

FİLM FESTİVALLERİ E-KİTABI

Hakan Erkılıç
Editör



HAKAN ERKILIÇ
Editör

FİLM FESTİVALLERİ
E-KİTABI
1

10-11 Kasım 2021, Ankara





Film Festivalleri E-Kitabı 1

Hakan Erkiç (Editör)

Selver Dikkol (Editör Yardımcısı)

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2022
5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu
uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım
Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya
tamamen çoğaltılamaz.

Grafik Tasarım ve Uygulama: André Ubrick

Kapak Tasarım: André Ubrick

Birinci Baskı: Mayıs 2022

ISBN: 978-9944-492-85-0

TÜBİTAK 1001, 121K234 nolu «Türkiye’de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi, Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara Film Festivalleri Örneği)» adlı proje kapsamında gerçekleştirilmiştir. Proje ekibi katkıları için TÜBİTAK'a teşekkür eder.



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlkyerleşim Mahallesi,
Elele Sitesi, 1989 Sokak, No: 8 BATIKENT/ANKARA
Tel-Faks: + 90 312 386 2758

.....
bilgi@deki.com.tr ■ www.deki.com.tr

KURULLAR

PROJE EKİBİ

Ali Karadoğan (Munzur Üniversitesi)
Aydın am (Çukurova Üniversitesi)
Emine Uçar İlbuğa (Akdeniz Üniversitesi)
Hakan Erkılıç (Mersin Üniversitesi)
Senem A. Duruel Erkılıç (Mersin Üniversitesi)
S. Serhat Serter (Anadolu Üniversitesi)

BURSIYERLER

Selver Dikkol
Nil Yüce
Onur Aytaç
Servet Can Dönmez
Yunus Erdoğan

BİLİM KURULU

Ahmet Gürata (İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Aslı Daldal (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Aslı Ekici (Selçuk Üniversitesi)
Ayla Kanbur (Düzce Üniversitesi)
Ayşe Toy Par (Galatasaray Üniversitesi)
Colleen Kennedy-Karpat (Bilkent Üniversitesi)
Ece Vitrinel (Galatasaray Üniversitesi)
Ersan Ocağ (TED Üniversitesi)
Feride iekeoğlu (İstanbul Bilgi Üniversitesi)
F. Mutlu Binark (Hacettepe Üniversitesi)
Gülseren Yücel (Nişantaşı Üniversitesi)
Hasan Akbulut (İstanbul Üniversitesi)
İpek Azime elik Rappas (Koç Üniversitesi)
Kaya Özkaracalar (Bahçeşehir Üniversitesi)
Kurtuluş Özgen (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Lale Kabadayı (Ege Üniversitesi)

Lalehan Öcal (Yeditepe Üniversitesi)
Metin Çolak (Ege Üniversitesi)
Murat Akser (Ulster University)
Melis Behlil (Kadir Has Üniversitesi)
Nazlı Bayram (Yaşar Üniversitesi)
N. Aysun Akıncı Yüksel (Anadolu Üniversitesi)
Nezih Erdoğan (İstinye Üniversitesi)
Ö. İlke Şanlıer Yüksel (Çukurova Üniversitesi)
Savaş Arslan (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Serkan Şavk (İzmir Ekonomi Üniversitesi)
S. Ruken Öztürk (Ankara Üniversitesi)
Ufuk Küçükcan (Anadolu Üniversitesi)
Zeynep Çetin Erus (Marmara Üniversitesi)
Zeynep Merve Uygun Azizoğlu (Özyeğin Üniversitesi)

ULUSLARARASI BİLİM KURULU

Marijke de Valck (Utrecht University, Netherlands)
Dina Iordanova (University of St. Andrews, UK)
Tamara Falicov (University of Kansas, USA)
Brendan Kredell (Oakland University, USA)
Skadi Loist (Film University Babelsberg, Germany)
Kristen Stevens (The University of Melbourne, Australia)
Julian Stringer (University of Nottingham, UK)
Cindy Hing-Yuk Wong (The City University of NY, USA)

İÇİNDEKİLER

Sunuş: Film Festivalleri Çalışmaları ve Türkiye
Hakan Erkılıç 7

Ulus-Ötesi Bir Festivalin Anatomisi: Londra Türk Filmleri Festivali
Hasan Akbulut 72

Covid-19 Pandemisi Sürecinde Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Ulusötesi Türk Film Festivallerinin Yapısı
Tuncer Mert Aydın 99

Pandemi Döneminde Güney Kore'de Sinema Endüstrisi ve Film Festivalleri: Seyirciyle Sinema Salonunda Buluşma Yolları
Mutlu Binark 119

Salgın Döneminde Film Festivallerinin Dönüşümü ve Paravan Film Festivalleri
Onur Erkin 149

Türkiye'de Covid-19 Sonrası Film Festivalleri
Zeynep Merve Uygun ve Metin Çavuş 171

Sinema Sanatı ve Tarihsel Bir Paradoks Olarak Film Festivalleri Kısa Filmin Konumu ve Kritik Bir Dönemeç
Ayla Kanbur 197

Türkiye'deki Çevre Filmleri Festivallerine Ekoeleştirel Bir Bakış
Mehmet Emre Gül 223

Film Festivallerinin Kent Hakkı Bağlamında Değerlendirilmesi
Yüksel Doğan 249

Film Festivalleri Üzerine Yapılan Akademik Araştırmaların ve Yazılı Medya alışmalarının Bibliyometrik Analizi: İstanbul Film Festivali ve Antalya Film Festivali'nin Diğer Film Festivalleriyle Karşılaştırılması

Ufuk Küçükcan 277

1001 Belgesel Film Festivali Deneyiminden Hareketle Film Festivalleri

Enis Rıza ve Ebru Şeremetli 303

Yeni Dönem, Yeni Festivaller?

Aylin Pınar Aydemir 315

Sunuş: Film Festivalleri Çalışmaları ve Türkiye¹

Hakan Erkılıç²

Ülkemizde film festivalleri ve film yarışmalarının sayısında sürekli bir artış görülmektedir (Çölaşan, 2022). Dünyada da hem finansal hem de kültürel açıdan önemli film projelerinin yapımı ve gösterimine fırsat tanıyan film festivalleri, dijitalleşmeyle birlikte değişen seyir pratiklerine rağmen önemini korumakta hatta 2000'li yıllardan başlayarak film festivallerinin sayısının hızla arttığı gözlenmektedir. Pandemide dünyada bazı festivallerin ertelenmesine karşın ülkemizde festivallerin düzenleniyor olmasını, filmler ile seyircilerin buluşmasını, ödüllerin ve desteklerin veriliyor olmasını çok önemli buluyoruz. Bu kapsamda film festivallerine ve festivalleri inceleyen film festivalleri çalışmalarına kısaca bakabiliriz.

Film Festivalleri

Film festivallerinin tarihi, 1898 yılına kadar geri gitmesine rağmen (Valck 2007) Mussolini dönemi İtalya'sı ile başlatılmaktadır. 1932-1937 yılları arasında Venedik Film Festivali ile başlayan (Turan 2003; Valck 2007) festivaller tarihi, II. Dünya Savaşı sonrası Cannes ve Berlin ile birlikte Avrupa'da şekillenmeye başlanmıştır. Film festivalleri hem sinema dünyasının bir araya geldiği hem de sinema çevresinin (starlardan, yönetmenlere) seyirciyle doğrudan buluştuğu kamusal etkinlikleridir. Film festivalleri uluslararası karşılaşmaların ve değişimlerin yanı sıra kültürel ve ticari bağlamda ulus ötesi altyapılardaki odaklar olarak tanımlanır (Iordanova 2011). Stringer (2003) film festivallerini, "izleyici arayan farklı filmlerin, farklı filmler arayan izleye-

- 1 Bu makale 121K234 nolu TÜBİTAK-SOBAG 1001 Türkiye'de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi, Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara Film Festivalleri Örneği) adlı proje kapsamında desteklenmektedir. Yazar araştırma desteği için TÜBİTAK'a teşekkür eder.
- 2 Doç., Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, erkilichakan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0828-3848

cilerle buluştuğu, pazar arayışında farklı dünya sinemalarının dünyadaki farklı sinemaları, arayan dağıtımıcılarla karşılaştığı aracı bir yer” olarak tanımlar. Stringer’e göre müzakere alanı olarak festivallerin işlevi “kültürlerarası ilişkilerin kurulduğu ve korunduğu kültürel bir matris olmasıdır. Valck (2016, s. XV) film festivalini sıkı bir şekilde film kültürü çalışma geleneğine yerleştirir ve küresel bir kamusal alanın parçası olarak tanımlar. Film festivalleri, hem ortak bir kanon oluşturarak bir “büyük” sinema tanımının yapılmasına katkıda buldukları, hem de filmlere kültürel değer katmada önemli rol oynadıkları ve filmlerin meta olarak dolaştığı küresel iş odaklarını yarattıkları için önemlidirler. Bununla birlikte başlangıçtan bu yana, film festivalleri, daha spesifik olarak ulusal film endüstrileri, görünürlük ve dağıtım ile yoğun bir şekilde ilişkilendirilmiştir (Valck 2007; Wong 2011). Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu (FIAPF), uluslararası festivalleri akredite eden bir kuruluş olarak kategorilere ayırmaktadır: A kategorisi rekabet edebilen film festivalleri, B kategorisi rekabete açık olmayan özel uzun metrajlı film festivalleri, C kategorisi rekabete açık olmayan festivaller ve D kategorisi ise belgesel ve kısa film festivalleri kategorisinden oluşmaktadır (<http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>). (Türkiye’de “B” kategorisi içinde İstanbul Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali akredite olmuşlardır.) Turan ise (2002) uluslararası film festivallerini iş/ekonomi gündemi olan Cannes, Sundance ve ShoWest (Las Vegas) Festivalleri; jeopolitik ağırlığı olan Havana, Saraybosna ve Midnight Sun Festivalleri ve estetik gündemi olan Pordenone, Lone Pine ve Telluride Festivalleri olarak gruplara ayırır. Festivalleri sanat ve Üçüncü Dünya sinemasının keşfedildiği yerler olarak değerlendiren Valck (2007) ise, film festivallerini tarihsel olarak üç dönemde toplar: Buna göre, Venedik Film Festivali’nin (1932) başlangıcı ile Cannes Film Festivali’nin protesto (1968) edilmesi arasındaki süreci birinci dönem, 1968’den 80’li yıllara kadar olan siyasi ve akımların egemenliğindeki ikinci dönem, çağdaş festivallerin küresel anlamda festivallere dönüştüğü günümüz ise üçüncü dönemi oluşturur. Valck (2007) festivallerin Avrupa merkezli yapılanmasına ve bu festivallerin ekonomik, politik ve kültürel nedenlerin bir kombinasyonu için

kurulduğunun altını çizer. Peranson (2008, s. 27-29), festivalleri iş/tecimsel ve seyirci modeli olarak kategorize eder. İş/tecimsel modeli, büyük bütçeli, küresel, promiyer odaklı, pazar ve rekabetçi özellikleri ile ön plana çıkar. Seyirci modeli ise düşük bütçeli, sınırlı katılımlı, seyirciyle etkileşimin ön plana çıktığı festivalleri işaret eder. Dolayısıyla festivaller hem estetik etkileri (yeni dil arayışları, ulusal sinemanın inşası gibi) hem de ekonomik etkileri (yapım pratiklerinin gelişimi, kentte ekonomik katkı gibi) açısından önem kazanmaktadır.

Film festivalleri çalışmaları

Son yıllarda sinema ve medya çalışmaları içinde bir alt alan olarak film festival çalışmaları, festival ekonomisinden ulusal sinema ilişkisine, küresel pazardan destek politikalarına, programlamadan seyirci deneyimlerine kadar geniş bir alanyazını oluşturmaktadır. Film festivalleri çalışmaları disiplinler arası çalışmalar içerir ve üç temel aks üzerinden açıklanabilir: Tarihyazımsal yaklaşım, kültürel yaklaşım ve ekonomik yaklaşım. Tarihyazımsal yaklaşım, film festivallerinin film tarih yazımı (örneğin Wong 2011; Di Chiara, ve Valentina 2011) ve kanon oluşumunu şekillendirme (Czach 2004; Chan 2011) ve yanında estetik arayışlarına (Valck, 2007) katkıda bulunur. Film festivalleri tarih yazım paradigmaları ve teorileri (Valck, Kredel ve Loist, 2016;), film festivalleri ve estetik rejimler (Nichols 1994), film festivallerinin mikro-tarihçeleri (Stevens 2016; Ahn,2012) festivaller için festival filmleri, film festivalleri ve jeopolitik (Turan 2002), tematik ve retrospektif film festivalleri, programlama (Czach 2004) bu kapsam içinde ilk akla gelen çalışmalardır. Kültürel yaklaşım film festivallerinin, belirli ulusal, kültürel, cinsiyet kimliklerini ifade etmeye ve yeniden konumlandırmaya nasıl katkıda bulunduğunu araştırır. Film festivalleri ve ulusal kimlikler, film festivallerinin izleyicileri/sinefiller (Valck 2007; Koehler 2009), film festivalleri, sinema ve eleştiri, film festivalleri ve ünlü kültürü, film festivalleri ve kültürel tüketim, film festivalleri ve cinsiyet, film festivalleri ve yarışma bu çerçevede incelenebilir. Ekonomik yaklaşım, film festivallerinin yerel turizm ekonomilerine olduğu kadar film endüstrisine de değer katma sürecini analiz eder. Film festivalleri döngüsü ve küresel film pazarı

(Stringer 2003; Iordanova 2009), film festivalleri uluslararası dağıtım ve prodüksiyon, film festivalleri ve film fonları, film festivalleri ve dijitalleşme (Roddick 2009), film festivallerinin iş modelleri, film festivalleri ve ekonomik etkinlikleri, film festivalleri ve (cine) turizmi (Ercolano, Gaeta ve Parenti 2017; Fischer 2013; Moretti ve Zirpoli 2016; Ooi ve Pedersen 2010), film festivalleri ve moda endüstrisi, film festivalleri finans kaynakları ve sponsorluk gibi konulara eğilir. Iaodonova'nın öncülüğünde gerçekleştirilen St Andrews Üniversitesi Film Festivali Yıllığı serisi (altı kitap) antoloji olarak, film festivallerini bir çalışma alanı kapsamında göstermesi açısından önemlidir. Çünkü film festivallerinin kültürel ve yaratıcı endüstrilerle ilişkisinin kurulması, festival örgütlenmeleri, yapıldığı şehirlere turistik katkısı, farklı çalışma modellerinin sergilenmesi, film festivalleri inceleme yöntemlerinin geliştirilmesi ve festival çalışmaları kaynakçasının çıkarılması gibi etkinliklerle film festivallerini açıklamak, teorileştirmek ve tarihselleştirmek için sistematik bir yaklaşım geliştirmekte ve böylece festival çalışmalarının bir alan olarak gelişmesine ciddi katkı sunmaktadırlar. Ayrıca 2008 yılında Marijke de Valck ve Skadi Loist tarafından kurulan Film Festivali Araştırma Ağı (FFRN), Film Festival Araştırmaları web sayfasında (<http://www.filmfestivalresearch.org/>) film festivalleri ile ilgili kaynakça, sempozyum ve panel organizasyonları ve çalışma grupları yer almaktadır. Web sayfası, bu konularda çalışan akademisyenler için önemli bir alan açmaktadır. Film Festivali Araştırma Ağı (FFRN), Avrupa Sinema ve Medya Araştırmaları Ağı'na (NECs) bağlıdır. Stevens'ında (2016) dikkat çektiği gibi film festivali çalışmaları alanyazınına bakıldığında (Türkiye'de de öyle) üç grupta toplamak mümkündür: (1) Gazete/dergi haber –yorum yazıları (2) Festival çalışmaları kitapları (3) lisansüstü tezler.

Film Festivalleri ile İlgili Türkiye'de Yürütülen Çalışmalar

Festivallere dair genel değerlendirme ve eleştiri (örneğin Gürkan, 1968; Okan, 1974; Dorsay, 1976; Evren, 1997; Özgüç, 1991; 1992; 1993; 1997; Türk, 2002 vb.) yazıları büyük bir ağırlık kazanmaktadır. Bu yazılarda festivallerdeki organizasyon kaynaklı sorunlar, ödül tartışmaları, sek-

tör ilişkileri ve yarışma filmleri değerlendirilmiştir. Tarihsel olarak ilk ciddi çalışma Erman Şener'in (1972) *Festivaller* adlı kitabıdır. Şener bu çalışmasında, 1971 yılına kadar yapılan yarışma ve festivallere dair önemli verileri biraraya getirmiştir. Korkmaz'ın (1996) çalışması ise 1996 yılına kadar yapılan festivallere katılan filmler, jüri üyeleri ve sonuçlara dair ciddi bir kataloglama işlevi görmektedir. Uzun yıllar İstanbul Film Festivali'nin yöneticiliğini yapmış olan Hülya Uçansu'nun (2012) anılarını topladığı *Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları*, Sinema Günlerinden Uluslararası Film Festivali'ne dönüşüm sürecine dair önemli gözlem ve ayrıntıları içermektedir. Festivallerin özellikle onuncu ya da kırkıncı yılı üzerine hazırlanan kitaplar alana ilişkin veriler açısından önem kazanmaktadır. Bu yayımlar genellikle festival organizasyonu ile işbirliği içinde, daha çok bir yıldönümü vesilesiyle gerçekleştirilmiştir. Özgüç'ün (2003) *Antalya Film Festivali'nin 40 Yılı*, Büyükyıldız'ın (1998) koordinasyonunu yaptığı *Ankara Film Festivali Festival'in 10 Yılı*, Evren'nin (2019) *Ankara Uluslararası Film Festivali'nin 30. Yılı*, Çetinkaya'nın (2013) *Altın Portakal'ın Öyküsü* ve Uçansu'nun (1991) editörlüğünde *Festival 10. Yıl*, Tan ve Özgüven (2011) koordinatörlüğünde İstanbul Film Festivali'nin 30 Yılında 20 Yönetmen kitaplarında festivallerin kuruluş, organizasyon, gösterim, yarışma ve ödüllerine dair içeriden önemli bilgiler verilmektedir. Yine Birkiye'nin (1995) *Perdelerden Caddelere Dökülvermiş "Bir Festivalin On Yılı"* kitabında İstanbul festivalinin ilk on yıl coşkusu betimlenmektedir. 4. *Türkiye Sinema Kurultayı*'nda (2003) Film Festivallerinde Kimliklendirme Komisyonu oluşturulmuş, festivallerin ulusal ve uluslararası olması konusunda kriterler belirlenmiş, festivaller ve kent markası üzerine bildiriler sunulmuştur. Türkiye'de dünya festivallerini ele alan çalışmalara rastlanılmamaktadır. Bu konuda örnek bir çalışma olarak Binark'ın (2019), Güney Kore Film endüstrisini, K-dramalar ve K-Pop ile birlikte Busan Film Festivali'ni yaratıcı endüstriler bağlamında ele aldığı çalışma dikkat çekicidir. Sinema ve Para temalı 7. Türk Film Araştırmaları Yeni Yönelimler Konferansı'nda film festivalleri ve para ilişkisi festival yöneticilerin katılımıyla bir panelde tartışılmıştır (Bayrakdar 2008). Festival seyircileri üzerine TRT tarafından yapılan *Sinema ve Festival İzleyici Eğilimleri ve Durum Tespit Araştırması* (Sunar

vd. 2018) adlı çalışma hem seyirci profilini sergilemesi hem de festivallere dair durum tespiti yapması açısından önemlidir. Bu çalışmada festivallerin sinema sektörüne ve sanat sinemasına katkısı vurgulanırken bütçelerin yetersizliği, kurumsallaşamama, jürilerin tarafsız olmaması, sektörün yeterince temsil edilmemesi olumsuz durumlar olarak ifade edilmiştir (Sunar vd. 2018, s.263). Uğurlu ve Aşkan'ın (2011) çalışması, Eskişehir FF özelinde festival ve seyircisi konusuna odaklanmaktadır. Markalaşma konusunda Antalya FF üzerine 2004-2009 yıllarını kapsayan bir çalışma yapılmıştır (Varlı Görk 2010). Türkiye'de film festivalleri ile ilgili olarak yapılan çalışmalarla daha çok lisansüstü tezlerde karşılaşılmaktadır. Taş (2013), Ankara'daki film festivallerini İstanbul üzerinden karşılaştırmalı olarak kültür endüstrisi bağlamında incelemiş ve Ankara FF'ni, uluslararası katılımcı sayısının düşük olması, marketi olmaması gibi nedenlerle bir izleyici festivali olarak sınıflandırmıştır. Tezlerin yoğunlaştığı çalışma alanları olarak ödül alan filmlerde toplumsal cinsiyet çalışması (Seçen 2019), belgesel sinema, sansür ve festival ilişkileri (Aytaç 2018); Batılı festival desteklerinin Batı-dışı sinemaların anlatılarında belirleyici olması (Han Öcal 2013); festival afişlerinin çözümlenmesi (Karacan 2017; Çevirgen 2013); kadın temsili Filmor üzerinden okunması (Akari 2016);feminist kuram açısından kadın film festivalleri (Akgül 2019); Hisar Kısa Film Festivali üzerinden kısa filmin yapısı (Öztürk, 2014); festivallerin yerel halk ve kent imajı üzerinde etkisi (Ekin 2011; Kilimci 2019; Bozdemir 2019); film festivalleri ile ulusal sinema ilişkisi (Batık, 2008) ve kültürel diplomasi bağlamında festivaller (Akçakaya 2020) sayılabilir. Bunlar içinde konuyu en kapsamlı bir biçimde işleyen Yetkiner'in 2017 tarihli Türkiye'de Film Festivallerinin Dönüşen Yapısı adlı doktora çalışmasıdır. 2020 yılında kitap haline getiren Yetkiner, çalışmasında festivallere ilişkin genel bir çerçeveye çizmektedir. Ancak Türkiye'deki dört büyük film festivali olan Antalya FF, Adana FF, İstanbul FF ve Ankara FF'nin ulusal sinema inşasındaki yerini belirlemede, festival ekonomilerini saptamada, programlama özelliklerini incelemeye, seyirci ve yönetmen yetiştirme gibi konularda eksik kalmaktadır. Han Öcal'ın (2021) daha sonra kitap olan çalışması ise anlatı ve festival fonlamalarını sterillik ve oryantalizm üzerinden

kapsamlı incelemesiyle diğerk çalışmalardan ayrı bir yerde konumlanmaktadır.

Türkiye’de Film Festivali Tarihi

Türkiye’de film festivalleri tarihini, 1948 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenen ilk film yarışmasına kadar götürmek mümkündür. Cemiyetin amaçları, bundan sonra yapılacak olan tüm festival/yarışmaların amacını da özetler niteliktedir: “Memleketin milli filmciliğini inkişafına çalışanları teşvik amacıyla birçok müsabaka tertibine karar verilmiştir”. Daha sonra Türk Film Dostları Derneği (TFDD) tarafından İstanbul’da 1953 yılında Türk Film Festivali düzenlemiştir. Bu festival 1954 ve 1955 yıllarında da yapılmıştır. 1959 yılında ise Türk Sinema Sanatçıları Derneği ve Gazeteciler Cemiyeti tarafından ortaklaşa yine İstanbul’da Türk Film Festivali düzenlenmiştir (Şener 1972; Korkmaz 1996). Türkiye’deki film festivalleri ve yarışmalarının tarihini genel olarak değerlendiren Arslan (2014), festival ve yarışmaların artmasını, film sayısı ile bilet satışlarının artması ve buna bağlı olarak ülkede sinemacı kültürünün gelişimine bağlar. Türkiye’de önce yarışmaların sonra da festivallerin organize edilmesi hem küresel hem de ulusal sektörel oluşumlarla ilintilidir. Küresel olarak Hollywood stüdyo sisteminin parçalanmasına ve prodüksiyon, dağıtım ve gösterimde yeni arayışların ortaya çıkmasına paralel olarak film festivallerin yükselişi gerçekleşir. Sektörel açıdan ise 50’li yıllarda sinemacılar kuşağı ile gelişen yerli film üretimi süreci, 60’lı yıllarda yıllık film üretim sayısının artmasıyla büyük bir ivme kazanmıştır. Bu çerçevede Türkiye’deki dört büyük festivalinin tarihçesine kısaca bakmak yararlı olacaktır.

Antalya FF: Antalya Belediye Başkanı Dr. Avni Tolunay zamanında filmler ulusal yarışma kapsamına dâhil edilerek 1964 yılında ilk kez Antalya Altın Portakal Film Festivali olarak düzenlenmiş ve bu tarihten itibaren düzenli olarak yapılmıştır. Ancak 1979 ve 1980 yıllarında festivalin yapılması mümkün olamamıştır. İlk kurulduğunda belediye tarafından organize edilen festival 90’ların başında Antalya Kültür ve Sanat Turizm Vakfı tarafından, 1995 yılına kadar ise Antalya Belediyesi tarafından düzenlenmiştir. Bu vakıf turizm kuruluşları ve

ticaret odalarından oluşan festival yürütme kurulu tarafından oluşmaktadır (Uğurlu ve Aşkan, 2011: 263). Festivalin kuruluş amacı "Türk sinema sektörünü maddi manevi desteklemek, Türk film yapımcısını nitelikli yapıtlar üretmeye teşvik ederek; Türk Sineması'nın uluslararası platforma açılmasına zemin hazırlamak" şeklinde açıklanmaktadır (<http://www.ntvmsnbc.com/news/328942.asp>). Antalya Uluslararası Film Festivali, Uluslararası Yapımcılar Birliği (Producers' Associations Members FIAPF) tarafından "competitive film festival specialised in new currents in contemporary cinema" olarak akredite edilmiştir. 2013 yılında borçları ve denetimden geçmemesi nedeniyle listeden çıkarılmıştır. Antalya FF, kuruluş itibarıyla ulusal sinema ile organik ilişkileri olan bir festivaldir; sinema endüstrisinin kalbi olan İstanbul'daki sinemacıları Antalyalı sinemaseverlerle buluşturmak ve sektörü desteklemek ihtiyacından doğmuştur. Tarihsel süreç içerisinde ekonomik ve sosyo-politik atmosferden etkilenerek önemli değişimler geçirmiştir. 2005 yılında TURSAK Vakfı'nın düzenleyici olarak yer almasıyla birlikte uluslararası filmler için bünyesinde Avrasya Uluslararası Film Festivali adıyla ayrı bir film yarışması başlatılmış, böylelikle festivalin kabuk değiştirdiği yorumları yapılmıştır. Ancak festival bu değişikliklerle ulusal bir film festivalinden küresel festival döngüsü içinde yer almayı amaçlayan uluslararası bir festivale doğru evrilmiştir. Akser (2014) bu durumu küresel cazibeden yerel popülizme olarak yorumlamıştır. 2009 yılında AKSAV yeniden düzenleyici kuruluş olmuştur. 2014 yılında Festival, Türkiye sinemasına sektörel bir katkı sağlamak amacıyla Antalya Film Forum'unu faaliyete geçirmiştir. Türkiye'ye yakın coğrafyalarda (Balkanlar, Ortadoğu, Akdeniz ve Türki Cumhuriyetler) ortak yapım olanaklarını arttırmayı, film çekecek yapımcıları ve yönetmenleri teşvik etmeyi ve bunların projelerinin uluslararası platformlarda tanıtılmasını sağlamayı başlıca amaç edinmiştir. Antalya Film Forum'da Pitching Platform, Work in Progress Platform ve proje aşamasındaki belgeseller için Belgesel Pitching Platformu yer almaktadır Festivalin uluslararası olmak için yaptığı tüm hamlelere rağmen tarihsel olarak ana omurgasını "ulusal yarışma" oluşturmaktadır. Ancak konjektürel nedenlerle (SiyahBant Film Festivaleri Raporu, 2016) ulusal yarışma

2017 yılında iptal edilmiş ve festivalin adı Uluslararası Antalya Film Festivali olarak değiştirilmiştir. Sinema endüstrisi ile her zaman sıkı bir bağı olan Festival, sektörden kopmuş ve protesto edilmiştir. Bu iki yıl içinde Ulusal Yarışma, festivalden bağımsız olarak İstanbul'da sinemacılar tarafından organize edilmiştir. 2019 yerel seçimleri ile birlikte Antalya Büyükşehir Belediye Başkanlığı da el değiştirmiş ve bu değişimin sonucu festivalin kimliği ve politikaları yeniden düzenlenmiş ve 2019 yılında ulusal yarışma programa yeniden alınmıştır. 2019 yılında Uluslararası Antalya Film Festivali, Antalya Altın Portakal Film Festivali adıyla, Antalya Büyükşehir Belediyesi himayesinde ve ANSET tarafından gerçekleştirilmiştir.

Adana FF: Altın Koza Film Festivali, 1969 yılında Altın Koza Film Şenliği adıyla Adana Sinema Kulübü, Türk Film Arşivi ve belediyenin ortaklığında gerçekleştirilmiştir. (<http://www.altinkoza.org.tr/tarihce>). Adana Altın Koza Film Festivali 1969 - 1973 arasında lokal anlamda aktivite göstermiştir (Akser, 2004). 1973 yılında ekonomik nedenlerden dolayı gerçekleştirilememiş ve 1973'te durdurulan şenlikler on sekiz yıl aradan sonra 1992'de Altın Koza Kültür ve Sanat Festivali olarak yeniden düzenlenmeye başlanmıştır. 1998 yılında gerçekleşen deprem felaketi ve bu nedenle festival bütçesinin depremzedelere aktarılmış olması, festivalin yapılamamasına neden olmuştur. Ancak 1999 tarihinden itibaren festival yeniden düzenli olarak gerçekleştirilmeye başlamıştır. Festival ulusal yarışma yanında, öğrenci filmleri, Akdeniz Kısa ve Belgesel yarışması ve dünya sinemasından örnekler gibi geniş bir programa sahiptir.

İstanbul FF: İstanbul Film Festivali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından organize edilmektedir. 1982 yılında İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen sinema haftası ilgi görünce 1983'de Sinema Günleri'ne, 1985'te Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'ne, 1989'da ise Uluslararası İstanbul Film Festivali'ne dönüşmüş ve FIAPF tarafından resmen tanınmıştır. Sanat ve edebiyat uyarlamalarını içeren Uluslararası Altın Lale Yarışması, Ulusal yarışma, son yıllarda kısa ve belgesel film yarışmaları, dünya sinemasından örnekler, retrospektifler ve destek programlarıyla geniş bir programa sahiptir. "Türk sinemasının uluslararası alanda tanıtımına katkıda bulunmaya

ve kaliteli yapımların ülkemizde ticari gösterime girmesine aracılık etmeyi amaç edinen İstanbul Film Festivali, Eurimages gibi uluslararası kurum ve kuruluşların Türk sinema endüstrisi ile tanışmasına da öncülük etmektedir" (<http://film.iksv.org/tr/festival/tarihce>).

Ankara FF: 1988 yılında Mahmut Tali Öngören ve Aziz Nesin'in önderliğinde Bilim ve Sanat, Bilar A.Ş. ve Mülkiyeliler Birliği'nin ortaklığında Ankara Film Şenliği olarak başlayan festival, 1991 yılında Dünya Kitle İletişim Vakfı tarafından düzenlenmeye başlamış ve 1992 yılından itibaren Uluslararası Ankara Film Festivali adını almıştır. İlk üç yıl ulusal yarışma ilk iki filmini yapan yönetmenlere açık olmuş, sinemadaki krizden dolayı daha sonra vazgeçilmiştir. Festivalin resmi sitesinde (<http://www.filmfestankara.org.tr>) "ilk yıllarında festivalde, sinema sanatını konu olarak işleyen eserler kapsamında karikatür yarışması da düzenlenmekte ve o yılın anlayışı doğrultusunda emek ödülü, onur ödülü, TV ödülü gibi isimlerle sinemaya emek harcayanlar onurlandırılmaktaydı" denmektedir. Öncelikli hedeflerini Türk sinemasının geleceğini şekillendirmek olarak niteleyen festival tarihçesinde "bu kapsamda nitelikli jürilerle uzun, kısa, belgesel filmlere; deneyselden animasyona uzanan sayısız yerli yapım değerlendirilmiştir. Dünya Seçkisi yanında kısa filmleri ihmal etmemiş, izleyicisini her yıl sayısız uluslararası film ve sanatçıyla buluşturduğu" ifade edilmiştir. Ayrıca festival kapsamında, kurslar, panel ve açılış oturumlar, yurtdışında farklı ülkelerde Türkiye Film Haftaları organize edilmektedir (<http://www.dunyakiv.org.tr/tr/dkiv-hakkinda/>). Ankara Film Festivali 1991'de Körfez Savaşı ve festival tarihi değişikliğinden dolayı 2004 yılında iki kez kesintiye uğramıştır.

Festivallerin devletle ilişkiler, festival programlama ve seyirci yetiştirme (Aydemir, 2014), festivalin kente ekonomik katkısı ve yönetsel/organizasyonel yapılanma bağlamlarında önemli farklılıklar içerdiği söylenebilir. Örneğin tarihsel olarak Türk Film Arşivi ve Sinematek gösterimlerine aşina seyirciler üzerine gelişen İstanbul Film Festivali'nin başlangıcı itibarıyla Türk sinemasından daha fazla uluslararası alandan önemli sinema örneklerini Türkiye'deki seyirciyle, özellikle de İstanbullu seyirciyle buluşturmayı hedefledikleri iddia edilebilir. Bu bağlamda entelektüel,

sinefil yetiştirmenin festivalin öncelikli amaçlarından biri olduğu düşüncesi oluşmaktadır ki festivalin eski yöneticileri olarak Azize Tan (Aydem 2014) ve Hülya Uçansu (2012) bu durumu birçok mecrada ifade etmişlerdir. Dursun'un (2018) yapımcılarla yaptığı anket çalışması sonucunda da İstanbul FF'nin uluslararası ilişkileri kolaylaştırıcı bir işlev üstlendiği saptanmıştır. Buna karşın Antalya FF'nin çıkışı itibarıyla daha çok ulusal sinema ürünlerini seyirciyle paylaşmayı öne çıkarttığı, hatta Yeşilçam ekolünün sembolleşmiş star oyuncularının katıldığı "festival konvoyu" ile yerli sinemanın seyirciyle buluşmasının altının çizildiği düşünülmektedir. Son yıllara kadar Antalya FF'nin diğer festivallerden temel farklılığının Yeşilçam vurgusu olduğu açıktır. Elkatmış'ın (2014) derlediği Boğaziçi FF'nde "film festivalleri ve Türkiye'de sinemanın geleceği"nin tartışıldığı oturumdan çıkan iki temel sorun, Türkiye'de film festivallerinin genel durumunu özetlemektedir: festivallerin kurumsallaşamaması ve bağımsız yapılarının olmaması. Dolayısıyla yukarıda örneklendirilen ön kabullerin tarihsel olarak incelenmesi ve bugün değişen konum ve hedefleriyle karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi önem taşımaktadır. İstanbul FF, yabancı filmlerin Türkiye'deki ilk gösteriminde baskındır ve sert rekabet teknikleri ile bilinir (Taş 2013, s.78). Bu rekabet ortamı COVID-19 pandemisinde dayanışma örnekleri de gösterir. Karma bir program uygulayan Adana FF ile 2020 yılında iptal edilen Ayvalık FF'leri, İstanbul FF portalı üzerinden çevrimiçi gösterimler düzenlerler. Günümüzde İstanbul FF, Türk sineması ile dünya sineması arasından bir köprü işlevi görmekte, özellikle de bağımsız/sanat sinemasını destekleyen bir politika gütmektedir. Adana FF ve Antalya FF ise kurumsallaşma sorunları yaşamakta, ödül miktarları ile albeni yaratmakta ve özellikle 2010 yılından sonra sanat/bağımsız sinemanın ağırlık kazandığı gözlemlenmektedir. Ankara ise bir sinema ortamını Ankara'da yaratmak ve kısa filmleri öne çıkarma açısından bu festivallerden ayrılmaktadır.

Film festivallerinin finans, organizasyon ve kurumsal yapısı

Film festivalleri organizasyonu ve yönetim çalışmaları, film festi-

val etkinlikleri içinde en az yapılan çalışmalardır (Rüling ve Peder-son 2010). Film festivali organizasyon ve kurumsal yapılarına dair çalışmalar daha çok örnek olay incelemesi şeklinde hazırlanan mono-grafik çalışmalar içinde yer almaktadır. Festival organizasyonları iyi bir çekirdek ekibin varlığıyla ve yüksek bütçelerle birlikte anılmaktadır. Festival organizasyonu için belirli işlevsel bölümler gere-kir: Festival Yönetimi, İzleyici İlişkileri, Sponsorluk Koordinasyonu, Programlama, Tanıtım ve Pazarlama, Finans ve Muhasebe, Yayın-lar ve Grafik Tasarım, Gişe, Akreditasyon, Film Yapımcısı İlişkileri, Seyahat-Ulaşım-Ağırlama gibi. Organizasyonun başarısı için birik-im ve bilgi akışı paylaşımı önemlidir. Dolayısıyla festivaller, kurum-sal bir yapıyı gerekli kılar. Organizasyon olarak film festivalleri, film yapımcıları, gazeteciler, dağıtım-cılar, turizm ve yardımcı endüstriler, politikacılar, fon sağlayıcılar ve festival yöneticileri dahil olmak üzere çok sayıda paydaş ilişkisine bağlı olup, bunları yönetebilmelidir. Rhyne'in (2009, s.9-22), film festivali döngüsünde çeşitli paydaşlar olduğunu vurgular. Bunları, (1) film yapımcıları ve stüdyolar, (2) gaze-teciler ve basın ajansları, (3) profesyoneller ve programcılar, (4) yer-el kültür konseyleri ve uluslararası ajanslar, (5) turist kurulları ve (6) sinemaseverler, gözlemciler ve katılımcılar olarak belirtir ve çağdaş festival ağını, farklı paydaşlar arasında idare, yönetim ve finansman yapısı ile ilgili sürekli müzakereleri içeren yeni küreselleşmiş bir kültür ve kar amacı gütmeyen sektör olarak anlamayı önerir. Film festivali organizasyonu, paydaşlarla ilgili sorunlar, finansman, isti-hdam ve endüstri modelleri, misyon ve gündemlerle ilgili konuları analiz eder. Fischer (2013, s.XII), başarılı film festivali yönetiminin tamamen koşullar üzerine becerikli manevralarına dayandığını belir-tir. Rhyne (2009: 20), film festivali yönetiminin kar amacı gütmeyen bir modelle, bu paydaşların çıkarlarını yönetmek için ideal bir labo-ratuvar olduğunu ve bir üçüncü sektör gibi devlet ile pazar arasın-da bir arabulucu olarak benzersiz konuma eriştiğini vurgular. Loist (2011) pek çok festival kurucusu/ yönetmenin aslında gönüllü olarak çalıştığını ileri sürer. Loist, film festivali emeğinin (sözde) prestij-li durumuna rağmen, festival organizasyonunda yer alan ekibin ve bunlara destek olarak festival zamanı çalışan gönüllülerin, güvenc-

esiz çalışma koşullarına dikkat çeker. Yaratıcı ve kültürel endüstriler üzerinde çalışan Hesmondhalgh (2008) bu alandaki çalışanların genellikle düşük maaşlı, proje bazlı, güvencesiz çalışma koşullarında geçici istihdam ve kariyer hedeflerinin, haklarının veya emeklilik planlarının eksik olduğunu belirtir. Türkiye’de festivallerin bütçesi, finans planı, sponsorluk ilişkileri ve organizasyonel yapılarına dair sağlıklı ve düzenli veri bulmak oldukça güçtür. İstanbul FF ve Ankara FF bir vakıf tarafından yönetildikleri için daha kurumsal bir yapıya ve organizasyona sahiptirler. Buna karşın Adana ve Antalya’nın yerel yönetimlere bağlı oluşu ve yaşanan idari değişiklikler, sürekliliği ve kurumsallaşmayı zedelemektedir (Özgüç 1991; Evren 1997; Engin 2014). Türkiye’deki festivallerin adının bile sıklıkla değiştirilmesi “şenlik”ten “sinema günleri”ne ve “Festival”e doğru evrilmesi bir gelişmeyi göstermekle birlikte, kurumsal kimlik açısından sorunları da işaret etmektedir. Aynı zamanda festival adı ile ilgili olarak yarışma sembolünün (Altın Portakal, Altın Koza) veya şehrin adının başat olması ile ilgili tartışmalar ve buna bağlı isim değişiklikleri, kurumsal organizasyondaki sorunları işaret etmesi açısından önemlidir. Organizasyon ve kurumsal yapı aynı zamanda festival bütçesini ve bunun sürekliliğini de kapsamaktadır. Üstelik yerel yönetimlerin değişmesi, idari kadroların festivale bakışı ve merkezi yönetimle ilişkileri de festival bütçelerinde ciddi değişimlere neden olmaktadır. Festivallerin kurumsal yapı ve organizasyonlarında bir diğer önemli faktör de sinema sektörü ile ilişkileridir. Bu konu tarihsel süreç içerisinde hep sorunlu olmuş, özellikle son yıllarda da festival ve sinema sektörü etkileşiminde kopukluklar görülmüştür. Türkiye’de festivaller ve sektör ilişkisine/ilişkisizliğine dair yaşanan sorunları tespit etmek için sinema sektörünün farklı meslek birliği ve temsilcilerinden oluşan Sinema Platformu Festivaller İstişare Kurulu oluşturulmuştur. Bu kurul farklı festivalleri izleyerek gözlem raporları yayımlamaya başlamıştır. Festivalleri organizasyon olarak incelemek, paydaş ilişkileri ve stratejik ajans konularını ve programlama ve akreditasyon stratejileri ile festival kimliğinin oluşumunu ve kurumsallaşmasını araştırma fırsatı sunar (Rüling ve Pederson 2010).

