı Yusuf’a şu sözlerle dile getirir: *“Biz seçtik oğlum onu*

*biz! Başkanlıktan alacaksa yerine başkasını seçseydik. Müdür ne yaptı? Gitti Hasan'ı seçti. Herkes onlardan yana zaten''*. Seçilmişe karşı atanmışa gösterdikleri tepki ile bozulan adalet kavramını düzeltmeye çalışan iki arkadaş bu uğurda Ali'nin mavi bisiklet için biriktirdiği parayı bile harcarlar. Çünkü Ali mavi bisiklet için gerekli olan parayı sonunda toplayıp almaya gittiğinde bisikletin Kahya tarafından torununa hediye olarak alındığını öğrenir. Kahya Salim ilk önce babasını sonra Elif'in hakkettiği başkanlığı şimdi ise hayalini kurduğu bisikleti elinden almıştır. Ali tüm bu adaletsizliklere karşı çocuk aklıyla bulduğu yöntemlerle direniş gösterir. Ali ve Yusuf ilk olarak hazırladıkları afişlerle kasaba halkına duyurmaya çalışır sonra ise daha fazla kişiye ulaşmak için aldıkları ikinci el telefonla kamuoyu oluşturmaya çalışırlar. Tüm bu çabaları, Ali'nin lastikçide tanıştığı gazeteci tarafından destek görür ve artık gazeteye taşınan olay iki çocuğun kontrolünden çıkar. Müdürün her başkaldırı sonucu okul içerisinde yaptığı aramalar ve öğrencilere karşı takındığı tavır göz önüne alındığında anlatı içerisinde okulun *“sorgulamayan ve koşulsuz şekilde itaat eden kitlelerin yetiştirildiği yer olarak”* gösterildiği söylenebilir (Yıldırım,2019). Otorite temsilcisi olan okul müdürü üzerinden anlatı, eğitim kurumlarını, sorgulamak yerine itaat eden tek tip insan profili yetiştiren yerler olarak okumaya açıkken sonrasında müdürün Ali'ye karşı babacan tavırları, Elif'in başkanlıktan ayrılmasını aslında müdürden babasının istemesi ve her şey ortaya çıktığında müdürün Ali ve arkadaşını cezalandırmamasıyla eğitim kurumları adeta aklanmıştır.

Elif ve ailesinin annesinin tedavisi için şehre taşındığını öğrenen Ali verdiği mücadelelerde yenilgiye uğradığını düşünürken eve geldiğinde kâhyanın eşinin onlarda olduğunu görür. Annesi, kahyanın eşinin şahitlik etmeyi kabul ettiğini haksızlık karşısında daha fazla susmayacağını belirttiğini Ali'ye söyleyerek hemen muhtarı çağırmasını ister. Ali kendi elleriyle tamir edip yaptığı mavi bisikletiyle adaleti sağlama umuduna doğru pedal çevirir.

#### **4.5. Bulgular ve Yorum**

Yönetim ve organizasyonu Antalya Büyükşehir Belediyesi tarafından gerçekleştirilen Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin beş yılda bir değişen yerel yönetim nedeniyle festival yönetimi de değişmektedir. Çalışma kapsamında

2011-2016 yıllarının ele alındığı festival, 2011-2013 yılları arasında CHP yerel yönetiminde Mustafa Akaydın başkanlığında gerçekleştirilirken 2014-2016 yılları arasında ise AKP yerel yönetiminde Menderes Türel başkanlığında gerçekleştirilmiştir. Aynı festivalin, iki farklı yerel yönetimin başkanlığı altında gerçekleştirildiği yıllara bakılarak seçilen filmler üzerinden iktidar-söylem ilişkisi kurulması amaçlanmıştır. İktidarların ideolojik söylemler aracılığıyla kendi anlatı sistemleri içindeki ‘bilinene’ gönderme yaptığı ve bu bilgi deposunu yeniden ürettiği düşünüldüğünde film festivalinde seçtikleri filmlerin anlatıları ile bu söylemi devam ettirip ettirmedikleri ortaya konulmak istenmiştir. Festival yönetimi tarafından belirlenen festival jürilerinin Dijk’in sembolik seçkinleri içerisinde yer aldığı söylenebilir. Dijk’e göre bu sembolik seçkinlerin ‘*kendi iktidar bölgeleri içinde söylem türleri hakkında karar verme konusunda göreceli özgürlükleri ve böylece göreceli iktidarlara vardır ve söylemin başlıklarını, stilini ya da sunumunu belirlerler*’ (Dijk,1994:276).