Film festivalleri yönetmenleri ile programlama politikaları, jüri üyeleri

Programlama, bir festivalin yönelimini ve dolayısıyla kimliğini tanımlar. Bir festivalde gösterilen filmlerin son seçkisi festival programı olarak nitelendirilir. Festival programları festivallerin görünen yüzünü oluşturmaktadır. Yeni bir keşif, star, ilk kez seyirci karşına çıkacak olan film/ler hem festivalin prestiji hem de seyirci ve sinefiller açısından dikkat çekicidir. Film festivallerinin önemi (ayrıcılığı) bir hafta gibi kısa bir sürede film gösterimlerinin programlanmasıyla geniş seyirci kitlelerinin ilgisini kazanmaktır (Bosma 2015). Jordanova'nın (2009) vurguladığı gibi film festivalleri, filmere yalnızca belirli bir zamanda ihtiyaç duyan bir gösteri mekânıdır. Dolayısıyla bu kadar kısa sürede film gösterimleri düzenlemek, hangi film ve yönetmenlerin programda yer alacağına karar vermek önem kazanmaktır. Çünkü festivaller, prömiyerlerin yapıldığı, sahneye çıktığı, dağıtım ağına girdiği en önemli platformlardır. Valck ve Loist şaşırtıcı bir şekilde, çok yakın zamana kadar film festivallerindeki programlama pratiğinin çalışılmadığını belirtirler. Festival programlarına bakıldığında ulusal yarışma, dünya sineması, retrospektif, kısa film, belgesel, uluslararası yarışma gibi ana bölümlerden oluştuğu görülmektedir. Festival programlarken hangi filmlere yer verileceği ve nasıl bir seçki oluşturulacağı önem taşır. İstanbul FF, sanat temalı Altın Lale ödüllü uluslararası yarışmasını "Sinemaya Yeni Bakışla" temasına dönüştürmüştür. İstanbul FF ve Antalya dışında uluslararası yarışma yoktur; festivaller programlarında dünya sinemasından örneklere yer verirler. Bir dönem Antalya FF'nin 2010'lu yıllarda uluslararası olmak için büyük bir çaba harcadığı fakat bunda devam etmediği görülür. Türkiye'de Antalya ve Adana festivallerin programlama ve kimlik stratejilerinin belirlenmesinde ve sürekliliğinde yerel yönetim seçimlerinin yönlendirici olduğu açıktır. Rastagar (2016, s.182) festival programlamanın genellikle editör ve küratör olarak iki akstan ilerlediğini belirtir. Programlamanın editöryal yönü, değerlendirilmek üzere gönderilen filmler içinden seçimi; küratif bölümü ise bu filmlerden yapım stillerine ve hikâye anlatma stratejilerine göre programın tasarlanması işidir. Türkiye'de böyle bir ayırım olmamasına karşın festival yöneticilerinin her

iki unsuru da bir arada yürüttükleri görülür. Bosma (2015, s.72), iki temel küratörlük stratejisinin olduğunu belirtir. Birincisi, sanatsal bir vizyon oluşturan ve yenilikçi sinema diline katkıda bulunan filmlere odaklanmayı tercih eden yaklaşımdır. İkincisi ise, sosyal sorunlar hakkında ikna edici görüşleri ifade eden ve sorunlara olası çözümler sunan film programları oluşturmaya odaklanan bakıştır. Bazı festivaller kurullar aracılığıyla işbölümüne gitmektedir. Burada sektör ve festival işbirliği açısından sorunlar doğmaktadır. Özellikle Antalya ve Adana film festivalleri uzun yıllar sektör temsilcileriyle işbirliği yaparak, yarışmaya katılacak ve gösterime girecek filmleri oluşturulan çalışma ekibi ile ortak belirlerken, günümüzde bu uygulamadan vazgeçmiştir. Son yıllarda yarışma ve gösterim programının oluşturulması, festival yöneticilerini birer küratör gibi davranmaya yönlendirmiştir. Bir film festivali küratörü, bir sanat küratörü ile karşılaştırılabilir ve uluslararası sahnede gösterilmek üzere neyin seçileceğine karar veren bir eşik bekçisi olarak görülebilir (Bosma 2015). Valck (2012, s.26–27), film festival döngüsünün çeşitliliğine dikkat çekerek, farklı amaç ve kaynaklara sahip birçok farklı festival olması nedeniyle “farklı programlama uygulamaları olduğunu” belirtir. Fischer (2009, s.153), film programlamanın “daha büyük ve sonsuz derecede karmaşık bir gösterim sisteminin” yalnızca bir yönü olduğu konusunda uyarır. Festivallerin programlama stratejileri, sanatsal kaygılar ile ticari film alanı arasındaki temel gerilimden etkilenir. Bu durumda programda yer alan filmlerin nereden ve nasıl temin edildiği de önem kazanır (Lehrer 1999). Örneğin dünyanın en önemli film festivallerinden Cannes, Berlin ve Venedik’in programına giren filmler, diğer festivallerin film seçkisinin oluşturulmasına temel hazırlar. Yine filmlerin temininde, filmlerin festivale başvurusu ile festivallerin film temin eden şirketlere başvurusu arasındaki fark önem taşır. Programlama ve kimlik konusunda bir diğer nokta da jürinin seçimi ve yarışma kararları olmaktadır. En prestijli ödül festival imajını temsil eder. Pride (2002) festival ödüllerinin, özellikle prestijli olanların, kültürel meşruiyet araçları olarak görüldüğünü belirtir. Valck ve Soeteman, (2010) IDFA üzerine yaptıkları çalışmalarında jüri değerlendirmelerinde objektif bir değerlendirme kriteri-

nin olmadığını ve tüm tartışmalar ve kararların söylemsel ve tarihsel bağlamın bir parçası olarak anlaşılması gerektiğini belirtirler. Bu sap-tama hemen hemen bütün film festivalleri için geçerlidir. Program-lama açısından festivallerin son yıllarda birbirine benzediği "hepçil" (Gans, 2005) bir özellik gösterdiği gözlemlenmektedir. Akser (2014), festivalleri, rakip programlama, içe yönelik faaliyetler ve popülist olarak nitelendirmiştir. Bu durum festival yönetimde çalışan kişil-erin (yönetmen, danışman gibi) farklı zamanlarda dört festivalde de görev almaları ile ilgili bir durum olabildiği gibi, küresel festival döngüsünün festivaller üzerinde oluşturduğu hegemonik baskının benzer programlar yapma isteği oluşturmasının da bir sonucudur.

Film festivalleri ve seyircisi

Festival seyircileri, farklı bakış açılarına açık, perdede farklı/yeni kültürleri, hikâyeleri ve yerleri, yeni sinema anlatılarını/dillerini ve yönetmenleri görmekle ilgilenirler. Film festivalleri ise bir filmi ilk kez görme, starlarla ve yönetmenlerle tanışma olasılığı yarattıkları için bir çekim alanı oluştururlar. Peranson (2009), film festivalleri-nin geleneksel ticari dağıtımın alternatifi olarak işlev gördüğünü ve böylece ticari olarak şansı olmayan filmlere izleme fırsatı sunarak sinefil topluluklar arasındaki etkileşimleri mümkün kıldığını belir-tir. Valck (2005, s.103-105), film festival seyirci kitlesini farklı bakış açılarına göre beş grupta toplar: The Lone List-Maker (Yalnız listeci): Kendi zevkleri doğrultusunda titizlikle hazırlanır, programı inceler ve yoğun bir izleme programı oluşturur. The Highlight Seeker: En popüler filmleri, köklü oyuncu kadrosu veya ekibi olan filmleri öner-ilere göre seçer. Uzman: Yerleşik ilgi alanına göre filmleri seçer ve bir araç olarak festivalin tematik sınıflandırmasını kullanır. Boş Zaman Ziyaretçisi: Festivali boş zaman gezisi olarak görür ve genellikle akşamları veya hafta sonları olanlara katılır; film seçiminde daha az stratejiktir. Sosyal Turist: Arkadaş gruplarıyla birlikte festivali sosyal bir gezi olarak görür. Festival genellikle akşam yemeğinin devamı veya bir parçasıdır. Gönüllü: Gösterilere ücretsiz girebilmek için festivalde çalışır. Valck, seçim süreçleri, katılım biçimleri, beğeniler açısından yeni sinemasever tiplerini oluşturur, homojen olmayan

festival seyircilerini açıklar. Sinema seyircisi içinde özellikle sinefil olarak tanımlanan grup, festivallerin kemikleşmiş seyirci kitlesini oluşturmasına rağmen bu çalışmalar, tek bir seyirci profili yerine heterojen ve çok yönlü bir festival seyircisi oluştuğunu göstermektedir. Festival döngüsünde yer alan özellikle A kategorisindeki festivallerin daha fazla iş/ticarileşme modeli içinde oldukları (Koehler 2009) ve yıldızlar ile ünlülerin kültürünün tüketimini kolaylaştırdıkları (Czach 2010) için sinefilleri öldürdüğü ileri sürülmüştür. Buna karşın Czach, film festivallerinin filmleri büyük perdede seyretmek için benzersiz, tekrarlanamayan bir vaadi sunarak sinefilleri baştan çıkardığını belirtir. Dijitalleşme ile birlikte değişen seyir pratikleri açısından sinema salonu ve büyük perdenin önemini hatırlatan festivaller (bir taraftan çevrimiçi olurken) daha da ayrıcalıklı bir konum edindir.

Türkiye'nin en köklü ve önemli dört film festivalinin programlama ve seyirci yetiştirme, (Aydemir 2014), bağlamında önemli farklılıklar içerdiği söylenebilir. Bazı akademisyenler ve küratörler, programlamanın sadece film programlamak değil, "seyirciyi programlamak" anlamına geldiğini ileri sürerler (Fung 1999). Bu çerçevede İstanbul Film Festivali'nin genç sinemacıları ve seyircileri yetiştirdiği (Gündemir ve Cansu 2008), Ankara FF'nin ise kentte bir sinema ortamı oluşturduğu (Onaran, Büker ve Öztürk 2019) ileri sürülebilir. İstanbul FF'nin başlangıcı itibarıyla Türk sinemasından daha fazla uluslararası alandan önemli sinema örneklerini Türkiye'deki seyirciyle özellikle de İstanbullu seyirciyle buluşturmayı hedefledikleri iddia edilebilir. Bu bağlamda entelektüel, sinefil yetiştirmenin festivalin öncelikli amaçlarından biri olduğu düşüncesi oluşmaktadır ki festivalin eski yöneticileri olarak Azize Tan (Aydemir 2014) ve Hülya Uçansu (2012) bu durumu birçok mecrada ifade etmişlerdir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Serdar Akar gibi son dönemin önemli yönetmenleri, İstanbul Film Festivali'nin bir okul olarak dünya sinemasını keşfetmelerini sağladığını belirtmişlerdir (Tan ve Özgüven 2011). Pandemi döneminde de İstanbul FF'nin çevrimiçi gösterimlerini bütün bir yıla yayarak dijital yerli kuşağa ulaşmaya çalıştığı ileri sürülebilir. Dursun'un (2018) yapımcılarla yaptığı anket çalışması sonucunda da İstanbul FF'nin

uluslararası ilişkileri kolaylaştırıcı bir işlev üstlendiği saptanmıştır.

Sinema seyircileri ve özellikle film festivali seyircileri üzerine yapılan anketler, festival seyircisini tanımak açısından oldukça önemli veriler sunmaktadır. Bu anketler ağırlıklı olarak İstanbul seyircisine ve İstanbul FF'ne yönelik olarak yapılmıştır (Erkılıç 2009). Bu çerçevede Fida Film'in 1994, 2002 ve 2006 yıllarında yaptırdığı "Sinema İzleyici Profili" genç, kentli üniversiteli yeni bir seyirci kitlesinin gelişimi ile kadınların sinemaya yeniden yöneldiğini göstermektedir. Akademya'nın 11. İstanbul FF (1992) için yaptığı Kamuoyu Araştırması, festival seyircisine dair ilk verileri oluşturmaktadır: üniversiteli, yüksek gelir grubu ve sinefil. Tematik bir festival olan Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali, 2019 Değerlendirme Raporu'nda 228 anket sonucunu paylaşarak seyirci profili ve festivalin seyircileri üzerinde yarattığı değişim üzerine verilerini paylaşmıştır. Eskişehir FF için yapılan çalışmalarda (Uğurlu ve Uğurlu 2011; Uğurlu ve Aşkan 2018) festivalin on yıllık bir süreç içerisinde benzer bir seyirci profiline (öğrenci, düşük gelir grubu, Türk ve dünya sinemasının son örneklerini merak ediyor) sahip olduğu saptanmıştır. TRT'nin yaptırdığı Sunar ve arkadaşlarının (2018) çalışmalarında Antalya, İstanbul ve Malatya'daki festivallerde 16 yaş üzeri toplam 1606 kişi ile yüz yüze anket uygulaması gerçekleştirilmiştir. Bu anket genel sinema seyircisi ve örnekleme alınan festival seyircileri arasındaki farklılıkları göstermesi açısından önemli veriler sunmaktadır. Ancak çalışma, festival değerlendirmesini bütün olarak verdiği için İstanbul FF dair önceki araştırma ile bu anketi karşılaştırmak mümkün olmamaktadır. Bu anketler seyircinin film izleme deneyimlerine ve festival görüşlerine yer vermekte önemli bir veri sunmakla birlikte, festivallerin kente kültürel ekonomi katkıları açısından veri içermemektedir.

Film festivalleri destek programları ve film fonları

Devletle ilişki konusunda ön plana çıkan temel konu ulusal sinema politikaları bağlamında festivallere olan devlet desteğidir. Ülkemizde devlet desteği Sinema Genel Müdürlüğü'nün katkısıyla somutluk ka-

zanmaktadır. Burada iki boyut devreye girmektedir. Birincisi Sinema Genel Müdürlüğü'nün festivalleri doğrudan desteklemesi, ikincisi ise Sinema Yasası gereği Sinema Fonu'ndan destek alan yapımların geri ödemeleri konusudur. Verilen desteğin geri ödemesinden muaf olabilmek için belirlenen yurtdışı festivallerden başarı (gösterim/ödül) ya da Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, Adana Altın Koza Film Festivali, Uluslararası İstanbul Film Festivali ve Ankara Uluslararası Film Festivali'nden alınan en iyi film veya yönetmen ödülünü alma koşulu getirilmiştir. Bu durum sektörün festivallere ilgisini göstermesi açısından önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Festivallerin ödül miktarları ve destek programları özellikle 2000 sonrası bağımsız/sanat sineması açısından oldukça önemli bir işleve sahip olmaktadır. Bu filmlerin gişe hasılatlarının da sınırlı olduğu ve dağıtım sorunları yaşadıkları gözönüne alındığında festival yarışmalarının önemi daha da artmaktadır. Wollen (2002, s.261), Arthur Omar'dan hareketle yepyeni bir film türü olarak "festival filmleri" türünü tanımlar. "Bu tür filmler festivallerde ödül kazanabilmek için özellikle kendi kuralları ve geleneklerine göre çekiliyorlardı. Bu filmler, festival filmleri olarak jüri, eleştirmenler ve izleyiciler tarafından hemen ayırt edilebiliyordu. Artık sinema kuramına dahil olmuşlardır". Wollen'ın dikkat çektiği bu özellikler 2000'li yıllarda Türkiye'de film festivallerinin yarışma bölümüne seçilen ve gösterim programına alınan filmleri özetlemektedir adeta. Festivallerin ulusal sinemanın inşasındaki rolü bağlamında "festival filmi" tanımlaması önemli bir duruma dikkat çekmektedir. Festival filmlerin Yeni Dalga fikrinden ayırmanın zorluğuna dikkat çeken Wollen, Yeni Dalga'nın Ulusal Sinema'yla aynı anlama gelmeye başladığını belirtir ve bu noktada artık bir devrim değil, bir geleneği temsil ettiğini vurgular. Elsaesser (2005, s.88) ise "festival filmi" kavramını sinemacıların belirli bir film festivalini veya festival döngüsüne içselleştirerek ölçüye göre yapılmış ve siparişe göre yapılmış filmler olarak ifade eder. Festival filmi, festivallerde gösterilen filmleri ifade ettiği gibi aynı zamanda festivaller için üretildiği varsayılan filmleri de ifade etmektedir. Stringer (2003, s.143), bu iki kullanımın incelenmesinin kurumsal ve uluslararası ölçekte kültürel zevk hiyerarşilerinin üretimi hak-

kinda çok şey ortaya koyacağını belirtir. Valck (2007, s.181) festival fonlarının festival filmi etiketine yepyeni bir anlam katmanı eklediğini, böylelikle bu filmlerin sadece ağırlıklı olarak festival çevresi için değil, aynı zamanda aldıkları kültürel onay ile festival döngüsü içine girdiklerini belirtir. Ahn'ın belirttiği gibi, film festivalleri umut vereceğini ve belirli bir hikâyeyi, estetiği veya ikisinin kombinasyonunu göstereceğini düşündükleri film türlerini şekillendirmede giderek daha fazla "kültürel araçlar" (2012, s.111–112) olarak hareket etmektedirler. Bu durum Türk sineması açısından önemli bazı noktaları açığa çıkarmamız için ipuçları verir. 95 sonrası hem anaakım hem de sanat/bağımsız filmleri içererek yeniden gelişen sinemamız, festivallerin sanat/bağımsız filmlerinden (festival filmleri) yana ağırlık koymaları ile sanat/bağımsız filmler ulusal sinemanın yerini almaya başlamıştır. Festivallerin hem ulusal sinema inşası hem de sektörle ilişkisine dair bir başka durum ise Türk sinemasının 90'lı yıllarda girdiği krizin 95'sonrası iki katmanlı üretim sistemini doğurmuş olmasıdır (Erkılıç 2014). Bir taraftan yeniden yapılanan anaakım filmlerin üretimi sürerken diğer taraftan ise yeni bir sinema olarak arthouse/bağımsız yapımların üretimi artmış ve bu yapılanma Yeni Türk Sineması (Suner 2006) olarak adlandırılmıştır. Bu değişim festivallere de yansımış, ana akım sinema festivaller tarafından görmezden gelinmeye başlamıştır. Arthouse/bağımsız yapımlar ise festivallerin yarışma bölümünde belirgin biçimde yer almaya başlamıştır. Bunda festivallerin ödül miktarı ve fonlama mekanizmaları, Work in Progress platformları da etkili olmuştur. Valck (2012) festival programlama pratiklerinin festival filmlerini anlamaya ve ulusal sinema, auteur sinema ve sanat sineması gibi üç başlık altında çerçevelemeye katkıda bulunduğunu belirtir. Bu çerçevede filmler ve festival arasındaki "simbiyotik ilişki" doğmuş ve küresel sanat filmi ekonomisinde festivaller önemli konum elde etmişlerdir (Valck, 2021). Film festivallerinin "küresel ağdaki katı hiyerarşik tabakalaşmasına" (Loist 2016) rağmen festivallerin ödülleri ve fonları bu bağlamda etkili olmuştur. Festivallerin destek verdikleri yapımlar ve bu yapımların festival yolculukları da bu konuda üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır. Bu durum "festival filmi" (Falicov 2016) tanımlamalarına neden

olmuştur. Festivallerin fonlama mekanizmaları, yarışma stratejileri festivallerin bir yapımcı olarak değerlendirilmesine neden olmuş ve bu fonların varlığı, bu film festivallerinin küresel düzeyde bağımsız sinemanın çağdaş üretim ve dağıtım pratiklerini nasıl şekillendirdiği hakkında bir takım soruları gündeme getirmiştir. Böylelikle Ostrowska'ya göre (2010) festivaller bir yapımcıya dönüşmüştür. Bu noktada Chan (2011) ve Farahmand (2018) uluslararası festival döngüsünün ulusal sinema yaratmadaki işlev ve politikalarına dikkat çekerken, Halle (2018) ise festival fon ve destek programlarını bir dış beğeni müdahalesi olarak gördükleri için oryantalist olarak değerlendirir ve eleştirir. Han Öcal (2021), festival fonlarının katılım koşulları kati ekonomik ve kültürel sınıflandırmalara bağlı olması nedeniyle Batı-dışı anlatıları, kendi etnik, kültürel, yoksul çevrelerine hapsedilerek küresel ekonomi ve politikaların yerelle ilişkisi kesilmekte ve kendi kendine oryantalizm yapmaya teşvik edildiğini ileri sürmektedir. Buna karşın Jordanova (2016) festival incelemelerinin, ulusal sinemaların veya metinlerin bir araya gelmesinden ziyade, ulusötesi ve sosyal boyutlara sahip önemli bir sanat formu olarak filmin incelenmesinde anahtar rolü olduğuna dikkat çeker. Böylece filmlerin yapım pratikleri ulusal üretim çerçevelerin dışındaki dinamiklere (fonlar gibi) bağılıyken aynı zamanda da filmlerin dolaşımı küresel festival döngüsü içinde gerçekleşmektedir. Jordanova ve Cheung (2010) film festivali mekanlarını ve bunların ulusötesilikle olan ilişkilerini, ulus sınırlarını onaylayan ve aşan film festivallerinin ekonomisi ve politikasıyla ilgili oluşumlarına dikkat çekerek filmlerin 'uluslarüstü alanda' dolaşımının sağlandığını belirtirler. Chan (2011), festivallerin ulusötesi akışta oynadığı merkezi rolü vurgular ve uluslararası film festivallerinin film seçim politikaları ve destek programlarının ulusal sinema oluşturma özelliğine dikkat çeker. Jordanova, Martin-Jones, & Vidal'in (2010) vurguladığı gibi film festivalleri ve bağımsız sinema ağları aracılığıyla dolaşan çeşitli uluslararası filmler tartışmanın odağına yerleşmektedir. Çelik (2014) uluslararası film festivallerinin, Türk Sineması için yarattığı olanakların bir yandan filmlerin küresel döngüye girebilmelerini sağlarken aynı zamanda içerik ve biçim düzeyinde yeni bir bağımlılık ilişkisi yarattığını belirtir. Küresel fes-

tival döngüsündeki büyük festivallerin ödül ve fonlama mekanizması üzerine temel üç aks belirginlik kazanmaktadır: ulusal sinema yaratma politikası (İran ve Tayvan örnekleri), desteklerin oryantalist bir bakış açısını getirdiği ve üçüncü olarak ulusötesi sinemayı teşvik ettiği. Diğer yandan ulusal festivallerin ulusal yarışma kategorilerinde ve destek politikalarındaki tercihleri, ulusal sinema inşasında gün geçtikçe başat rol oynamakta, bir diğer deyişle filmlerin dili, anlatısı ve estetik yapısı üzerinde belirleyici olmaktadır.

Film festivallerinin ulusal sinema inşasındaki (sinema kanonu) rolü

Ülke sinemaları siyasal ve kültürel yapıdan beslenir ve kendine özgü koşullarıyla ulusal sinemasını yaratır. Proje kapsamında ulusal sinema kavramı ile tarihsel süreç içerisinde ülkenin siyasal, ekonomik ve kültürel yapısıyla dolaylanarak gelişen ülke sineması kast edilmektedir. Czach (2004, s.78), film festivalleri, "ulusal sinemanın oluşumuna katkıda bulunan kurumsal mekanizmalardan biri olarak nasıl düşünülebilir?" sorusunu sorar ve "ulusal sinema inşası açısından festival programlamasında hangi konular ortaya çıkmaktadır?" sorusuyla sinema kanonları bağlamında Kanada sinemasını Toronto Film Festivali üzerinden çözümlemeye çalışır. Daha çok edebi eserler bağlamında tartışılan kanon, kabul görmüş başyapıtlardır (Doorly 2019, s.402). Edebiyatta kullanılan "kanon kavramı" nı burada film festivalleri alanına uyarlayarak her festivalin karakter ve yapısının tıpkı bir okul, ekol gibi gözlenebileceği varsayılabilir. Bu çerçevede Bloom'a (2014, s.25) göre "kanon'un ilk anlamı, eğitim kurumlarında okutulmak üzere seçilen kitaplardır". Czach, film festivallerini kanonun yarışmasının yanı sıra şekillenmesinde ve onaylanmasında önemli bir alan olarak görür. Stagier (1985), Sinema Kanonları Politikası adlı çalışmasında, bazı filmlerin estetik, önem, özgünlük gibi nedenlerle kayda değer bulunduğunu ve böylece çözümlemelere seçildiğini ileri sürer. Kanonda düğüm noktasını "nasıl seçtiğimiz ve nasıl incelediğimiz" ile ilgili temel bir mesele oluşturmaktadır. Bloom'un (2014, s.35) "her güçlü edebi özgünlük kanonlaşır" ifadesi sinema filmleri için de geçerlidir. Eyüpoğlu (2011, s.95), bir ulusal sinemayı kolay-

ca tanımlamanın zorluğuna ve sinemanın bütünleşik bir sanat formu oluşuna dikkat çekerek, sinemada çatışan kanonların birarada yaşayabileceğini ve sinemayı birden fazla kanonun kesiştiği noktada tartışmanın mümkün olabileceğini ileri sürer. Harbor (2016, s.70), küreselleşme döneminde film festivallerinin önemine dikkat çeker ve festivallerin küreselleşmenin yurtsuzlaştırıcı etkilerine karşı sip-er işlevi görerek küreselleşmenin aşağılayıcı etkilerine karşı koruma sağladığını, kültürel sunumların ayırt edici özelliklerini koruduğunu belirtmektedir.

Film festivalleri, kültürel/yaratıcı endüstri, yaratıcı şehir ve kültürel ekonomi

Film festival çalışmalarındaki temel yaklaşımlardan ekonomi politik ve kültürel çalışmalar, medya araştırmalarında iki temel teorik yaklaşım olarak kabul edilir ve çeşitli düzeylerde bir antagonizma ilişkisine sahiptirler (Garnham 1995). Ekonomi politiğin ekonomiyi, kültürel çalışmaların anlamı merkeze almaları birbirini dışlayan hatta meydan okuyan yaklaşımlar olarak okunur (Garnham1995; Grossberg 1995; Murdock 1995; 1996; Kellner 1997; Peck 2006; Çelenk 2008). Golding ve Graham Murdock (1997, s.11-14) başlangıç olarak, medyanın ekonomi politiği ile medya ekonomisini ayırmak gerektiğini belirtirler. Medya ekonomisini ayrı bir faaliyet alanı olarak ele alınırken, medyanın ekonomi politiği, ekonomik organizasyon ile politik, kültürel ve sosyal yaşam arasındaki etkileşimi vurgular; medyanın hem ekonomik hem de sembolik boyutlarını aktif olarak ele alır ve kültürel üretimi finanse etmenin ve organize etmenin farklı yollarının kamusal alandaki söylem, temsiller ve izleyicilerin bunlara erişimi için nasıl izlenebilir sonuçları olduğunu göstermeye çalışır (Golding ve Murdock 1991; Wasko 2004). Eleştirel Ekonomi Politik, üretimin yapısal eşitsizlikleri ve temsil ile tüketime erişimin sonuçlarıyla ilgili bir endişeye dayanır. Ekonomik dağılım konularını merkezine yerleştirerek, ekonomi ile demokratik siyaset biçimleri arasındaki ilişkiye öncelik verir. Kültürel Çalışmalar ise popüler kültürel uygulamaların baskın veya seçkin kültürel uygulamalara göre analizini ön plana çıkarırken bireylerin sosyal failliğini ve toplumsal kararlılığa ve baskın kültürel

gündemlere direnme kapasitelerini vurgular (Turner 2016; Hall ve Birchall 2013; Bourse ve Yücel 2017). Murdock (1995, s.94), ekonomi politik ve kültürel çalışmalar yaklaşımlarının birlikliliği gerekliliğini şöyle ifade etmektedir:

"Ekonomi politiğin eleştirisi en güçlü safhasına, kimin kiminle konuştuğunu açıklarken ve halk kültürünün temel mekânları içinde bu sembolik karşılaşmaların aldığı hangi biçimlerin olduğunu ve neyin bunları biçimlendirdiğini açıklarken ulaşır. Fakat kültürel çalışmalar, en iyi uygulamalarında, söylem ve zihinde yaratılan imgelerin nasıl karmaşık bir şekilde organize edildiği ve anlamın nasıl birinden diğerine kayan türleri olduğunu göstermeye çalışır. Bu anlamların nasıl yeniden üretildiği, müzakereye tutulduğu ve günlük yaşamın akışı içinde ve birbiri içinde erirken nasıl birbiriyle mücadele ettiği hakkında konuştuğu zaman asıl değerini kazanır." Bu yaklaşımdan hareketle Miller vd.'leri (2012, s.34-35) Küresel Hollywood'da ifade ettikleri gibi, ekonomi politiğin en iyi eleştirisi ve en iyi kültürel çalışmalar, kültürel mekân-zaman sürekliliğinin her noktasında gücün ve anlamın üst üste konulması yoluyla yapılan incelemelerdir. Film festival çalışmalarında Ahn (2012), 1996-2005 yılları arasında Busan Film Festivali'ni hem ekonomi politik hem de kültür politikaları açısından inceleyerek festivalin, Kore film endüstrisinin dönüşümü ile yerel, ulusal, bölgesel ve küreselleşmenin kesişme noktalarında nasıl geliştiğini açıklar. Kültürel Çalışmaların festival araştırmasına bakış açısının en yaygın konuları, festival seyircileri, kültürel kimlik müzakerelerinin gerçekleştiği bir alan olarak festivaller, alt kültür ağının bir parçası olarak festivaller ve bir gösteri olarak festivaller olarak gruplanabilir (Jansa 2017).

Film festivalleri çalışmalarında ekonomipolitik ve kültürel çalışmalar çerçevesine Yeni Sinema Çalışmaları'nı da dahil etmek yerinde olacaktır. Stevens (2016), Avustralya film festivallerini incelediği kitabını, tarihsel bir çalışma olarak niteler ve Yeni Sinema Tarihi (Maltby, Biltereyst & Meers 2011; Biltereyst & Meers 2016) çalışmalarıyla film festival çalışmalarını birleştirir. Yeni Sinema Tarihi yaklaşımı, Maltby'nin (2011, s.3) açıkladığı gibi, kurumsal, ekonomik ve sosyal faktörlerin önemini vurgular ve sinemayı bir sosyal ve kültürel

alışveriş alanı olarak inceler. Yeni Sinema Tarihi, 'filmleri ve seyircileri sinemalara getirmeye katkıda bulunan iş, kurumsal, yasama ve kültürel uygulamaların örtüşen ağlarına odaklanır. Sinema tarihini, sinemayı okunacak bir metin olarak değil, sosyal bir fenomen olarak görür (Biltereyst, ve diğerleri 2019). Stevens, film festivali tarihi tartışmasını bu yaklaşım çerçevesinde şekillendirir. Petrychyn (2020), Queer film festivallerini incelediği çalışmasında, film festivali çalışmaları ve Yeni Sinema Tarihi'nin aynı metodolojik alanı kapsadığını vurgular. Bu kapsamda hem ampirik hem de teorik bir yaklaşımla film festivallerini çalışmak bizi kültürel çalışmalar ile ekonomik politik çalışmalarının kavşağına götürür.

Kültür endüstrileri/ yaratıcı endüstriler kavşağında film festivalleri

Son yılların önemli kavramlarından birisi de kültür endüstrileri/ yaratıcı endüstriler olmuştur. Festivallere bu akstan bakmak olası potansiyellerini ortaya çıkartmak açısından önemlidir. Frankfurt Okulu kültür endüstrisi kavramı önce kültürel endüstrilerine sonra da yaratıcı endüstrilere dönüşürken, kültür endüstrilerinin soyut kolektif kültür anlayışından bireysel yaratıcılığa ve üretkenliğe yönelir (Raunig 2011). Kültür endüstrileri, yaratıcı ve kültürel emek sonucu ortaya konan ve genellikle fikri mülkiyet hakları ile korunan ürünler, eserler, etkinlikler ve ürünlerin tüketici ile buluşmasını sağlayan endüstriler toplamı olarak tanımlanmaktadır. Rhyne (2009), festivalleri kültürel politikanın maddi uygulamaları tarafından yönlendirilen bir kültür endüstrisi olarak kavramsallaştırır. Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü (WIPO) tarafından ortaya konan metodolojide "Telif Haklarına Dayalı Endüstriler" üst kavram olarak kültür endüstrileri kavramına karşılık gelmek üzere kullanılmıştır. Yaratıcı endüstriler kavramı ise ilk olarak 1997 yılında İngiltere'nin Yeni İşçi hükümetinin Kültür, Medya ve Spor Departmanı'nı (The Creative Industries: Mapping Study, DCMS 1998) tarafından ortaya kondu (Howkins 2005; Galloway ve Dunlop 2011). Neoliberal politikalar çerçevesinde ekonomik kaygılar tarafından yönlendirilen ve kültür politikası değişikliği sonrası reklam, tasarım, moda, sinema, müzik, televi-

zyon, radyo ve yazılım endüstrisi gibi üretimler yaratıcı endüstriler olarak adlandırılmıştır. Bu anlamda yaratıcı endüstriler, çağın ruhunun (Hesmondhalgh 2007) kavramı olarak yaratıcılığın ticari bir değere dönüşmesi ile hem üretim alanlarının yerel ve küresel ölçekte gelişmesi hem de yeni istihdam alanları yaratması açısından önemlidir (Granham 2005). Küreselleşme sürecinde ve bilgi toplumunda yeni ekonominin (Hartley 2005; Castells 2005), sermaye-emek ilişkisinin değişimine bağlı olarak geliştiği, bilgi ekonomisi açısından insan sermayesinin konumunun da yeni emek olarak ifade edildiği ve yeni bir yaratıcı sınıfın ortaya çıktığı ileri sürülür (Florida 2002). Yaratıcı endüstri alanları bir taraftan da sanatsal, kültürel, teknolojik ve ekonomik anlamda tüm yaratıcılık formlarının köklenip filizlenebileceği bütünlük bir ekosistem ya da habitat sağlamaktadırlar (Florida 2003, s.8). Bu kapsamda kümelenme, şehirlerin ekonomik önemini anlamak için önerilen temel kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kümelenme kavramı yerelleşmeyle, endüstriyel bölgelerle, geniş ölçekli şehirlerle ve kentleşmeyle ilişkilidir (Flew, 2012, s.138). Hollywood ve Bollywood film endüstrisindeki kümelenme örnekleridir. Türkiye bağlamında buna İstanbul örnek gösterilebilir. Yine bu kapsamda Burbank ve Japonya'daki Universal Stüdyoları ve Avustralya'daki Warner Brothers Movie World ve Florida'daki Disney-MGM gibi birçok film stüdyosunun orijinal Disney modeline dayanan tema parkları da örnek gösterilebilir. Kültür endüstrileri/yaratıcı endüstrilerin oluşturduğu kültür ekonomisi, kar güdümlü olan ve kültürü (kreatif) ürün ve hizmetlerin yaratım, üretim, dağıtımıyla ilgilenen kültür ve kreatif işletmelerin tamamını kapsamaktadır (Şen 2017, s.23). Türkiye'de Çelik'in (2012) sinema sektörünü kültür endüstrisi bağlamında dünya ile karşılaştırmalı olarak ele alan çalışması dikkat çekicidir. Bir diğer çalışma Türkiye'de kültür ekonomisinin sınırlarını kapsamlı bir şekilde ele alan Şen'in (2017) çalışmasıdır. Bu çalışmada 13 ana endüstri dalı altında kümelenen 53 alt sektör tespit edilmiştir. Ooi ve Pederson (2010), film festivallerinin yapıldığı kentte yalnızca ekonomik hareketlilik ve medya görünürlüğü açısından değil aynı zamanda kültürel açıdan da önemli olduğunu belirtirler. Türten (2021) Adana, Antalya, Ankara ve İstanbul FF'lerini düzenle-

dikleri bölgelerle özdeşleşen ve destinasyonların bir marka haline gelmesini tetikleyen önemli etkinlikler olarak değerlendirir. Richards (2016, s.61), yaratıcı endüstrinin Melbourne Queer FF'nin ekonomik olmayan değerini, bir statü göstergesine dönüştürerek paydaşlar için ekonomik olarak faydalı bir çıktı sağlama sürecine dönüştürdüğünü belirtir. Ayrıca kültür-sanat organizasyonlarının San Francisco'yu yaratıcı bir şehir olarak markalaştırmada önemli bir rol oynadığını belirtir. Saraybosna Film Festivali yaratıcı endüstriler ve şehirler bağlamında önemli bir örnektir. Saraybosna Film Festivali'nin Saraybosna, Bosna ve Hersek'in gelişimi üzerindeki kültürel, ekonomik ve sosyal etkisi, kültürel hedeflerin ekonomik hedeflere geçişinin nasıl merkezi bir öneme sahip olduğu, yaratıcılığın ekonomik olgusunun ne olduğunu ve sinema sektörüne devlet desteğinin neden hayati önem taşıdığı Saraybosna'daki yaratıcı şehir ve endüstri ilişkileri açısından görülmüştür (<https://www.sff.ba/en/page/developing-cities-and-regions-through-the-creative-industries>). Cardiff Uluslararası Film Festivali ile Galler Hükümeti, Yaratıcı Sektör görüşme raporu yaratıcı endüstrilerin festivallere bakış açısını göstermesi açısından anlamlıdır: festival bir endüstri etkinliği olarak ulusal ve uluslararası paydaşlarla etkileşim ve ekonomik etki yaratma başarısı ile değerlendirilmekte ve bu kapsamda desteklenmesi gerektiği belirtilmektedir (<https://llyw.cymru/sites/default/files/publications/201901/181123at1sn12731doc5.pdf>). Bir inisiyatif tarafından film günleri veya sinematek olarak başlayan birçok festival, pazar merkezli ticari girişimlere, uluslararası kültürel etkinlikten küresel bir şehrin imaj temsilcisine ve en son aşamada da kültür endüstrisinin aktif bir oyuncusuna dönüşür (Loist 2011, s.391-393). Bu kapsamda eleştirel bakış açısı, kültürün hem siyaset hem de sermaye tarafından araçsallaştırıldığını vurgular. Yardımcı (2005, s.14), festivallerin meydan okuma alanı olmaktan Schjeldahl'in festivalizm olarak adlandırdığı sergileme biçimine dönüştüğünü belirtmektedir. Daldal (2021) ise bu perspektiften bakarak festivallerin ve küreselleşmenin emekçi öznenin kaybolmasındaki rolüne dikkat çeker.

Kültür ekonomisinin şehirlere katkısı bağlamında UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı ve UNESCO Film Şehir oluşumlarına bakmak

yararlı olacaktır. Kültür ve yaratıcılık, sürdürülebilir kentsel gelişimde kilit bir rol oynar. Ekonomiyi çeşitlendirmeye ve iş yaratmaya katkıda bulunurlar, ancak aynı zamanda bir şehrin sosyal dokusuna ve kültürel çeşitliliğine katılarak vatandaşların yaşam kalitesini yükseltirler. 2004 yılında başlatılan UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı (UCCN), yaratıcılığı ekonomik, sosyal, kültürel ve çevresel düzeyde sürdürülebilir kalkınmanın stratejik bir faktörü olarak kabul eden şehirlerle ve şehirlerarasındaki işbirliğini güçlendirir. Yaratıcı Şehirler Ağı, şehirler tarafından kendi yetenek ve enerjilerini yönlendirecekleri yaratıcı endüstri sektörü tercihlerine göre seçilebilecek yedi tema etrafında şekillendirilmiştir. Bu temalar edebiyat, film, müzik, zanaat ve halk sanatları, tasarım, gastronomi ve medya sanatları olarak belirlenmiştir.

UNESCO Film Şehirleri Ağı'nda (Film City, Türkçe'ye Film Şehri olarak çevrilmiş doğrusu Sinema Şehri olacak. UNESCO Türkiye sayfasında Film Şehri olarak yer aldığı için biz de bu adı kullanmak zorunda kaldık) 18 şehir yer almaktadır: Bitola (Kuzey Makedonya), Bradford (İngiltere), Bristol (İngiltere), Busan (Güney Kore), Galway (İrlanda), Łódź (Polonya), Mumbai (Hindistan), Potsdam (Almanya), Qingdao (Çin), Roma (İtalya), Santos (Brezilya), Saraybosna (Bosna Hersek), Sofya (Bulgaristan), Sydney (Avustralya), Terrassa (Katalonya/İspanya), Valladolid (İspanya), Wellington (Yeni Zelanda), Yamagata (Japonya) (<https://citiesoffilm.org/>).