2011-2013 yılları arasında En İyi Film ödülünü alan filmlerin kimlik eksenini etrafında şekillendiği görülmektedir. Güzel Günler Göreceğiz, Güzelliğin On’Para Etmez, Cennetten Kovulmak filmlerine baktığımızda kimlik, aidiyet, göç gibi ortak temaların varlığı söz konusudur. Kusursuzlar ve Güzel Günler Göreceğiz filmlerinde ataerkilliğin kadınlar üzerindeki tahakkümü ele alınmaktadır. Türkiye’nin uzun yıllardan beri temel sorunlarından olan ve toplumda öteki olarak konumlandırılan kadın ve Kürt kimliğinin işlendiği anlatıların festivalde öne çıktığı söylenebilir. Sembolik seçkinler ve onların söylemleri, düşüncelerin, davranışların ve ideolojilerin oluşumunda ve yeniden üretiminde etkili olan ‘*kamusal bilginin içeriklerini ve örgütlenişini, inanç ve hiyerarşilerini ve uyuşmanın kapsamlılığını*’ belirlemektedir (Dijk,1994:281). Dönemin belediye başkanı aynı zamanda festival başkanı olan Akaydın’ın yerel yönetimde benimsediği hiçbir inancın, kimliğin ya da yaşam tarzının ötekileştirilmediği tüm halkları kucaklayan tavır adeta festival aracılığıyla seçilen filmlerin söylemi ile ortaklık göstermektedir.

2014-2016 yılları arasında En İyi Film ödülünü alan filmlerin ise güncel siyasetin konu edilmediği ülke gündeminden uzak genel olarak çocuk karakterler üzerinden seyreden anlatıların yer aldığı görülmektedir. İktidarın lehine olan anlatıların

seçilerek iletilmesi ya da iktidarın aleyhine olan anlatıların sansürlenerek iletişimin yanlış hale getirilmesi özellikle sanatsal araçlar yoluyla gerçekleştirilebilmektedir (Dijk,1994:284). Örnek vermek gerekirse festivalin 2014 yılında belgesel kategorisinde yarışmak üzere ön jüri tarafından kabul edilen ve 2013 yılında gerçekleşen Gezi olaylarını ele alan *'Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek'* filminin finalistler arasında yer almaması büyük tepki görmüştür. 2014 yılında sanatçıların ve jüri üyelerinin çekilmesiyle gerçekleştirilemeyen belgesel yarışması 2015 yılında tamamen kaldırılırken aynı yönetim 2017 yılında ulusal bölümü de kaldırmıştır. Özellikle hükümet ile aynı siyasi partiden olan yerel yönetimlerin uyumlu bir iş birliği yürütmeye çalıştığı bu nedenle festivallerin *"iktidarın genel stratejisinin mikro ölçekteki uygulama sahası haline"* geldiği söylenebilir (Aytaç,2017:46).

## 5. SONUÇ

Sinema başlangıcından bu yana geniş kitlelere ulaşabilme gücüyle ortak görüşün oluşturulmasında, kültürel bakışın şekillenmesinde etkili olmuş ve ülkeler arasında ticari, siyasi ve kültürel rekabete yol açmıştır. ABD hükümetinin ekonomik ve ideolojik çıkarlarını gözeten Hollywood'un egemen olduğu ana akım sinema, egemen iktidarın değerlerini ve yaşam tarzını benimsetmeye kültürü olduğu haliyle korumaya çalışmakta anlatının içeriği ve biçimi ise bu doğrultuda şekillenmektedir. Gramsci'nin egemen iktidarın hegemonya oluşturarak ahlaki, siyasi ve entelektüel liderlik kurması yolunda önemli araçlardan biri olarak belirttiği medya ve kültürel kurumların içinde sinema önemli bir yere sahiptir. Hollywood'un dünya genelindeki özellikle Avrupa ülkelerinin yerel pazarlarındaki hakimiyeti bazı Avrupa ülkelerini ona karşıt bir yapılandırmaya götürmüştür. Hollywood'un ticari ve biçimsel ötekisi olarak konumlandırılan sanat sinemasının ortaya çıktığı yer olarak gösterilen Avrupa'da sanat sinemasının kurumsallaşması yönünde adımlar atılarak uluslararası film festivalleri düzenlenmeye başlamıştır. Film festivalleri seyirciyle buluşturacakları filmleri, sanat sinemasının örnekleri olarak göstermektedir. Film festivallerinin gücünü sundukları filmlerden aldığı düşünüldüğünde çalışma içerisinde bu anlatıların kavramsal çatısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Hollywood'un hakimiyeti altında ezilecek olan ulusal sinemalar için sanat sineması, gelişebilecekleri ve ekonomik damgasının vurulacağı bir alan sağlamaktadır. Ana akım sinemanın ürettiği filmlerin içerik ve biçimsel özelliklerinden uzaklaşma eğilimi gösteren, kültürün ve toplumun mevcut haline eleştiri getiren alternatif anlatılar film festivalleri sayesinde görünürlük kazanır. Film festivallerinin seçimiyle belirlenen filmler, seyirciyle buluştuktan sonra değerlendirilip ödüllendirilerek prestij kazanmakta küresel pazarda dağıtım şansı elde etmektedir. Film festivallerini özgürlükçü ve bağımsız tanımlayan anlayışın ötesinde film festivalleri sinema endüstrisinin bileşenlerindedir. Endüstri içindeki yerine sağlamlaştırmak için film festivallerinin sinemasal anlamda kendilerini ispatlaması ve nitelikli organizasyonlar düzenlenmesi gerekmektedir. Festivallerin bu tarz organizasyonları gerçekleştirebilmeleri ve süreklilik sağlayabilmeleri için finansal kaynaklara ihtiyaçları vardır. Devlet destekleri ve sponsorluklar bu noktada festivallerin bütçesine katkı sağlamakta fakat bağımsızlığını