Unesco Yaratıcı Şehirler Ağı Film Alanı Başvuru Kriterleri (UNESCO 2014, s.2) şunlardır:

1. Film stüdyoları, film çekimi yapılan alan ve manzaralar vb. gibi filmle ilgili önemli altyapının bulunması
2. Filmlerin yapımı, dağıtımı ve ticarileştirilmesine ilişkin sürekli veya kanıtlanmış bağlantıların varlığı
3. Film festivallerine, gösterimlerine ve filmle ilgili diğer etkinliklere ev sahipliği yapma deneyimi
4. Yerel, bölgesel ve uluslararası düzeyde işbirliği girişimleri

5. Arşivler, müzeler, özel koleksiyonlar ve/veya film enstitüleri biçiminde film mirasına sahip olması
6. Film/sinema okulları ve eğitim merkezleri
7. Yöresel veya ulusal film yapımını ve/veya yönetimini yaygınlaştırma çabası
8. Yabancı filmler hakkında bilgi paylaşımını teşvik eden çalışmalar

Şehirlerin film festivallerine bağlanması, UNESCO tarafından bir Film Şehri olarak Yaratıcı Şehirler Ağı'na katılmak isteyen şehirlere rehberlik etmek için belirlenen uygunluk kriterlerinin bir parçası olarak da belirtilmektedir. Durmaz, Yiğitcanlar ve Velibeyoğlu (2008), Altın Portakal Film Festivali'nin Avrasya Film Market ve yarışmalarla uluslararası olmak için verdiği mücadeleyi baz alarak yaratıcı kent olma yolundaki potansiyelini vurgularlar. Ajanovic ve Çizel (2015), UNESCO Yaratıcı Kent Ağı programı kapsamında yaratıcı turizm bağlamında Antalya'nın "deniz, kum, güneş" üzerine kurulmuş turizm anlayışının yerine film endüstrisini ve deneyimini yaratıcı bir turizm kaynağı olarak kullanmayı önerirler ve Antalya'nın Film Şehri olabilme potansiyelini açığa çıkarırlar. Gülduran ve Arıkan Saltık (2020), Türkiye'nin UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı - Film Alanı açısından değerlendirilmesi üzerine yaptıkları çalışmada UNESCO tarafından belirlenen kriterlere uygunluğu nedeniyle Antalya, İzmir ve Muğla'nın film alanı üzerinden dâhil olma potansiyelinin yüksek olduğu sonucuna ulaşılmışlardır ki konjonktürel durumları nedeniyle bu şehirlerin kriterleri karşılıyor olmaları mümkün değildir. İzmir'in adı geçen şehirlerden farkı, İzmir Sinema Ofisi'nin kurulmuş olmasıdır (<https://www.izmirvakfi.org/izmir-sinema-ofisi>). Yerel yönetimin farkındalığını ve projeksiyonunu göstermesi açısından önemli olmakla birlikte Film Şehri olmak için önünde yoğun bir çalışma takvimi bulunmaktadır. Potansiyeli açısından bu şehirlere Adana'da eklenebilir ancak onunda önünde önünde yoğun bir çalışma takvimi bulunmaktadır. Hem UNESCO kriterleri hem de Film Şehir'leri incelendiğinde özellikle üç bileşenin ortak özellik olarak ortaya çıktığı görülmektedir: sinema endüstrisi, film festivalleri, sinema

eğitimi. Buna ayrıca film arşivi ve müzesi ile şehrin tarihi ve doğal güzelliklerini de eklemek gerekmektedir. Bu çerçevede Türkiye'den en uygun şehrinin İstanbul olacağı düşünülebilir. İstanbul medya ve sinema sektörüne, önemli ulusal sinema eğitim kurumlarına ve başta İstanbul Film Festivali olmak üzere birçok ulusal ve uluslararası festivallere ev sahipliği yapmaktadır. Türkiye'nin Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na (FIAF) üye tek film arşivi (Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Araştırma ve Uygulama Merkezi) ve 2021 yılında açılan Atlas 1948 Sineması ve İstanbul Sinema Müzesi de İstanbul'dadır. Ayrıca jeopolitik konumu, tarihi, kültürel doku ve mirası, doğa özellikleriyle de sinema şehri olmayı hak etmektedir. Durmaz, Platt ve Yiğitcanlar (2009), Beyoğlu özelinde İstanbul'un Film Şehri potansiyeline vurgu yaparlar. Ancak İstanbul, UNESCO Yaratıcı Kentler Ağı içinde Tasarım teması içinde yer almaktadır. 2010 Avrupa kültür başkenti kapsamında yaratıcı şehir, kültür ekonomisi, yaratıcı endüstri bağlamlarında İstanbul üzerine birçok inceleme/araştırma yapılmıştır (Ünsal 2011; Enlil ve Evren 2011; Aksoy ve Enlil 2011; Ada 2011; Töre Özkan 2010). Yaratıcı şehir, yaratıcı endüstri, kültür ekonomisi ve Film Şehri kapsamında film festivalleri bağlamında şehirlerin incelenmesi yaratıcı endüstri bağlamında potansiyellerinin ortaya konması açısından önemlidir.

Film festivallerinin çevrimiçi olarak gerçekleşmesi ve COVID-19 pandemi etkisi

COVID-19 pandemisi, küresel sinema sektörünün birçok bileşeni gibi sinema festivallerini de etkilemiş, festivallerin ertelenmesi ya da farklı arayışlara girmesine neden olmuştur. Bu süreçte öncelikle küresel film festival döngüsünde kırılmalar yaşanmaya başlamış, yönetmenlerin kariyerleri ve filmlerin gösterim yolculukları için önemli bir güce sahip olan festivaller ertelenmiştir. Bu durum yalnızca sinema seyircisini değil, filmlerin dünya satış hakları bağlamında küresel sinema endüstrisini de olumsuz yönde etkilemektedir. Yapımcı ve yönetmenler için gelecek projelerin keşif alanı ve yeni filmlerin seyirciyle buluştuğu önemli bir etkinlik alanı olan festivaller, pandemi sürecine bağlı olarak hem gösterim/tanıtım hem de üretim aksı için

karamsar bir tablo çizmektedir. Küresel sağlık krizi, yıllık bir festival ve ödül sezonu ritmi ile hızlanan küresel sanat filmi ekonomisinin mantığına müdahale etmekte ve festival ekosistemini saran kriz, festivalleri ciddi biçimde etkilemektedir (Valck, 2020). Festivaller, pandemi ve buna bağlı eve kapanmaların belirlediği süreçte erteleme ve iptallerin karşısında online/çevrimiçi seçeneklerini kullanmaya başlamışlardır. Sinemanın dijitalleşmesi çevrimiçi uygulamaları daha olanaklı kılmıştır. Valck (2008; 2012) dijitalleşmenin festivallerin geleceği açısından çeşitli problemler doğurduğuna; seyirci bulma, dijital dağıtım, online izleme tercihi gibi sorunlara dikkat çeker. Festivallerin COVID-19 öncesi dijital platformların olanaklarını festivale film gönderme, inceleme ve satış süreçlerinde deneyimlemiş olmaları online festivallere geçişte kolaylık sağlamıştır. Ayrıca online festivaller, COVID-19 pandemisi öncesi daha çok kısa film festivalleri çerçevesinde değerlendirildiği için festival ağı içinde çevresel bir etkiye sahiptir (Valck, 2008). Festivaller COVID-19 pandemisi öncesi özel gösterimleri VoD platformları üzerinden yaparak bu anlamdaki etkileşimi başlatmışlardır. Revelation Perth Uluslararası Film Festivali, Aralık 2015'te talep üzerine REVonDemand hizmetini başlatmış; Melbourne Uluslararası Film Festivali ise yine aynı yıl VoD'de "MIFF ilk 10" retrospektifinin küratörlüğünü yapmıştır. Sinefiller ise hem internetten filmlere erişim noktasında yararlanmakta hem de forumlar üzerinden tartışmalar gerçekleştirmektedir (Behlil 2005). Bu uygulamalar, dijital teknolojinin yükselişinin festival operasyonunda yeni bir dönemin habercisi olarak yorumlanmıştır (Stevens 2016, s.204). Nedyalkova (2016) Bulgaristan'da Netcinema.bg kapsamında yapılan Online European Film Festival'ini festivallerin dijitalleşmesi ve çevrimiçi olmaları bağlamında örneklendirir. Özellikle internet için yapılmış filmlerin sunulduğu İnternet Film Festivallerini (Kurtzke 2007) ayrı kapsam içinde değerlendirmek gerekir.

COVID-19 pandemisi online festivalleri, festival döngüsünün merkezine taşımıştır. Festivale gitmek bir "tık" uzaklıktaki bir deneyime dönüştürmüştür. Festival kartı yerine kişisel bir kod, programlara belli süreler içinde erişim (Strauven 2020) online festivallerin yeni ritüelini oluşturdu. Online festival yeni zamansal- mekânsal

deneyimleri tetikledi: "internet zamanının esnekliği" görüntülemeyi yarıda kesip yeniden başlatmakla kalmayıp, aynı zamanda belirli bir programda gidip gelebildikleri, belirli sahneleri veya kısa filmlerin tamamını tekrar izleyebilecekleri, görüntüyü dondurabilecekleri (Strauven 2020) yeni film seyir pratiklerini oluşturmuştur. Yerinde film festivallerinin toplu izleme deneyimi ve sosyal etkileşiminden yoksun olan online festivaller, COVID-19 pandemisinde Strauvezn'in ifadesi ile "hepimiz[in] bu işte birlikte olduğumuza dair" ortak bir duygu yaratmıştır.

Bu süreçte festival döngüsündeki değişimi, film market bölümlerindeki değişimlerle de küresel sinema endüstrisi için önem taşıyan Cannes Film Festivali, önce ileri bir tarihe ertelenmiş, sonra da 2020 yılındaki festivali iptal etmek zorunda kalmıştır. Cannes Film Festivali'nin market bölümünü online gerçekleştirmiştir. Buna karşın bazı küresel çapta önem taşıyan festivaller ise online platforma (SXSW Film Festival gibi) yönelmiştir. İsviçre'de gerçekleştirilen Locarno Film Festivali gibi bazı festivaller de dayanışma örüntüsü oluşturmak amacıyla festivali iptal ederken gelecekteki projelere finansman sağlamak ve mücadele eden bağımsız film yapımcılarını desteklemek için girişimlerde bulunma yolunu seçmişlerdir. COVID-19 salgını sonrası seyirciyle bir araya gelmede alternatif yollar arayan film festivalleri, ortak olarak We Are One: A Global Film Festival projesiyle seyirciyle buluşma yoluna gitmişlerdir. 29. 05- 07. 06 2020 tarihleri arasında Youtube üzerinden gerçekleştirilen online film festivalinde, reklamsız ve ücretsiz bir şekilde uzun metrajdan kısa metraja, belgeselden panele çeşitli içerikler erişime açılmıştır (Spangler 2020). Venedik Film Festivali daraltılmış bir programla yüz yüze yapılmıştır. 10-21 Nisan 2020 tarihinde yapılması planlanan 39. İstanbul Film Festivali önce online bir seçki, sonra yarışma filmlerini sinema salonlarında gösterimini içeren karma bir program uygulamıştır. Festival kapsamında yapılan 15. Köprüde Buluşmalar destek programı ise online/çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir. 4-14. 06. 2020 tarihlerinde gerçekleştirilmesi planlanan 31. Ankara Uluslararası Film Festivali 3-11 Eylül tarihlerinde özel önlemlerle yerinde gerçekleştirilmiştir. 14-20 Eylül tarihlerinde 27. Uluslararası Adana Altın Koza Film Fes-

tivali ve 3-10 Ekim tarihlerinde 57. Antalya Altın Portakal Film Festivalinin daraltılmış bir program ve Açık hava sinema gösterimleriyle yapılmıştır. Her şeye rağmen kısıtlamalar ve olanaksızlıklar içinde gerçekleştirilen ulusal/uluslararası film festivallerinin, ulusal sinemaya görünürlük kazandırmak, filmlerin dolaşımını desteklemek ve yarışma ödülleri ve geliştirme programlarıyla finansman desteği sağlamak gibi önemli katkıları olmuştur. Özel tematik festivaller (Kadın Filmleri Festivali, İşçi Filmleri Festivali vs.) için çevrimiçi gösterim alternatif ve cazip bir seçenek olarak gözükebilirken, kentle bütünleşmiş yerleşik festivaller için bu durumun ciddi bir sorun oluşturduğu açıktır. Dünyada benzer durumlar yaşanmaktadır. Film, teknolojik biçimlere, konuma ve zamana dağıldıkça, film izlemenin kolektif doğası tamamen kaybolur (Hardord 2016, s.69). Bir film festivali, tam tersine, filmin zamanı ile izlenme zamanını bir araya getirir. Bunu yaparken, film izlemenin kolektif dikkatini yeniden kurumsallaştırır ve projeksiyon zamanını canlı bir olay olarak yeniden merkeze alır. Festivalin penceresine sıkıştırılan olayların bu koreografisi, kendine özgü geçiciliğini sağlar.

Valck'un de (2020) altını çizdiği gibi festivallerin kısa vadede en büyük sorunu finansal konulardır. Festivaller online gösterimlerden gelir elde etmekte zorlanırken, etkinliklerin doğrudan iptal edilmesi gelir ve ücret kaybına neden olmakta, etkinliklere olan ilginin düşüş göstermesi ve sponsorlukların azalması sonucunu getirmektedir. Uzun vadede COVID-19 pandemisinin küresel ölçekte yarattığı ekonomik kriz ve belirsizlik, festivallerin finansman ve sponsor sorunlarının devam edeceğini göstermektedir. Ayrıca ekonomik krizin ileriki yıllarda seyirci sayısına da yansıtacağı öngörülmektedir. Bu perspektiften zaten sınırlı olan festival destek mekanizmalarının geliştirilmesi gerektiği üzerinde durulmaktadır. Küçük ve orta ölçekli festivallerin önünde karamsar bir tablo durmaktadır. Cannes, Locarno ve Mumbai Film Festivallerinde yöneticilik yapmış olan D'Cunha'nın (Ramnaht, 2020) ifadesi ile COVID-19 pandemisi "festival yöneticileri ve ekiplerini, festivallerinin temel gücünün ne olduğu ve bunu nasıl koruyacağı konusunda iç gözlem yapmak zorunda" bırakmıştır. İçinde Uluslararası İstanbul Film Festivali ve

Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin de yer aldığı FIAPF (International Federation of Film Producers Associations / Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu) 1 Eylül 2020 tarihinde "Film Festivalleri Neden Önemlidir? 41 Uluslararası Film Festivali ve Sektör Birliklerinden Politika Yapıcılara Çağrı" adlı bildiri yayınlanmıştır. Bildiride "Covid etkilerini hafifletmek için film festivallerinin ekosistemi neden desteklenmelidir?" sorusuna başlıca iki yanıt verilerek destek istenmiştir (<https://screendirectors.eu/why-film-festivals-matter-call-to-policy-makers-from-41-international-film-festivals-and-trade-associations/>). (1) Film Festivalleri yerel kalkınmaya kültürel katkılarından dolayı önemlidir. (2). Film Festivalleri yerel ekonomilere ve iş gücüne katkılarından dolayı önemlidir. 2020 yılı içinde Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün İstanbul, Adana, Ankara ve Antalya film festivallere destek olmuştur. 2021 yılı içinde festivaller, COVID-19 pandemisinin stabil seyretmesi koşuluna bağlı olarak yapacakları etkinlikleri açıklamışlardır. Ankara FF Haziran ayından Aralık ayına kaydırılmıştır. 2021 yılı küresel festival döngüsü içinde Berlin FF çevrimiçi, Cannes FF tarih değişikliğiyle Temmuz ayında, Venedik yerinde ve fiziksel olarak yapacaklarını açıklamışlardır. İstanbul Film Festivali 2020 yılını çevrimiçi gösterimlerle sürdürmüştür. Benzer şekilde 2021 yılında da çevrimiçi etkinliklere devam etmektedir. Diğer festivaller çevrimiçi gösterimine sıcak bakmamaktadırlar.

Erkılıç, Duruel Erkılıç ve Değirmen'in (2020) gerçekleştirdikleri "COVID-19 Pandemisi ve Sinema Sektöründe Kriz" adlı TÜBİTAK 1001 COVID-19 ve Toplum projesi derinlemesine görüşme bulgularında festivalle ilgili katılımcılar festivalin yapısının değiştiğini, festivallerin farklılaşması gerektiğini, pandemiden sonra finansman ve sponsorluk konusunda daha büyük sorunlar yaşanabileceğini, genel olarak çevrimiçi festivallere (İstanbul dışında) sıcak bakmadıklarını, pandemide festival programlarının küçüldüğünü, konuk sayısında azaltmaya gittiklerini, her şeye rağmen yarışmaları yaparak ve online pitching'lerle sektöre destek sağladıklarını, ödül törenini sembolik olarak yaptıklarını ve dijitalleşmenin getirdiği olanaklara göre kendilerini yeniden organize etmeleri gerektiğini belirtmişlerdir.

Yönetmen ve yapımcı katılımcılar ise festivallerin yarışma ve fonlama mekanizmalarını pandemide sürdürmelerin önemine dikkat çekerek festivallerin daha fazla desteklenmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Cannes, Locarno ve Mumbai Film Festivallerinde yöneticilik yapmış olan D’Cunha’nın (Ramnaht, 2020) ifadesi ile COVID-19 salgını “festival yöneticileri ve ekiplerini, festivallerinin temel gücünün ne olduğu ve bunu nasıl koruyacağı konusunda içgözlem yapmak zorunda” bırakmıştır. Tüm bu süreç, festivallerin kimliklerini, konumlarını, politikalarını ve ekonomilerini yeniden düşünmek açısından olanaklar yaratmaktadır.

Sürdürülebilirlik politikaları

Pandemi küresel iklim krizi konusunda farkındalık yaratma bağlamında da katalizör işlevi gördü. Gündelik hayat pratiğimizin bir çok unsurunu belirleyen iklim krizi konusunda medya ve kültür ekonomisi (Ren, O’Dell ve Budeanu 2014) alanında da politikalar geliştirilmeye başlandı. Sinema endüstrisi içinde yeşil politikalar benimsenirken yeşil uygulamalar hem tartışılmaya hem de uygulanmaya başlandı (Victory 2014; 2015). Örneğin AB’ye bağlı Green Screen projesi, “gezegen yok film yok” postulasından hareketle yaratıcı endüstrileri yeşillendirmek, Avrupa görsel-işitsel endüstrisi için politika uygulamalarını geliştirmeyi hedefliyor. Green Screen sürdürülebilir çalışma uygulamaları yaratarak ulaşım, yapım tasarımı, aydınlatma ve katering gibi yapım unsurlarının çevresel etkisini azaltarak, Avrupa film ve TV prodüksiyonunu daha yeşil bir yaşam biçimine yönlendirmeyi amaçlıyor (<https://www.interregeurope.eu/green-screen/>). Türkiye’de Reha Erdem’in son filmi *Neandria*, ekolojik anlamda ilk sürdürülebilir film yapım girişimi olması açısından dikkate değerdir. Sinema endüstrisi ekosisteminin bir parçası olarak film festivalleri, yarattığı ekonomi, hareketlilik ve etkileşimlikleri ile bu kapsam dışında kalamazdı. Dolayısıyla film festivallerinin sürdürülebilirliği ve geliştirilen politikalar güncel tartışmalar olarak festival çalışmaları içinde karşımıza çıkıyor. Film festivallerinin sürdürülebilirliği ekonomik, sosyal ve çevresel başlıklar altında yatay-geçişlilik ekseninde ele alınmaktadır. Festivallerin sürdürülebilirlik politika-

ları açısından San Sebastián Film Festivali ve Locarno Film Festivali başarılı örnekler olarak dikkate değerdir. Bu festivallerin sürdürülebilirlik politikaları incelendiğinde ekonomik sürdürülebilirlik olarak film festivali yönetiminde sürdürülebilir paradigmlar, sürdürülebilir finansman ve sponsorluklar; paylaşım ekonomisi ve film festivalleri, film festivallerinin organizasyonu ve kurumsal kimliği, film festivalleri, kültür ekonomisi ve sürdürülebilirlik gibi başlıkların öne çıktığı görülmektedir. Sosyal sürdürülebilirlik açısından ise film festivallerinin ekosistemi, sosyal bir sistem olarak film festivalleri, sosyal sürdürülebilirlik kapsamında seyirci/sinefil, dezavantajlı grupların festivale erişimi, film festivallerinde cinsiyet eşitliği, çeşitliliği ve kapsayıcılığının desteklenmesi gibi başlıklar öne çıkmaktadır. Çevresel sürdürülebilirlik olarak film festivallerinin yeşil politikaları, film festivalleri karbon ayak izinin iyileştirilmesi, film festivallerinin sinema endüstrisinde "yeşil sinema"nın gelişimindeki rolü ve işlevi; eco friendly film festival, "greening" film festival önemli alt başlıkları oluşturmaktadır. Film Festivali Sempozyumu'na çevrimiçi katılan Marijke de Valck, Ger Zelinski ile birlikte yayımlanacak olan yeni çalışmaları üzerinden bir sunum gerçekleştirdi. Valck, "blue skies" (festivallerin ekolojikleşmesini), "heavy clouds" (çevrimiçi festivallerin enerji tasarrufu ve karbon ayak izini), "green futures" (çevresel medya çalışmalarını) metaforları üzerinden festivallerin yeşilleştirme politikalarını açıkladı. Türkiye'de film festivallerinin sürdürülebilirlik konusunda yeterince aktif olmadıkları, sürdürülebilirlik konusunda henüz politika gerçekleştirmedikleri görülmektedir.

Festival çalışmalarında yöntem

Festival çalışmaları ile ilgili temel sorunlar yöntem üzerinde odaklanmaktadır. Valck (2007) festivalleri, festivallere katılan akademisyenler için rapor ve bilimsel çalışma imkânının gerçekleştiği yerler olarak tanımlamaktadır. Marahmand (2018) ise festival alanlarını, stüdyo yöneticileri ve eleştirmen/araştırmacıları bir araya getiren ve işlevlerini birleştiren füzyon alanları olarak görür. Jordanova'nın (2008, s.4-5) dikkat çektiği gibi festival çalışmaları, genellikle dağınık bulunur ve daha sistematik ve odaklanmış bir yaklaşıma ihtiyaç du-

yar. Festival çalışmaları disiplinlerarası bir alan olarak görülür (Valck ve Loist 2009, s.180). Loist (2016, s.119), festivaller üzerine çalışmalarda yöntemsel yaklaşımların, nadiren açık bir şekilde tartışıldığını ve çeşitli disiplinler ile araştırma yöntemlerinden yararlanıldığını dikkat çeker: katılımcı gözlem, etnografi, metin ve söylem analizi ve derinlemesine görüşme gibi nitel yöntemler ile medya endüstrisi araştırmalarında nicel veri toplama ve istatistiksel analizlerinin yer aldığını belirtir. Tarihsel araştırma ve analizlerde ise festivallerin arşivi önem kazanır. Araştırmacılar için festivallerin statü ve organizasyon yapısına bağlı olarak festival katalogları, organizasyonel yapısı, yasal ve mali kayıtları, gönderimleri; filmler ve festival efemera - erişilebilecekler yerlerdir (Barnes 2016). Zielinski (2016, s.141) arşivlerin kaynak yetersizliğinden düzenli tutulmadığını, bu durumda festival efemeralarının herhangi bir festivalin kendisini dünyaya nasıl sunduğunu ve anılara işaret etmek için anımsatıcı olarak nasıl işlediğini incelemenin önemine vurgu yapar. Lee (2016, s.123) Selanik Film Festivali üzerine yaptığı 2005-2009 yılları arasından toplam 22 ay süren araştırmasında, film festivali çalışmalarının ağırlıklı olarak festivali "küresel alan" açısından incelemek, yani festivallerin daha büyük medya ağlarıyla, insanlarla, fikirlerle ve sermayeyle (Stringer 2001; Elsaesser 2005; Valck 2007; Iordanova ve Rhyne 2009) ilişkilendirildiğini ve metodolojik olarak bunun küresel festival döngüsüne sistemik yaklaşımlara vurgu yapmak anlamına geldiğini belirtir. Bu eğilimin bir karşıt noktası olarak, "belirli ve yerel hakkında bir his" elde etmek ve bir festivali anlamlandıran "derin yapıları" nasıl erişebileceğimizi ve festivalin yapıldığı yerde ve yapıldığı zamanında deneyimlemenin önemine dikkat çekerek yoğun betimlemeyi (thick descriptions), derinlemesine görüşme ve katılımcı gözlemi içeren etnografik saha çalışmalarını önerir. Yoğun betimleme Geertz'den hareketle, yalnızca (genellikle insan davranışının) tanımlanmasını ve gözlemlenmesini değil, aynı zamanda bu davranışın gerçekleştiği bağlamı da içeren sosyal aktörleri birbirine bağlayan anlam ağları olarak tanımlanır. Lee, festivalleri büyük ulusötesi ağlar olarak değil de kültürel, politik ve ekonomik anlamda gömülü sosyal deneyimler olarak anlamak için antropolojinin metodolojik araçlarını

(etnografik saha çalışması, katılımcı gözlemi ve daha küçük ölçekte sürekli katılım) yöntem olarak kullanır. Dayan (2000, s.44) Sundance FF üzerine olan çalışmasında katılımcı gözlemi, seyircileri anlamının etkili bir yolu olarak görür. Iordanova festival çalışmaları için kapsamlı bir yol önerir: "bir festivalin özelliklerini anlamak için, fon sahiplerinden ve müşterilerinden katılımcılara ve izleyicilere kadar paydaşlarının benzersiz konfigürasyonunu analiz etmek ve aralarındaki güç oyununun zaman ve mekânda nasıl oluşturulduğunu ve yürürlüğe girdiğini araştırmak gerekir. Ancak o zaman bir film festivalinin kendini nasıl yapılandırıldığını ve anlattığını düzgün bir şekilde anlayabiliriz. Böyle bir çalışma, bir festivalin "donanımını" (mekânları, merkezi), "yazılımını" (filmler, programlama, sınırları) ve bileşenlerinin "arayüzünü" (kapsam, taraflar) ve ancak daha sonra da yerellik örüntüleri ile küresel film festivalleri arasındaki ilişkisi incelenebilir." (Kim, Iordanova ve Berry, 2015, s.83). Loist, (2016, s.120), "mevcut festival araştırmalarının çoğunda nitel, metinsel, etnografik ve arşivsel yöntemler kullanılırken, son yıllarda nicel yöntemlere doğru fark edilir bir eğilim olduğunu" belirtmektedir. Alanyazını incelendiğinde film festivallerine ekonomik, tarihsel ve kültürel açıdan bir bütün olarak bakan çalışmaların oldukça sınırlı olduğu veya tek bir film festivalini ele aldığı; bir çok çalışmanın ise belli, spesifik açılardan konuya yaklaştığı görülmüştür.

Bu genel değerlendirmeden sonra projeden kısaca bahsetmek gerekir.

TÜBİTAK 1001 Projesi

121K234 nolu Türkiye'de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi, Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara Film Festivalleri Örneği) adlı bu proje, Türkiye'de film festivallerinin organizasyonel/kurumsal yapılarını, festival programlamalarını, ekonomilerini ve kendilerine özgü temel özelliklerini tanımlamayı, ulusal sinemanın gelişimindeki rollerini belirlemeyi ve kültürel/yaratıcı endüstriler bağlamında kente kültürel ekonomi açısından katkılarını saptamayı hedeflemektedir. Bu çerçevede araştırma kapsamında Türkiye'deki dört büyük festival olan Antalya Altın Portakal Film Festivali,

Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali, İstanbul Film Festivali ve Ankara Uluslararası Film Festivali ele alınacaktır. Projenin temel amacı film festivallerinin (Antalya, Adana, İstanbul ve Ankara) tarihsel süreç içinde değişimlerini, kendilerine özgü temel özelliklerini tanımlamayı, işlevlerini, sektörel ilişkilerini, kültürel ekonomi etkilerini, seyircilerini ve ulusal sinema inşasındaki rollerini incelemektedir. Böylece birbirinden farklı özellikler gösteren ve büyüklük açısından ön planda olan dört büyük film festivalinin bütüncül olarak incelenmesiyle alandaki boşluk doldurulmuş olacaktır. Projenin önemli bilimsel katkılarından biri, Türkiye’de film festivallerinin (Antalya, Adana, İstanbul ve Ankara) yapısı ve ekonomisine etki eden çok boyutlu faktörleri tarihsel bir analizle inceleyerek ulusal sinemanın gelişimindeki rollerini ortaya çıkartacak olmasıdır. Festivallerde ödül alan filmlerin tarihsel analizinin yapılması, ulusal sinemanın gelişmesinde festivallerin rolünü göstermesi açısından önemlidir. Türkiye’de festival ve sinema sektörü etkileşimiyle nasıl bir sinema oluştuğunun ortaya konması ve bu etkileşimin nasıl işlediğinin açıklanması, araştırmanın özgün değerlerinden biridir. Festivaller ile Türk sinemasının ilişkisi şimdiye kadar belirgin bir biçimde ortaya konmamıştır. COVID-19 pandemisi süresince festivallerin çevrimiçi platformlara yönelmeleri, bu konudaki tartışmaları arttırmıştır. Proje kapsamında festivallerin geleceği açısından çevrimiçi platformların konumu ve festivallerin bu duruma karşı geliştirdikleri stratejiler de araştırılacaktır. Disiplinler arası bir çalışmayla hem ampirik hem de teorik bir yaklaşımla kültürel çalışmalar ile ekonomi politiğin kavşağında kültürel/yaratıcı endüstriler kapsamında, Türkiye’deki dört büyük film festivalinin bütüncül bir okumasını Yeni Sinema Tarihi yaklaşımı üzerinden yapan çalışmanın özgün değeri, bu perspektif ışığında çalışmanın alt başlıklarının hepsinin birden bir çalışma içerisinde bir bütün olarak yer alması ve alan çalışması örneklemine Türkiye’deki dört büyük film festivalinin oluşturmasıdır. Proje hem Türkiye’deki dört büyük festivali bütüncül olarak ele alması hem de alan yazınına getirdiği yöntemsel yaklaşım açısından daha önceki çalışmalardan farklılaşmaktadır. Proje, Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yürütülecek ve üç yıl sürecektir.

Projenin kapsamı ve çok katmanlı yapısı gereği çalışmada çoklu verilerin toplanmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle araştırma yöntemi olarak karma yöntem kullanılacaktır. Nitel yöntem ile (TBMM ve yerel meclislerin tutanaklarının, festival organizasyonlarına ait belgelerin ve yerel/ulusal medyanın taranmasıyla elde edilen belgelerin incelenmesi, sınıflandırılması ve yorumlanması; yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler ve katılımcı gözlem teknikleri) ile nicel araştırma yöntemleri (ankete dayanan izleyici profili ve sosyal-ekonomik etki araştırmaları, festival organizasyonlarının mali yapısı) bir arada yürütülecektir. Bu yöntemler, projenin farklı aşamalarında iç içe geçmiş biçimde kullanılacaktır. Projenin araştırmacılarının film festivali düzenleme birikimi, festivallere ilişkin verilerin (finans, sektörel ilişki, yerel yönetimler ve resmi kurumlarla ilişkiler gibi) toplanmasında ve değerlendirilmesinde önemli katkı sağlayacaktır. Proje sonunda, elde edilecek bulgular ışığında film festivallerinin yapısal, finansal ve işleyiş modelleriyle ilgili yaklaşımlar geliştirilecektir. Proje kapsamında elde edilecek bilimsel sonuçların, sinema sektörü ile festival yapılanma ve politikalarına yönelik problemlerin çözümüne dair yöntemsel/kuramsal/kavramsal katkılarda bulunma potansiyeli mevcuttur

Proje, Film Festivalleri Sempozyumu ve screenfest:sinema araştırmaları dergisi ile saha aşamasında üretken bir biçimde çıktılarını vermeye başlamıştır. Film Festivalleri Sempozyumunun ilkini Ankara Film Festivali işbirliği ve İlef desteğiyle gerçekleştirdik. Ankara Film Festivali Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesine işbirlik ve destekleri için teşekkür ederiz. screenfest:sinema araştırmaları dergisini ise uluslararası hazırlığı nedeniyle 2023 yılı içinde yayımlamayı planlıyoruz. Hem sempozyumun hem de derginin projeye görünürlük, paylaşım ve etkileşim bağlamında önemli işlevler göreceğini düşünüyoruz.

Derleme

Bu derlemede yer alan makaleler, ulus-ötesi film festivalleri, COVID-19 pandemisinin etkisi olarak çevrimiçi festivalleri, film değerlendirme süreçleri, çevre film festivalleri, kısa film ve film festivalleri, film fes-

tivalleri üzerine akademik çalışmalar ve sektörün film festivaline bakışını içermektedir. Hasan Akbulut, ulus-ötesi film festivallerinin film festivalleri çalışmaları ışığında Londra Türk Filmleri Festivali örneği üzerinden festivalin yapısını, film programlama biçimini ve seyircilerle olan ilişkisini değerlendiriyor. Tuncer Mert Aydın, pandemiye Almanya ve ABD'deki ulusötesi film festivallerinin yapısını incelemektedir. Mutlu Binark, pandemi döneminde Güney Kore'de sinema endüstrisinin ve uluslararası film festivallerinin seyirci ile sinema salonunda buluşmak için geliştirdiği yolları, Busan Uluslararası Film Festivali, Bucheon Uluslararası Fantastik Film Festivali, Jeonju Uluslararası Film Festivali, PyeongChang Uluslararası Barış Filmleri Festivali ve DMZ Uluslararası Belgesel Film Festivali örnekleri üzerinden irdeliyor. Onur Erkin, pandemi döneminde film festivallerinin dönüşümünü etiğe uygun film festivallerinin ve paravan film festivallerinin ayırt edilebilmesi amacıyla yöntemler ve çözüm önerileri ortaya koyuyor. Zeynep Merve Uygun ve Metin Çavuş, pandemi döneminde (2020 ve 2021 yıllarında) çevrimiçi ya da hibrit şekilde düzenlenen festivalleri analizler ediyorlar. Ayla Kanbur, özgün bir kültürel form olarak değerlendirdiği kısa filmi ve kısa film festivallerinin farkındalıkları sorgulamaktadır. Mehmet Emre Gül, Türkiye'de düzenlenen veya düzenlenmiş çevre filmleri festivallerini ekoeleştirel bir perspektifle inceliyor. Yüksel Doğan, kent hakkı kavramı üzerinden bir karşılaşma alanı olarak film festivallerinin kenti yaratıcı bir eyleme dönüştürme potansiyelini sorguluyor. Ufuk Küçükcan, bibliyometrik analiz yöntemi kullanarak 1982-2020 yılları arasında festivaller hakkında akademik dergilerde yazılmış araştırma makalelerinin, değerlendirmelerin ve uluslararası yazılı basında çıkan haberlerin istatistiksel analizi yapıyor. Böylece çok uzun bir yolumuz olduğunu gösteriyor. Sektörün film festivallerine bakışını Aylin Pınar Aydemir ile Enis Rıza ve Ebru Şeremetli'nin yazılarından öğreniyoruz. Aylin Pınar Aydemir, bağımsız sinema ve film festivalleri ilişkisine odaklanarak hibrit festival modellerinin sektör işbirliği ile oluşturulması üzerinde durmaktadır. Enis Rıza ve Ebru Şeremetli, 1001 Belgesel Film Festivali deneyimi üzerinden film festivalleri üzerine eleştirel gözlemlerini paylaşıyorlar.

Derlemenin Türkiye'den film festivali çalışmalarına ciddi bir katkı sunacağını düşünmekteyiz. Proje ekibi arkadaşlarıma, yazarlara, hakemlerimize ve emeği geçen herkese çok teşekkür ederim.

Kaynaklar

Acciari, M.2014. "Film Festival and the rhythm of social inclusivity." *Cinergie*, vol. 6:15-24.

Acciari, M, ve Menarini, R. (ed.). 2014. "Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia", *Cinergie: Il cinema e le altre arti*. 6. <https://cinergie.unibo.it/article/view/6991/6725>. Son Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2020

Ada, S (der.). 2011.İstanbul'un Festivalleri. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi

Ahn, S.J. 2012. The Pusan International Film Festival: South Korean Cinema and Globalization. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Ajanovic, E. ve Çizel, B. 2015. "Unesco Yaratıcı Kentler Ağı ile Antalya Kentinin değerlendirilmesi". *Mediterranean Journal of Humanities*, V(1), 1-16.

Akçakaya, E. 2020. "Kültürel Diplomasi Bağlamında Türkiye'deki Uluslararası Film Festivalleri", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İletişim Bilimleri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir*.

Akgül, B. 2019. "Feminist Kuram Perspektifinden 'Kadın Filmi' Olgusu: Türkiye'deki Kadın Filmleri Festivalleri Örneği", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Ordu*.

Akser, M. 2014. "Turkish Film Festivals: Political Populism, Rival Programming and Imploding Activities" .*Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East*. Editors: Iordanova, D, Van de Peer, S. St Andrews: St Andrews Film Studies Publishing. (141-155).

Aksoy A., Enlil, Z. 2011. Kültür Ekonomisi Envanteri İstanbul 2010. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Akari, N. 2016. "Türk Sinemasında Kadının Temsilinde Alternatif Bir Mecra Olarak Uluslararası Gezici FİLMOR Kadın Filmleri Festivali", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Maltepe Üniversitesi, İstanbul.

Arslan, S. 2014. "A Glimpse at the History of Film Festivals and Competitions in Turkey". Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East. Editors: Jordanova, D, Van de Peer, S. St Andrews: St Andrews Film Studies Publishing.

Aydemir, G. 2014a. "Sinema Yazarları Tüm Hesapların Dışındadır", Filmarası, 43: 18-20.

Aydemir, G. 2014b. "Türkiye'de Festival Yapma Adabı Değişti", Filmarası, 43: 24-29.

Aytaç, O. 2017. "Film Festivallerinde Belgeseller ve Sansür: Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek ve Bakur", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Barnes, H. L. 2016. "The Data- Driven Festival: Recordkeeping and Archival Practices". Documentary Film Festivals: History, Politics, Industry. Editor: Vallejo, A. New York: Columbia University Press.

Başığit, V. 2016. Türkiye'deki film festivalleri ve sanatta ifade özgürlüğü. İstanbul: Siyahbant.

Batık, E. 2008. "Uluslararası Film Festivalleri ve Sömürgeciliğin Yerel Formları", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

Bayrakdar, D. 2008. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7, İstanbul: Bağlam

Behlil, M. 2005. "Cinephilia, Internet, and Online Film Communities". Cinephilia Movies, Love and Memory. Editors: de valck, M., Hagener, M. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Biltereyst, D., Meers, P. 2016. "New cinema history and the comparative mode: Reflections on comparing historical cinema cultures", *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 11, 13–32.

Biltereyst, D., Maltby, R., Meers, P. (Ed.). 2019. *The Routledge Companion to New Cinema History*. London: Routledge.

Binark, M. 2019. *Kültürel Diplomasi ve Kore Dalgası "Hallyu"*. Ankara: Siyasal.

Birkiye, A.1995. *Perdelerden Caddelere Dökülvermiş Bir Festivalin On Yılı*. İstanbul: Çınar.

Bloom, H, 2014. *Batı Kanonu*. Çeviren: Pala Mull, Ç. İstanbul: İthaki.

Bosma, P. 2015. *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. New York: Wallflower.

Burgess, D., Kredell, B. 2016 "Positionality and Film Festival Research: A Conversation". *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Editors: De Valck, M., Kredell, B., Loist, S. New York: Routledge. (159–176).

Bourse, M., Yücel, H. 2017. *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. İstanbul: İletişim

Bozdemir, O. 2019. "Şehirlerin Tanıtımında Film Festivallerinin Önemi: Malatya Uluslararası Film Festivali Örneği", *Yayınlanamamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İnönü Üniversitesi, Malatya..*

Büyükyıldız, B. (Ed.) 1998. *Ankara Film Festivali Festival'in 10 Yılı*. Ankara: KİV

Castells, M. 2008. *Ağ Toplumunun Yükselişi*. Çeviren: Kılıç, E. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. Chan, F. 2011. "The international film festival and the making of a national cinema", *Screen*, 52, 2, 253-260

Cheung, R. 2010. "Funding Models of Themed Film Festivals". *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Commu-*

nities. Editors: Jordanova, D., Cheung, R. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing, (74–103).

Cheung, R 2016. "Ever-Changing Readjustments: The Political Economy of the Hong Kong International Film Festival (HKIFF)," *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 59–75.

Crespi-Valbona, M. ve Richards, G. 2007. "The meaning of cultural festivals", *International Journal of Cultural Policy*, 13(1), 103-122.

Cudny, W. 2011. "Film Festivals in Lodz as a main component of urban cultural tourism", In *Bulletin of Geography. Socio-Economic Series*, No 15, p. 131-141. <https://xxx.doi.org/10.2478/v10089-011-0009-6>

Cunningham, S. 2002. "From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry and Policy Implications". *Media International Australia*, 102(1), 54-65.

Cunningham, S. 2005. "Creative Enterprises". *Creative Industries*. Editor: Hartley, J. Oxford: Wiley-Blackwell.

Czach, L. 2004. "Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema", *The Moving Image*, 4(1), 76–88.

Czach, L. 2010. "Cinephilia, Stars, and Film Festivals", *Cinema Journal*, 49(2), 139–145.

Czach, L. 2016. "Affective Labor and the Work of Film Festival Programming." *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Editor: De Valck, M, M., Kredell, B., Loist, S.. London: Routledge. (196–208).

Çelenk, S. 2008. *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşımlar*. Ankara: deki

Çelik, Ş.A. 2012. *Kültür Endüstrisi*. İstanbul: Literatür.

Çelik, T. 2014. "International Film Festivals: A Cinema Struggling to Exist Between New Resources and New Dependencies", *New Cinema, New Media Reinventing Turkish Cinema*. Editör:

Derman,D., Akser, M. Newcastle upon Tyne:Cambridge Scholars Publishing. (205-225).

Çetinkaya, T. 2013. Altın Portakal'ın Öyküsü, Antalya: Aksav

Çevirgen, K. 2013. "Uluslararası Film Festival Posterlerinin Kent Görsel Kimliği Yaratmasındaki Rolü: San Sebastián-Donostia Örneği", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir.

Çölaşan, H. 2022. Film Festivalleri 2021. http://www.kamer-aarkasi.org/makaleler/makaleler/2021_filmfestivalleri.pdf. Son erişim tarihi: 27 Ocak 2022.

Daldal, A. 2021. "1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm". *Kültür ve İletişim*, 24(1)(47), 159-189.

Dayan, D. 2000. "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". *Moving Images, Culture and the Mind*. Editor: Bondebjerg, I. Luton : University of Luton Press. (43-52).

DCMS. 1998. Department for Digital, Culture, Media and Sport (DCMS). Creative industries mapping document. Department of Culture, Media and Sport, UK, London,. <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001> Son erişim tarihi: 25 Eylül 2020.