zedelemektedir. Özetle destek alınan kurumların eleştirilmesi ya da onların söylemlerine ters düşecek bir durumun yaşanması pek mümkün değildir. Dolayısıyla bu işleyişi açıklamak ve kuramsal dayanağını oluşturmak açısından çalışmanın ilk başında ideoloji ve işleyiş tarzı ele alınmıştır.

Üretim ilişkilerinin, araçlarının ve biçiminin oluşturduğu ekonomik alt yapı Marx'a göre temel belirleyici öge olarak üst yapıları yani sanat, bilim, din, felsefe gibi kültürel kurumları şekillendirmektedir (Kale & Nur,2016:47). Türkiye'deki film festivallerinin yapısına bakıldığında kendilerini finansal anlamda destekleyenlerin ideolojilerinden ve söylemlerinden etkilendiği görülmektedir. Ekonomik ve siyasal iktidar grupların festivallerin işleyişini, yönetim komitesinden, jüri üyelerine hatta festival seçkisine kadar denetleyerek iktidarın söylemine ters düşen ya da tartışma yaratan konulara karşı kısıtlamalar getirebilmektedir. Bu sebeple egemen sınıfın ideolojik (yeniden) üretim araçları ya da kurumları içerisinde film festivallerinin de yer aldığı söylenebilir. Söylemsel ağırlıkta işleyen devletin ideolojik aygıtlarının bireylerin istenilen şekilde düşünmesi ve kültürel bakışın şekillenmesindeki gücü geniş kitlelere ulaşabilen sinema ve taşıyıcısı olan film festivallerinde de kendini göstermektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan Türkiye'deki film festivalleri içerisinde en köklü ve en tartışmalı yere sahip olan UAAPFF, belediye tarafından gerçekleştirildiği için sinema iktidar ilişkisinin en fazla hissedildiği festivallerdendir. Yerel yönetimin desteği ile düzenlenen festival, yönetimin beş yılda bir değişmesi ve beraberinde festivali de değiştirmesi nedeniyle kurumsallaşamamıştır. Belediye başkanının festival başkanı olması ve festival ekibini de kendi çevresinden oluşturmak istemesi festivalin var olan birikimini yok etmektedir. Festivali yöneten kadronun ve uygulanan politikaların devamlılığı kurumsallaşmanın sağlanması için önemlidir.

Festivalin, farklı siyasal partilere ait yerel yönetimlerin altında gerçekleştirildiği 2011-2016 yılları arasında seçilen filmlerin anlatısına bakılarak iktidar-söylem ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Yerel yönetimlerin mensup oldukları siyasal partilerin söylem ve ideolojisini festival aracılığıyla yeniden ürettiği söylenebilir. Hükümet ile aynı siyasi partiden olan yerel yönetimin egemen ideolojinin sesini barındırdığı görülmektedir. Güncel siyasetten ve tartışmalı konulardan uzak durarak egemen ideolojinin söylemine

ters düşen toplumsal ve siyasal eleştiriler barındıran anlatılara kısıtlama getirildiği görülmektedir. Mevcut yönetime alternatif olarak görülen ana muhalefet partisine mensup olan yerel yönetimin ise iktidarın yanlışlarını dile getirmek ve eleştirmek gibi muhalefet görevini adeta festival aracılığıyla da gerçekleştirdiği söylenebilir. Festivalde ödül olan filmlerin ülke gündeminde yer alan toplumsal sorunlara eleştiri getiren özellikle kadın ve kimlik konularını işleyen anlatıların ön plana çıktığı görülmektedir. Festivallerin sanat sinemasının örnekleri olarak sundukları film seçkilerinde siyaset yerine sanatın ön plana çıkarılması istenilendir. Sanat filmlerine veya alternatif filmlere sığınak olan film festivallerinin bağımsızlığının tartışılması festivale seçilen filmlere karşı soru işareti oluşturmaktadır. Film festivallerinden ödül olarak prestij kazanmak isteyen kişilerin filmlerini festivalin içeriğine uygun olarak hazırlaması onları bağımlı hale getirecektir (Yetkiner,2019:158).

Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden kaldırılan ulusal bölümün 2019 yılında tekrar yarışma kapsamına dahil edilmesinden anlaşılacağı üzere film festivalleri güçlerini kendi ulusal sinemalarından almaktadır. Festivalin, küresel sinema endüstrisinin merkezlerinden biri haline gelmek amacıyla ulusal sinema yarışmasını kaldırma kararından dönmesi önemli bir gelişmedir. Türk sinemasını maddi manevi desteklemek ve film yapımcılarını kaliteli eserler üretmek için isteklendirmek amacıyla ortaya çıkan film festivali, dünya çapında bir saygınlığa ulusal sinemasını güçlendirerek kazanabilecektir.

Ulusal sinemanın gelişmesi, nitelikli işlerin ortaya çıkması ve seyirciyle buluşması gibi birçok işleve sahip olan film festivallerinin ekonomik ve siyasal gündemden etkilenmeden süreklilik sağlayabilmesi gerekmektedir. Bu da film festivallerinin destek mekanizmalarını çeşitlendirerek bir denge gözetmesi ve devlet, belediyeler ve bakanlık tarafından desteklense de bağımsız olarak yapılanmasıyla sağlanabilir. Festival komitesi, nitelikli ve alanında yetkin kişilerden oluşmalı ve festival politikası, siyasi çıkarların önünde tutularak uluslararası başarılar hedeflenerek oluşturulmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (2002). **Sanat Olarak Sinema**. R. Ünal (çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Abisel, N. **Popüler Sinema ve Türler**. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adanır, O. (2018). Sinema İdeoloji İlişkileri Üzerine Kısa Bir Not. B. Bakır ve M. T. Altinkaya (ed.). **Sinemasal** içinde. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 9-12.
- Akbulut, H. (2013). Sinema Sektörünün Ekonomisi ve İşletmeciliği. E. Dağtaş (ed.). **Medya Ekonomisi ve İşlemciliği** içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013, 134-161.
- Akbulut, H. (2010). Belgesel Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış. **Sinecine**, 2,119-124.
- Akis**. (1954). Festivalin Fiyaskosu. 2,28-29.
- Akis**. (1959). Türk Film Festivali. 253,32-33.
- Akis**. (1961). Türkiye: Festivalimiz. 359,34-35.
- Althusser, L. (2019). **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. A. Tümertekin (çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altun, A. (2020). Sinemada Ete Dönüştürülen Hayvanın Temsili ve Ataerkilliğin Üretimi. **Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi**. 1,47-59.
- Alıcı, B. (2016). Altmışlı Yıllarda Alternatif Bir Örgütlenme: Türk Sinematek Derneği. **Erzincan Üniversitesi Sosyalbilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)**. 9 (2), 191-214.
- Altinkaya, Talha A. (2018). İdeoloji ve İdeolojinin Sinik İşleyişi: Slavoj Žižek'te Sinema, İdeoloji ve Anlatı İlişkisi. B. Bakır ve M. T. Altinkaya (ed.) **Sinemasal** içinde. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 45-61.
- Andrews, D. (2018). "Sanat Sinemasına Dahili, Harici Bir Yaklaşım Doğru", **Küresel Sanat Sineması**. R. Galt ve K. Schoonover (drl.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arslan, M. (2009). "Sunuş", **Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm**. M. Arslan (drl.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Arslanbay, H. (1994). Yapımcı ve Yönetmenlerimizin Filmlerle Arası Nasıl?: Festivallerinin Türk Sinemasına Katkısı. **Antrakt**. 42,34-39.
- Atılğan, G. (2001). Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Bir Eleştirisinin Olanacağı. **Praksis Dergisi**. S:4, SS:11-34.