Denzin, N., Lincoln, Y. (ed.). 2005. *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3.Basım). Londra: Sage.

di Chiara, F.and Re, V. 2011. "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. *Il Cinema Ritrovato and Beyond*", *Cinemas: Revue d'Études Cinématographiques*, 21(2-3), 131-151.

Doorly, P. 2019. *Sanatta Hakikat*. Çeviren: Çavdar, A. İstanbul: Ayrıntı.

Dorsay, A. 1976. "Antalya Film Festivali Yarışması", *Mllyet Sanat Dergisi*,191,9-10.

Doruk, A. T. 2009. "Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali İçin Tanıtım Filmi Uygulaması", Sanatta Yeterlilik Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Durmaz-Drinkwater, B., Platt, S. ve Yigitcanlar, T. 2010. "Creativity, culture tourism and place-making: Istanbul and London film industries", *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*, 4(3), 198-213.

Durmaz, B, Yigitcanlar, T. ve Velibeyoglu, K.2008. "Creative cities and the film industry: Antalya's transition to a Eurasian film centre", *The Open Urban Studies Journal*, 1(1), 1-10.

Dursun, D. 2018." Global Creative Economy and Istanbul: A Focus on Film Industry Cluster", *International Review For Spatial Planning And Sustainable Development*, 6(4),35-50.

Ercolano,S., Gaeta,G.L. ve Parenti, B 2017. "Individual motivations and thematically-oriented film festival attendance: an empirical study based on spectators of the Artecinema international documentary festival in Naples", *Quality & Quantity* , 51, 709–727.

Ekin, Y. 2011. "Etkinlik Turizmi Kapsamında Festivaller ve Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Yerel Halk Üzerindeki Sosyal Etkileri Konulu Bir Araştırma", *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Elkatmış, E (der.). 2014. *Film Festivalleri ve Türkiye'de Sinemanın Geleceği*. İstanbul: Uluslararası Boğaziçi Sinema Derneği.

Elkins, M., Coate, B., de Silva, A., Ozmen, M. & Boymal, J., 2016. *Surveying the Economic Value of the City of Melbourne's Arts Program*. Melbourne: RMIT University

Elsaesser, T. 2005. "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe". *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Editor: Elsaesser, T. Amsterdam: Amsterdam University Press. (82–107).

Engin, K. 2014, "Yerel Yönetimler ve Festivaller", Filmarası, 43,16-17

Enli, Z. l ve Evren, Y. 2011. Yaratıcı İstanbul. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Erkılıç, H. 2009. "Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema". Kebikeç, 28,143-162.

Erkılıç, H. 2014. "Başlangıcından Günümüze Türkiye Sinemasının Ekonomik Yapısı". Sinemada Bir Asır. Editör: Çelik, A. Ankara: ANSET.(217-229).

Erkılıç, H. 2020. "Dijital Platformların Yükselişini Dillendirmek Sinemaya İhanet Değil" <http://sineblog.org/ozel-soylesi-doc-dr-hakan-erkilic-dijital-platformlarin-yukselisini-dillendirmek-sinemaya-ihanet-degil/> Son Erişim Tarihi:1 Mayıs 2020

Erkılıç, H., Duruel Erkılıç, S., Değirmen, S. 2020. "COVID-19 Pandemisi ve Sinema Sektöründe Kriz". TÜBİTAK-SOBAG COVID-19 ve TOPLUM 120K625 PROJESİ.

Evren, B. 1997. Değişim Döneminde Türk Sineması. İstanbul: Antrakt

Evren, B. 2019. Ankara Uluslararası Film Festivali'nin 30. Yılı. Ankara: Dünya KİV.

Eyüboğlu, S. 2011. "Cinema in the Field of Manifold Canons", Kült,1:94-104.

Falicov, T. L. 2016. "The "Festival Film": Film Festival Funds as Cultural Intermediaries". Film Festivals: History, Theory, Method, Practice. Editors: de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. New York: Routledge.(209-230).

Farahmand, Z. 2018. "Uluslararası Festival Döngüsünü Çözümlemek: Tür ve İran Sineması". Küresel Sanat Sineması. Editör: Galt, R., Shoonhover, K. Çeviren: Çimen,T. O. İstanbul: Doruk.

Fischer, A. 2009. "Conceptualising Basic Film Festival Oper-

ation: An Open System Paradigm", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Faculty of Society & Design, Bond University, Gold Coast..

Fischer, A.2012 "'The Fully Clickable Submission': How Without a Box Captured the Hearts and Minds of Film Festivals Everywhere". Digital Disruption: Cinema Moves On-line. Editors: Iordanova, D., Cunningham, S. St. Andrews: St Andrews Film Studies Publishing. (153–166).

Fischer, A. 2013. Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management, St Andrews Film Studies,

FIAPF (International Federation of Film Producers Associations) <http://www.fiapf.org/> Son erişim tarihi:15 Kasım 2020.

Flew, T. 2012. The Creative Industries Culture and Policy. London: Sage.

Florida, R. 2002. The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life. New York: Basic Books.

Florida, R. 2003. "Cities and the Creative Class", *City & Community*, 2(1), 3- 19

Florida, R. 2008. Who's Your City? How the Creative Economy is Making Where to Live the Most Important Decision of Your Life. New York: Basic Books.

Fung, R.1999. "Programming the Public" *Glq: A Journal Of Lesbian And Gay Studies*, 5,1,73-93

Galloway, S., Dunlop, S. 2011. "Kamu Politikalarında Kültürel ve Yaratıcı Endüstri Tanımları Üzerine Bir Eleştiri", *Yeni, Çeviren: Sumbüloğlu, O.*, 2, 67-90.

Gans, H.J. 2005. Popüler Kültür ve Yüksek Kültür. Çeviren: İncirlioğlu, E.İ. İstanbul:YKY.

Garnham, N. 1983. "Toward a Theory of Cultural Materialism." *Journal of Communication*. 33(3), 314-329.

Garnham, N. 1987. " of culture: Public policy and the cultural industries". *Cultural Studies*, 1, 23–37.

Garnham, N. 1995. "Political Economy and Cultural Studies: Reconciliation or Divorce." *Critical Studies in Mass Communication*, 12 (1), 62-71.

Garnham, N. 2005. "From cultural to creative industries: An analysis of the implications of the "creative industries" approach to arts and media policy making in the UK". *International Journal of Cultural Policy*, 11, 15–30.

Golding, P., Murdock, G. 1997. "Culture, communications, and political economy". *The Political Economy of the Media*. Editors: Golding, P., Murdock, G. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

Golding, P., Murdock, G. 1991. "Culture, communications and political economy". *Mass Media and Society*. Editors: Curran, J., Gurevitch, M. London: Edward Arnold. (15–32).

Grossberg, L. 1995. "Cultural Studies vs. Political Economy: Is anyone else bored of this debate?" *Critical Studies in Mass Communication*, 12(1), 72-81

Gülduran, Ç , Arıkan Saltık, I . 2020. "Sahnedeki Şehirler! Türkiye'nin UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı - Film Alanı Açısından Değerlendirilmesi", *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, Milli Mücadele'nin 100. Yılı Özel Sayısı, 335-358

Gündemir, B. ve Cansu, U. 2008. "Festival Bir Şenliktir", *Cine-scope*, 17, 46-49.

Gürkan, T. 1968. "5.Antalya Film Şenliği", *Yeni Sinema*, 19/29,12-17.

Hall, G., Birchall, C. 2013. *Yeni Kültürel Çalışmalar*. Çeviren: Kartal, O. İstanbul: Say

Halle, R. 2018. "Duymak İstedikleri Öyküleri Sunmak: Yeni Oryantalizm Olarak Uluslar-Ötesi Film Fonları". *Küresel Sanat Sineması*. Editörler: Galt, R., Shoonhover, K. Çeviren: Çimen, T.O. İstanbul: Doruk.

Han Öcal, L. 2013. "Film Festivalleri ve Anlatı", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Han Öcal, L. 2021. Uluslararası Film Festivalleri ve Anlatı Ekseninde Yerçekimsiz Dünya Sineması. Nota Bene.

Harbord, J. 2016. "Contingency, Time, and Event: An Archaeological Approach to the Film Festival". Film Festivals: History, Theory, Method, Practice. Editor: de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. New York: Routledge.

Harbord, J. 2002. "Film Festivals: Media Events and the Spaces of Flow", Film Cultures, 59–75.

Hartley, J. 2005. "Creative Industries". Creative Industries. Editor: Hartley, J. Oxford: Blackwell.

Hartley, J., Potts, J., Cunningham, S., Keane, M., Banks, J. 2013. Key Concepts in Creative Industries. London: Sage.

Hassink, R., Lee, Y.S. 2018. "Exploring international film festivals from a co-evolutionary perspective: the cases of Berlin and Busan compared", European Planning Studies, 26(5), 1-17.

Hesmondhalgh, D. 2007. The Cultural Industries. London: Sage.

Hesmondhalgh, D. 2008. "Cultural and creative industries". The Sage Handbook of Cultural Analysis. Editors: Bennett, T., Frow, F. Los Angeles: Sage.

Hesmondhalgh, D. 2013. Cultural Industries (3rd edition). London: Sage

Howkins, J. 2005. "The Mayor's Commission on the Creative Industries". Creative Industries. Editor: Hartley, J. Malden: Wiley-Blackwell.

Howkins, J. 2001. Creative Economy: How People Make Money from Ideas. London: Penguin.

IMDB en iyi 100 film (2017) <https://www.ntv.com.tr/galeri/san->

at/tum-zamanlarin-en-iyi-100-turk-filmi,lFt6NSWoAkOosh-JioaUKnw/qKXnQJXsOkeL_WVRuLQ7vA. Son erişim tarihi: 12 Nisan 2019

Jordanova, D. 2009. "The Film Festival Circuit". Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit. Editors: Jordanova, D., Rhyne, R. St Andrews: St Andrews Film Studies Publishing.

Jordanova, D. 2011. "East Asia and Film Festivals: Transnational Clusters for Creativity and Commerce". Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia. Editors: Jordanova, D., Cheung, R. St Andrews: St Andrews Film Studies Publishing.

Jordanova, D., Rhyne, R. 2009. Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

Jordanova, D., Cheung, R. 2010. Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing.

Jordanova, D., Cheung, R. 2011. Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing.

Jordanova, D., Torchin, L. 2012. Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing.

Jordanova, D., Van de Peer, S. 2014. Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East. St Andrews: St Andrews Film Studies Publishing.

Jordanova, D. 2015. "The film festival as an industry node", Media Industries Journal, 1(3), 7–11.

Jordanova, D. 2008. "Film festivals", Special Issue of Film International, 6(4), 4–81.

Jansa, P. 2017. "Culture, society and festivals: cultural studies", Perspective of Festival Research. Mediální studia / Media Studies, 2, 197-207.

Jelenković, D. 2016. "Politics, ideology, and programming practices: How the Yugoslav Documentary and Short Film Festival abandoned the idea of Yugoslavia", *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 76-92.

Jessop, B. 2004. "Critical semiotic analyses and cultural political economy", *Critical Discourse Studies*, 1(2), 159-174.

Kaygalak, İ. 2020. *Mekân ve Ekonomi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi yayınları.

Karacan, B. 2017. "Görsel İletişim Tasarımı Açısından Afiş Çözümlemeleri: Uluslararası İstanbul Film Festivali Afişleri", *Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli Üniversitesi, İzmit*

Kellner, D. 1997. "Overcoming the divide: Cultural Studies and Political Economy". *Cultural Studies in Question*. Editors: Ferguson, M., Golding, P. London: Sage.

Kellner, D. 2004. "Cultural Industries". *A Companion to Film Theory*. Editors: Miller, T., Stam, R. Oxford: Blackwell.

Kilimci, C. 2019. "Adana Film Festivali'nin Kent İmajına Katkısı", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak Üniversitesi, Uşak*

Kim, D., Iordanova, D., Berry, C. 2015. "The Busan International film festival in crisis or, what should a film festival be?", *Film Quarterly*, 69(1), 80-89.

Koehler, R. 2009. "Cinephilia and Film Festivals". *Dekalog 3: On Film Festivals*. Editor: Porton, R. London: Wallflower.

Korkmaz, A. 1996. *Türk Sinemasında Festivaller: Filmler, Sonuçlar, Jüri Üyeleri*. İstanbul: MSÜ GSF Sinema-TV

Kurtzke, S. 2007. "Webfilm Theory", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Media, Communication and Performing Arts, Queen Margaret University, Musselburgh*.

Lattanzio, R. 2020. *Cannes Will Announce Official Selection*

in June, but There'll Be No Physical Edition This Year. <https://www.indiewire.com/2020/05/cannes-2020-official-selection-june-canceled-1202230377/> Son Erişim Tarihi:11 Mayıs 2020

Lee, T. 2016. "Being There, Taking Place: Ethnography at the Film Festival." *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Editor: de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. New York: Routledge.

Leea, Choong-Ki., Yong-Ki, L., Wicks, B. E. 2004. "Segmentation of festival motivation by nationality and satisfaction", *Tourism Management*, 25, 61–70.

Lehrer, J. 2009. "But Will It Play in Peoria: Two Festival Curators Assess the Audience for Experimental Media Today", *The Independent: Film and Video Monthly*, 22(6) 28–31.

"Sustainability Report 2019-2020". 2021. Locarno Film Festival. <https://www.locarnofestival.ch/LFF/about/organization/sustainability-report.html>

Loist, S. 2011. "On the Relationship Between Film and Industry", *Busan Cinema Forum*. 391-400

Loist, S.2011. "Precarious cultural work: about the organization of (queer) film festivals", *Screen* 52(2),268-273.

Loist, S. 2016. "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Editor: de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. New York: Routledge.

Maloca, I., Lackovic, S., Oremovic, A. 2014. "Vukovar film festival - capacity for economic and tourism development of the region". ftp://ftp.repec.org/opt/ReDIF/RePEc/osi/eecytt/PDF/Economyofea_stern_Croatiaye_sterdaytodaytomorrow03/eecytt0307.pdf. Son erişim tarihi:24 Ekim 2019.

Maltby, R. 2011. "New Cinema Histories". *Explorations in New Cinema History*. Editors: Maltby, R., Biltereyst, D., Meers, P.

Malden: Blackwell Publishing.

Maltby, R., Biltereyst, D., Meers, P. 2011. Explorations in New Cinema History. Malden: Blackwell Publishing.

Marlow-Mann, A. 2013. Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals. St Andrews: St Andrews Film Studies Publishing.

Maughan, C., Bianchini, F. 2004. "The Economic and Social Impact of Cultural Festival in the East Midlands of England, Final Report". Arts Council.

<http://www.artscouncil.org.uk/regions/index.php>. Son erişim tarihi: 12 Ocak 2021.

Miller, T. 2009. "From creative to cultural industries", Cultural Studies, 23(1): 88–99.

Miller, T., Govil, N., Maxwell, R. 2012. Küresel Hollywood. İstanbul: Doruk.

Mirze, N. 2003. "Festivaller ve Kent Marka İlişkisi", 4.Türkiye Sinema Kurultayı, İstanbul: Türsav.

Moretti, A. ve Zirpoli F. 2016. "A Dynamic Theory of Network Failure: The Case of the Venice Film Festival and the Local Hospitality System", Organization Studies 37,5, 607–633.

Mosco, V. 2009. The political economy of communication: Rethinking and renewal (2nd ed.). London: Sage.

Murchison, J.M. 2010. Ethnography Essentials: Designing, conducting and Presenting Your Research. California: John Wiley & Sons Inc.

Murdock, G. 1995. "Across the Great Divide: Cultural Analysis and the Condition of Democracy", Critical Studies in mass Communication. 12(1).89-95.

Nedyalkova, M. 2016. "Festivals Gone Digital: A Case-Study of Netcinema.bg and the Online European Film Festival in Bulgaria". Transformation Processes in Post-Socialist Screen Me-

dia. Editors: Dudkova, J., Misikova, K. Bratislava Film and Television Faculty. (138-152).

Nichols, B.1994 "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit", *Film Quarterly*, 47,3,16–30.

Onaran, A. Ş. 1995 *Türk Sineması II. Cilt*, Ankara: Kitle

Onaran, O., Büker, S. , Öztürk, S. R. 2019. "Ankara Uluslararası Film Festivali: 30 Yıl, 3 Bakış", *sinecine*, 101, 137-145.

Ooi, C-S., ve Strandgaard Pedersen, J. 2010. "City Branding and Film Festivals: Re-Evaluating Stakeholder's Relations", *Place Branding and Public Diplomacy*, 6,4,316-332.

Ooi, C-S. ve Strandgaard Pedersen, J. .2009. "City Branding and Film Festivals: The Case of Copenhagen", *Creative Encounters Working* <<http://hdl.handle.net/10398/7939>>. Son erişim tarihi: 7Ekim 2019

Ostrowska, D. 2010. "International Film Festivals as Producers Of World Cinema", *Cinema & Cie.* 10(14-15), 145-150.

Öngören, M.T. 1993. "Festival Havası", *Antrakt*, 18,63.

Özgüç, A. 1991. "Antalya Film festivali ya da Bir Festivalin Perde Arkası", *Antrakt*, 2,77-85.

Özgüç, A.1992. "Değişmeyen Filmler Değişen Jüri Üyeleri", *Antrakt*,9,64-66.

Özgüç, A. 1993. "Üç Temel Yanlılı Adan Film Festivali", *Antrakt*, 26,53-55

Özgüç, A. 1997. "34. Antalya Film Festivalinde Eurimages ve 'genç sinema'nın zaferi", *Antrakt*, 68,8-10

Özgüç, A. 2003. *Antalya Film Festivali'nin 40 Yılı*, Antalya:AK-SAV

Özön, N. 1985, *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*, İstanbul: Hil

Özön, N. 1995, *Karagözden Sinemaya*, Ankara: Kitle

Öztürk, S. 2014. "Türkiye'de Kısa Filmin Eleştirel Biçim ve İçerik Yapısı: 2005-2013 Hisar Kısa Film Festivali Kurmaca Filmleri", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Peck, J. 2006. Why we Shouldn't be Bored with the Political Economy versus Cultural Studies debate. *Cultural Critique*, 64,92-126.

Peranson, M. (2009). "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". *Dekalog 3: On Film Festivals*. Editor: Porton, R. London: Wallflower.

Petrychyn, J. 2020. "Queering New Cinema History: Affective Methodologies for Comparative Histories", *Journal for Media History*. 23(1/2), 1-22.

Plano Clark, V.L., Ivankova, N.V. 2018. *Karma Yöntemler Araştırması*. Çeviren: Çokluk Bökeoğlu, Ö. Ankara: Nobel.

Polat, S., Polat, S. A., ve Halis, M. 2013. "Kent Kimliği Kapsamında Festivallerin Değerlendirilmesi: Uluslararası Altın Safran Film Festivali Örneği", *Turar Turizm & Araştırma Dergisi*, 2,1, 57-69.

Pride, R. 2002. 'The Prize Patrol: The Inexact Science of Festival Juries and Critics Awards', *Independent: Film and Video Monthly* 25(1): 26-9.

Ramnath, N. 2020. 'The chain is broken': How film festivals can adapt to the coronavirus pandemic. <https://scroll.in/reel/961040/the-chain-is-broken-how-film-festivals-can-adapt-to-the-coronavirus-pandemic>. Son Erişim Tarihi: 06 Mayıs 2020

Rastegar, R. 2016. "Seeing Differently: The Curatorial Potential of Film Festival Programming." *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* Editors: de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. London, New York: Routledge.

Rauning, G. 2011. Creative industries as mass deception. Editörs: RAUNIG, G. vd. Critique of creativity: precarity, subjectivity and resistance in the 'creative industries'. London: Mayfly (191-203)

Ren, C., O'Dell T. & Budeanu, A. 2014. "Sustainabilies in the Cultural Economy". Culture Unbound, Vol. 6: 907–911.

"Report on gender identity at the San Sebastian Festival 2021". 2021. San Sebastián Film Festival. <http://zinemaldia.sansebastianfestival.com/books/nggj/#p=1>

Rhyne, R. 2009. "Film Festival Circuits and Stakeholders." Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit. Editors: Iordanova, D., Rhyne, R. St Andrews Film Studies. (9–39).

Richards, S. J. 2016. Proud in the Middleground: How the Creative Industries Allow the Melbourne Queer Film Festival to Bring Queer Content to Audiences." Studies in Australasian Cinema, 10(1),129–142.

Roddick, N. 2009. "Coming to a Server near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction". Editors: Iordanova, D., Rhyne, R. Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit, , St Andrews Film Studies, (159–167).

Ross, M. 2011. "The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund", Screen, 52,2, 261-267.

Rüling, C. C., Pedersen, J. S. 2010. "Film Festival Research from An Organizational Studies Perspective", Scandinavian Journal of Management, 26(3), 318-323.

"Environmental diagnosis of the San Sebastián Festival 2021". 2021. San Sebastián Film Festival. https://www.sansebastianfestival.com/admin_img/documentos/informe_2021_memo-ria_in.pdf

Sayar, V. 1985. "Türk Sinemasının En İyi On filmi 1975- 1984", Videosinema 8,11-14.

- Scognamillo, G. 1997. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı
- Seçen, D. 2019. "Altın Portakal Film Festivali: Ödüllü Filmlerde Sinematografik Özellikler ve Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin Değişimi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yaşar Üniversitesi, İzmir.
- Spangler, T. 2020. "YouTube to Host Free Virtual Film Festival With 20 Partners Including Cannes, Tribeca, Sundance", <https://variety.com/2020/digital/news/youtube-free-film-festival-cannes-tribeca-sundance-1234590501/> Son Erişim Tarihi: 28 Nisan 2020
- Staiger, J. 1985. *The Politics of Film Canons* *Cinema Journal*, 24(3), 4-23.
- Stevens, K. 2016. *Australian Film Festivals*. NewYork: Palgrave Macmillan.
- Strauven, W. 2020. "Let's Go to Oberhausen! Some Notes on an Online Film Festival Experience", *Pandemic Media*. <https://pandemicmedia.meson.press/chapters/education-instruction/lets-go-to-oberhausen-some-notes-on-an-online-film-festival-experience/> Son erişim tarihi: 25 Ağustos 2020.
- Stringer, J. 2001. "Global Cities and International Film Festival Economy". *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Editor: Shiel, M., Fitzmaurice, T. Oxford: Blackwell. (134-144).
- Stringer, J. 2003. "Regarding Film Festivals", *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Department of Comparative Literature, Indiana University, Indiana.
- Stringer, J. 2016. "Film Festivals in Asia: Notes on History, Geography, and Power from a Distance". *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Editor: De Valck, M., Kredell, B., Loist, S. London: Routledge.
- Sunar vd. 2018. *Sinema ve Festival İzleyici Eğilimleri ve Durum Tespit Araştırması*. TRT Akademi Ek. Ankara: TRT

- Suner, A. 2006. Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis.
- Şen, F. 2017. Türkiye’de Kültür Ekonomisinin Boyutları. İstanbul: Kaynak
- Şener, E. 1972. Festivaller, İstanbul: Birlik Matbaası
- Tan, A. ve Özgüven, F. 2011. İstanbul Film Festivali’nin 30 Yılında 20 Yönetmen. İstanbul: İKSV
- Tanrıöver Uğur, H. 2011. Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri. İstanbul: İTO Yayını
- Taş, B. 2013. "Film festivalleri: kentler, izleyiciler ve endüstri." İdealKent Dergisi, 1(10), 72-85
- Töre Özkan, E. 2010. İstanbul Film Endüstrisi. İstanbul: İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Turan, K. 2003. Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made. Berkeley: University of California Press,
- Turner, G. 2016. İngiliz Kültürel Çalışmaları. Çeviren: Özçetin, D., Özçetin, B. Ankara: Heretik.
- Türk, İ. 2002, "Gelenek ve Gelecek Arasında Altın Portakal", Altyazı,12,60-61.
- Türkoğlu, N ve Öztürk, M. 2003. Karşılaşma Yeri Olarak Kentler ve Film Festivalleri. 4.Türkiye Sinema Kurultayı, İstanbul: Türsav, (247-251).
- Türten, B. 2021. "Film Festivalleri ve Turizm İlişkisi: Belgesel Film Yönetmenleri Üzerine Bir Çalışma". Erciyes İletişim Dergisi, 8 (1), 205-230.
- Uçansu, H. 2012, Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları, İstanbul: Doğan
- Uçansu, H. 1991. Festival 10.Yıl. İstanbul: İKSV

Uğurlu, H., Uğurlu, E. G. 2011. "Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Araştırması, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(3), 259–276.

Uğurlu, E. G., Aşkan, H. 2018. "Türkiye'deki Uluslararası film festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali izleyici araştırması". Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18(2): 81-98.

UNESCO. 2014.. ""The creative cities network: a global platform for local endeavour, 2014. http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Creative_cities_brochure_en.pdf. Son Erişim Tarihi: 27 Eylül 2020.

Ünsal, D. 2011. İstanbul Kültür ve Sanat Rehberi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Varlı-Görk R. (2013). Branded or Scarred: Antalya's Representation in the Global Market. *İdealkent*, 8, 112-149.

Valck, M. 2005. "Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia". *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Editors: De Valck, M., Hagener, M. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Valck, M. 2007. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Valck, M. 2007. "Film Festivals: Successful or Safe?". *The Film Festival Reader*. Editor: Jordanova, D. *The Film Festivals Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies Publishing.

Valck, M. 2008. "'Screening?' The future of film festivals? A long tale of convergence and digitization", *Film International*, 6(4),15-23.

Valck, M. 2012. "Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective". *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. Editor: Ruaff, J. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing.

Valck, M. 2014 "Supporting art cinema at a time of commercialization: Principles and practices, the case of the international film festival Rotterdam", *Poetics* 42, 40–59.

Valck, M. 2016a. "Introduction: What is a Film Festival? How to Study Festivals and Why You Should?". *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* Editors: de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. London, New York: Routledge.

Valck, M. 2016b. "Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization". *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Editors: de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. London, New York: Routledge.

Valck, M. 2020. "Vulnerabilities and Resiliency in the Festival Ecosystem: Notes on Approaching Film Festivals in Pandemic Times". *Pandemic Media*. <https://pandemicmedia.meson.press/chapters/space-scale/vulnerabilities-and-resiliency-in-the-festival-ecosystem-notes-on-approaching-film-festivals-in-pandemic-times>, Son erişim tarihi: 26 Aralık 2020.

Valck, M., Loist, S. 2009. "Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field". *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. Editors: Iordanova, D., Rhyne, R. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing.

Valck, M., Kredell, B., Loist, S. (Eds.). 2016. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London, New York: Routledge.

Valck, M., Soeteman, M. 2010. "And the winner is ...: What happens behind the scenes of film festival competitions", *International Journal of Cultural Studies*, 13, 290.

Victory, Jonathan. 2014. "Green shoots: The role of the eco-manager in sustainable film production". Master thesis. Staffordshire University.

Victory, Jonathan. 2015. "Green shoots: environmental sustainability and contemporary film production". *sahjournal Studies in Arts and Humanities*, Vol.01, ISSUE01, pp.54-68.

Wasko, J. 2004. The Political Economy of Film. Toby Miller & Robert Stam (ed).A Companion to Film Theory. Oxford:Blackwell.(221-233).

Wollen, P. 2002. "Bir Sinema Alfabesi" (çev:S.Domaniç). New Left Review Türkiye Seçkisi, 2001/2,250-276.

Wong, Ci. H-Y. 2011. Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen. New Brunswick, NJ: RutgersUniversity Press,

Wong, C. H-Y. 2016. "Publics and Counterpublics: Rethinking Film Festivals as Public Spheres." Editör: de Valck, M., Kredell, B. ve Loist, S. Film Festivals: History, Theory, Method, Practice. New York: Routledge. 83–99.

Yardımcı, S.2005. Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal. İstanbul:İletişim.

Yetkiner, B. 2017. "Türkiye'de Film Festivallerinin Dönüşen Yapısı", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Yetkiner, B. 2019. Türkiye'de Film Festivalleri. Ankara:Nobel

Yıldırım, A., Şimşek, H. 2011. Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (8.Basım). Ank.

Zachar, G., Paul, M. 2018. Evidencing the Economics of Film Festival Funding: Do Government Subsidies Help?

Zielinski, G. 2016. "On Studying Film Festival Ephemera: The Case of Queer Film Festivals and Archives of Feelings." Film Festivals: History, Theory, Method, Practice. Editor: de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. New York: Routledge. (138–158).

2003.4.Türkiye Sinema Kurultayı, İstanbul:Türsav

<http://www.filmfestivalresearch.org/>. Son Erişim Tarihi:10 Mayıs 2020

Tarihçe. //film.iksv.org/tr/festival-hakkinda/tarihce-2. Son Erişim Tarihi:5 Mayıs 2020

2019. Sinema Platformu Festivaller İstişare Kurulu

2019. Cannes Film Festival's crazy boost to the local economy. <https://www.asianage.com/life/travel/130519/cannes-film-festivals-crazy-boost-to-the-local-economy.html>. Son Erişim Tarihi:22 Mart 2020

Ulus-Ötesi Bir Festivalin Anatomisi: Londra Türk Filmleri Festivali¹

Hasan Akbulut²

Özet

Londra Türk Filmleri Festivali (LTFF), Londra'da yaşayan ve Türkçe konuşan topluluğu bir araya getirmek amacıyla, çoğunlukla Türkiyeli esnafların küçük maddi katkılarıyla 1993'te başlamış ulus-ötesi bir film festivalidir. Festivalin on beşinci yılından itibaren, Türkiye'de yapılan filmlerin İngiltere'de ve İrlanda'da dağıtılıp gösterilmesi amacıyla Altın Kanatlar Dijital Dağıtım (Golden Wings Digital Distribution- GWDD) ödülü verilmeye başlanmıştır. Bünyesine seyirci oylarıyla seçilen bir film ödülü daha ekleyen festival, yirmi yıl boyunca sponsor ve resmî kurumların destekleri ile yapılmış, ancak 2017'de maddi olanaksızlıklar nedeniyle online olarak gerçekleştirilmiş, sonraki yıllarda ise yapılamamıştır. Dina Jordanova'nın "festival araştırmalarının, ulusötesi ve sosyal boyutlara sahip önemli bir sanat formu olarak filmin incelenmesinde anahtar olduğu" (2016: XII) görüşüne dayanan bu bildiri ise film festivali literatüründen destek alarak LTFF'nin yapısını, film programlama biçimini, seyircilerle ilişkisini, kısaca festivalin anatomisini incelemek amaçlanmıştır. Londra'da yapılan bir doktora sonrası araştırma projesi çerçevesinde hazırlanan bu bildiri şu sorular ekseninde yapılandırılmıştır: LTFF, Londra gibi küresel bir pazarda ve ulus-ötesi bir

- 1 Bu çalışma, TÜBİTAK BİDEB tarafından 2219 Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı kapsamında desteklenen "The Reception of Turkish Art Films in a Global Context: Cinema Experience of Turkish Immigrants Living in London" başlıklı araştırma çerçevesinde elde edilen bulgulara dayanarak hazırlanmıştır. 12 Ağustos 2019-12 Ağustos 2020 tarihleri arasında yaptığım araştırmada misafir araştırmacı olarak bulunduğum University of East London, MIRC Moving Image Research Centre ile University of London, King's College London, Film Studies Bölümü bünyelerindeki olanakları kullanmamı sağladıkları ve destekleri için Prof. Dr. Valentina Vitali'ye (UEL) ve Prof. Dr. Chris Berry'e (King's College London) teşekkür ederim.
- 2 Prof. Dr. İstanbul Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema, hasan.akbulut@istanbul.edu.tr ORCID ID: 0000-0003-0465-8355

uzamda kendisini nasıl tanımlamıştır? Festivalde gösterilecek filmler, nasıl seçilmiştir? Film programlama sürecinde hangi etmenler rol oynamıştır? Festivalin yarışma bölümleri için film seçimleri nasıl gerçekleşmiştir? GWDD ödülleri ile seyircilerin seçtiği filmler benzeşmekte ya da farklılaşmakta mıdır? Festivalin ne tür bir gösterim ve estetik politikası vardır? Bu soruları yanıtlamak için festival dokümanları, festival hakkında basında yer alan yazılar ve festival komitesinde görev almış iki kişi ile birer görüşme ve bir e posta yazışması veri toplama teknikleri olarak kullanılmıştır. Elde edilen veriler tematik ve söylemsel olarak analiz edilmiştir. Analizler LTFF'nin yerel, ulusal, ulus-ötesi ve küresel ekonomik, toplumsal, kültürel ve politik aktörlerin söylem ve müdahaleleriyle çerçeveslendiğini; Türkçe konuşan topluluğun göçmenlikle ilgili sorunlarını ortaya koymak ve sanat filmlerini sevdirmek gibi kültürelci (culturalist approach) işlevlerinin daha belirgin olduğunu; kurumsallaşmayı başaramamış bir niş festival olarak yapılandığını ve bu ulus-ötesi festivalin yapılamamasında Türkiye'nin resmi desteğini çekmesi kadar, festival direktörünün baskın kişilik özelliklerinin de etkin rol oynadığına dair bir kavrayışın olduğunu ortaya koymuştur. Böylece bildiri- de film festivallerini incelemenin, "sinemanın evriminin tüm dinamiklerini küresel bir sanat formu olarak kavramaya izin veren daha karmaşık bir ulus ötesi anlatımı ortaya çıkarma çabası" (Iordanova, 2016: XII) olarak anlaşılması gerektiği de vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Film festivalleri, ulusötesilik, film programlama, Londra Türk Filmleri Festivali

Anatomy of A Transnation Film Festival: London Turkish Film Festival

Abstract

London Turkish Film Festival (LTFF) is a transnational film festival that began in 1993 with small financial contributions from mostly Turkish tradesmen, intending to bring together the Turkish-speaking community living in London. Since the fifteenth year of the festival, the Golden Wings Digital Distribution (GWDD) award has started to be given to distribute and exhibit films from Turkey in the UK and Ireland. The festival, which added another film award given by "people's choice" to its program, was held for two decades with the support of sponsors and official institutions, but was held online in 2017 due to financial difficulties and could not be held in the following years. Based on Dina Iordanova's view that "film festival research is key to the study of film as an important art form with transnational and social dimensions" (2016: XII), this presentation aims to analyze the structure of the LTFF, the format of film programming, and the relationship between the festival and its audience, in short, the anatomy of the festival, by making use of the discussions in the film festival literature. This paper, prepared within the framework of a postdoctoral research project in London, is structured around the following questions: How has LTFF defined itself in a global market and a transnational space like London? How were the films to be screened at the festival chosen? What factors played a role in the film programming process? How were the film selections made for the competition sections of the festival? Are the Golden Wings Digital Distribution (GWDD) awards and the films chosen by the people's choices similar or different? What kind of screening and aesthetic policy does the festival have? To answer these questions, festival documents, articles in the press about the festival, and an interview with two people who took part in the festival committee, and e-mail correspondence were used as data collection techniques. The obtained data was analyzed thematically and discursively. The analysis revealed that the LTFF was framed by the discourses and interventions of local, national, transnational, and global economic, social,

cultural, and political actors; the culturalist approach of the festival, such as revealing the immigration-related problems of the Turkish-speaking community and popularizing art films, was dominant; LTFF was structured as a niche festival that failed to institutionalize; there is an understanding that the dominant personality traits of the festival director played an active role in the failure of this transnational festival, as well as the fact that Turkey withdrew its official support. Thus, it was emphasized in the paper that studying film festivals should be understood as “an endeavor to bring out a more complex transnational narrative that permits comprehension of the full dynamics of cinema’s evolution as a global art form” (Iordanova 2016: XII).

Keywords: Film Festival Studies, transnationality, film programming, London Turkish Film Festival.

Giriş

Londra Türk Filmleri Festivali (LTFF), Londra'da yaşayan ve Türkçe konuşan topluluğu bir araya getirmek amacıyla, çoğunlukla Türkiyeli esnafların küçük maddi katkılarıyla 1993'te başlamış ulus-ötesi bir film festivalidir. Festivalin on beşinci yılından itibaren, Türkiye'de yapılan filmlerin İngiltere'de ve İrlanda'da dağıtılıp gösterilmesi amacıyla Altın Kanatlar Dijital Dağıtım (Golden Wings Digital Distribution- GWDD) ödülü verilmeye başlanmıştır. Bünyesine seyirci oylarıyla seçilen bir film ödülü daha ekleyen festival, yirmi yıl boyunca sponsor ve resmî kurumların destekleri ile yapılmış, ancak 2017'de maddi olanaksızlıklar nedeniyle online olarak gerçekleştirilmiş, sonraki yıllarda ise yapılamamıştır. Dina Iordanova'nın "festival araştırmalarının, ulusötesi ve sosyal boyutlara sahip önemli bir sanat formu olarak filmin incelenmesinde anahtar olduğu" (2016: XII) görüşüne dayanan bu çalışmada ise film festivali literatüründen destek alarak LTFF'nin yapısını, film programlama biçimini, seyircilerle ilişkisini, kısaca festivalin anatomisini incelemek amaçlanmıştır. Londra'da yapılan bir doktora sonrası araştırma projesi çerçevesinde hazırlanan bu çalışma şu sorular ekseninde yapılandırılmıştır: LTFF, Londra gibi küresel bir pazarda ve ulus-ötesi bir uzamda kendisini nasıl tanımlamıştır? Festivalde gösterilecek filmler, nasıl seçilmiştir? Film programlama sürecinde hangi etmenler rol oynamıştır? Festivalin yarışma bölümleri için film seçimleri nasıl gerçekleşmiştir? GWDD ödülleri ile seyircilerin seçtiği filmler benzeşmekte ya da farklılaşmakta mıdır? Festivalin ne tür bir gösterim ve estetik politikası vardır? Bu soruları yanıtlamak için festival dokümanları, festival hakkında basında yer alan yazılar ve festival komitesinde görev almış iki kişi ile birer görüşme ve bir e posta yazışması veri toplama teknikleri olarak kullanılmıştır. Elde edilen veriler tematik ve söylemsel olarak analiz edilmiş ve artık düzenlenmeyen LTFF'nin anatomisi/otopsisi yapılmaya çalışılmıştır.

LTFF'nin yapısını ortaya koymak için, öncelikle film festivali araştırmaları literatürüne kısaca göz atmak gerekir. Sinema araştırmaları alanında film festivali incelemelerinin kısa bir tarihi vardır. Farklı boyutları olması nedeniyle festivaller örgütsel çalışmalar, antropoloji, turizm yönetimi, pazarlama ve medya çalışmalarını gibi farklı disiplinlerden gelen katkılarla incelenmiş (de Valck 2007), böylece film festivali çalışmalarını multidisipliner bir eğilim kazanmıştır.

Skadi Loist'in araştırmasında belirttiği gibi (2011, s. 391-393) birçok festival bir girişimle film günleri veya sinematekler olarak başlar, daha sonra pazar merkezli iş girişimlerine veya uluslararası kültürel etkinliklerden küresel bir şehrin imaj taşıyıcısına dönüşür ve ardından bir endüstri faaliyetine ve hatta kültür endüstrisinin aktif bir oyuncusuna dönüşür. Uluslararası film festivalleri, bir filmi ulusal sınırlar içinde gösterilenden farklı etiketlerle uluslararası pazara sunabilir ve yerleşik kavramları değiştirmeye zorlayabilir. Bill Nichols'un (1994) vurguladığı gibi film festivalleri birçok açıdan etnografik ve turistik deneyimlerle karşılaştırılabilecek ulusal sinema kavramının tartışıldığı bir forumdur. LTFF de böyle bir forum olarak değerlendirilebilir. Film festivalleri "kamusal alanlar" (Stringer, 2003, s. 138) ya da kozmopolitan alanlar (Chan, 2011, s. 253) olarak tartışılabilir, Elsaesser'in belirttiği gibi "onların doğal olarak toplumsal ve kültürel ilgililerle/ kaygularla ilişkili olduğu" (Elsaesser, 2005b: 27) anımsanmalıdır. Elsaesser'in bu açıklamasını, tam da LTFF'nin durumu için uygundur. LTFF, gösterim programına aldığı filmlerle, panel, söyleşisi gibi etkinlikleriyle Londra'da yaşayan Türkiyeli topluluğun göç ve kimlik gibi can yakıcı sorunlarıyla ilgilidir. Örneğin, Kasım 1999'da 7. Londra Türk Filmleri Festivali'ne katılan film araştırmacısı Deniz Göktürk "bu festivalin çok önemli olduğunu ve Türkçe olduğu düşünölen bazı şeylerin anlam sınırlarını zorladığını" (2005, s. 55) belirtmektedir.

1993 yılında başlayan film festivali, sonlandığı 2018 yılına dek birçok Türk filminin gösterimini yapmıştır (<http://www.ltff.co.uk/>, erişim 25 Ağustos 2018). Ancak festivalin kuruluşuna dair farklı anlatılar ve anekdotlar olması, kişiler arası anlaşmazlıkların festivalin resmi bir tarihinin yazılmasını da engellemiş görünmek-

tedir. Örneğin LTFF direktörü Vedide Kaymak, festivalin kendi girişimleri ve Dalston'daki Rio Sinemasının genel müdürü Charles Rubinstein'in teşviki ile başladığını belirtirken, kısa bir süre festival ekibinde görev almış olan Yeşim Güzelpınar (Akbulut, 2020), festivalin kurucusu olarak Tayyar Öztürk'ü işaret etmektedir. *Sığınmacılar: 1990-2000 Londra* (Zileli, 2011) adlı kitapta deneyimlerini paylaşan tanıkların ifadeleri de LTFF'nin, Tayyar Öztürk tarafından başlatıldığını doğrulamaktadır.

Şimdiye dek 21 kez yapılan festival hakkında resmi LTFF web sayfasında yer alan şu bilgiler, LTFF'nin Türk filmlerinin Avrupa pazarına açılmasındaki rolüne de işaret etmektedir.

Son on yılda, sadece Türkiye'de değil, dünyanın geri kalanında da yaşayan Türk sinemacılar yeni yaratıcı yönler buldular, eleştirmenlerce beğenilen filmler yaptılar ve tüm dünyada ödüller kazandılar. LTFF, programlamaya karşı her zaman kapsayıcı bir yaklaşıma sahip olmuştur. Böylece Batı Avrupa'da yaşayan ve çalışan Türk kökenli yeni nesil sinemacılar için İngiltere'de bir platform sağlamıştır. Festival, kısa film programlarına da yer vererek genç uzun metrajlı ve belgesel film yapımcılarının çalışmalarının geniş kitlelerce görülmesine olanak sağladı.

Yıllar boyunca, LTFF yaklaşık 300 uzun metrajlı ve 350 kısa ve belgesel film gösterdi. Festival ayrıca yönetmenler, yapımcılar, oyuncular ve kısa film yapımcıları da dahil olmak üzere yaklaşık 250 konuğu davet etti. Paneller ve tartışmalar da festivalin bir diğer önemli etkinliği olarak yer aldı ve 17. LTFF, heyecan verici ve çığır açan bir etkinlik olmayı vaat ediyor ve yeni kültürler arası Türk sinemasını Londra'nın dört bir yanındaki mekanlarda yeni izleyicilere açıyor (<https://www.ltff.org.uk/about-us/>, Erişim tarihi 15.09.2020).

Bill Nichols (1994), film festivallerini yerel ve küresel dinamikler arasında işleyen dinamik bir süreç olarak görürken medya antropoloğu Daniel Dayan, Julian Stringer (2003) ve Thomas Elsaesser (2005a) festivali bir dizi kanonik metnin yeniden basımı olarak değerlendirir. Dayan (2000), Sundance Film Festivali ile ilgili çalışmasında, festivali (film yapımcıları, dağıtımıcılar, festival organiza-

törleri, gazeteciler, seyirciler vb. tarafından oynanan) bir dizi farklı performans olarak tanımlar ve bunun yalnızca görsel gösterimle sınırlı olmadığını, her şeyden önce "sözlü bir performans" olduğunu, fakat "farklı versiyonlardan oluşan, farklı sesleri ileten, farklı meşruiyet kaynaklarına dayanan" bir "sözlü mimari" olduğunu savunur (2000, s. 52). Bu nedenle Dayan, festivali farklı ilgi alanlarına sahip farklı grupların katılımı olarak görür. LTFF Direktörü Vedide Kaymak'ın aşağıda yer alan açıklamaları, LTFF'nin amacının Londra'daki Türkçe konuşan topluluk için sözlü bir mimari alan oluşturmak olduğuna işaret eder.

İngiltere'deki Türkçe konuşan topluluktaki Türkler, Kürtler ve Kıbrıslı Türkler (biz öyle diyoruz) çok dağınık ve parçalanmışlardı. Kıbrıslı Türkler buraya yıllar önce geldiler ve asimile oldular. Festival yapmaktaki amaçlarımdan biri de Türkçe konuşan bu dağınık topluluğu bir araya getirmektir. Enerjilerini ortaya çıkarmak istedim. İnsanların bir araya gelip birbirlerini görmelerini ve ülkelerindeki sinemayı tanımalarını istedik (Akbulut, Vedide Kaymak Görüşmesi, 29.09.2019).

Bu ifade festivallerin ulus-ötesi boyutlarına da dikkat çeker. Nitekim Dina Jordanova'ya göre festivallerin incelenmesi, şu anda olduğu gibi, ulusal sinemaların veya metinlerin bir yığılından ziyade, önemli ulus-ötesi ve sosyal boyutları olan bir sanat formu olarak filmin incelenmesinin anahtarıdır" (2016, s. XII). İngiltere'de Türkçe konuşan topluluğun 1990'lı yıllarda hem dağınık hem de birçok sorunla boğuştuğunu belirten Vedide Kaymak, festivalin bu topluluk için çok iyi geçtiğini vurgulayarak bu ulus-ötesi boyutun altını çizer.

De Valck'e göre film festivalleri çoğalabilmiştir, çünkü normal sinema salonu döngüsü ve yıl boyunca düzenli programlama ritmi dışında olan, özellikle, festivalleri ziyaret eden bir niş film severler topluluğunun özel ilgi göstermekle birlikte (henüz) ticari potansiyele sahip olmayan filmler için gösterimi fırsatları sunarlar (2007, s. 104). Tam da bu nedenle de Valck'e göre "festival ağının en büyük başarılarından biri, niş filmlere ilgi duyan çok sayıda insan olduğunu ve sanatsal değeri ve/veya sosyal önemi olan filmlerin sergilenmesi

etrafında sürdürülebilir bir döngü oluşturmanın mümkün olduğunu kanıtlamasıdır" (2008, s. 18-22). LTFF, "özelleşmiş veya tematik olaylar, yüksekte düşüğe kültür yelpazesinin tamamını kapsayabilen; niş, çapraz ve ana zevkleri içeren hem profesyonellere hem de genel halka hitap eden" (de Valck, 2016, s. 4) bir niş film festivalidir. Zira kâr amacı gütmeyen bir festival olarak LTFF, programında Türkçe dilinde ve Türkiye'de üretilmiş film gösterimlerinin yanı sıra yönetmen ve oyuncularla söyleşileri, sergileri, tematik panel ve etkinlikleri barındırır.

Vedide Kaymak'ın anlatımına göre, Türk yönetmenlerin hem Türkiye'den hem de Türkiye dışından film gösterimi yaptığı LTFF, Londra'ya dağılmış olan Türkçe konuşan topluluklar arasında benimsemiş ve zamanla göçmenlerin sorunlarının sanat yoluyla ifade edildiği, paylaşıldığı ve çözüldüğü bir ortama dönüşmüştür. Festivalin yapılmaya başlandığı 1990'lı yıllar, Türkiye'nin, özellikle baskı ve terör nedeniyle doğu ve güneydoğu illerinden büyük kentlere ve yurt dışına yoğun göçlerin yaşandığı bir tarihsel döneme denk gelir. Bu göçün dış adreslerinden biri de İngiltere'dir. Festival organizasyonundan evvel Londra Halkevi'nde Türkiye'den gelen göçmenlerle ilgilenen Kaymak, o yılları, "uçakla bir köy, delisine varıncaya dek tümüyle kaçak yollarla Londra'ya geliyordu ve Londra Halkevi, bu insanların barınması için yer yataklarıyla dolmuştu" diyerek açıklar. Festival, böylesi yoğun göç ortamında başlar ve Türkçe konuşan topluluğun kendisini evinde hissettiği ya da geçici bir süreyle Türkiye'yi yaşadığı bir alan olur. Çünkü festivallere Türkiye'den çok sayıda ünlü oyuncu, yönetmen, yazar gelerek göçmenlerle buluşur. Kaymak festivalin bu işlevini, "bu festivalde güzel olan gelen misafirlerdi" diyerek festivali "açık hava tedavi merkezi" olarak adlandırır (Akbulut, 2019, Vedide Kaymak ile Söyleşi). Ancak böylesine terapötik bir işlevi olan LTFF, kaynak yetersizliği nedeniyle 2017 yılından bu yana yapılamamış; 21. LTFF ise, 2016 yılında çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir. Festivali seyirci desteğiyle yaşatmak için FilmTurkey adlı bir dijital platform kurulmuş ve Vedide Kaymak tarafından oluşturulan bir *crowdfunder* hesabına, şu çağrıyla seyircilerin destek olması istenmiştir:

21. Londra Türk Film Festivali'nin ayakta kalabilmesi için yardımınıza ihtiyacı var. Türkiye'den en iyi bağımsız filmleri Londra'ya getirmeye devam etmemize yardımcı olun. Neden yardımınıza ihtiyacımız var? Londra Türk Film Festivali (LTFF), bağımsız bir film festivali olarak kalmayı başarmış olmaktan gurur duyuyor ve bu şekilde kalması için çok çalışıyor. Son iki yılda, LTFF aşağıdaki nedenlerden dolayı yeterli fon sağlayamadı:

- Festival hem fon sağlayıcılar hem de şirketler tarafından programını ve film seçim sürecini değiştirmeye yönelik birçok girişimi geri püskürttü.

- İngiltere merkezli şirketlerin çoğu, Brexit'ten sonra pazarlama bütçelerini düşürdüğü için, LTFF ana sponsorlarını kaybetti.

Yardımanız, aşağıdakilerin mümkün olduğu anlamına gelmektedir!

LTFF gibi niş festivallerin, Londra'nın zaten çok kültürlü izleyicilerine çeşitli kültürler, geniş bilgi ve dramatik tarz getirdiğine ve ayrıca erişim kolaylığı sağladığına inanıyoruz. İngiltere'de yabancı filmler her yıl daha az dağıtılıyor. Yardımanız, izleyicileri ve filmleri bir araya getirmeye devam etmemizi sağlayacak. Yılda bir kez Türkçe konuşan topluluk (Türk, Kürt ve Kıbrıslı) bir araya gelir ve yeni ifade ve hikâye anlatımı biçimlerini kutlar (<https://www.crowdfunder.co.uk/21-london-turkish-film-festival>, 2017. Erişim Tarihi 15.09.2019).

Başlangıçta büyük ölçüde diasporada Türkçe konuşan topluluğun maddi destekleriyle başlayan, sonrasında Türkiye'nin Kültür Bakanlığı, Yunus Emre Enstitüsü gibi kurumları aracılığıyla desteklediği LTFF, özgün deneyimiyle incelenmeye değer bir vakadır.

Araştırma kapsamında LTFF'nin kurumsal yapısını ortaya çıkarmak için görüşme ve doküman analizi başlıca veri toplama tekniği olarak kullanılmıştır. Bu amaçla festival direktörü Vedide Kaymak ile 29 Eylül 2019 tarihinde üç saatlik bir yüz yüze görüşme yapılmış; festivalin çeşitli dönemlerinde festival ekibinde çalışmış Peter Howden, Charles Rubenstein ile elektronik posta yazışması ve Yeşim

Güzelpınar ile de online bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Festival direktörü ile yapılan görüşme, Kaymak'ın isteği üzerine kayda alınmamış ve not alınarak gerçekleştirilmiştir. Ayrıca görüşme sonrasında sonra daha detaylı bilgi almak için Kaymak'a elektronik posta yoluyla 18 Aralık 2019 tarihinde LTFF ile ilgili 16 soruluk bir liste gönderilmiş, kısmen yanıtlanan bu yazışma da analize dahil edilmiştir. Festival broşürleri, katalogları ve festivalin web sitesinin analizi ve Vedide Kaymak ile yapılan röportajdan yola çıkarak LTFF'nin kurumsal yapısı hakkında bazı sonuçlara varılmıştır.³

Araştırmanın yapıldığı dönemde LTFF düzenlenmediği için, festival ile seyirci etkileşimi hakkında eşzamanlı bir veriye ulaşılamamış, ancak LTFF'ye benzer seyirci kitlesine sahip olduğu belirtilen Balık Arts tarafından Rio Sineması'nda 2 Şubat 2020 tarihinde "Taste of Anatolia London Screenings" kapsamında düzenlenen *İçerdekiler (Insiders)*, yönetmen Hüseyin Karabey) filminin gösterimine katılım sağlanmıştır. Festivalin sabık izleyicilerinden Zafer Felek, bu filmin gösterim ortamının, büyük oranda LTFF'nin ortamına benzediğini ve her iki etkinliğin seyircilerinin de ortak olduğunu söylemiştir. Görüşme, online yazışma, festival broşür ve kitapları ile festival web sayfasının analizine dayanarak ve sinemanın değer zinciri çerçevesinde ulaşılan sonuçlar şöyle sıralanmıştır:

Amaç ve İşlev

1. LTFF, Birleşik Krallık'ta dağılmış Türkçe konuşan topluluğu ulus-ötesi bir alanda bir araya getirmek, sorunlarını dile getirebilecekleri bir ortam yaratmak ve bu sorunları sanat yoluyla çözmek için kurulmuştur. Bu da festivalin birincil amacının sanatsal olmaktan çok sosyolojik ve terapötik olduğu anlamına gelir. Festival direktörü Vedide Kaymak'ın deyimiyle festivalin bu işlevi "açık hava tedavi merkezi" tanımının yapılmasına neden olmuştur.

2. LTFF amacı, film gösterim programı ve diğer faaliyetleri

3 Gerek festival ekibine gerekse festivalin seyircilerine ulaşmada her türlü desteği sağlayan, Londra'da yaşayan yönetmen ve yapımcı Zafer Felek'e, konukseverliği, arkadaşlığı, rehberliği için çok teşekkür ediyorum. Bu çalışma onun lojistik desteği olmaksızın yapılamazdı.

ile resmi kimlik tanımlarının ötesinde bir kimlik anlayışı üretmiştir. Bu farklı anlayış, festivalin öncelikli olarak odaklandığı izleyicinin "Türkler" olarak değil, "Türkçe konuşan topluluklar" olarak tanımlanmasında kendini göstermektedir. Bu açıdan festivalin hedef kitlesi Kıbrıslı Türkler, Türkler ve Kürtlerdir. "Türkçe konuşan topluluk" tanımı, "Türk" kavramının coğrafi sınırlarını ifade etmekte ve bu kavramın yetersizliğine işaret ederek dile bağlı ulusötesi bir kimlik üretmektedir.

3. LTFF Türk filmlerini göstermenin yanı sıra, ulus-ötesi Türk sinemasının tartışılması için uygun bir alan da sağlamıştır. Deniz Göktürk, Asu Aksoy ve Kevin Robins gibi sinema ve kültür akademisyenleri; Erju Ackman (Turkish Cinema Newsletter -Türk Sinema Haber Bülteni- Editörü) ve Karen Alexander (British Film Institute) gibi film ve basın kuruluşlarından uzmanlar; Derviş Zaim ve Ümit Ünal gibi yönetmenler; Ed Fletcher (Soda Pictures), Kerem Bayrak (Film Yapımcısı, Organizatör) ve Ezel Akay (Film Yapımcısı ve Film Yönetmeni, IFR İstanbul) gibi yapımcı ve dağıtımcılar festival kapsamında düzenlenen "Avrupa'da Türk Sineması" paneline davet edilmiştir.

4. LTFF bağımsız ve popüler filmleri bir arada gösteren, ama seyircilerinin büyük çoğunluğunu Türkçe konuşan toplulukların oluşturduğu ulus-ötesi niş bir film festivalidir.

Film Programlama ve Gösterim: Festival Seçkisi

De Valck'in belirttiği gibi (2012, s. 26) programlama, film festivallerinin temel etkinliğidir ve film festivallerinin ana işlevlerinden biri, başka yerlerde gösterilemeyecek belli niteliklerdeki filmleri göstermektedir. Dünya film üretiminin önemli bir parçası için kültürel bir eşik bekçisi (cultural gatekeepers) işlevi gören film festivallerini daha iyi anlamak için programlamanın çerçevesini (scope) ve etkilerini anlamak gerekir (de Valck, 2012, s. 26). Bu kapsamda LTFF'ye ilişkin görüşler şöyle sıralanabilir:

1. LTFF, nihai kararı festival direktörünün verdiği bir seçici

kurul aracılığı ile seçkisini oluşturur. Bir uzmanlar kuruluna ayrıcalık veren bu pratik, film festivallerinde 1970'lerde başlayan bir değişimin sonucu olarak günümüzde çoğu festivalde benimsenmiştir. De Valck'ın (2012, s. 31) belirttiği gibi önceki festivallerde yarışmalar, uluslarını temsil eden filmlerin nasıl seçileceğine ilişkin sorunlarla uğraşıyordu ve bu nedenle daha muhafazakârdı. "Uzman seçimi ile festival programlaması ise, sadece sinemanın sanat olarak ilerlemesini değil, sinemanın da politik bir araç olarak hizmete girmesini sağladı. Festivaller, onların stratejik söylemleriyle 'auteur' ve 'yeni dalga' kavrayışlarını uygulayarak, dikkate değer bireyleri ve eğilimleri keşfetmek için yola çıktılar" (de Valck, 2012, s. 31). LTFF, de Valck'ın Pesaro modeli olarak adlandırdığı bu programlama modelinin genel karakteristiklerini yansıtır. Buna göre LTFF uzmanlardan oluşan bir seçici kurul aracılığıyla ve "kültürel müdahale" (cultural intervention) mantığına dayanarak "sinematografik yenilik, özgünlük ve güncelliğe değer veren bir programlama felsefesi"ni benimsemiş (de Valck, 2012, s. 30-31) görünür. Ancak programlamada son kararı festival direktörü söyler.

2. LTFF'nin Türk sinemasının popüler filmleri ve sanat/bağımsız filmleriyle harmanlanmış bir gösterim seçkisi oluştursa da programında sanat filmlerinin/ bağımsız Türk filmlerinin belirgin bir ağırlığı söz konusudur. Örneğin Londra'da yaşayan Türkçe konuşan topluluğu festivale çekmek için 18. LTFF'de (2013) *Kelebeğin Rüyası* festival programına dahil edilmiş, filmin star oyuncularını çağırılmış ve nihayetinde o yılın seyirci ödülü bu filme verilmiştir. Bu tür film programlama, festival ekibinin izleyicinin sosyo-kültürel eğitsel ve beğeni düzeyinin farkında olduğuna işaret eder. Zira tamamen sanat filmlerinden oluşan bir seçkinin, seyirciler tarafından eleştirilme/reddedilme riski yüksektir. Bu konuda Kaymak'ın aktardığı bir anekdot dikkate değerdir. Kaymak, festivalin ilk yıllarında, Londra'nın ücra bir yerinden film izlemek için gelen bir aileye *Mayıs Sıkıntısı* (NBC) filmini önerir, ancak aile filmi beğenmez: "Filmin 15. dakikasında bir erkek ve bir kadın, 'Bize ne yapmaya çalışıyorsun? Adam kamerayı eline aldı; Annesini ve babasını çekti. Bunu bize bir film olarak gösteriyorsun!'" Bunun üzerine Kaymak, seyircilere bilet-

lerini geri verip festivalde başka bir filme gidebileceklerini söyler, ancak "ileride onu iyi yerlerde gördüğünüzde bu anı hatırlayın!" (Akbulut, 2019, Vedide Kaymak ile söyleşi) dediğini de ekler. Kaymak'ın bu vurgusu, festivalin aşağıda belirtilen başka bir işlevi olduğunu düşündürmektedir. Festival seçkisinde benimsenen bu karma gösterim pratiğinin üç işlevi yerine getirdiği söylenebilir:

a. Yurtdışında doğan Türkçe konuşan genç seyircilere Türk sinemasının seçkin örneklerini göstermek, onlara bu sinemayı sevdirmek ve filmlerle aidiyet duygusunu güçlendirmek,

b. Gişe rekorları kıran komedi ve aksiyon filmleri sunarak festivali yeni nesil izleyicilere çekici kılmak ve böylece festivale hem ekonomik destek hem de seyirci katılımını sağlamak.

c. Sanat filmleri/bağımsız filmler göstererek hem sanat filminin izleyicisini ve eleştirmenlerini tatmin etmek hem de bu filmlere İngiltere'de bir pazar alanı açmak.

LTFF daha çok dönemin yeni çekilen filmlerinden bir seçki yapmış, çoğunluğu Türkiye'de gösterilen filmlerin yanı sıra, Türkiye'de gösterilmeyen az sayıdaki filmi de festival programına almıştır. Örneğin *For the Blinds/ Körler İçin Jaluziler* (O. Adam) filmi Türkiye'de vizyona girmezken 21. LTFF'de online olarak gösterilmiştir.

3. Son olarak LTFF, de Valck'ün (2012, s. 33-34) festival programlamada üçüncü dönem olarak tanımladığı küresel ekonomik pazarı içinde seyircinin desteğiyle ve endüstriyle etkileşen 1990'lı yılların programlama niteliklerini paylaşır. Belirli bir topluluğa yönelmiş bir tematik bir festival olarak LTFF, uluslararası majör festivallerden farklı olarak bir yanıyla "yılın en iyi ürünlerini ya da sanat sineması yönetmenlerinin en yeni filmlerini göstermek yerine majör etkinliklerde ihmal edilmiş, gösterilmemiş, temsil edilmemiş ya da gettolaştırılmış bir niş alan seçmiştir" (de Valck, 2012, s. 35). Ancak bir yönüyle de bu niş alan içinde küresel film pazarına açılmaktan da geri durmamıştır. Böylece artık daha fazla oranda festival direktörünün çevresinde dönen/ inşa edilen ve büyüyen LTFF, küresel film pazarı, ulusal kültürel gündem ve yerel sinema beğenilerine göre konumlandırılmaya başlamış; de Valck'ün vurguladığı gibi (2012, s. 34) bunu yapmak için de programcı ekipleriyle ve yoğun biçimde film

endüstrileriyle, yerel girişimcilerle ve politikacılarla eşgüdümlü çalışmak durumunda kalmıştır. Digtürk desteği ile Türkiyeli filmlerin İngiltere ve İrlanda pazarına girme çabası, bu dönemin temel girişimi olmuş, ancak bu süreç dört yıl sürdürülebilmiştir. Türk filmlerini küresel film pazarına sokan sermayenin ulusal karakteri, küresel rekabete ve ekonomik krize dayanamamıştır.

Gösterim ve Seyircilerle Etkileşim

1. LTFF gösterim programını oluştururken, izleyicilerin ve hatta eleştirmenlerin beğenilerine aykırı, cesur ve sezgisel seçimler yaparak Türk filmlerinin Avrupa'ya açılmasında ve sanat filmi olarak etiketlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kaymak, Nuri Bilge Ceylan'ın 8. LTFF'de (2000) gösterilen *Mayıs Sıkıntısı* filmi için *Time Out* dergisinde bir eleştirmen tarafından, "yönetmen kendini sanat filmi yapmaya zorlamış" diye eleştirildiğini; film ancak Avrupa Akademi Ödülleri'nden (FELIX) Avrupa Eleştirmenler Ödülü'nü (2000) aldığı anda eleştirmeni arayıp "ne oldu?" diye sorduğunu aktarır. Kaymak, bu ödülü festivalin film seçimini haklı çıkardığını belirtmek için anlatırken aynı zamanda LTFF'nin, bir filmi sanat filmi olarak nitelendirmedeki öncü işlevini de vurgulamış olur. Festival, kariyerinin başlarında bir "sanat evi filmi" yönetmeninin niyetini çabucak kavramış ve eleştirmek yerine onu desteklemeyi seçmiştir. Kaymak, bu süreçteki etkin rolünü açıkça vurgular.

2. Festivalde gösterilecek filmlerin büyük ve prestijli festivallerde ödül aldığı bilgisi ile etiketlenerek izleyiciye sunulması dikkat çekicidir. Özellikle son yıllarda festivallerde filmler, festivaller ve ödüllere tanıtılmaktadır. de Valck'in belirttiği gibi (2007, s. 107) "sanat evleri ve daha ticari yönelimli niş sinemalar, programlarını hazırlamak ve potansiyel hedefler için keşif yapmak üzere özellikle festivallere katılırlar". "Bu, büyük uluslararası film festivallerinin küresel sanat evi döngüsünde trend belirleyiciler olarak faaliyet gösterdiği ve bu etkinliklerde (önemli) ödüller kazanan filmlerin sinemalara girmesinin muhtemel olduğu anlamına gelir. Festival logoları gerçekten de niş veya kaliteli filmlerin tanıtımında belirgin bir şekilde kullanılmaktadır" (de Valck, 2007, s. 107).

3. "Yerel/ ulusal/ ulus-üstü ve yerel/ küresel arayüzlere ve farklılık (çeşitlilik) ve benzerlik uygulamalarına özel önem vererek sanatla ilgili kimlik söylemini çerçeveleyen festivaller" (European Film Festivals, 2011) seyircinin kimliğini de sınıflandırır. Yerelden LTFF de seyircilerini ulus-ötesi Türkçe konuşan topluluk olarak tanımlasa da bu topluluğun homojen olmadığı açıktır. Türkiye'deki köyünden gelenlerle, büyük kentlerinden ya da Kıbrıs'tan gelenler, festival dönümlerinde "Türkçe konuşan" seyirci çeşitliliği oluşturur. Aynı zamanda az da olsa festivalin Türkiyeli olmayan İngiliz seyircileri de vardır. Böylece Londra'da yerel, ulusal, ulus-ötesi ve küresel seyirciler, "mikro düzeyde karmaşık bir ağlar evrenini yaratır,

4. LTFF diğer festivallerle rekabet edebilmek ve daha da önemlisi, kuzey Londra'nın belirli bölgelerinde etnososyal olarak kümeler halinde yaşayan Türkçe konuşan topluluğu cezbetmek için sanat filmlerine ve popüler film galalarına ve yıldız isimlerine ev sahipliği yapmıştır. de Valck'in dediği gibi, "çeşitli film türleri, ister ana akım isterse niş bir izleyici kitlesine yönelik olsunlar, küresel bir pazarda katma değer sağlamak için festivalleri kullanır. Büyük yıldızların ve gösterilerin varlığı, uluslararası medya temsilcileri için kesin bir çekiciliktir" (2007, s. 129). İtalyan oyuncu Claudia Cardinale'nin 17. LTFF'nin açış konuşu olarak çağrılması, LTFF'nin küresel pazarda yer alma arzusunun bir göstergesi olarak okunabilir. Cardinale, festival kataloğunda şu şekilde tanımlanmıştır: "Federico Fellini, Luchino Visconti ve Sergio Leoni'nin filmlerinin ikonik yıldızı..." (17. LTFF kataloğu, 2011).

LTFF bu birincil işleviyle Türkçe konulan topluluğun dikkatini çekmektedir. Çünkü seyirciler, festivali sosyalleştikleri, Türkiye ile aralarındaki bağı kuran bir ortam olarak görmektedirler. Elsaesser de "festivallerin bir topluluğun kendini kutlaması anları" olduğunu; bir fırsat, bir yer ve çok sayıda insanın fiziksel varlığını gerektirdiklerini söyleyerek bu olguyu açıklar. Öyle ki "tekrarlanmaları, birçok gizli ve açık hiyerarşileri ve özel kodları ile film festivalleri ritüeller ve törenlerle karşılaştırılabilir" (Elsaesser, 2005a, s. 94). Bu yönüyle LTFF Yeniden etno toplumsallaşma alanı sağlar. Londra'da yaşayan Türkçe konulan topluluk için de LTFF, böylesi bir antropolo-

jik ve sosyolojik işlevi yerine getirir. Görüşmecilerden birinin (Zafer Felek) festivale dair kavrayışı, bu olguyu açık biçimde ortaya koyar. Seyirciler, festivalde uzun zamandır görüşemediği Türkiyeli arkadaşları ile buluşur, film izler, galalarda Türk film yıldızlarını görme ve onlarla sohbet etme olanağını yakalar; film sonrasında Rio Cine-ması yakınındaki kafelerde Türk yemekleri yerler. Bu deneyim, Elsa-esser'in (2005a) belirttiği gibi karnaval deneyimine benzer. Böylece ulus-ötesi bir alan olarak festivaller, Binark'ın Danimarka'da yaşayan Türkiyeli göçmenlerin etnik laflama pratiklerini incelediği çalış-masında saptadığı gibi, "ortak bir "yer"i paylaşmaktan ötürü ortak belle-ği paylaşma gereksinimini de karşılamaktadır" (2005, s. 132). Böylece Türkiye kökenli olmak ve Türkçe konuşmak gibi temel ortaklıkları olan seyirciler, belirli bir süreliğine belirli ekonomik, toplumsal ve politik kurallara ve pratiklere bağlı İngiltere'deki gündelik yaşam ritimlerinde geçici bir esneklik yaratarak "dipnotsuz iletişim" (Binark, 2005, s. 134) kurmanın hazını yaşarlar; Türkiye'den filmleri seyre-derek, Türkiye'den konuklarla söyleşerek Türkiyeli olmayı deneyim-lerler. Literatürde "sembolik etnikleşme" ya da "yeniden etnikleşme" olarak tanımlanan bu durum, tamamlanmış bir kimlik inşasından çok, Türkiyeli olma halinin ulusal sınırların uzağında müzakere edil-mesini sağlar. Zira Gans'a göre sembolik etnikleşme "göçmen kuşağı veya eski ülkenin kültürüne nostaljik bir bağlılık; gündelik davranışa dahil edilmek zorunda kalmadan hissedilebilen bir geleneğe duyulan sevgi ve gurur" (1979, s. 9) olarak tanımlar.

Yarışma ve Ödüller

1. Festival, 15. yıldönümünden itibaren İngiltere ve İrlan-da'da Türk filmlerinin gösterimi için bir yarışma başlatmış; Digi-türk'ün sponsor olduğu Dijital Dağıtım Ödülleri yarışmasına seçilen filmler jüri tarafından değerlendirilerek ödüllendirilmiştir. 15. LTFF (2009) kataloğunda dijital dağıtım ödülünün amacı şu şekilde açıklanmaktadır:

On beşinci yılında olan öncü LTFF, şimdi yeni Dijital Dağı-tım Ödülünü kazanan filme bir sözleşme teklif eden ilk İngiliz film festivali oldu. Bu çığır açan ödül, çok daha fazla sinemaseverin çağ-

daş Türk sinemasının lezzetlerini tatmasını sağlayacak olan, İngiltere ve İrlanda'daki dijital dağıtımın büyümesinden yararlanıyor... Dijital kopyaların üretimini ve dağıtım ve pazarlama maliyetlerini kapsayacak biçimde 15000 avroluk ödül kazanan film ile İngiltere ve İrlanda'da gösterimi için dijital dağıtım sözleşmesi yapılacaktır. Ayrıca başarılı film, bilet satışlarından elde edilen gelirin önemli bir yüzdesini alacaktır" (15. LTFF Kataloğu, 2009).

LTFF kapsamında Altın Kanatlar Dijital Dağıtım Ödülü (GWDDA) alan filmler ise şöyledir:

15. LTFF GDDA 2009: *Köprüdekiler* (2009, Aslı Özge)
16. LTFF GDDA 2010: *Bal* (2009, Semih Kaplıanoğlu)
17. LTFF GDDA 2011: *Yurt* (2011, Muzaffer Özdemir)
18. LTFF GDDA 2013: *Lal Gece* (2012, Reis Çelik)
19. LTFF GDDA 2014: *Devir* (2012, Derviş Zaim)
20. LTFF GDDA 2015: *Sivas* (2014, Kaan Müjdecı)

Ödül kararı 20. festivalde açıklanmış, ancak ödül, o yıl Digi-türk'ün ekonomik kriz yaşayarak festivalden desteğini çekmesi nedeniyle verilememiştir. Bu desteğin geri çekilmesi festivali çok zor durumda bırakmış ve festival yapılamamıştır. Bu ödüle ek olarak 2016-2019 yılları arasında seyirci seçimi ile bir ödül daha verilmiş; 20. ve 21. Festivallerde ise seyirci ödülleri verilememiştir. Seyircilerin Seçimi Ödülü (People's Choise) / Altın Kanat İzleyici Ödülü için yarışan filmler diğerlerinden ayrı ve kazanan filmler şöyledir:

16. LTFF PCA 2010: *Serseri Mayınlar* (Mine Vaganti 2009, Ferzan Özpetek)
17. LTFF PCA 2011: *Gölgeler ve Suretler* (2010, Derviş Zaim)
18. LTFF PCA 2013: *Kelebeğin Rüyası* (2012, Yılmaz Erdoğan)
19. LTFF PCA 2014: *Ayhan Hanım* (2014, Levent Semerci)

Seyirci ödülleri onların beğenilerinin bir göstergesi olarak düşünöldüğünde, ödül alan filmlere konuları açısından bakmakta

yarar vardır. *Serseri Mayınlar*'ın kendini iyi hissettiren bir film türü olması nedeniyle izleyicilerin ilgisini çektiği söylenebilir. Filmin yönetmeni aynı zamanda tanınmış ünlü Türk ve İtalyan yönetmen Ferzan Özpetek'tir. Konusu ve ünlü oyuncularını nedeniyle popüler bir film olmasının yanı sıra Oscar'a aday gösterilen *Kelebeğin Rüyası* filmi Türkiye'de de tanınmaktadır. Kıbrıs sorununa odaklanan *Gölgeler ve Suretler*'i ise, çoğunlukla Kıbrıslı izleyicilerin bu filmi konusu nedeniyle beğendiği düşünülebilir. Türkiye'de daha az tanınan Türkiye'de pek ses getirmemiş olan *Ayhan Hanım* filmi ise, aynı zamanda yönetmenin annesi olan bir kadın sanatçının yaşamına odaklanmakta ve festival web sitesinde film şöyle tanıtılmıştır: "1970'lerin sonlarında Türkiye'de yaşanan siyasi huzursuzluk yılları ve bir aileyi etkilemeleri nedeniyle 1980 darbesi, stilize görseller, seslendirmeler, güçlü görüntüler ve çarpıcı bir anlatımın yanı sıra çarpıcı modern dans sahneleri ile yeniden ziyaret ediliyor. Ayhan Hanım bir ev hanımı." (19. LTFF Kataloğu, 2014). *Nefes: Vatan Sağolsun* filminin de yönetmeni olan Levent Semerci, Türkiye'de yönetmen kimliğinden çok reklamcı olarak tanınmaktadır.

2. Festivalin başka bir özelliği, her yıl Türk sinemasının büyük aktör, yönetmen ya da sinema emekçilerine verilen yaşam boyu başarı ödülüdür. Bu ödülün gerekçesi 17. LTFF kataloğunda şöyle açıklanmıştır: "İlk olarak 2009 yılında efsanevi oyuncu Türkân Şoray'a verilerek başlatılan ödül sayesinde Türk Sinemasının emektarlarını Britanya izleyicisine tanıtmayı amaçlıyoruz. Türk Sinemasına yaptığı katkılar ve başarılı bir kariyeri kutlamak amacıyla her yıl belirlenecek bir sinema emekçisine Altın Kanatlar Ödülü (Golden Wings) sunulacak" (17 LTFF Kataloğu, 2011).

Bu ifadelerle göre ödül aracılığı ile Türk sinemasına emek veren oyuncuların, yönetmenlerin vb. Britanya seyircisine tanıtılması amaçlanmıştır. Ancak bu ödülün, hem oyunculara verilen değeri ve sevgiyi gösterdiği hem de seyircilerin festivale katılması yönünde güçlü bir motivasyon oluşturduğu iddia edilebilir. Festivalin 15. Yılından itibaren dağıtılan Altın Kanatlar Yaşamboyu Başarı Ödülü (Golden Wings Lifetime Achievement Award), sırasıyla şu isimlere verilmiştir:

15. LTFF 2009: Türkân Şoray
16. LTFF 2010: Şener Şen
17. LTFF 2011: Hülya Koçyiğit
18. LTFF 2013: Kadir İnanır
19. LTFF 2014: Serra Yılmaz
20. LTFF 2015: Aytaç Arman

3. LTFF'inin başka bir önemli özelliği, festivalde düzenlenen film galaları ve galalara Türkiye'den ünlü sanatçıların katılmasıdır. Kataloğlarda festival açılışının hangi filmle ve hangi oyuncuların katılımıyla yapılacağı seyirciye duyurulur. Bu duyurular, seyircinin festivale katılması için önemli bir motasyon oluşturmuştur. Örneğin 18. LTFF'nin açılışı, *Kelebeğin Rüyası* filmiyle açılır ve galaya filmin oyuncularını olan Kıvanç Tatlıtuğ, Mert Fırat, Belçim Bilgin ve yönetmen Yılmaz Erdoğan katılır. Oynadıkları televizyon dizilerindeki rolleri aracılığı ile tanınan bu oyuncuların, fanları vardır ve festival yönetimi, bu hayranlık olgusunu, gençlerin festivale katılmasında işlevsel biçimde kullanmıştır. LondonTurkishmeetup Facebook adlı grup üyesi bir festival seyircisinin aşağıdaki ifadesi de galaların önemini kanıtlamaktadır:

Şahsen bir iki defa katıldım ve Türk toplumu için hem sinema izlemek hem de bir araya gelmek için çok güzel bir etkinlik oluyordu. Özellikle gala gecesi. Maalesef son yıllarda sponsor yetersizliğinden sadece online devam ediyor bildiğim kadarıyla. Tekrar başlaması umuduyla (Ayşe⁴, LondonTurkishmeetup Facebook, 3 Ocak 2020). Ayrıca 19. LTFF kataloğunda yazan şu bilgi, festivalin eriştiği başarıyı kanıtlamaktadır:

Yıllar boyunca, LTFF yaklaşık 300 uzun metrajlı ve 350 kısa ve belgesel film gösterdi. Festival ayrıca yönetmenler, yapımcılar, oyuncular ve kısa film yapımcıları da dahil olmak üzere yaklaşık 250 konuğu davet etti. Paneller ve tartışmalar da festivalin bir diğer önemli etkinliği olarak yer aldı ve 19. LTFF,

4 Katılımcının ismi değiştirilerek Ayşe olarak anonimleştirilmiştir.

heyecan verici ve çağır açan bir etkinlik olmayı vaat ediyor, yeni kültürler arası Türk sinemasını Londra'nın dört bir yanındaki mekanlarda yeni izleyicilere açıyor (19. LTFF Pressbook, 2014).

Destekler, Sponsorlar ve Kültürel Diplomasi

1. Festivalin ana desteği Türkçe konuşan topluluk tarafından sağlanmıştır. Özellikle festivalin ilk yıllarında Londra'daki Türk kebab ve restoranlarının desteğiyle yapmış ve bu destek Kaymak tarafından da vurgulanmıştır. Kaymak'ın deyiimiyle kebab ve bakkalardan topladıkları "100 lira, 200 lira", toplamda 3000 liraya ulaşmış ve bu da festivalin tek bütçesi olmuştur. LTFF ilk yıllarda üç günlük bir film şenliği olarak başlayan etkinlik, sonraki yıllarda iki haftalık bir festival haline dönüşmüştür. 8. LTFF kataloğunda Anadolu Lokantası, İstanbul İşkembecisi Restaurant, Cem Restaurant, Filli Meyhane, Bodrum Cafe Bar, Türkü Cafe Bar, Ahır Lorenzo's Bar Restaurant isimlerinin yer aldığı görülmektedir. Bu bakımdan, bu ulusötesi festivalin ana mali kaynağı Türkçe konuşan topluluklardır. London Film and Video Development Agency (Londra Film ve Video Geliştirme Ajansı) ve BFI, festivale katkıda bulunan İngiliz kuruluşlardır. 12. LTFF'de fon sağlayanlar olarak şu kurumların adlarını görülmektedir: Film London, UK Film Council Lottery Funded, Hackney Strategic Partnership. Bu da festivalin ilk yıllarında İngiliz kurumlarından sanat, Türk esnafından ise ekonomik destek aldığına işaret eder. Sonraki yıllarda Türkiye'den resmi kurumsal destekler gelmeye başlamıştır. 14. LTFF kataloğunda fon destekçisi olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı, T.C. Dışişleri Bakanlığı, Türkiye Büyükelçiliği Londra ile birlikte Film London ve UK Film Council Lottery Funded isimleri yazılmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Turizm Ofisi, Türkiye Büyükelçiliği-Londra, festivalin finansmanına katkıda bulunmuştur. 20. festivalin kataloğunda ise T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Turkey Home ve Yunus Emre Enstitüsü'nün isimleri ana destekçiler olarak geçmektedir. 16. LTFF Digiturk, Beko ve TFI sponsorluğunda; 17. LTFF Digiturk, Levens Avukatlar, Beko, TFI ve TAŞ Restoran; 18. LTFF Digiturk, Levenes Solicitors, Dolby, Beko, URART, TAS Otantik Anadolu Türk Mutfağı; 19. LTFF Levenes Avukatlar, Atlas Jet, Dolby,

Beko, URART, TAS Otantik Anadolu Türk Mutfağı; 20. LTFF Beko, Lebara Mobile, TAS Otantik Anadolu Türk Mutfağı, Doğadan, URART, Accounting Direct Plus sponsorluğunda gerçekleştirilmiştir. Ayrıca festival, medya ve ulaşım alanlarında farklı sponsorlarla çalışmıştır. Burada dikkat çekici olan şudur: LTFF Türkiye'den kurumsal desteği arttırdığında, İngiltere'den aldığı desteği gerilemeye başlamıştır. Festival için Kültür Bakanlığı, Türkiye Büyükelçiliği-Londra ve Yunus Emre Enstitüsü'nün desteklerinin belirleyici olduğu görülmektedir.

2. LTFF, içinde ulusal ve uluslararası aktörleri barındıran, ancak ulus-aşırı dinamiklerin belirleyici olduğu bir festivaldir. Festivalin birincil maddi kaynağı, Londra'da ticaret yapan Türkiyeli göçmenlerdir ve bu kaynak, bizatihi Kaymak tarafından esnaftan toplanır. Bu nedenle kurumsal değildir. Festivalin 14. yılından itibaren daha kurumsal bir destek olan Digitürk devreye girer ve yarışmada seçilen bir Türk filminin İngiltere'de ve İrlanda'da vizyona girmesi için destek verir. Ancak Digitürk'ün desteği iki yıl sonra bitince, festival de kendisini finanse edemez. Londra Türk Büyükelçiliği ise, sınırlı verdiği desteği, festivalin son iki yılında keser.

3. Vedide Kaymak'ın anlatılarına göre LTFF, film seçim ve gösterim politikasında serbest bir tutum izlemek istemiş, ancak zaman zaman Türkiye'nin Londra Elçiliği, film seçimlerine müdahale etmeye çalışmıştır. Bu tavır, LTFF'nin, Türkiye'nin tanıtımı ve kültürel diplomasi açısından oynadığı role işaret eder. Zira festivale kurumsal destek veren Türkiyeli resmî kurumlar, festivali kültürel diplomasi için bir araç olarak görme eğilimindedir.