- Barrett, T. (2015). **Neden Bu Sanat**. E. Ermert (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bayrakdar, D. (ed.). (2008). **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2019). **Pasajlar**. A. Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bikiç, Ç. N. (2019). **Türkiye’de Belgesel Film Festivalleri**. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bordwell, D. (2010). Sanat Sineması Anlatımı. A. Karadoğan (ed.). **Sanat Sineması Üzerine** içinde. Ankara: De Ki Basım Yayın,125-178.
- Boydak, S. (2011). Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem. S. Kırel (ed.). **Sentezler** içinde. İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 9-30.
- Buyan, B. (2015). Hugo Münsterberg. Z. Özarslan (ed.). **Sinema Kuramları I** içinde. İstanbul: Su Yayınevi,19-34.
- Canlı, E. (2017). Deneyimin Yoksullaşması: Walter Benjamin’de Estetik ve Politika. **Felsefe Arkivi**. 46,49-161.
- Chatman, S. (2009). **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**. Ö. Yaren (çev.) Ankara: DeKi Basım.
- Cinoğlu, M. Fatih (2018). Festival İdeolojisi ve Ekonomisi. **TRT Akademi Hakemli Dergi**. 5,454-459.
- Comolli, J. & Narboni, J. (2019) “Sinema/İdeoloji/Eleştiri” M. Temiztaş (çev.) **Sinema: Tarih-Kuram Eleştirisi**. S. Büker & Y. Gürhan Topçu (hzl.) İstanbul: İthaki Yayınları, 88-100.
- Çoban, B. (2015). “Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi”. **Söylem ve İdeoloji**. B. Çoban, Z. Özarslan (hzrl.) İstanbul: Su Yayınları, 199-262.
- Dağtaş, E. Aydın, N. ve Yılmaz, Ç. (2018). Sinemanın Ekonomi Politigi: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme. **TRT Akademi Hakemli Dergi**, 5,86-218.
- Dijk, Teun A. Van (1994). “Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları”. **Medya, İktidar, İdeoloji**. M. Küçük (drl.& çev.) Ankara: Ark Yayınevi.
- Dijk, Teun A. Van (2015). “Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım”. N. Ateş (çev.) **Söylem ve İdeoloji**. B. Çoban, Z. Özarslan (hzrl.) İstanbul: Su Yayınları, 15-101.
- Eagleton, T. (1996). **İdeoloji**. M. Özcan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elkatmış, E. (2015). **Film Festivalleri ve Türkiye’de Sinemanın Geleceği**. İstanbul: Uluslararası Boğaziçi Sinema Derneği.

Elgün, S (2014). Altın Portakal Film Festivali'nin Kısa Tarihi. **Modern Zamanlar**. 34,2-5.

Erus Çetin, Z. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. 4,5-16.

Erus Çetin, Z. (2005). **Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış**. İstanbul: Es Yayınları.

Erus Çetin, Z. (2015). **Genç Sinema Devrimci Sinema Hareketleri**. İstanbul: Es Yayınları.

Erdikmen, A. (2015). Rudolf Julius Arnheim. Z.Özarslan (ed.). **Sinema Kuramları I** içinde. İstanbul: Su Yayınevi, 2015, 35-49.

Esen, Ş. K. (2010). **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Esen, Ş. K. (1994). Sinemada Festivaller. **Marmara İletişim Dergisi**. 8,105-111.

Galt, R. Schoonover, K (2018). “Sanat Sinemasının Katışıklılığı”, **Küresel Sanat Sineması**. R. Galt ve K. Schoonover (drl.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Gezer, S (2018). “Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve Diriliş'te Anlatı” **Perdeyi Aralamak**. S. Ruken Öztürk & H. Akbulut (drl.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Görk, R. V. (2010). Nedir Şu Yeşilçam'ın Meyvesi 'Altın Portakal'? Antalya'nın Yeniden Yapılandırılması Sürecinde Antalya Altın Portakal Film Festivalinin Metalaştırılması. **Akdeniz İİBF Dergisi**. 20, 1-40.

Gürbüz Erbalaban, Ö. (2015). Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili. **Selçuk İletişim**. 266-280.

Gürkan, H. (2017). “Transnational Life: Where'd I Be Happy? A Research on the Films of Immigrant Directors From Turkey Living in Austria”. **Cinej Cinema Journal**. 6,7-31.

Hall, S. (1994). “İdeolojinin Yeniden Keşfi”, **Medya, İktidar, İdeoloji**. M. Küçük (drl.&çev.) Ankara: Ark Yayınevi.

Hall, S. (1994). “Kültür, Medya ve İdeolojik Etki”, **Medya, İktidar, İdeoloji**. M. Küçük (drl.&çev.) Ankara: Ark Yayınevi.