4. Festivalin sonlanmasında, Türkiye hükümetinin reel siyaseti etkili olmuştur. Zira festivallerin ülke tanıtımlarında etkili işlevleri vardır. LTFF'nin, seçkinde egemen resmi söylemlerle çatışan filmler de göstermiş olması, resmî kurumlarda rahatsızlık yaratmıştır. Böylelikle resmi siyasi söylemlerin ve pratiklerin, ulus-ötesi kültürel etkinlikler üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Festivalin yapılamadığı 2017 yılından itibaren Yunus Emre Enstitüsü tarafından düzenlenen Londra Türk Filmleri Haftası'nın başlaması, tam da bu yönüyle anlamlıdır.

Festivallerin daha uzun süre seyirci çekebilmesi için başvurduğu "seçeneklerden biri olan azınlık etnik toplulukların veya diasporik toplulukların zevklerine ve çıkarlarına odaklanarak farklı niş kitle pazarlarında uzmanlaşmak" (Bosma, 2015, s. 70) biçimindeki perspektif, Dina Iordanova'ya göre üç olası küratöryel amaç ekseninde gerçekleştirilir: "kültürel diplomasinin bir aracı olarak işlev görmek; belirli bir kimlik gündemini teşvik etmek veya diasporik olayların ekonomik potansiyelini keşfetmek ve etnik azınlık yeteneklerini geliştirmek" (2010, s. 17). Iordanova, John Porter'ın, Kanada toplumu analiz ederken daha dezavantajlı grupları tanımlamak için kullandığı dikey mozaik (vertical mosaic) kavramını benimseyerek festivallerin işlevlerini hayali cemaatler kavramıyla ilişkilendirir: "Dikey bir mozaik, dikey olan farklı etnik, dilsel, bölgesel ve dini grupların bir karışımıdır ve bu durum, bu etnik grupların toplumsal alanda sahip olduğu ekonomik, sosyal ve kültürel güce daha çok ayrıcalıklı ve daha az ayrıcalıklı erişimi yansıtır" (Acciari, 2014, s. 16). LTFF dinsel, dilsel, etnik ve kültürel farklılıkları anlatan filmleri göstermesiyle "dikey mozaik" bir festival olarak değerlendirilebilir. Ortaya çıkış amacı, başlangıçta ulusal sinemaları Londra'da dağınık halde bulunan Türkçe topluluğa tanıtmak olan festival, ulus-ötesinde hayali cemaat düşüncesini güçlendirme işlevi görür. Ancak bu düşünce milliyetçi bir perspektif içemez ve hem Türkiye'nin farklı topluluklarının hem de Londra'da Türkçe konuşan toplulukların seslerini işitilir kılmaya çalışır. Bu nedenle LTFF'nin başlangıçta yerleşik resmi kimlik kavrayışını sorgulayarak farklı kimlik kavrayışları için bir alan açtığı söylenebilir. LTFF'nin ikinci evresini ise, festivallerin kültürel tanıtımdaki rolünü fark edilmesiyle birlikte kazandığı kültürel diploması süreci oluşturur. Bu süreçte Türkiye'den Kültür Bakanlığı, Büyükelçilikler gibi resmî kurumların desteğini almakla birlikte LTFF, resmî kurumların film programlamasına yönelik çeşitli müdahaleleriyle de karşılaşır. Festivalin Digitürk'ün desteği ile küresel pazara açılmaya çalıştığı üçüncü dönem, ekonomik krizle birlikte bu desteğin çekilmesiyle sonuçlanır. Resmî kurumların desteği ile toparlanmaya niyetlenen LTFF, T.C. Cumhurbaşkanlığı'na bağlı Yunus Emre Enstitüsü'nün kültürel diploması sürecinde belirgin olmasıyla bu resmi desteğini

yitirir. "Sakıncalı" olarak görülen bazı filmlerin seçkide olmasına yönelik resmi müdahale girişimleri, LTFF direktörü tarafından kabul edilmez. Sonunda festival online ortamda dördüncü dönemini yaşar, ancak değişen ekonomik, politik, teknolojik koşullar ve ilişkiler festivalin sonunu getirir.

Sonuç olarak analizler LTFF'nin yerel, ulusal, ulus-ötesi ve küresel ekonomik, toplumsal, kültürel ve politik aktörlerin söylem ve müdahaleleriyle çerçevelendiğini; Türkçe konuşan topluluğun göçmenlikle ilgili sorunlarını ortaya koymak ve sanat filmlerini sevdirmek gibi kültürelci (culturalist approach) işlevlerinin daha belirgin olduğunu; kurumsallaşmayı başaramamış bir niş festival olarak yapıldığını ve bu ulus-ötesi festivalin yapılamamasında Türkiye'nin resmi desteğini çekmesi kadar, festival direktörünün baskın kişilik özelliklerinin de etkin rol oynadığına dair bir kavrayışın olduğunu ortaya koymuştur. Böylece çalışmada film festivallerini incelemenin, "sinemanın evriminin tüm dinamiklerini küresel bir sanat formu olarak kavramaya izin veren daha karmaşık bir ulus ötesi anlatımı ortaya çıkarma çabası" (Iordanova, 2016, s. XII) olarak anlaşılması gerektiği de vurgulanmıştır.

Kaynakça

Acciari, M. (2014). Film Festival and the rhythm of social inclusivity: The Fluid Spaces of London Indian Film Festival and Florence Indian Film Festival. *Cinergie, il cinema e le altre arti*, 6, 15-24.

Binark, M. (2005). Kimlik(lenme), Dipnotsuz İletişim ve Etnik Laflama Odaları. M. Binark; B. Kılıçbay (Ed.), *İnternet Toplum Kültür* (ss.118-136). Epos.

Bosman, P. (2015). *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Wallflower.

Chan, F. (2011). The international film festival and the making of a national cinema, *Screen*, 52 (2), 253-260.

Dayan, D. (2000). Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival. Ib Bondebjerg (Ed.), *Moving Images, Culture and the Mind* (ss. 43–52). University of Luton Press.

de Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press.

de Valck, M. (2008). 'Screening' the Future of Film Festivals? A long tale of convergence and digitization. *Film International*, 34, 15-23.

de Valck, M. (2012). Finding audiences for films: festival programming in historical perspective. Jeffrey Ruoff (Ed.), *Coming soon to a festival near you: programming film festivals* (ss. 25-40). St Andrews Film Studies.

de Valck, M. (2016). Introduction: what is a film festival? How to study festivals and why you should. M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (Ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (ss. 1-11). Routledge.

Elsaesser, T. (2005a). Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. T. Elsaesser (Ed.), *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (ss. 82–107). Amsterdam Univ. Press.

Elsaesser, T. (2005b). Cinephilia and the Uses of Disenchantment. Marijke De Valk, Malte Hagener (Ed.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (ss. 27-43). Amsterdam University Press.

Gans, H. (1979). Symbolic ethnicity: the future of ethnic groups and cultures in America. J. Hutchinson ve A. D. Smith (Ed.), *Ethnicity* (ss. 145-155). Oxford University Press.

Göktürk, D. (2005). 1990'lar Avrupa Sinemasında Göçmen Kimlikler. *Toplumbilim Dergisi*, 18, 55-62.

Iordanova, D. (2010). Mediating Diaspora: Film Festivals and Imagined Communities. D. Iordanova, R. Cheung (Ed.), *Film Festival Yearbook. Volume 2: Film Festivals and Imagined Communities* (ss. 12–44). Andrews Film Studies.

Iordanova, D. (2016). The film festival and film culture's transnational essence. M. de Valck, B. Kredell ve S. Loist (Ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. (ss. XI-XVIII). Routledge.

Loist, S. (2011). On the Relationships between Film Festivals and Industry. Y. K. Lee (Ed.), *Busan Cinema Forum: Seeking the Path of Asian Cinema: East Asia* (ss. 391–402). Busan Cinema Forum, Busan International Film Festival.

Nichols, B. (1994). Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism. *East-West Film Journal*, 8 (1), 68–85.

Stringer, J. (2003). *Regarding Film Festivals*. Indiana University Press.

Zileli, G. (2011). *Sığınmacılar: 1990-2000 Londra*.

Kataloglar, Broşürler

8th London Turkish Film Festival Catalogue , 8-21 December 2000.

12nd London Turkish Film Festival Catalogue, 3-12 December 2004.

14th London Turkish Film Festival Catalogue, 5-18 December 2008.

15th London Turkish Film Festival Catalogue, 5-19 December 2009.

16th London Turkish Film Festival Catalogue, 4-18 November 2010.

17th London Turkish Film Festival Catalogue, 24 November-8 December 2011

18th London Turkish Film Festival Catalogue, 21 February-3 March 2013.

20th London Turkish Film Festival Catalogue, 7-17 May 2015.

16th London Turkish Film Festival Press Book, 4-18 2010.

17th London Turkish Film Festival Press Book, 24 November-8 December 2011

İnternet Kaynakları

LTFF, 2018. <http://www.ltff.co.uk/>.

21st LTFF Press Release (2017). <https://www.crowdfunder.co.uk/21-london-turkish-film-festival>.

LondonTurkishmeetup Facebook, 3 Ocak 2020

European Arts Festivals. Strengthening Cultural Diversity. European Commission, Luxemburg, Publication Office of European Union, 2011. https://ec.europa.eu/research/social-sciences/pdf/policy_reviews/euro-festivalreport_en.pdf.

Görüşme

Akbulut, Hasan (2019). Vedide Kaymak Görüşmesi, Londra, 29.09.2019.

Akbulut, Hasan (2020). Yeşim Güzelpınar Görüşmesi, Londra, 15.04.2020

Covid-19 Pandemisi Sürecinde Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Ulusötesi Türk Film Festivallerinin Yapısı

Tuncer Mert Aydın²

Özet

Film festivalleri, ticari sinema salonları ile birlikte filmlerin dağıtımında ve gösterimindeki en önemli sac ayaklarından biridir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra ortaya çıkan film festivalleri yalnızca film gösterimi yapmakla kalmaz, aynı zamanda gösterdiği filmlerle ve izleyici kitlesiyle politik bir bakış açısını yansıtır. Bu bağlamda, film festivalleri hâlen yönetsel, kültürel ve ekonomik yapıları bakımından farklı özellikleriyle değişkenlik göstermekte ve bu özellikler festivallerin oluşumunu birçok katmanda etkilemektedir. Ülkeler arası göçler ve küreselleşme sonucu, farklı ulus devletlerde yaşayan toplum ve bireyler arasındaki ekonomik, politik ve kültürel süreçleri ele alan ulusötesilik kavramı ortaya çıkmış ve farklı disiplinlerde bu konu üzerine araştırmalar yapılmıştır. Türkiye'den yurtdışına göç eden bireyler, topluluklar veya kuruluşlar tarafından düzenlenen ve ulusötesi film festivali tanımına uyan uzun soluklu festivaller olmasına rağmen, bu festivallerle ilgili çok az kaynak ya da araştırma bulunmaktadır. Bu festivallerin bazıları güncel koşullara uyum sağlamak ve sinema sektöründeki gelişmeleri uluslararası boyutta takip ederek filmlerin gösterimine yönelik yeni teknolojik gelişmeleri adapte etmektedirler. Söz konusu festivallerin kullandığı güncel yaklaşımlar arasında çevrim içi gösterim yöntemleri de yer almaktadır. Bu araştırmanın konusu, ulusötesi ve çevrim içi film fes-

- 1 Bu araştırma, İzmir Ekonomi Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Medya ve İletişim Çalışmaları Tezli Yüksek Lisans Programı'nda, Dr. Öğretim Üyesi Serkan Şavk danışmanlığında yürütmekte olduğum "Türkiye, Uluslararasılaşma ve Çevrim İçi Film Festivalleri" başlıklı tez çalışmasının bir parçası olup, tezinin ön bulgularını içermektedir.
- 2 Arş. Gör. İzmir Ekonomi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Dijital Medya Bölümü tuncer.mert@ieu.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-5609-4902

tivallerinin ortaya çıkışı, yönetsel, kültürel ve ekonomik yapıları ve bu kuruluşların COVID-19 pandemisi sürecindeki tutumlarıdır. Araştırmanın amacı, Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin organizasyonel ve yönetsel yapısını, finansman ve sponsorluk ilişkilerini ortaya koymaktır. Bu amaca yönelik olarak, A.B.D.'deki ve Almanya'daki Türkiye'yle ilintili film festivalleri arasından toplam iki festivalin yönetiminde görevli birer üst düzey yönetici (festival direktörü, koordinatörü vb.) ile festivallerin yönetsel ve ekonomik yapıları, tarihçeleri, içerikleri, izleyici kitleleri, koronavirüs pandemisinde film festivallerinin tepkileri, devamlılıkları ve çevrim içine geçiş süreçleri üzerine derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler sonucu elde edilen bulgular sinemada ulusötesilik literatürü çerçevesinde analiz edilecektir.

Anahtar Sözcükler: Ulusötesilik, film festivalleri, çevrim içi film festivalleri, Türk diasporası

The Structure of Transnational Turkish Film Festivals in Germany and the United States of America During the Covid-19

Abstract

Film festivals are one of the substantial organizations along with commercial movie theatres throughout the distribution and publication of the films. Film festivals, which primarily appeared after the first quarter of the 20th century, do not only carry out the publication of films but also mirror reflects a political perspective through both the films chosen and their audience. Within this context, film festivals still have differentiations in conjunction with their administrative, cultural or economic structures and these variabilities affect the formation of festivals in several stages. As a result of international migration and globalization, the concept of transnationalism, which deals with the economical, political, and cultural processes of communities and individuals from different nations living in nation-states, has emerged and research have been made on this subject in different disciplines. Despite of having long running film festivals that are organized by individuals, communities, or organizations who have migrated abroad from Turkey and comply with the definition of transnational film festivals; there are few sources or research about these festivals. Some of these festivals follow the current conditions and developments in the cinema industry on an international scale and adapt new technological developments while screening of films. Among the current approaches used by these festivals, there are online screening methods. The subject of this research is the emergence of transnational and online film festivals, their administrative, cultural and economic structures, and the attitudes of these organizations during the COVID-19 pandemic. The aim of the research is to reveal the organizational and administrative structure, financing and sponsorship relations of transnational film festivals re-

lated to Turkey. For this purpose, in-depth interviews are arranged with one executive (director or coordinator of the festival) involved in the management of a total of two festivals from among the Turkey related film festivals in the USA and Germany; on the administrative and economic structures, historical processes, contents, audiences, the reactions of the film festivals in the coronavirus pandemic, their continuity, and their transition to online. The findings from these interviews will be analyzed within the framework of the transnationalism literature in cinema.

Keywords: Transnationalism, film festivals, online film festivals, Turkish diaspora

Giriş

20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra ortaya çıkan film festivalleri yalnızca film gösterimi yapmakla kalmaz, aynı zamanda gösterdiği filmlerle ve izleyici kitlesiyle politik bir bakış açısını yansıtır. Bu bağlamda film festivalleri hâlen yönetsel, kültürel ve ekonomik yapıları bakımından farklı özellikleriyle değişkenlik göstermekte ve bu özellikler festivallerin oluşumunu birçok katmanda etkilemektedir. Film festivallerinin tarihi incelendiğinde ilk festivallerin siyasi sebepler ve çatışmalar sonucu ortaya çıktığı görülmektedir. 1932 yılında, Venedik'te, ilk uluslararası film festivali olan Venedik Film Festivali, bir propaganda aracı olarak *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica* adında kurulmuş (Resim 1) ve "Film Festivali, Excelsior Hotel'in deniz kenarındaki terasında açık havada yapılan projeksiyonlarla yirmi gece boyunca ikişer film göstermiştir" (Stone, 1999: 191).



Resim 1. 6 - 21 Ağustos 1932 tarihleri arasında düzenlenen Esposizione d'Arte Cinematografica posterini.

Kaynak: Uluslararası Venedik Film Festivali İnternet Sitesi, La Biennale di Venezia, History of the Venice Film Festival Bölümü (2021) <https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival>

Film festivalleri ve ulusötesilik kavramları üzerinden araştırma için bir rota çizilmiş; öncelikle Türkiye diasporasının düzenlediği festivaller, ardından film festivalleri "Türk Film Festivali" adı altında araştırılmıştır. Bu isim altındaki belli başlı film festivallerinin varlığı ve bazılarının da isimleri bilinse de, bilinmeyen birçok festival bulunmakta ve bu festivallerin yapısında, düzenlenmesinde büyük farklılıklar oluşmaktadır. Asu Aksoy ve Kevin Robins'e göre (2003: 3); "Göç hem 'mekansal yer değiştirmeyi' hem de 'zamansal yer değiştirmeyi' içerir: göç hem anayurttan ayrılma ve uzaklaşma ile ilgilidir hem de geçmiş ile şimdi arasındaki devamsızlık deneyimini içerir." Yani göç eden toplumlar, göç ettiği yerden sadece mekansal olarak değil; kültürel ve manevi olarak da kopuşlar yaşar. Fakat Aksoy ve Robins (2003: 4); kaybolan topluluklar yerine yeni topluluklar yaratmanın ve yabancılaşmanın üstesinden gelmenin yolları olduğunu söyler. Yani esasında ulusötesi film festivalleri de bu yabancılaşmayı veya ana yurttan kültürel kopuşu engellemek için ortaya çıkmaktadır. "Türk Film Festivali" adı altında çok sayıda festival olsa da, literatürde, haklarında bulunabilen çalışmaların azlığı dikkat çekicidir ve bu yetersizliği aşmak üzere Türkiye ile ilintili ulusötesi film festivallerinin daha çok araştırılması gerekmektedir.³ Konuyla ilgili yapılan araştırmaların yanı sıra Türkiye ile ilintili ulusötesi film festivalleri medyada da çok fazla yer almamaktadır. Birkaç internet haberi dışında, yıllardır düzenlenen festivaller ana akım medyada kendilerine yer bulamamıştır. Devamlılığı olan film festivallerin çoğu düşük bütçeli festivaller olarak öne çıkmakta, yazılı ve görsel medyada yer bulamayan festivaller duyuru ve haberlerini sosyal medya üzerinden yapmayı tercih etmektedir. Çünkü sosyal medya, basın bülteni hazırlamaktan ve medyada yer bulmaya çalışmaktan daha pratik ve maliyetsiz bir yoldur, ayrıca genç kitlelere hitap etme fırsatı vermektedir.

Çalışmanın ön araştırma süreci devam ederken ortaya çıkan COVID-19 pandemisi çoğu festivali yapısal olarak değiştirmeye zorladı,

- 3 Ulusötesi Türk film festivalleri konusunda en güncel yayınlardan biri 2021 yılında Prof. Dr. Hasan Akbulut tarafından Screenfest Film Festivalleri Sempozyumu'nda sunulan *Anatomy of A Transnational Film Festival: London Turkish Film Festival* başlıklı bildiridir.

festivaller ya birbirini ardına ertelendi ya da iptal edildi. Yüz yüze etkileşimi çok uzun süre sekteye uğratan bu pandemi sırasında film festivalleri, yirmi birinci yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve son yıllarda hızla artan çevrim içi festival düzenleme yöntemini öğrenme yoluna gitti. Dolayısıyla yüz yüze düzenlenen film festivallerinin bu yeni çevrim içi film festivali kültürü sürecine uyum sağlayıp sağlayamayacağı ayrı bir konu başlığı oluşturmuştur. Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin yapısı hakkında bir araştırma yapılmak isteniyorsa çevrim içine geçiş süreçleri ve bu sürecin devamlılığı hakkında bilgi sahibi olunması gerekmektedir, çünkü festivallerin yönetsel, ekonomik ve izleyici yapısı büyük bir değişime uğramaktadır.

Araştırmanın konusu, gelişen küresel olaylar neticesinde, Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin yapıları, etki alanları, ekonomileri ve çevrim içine geçiş süreçleri olarak belirlenmiştir. Araştırmanın amacı, Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin organizasyonel ve yönetsel yapısını, finansman ve sponsorluk ilişkilerini ortaya koymaktır. Bu amaca yönelik olarak, A.B.D.'deki ve Almanya'daki Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivalleri arasından iki festivalin yönetiminde görevli birer üst düzey yönetici (festival direktörü, koordinatörü vb.) ile festivallerin yönetsel ve ekonomik



Resim 2. 20 - 29 Mart 2020 tarihlerinde yapılması planlanan 32. Münih Türk Film Günleri'nin ertelendiğine dair duyuru afişi .

Kaynak: Münih Türk Film Günleri Sosyal Medya Hesabı (2021)

yapıları, tarihçeleri, içerikleri, izleyici kitleleri, koronavirüs pandemisinde film festivallerinin tepkileri, devamlılıkları ve çevrim içine geçiş süreçleri üzerine yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler sonucu elde edilen bulgular sinemada ulusötesilik literatürü çerçevesinde analiz edilmiştir.

Buna istinaden Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerini araştırmak için şu soru başlıkları üzerinde durulmaktadır:

- Türkiye'yle ilintili olarak düzenlenen ulusötesi film festivallerinin ana biçimleri nelerdir?
- Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin organizasyon, yönetim, finansman, sponsorluk ilişkileri nasıldır?
- Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivalleri filmleri hangi kriterlere göre seçmekte ve göstermektedir?
- İçerik, hedef kitle, devamlılık gibi niteliklerden hangileri öne çıkmakta ve Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin karakteristik özellikleri haline gelmektedir?
- COVID-19 pandemisi sürecinde bu festivallerin tepki ve tutumları nasıldır?
- COVID-19 pandemisi; yönetim yapısı, finansman, devamlılık ve seyirci profili gibi açılardan Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerini nasıl etkilemiştir?

Literatür taraması sonucu Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin listesi çıkarıldıktan sonra bu festivallerin hangilerinin devamlılığı olduğu, hangilerinin çevrim içi süreçte festival düzenlediği ve ne tür filmler gösterdikleri üzerine odaklanılmıştır. Bu süreçte festivallerin güncel internet siteleri, sosyal medya hesapları, arşivleri ve gazete haberleri incelenmiştir. Bulguların bir kısmı bu verilerden oluşmaktadır. Araştırma, bir buçuk milyona yakın Türk vatandaşı ile Türkiye'den en çok göçmenin bulunduğu Almanya'ya ve iki yüz bini aşkın Türk vatandaşı göçmen ile Avrupa dışında en çok nüfus yoğunluğu (DİYİH 2017 Yılı Raporu, 2017) ve Türkiye'yle ilintili film festivali olan A.B.D.'ye göçün tarihsel arka planı üzerine yoğunlaşarak ilerlemektedir. Çalışmanın geldiği bu aşamada Almanya'dan Münih

Türk Film Günleri direktörü ve A.B.D.'den Seattle Türk Film Festivali direktörü ile görüşülmüş, Frankfurt Türk Film Festivali başkanı ile görüşmek üzere iletişime geçilmiştir.

Bulgular ve Tartışma

Varlığını sürdüren Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin listesi çıkarıldığında üç farklı mali yapı ön plana çıkmaktadır. Örneğin; görüşme gerçekleştirilen Seattle Türk Film Festivali ve Münih Türk Film Günleri'nin destekçileri arasında yerel Türk dernekleri, yerel kurum ve kuruluşlar veya daha bağımsız isimler göze çarpmaktadır. Frankfurt Türk Film Festivali ise T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, T.C. Frankfurt Başkonsolosluğu, Hessen Yüksek Öğrenim, Araştırma, Bilim ve Sanat Bakanlığı, Frankfurt Şehri Kültür Ofisi gibi Türkiye Cumhuriyeti veya Federal Almanya Cumhuriyeti devlet kurumları tarafından desteklenmekte, bir yandan da bağımsız sponsor ve destekçilere sahiptir. Bu bağlamda; festival örnekleminin bir ayağı bağımsız kuruluşlardan ve sponsorlardan finansman sağlayan festivallerden oluşturulmuştur. Diğer bir ayağı ise A.B.D. veya Almanya hükümetleri/yerel hükümetleri tarafından desteklenen festivallerdir. Fakat bu iki farklı finansman kaynağı genelde birlikte görülmektedir. Bir diğeri ise Türkiye Cumhuriyeti resmî kurum ve kuruluşları tarafından desteklenen festivallerdir. Çevrim içi platformlara geçiş sürecini de araştırmak için devamlılığı olan festivaller ile görüşmeler yapılmak istenmesine rağmen devamlılığı olan ve Türkiye Cumhuriyeti resmî kurum ve kuruluşları tarafından desteklenen festivallerin sayısı çok azdır ve devam edenler de çevrim içi sürece adapte olmakta zorlanmıştır.

Bugüne kadar T.C. Dışişleri Bakanlığı, T.C. Kültür ve Sanat Bakanlığı, T.C. Başkonsoloslukları gibi Türkiye Cumhuriyeti resmî kurumları tarafından desteklenen ve devam etmeyen Los Angeles Türk Film Festivali, Barselona Türk Filmleri Festivali, Avustralya Türk Film Festivali, Hong Kong Türk Film Festivali gibi dünyanın dört bir yanında düzenlenmiş onlarca festival bulunmaktadır. Devamlılığı olan ve bağımsız olarak nitelenebilecek festivallerin aksine devlet destekli festivaller ana akım medyada çok daha fazla yer almıştır. TRT

Haber, NTV, Anadolu Ajansı, Hürriyet, Sabah, Milliyet gibi birçok medya kuruluşu tarafından Hollywood Türk Film Festivali (son düzenlenme tarihi 2019), Hong Kong Türk Film Festivali (son düzenlenme tarihi 2013), Mannheim Türk Film Festivali (son düzenlenme tarihi 2017) gibi festivallerin haberleri yapılmasına rağmen, örneğin Seattle Türk Film Festivali veya Vancouver Türk Film Festivali ile ilgili haberler yalnızca gazeteduvaR veya T24 gibi çok az sayıda medya kanalı tarafından duyurulmaktadır. Medya aracılığıyla duyurusu yapılan ve devamlılığı olmayan festivallerin ortak noktaları arasında düzenleyenlerinin veya destekçilerinin Türkiye Cumhuriyeti kurum ve kuruluşlarının yer alması öne çıkmaktadır.

Gösterim Programları

15 Nisan 2021 - 2 Mayıs 2021 tarihleri arasında Almanya genelinde çevrim içi olarak düzenlenen 32. Münih Türk Film Günleri'nde, on dokuz gün boyunca, 12 uzun metraj film ve belgesel ile 15 kısa film gösterilmiştir (32. Türk Film Günleri 2021, n.d.). Gösterim programı içerisindeki kısa filmler "Kadının Kıssası" ve "Queer Panorama" başlıkları altında yapılmıştır. Festival direktörü, kendisi tarafından bir film havuzu oluşturulduğunu, filmlerin seçimini yapan jürinin mevcut yönetim kurulu, kurucu üyeler ve çalışan gönüllülerden oluştuğunu ve puanlama ile seçim yapıldığını aktarmıştır. Fakat bu seçimden sonra festival direktörü, kendisi tarafından, seçilen filmlerin yönetmenlerinin aldığı ödüllerden gazete demeçlerine ve attığı tweetlere varana dek incelediğini ve tekrar eleme yapıldığını belirtmiştir (Sarılı, 11 Haziran 2021). Pandemi sebebiyle ertelenen ve 5

The image shows a promotional banner for the Frankfurt Turkish Film Festival. On the left is a golden trophy. The main text includes 'ÜBER DAS FESTIVAL FESTIVAL HAKKINDA', 'IMPRESSUM KÜNYE', and 'DATENSCHUTZ'. A central table lists years from 2012 to 2020. To the right, it says 'IN ZUSAMMENARBEIT MIT:' followed by logos for 'STADT FRANKFURT AM MAIN', 'FILM - SAN VİYATI', 'FILMBAUS FRANKFURT', 'FESTIVAL HESSEN', 'CineStar', and 'filmforum.höchst'. At the bottom, there are logos for 'T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI', 'HESSEN', 'STADT FRANKFURT AM MAIN', 'STADT FRANKFURT AM MAIN', 'AMT FÜR MULTIKULTURELLE ANGELEGENHEITEN FRANKFURT AM MAIN', and 'HESSEN FILM HESSEN'.

Resim 3. Frankfurt Türk Film Festivali, Festival Destekçileri

Kaynak: Frankfurt Türk Film Günleri İnternet Sitesi (2021)

Mayıs 2020 – 12 Mayıs 2020 tarihleri arasında 8 gün boyunca çevrim içi olarak düzenlenen Seattle Türk Film Festivali'nde, 4 uzun metraj film ve belgesel ile 10 kısa film gösterimi yapılmıştır (STFF 2020, n.d.). Seattle Türk Film Festivali direktörü, filmlerin hangi kriterlere göre seçildiğiyle alâkalı olarak; düzenleme kurulunun hangi filmlerin iyi olduğuna inanıyorsa onları gösterim programına aldığını, diğer film festivallerinden daha farklı bir program oluşturduklarını, bunun festivalin vizyonu ve misyonu doğrultusunda; çok sesli ve her kesimden film göstermek için yapıldığını ifade etmiştir (Aysan, 8 Ocak 2021). Yöneticileriyle görüşme yapılan iki festival de yapım yılı fark etmeksizin, çoğunlukla bağımsız uzun metraj yapımları gösterim programına dahil etmiş ve kısa film gösterimleri yapmıştır. Münih Türk Film Günleri direktörü konuyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Türkiye'deki filmlere bir şekilde hizmet etmek zorundayız. O filmlerin Türkiye'de sesi çıkmıyorsa biz burada ses olmak zorundayız. Örneğin; Queer Panorama ve Kadının Kıssası bu şekilde ortaya çıktı. Son üç yıldır, burada adeta savaş veriyorum bir şeylerin sesi olmak için. İşin aslına baktığımızda zaten suya sabuna dokunmuyoruz. Elimizde madem böyle bir festival var, o zaman bunları kullanarak yönetmene, filmin emekçilerine, filmin kendisine bir şekilde prestij kazandırmalıyız. Madem 32 yıldır varolan bir festivaliz ve özgürüz; o zaman filmler bu festivalden faydalanmak zorunda, biz bunu onlara sağlamak zorundayız” (Sarılı, 11 Haziran 2021).

İki festivalin 2020 ve öncesi yıllardaki gösterim programlarında, Anadolu coğrafyasının ortak sorunlarını ele alan, bu sorunlara ilişkin olgulara odaklanan filmlere yaygın olarak yer verildiği görülmektedir. Seattle Türk Film Festivali 2020 yılında Tunceli'nin Ovacık ilçesinde, siyasi tarih boyunca Türkiye Komünist Partisi'nden ilk defa belediye başkanı seçilen Fatih Mehmet Maçoğlu'nun hikâyesini ve ilçede yaşananları anlatan (STFF 2020, n.d.) *Ovacık* (Ayşegül Selenga Taşkent, 2019) belgeselini göstermiştir. 2018 yılında Münih Türk Film Günleri ise Ayşe Toprak'ın yönetmenliğini yaptığı, ortak noktaları Suriyeli birer mülteci ve eşcinsel olmaları olan; Berlin'de yaşayan bir LGBT hakları aktivisti Mahmoud ile İstanbul'da kuaför-

lük yapan Hussein'in hikâyesinin anlatıldığı (29. Türk Film Günleri 2018, n.d.) *Mr. Gay Syria* (Ayşe Toprak, 2017) filmi ve hakkında 15 yıla kadar hapis istemiyle dava açılan Kürt yönetmen Kazım Öz'ün *Zer* (Kazım Öz, 2017) filmi göstermiştir. Münih Türk Film Günleri festival direktörü ile yapılan görüşmede en çok ilgi çeken, izlenen filmler ve konular sorulduğunda; en çok seyirci çeken filmlerin daha çok Kürt sorununun ele alındığı filmler olduğunu söylemekte ve bu filmlerin gösterimlerinin yapıldığı salonların kesin olarak dolduğunu eklemektedir (Sarılı, 11 Haziran 2021).

Seyirci Profili

Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin yapısı ile ilgili çıkarımlar yapmak için en önemli konu başlıklarından biri de seyirci kitlesinin kimlerden oluştuğudur. A.B.D.'deki ve Almanya'daki iki festival seyirci profili açısından farklılık göstermektedir. A.B.D.'nin Washington eyaletinde bulunan Seattle'daki katılımcı sayısı ile ilgili olarak, festival direktörü; "Türk festivali olduğu için daha çok Türkler katılım sağlıyor fakat son iki üç senedir yabancıların katılımı artmış durumda" (Aysan, 8 Ocak 2021) demektedir. Seattle Türk Film Günleri seyircisinin %80'inin Türk, %20'sinin ise A.B.D. vatandaşı ya da Türk olmayan seyircilerden oluştuğunu (Aysan, 8 Ocak 2021) söylerken Münih Türk Film Günleri'nde ise Almanlar ile Türkler arasındaki seyirci oranının neredeyse yarı yarıya, seyircilerinin en az %40'ının yaş ortalaması yüksek Almanlar olduğu (Sarılı, 11 Haziran 2021) cevapları alınmaktadır. Buna istinaden, her ne kadar daha detaylı bir araştırma sürecine devam ediliyor olsa da; Almanya'daki toplumun, Türkiye diasporasının varlığına daha aşina bir toplum olduğu kanısı ortaya çıkmaktadır. Bu festivaller ve Türkiye ilintili katılımcıları Almanya'da daha göz önündeysen A.B.D.'de daha görünmez olabilmektedir.

Festival Destekçileri ve Sponsorluklar

Seattle Türk Film Festivali bir Türk Derneği olan TACAWA (Turkish American Cultural Association of Washington) tarafından düzenlenmekte, Türkiye Cumhuriyeti bağlantılı bağımsız sponsorlar tarafından desteklenmektedir.

Münih Türk Film Günleri'nin finansman kaynağı ve destekçileri ise Münih/Almanya merkezli birçok kurum ve kuruluşa dayanmaktadır. Münih Türk Film Günleri, festivalin kurulduğu 1989'dan bugüne kadar kurucu SinemaTürk Derneği, Münih Belediyesi Kültür Dairesi'nden bütçe alan ve bu bütçenin dağıtımını sağlayarak Münih'te yirmiye yakın festivalin düzenleyeni durumunda olan çatı kuruluş FilmStadt ve Münih Şehir Kütüphaneleri gibi farklı birçok kurum tarafından desteklenmiştir (Sarılı, 11 Haziran 2021).

Münih Türk Film Günleri direktörü, T.C. Münih Başkonsolosluğu'ndan bugüne kadar doğrudan destek görmediklerini fakat festivalin ilk yıllarında gümrük masraflarından kaçınmak için 35mm film kopyalarının Başkonsolosluk üzerinden gönderildiğini ifade etmektedir. Direktörün beyanına göre; 1995 yılında festivalde *Di-yarbakır: Hukukçuluğumdan Utanıyorum* (Karaman Yavuz, 1995) filmi gösterilmek istenmiş fakat gösterime bir gün kala T.C. Münih Başkonsolosluğu filmin gösteriminin yapılmasını istememiştir. O dönem gösterimler 35mm filmlerle yapıldığı ve 35mm kopyalar halinde geldiği için; T.C. Kültür Bakanlığı, filmleri T.C. Münih Başkonsolosluğu'na yollamakta ve festival yönetimi başkonsolosluktan teslim almaktadır. Bu durum ortaya çıkınca başkonsolosluk filmlere el koymuş, fakat festival geri adım atmayacağını ve filmin gösterimini yapmak istediğini başkonsolosluğa bildirmiştir. Başkonsolosluğun 35mm film kopyalarını festivale teslim etmemesi üzerine film VHS kasetler



Resim 4. Münih Türk Film Günleri Festivali Düzenleyicileri

Kaynak: Münih Türk Film Günleri İnternet Sitesi (2021)

üzerinden gösterilmiştir. Bütün seyircilere bu durum; "Biz filmi 35mm film kopyalarından göstermek istedik, sizler bu filmi sinema salonunda izleyecektiniz. Görüntü kalitesinin düşük olmasının sebebi 35mm kopyaların bize teslim edilmemesidir" şeklinde anlatılarak gösterim yapılmıştır (Sarılı, 8 Kasım 2021). Bu olaydan sonra bazı dönemlerde yalnızca ziyaret amaçlı veya açılışa gelen konsolosluk yetkilileri olmuştur fakat festival direktörü bu olaydan sonra ne festival ne de Türkiye Cumhuriyeti'nin herhangi bir resmî kurumunun karşı karşıya gelmemeye çalıştığını ifade etmektedir. Festival direktörü, yapılan görüşmede, "özgür, bağımsız, muhalif ve iyi film" motosunu benimsemiş olan Münih Türk Film Günleri'nin, Türkiye Cumhuriyeti'nden herhangi bir resmî kuruma veya sponsora bağlanmak istemediğini ifade etmektedir. Muhalif film göstermenin ekonomik bağımsızlıktan geçtiği düşüncesiyle hareket etmekte ve destekleri sadece Almanya yerelindeki kaynaklardan sağlamaktadırlar. Almanya'daki herhangi bir kurum veya kuruluşun baskı ve sansür uygulanıp uygulanmadığı, uyarı görüp görmedikleri sorulduğunda ise festival direktörünün cevabı "Hayır." olmuştur. Her ne kadar Almanya Federal Cumhuriyeti kurum ve kuruluşlardan destek görseler de bu destek bağımsız kalmalarını engellememektedir (Sarılı, 11 Haziran 2021). Seattle Türk Film Festivali'nde ise finansman kaynağı ve sponsorluk ilişkileri daha farklı bir biçimde işlemektedir. Türkiye'deki kamu kurumlarından, sivil toplum kuruluşlarından festival için bir destek görüp görmedikleri sorulduğunda, festival direktörü Türkiye Cumhuriyeti resmî kurumları bağlantılı hiçbir destek görmediklerini ama 2017 yılında Türkiye'den yönetmen, yapımcı ve oyuncularını Seattle'a getirme konusunda Türk Hava Yolları ile ufak bir işbirliği yaptıklarını, şu an aralarında herhangi bir işbirliği olmadığını, Türk Hava Yolları festivali tekrar desteklemek isterse yanıtlarının olumsuz olmayacağını belirtmektedir. Festivalin sponsor ve destekçileri bağımsız isimler ve kuruluşlardan oluşmaktadır. Gayrimenkul ofisi veya marketler, kafeler veya kast ajansları gibi birçok farklı sektörden Türkiye ilintili bağımsız destekçileri bulunmaktadır. Festival direktörü, konu hakkındaki düşüncelerini "Buradaki Türk iş yeri sahipleri ve bireysel destekçilerimiz var. Her yıl para almaya çalışıyoruz,

bizleri desteklemelerini istiyoruz ve sağ olsunlar destekliyorlar” (Aysan, 8 Ocak 2021) şeklinde aktarmaktadır. Ek olarak, bağımsız kalma çabalarını “Belirli bir ideolojimiz yok ama iyi film göstermek istiyoruz. Çok seslilik bizim için önemli. Dolayısıyla herhangi bir yerden destek aldığınızda yaptırımlarla beraber gelebilir, böyle bir durumla karşılaşmak istemiyoruz” (Aysan, 8 Ocak 2021) şeklinde ifade etmektedir. A.B.D. kaynaklı finansman desteği olarak ise 2020 yılında Seattle Office&Arts Culture adında bir devlet kurumundan az da olsa mali destek gördüklerini, kurumun Seattle’daki sanat toplumunu çok sesli yapmaya çalıştığını ve bu yüzden festivale destek verdiğini eklemektedir.

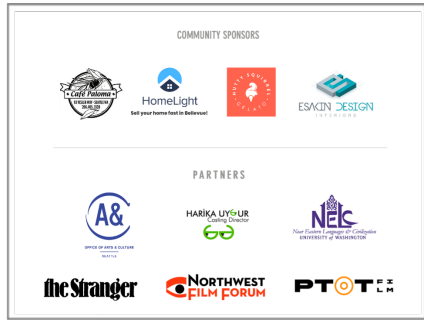
COVID-19 Pandemisi ve Çevrim İçi Platformlara Geçiş

COVID-19 pandemisinin ortaya çıkışından itibaren, Türkiye’yle ilintili ulusötesi film festivallerinin çevrim içine geçiş süreçleri farklılıklar arz etmiş ve bu farklılıklar istatistiksel olarak da festivalleri etkilemiştir. Münih Türk Film Günleri 2020 yılında festivali iptal etme, Seattle Türk Film Festivali ise erteleme kararı almıştır. Daha sonra her iki festival de çevrim içi gösterimler yapmayı tercih etmiştir. Seattle Türk Film Festivali direktörü; festival yönetimi olarak, festivali iptal etme kararı almasalar da bir süre erteleme



Resim 5. Seattle Türk Film Festivali Festival Sponsorları

Kaynak: Seattle Türk Film Festivali (2021)



Resim 6. Seattle Türk Film Festivali Festival Sponsorları

Kaynak: Seattle Türk Film Festivali (2021)

kararı aldıklarını, bu sırada çevrim içi sürece çabuk adapte olan diğer festivalleri takip etme yoluna gittiklerini ifade etmektedir. En büyük desteğin iş birliği içinde oldukları Northwest Film Forum'dan geldiğini, öncelikle onların çevrim içi platforma geçip festivalin çevrim içine taşınmasına ön ayak olduğunu söylemektedir (Aysan, 8 Ocak 2021). Münih Türk Film Günleri direktörü ise 2020 yılında bütün festival hazırlıklarının bittiğini, sadece festivalin gününün gelmesini beklediklerini dolayısıyla 2020 yılındaki festivalin iş yükü anlamında tamamlanmış olduğunu, festival iptal edilince kendileri için travmatik bir durum yarattığını ifade etmektedir. Esasında çevrim içi festivali yapmak istemediklerini, son ana kadar herkesle olan anlaşmalarını aniden yüz yüze festival yapabilir durumda tuttuklarını fakat sürecin onları yine de çevrim içi festival sürecine ittiğini aktarmaktadır (Sarılı, 11 Haziran 2021). Her iki festival direktörü de festivalin devamlılığına çok önem verdiğini belirtmektedir. Münih Türk Film Günleri Festival direktörü ve yönetim kurulu çevrim içi festival yapmaktan hiç memnun olmasa da, 2020 senesinde festivali iptal ettikleri için bu sene iptal edemeyecekleri düşüncesinde birleşmiştir. Festival bir daha iptal edilirse festivalin üç sene boyunca düzenlenememesinin sorun yaratacağı düşünülmüştür ve festival direktörü de görüşmede festivalin devamlılığının öneminden bahsetmektedir;

"Yani burada önemli olan şu, belki de çok marjinal bir durum olduğu için belki de 1-2 seferliğine filmler bir şekilde hala seyircisiyle buluşmaya devam etmek zorunda. Bu bizim çok hoşlandığımız, çok büyük keyif aldığımız bir süreç olmadı. Seçenek olsa bir daha sadece asla çevrim içi bir festival yapmak istemiyoruz, zorunda kaldığımız için yaptık" (Sarılı, 11 Haziran 2021).

Seattle Türk Film Festivali ve Münih Türk Film Günleri direktörleri, festivali çevrim içi platforma taşımamanın seyirci açısından rahatlık avantajı olsa da bir daha sadece çevrim içi bir festival yapmayacakları konusunda hemfikir olmaktadır. Her iki direktör de hibrid gösterimler ve söyleşilerin makul olduğunu fakat festivallerin yüz yüze iletişim kurulması gereken etkinlikler olduğunu ve çevrim içi platformlar üzerinden yapılan gösterimlerin, söyleşilerin ve etkinliklerin festivallerin dokusunu bozduğunu düşünmektedir.

COVID-19 pandemisi sonrası çevrim içi platformlara taşınınca her iki festival de gösterim sürelerini ve etkinliklerini daha geniş bir zamana yaymıştır. Münih Türk Film Günleri dokuz günlük gösterim süresini on yedi güne, Seattle Türk Film Festivali dört günlük gösterim süresini bir haftaya uzatmıştır. Seattle Türk Film Festivali direktörünün beyanına göre; çevrim içi platforma geçiş yapınca seyirci sayıları yaklaşık iki kat artmış durumdadır. Festival direktörü artışın olumlu olduğunu ama bu duruma gelir açısından bakıldığında aynı şekilde geri dönmediğini belirtmektedir. Gala gecesi, açılış gecesi gibi etkinliklerin getirdiği gelire aynı meblağlara ulaştıklarını ama kesinlikle daha çok ve çeşitli bir seyirci kitlesine hitap ettiklerini eklemektedir. Münih Türk Film Günleri'nde ise seyirci sayısının artış göstermediği fakat festivalin kemik izleyici kitlesinin bir yıl ara verilen festivale hızlı bir şekilde ilgi gösterdiği ortaya çıkmaktadır; satılan toplam biletin yarısı festival başlamadan önce satılmıştır. Buna rağmen, festival direktörü, çevrim içi etkinliklerden insanların sıkıldığını ve 2020 yılındaki festivalin hemen organize edilip çevrim içi platforma geçişi sağlanabilseydi daha çok insanın dikkatinin çekilebileceğini ve seyirci sayısı olarak daha yüksek sayılara ulaşabileceklerini belirtmektedir. Pandemi yeni başladığında insanların heyecanla bir şeyler izlemek için yeni platformlar, yeni etkinlikler aradıklarını; tiyatroların, konserlerin çevrim içi izlendiğini fakat herkesin çevrim içi etkinliklere kısa sürede doyduğunu festival seyircisindeki sabit kalışın sebebi olarak açıklamaktadır. Münih Türk Film Günleri, 5 - 12 Aralık 2020 tarihlerinde yapılan Seattle Türk Film Festivali'nden yaklaşık dört buçuk ay sonra 15 Nisan - 2 Mayıs tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Seattle Türk Film Festivali'nin seyirci sayısındaki artış da bu durumun sonucu olarak açıklanabilir.

Sonuç

Araştırma kapsamında şu ana kadar iki festival ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu bildiriye sunulan ön bulgu ve analizler Seattle Türk Film Festivali ve Münih Türk Film Günleri direktörleriyle yapılan görüşmelere, bu festivaller ve diğer Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivalleri ile ilgili ikincil kaynaklardan elde edilen bilgilere

dayanmaktadır. Bağımsız kaynaklardan veya Türkiye Cumhuriyeti resmî kurumları dışındaki kaynaklardan destek alan festivallerin ortak noktaları bulunmaktadır. Her iki festival yöneticisi de ekonomik bağımsızlığın, festivalleri ve gösterim programlarını özgürleştirdiği kanısındadır ve COVID-19 pandemisi sürecinde festivali devam ettirme kararı alarak devamlılığa verdikleri önemi vurgulamaktadır. Gösterim programları çeşitlilik arz etse de gösterdikleri filmler çok büyük oranda Türkiye kökenli filmlerden oluşmaktadır. Fakat konu bazında bu çeşitliliği anlamak daha olası görünmektedir. İsimlerinde "Türk Film Festivali" ya da "Türk Film Günleri" ifadeleri yer alsa da politik ve ideolojik olarak milliyetçi bir pozisyonu tercih etmedikleri, Türkiye topraklarında yaşayan farklı toplumsal ve etnik grupları temsil eden filmleri gösterdikleri de görülmektedir. Seyirci profili açısından da, görüşme yapılan festivaller farklılık göstermektedir. Çevrim içi süreçte de seyirci sayılarının farklı şekilde dönüştüğü gözlenmiştir. Ancak seyirci profilleri konusunda daha net bulgular elde etmek için Almanya'dan ve A.B.D'den farklı festivallerle de görüşme yapılması gerekmektedir. Türkiye'den, devlet bağlantılı kurum ve kuruluşlar tarafından desteklenen festivallerde ise devamlılık sorunu yaşanmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti destekli Los Angeles Türk Film Festivali, Barselona Türk Filmleri Festivali, Belgrad Türk Film Festivali gibi festivaller kısa süreli düzenlenip devamlılık sağlayamamış durumdadır. Hem Almanya Federal Cumhuriyeti ve hem Türkiye Cumhuriyeti resmî kurumları tarafından desteklenen Frankfurt Türk Film Festivali ise 2020 yılında, COVID-19 pandemisi sebebiyle festivalin ödül törenini 2021 yılına ertelemek zorunda kalmış, 20-25 Haziran 2021 tarihlerinde düzenlenmesi planlanan festivali de 25-30 Ekim 2021 tarihinde yüz yüze yapılmak üzere ertelemiş ve çevrim içi ortama adapte olmamıştır. Buna rağmen devamlılığı olan ve bağımsız olarak nitelendirebileceğimiz festivallerin aksine Türkiye Cumhuriyeti destekli festivaller ana akım medyada daha çok yer bulmaktadır. Daha organik ve bağımsız olarak düzenlenip finanse edilen festivallerin pandemiyle başa çıkma becerisinin daha yüksek olduğu, bu festivallerin yeni koşullar altında devamlılıklarını korudukları, buna karşın devlet destekli festivallerin çevrim içine geçiş sürecinde kıs-

men başarısız oldukları ve devamlılıklarını koruyamadıkları anlaşılmaktadır. Devamlılığı olan veya olmayan, Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivalleri hakkında bulunan çalışmaların azlığından dolayı ortaya çıkan bu çalışma ile, Türkiye'yle ilintili ulusötesi film festivallerinin ifadelerini tartışmak için genel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Bu konudaki bilinirliği arttırmayı da amaçlayan bu çalışma ile sinema ve ulusötesilik konularında literatüre katkıda bulunulması hedeflenmektedir.

Kaynakça

Aksoy, A. & Robins, K. (2002). Banal Transnationalism: The Difference that Television Makes. *Transnational Communities Programme Working Paper Series*, WPTC-02-08.

Aysan, Ş. Çevrim İçi Görüşme, 8 Ocak 2021.

Cannes Film Festivali İnternet Sitesi, 73 Editions, The History of the Festival, 8 Kasım 2021 tarihinde erişildi. <https://www.festival-cannes.com/en/73-editions/history>

Frankfurt Türk Film Festivali İnternet Sitesi, 22 Kasım 2021 tarihinde erişildi. <https://www.turkfilmfestival.de/>

Münih Türk Film Günleri İnternet Sitesi, Hakkımızda, 8 Kasım 2021 tarihinde erişildi. <https://tuerkischefilmstage.de/tr/hakkimizda>

Sarı, A.G. Çevrim İçi Görüşme, 11 Haziran 2021.

Sarı, A.G., Yazılı Görüşme, 8 Kasım 2021.

Seattle Türk Film Festivali İnternet Sitesi, Support, Sponsors, 8 Kasım 2021 tarihinde erişildi. <https://www.stff.org>

Stone, M. (1999). Challenging cultural categories: The transformation of the Venice Biennale under Fascism. *Journal of Modern Italian Studies*, 4:2, 184-208.

T.C. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı Dış İlişkiler ve Yurt Dışı İşçi Hizmetleri Genel Müdürlüğü. (2017). DİYİH 2017 Yılı Raporu.

Pandemi Döneminde Güney Kore’de Sinema Endüstrisi ve Film Festivalleri: Seyirciyle Sinema Salonunda Buluşma Yolları

Mutlu Binark¹

Özet

Bu çalışmada pandemi döneminde Güney Kore’de sinema endüstrisinin ve uluslararası film festivallerinin seyirci ile sinema salonunda buluşmak için geliştirdiği yollar irdelenecektir. Çalışma kapsamında Busan Uluslararası Film Festivali (<https://www.biff.kr/eng/>), Bucheon Uluslararası Fantastik Film Festivali (<http://www.bifan.kr/eng/index.asp>), Jeonju Uluslararası Film Festivali (<https://eng.jeonjufest.kr/>), PyeongChang Uluslararası Barış Filmleri Festivali (<https://pipff.org/eng/default.asp>) ve DMZ Uluslararası Belgesel Film Festivali (<https://www.dmzdocs.com/eng/default.asp>) örnekleri üzerinden gidilerek, beş film festivalinin film ile seyircinin sinema salonunda buluşması gereğini sinema kültürü olarak yorumlamaları, bundan dolayı da Sağlık Bakanlığı’nın gerektirdiği önlem ve düzenlemeleri temel alarak seyirci ve film gösterimini sinema salonunda buluşturma yolları ele alınacaktır. Kore Film Konseyi’nin (KOFIC) pandemi döneminde sinema endüstrisine ve film festivallerine verdiği destekler, sinema seyircisinin salonlara geri dönüşü bağlamında tartışılacaktır. Pandemi döneminde küresel ve yerel çevrimiçi akışım platformlarının bir filmin ilk gösterim alanı olması hususu Kore sinema endüstrisi örneğinde incelenecektir. Endüstrinin çevrimiçi akışım platformlarında ve yahut sinema salonunda ilk gösterimi gerçekleştirme arasında seçim yapma konusunda yaşadığı gerilim, farklı-hibrit gösterim stratejileri tartışılacaktır. Güney Kore’de sinema endüstrisi ve film festivallerinin pandemi sürecindeki bu deneyiminin tartışılması, KOFIC ve KOCCA (Kore Yaratıcı İçerik Ajansı) gibi kurumlar dolayısıyla uzun erimli kamu desteklerinin gerçekleştiği, her çeşit K-içeriklerin desteklenmesi ve geliştirilmesi temelli yaratıcı içerik endüstrisi politikasının olduğu bir ülke-

1 Prof. Dr. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi RTS Bölümü, binark@hacettepe.edu.tr ORCID ID0000-0002-7458-5203

nin pandemi döneminde kültür politikalarına yönelik risk yönetimi stratejilerini görmemize olanak tanıyacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kore Film Konseyi (KOFIC), Kore Yaratıcı İçerik Ajansı (KOCCA), pandemi, Kore'de Film Festivalleri, çevrimiçi akışım platformları.

Film Industry and Film Festivals in South Korea during the Pandemic: Ways to meet with the audience in the movie theater

Abstract

In this paper, the ways developed to meet with the audience in the movie theater by the film industry and international film festivals in South Korea during the pandemic will be discussed. Within the scope of the study, Busan International Film Festival (<https://www.biff.kr/eng/>), Bucheon International Fantastic Film Festival (<http://www.bifan.kr/eng/index.asp>), Jeonju International Film Festival (<https://eng.jeonjufest.kr/>), Pyeongchang International Peace Film Festival (<https://pipff.org/eng/default.asp>) and DMZ International Documentary Film Festival (<https://www.dmzdocs.com/eng/default.asp>) are selected as case study. These five Film Festivals in South Korea that there is a need for the film and the audience to meet in the movie theater as a part of the cinema culture, and therefore, these festivals seek ways to bring the audience and the movie screening together in the movie theaters considering the measures and the regulations required by the Ministry of Health. The supports of the Korean Film Council (KOFIC) to the film industry and film festivals during the pandemic will be discussed in the context of the return of the cinema audience to the movie theaters. The issue of global and local online streaming platforms being the first screening medium of a movie during the pandemic is also discussed in the example of the Korean film industry. This paper will discuss the tension experienced by the film industry in making a choice between performing the first screening on online streaming platforms or in the movie theater, and different-hybrid screening strategies. Analyzing the experience of the South Korean film industry and the film festivals during the pandemic, we have an opportunity to grasp the long-term government support through the institutions such as KOFIC and KOCCA (Korean Creative Content Agency), and to observe that South Korea's creative content industry policy based on the support and development of all kind of K-contents. Throughout this analysis, we can see the risk management strategies for cultural policies of South Korea.

Keywords: Korean Film Council (KOFIC), Korea Creative Content Agency (KOCCA), pandemic Film Festivals in Korea, online streaming platforms

Giriş

Sinema eseri sanatsal bir anlatı olduğu kadar, ideolojik bir anlatı ve ticari bir üründür. Bu eserin, seyirciyle buluşması film okuma pratiğinin gerçekleşmesi ve eserin anlamlandırılması için temel koşuldur. Film festivalleri de, yönetmenlerin, yapımcıların ve oyuncuların bu üretimi seyirciyle paylaşma ve okuma pratiğini birlikte deneyimleme uzamlarıdır. Film festivallerinin ana mekânı olan sinema salonları, film izlemek için özel bir zamanın diğer uyarılardan yalıtılarak tahsis edilmesine ve mekânın eşanlı izleme deneyiminde birçok kişi tarafından paylaşılmasına olanak verir. Festival an'ında film izlemek, filmi üreten ekiple ve seyircilerin arasında etkileşim doğurduğu için, toplumsal bir edimdir. Julian Stringer de film festivallerinin, "kültürlerarası ilişkilerin kurulduğu ve korunduğu kültürel bir matris" olduğu vurgusunu yapar (Stringer, 2001'den aktaran Erkılıç, vd., 2020, s.38). Üstelik kanımca festival an'ında anlatı olarak film ile sinema salonunda seyircinin buluşmasının şölenvari bir yanı vardır. Bu şölen seyircilerin anlatının gramerini çözme, göstergelerin izini sürme çabasıyla ve yorumlayıcı topluluk oluşturmasıyla gerçekleşir.

2020 yılının başında ilk olarak Çin'de tanımlanan yeni korona virüs, tüm dünyaya hızla yayılarak pandemiye dönüşmüş, toplumsal, ekonomik ve kültürel yaşamın birçok alanını olumsuz etkilemiştir. Sinema endüstrisi, sinema salonları ve film festivalleri pandeminin yarattığı toplumsal ve ekonomik duraklamalardan en olumsuz etkilenen kültürel üretim ve tüketim alanlarıdır. Bu çalışmada, pandemi döneminde Güney Kore'de sinema endüstrisi ve film festivallerinin seyirciyle sinema salonlarında buluşmak için geliştirdikleri çözümler kamu kurumlarının yayınladıkları politika raporları, festivallerin web sitesinde yayınlanan pandemi döneminde festival seyircisine yönelik önlemleri içeren duyuruların analizi ile serimlenecek, sinema endüstrisi ve festivallerin geleceğine ilişkin bazı çıkarımlarda

bulunulacaktır.

Güney Kore devleti, hükümet kimlerden teşkil ederse etsin yaratıcı içerik endüstrileri alanında "devletin destekleyici eli" politikasına, uzun erimli ve kurumsallaşmış bir kültür politikasına sahiptir. Bu politikanın sinema alanında yaşama geçirilmesinde Kültür, Spor ve Turizm Bakanlığı'na bağlı, ama özerk bir niteliğe sahip uzmanlaşmış emek gücünden oluşan Kore Film Konseyi (Korean Film Council) (KOFIC) söz sahibidir. Gerek KOFIC'in olsun gerekse yaratıcı içerik endüstrilerin desteklenmesi ve politika geliştirilmesinden sorumlu diğer kamu ajanslarının (özellikle Kore Yaratıcı İçerik Ajansı-Korean Creative Content Agency) (KOCCA) eşgüdümlü bir şekilde pandemi döneminde endüstrinin sorunlarını çözmeye yönelik çeşitli destekleri ve önerileri yaşama geçirmesi, Kore'de film endüstrisi ve film festivalleri açısından, dünyanın diğer coğrafyalarına göre önemli bir imkân olmuştur. Aşağıda sırasıyla, kamunun kültür politikası olarak sinema endüstrisine bakışı ve KOFIC'in pandemi dönemindeki rolü, film festivallerinin seyirciyle buluşmaya "sinema kültürünün" bir parçası olarak verdiği önem ve sinema endüstrinin pandemi döneminde küresel çevrimiçi akışım platformları ile kurdukları "kazan-kazan" şeklinde tanımlanan ilişki ele alınacaktır.

Sinema Endüstrisi Alanında Devletin Eli Politikası: Sansürden Destek Politikasına ve KOFIC'in Kuruluşu

Kore'de 1990'lı yılların başına değin uzun süren askeri diktatörlük dönemleri ağır sanayi temelli toplumsal kalkınmayı öncelerken, demokratik haklar ve siyasal, toplumsal ve kültürel alanda farklı kanaatlerin ve ifadelerin temsil edilmesini baskılamış, sinema endüstrisi alanında sansür ve yabancı filmlere yönelik ağır gösterim kotası politikası uygulanmıştır (Jin, 2020). Kim Hyae-Joon sinema endüstrisi alanında kültür politikalarının üç şekilde gerçekleşebileceğini belirtmektedir. Bunlar, sırasıyla denetim modeli, destek modeli ve serbest pazar modelidir (b.t., s. 351). Kore'deki model, Kore siyasi

rejiminin demokratikleşmesiyle birlikte denetim modelinden destek modeline evrilmiştir. Başkan Park Chung-Hee döneminde çıkarılan ve film endüstrisi üzerinde sansür temelli bir denetim kuran 1962 tarihli Sinema Filmleri Yasası'ndan sonra, 1996 yılında Film Destekleme Yasası çıkartılmıştır. Bu yasa günümüze gelene değin birçok kez revize edilmiştir (Jin, 2020, s.18, s.23).

1988 Seul Olimpiyatlarını müteakip, siyasal rejimin liberalleşmesi içerik endüstrileri üzerinde kamu erkinin sansür ve denetim baskısını hafifletmiş, özellikle Başkan Kim Dae-Jung'un "Destekle ama müdahil olma" görüşüyle (Jin, 2020, s.29), ifade özgürlüğü ve yaratıcılık arasındaki pozitif ilişki Kore hükümetinin kültür politikası aktörleri tarafından kavranmış durumdadır. Her iki Başkan Kim'ler döneminde yaratıcı içerik endüstrileri alanı Güney Kore'nin ihracat kaynağı olarak görülmüştür (Binark, 2019 a, 2019b).

Sinema endüstrisine yönelik kamunun kültür politikasının kurumsallaşması 1973 yılında Kore Uzun Metrajlı Filmleri Destekleme Komisyonu (Korean Motion Picture Promotion Corporation) (KMPPC) ile başlamış olup, Komisyon ülkede film kotası kapsamında gösterime giren yabancı filmlerin gişe gelirlerinden belli bir payı yerli sinema endüstrisinin desteklenmesi için ayırmaya başlamıştır. 1984 yılında Kore Film Sanatları Akademisi (Korean Academy of Film Arts) (KAFA) kurulmuştur. KMPPC 1990-1999 yılları arasında yabancı filmlere yönelik ithalat kotasının kaldırılmasının ardından, Kore sinemasının desteklenmesi için yeni destek alanlarını, örneğin senaryo yazımı, teknik araçların yenilenmesi, teknik ekibin eğitimi, film dağıtım fuarlarına katılım desteklerini; 2000-2010 yılları arasındaysa bağımsız sanat sinemasına yönelik fon kaynaklarını, uluslararası ortak yapımlara yönelik destek programlarını yaşama geçirmiştir (Binark, 2019b, s. 95-96). Ancak bu destekleri sistematize eden, bilimsel ve uzun erimli bir politika dönüştüren kurum Kore Film Konseyi olmuştur. 1999 yılında sinema alanında kamu desteklerinin düzenlenmesi ve Kore sinemasında yeni yaratıcıların, altyapının ve anlatıların geliştirilmesi amacıyla Kore Film Konseyi (Korean Film Council) (KOFIC) kurulmuştur.

KOFIC, Kültür, Spor ve Turizm Bakanlığı'na bağlı çalışan bir kamu ajansıdır (Binark, 2019b, s.19). KOFIC'in Merkezi Busan Uluslararası Film Festivali'nin düzenlendiği ve UNESCO Yaratıcı Kentler Ağı'nda Yaratıcı Film Kenti olarak yer alan Busan kentidir. KOFIC'de görüştüğüm uzman Kim Hong-Chon, ajansın yaptığı işi şu şekilde tanımlamaktadır²:

"KOFIC, Kore Turizm Bakanlığı'nın altında çalışan bir enstitü ve asıl işimiz Kore filminin yerli ve uluslararası tanıtımını yapmak. Gişe bilgisini topluyor, film endüstrisi araştırması ve eğitimi düzenlemek gibi birçok iş yapıyoruz. KAPA isimli Kore Film Akademisi'ni işletiyoruz. Film yapımı ile ilgili eğitim, enstitü ve teknik gelişim, KOFIC'in yaptığı ana iş bu" (Kim Hong Chon, KOFIC, Busan, 24 Nisan 2018).

KOFIC'in sinema endüstrisine yönelik politikalarını ise şu şekilde sıralamak mümkündür: "Kore içinde yerel film endüstrisini geliştirmek ve desteklemek; Kore filmlerinin uluslararası pazarda bilinirliğini ve izlenmesini arttırmak, uluslararası ortak yapımları geliştirmek; Kore filmleri ve sinema endüstrisi ile ilgili olarak araştırmalar yapmak ve istatistikler tutmak; sinema endüstrisinde çalışan profesyonellerin sürekli eğitimini sağlamak; film çekimleri için Namyangju Stüdyoları'nın kullanımını temin etmek; dijital sinema, 3D gibi sinema endüstrisinin gelecek ve yeni teknolojileri kullanması konusunda araştırmalar yapmak; Kore sinemasının gelişmesi için fon oluşturmak" (Binark, 2019b, s. 98). KOFIC'in bu politikalarının uzun erimli olduğu, ancak daha agresif Kore Dalgası (Hallyu) politikasına sahip olan Başkan Lee Myun-Bak ve Başkan Park Geun-Hye döneminde gişe filmleri lehine döndüğünü, özellikle Başkan Park döneminde hükümeti eleştiren yapımcı, yönetmen ve oyuncularını içeren "kara listelerin" oluşturulduğunu belirtmek yerinde olacaktır (Binark, 2019b, s.107; Jin, 2020, s.31). Hatta KOFIC, Busan Uluslararası Film Festivali'ne (BIFF) 2014 yılında verdiği 14.6 milyon Kore Won'u destek miktarını 2015 yılında, Başkan Park hükümeti aleyhine bir belgeseli

2 Bu araştırmada kullanılan görüşmeler H.Ü. BAP tarafından desteklenen ve 2018 yılında Güney Kore'de gerçekleştirilen SBI-2017-16354 no'lu araştırmaya aittir.

2014 yılındaki gösterim programında yer vermesinden ötürü 8 milyon Kore Won'una düşürmüştür (Jin, 2020, s.32)³. Başkan Moon Jae-In döneminde Kültür, Spor ve Turizm Bakanlığı "kara listelerin" varlığını açıklayarak, listede yer alan sanatçılardan özür dilemiş, kamu kaynaklarının dağıtımını konusunda şeffaf ve hakkaniyetli olunacağı açıklanmıştır. Hatta Başkan Moon, 2017 yılında düzenlenen BIFF'i ziyaret ederek, festivalin bağımsızlık ve otonomisinin önemini vurgulamıştır (Jin, 2020, s.32). Sinema endüstrisi üzerinde devletin elinin uyguladığı sansür yukarıda açıklandığı üzere, farklı bir şekillerde -kamu kaynaklarının dağıtımındaki tarafgirlik, siyasal intikamlar, yaş temelli gösterim sınıflandırma sistemi vb.- gerçekleştirilebilmektedir (Jin, 2020, s.29). Kim Hyae-Joon'a göre, KOFIC'in kuruluşundaki temel amaç, sinema endüstrisinin özgürlüğüne saygı duyacak destek politikalarını etkili hale getirmektir (b.t., s. 355'den aktaran, Binark, 2019b, s.96). Böylece, Başkan Moon dönemi ile KOFIC tekrar kuruluş amacına geri dönmüştür. Hâlihazırda Kore devletinin sinema endüstrisindeki uzun eli kendini finansal destekler, üretilen içeriklerin kültürel diplomasi aracı olarak kullanılması şeklinde göstermektedir.

KOFIC'de görüştüğüm uzman Kim, kurumun sinema filmi desteklerini şu şekilde açıklamaktadır:

"Film endüstrisinin yapım maliyetini karşılamanın iki yolu vardır: Birincisi, dünyanın herhangi bir ülkesinde olduğu gibi **hibe**. Film yapmak için kamusal hibe alırlar. Diğer yol ise Kore film endüstrisine oldukça özeldir. Kore endüstrisinin başarısı: **Hükümet fonları. Yüzde ellisi hükümete aittir. Diğer kısmı ise finansal kısım**

- 3 16 Nisan 2014 yılında Sewol feribotunun batışı ve 300'e yakın okul öğrencisinin ölümü ile sonuçlan bu ihmali konu edinen *The Truth Shall Not Sink With Sewol* (Yönetmenler: Lee Sang-Ho ve Ahn Hae-Ryong) (2014) veya yaygın olarak bilinen adıyla *The Diving Bell* belgeselinin Busan Uluslararası Film Festivali'nde gösterimine Başkan Park dışında Festivale Busan kenti adına başkanlık eden Busan Belediye Başkanı Seo Byung-Soo da engel olmaya çalışmıştır. Bu belgesel, Kore sinemasının Kore Dalgası ile eş tutulmasına karşı da özel bir öneme sahiptir; 1980'lerde toplumsal hareketlerle birlikte gelişen ve devletin sansürüne karşı büyük mücadele veren Kore Minjung belgesel film akımının bir devamı olarak ele alınabilir (Kim, vd., 2017, ss. 325-326). Belgeselin BIFF'de gösterilmesi film festivallerinin bağımsız filmlerin seyirci ile buluşma uzamı olmasındaki öneme de işaret eder.

dır, yatırım şirketi gibi. Fona yatırım yaparlar ve 10 yıl boyunca devam eder. Hangi yapıma/üretim yatırıma yapacaklarına dair bir karar alırlar. Bu da yapıma desteklemenin diğer yoludur. Böylece, iki (yolumuz) vardır. Fon genellikle gişe hasılatı filmlerinde görülür, yapmak zorundalar çünkü para kazanmak için yatırımda bulunuyorlar. Sanatsal kısmı biz destekliyoruz” (Kim Hong Chon, KOFIC, Busan, 24 Nisan 2018).⁴

KOFIC'in yapısına bakacak olursak, beş farklı alt çalışma grubunun olduğunu (Tablo 1) görmek mümkün. Kurum, her ay düzenli olarak endüstrideki gelişmeleri aktaran, Kore sinemasının uluslararası başarılarını özetleyen, Koreli yapımcı, yönetmen ve oyuncularını tanıtan, Kore içinde haftalık ve aylık gişe hasılatı bilgilerini içeren bir bülten yayınlamakta, buna ek olarak Kore sineması endüstrisine ilişkin durum tespiti ve gelecek yönelimi raporlarını düzenli olarak hazırlamaktadır.

Kore sinemasında KOFIC gibi uzun erimli politika yapan kamu kurumunun varlığına rağmen iki temel yapısal sorununun süregelmekte olduğunu belirtmeliyiz. Bunlardan ilki, sinema salonlarındaki tekelleşme sorunu (CGV, Lotte Cinema ve Megabox, ülke genelinde sinema salonlarının %90'unu paylaşmaktadır), ikincisiyse gişe filmlerine karşı bağımsız sanat sinemasının hem yapım/finans desteği sağlamada hem de seyirciyle buluşmada zorluk çekmesidir. Bu noktada Kore'de sinema endüstrisini etkileyen önemli bir gelişmeden bahsetmek gereklidir: küresel ve yerel çevrimiçi akışım platformların endüstriye aktör olarak dâhil olması. İlk olarak küresel çevrimiçi akışım platformu Netflix 2018 yılının başında Kore pazarına girmiştir. Pandemi öncesinde Netflix'in Kore sinema ve dizi endüstrisine başlayan yatırımı, 2020'den sonra yoğunluğunu arttırmış; özellikle Kore dizi endüstrisinde farklı anlatıların ve belli türlerin küresel ölçekte seyirciyle buluşmasına olanak tanımıştır.⁵ KOCCA da çevrimiçi akışım endüstrisinin yarattığı değerin farkındadır, bu ne-

4 Vurgular bana aittir.

5 Netflix'in yapımcısı olduğu *Squid Game* gibi distopya anlatısı dışında; *Sweet Home*, *HellBound*, *Kingdom* gibi diziler günümüzde veya geçmişte geçen zombi-gerilim türleridir.

No	Alt Komite Adı	Alt Komitenin Görevleri
1	Video Endüstrisi Destekleme Alt Komitesi	Madde 49'a koşut olarak video endüstrisinin geliştirilmesi ve pazar yönelimi ve politikasının oluşturulması. Video endüstrisinin desteklenmesinde gerekli uygulamaların gerçekleştirilmesi. Film, yayıncılık ve iletişim gibi yakınsak medya ortamlarının üretimi için politika ve uygulamaların yürütülmesi.
2	Sanat Destek Alt Komitesi	Film Destek Yasasındaki madde 27 gereği Kore Sinemasına, madde 38(1)2 gereğince de sanat sineması gösteren özel salonlara destek verilmesi ve Film Destek Yasası madde 29 gereği, gösterim sınıflandırması yapmak.
3	Süreç için Uygun Ortamın Yaratılması Alt Komitesi	Sinema endüstrisindeki haksız rekabeti takip etmek ve iyileştirmek. Film endüstrisindeki haksız eylemler hakkında önlemler almak. Film endüstrisinde haksız eylemlere karşı Adil Ticaret Komisyonunu takip etmek. Film endüstrisinin ağ üzerinden gösteriminde sistem geliştirmesi ve politika için önerilerde bulunmak. Film Destek Komitesi Başkanı'nın diğer isteklerini yerine getirmek.
4	Filmlerde Kültürel Çeşitlilik Alt Komitesi	Kültürel çeşitliliği geliştirmek için sanat filmlerini, bağımsız filmleri, azınlık filmlerini, sinematekleri desteklemek için kurumsal politikaların uygulanması için önerilerde bulunmak Kültür ve görsel kültür alanında film endüstrisinde kültürel çeşitliliğin sağlanması için rehberlik yapmak.
5	Yurtdışında Kore Filmlerinin Yaygınlaşması için Alt Komite	Kore filmlerinin küresel ölçekte rekabet gücünü arttırmak ve orta ve uzun vadeli yurtdışı yayılım stratejileri geliştirmek. Ortak yapımları arttırmak ve çekim için mekânların cazibesini arttıracak stratejiler geliştirmek. Yabancı video çekim yerleri için değerlendirmelerde bulunmak ve öneriler geliştirmek. Diğer Kore filmlerinin küreselleşmesi için öneriler geliştirmek.

Tablo 1: KOFIC Alt Komitelerinin Roller (Binark, 2019b, s.99-100)

denle yapım şirketleri ve yerel platformların web dramaları üretmesine, yeni tür geliştirmelerine (Kang, 2017) –örneğin kısa anlatıların (short forms)⁶- desteklemektedir. Netflix'in Güney Kore'ye yatırımını, pandemi sürecinde Apple TV ve Disney+'ın yaptığı yatırımlar takip

6 Bu tür anlatılara “숏폼” (Siot Pom) (Kısa İçerikler) adı verilmekte olup, akıllı telefonlar üzerinden tüketime sunulan 1-10 bölümlük kısa bölümlü ve kısa süreli tv. dizilerini ifade etmektedir (KOCCA, 2020, s.14). Bu konuda ayrıca bakınız: Binark 2021a.

etmiştir.

Sanat sineması ve bağımsız sinema salonlarına yönelik ilginin azlığı sorunu KOFIC tarafından üzerinde önemle durulan bir sorun olmuştur. KOFIC’de görüştüğüm uzman Kim bu sorunu şu şekilde dile getirmektedir:

“Bağımsız sinema programını destekliyoruz, *auteur* sineması... Ancak sinemanın tüketim şekli de değişiyor. Alışveriş merkezine gidiyoruz, sonrasında film izliyoruz. Sinema salonuna artık gitmiyoruz, böylece tüketim şekli değişiyor. Ve desteklememize rağmen, *auteur* sinemasının izleyicisi azalıyor. KOFIC’in büyük bir sorunu bu. Ayrıca, söylediğiniz gibi insanlar çevrimiçi streaming ile filmi izliyorlar, bu da diğer bir problem” (Kim Hong Chon, KOFIC, Busan, 24 Nisan 2018).

KOFIC bir yandan Kore *auteur* ve bağımsız sinemasını bir yandan da Kore Dalgası’nın yıldız yüzlerini içeren gişe filmlerini, devletin özellikle KOCCA üzerinden yürüttüğü yaratıcı içerik endüstrilerinde zengin ve çeşitli Kore markalarının yaratılması politikası kapsamında desteklemektedir. Öte yandan da Kore Dalgası’nın anaakımlaştırılmasına karşı bir duruşu sinema alanında sergilemeye çalışmaktadır. Örneğin Kore devleti Bong Joon-Ho’nun uluslararası ödüllü filmi *Parasite*’i (2019) kültürel diplomasi aracı olarak kullanırken⁷ (Lee, 2021; Kim, 2022; Armstrong 2022), Kore sinemasının bu şekilde Kore markasının bir aracına indirgenmesine karşı KOFIC ve film festivalleri özellikle sanat ve bağımsız filmlerin desteklenmesinin önemini vurgulamaktadır. KOFIC uzmanı Kim’in Kore sineması için vurgusuna bu noktada başvuralım: “K-filmi, Kore markasının bir parçasıdır; ama ticari bir ürün değildir” (Kim Hong Chon, kişisel görüşme, KOFIC, Busan, 24 Nisan 2018). Bu vurgu Kore sinema endüstrisinde sanat sineması, bağımsız sinema ve ticari sinema arasındaki gerilime işaret etmektedir. Bu nedenle KOFIC film desteklerini dağıtırken bu gerilimi dengelemek zorunda kalmaktadır. David

7 *Parazit*’in Oscar ödüllerinde En İyi Film ve En İyi Yönetmen dalında aday gösterilmesi üzerine, Kore Kültür, Spor ve Turizm Bakanı Park Yang-Woo, ödülü kazanmanın Kore sineması için öneminin yanı sıra Kore Dalgası’nın küreselleşmesi için yeni bir başlangıç yaratacağını vurgulamıştır (Lee, 2021).

Newman'ı (2008, s.296-297'den aktaran Jin, 2020, s.87) izleyerek Dal Yong-Jin Kore sinema endüstrisinin gişe filmleri baskısı altında bulunmasını "Hollywood South" metaforuyla açıklarken, Kore sinemasının küresel ölçekte başarısını Hollywood taklidine dönüşmemesi olduğunu belirtir (s.157). Hollywoodlaşma tehlikesi Kore sinema endüstrisine yönelik kamu politikasının üzerinde durması gereken bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır.

Pandemi sürecinden dünyadaki sinema endüstrileri ve film festivalleri gibi (Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2021, s.99-126, Özarlan, 2021, s. 384-385; Wang, ve ark., 2021), Kore sinema endüstrisi ve film festivalleri de olumsuz etkilenmiş, çevrimiçi akışım platformlarının sağladığı küresel ölçekteki gösterim olanakları karşısında gerek sinema endüstrisi gerekse film festivalleri bir seçim yapma zorunluluğu ile karşı karşıya kalmışlardır. Sinema endüstrisinde değer zincirinin bir bileşeni olan sinema salonlarının yerini çevrimiçi akışım platformları almaya başlamıştır. Film endüstrisi "proje bazlı üretim"den, algoritmaların popüler beğenileri yönlendirdiği platform alt yapıları üzerinden dağıtımı gerçekleştiren "iş bazlı üretim"e geçmeye başlamıştır (Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2021, s. 108). Film festivalleri de pandemi sürecinin başında, ya festivalleri ertelemiş, ya tamamen çevrimiçine yönelmiş ya da kısmen hibrit bir model ile seyirci ile buluşma yoluna gitmiştir. Seyircisiyle çevrimiçi akışım platformları üzerinden buluşma yoluna giden film festivalleri için, festival biletinin yerini giriş veya erişim kodu almıştır (Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2021, s.110). Tüm bu gelişmelerin hem sinema endüstrisi hem de festival kültürü açısından üzerinde uzun erimli tartışılması gereken sonuçları olacağı açıktır.

Pandemi Döneminde Salon Politikaları ve Film Festivallerinin "Güvenli Temas" Düzenlemeleri

KOFIC, Kore'de düzenlenen ulusal ve yahut uluslararası film festivallerine çeşitli destekler vermektedir. Ahn Soo-joong'u izleye-

rek dersek, Kore'de üç tür film festivali düzenlenmektedir. Bunlardan ilki, kamu kurumları (KOFIC), yerel yönetimler ve büyük şirketler tarafından desteklenen film festivalleri; ikincisi, şirketler tarafından desteklenen film festivalleri; üçüncüsü çeşitli aktivist gruplar tarafından desteklenen film festivalleridir (2012, s.15'den aktaran Binark, 2019, s.115). Bu çalışmada uluslararası beş film festivalinin, pandemi süresince seyirciyle buluşma stratejileri ele alınacaktır. Bu festivallerden üçü KOFIC veya Art Council Korea desteğini alırken, hepsi de yerel yönetimler tarafından desteklenen film festivalleridir. Pandemi döneminde KOFIC yeni destek politikaları geliştirmeye, sinema kültürünün değişimi üzerine uzun erimli hedeflere sahip araştırmalar yapmaya yönelmiştir. Bu konuda, KOFIC Promosyon Araştırma Grubu uzmanı Lee Hwa-Bae şunları söylemektedir: "KOFIC ilk kurulduğundan farklı yeni politikalar geliştirmek üzerine çalışıyor. Bu da paradigma değişikliği anlamına gelmektedir" (KOFIC Post-Corona Film Policy Promotion Team, 2021). KOFIC bünyesinde Post Covid 19 Film Politikası Çalışma Grubunu kurmuş, *Post-Covid 19 Döneminde Film Politikası 2022 Raporu*'nu hazırlamıştır. Bu raporda özellikle 1999 tarihli ve birçok kez revize edilen film ve video yasasında çevrimiçi akışım platformlarında gösterim ve içerik üretimini göz önüne alınarak değişiklik yapılması gereği vurgulanmıştır. Pandemi öncesinden süregelen sorun olan bağımsız sinema salonlarına destek konusu da KOFIC Film Politikaları Araştırma Bölümü Başkanı Kim Hyun-Soo tarafından vurgulanmıştır: "Sermaye gücünden beslenen çevrimiçi akışım platformları tarafından seçilen filmler, milyonlarca aboneye ulaşıyor. Bu Kore filmlerinin eşitliliğine zarar veren bir tekeldir. Bu nedenle sinema salonlarının önemi azalmadı" (KOFIC Post-Corona Film Policy Promotion Team, 2021). Ayrıca 2018'de yaşama geçirilen KOBIS (Korea Box Office Information System) gibi çevrimiçi akışım ortamlarında gösterimi takip için Online Integrated Information System (OIIS) kurulması önerisi geliştirilmiştir. Düşük ve orta bütçeli film desteklerini artırma önerisi de raporda yer almıştır. Bu kapsamda 2021 yılında KOFIC kurum tarihindeki en yüksek destek miktarı olan 105.3 milyar Kore Wonu'nu film desteklerine ayırmıştır. KOFIC, film endüstrisi çalışanlarının koşullarının

iyileştirilmesi, yaratıcılıklarının geliştirilmesi ve desteklenmesini, genç yönetmenlerin desteklenmesini; toplumsal cinsiyet eşitliğinin pekiştirilmesi için kadın yönetmenlerin desteklenmesini; bağımsız ve bölgesel film endüstrisinin desteklenmesini; izleyici kültürünün geliştirilmesini; filmlerde toplumsal kapsayıcılığın teşvik edilmesini de raporunda incelemiştir. Ayrıca film üretim koşullarının değişmesi sanal stüdyolara olan gereksinimi arttırmıştır. Sanal gerçeklik (*virtual reality*) (VR) ve arttırılmış gerçeklik (*augmented reality*) (AR) teknolojilerinin özellikle pandemi sürecinde K-pop üzerinden hikâye anlatıcılığına dâhil olması sinema endüstrisini de yeni teknolojik olanakları kullanmaya teşvik etmiştir. Sanal stüdyo yatırımlarının pandemi vb. salgın durumunda çekim olanakları zorlaşan film endüstrisi için desteklenmesi gereği vurgulanmıştır (Kim, 30 Kasım 2021). Bu tür olanaklar yalnızca film endüstrisi için değil, bilişim alanında giderek ağırlığı artacak metaverse endüstrisi için de temel bir altyapı gereksinimidir. Bu gereksinimi karşılamak için Kore’de görsel efektler ve içerikler konusunda uzmanlaşmış sanal stüdyo yatırımları artmıştır.⁸ Tüm bu politikaların yaşama geçirilmesi için finansal desteğin sağlanması, ekosistemle ilgili enformasyon eksikliğinin giderilmesi gerektiği belirtilmiştir. KOFIC, endüstrinin yabancı ülkelere satışını da güçlendirmek için *ONLINE BIZ MATCHING PLATFORM* (çevrimiçi eşleştirme platformu) oluşturmuştur (KOFIC, Aralık 2021).