Holm, D.K. (2011). **Bağımsız Sinema**. B. Baysal (çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Irzık, S. (2001). “Önsöz” **Karnavaldan Romana: Edebiyet Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar** S. Irzık (drl.) C. Soydemir (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İrvan, S. (2002). **Medya, Kültür, Siyaset**. Ankara: Alp Yayınları

- Kaya, A (2004). İdeolojiden İdeolojiye Yolculuk: Düşüncebilimden Kimlikbilime. **Doğu-Batı Dergisi**. 28, 1-18.
- Kaya, A (2000). **Sıcher In Kreuzberg Berlin'deki Küçük İstanbul Diasporada Kimliğin Oluşumu**. İstanbul: Büke Yayınları.
- Kazancı, M (2003). Althusser ile İdeoloji Üzerine Yapılmamış Bir Söyleşi, **İletişim Araştırmaları Dergisi**. 2, 37-54.
- Kazancı, M. (2002) Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı. **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**. 57,57-85.
- Kale, M. & Nur, İ. (2016) Karl Marx ve Marksist Teori Açısından Eğitim ve Toplumsal Cinsiyet. **Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 13,40-55.
- Kırel, S. (2012). **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kırel, S. (2005). **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kıran, A. (2018) “Metinlerarası İlişkiler: Külkedisi ve Paris’te Gece Yarısı” **Perdeyi Aralamak**. S. Ruken Öztürk & H. Akbulut (drl.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kovacs, A. (2010). **Modernizmi Seyretmek**. E. Yılmaz (çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kurtoğlu, E. (2011). Türk Filmlerinde “Sinema”: 1980 Sonrası Türk Sinemasında “Özdüşünümsel/Film Hakkında Filmler”. S. Kırel (ed.) **Sentezler** içinde. İstanbul: Parşömen Yayıncılık,9-30.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. A. Karadoğan (Ed.). **Sanat Sineması Üzerine** içinde. Ankara: De Ki Basım Yayın,1-20.
- Marx, K (2009). **Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi**. K.Somer (çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K & Engels, F. (2018). **Alman İdeolojisi**. O. Geridönmez, T. Ok (çev.). İstanbul: Kor Kitap.
- McLellan, D (2005). **İdeoloji**. B. Yıldırım (çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Moran, B (2013). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Monaco, J (2002). **Bir Film Nasıl Okunur**. E. Yılmaz (çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Metin Velioglu, Ö (2019). Yeşilçam'ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları. **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**. 7.1,308-429.

Metin Velioglu, Ö (2019). Gerçek ve Gerçek Dışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması. **Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi**. 5,4-45.

Neale, S (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması. A. Karadoğan (ed.). **Sanat Sineması Üzerine** içinde. Ankara: De Ki Basım Yayım,83-112.

Özgüç, A. (1990). **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**. İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özonur, D. (2018). ‘‘Türkiye’de Film Sansürü ve Sansürün Ekonomi Politigi’’, **Perdeyi Aralamak**. S.R. Öztürk, H. Akbulut (drl.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özön, N. (2000). **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabcacı Yayınevi:İstanbul.

Polat, S. & Aktaş, P. S. & Halis, M. (2013). Kent Kimliği Kapsamında Festivallerin Değerlendirilmesi: Uluslararası Altın Safran Film Festivali Örneği. **Turizm ve Araştırma Dergisi**. 2.1,69-85.

Ryan, M. & Kellner, D. (2016). **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**. E. Özsayar (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scognomillo, G. (2010). **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

Serdaroğlu, F. (2016). Sinema Neden Sanattır? Sinemayı Sanat Olarak Ele Alan Bir Araştırma Ne Tür Bir Yaklaşım Benimsemelidir. **Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi**. 24.2,113-125.

Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. 40,97-118.

Sivas, A. (2011). Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri. S. Kırel. (ed.) **Sentezler** içinde. İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 121-146.

Stam, R. (2014). **Sinema Teorisine Giriş**. S. Salman, Ç. Asatekin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suner, A. (2015). **Hayalet Ev**. İstanbul: Metis Yayınları.

Şener, M. (2016). Sarmaşık Filmi ve Sinematik Mekan Kullanımı Üzerine Bir İnceleme: İktidarın Evreleri ve (Erk)eklik – İktidar İlişkisi. **Mimarlık ve Yaşam Dergisi**. 1.1, 143-161.

Tarkovski, A. (2008). **Mühürlenmiş Zaman**. Füsün Ant (çev.). İstanbul: Agora

TRT Akademi. (2018). **Sinema ve Festival İzleyici Eğilimleri ve Durum Tespit Araştırması**. Kasım. İstanbul.

Uğurlu, H & Uğurlu, E (2011). Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Analizi Araştırması. **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. 11.3,259-276.

Uğurlu, E & Aşkan, H (2018). Türkiye’deki Uluslararası Film Festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Araştırması. **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. 81-98.

Yaylagül, L. (2009). “Sinemanın Ekonomi Politikası”. **Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi**. S. Bulut (drl.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yetkiner, B. (2019). **Türkiye’de Film Festivalleri**. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.

Yetkiner, B. (2017). Film Festivali ve Kentler: Kars’tan Gezici Film Festivaline Bakmak. **Social Sciences Studies Journal**. 3.10,1406-1411.

Yılmaz, E (2018). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır, M. T. Altınkaya (Ed.). **Sinemasal** içinde. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 13-33.

Yıldırım, Ö (2019). Mavi Bisiklet Filminin Çocuk Temsili Bağlamında İncelenmesi. **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**. 42, 274-283.

Yiğit, Z (2014). Türkiye’de 1990 Sonrası Bağımsız Sinemada Alt Sınıf ve Direniş Biçimleri. **Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi**.

## **TEZLER**

Arsan, E. (2012). “Türkiye’de Bir Meslek Olarak Sinema Yazarlığı Alanındaki Profesyonelleşme”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi SBE.

Atam, Z. (2010). “Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.

Aytaç, O. (2017). “Film Festivallerinde Belgeseller ve Sansür: Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek ve Bakur”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.

Bikiç Çakar, B. (2018). “Türkiye’de Belgesel Film Festivallerinde Film Seçimlerini Belirleyen Etkenler”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.

Demir, Ü. (2015). “2000 Sonrası Türk Belgesel Sinemasında İdeoloji ve Gerçeklik”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. İzmir: Ege Üniversitesi SBE.

Hıdıroğlu, İ. (2010). “Türkiye’de 80 Sonrası Sinema Politikaları”. **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Ankara: Ankara Üniversitesi SBE.

Morva, A. (2009). “Belgesel ile Kurmaca Kaynaştırılabilir mi? Kırılma”, **Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi GSE.

Nuyan, E. (2010), “Einstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, SBE.

Öcal, L. (2013). “Film Festivalleri ve Anlatı”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.

Şimşek, B. (2017). “Bağımsız Türk Sineması ve Bağımsız Sinemacı Olarak Onur Ünlü”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi SBE.

Yaşın, F. (2018). “Sarmaşık’ın Machiavelli’ye Uzanan Kökleri: Sarmaşık Filminin Siyaset Felsefesi ile Analizi”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi SBE.

## ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Canan Balan, “Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı?”, **Hayal Perdesi**, 2011, <https://www.hayalperdesi.net/dosya/73-sinema-bir-medyum-olarak-baslangicindan-beri-ulusasiri.aspx> (17 Mart 2020).

Ali Aslan, “Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı?”, **Hayal Perdesi**, 2011, <https://www.hayalperdesi.net/dosya/71-turkiye-sineması-turk-sineması-ibaresinin-tasidigi-tum-handikapları-tasir.aspx> (17 Mart 2020).

İhsan Kabil, “Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı?”, **Hayal Perdesi**, 2011, <https://www.hayalperdesi.net/dosya/69-tabii-akisi-icinde-yaklasildiginda-sorunlar-da-cozuler.aspx> (17 Mart 2020).

Mizgin Müjde Arslan, “Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı?”, **Hayal Perdesi**, 2011, <https://www.hayalperdesi.net/dosya/68-turk-sineması-deyiminin-kullanilmasini-eksik-buluyorum-.aspx> (17 Mart 2020).

Ali Murat Güven, “Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı?”, **Hayal Perdesi**, 2011, <https://www.hayalperdesi.net/dosya/67-turk-sozcugunun-literal-anlami-soven-turklerin-de-soven-kurtlerin-de-inatla-anlamak-istediginden-cok-farkli.aspx> (17 Mart 2020).

Murat Pay, “Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı?”, **Hayal Perdesi**, 2011, <https://www.hayalperdesi.net/dosya/66-turk-sineması-tabiri-tamamen-kimlik-siyaseti-uzerinden-gelismistir-diyemeyiz.aspx> (17 Mart 2020).

Barış Saydam, “Erkeklik Krizinin Gölgesinde Türkiye Sineması”, **Hayal Perdesi**, 2013, [http://images.tsa.org.tr/documents/erkeklik\\_krizinin\\_golgesinde\\_turkiye\\_sineması\\_478/hayalperdesi\\_32\\_56\\_68.pdf](http://images.tsa.org.tr/documents/erkeklik_krizinin_golgesinde_turkiye_sineması_478/hayalperdesi_32_56_68.pdf). (10 Ağustos 2020).

Utku Ögetürk, “Antalya Film Festivali’nden Kaldırılan Ulusal Yarışma Geri Dönüyor!”, **FILMLOVERSS**, 2017, <https://www.filmloverss.com/antalya-film-festivalinden-kaldirilan-ulusal-yarisma-geri-donuyor/>.

Antalya Dergisi, “Belkıs’tan Portakal’a Yarım Asırlık Festival”, 2010, <http://www.renklikalem.com.tr/old/antalya/antalya02/HTML/files/assets/basic-html/page103.html>. (09 Ağustos 2020).

Hayri Çölaşan, “2017-2018 Festival Değerlendirmesi”, 2018, [http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/2017-2018\\_yili\\_festival\\_degerlendirmesi.pdf](http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/2017-2018_yili_festival_degerlendirmesi.pdf) (02 Ağustos 2020).

Veli Başyığıt. “Türkiye’deki Film Festivalleri ve Sanatta İfade Özgürlüğü”, **Siyah Bant Araştırma Raporları**, 2016, [http://www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2013/11/siyahbant\\_kitap02\\_web.pdf](http://www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2013/11/siyahbant_kitap02_web.pdf) (02 Ağustos 2020).

Olkan Özyurt, “Altın Portakal’da nerede kalmıştık?”, **Sabah**, 20 Temmuz 2014, <https://www.sabah.com.tr/pazar/2014/07/20/altin-portakalda-nerede-kalmistik>, (09 Ağustos 2020).

Murat Tolga Şen, “Güzel Günler Göreceğiz”, <http://www.beyazperde.com/filmler/film-195780/elestiriler-beyazperde/>. (10 Ağustos 2020).

Burak Acar, “Kusurlu Kız Kardeşlerin Hikayesi: Kusursuzlar”, <https://www.filmhafizasi.com/kusurlu-kiz-kardeslerin-hikayesi-kusursuzlar/> (16 Ağustos 2020).

Kaan Karsan, “Kusursuzlar”, <http://www.beyazperde.com/filmler/film-223830/elestiriler-beyazperde/> (16 Ağustos 2020).

Fırat Çakkalkurt, “Ramin Matin: Festival Sinemasının Kalıplarından Çok Sıkıldım”, **Cinerituel**, 2017, <http://www.cinerituel.com/ramin-matin-kusursuzlar-roportaj/>. (5 Eylül 2020).

<http://www.sinematopya.com/2014/06/cennetten-kovulmak-2013-derbuyina-jibihuste.html>. (16 Ağustos 2020).

<https://altinkozaff.org.tr/about/> (Erişim Tarihi: 03 Ağustos 2020).

<https://film.iksv.org/tr/festival-hakkinda/tarihce-2> (Erişim Tarihi: 03.09.2020).

<https://www.haberler.com/antalya-43-antalya-altin-portakal-film-haberi/> (10 Ağustos 2020).

Sadi Çilingir, 2006, <https://sadibey.com/2006/03/14/altin-portakalin-odulleri-rekora-gidiyor-buyuk-odul-300-milyar/> (10 Ağustos 2020).

Sadi Çilingir, 2009, <https://sadibey.com/2009/07/01/46-uluslararası-antalya-altin-portakal-film-festivali/>. (10 Ağustos 2020).

Rahşan Gülşan, 2009, Altın Portakaldan Gerekli Gereksiz Notlar, **HaberTürk**, <https://www.haberturk.com/yazarlar/rahsan-gulsan/222372-altin-portakaldan-gerekli-gereksiz-bir-takim-notlar>. (10 Ağustos 2020).

Sadi Çilingir, 2014, <https://sadibey.com/2014/08/16/antalya-altin-portakal-film-festivalinde-bir-ilk-antalya-film-forum/>. (10 Ağustos 2020).

<https://www.antalyaff.com/tr/page/index/3/83>. (10 Ağustos 2020).

<https://www.tsa.org.tr/tr/haber/haberdetay/842/altin-portakal-da-isim-degisikligi>. (10 Ağustos 2020).

<https://www.alanyapostasi.com.tr/kultur-sanat/altin-portakal-film-festivalinin-adi-degisti-h9630.html>. (10 Ağustos 2020).

<https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/antalya/53-uluslararası-antalya-film-festivali-film-tmr-basliyor-11554945>. (10 Ağustos 2020).

<https://www.hurriyet.com.tr/antalya-film-festivalinde-buyuk-degisiklik-40525356>. (10 Ağustos 2020).

<https://medyascope.tv/2017/10/23/antalya-film-festivalinde-sansur-ve-bos-salon-54-ulusal-yarismada-yogun- ilgi/>. (10 Ağustos 2020).

<https://www.haberturk.com/altin-portakal-a-cagri-2428123>. (10 Ağustos 2020).

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/1979-ve-1980-altin-portakal-i-yeniden-yapiliyor-18533534>. (5 Eylül 2010).