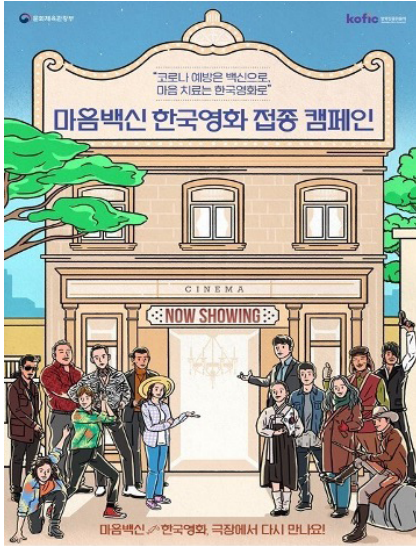
KOFIC, pandemi **döneminde sinema salonlarındaki seyirci kaybı nedeniyle**, sinema salonlarına destek vermek amacıyla 6000 Kore Won’u tutarında indirimli bilet dağıtmıştır. Benzeri şekilde CGV, Lotte Sinema, Megabox salonlara seyirci çekmek için bilet fiyatlarında indirim gitmiştir (Kim, 4 Ocak 2022). KOFIC ayrıca 2021 yılında “Kore Sineması Bizim Eski Arkadaşımızdır!” adıyla ünlü oyuncu Jung Woo-Sung’un oynadığı ve KOFIC’in YouTube hesabında⁹ da yayınlanan bir kamu spotu üretmiştir. Bu kamu spotunda Kore si-

8 Bu stüdyolar arasında Paju’da kurulan Dexter Stüdyolarını, Hanam’da sanal stüdyo açan metaverse platform şirketi VA Corporation’ın girişimi VA Studio Hanam’ı, CJ ENM Şirketini’nin Paju’da VFX Stüdyosu yatırım planını, VIVE Studio’yu sayabiliriz (Kim, 30 Kasım 2021).

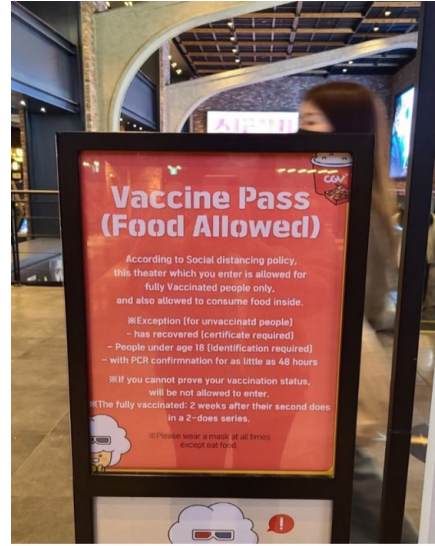
9 Bkz.: https://www.youtube.com/watch?v=dNhQHtmdKX0&ab_channel=KoreanFilmBizKoBiz

nema tarihinden filmlerden kısa klipler gösterilmekte ve seyirci bu filmleri sinema salonlarında izlemeye davet edilmektedir (KOFIZ, 27 Ağustos 2021). Ayrıca yaptığı afiş çalışmasında "Sağlığımızı sağlayan aşılarda, ruhumuzu yenileyen Kore sinemasıyla" sloganıyla, Moon hükümetinin "Pandemiyle Yaşamak" kamu politikasına koşut olarak, virüse karşı aşı olmuş yurttaşların eskisi gibi kamusal alanda etkinliklerine devam edebileceği, sinemaya gitme kültürünün de bu şekilde yeniden canlanacağı öngörülmüştür. Bu kampanyalar özellikle Kore filmlerinin izlenmesi lehine bir vurgu yapmaktadır. Afişte (Görsel 2) ve video klipte Kore sinema tarihinden kahramanlara referans verilmekte, böylece seyircinin Kore sinemasına duyduğu aidiyet bağı güçlendirilmek istenmektedir (KOFIC, Ağustos 2021).

Ancak bu kampanyalara rağmen 2021 yılında sinema salonlarında hasılat rakamlarında yabancı gişe filmlerinin ağırlığı daha fazla olmuştur. Bu yılda Kore'de gişe hasılatının ilk on filmlik listesinde yalnızca *Escape From Mogadishu* (2021) (Yönetmen Ryoo Seung-



Görsel 1: "Sağlığımızı sağlayan aşılarda, ruhumuzu yenileyen Kore sinemasıyla" KOFIC afiş çalışması (2021)



Görsel 2: Kore'de sinema salonlarında aşı kartının uygulanması (2021)



Görsel 3: Güney Kore haritası ve Festivallerin Yeri

Wan) ve *SINKHOLE* (2021) (Yönetmen Kim Ji-Hoon) adlı Kore filmleri yer alabilmiştir (Kim, 4 Ocak 2022). 2021 yılının ilk yarısında 186.3 milyar Kore Wonu bilet satışı gerçekleşmiştir ve bu rakam bir önceki yıldan %40 daha azdır. Üstelik Kore filmlerine ilgi bir önceki yıla göre azalmış gözükmektedir. Özellikle bağımsız arthouse filmlerin gösteriminin 2022 yılına ertelendiğini de bu noktada belirtelim.

Çalışma kapsamında ele alınan film festivalleri pandeminin başlangıcından itibaren seyirciyi salonlarda filmlerle buluşturma yoluna gitmişlerdir. Burada incelenen festivallerin web siteleri, Twitter hesapları ve YouTube kanalları pandemi döneminde festival politikalarını anlamak için düzenli olarak takip edilmiş, pandemi döneminde festival seyircisine yönelik olarak alınan önlemler duyuran metinler derlenerek özetlenmiştir. Özellikle 2021 yılında "Güvenli Temas" politikasıyla, aşılınmış ve N95 maskesi takan seyirciler, festival kapsamında iç ortamda veya dış mekânlarda film izleme, yönetmen söyleşilerine katılma olanağı bulmuştur. 2020 yılında DMZ Uluslararası Belgesel Film Festivali çevrimiçi gerçekleşirken, JEONJU IFF'de seyircisiz olarak fiziki mekânda festivali yaparken, diğerleri azaltılmış gösterim sayısı, etkinlikler için dış mekân kullanımı, çevri-

miçi ve fiziksel gösterim gibi hibrit modelleri birlikte kullanarak film, festivale yabancı konuk davet etmeme, konuk sayısını azaltma şeklinde festivali düzenlemişlerdir. 2021 yılında ise, özellikle sinemaya gitme kültürü ve festivalde film izleme deneyimi tüm festival yöneticileri tarafından vurgulanmıştır. Burada ele alınan beş uluslararası film festivalinin "Güvenli Temas" politikası kapsamında gerçekleştirdiği uygulamalarda ortaya çıkan ortak hususlar ise şunlar olmuştur: Gösterim için alternatif mekan düzenlemelerinin yapılması –örneğin, dış mekanlarda gösterimler ve AVM sinemaları dışına çıkılması; seyirci sayısı ve gösterim sayısının azaltılması; festival süresinin uzatılması; iş görüşmelerinin festival süresi dışına taşınması; iş görüşmelerinin çevrimiçi ortamlara taşınması; bağımsız film yapımcı desteklerinin arttırılması; basın ve medya profesyonellerine ücretsiz bilet verilmemesi. Ayrıca DMZ Uluslararası Belgesel Film Festivali kendisine ait bir platform geliştirme çalışmasına başlamıştır.

Çalışma kapsamında yer alan festivallerin program yöneticilerinin açıklamalarına bakıldığında ise, PIFFF Program Yöneticisi Kim, pandemi döneminde film festivallerinin kapsamının nicelikten çok niteliğe doğru evrildiğini belirtmektedir: "Pandemi döneminde Kore'de festival kültürünün değiştiği, festivale kaç kişinin katıldığını ve kaç gösterimin yapıldığının ön plana çıkarılması yerine Festivalin Niteliğine vurgu yapıldığını görüyoruz." (Kim, 25 Ağustos 2021). Kim ayrıca PIFFF kapsamında AVM sinemalarının değil bireysel sinema salonlarının kullanıldığını, festival süresince ve sonrasında da kentte salgının artmadığına vurgu yapmıştır. Sinema salonları Kim'e göre, "Güvenli Temas" için en elverişli mekânlardır. Busan Uluslararası Film Festivali ise, film festivali özünde nedir sorusunu sorarak, bu soruya şu yanıtı vermiştir: "film festivali seyirciyle filmin buluşmasıdır" (BIFF, 2021a). Festivalde 95.163 festival koltuğu 76.072 seyirciyle dolmuştur. Ayrıca BIFF 2021 yılı programında Festivali kente yayararak, Busan kentinin farklı ilçelerinde filmlerin seyirciyle buluşmasını sağlayan "BIFF in Neighborhood" adıyla özel bir program hazırlamıştır. Bu programda 3771 seyirciye ulaşılmıştır. Açık havada yapılan Festivalin açılışına 1000 kişi katılmıştır (BIFF, 2021b). Festivale yabancı konuklar da davet edilerek, sinema kültüründe BIFF'in Asya'da hub

Festivalin Adı	Düzenlenme Tarihleri	Düzenlendiği Kent	Kapsamı	Web Sitesi Adresi
26. Busan Uluslararası Film Festivali (BIFF)	6-15.10.2021	Busan	Uluslararası, Asya Panoramasi içermektedir.	https://www.biff.kr/eng/
25. Bucheon Uluslararası Fantastik Film Festivali (BIFAN)	8-18.7.2021	Bucheon	Fantastik-Korku Türü odaklı uluslararası film festivalidir.	http://www.bifan.kr/eng/index.asp
22. Jeonju Uluslararası Film Festivali (JEONJU IFF)	29.4-5.5.2021	Jeonju	Bağımsız ve deneysel filmleri içermektedir.	https://eng.jeonjufest.kr/Default.asp?
13. DMZ Uluslararası Belgesel Film Festivali	9-16.9.2021	Goyang, Paju	Belgesel filmleri içermektedir.	https://www.dmzdocs.com/eng/default.asp
3. PyeongChang Uluslararası Barış Film Festivali (PIFFF)	17-22.6.2021	PyeongChang	Barış temalı film festivali olup, son üç yıldır Kış Olimpiyatlarına ev sahipliği yapan kentte düzenlenmektedir.	https://pipff.org/eng/default.asp

Tablo 2: İncelenen Film Festivallerine İlişkin Genel Bilgi

olma rolü vurgulanmıştır. Festival Yöneticisi Huh BIFF için: "BIFF, Busanlılar veya Koreli sinefiller haricinde Asya'dan sinefilleri de gösterimlere beklemektedir" diyerek, festivali deneyimlemeye Asya'dan da seyircileri davet etmiştir (Binark, 2021e). BIFF kapsamında ayrıca Tayland ve Singapur'da da eşanlı gösterimler yapılmış ve Asya'lı sinefillere farklı coğrafyalarda gösterim ile ulaşmayı denemiştir (BIFF, 2021). BIFF'in sosyal medya platformlarını özellikle Festival öncesin-



Görsel 4: BIFF Festival Yöneticisi Huh Moon-Yung

de seçkileri tanıtmak, Festival sırasında da yönetmen konuşmalarını ve etkinlikleri aktarmak için başarılı şekilde kullandığını ve Festival boyunca günlük olarak içerik ürettiğini de belirtelim.¹⁰ BIFF'in çok önemli bir etkinliği olan Asya Proje Pazarı¹¹ ise, 2021 yılında tamamen çevrimiçi gerçekleşmiştir.

22. Jeonju Uluslararası Film Festivali (JEONJU IFF) yöneticisi Lee Joon-Dong kendisi ile yapılan söyleşide şöyle demektedir:

"Hem çevrimdışı hem de çevrimiçi festivale hazırlanırken, hükümet düzeyinde bir kılavuz tasarlandığından, festivali mesafeli olarak düzenlemenin uygun olacağına karar verdik. Ancak yabancı misafirler, iki hafta boyunca zorunlu karantinadan dolayı ülkeye gelemedikleri için internet üzerinden bağlanacak ve filmde hemen sonra söyleşi yapacaklar... Her koşulda, bir filmin sinemalarda izleyiciyle buluşması gerekir ve bir film festivali, filmcilerin ve izleyicilerin filmler hakkında konuşmaları için önemli bir ortam

10 BIFF'in YouTube kanalı için bakınız: <https://www.youtube.com/c/Busanfilmfest/videos>

11 Binark, Asya Proje Pazarı'nı şu şekilde açıklamaktadır: "... Kore'deki en büyük proje pazarı olup; yapımcıları ve finans kaynaklarını bir araya getirmektedir; üstelik Koreli yapımcılar ile sınırlı olmayıp, Asya'nın farklı ülkelerinden yapımcı yönetmenlere de destek sağlanmaktadır" (2018, s.108).

oluşturur. Bu yüzden 3.yolu bu şekilde denedik ve iyi karşılandı. Bu yıl izleyicilerimiz festival süresince sinemalarda filmlerle buluşabildiği için uzun soluklu gösterim olmayacak. Bunun yerine, sinemalarda yardımcı bir araç olarak çevrimiçi izleme yapılacak. Özetle, tüm filmler bu yıl sinemalarda gösterilecek ve sadece izin verilen bazı filmler internette gösterilecek.”

Bağımsız filmlere verdiği destek ile tanınan Jeonju IFF 2021 yılında “Film Devam Ediyor” sloganı altında toplanan etkinliklerle salonlarda gerçekleşti. Sinema salonlarının kapasitesi % 33 ile sınırlandırıldı. Seyircilerin Festivale ilgisi çok yüksekti, katılım oranı festival boyunca % 93’e ulaştı ve birçok gösterimin biletleri tükendi. Festivale toplam 19.590 kişi katıldı ve bu sayının yarısı -9.180’i -festivalin çevrimiçi portalı üzerinden gerçekleşti (Binark, 2021c). 23. Jeonju Uluslararası Film Festivali 2022 yılı için festivali tamamen fiziksel mekânda yüzyüze gerçekleşecek şekilde hazırlığını yapmaktadır. 2021 yılına kıyasla film ve gösterim sayısını arttıran Festival, yabancı konukları ve basın mensuplarını da ağırlamayı planlamaktadır (Conran, 2022).

2021 yılında fiziksel olarak gerçekleşen DMZ Uluslararası Belgesel Film Festivali’nde 975 film gösterilmiştir. Festival “Güvenli Temas” politikası çerçevesinde, maske, mesafe, QR kodlar üzerinden hastalık kontrolü ile sinema salonu girişlerine ateş kontrolü ile gerçekleşmiştir.



Görsel 5: PIFFF’de dış mekân kullanımı



Görsel 6: JEONJU IFF'de dış mekân kullanımı

Pandemi döneminde Sinema Endüstrisi ve Çevrimiçi Akışım Platformlarının “Kazan – Kazan” İşbirliği

Çalışmanın başında da açıklandığı üzere pandemi döneminde küresel çevrimiçi akışım platformlarının (Netflix, Disney +, Apple TV+ ve Çin sermayeli iQiyi) Kore dizi ve sinema endüstrisine yatırımları ve işbirlikleri, yerel sektörel platformlar Wave, TVing, Watcha, Coupang Play'in çevrimiçi içerik üretimine yönelik yatırımları hızla artmıştır. Kore Dalgası'nın özellikle de K-pop'un yarattığı küresel hayran kitlesini içerik yakınsaması etkisi nedeniyle katalogunda da yakalamayı hedefleyen Netflix hem Kore yapımlarının gösterimi haklarını satın alırken, hem de içerik üretimi destekleri dağıtmaya başlamıştır. Pandemi döneminde Little Big Pictures'ın yapımcılığını yaptığı Yoon Sung-Hyun'un yönetmenliğini yaptığı bilimkurgu aksiyon türü *Time to Hunt* (2020) pandemi döneminde ilk gösterimi için Netflix'e satıldı ve Kore'de küresel çevrimiçi akışım platformunda gösterime giren ilk film oldu. Ardından *The Call* (Yönetmen Lee Chung-Hyun) (2020), *What Happened to Comedian Mr. Cha* (Yönetmen Kim Dong-Kyu) (2021), *Space Sweepers* (Yönetmen Jo Sung-Hee) (2021) filmleri de platformlarda yayınlandı. CJ ENM'in sahibi olduğu yerli akışım platformu TVing yüksek bütçeli bilimkurgu filmi SEO-

BOK'u (Yönetmen Lee Yong-Ju) (2021) sinema salonlarındaki gösterimle eşanlı yayınladı. Film, iki hafta boyunca TVing'de en çok izlenen film oldu ve sinemalarda 400.000'e yakın izleyiciye ulaştı (Binark, 2021b, d).

Ayrıca Kore'deki sinema salonları da çevrimiçi akışım platformlarının ürettiği özgün filmlere salonlarını açmaya başladı. Örneğin, Megabox Ekim 2019'dan bu yana, Lotte Cinema ve CGV de Kasım 2020'den bu yana çevrimiçi ve fiziksel gösterim modeline geçti. Bu ekranlar arası gösterim modelinde, platform gösteriminden en az 9 gün veya 2 hafta önce sinema salonlarında özgün içeriğin gösterimi gerçekleşmektedir. Nisan 2021 tarihinde CGV yerel çevrimiçi platform olan Watcha ile işbirliği yaparak Watcha Salonlarını açarak, 14 CGV sinema salonunda platformun geliştirdiği özgün içeriklerini gösterime sunmuştur. CGV yerel işletmeler biriminin yöneticisi Shim Jun-Beom, pandemi sürecinde Kore film endüstrisi ve sinema salonlarına tekrardan yaşam enerjisi verecek yeni içerikler ve modeller denediklerini belirtirken, Ekim 2022 tarihinde NETFIC (Netflix in CGV) adıyla özel bir gösterim düzenlemişlerdir. Bu gösterim programında 6 adet Netflix özgün yapımı fiziksel ve çevrimiçi modelle seyirciyle buluşmuştur. Bu modelin, hem platformlar hem salonlar hem de endüstri için kazan-kazan modeli olduğu vurgulanmaktadır (Kim, 18 Ocak 2022). Ancak sinema salonları sahipleri platformlar ile aralarında en az dört haftalık ekranlar arası gösterim tarihi farkının olması gerektiği konusunda ısrar etmektedir. 2021 yılının Ekim ayında Moon hükümetinin "Pandemi ile Yaşama" politikasıyla, sinema salonlarında gösterim saati düzenlemesi kaldırılmış, aşı kartına sahip seyirciler filmleri AVM'lerdeki sinema salonlarında izleme olanağına kavuşmuşlardır. Endüstri de özellikle geleneksel Chuseok tatilinde sinema salonlarında Kore yapımı gişe filmlerinin gösterimini planlanmıştır. 29 Aralık 2021 tarihinde yönetmen Kwak Jae-Yong'un *A Year-End Medley* (2021) adlı romantik türdeki filmi yerel çevrimiçi akışım platformu olan TVing ve sinema salonlarında eşanlı gösterime girmiştir. 832 sinema salonunda gösterime giren film ilk haftasında 10 Ocak tarihli KOBIS gişe verisine göre 227450 izleyici tarafından izlenmiştir (Kim, 18 Ocak 2022). TVing de filmin platform-

da en çok izlenenler arasında yer aldığını açıklamıştır. Ayrıca, 2022 yılının Ocak ayı sonunda filmin 6 bölümlük genişletilmiş versiyonu TVing'de gösterime sokulacaktır. 130 dakikalık filminden 60 dakikalık yeni içeriklerin de üretilmesi, film-dizi formatı denemesi olarak görülebilir. Bu film fiziksel uzamda ve çevrimiçi ortamda gösterilen, hem film hem de dizi formatında üretilen ilk özgün yapımdır (Kim, 18 Ocak 2022). KOFIC'in sinema endüstrisine yönelik gelecek yönelimi raporlarında vurgulandığı üzere, sinemada yapım süreci ve yapısı ile formatlar değişmektedir. Sinema endüstrisinde özgün içeriğe temelli kısa formatların üretimini, çevrimiçi akışım platformları ve IMAX sinema salonları için bilişim teknolojilerinin kullanımını daha yoğun göreceğiz.

Sonuç olarak: Gelecekte Güney Kore'de sinema endüstrisi ve film festivalleri?

Hakan Erkilic ve arkadaşlarının belirttiği üzere pandemi döneminde film endüstrisine yönelik olarak her ülkenin kendi koşullarına uygun şekilde salgının yarattığı ekonomik ve kültürel sorunları aşmaya yönelik kültür politikaları uyguladığı görülmektedir. Ülkelerin sinema endüstrisi alanında kültür politikası uygulama araçları sinema salonu destekleri, yapım grubu destekleri, ithalat ve dağıtım desteği, sinema çalışanlarına yönelik destekler, genel destekler (Erkilic ve ark., 2020, s.15) şeklinde sayılabilir. Pandemi öncesinde sinema seyircisinin yerli veya küresel çevrimiçi akışım platformlarından film izlemeye doğru yönelmeye başladığını söylemek doğru bir tespit olacaktır (Erkilic ve ark., 2020). Pandemi de bu süreci hızlandırdı, burada tartışıldığı üzere gerek film festivallerini çevrimiçi veya hibrit gösterim modeli geliştirmeye gerekse sinema endüstrisini yapımlarını platformlarda eşanlı veya ilk ekran olarak gösterime çıkarmaya yönlendirdi. Erkilic ve arkadaşları, pandemi, sinema endüstrisinin yapısı ve festivallerin işleyişindeki değişim bağlamında "katalizör işlevi" görmüştür tespitinde bulunmaktadır (2020, s. 34). Kore örneğinde görüleceği üzere film festivalleri filmlerin sinema salonlarında seyirci ile buluşmasının yollarını aramış, festival deneyiminin "sine-

ma kültürü"nün yaşaması ve aktarılması için önemini vurgulamıştır. Erkilic ve arkadaşlarını izleyerek dersek, film festivalleri "...hem ortak bir kanon oluşturarak bir "büyük" sinema tanımının yapılmasına katkıda buldukları, hem de filmlere kültürel değer katmada önemli roller oynadıkları ve filmlerin meta olarak dolaştığı küresel iş odakları yarattıkları için önemlidirler" (2020, s. 38). Çalışma kapsamında ele alınan festivaller seyirci sayısındaki sınırlamalara rağmen sinefiller için sinema kültürü ortamı temin etmiş, ayrıca çevrimiçi düzenlenen yönetmen, yapımcı ve pazar buluşmaları ile endüstrinin üretimlerini küresel ölçekte tanıtmaya ve dağıtmaya olanak tanımıştır.

Güney Kore'de film festivali ekipleri özellikle sinema kültürüne yaptıkları vurgu ile festivalleri fiziksel olarak salonlarda gerçekleştirme yolunu seçmekte, özellikle seçkilerinde nicelikten çok niteliği ön plana çıkartmadır. Sektör buluşmaları gibi etkinlikler için çevrimiçi ortamların sağladığı olanakların kullanılması pandemi döneminde edinilen deneyime dayanılarak devam ettirilecek gibi gözükmektedir.

Kore'de yerel çevrimiçi platformların pandemi sürecinde yerli ve farklı anlatılara yatırımlarını arttırdıkları görülmüştür. Kablo tv. kanalları da küresel çevrimiçi akışım platformları ile işbirliği yoluna gitmişlerdir. Tüm bu gelişmeler, film izleme deneyimin ve gösterim modellerinin dönüşümünün süreceleceğini göstermektedir. Bu dönüşüm sürecinde ve gişe filmlerinin tüm dünyadaki yükselişinde film festivallerine uzmanlaşma, seçkilerini özenle hazırlama ve genç yönetmenlere gösterim şansı verme ve yapım desteklerini arttırma açısından önemli bir rol düştüğü kanısındayım. Festivaller dönüşen seyirci deneyimine rağmen, sinema kültürünü canlı tutma, geliştirme uzamları ve an'ları olma rolüne sahip olmaya devam edecektir.

Kaynakça

Armstrong, C. K. (2022). *Parasite* and the global arrival of Korean cinema: notes from the underground. *The Soft Power of The Korean Wave: Parasite, BTS and Drama* (s.54-66) içinde. Routledge.

BIFF (2021a). Festival Director Greeting. https://www.biff.kr/eng/addon/10000001/page.asp?page_num=3362 Erişim 29.01.2022

BIFF (2021b). 26th Busan International Film Festival Final Report https://www.biff.kr/file/BIFF2021_FinalReport.pdf Erişim 29.01.2022

Binark (2021a, 6 Şubat). Yeni Tür Hikaye Anlatıcılığı: Amanza (아만자) (Amanja). <http://sineblog.org/yeni-tur-hikaye-anlaticiligi-amanza/> Erişim 29.01.2022

Binark (2021b, 21 Şubat). Gişer Film Netflix De! Kore Sinemasından Uzay Sagası: *Space Sweepers*. <http://sineblog.org/gise-filmi-netflix-de-kore-sinemasindan-uzay-sagasi-space-sweepers/> Erişim 29.01.2022

Binark, M. (2021c, 12 Mayıs) 22.Jeonju Uluslararası Film Festivali tamamlandı. <http://sineblog.org/22-jeonju-uluslararasi-film-festivali-tamamlandi/> Erişim 29.01.2022

Binark (2021d, 9 Ağustos). Kore Sinemasında Çevrimiçi Akış Platformlarının Gelecekteki Yeri. <http://sineblog.org/kore-sinemasinda-cevrimici-akisim-platformlarinin-gelecekteki-yeri/> Erişim 29.01.2022

Binark, M. (2021e, 23 Eylül). 26. Busan Uluslararası Film Festivali Ve Seyircinin Salonlara Dönüşü. <http://sineblog.org/26-busan-uluslararasi-film-festivali-ve-seyircinin-salonlara-donusu/> Erişim 29.01.2022

Binark, M. (2019a). Güney Kore Hükümetlerinin Kültür Politikaları ve Sinema Endüstrisi Destekleri. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10 (1), 147-172. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/sinecine/issue/44218/545808> Erişim 29.01.2022

Binark, M. (2019b). *Kültürel Diplomasi ve Kore Dalgası "Hal-lyu": Güney Kore'de Sinema Endüstrisi, K-Dramalar ve K-Pop*. Siyasal Yayınevi.

Binark, M. (2018). Film endüstrisi ve sinema kültürünün gelişmesinde Busan Film Komisyonu'nun rolü. *Moment Dergi*, 5(1) 105-115. DOI: 10.17572/mj2018.1.105115 Erişim 29.01.2022

Conran, P. (2022, 25 Ocak). JEONJU International Film Festival Eyes Physical Event and Full Program for 23rd Edition. <http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/news.jsp?mode=VIEW&seq=5700> Erişim 29.01.2022

Conran, P. (2021, 11 Mayıs). Jeonju Film Festival Successfully Closes 2nd Pandemic Era Edition. http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/features.jsp?pageIndex=1&blbdComCd=601013&seq=509&mode=FEATURES_VIEW&returnUrl=&searchKeyword= Erişim 29.01.2022

Conran, P. (2021, 7 Aralık). Korean Films Cautiously Return to Cinemas in 'Living with Covid' Era.

http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/features.jsp?blbdComCd=601013&mode=FEATURES_VIEW&seq=539 Erişim 29.01.2022

Erkılıç, H. ve Duruel Erkılıç, S. (2021). COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 2021 Özel Sayı: 2. *Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu, Süreklilikler ve Kesin-*

tiler: Kùltùrler, Pazarlar ve Siyaset, 99-126 . DOI: 10.24955/ilef.1037981

Erkılıç, H., Duruel Erkılıç, S., Değirmen, S. (2020). Covid 19 Pandemisi ve Sinema Sektöründe Kriz. 120k625 nolu'lu Tübitak Sobag Projesi. <https://app.trdizin.gov.tr/proje/TWpF-MEgUQXc/covid-19-pandemisi-ve-sinema-sektorunde-kriz> Erişim 29.01.2022

Jin, D. Y. (2021). Netflix's Corporate Sphere in Asia in the Digital Platform Era. *The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization* (ss. 167–175) içinde. Routledge.

Jin, D.Y. (2020). *Transnational Korean Cinema: Cultural Politics, Film Genres, and Digital Technologies*. Rutgers University Press.

Kang, J. M. (2017). Just Another Platform for Television? The Emerging Web Dramas as Digital Culture in South Korea. *Media, Culture & Society*, 39(5), 762-772.

Kim, B. (2021, 3 Mayıs). JIFF, How Did They Prepared the Second Film Festival Under the Corona Pandemic?. http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/interview.jsp?pageIndex=1&blbdComCd=601019&seq=411&mode=INTERVIEW_VIEW&returnUrl=&searchKeyword= Erişim 29.01.2022

Kim, D.H. (2022). Producers of *Parasite* and the question of film authorship: producing a global author, authoring a global production. *The Soft Power of The Korean Wave: Parasite, BTS and Drama* (s.41-53) içinde. Routledge.

Kim, H. (2021, 25 Ağustos). How Korean Film Festivals Were Held During the Pandemic Era.

<https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/features.jsp?pageIndex=1&blbdComCd=601013&seq=521&mode=FE->

ATURES_VIEW&returnUrl=&searchKeyword= Erişim
29.01.2022

Kim, H. J. (b.t.). A History of Korean Film Policies, *Introduction to Korea Film*. (s.351-355) içinde.

Kim, J. (2022, 18 Ocak). Theaters & OTT Platforms' Meeting in 2021, Will It Open the Era of 'On & Off' Film Screening?.

http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/features.jsp?blbdComCd=601013&mode=FEATURES_VIEW&seq=553 Erişim
29.01.2022

Kim, J. (2021, 30 Kasım). A New Wave in Korean Cinema, the Era of Virtual Production Studio Has Opened. http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/features.jsp?pageIndex=1&blbdComCd=601013&seq=538&mode=FEATURES_VIEW&returnUrl=&searchKeyword=. Erişim 29.01.2022

Kim, J., Unger, M.A., Wagner, K.B. (2017). Beyond Hallyu: Innovation, Social Critique, and Experimentation in South Korean Cinema and Television. *Quarterly Review of Film and Video*, 34(4), 321-332. DOI: 10.1080/10509208.2016.1241623

Kim, S. (2022, 4 Ocak). Settling Korean Cinema 2021 & Forecasting 2022. http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/features.jsp?blbdComCd=601013&mode=FEATURES_VIEW&seq=551 Erişim 29.01.2022

KOCCA (2020, 28 Eylül) 콘텐츠진흥원 해외진출 전략 수립 연구 용역 (Research Service for Overseas Expansion Strategy Establishment of Korea Contents Agency). KOCCA.

KOFIC Post-Corona Film Policy Promotion Team (2021, Ekim). 포스트코로나영화정책추진단KOFIC_포스트코로나+영화정책+2022_발행본. (KOFIC_Post Corona+Film Policy+2022_Issued) (2021.10) (Post-Covid 19 Döneminde Film

Politikası 2022 Raporu). KOFIC. (Korece)

KOFIC, (2021, Aralık). *Korean Cinema Today*. Sayı: 40.

KOFIC, (2021, Ağustos). *Korean Cinema Today*. Sayı: 39.

KOFIZ (2021, 27 Ağustos). Korean Film Council, Holding 'Korean Cinema, Our Old Friend' Campaign. http://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/kofic_news.jsp?pageIndex=1&blbComCd=601007&seq=1804&mode=VIEW&returnUrl=&searchKeyword=. Erişim 29.01.2022

Lee, S.T. (2021). Film as cultural diplomacy: South Korea's nation branding through *Parasite*. *Place Branding and Public Diplomacy*, DOI: 10.1057/s41254-020-00192-1

Özarslan, Z. (2021). Yaratıcı ve Kültürel Endüstriler ve Covid-19 Pandemi Döneminde Türkiye'de Kültür ve Sanat Sektörlerinin Durumu. *Alternatif Politika*, 13(2), 371-408.

Wang, C., Kerry, L., Marta, R.F. (2021). Film Distribution by video streaming platforms across Southeast Asia during Covid-19. *Media, Culture & Society*, 1-11. DOI: 10.11177/01634437211045350

Salgın Döneminde Film Festivallerinin Dönüşümü ve Paravan Film Festivalleri

Onur Erkin¹

Özet

Bir filmin seyirciye ulaşması üretim, dağıtım ve gösterim olmak üzere üç farklı sürece ayrılır. Bu bilgiden hareketle film festivalleri organizasyon yapıları bakımından ele alındığında, dağıtım ve gösterim olanaklarını kendi içinde barındırması ve kimi noktalarda üretimi desteklemesi neticesiyle sinema sanatının gelişimi açısından önemli organizasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısa filmler, belgeseller ya da sanat filmleri gibi toplumun geneline hitap etmeyen üretimler, ticari sinema organizasyonlarında dağıtım ve gösterim olanağı bulamazken film festivalleri aracılığıyla bağımsız film yapımcılarının filmleri, öğrenci filmleri ve belgesel filmler gibi pek çok sanatsal üretim, dağıtım ve gösterim şansı bularak seyirciye ulaşabilmektedir. 2020 yılı itibarıyla tüm dünyayı etkisi altına alan ve tüm toplumsal ve sosyal yaşamı kökünden etkileyen ve bir değişim sürecini başlatan COVID-19 pandemisi, film festivallerinin de büyük ölçüde değişikliğe uğramasına neden oldu. Dönüşen, fiziki ortamdaki çok sosyal medya mecralarında ya da hibrit olarak gerçekleştirilmeye başlanan film festivallerinin değişen organizasyon yapılarının incelenmesi çalışmanın başlıca amaçlarından birincisini oluşturmaktadır. Bunun yanında etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirildiğinde alana büyük katkılar sağlayan film festivalleri etik dışı davranan kimi organizasyonlar ya da çıkar grupları tarafından suistimal edilerek haksız kazanç elde edilen organizasyonlara dönüştürülebilmektedir. Pandemi süreciyle birlikte sayılarında büyük bir artış gözlemlenen paravan film festivallerinin neden olabileceği hak mahrumiyetlerinden genç sinemacıların ve film festivalleri kurumunun korunabilmesi amacıyla konunun incelenmesi önem arz etmektedir. Bu anlamda örneklem olarak seçilen

1 Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Yüksel lisans, onurerkin.09@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6883-54644

Ankara Film Festivali, Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali ve Uluslararası 2 Yaka Film Festivali çalışma kapsamında değişen organizasyon yapıları ve şartnamelerinin incelenmesi yoluyla film festivalleri organizasyon yapılarının geliştirilmesi, etiğe uygun film festivallerinin ve paravan film festivallerinin ayırt edilebilmesi amacıyla yöntemler ve çözüm önerileri ortaya konulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Pandemi, dönüşüm, paravan film festivalleri

The Transformation of Film Festivals During the Pandemic and Mock Film Festivals

Abstract

The process of a film reaching the audience is divided into three different processes as production, distribution, and screening. Having this knowledge in mind, when film festivals are discussed in terms of their organizational structure, they emerge as important organizations in terms of the advancement of the art of cinema, since they include the distribution and screening possibilities, as well as supporting the production at times. While productions such as short films, documentaries, or art films, which do not appeal to the general public, cannot be distributed and screened in commercial cinema organizations, many artistic productions such as films by independent filmmakers, student films and documentaries can reach the audience, finding the opportunity for distribution and screening through film festivals. The COVID-19 pandemic, starting a process of change, taking the whole world under its influence as of 2020, and radically affecting all communal and social life, has also caused the film festivals to undergo a great deal of change. Researching the changing organizational structures of film festivals; which are transforming and starting to be carried out through social media channels or as hybrid organizations rather than in a physical environment; is the first one of the main objectives of this study. In addition, film festivals that make great contributions to the field when carried out within the framework of ethical rules might as well be turned into organizations that acquire unlawful gains, being abused by some unethical organizations or interest groups. It is important to study this issue in order to protect young filmmakers and the institution of film festivals from being deprived of their rights, which mock film festivals, having increased in number greatly due to pandemics, can cause. In this regard, Ankara Film Festival, International Izmir Short Film Festival, and International 2 Yaka Film Festival were selected as samples and within the scope of the study,

methods and solutions will be put forward in order to improve the organizational structures of film festivals and to distinguish ethical film festivals from mock film festivals, by examining the changing organizational structures and specifications.

Keywords: Pandemic, transformation, mock film festivals

Giriş

Film festivalleri sanatsal kaygının ön planda olduğu bünyesinde çeşitli film gösterimleri, söyleşiler, atölye çalışmaları ve tartışma ortamlarını barındıran belirli zaman aralıklarında bir seferliğe mahsus olarak düzenlenen ya da belirli sürelerde tekrarlanan etkinliklerdir. Film festivallerini tanımlamaktan daha önemlisi ise çalışmanın ilk sorusu olan film festivalleri neden incelenmelidir sorusuna cevap arandığında ilk olarak film festivallerinin birer fırsat noktası olduğu görülmüştür. Ülkemizde sayıları yetmiş aşan iletişim fakültelerinden her yıl binlerce genç iletişimci yetişmekte ama ülkemiz iletişim sektörü istihdam açısından bu sayıyı kaldırmakta yetersiz kalmaktadır. Bu noktada iletişim fakülteleri, gelecekte işsiz kalacak olan genç iletişimcilerin yetiştiği eğitim kurumları aline gelmekte ve her geçen gün prestij kaybetmektedir. Hatta iletişim fakülteleri, fakülte mezunu olma şartı koyan polislik, infaz koruma memurluğu, subaylık ve daha birçok sayabileceğimiz devlet memurluklarının geçiş basamağı haline gelmiştir. Bu anlamda yetenekli alana büyük katkılar sağlayabilecek genç iletişimcileri kurtarabilme ve bu öğrencilerin kendilerini gösterebilmeleri açısından film festivalleri önemli bir fırsat noktası oluşturmaktadır. Bunun yanında film festivali organizasyonları sahip oldukları çeşitli özellikleri ile sinema sanatının gelişimine katkıda bulunan sosyal etkileşim ortamlarıdır. Yapısı gereği bünyesinde barındırdığı sosyal ortam başarının bir sonraki başarıyı tetiklediği bir zemin oluşturmaktadır. Daha açık bir ifadeyle bünyesinde bir araya getirdiği sanatsal bakışa sahip entelektüel birikimi yüksek insanların, genç yönetmenlerin filmlerini izlemesi, alana yeni katılan yönetmenlerin temelde anlatmak istediklerinin farkına varılması ve hak ettikleri değer gösterilmesi hatta filmlerinin ödüllendirilmesi 'ödüllendirilen başarı bir sonraki başarıyı tetikler' düşüncesinden hareketle alanın gelişmesi açısından film festivallerinin sağladığı önemli katkılardan biridir. Daha net bir ifadeyle film festivallerinin genç yönetmenlere sağladığı prestij, üretim için gerekli olan özgüveni canlı tutmaktadır. Bir diğer önemli nokta ise alan dışından sinema

eğitimi almamış, sinemaya ilgi duyan yetenekli insanların alana kazandırılmasını sağlamasıdır. Buna örnek olarak iki değerli yönetmen Nuri Bilge Ceylan ve Ahmet Uluçay gösterilebilir. 1995 yılında Cannes Film Festivaline seçilen ilk Türk kısa filminin sahibi olarak tanıdığımız Ceylan'ın asıl mesleği elektrik elektronik mühendisliğidir. Bunun yanında ilk kısa metraj filmiyle Ankara Film Festivalinden 1994 yılında Üniversite Sinema Kulüpleri Birliği Özel Ödülü'nü kazanmasının ardından tanınan Uluçay, Kütahya'nın Tavşanlı kasabasının Tepecik köyünde yaşıyan çobanlık, kamyon şoförlüğü ve fabrika işçisi olarak geçimini sağlayan varlığından hiç kimsenin haberdar olmadığı bir değerdi. Uluçay, 1993 yılında "Optik Düşler" (Ahmet Uluçay 1993) filmini ürettiğinde festivaller ve bu organizasyonların bünyesinde bir araya getirdiği sanatsal bakış açısına sahip insanlar olmasaydı bugün 'Ahmet Uluçay ya da Nuri Bilge Ceylan isimleri Türk sineması tarihinde yer bulur muydu?' sorusu ortaya çıkmaktadır. Bu noktada bu soru film festivallerinin önemini ortaya koymaktadır. Ek olarak farklı dünya görüşlerine sahip birçok insanı bir çatı altında toplayan ve bir tartışma zemini oluşturan film festivalleri gelecekte Türk sinemasının taşıyıcıları olacak olan genç yönetmenlerin farklı görüşler ve sinema anlayışlarıyla tanışmasını sağlarken kendi sinema anlayışlarını geliştirme yolundaki genç sinemacılara rehberlik anlamında büyük katkılar sağlamaktadır. Bu anlamda ülkemiz sinemasının önemli sorunlarından biri olan yerli ya da ulusal bir sinema anlayışı arayışı sorunun çözümü açısından film festivalleri bir başlangıç noktası oluşturmaktadır.

Bir filmin seyirciye ulaşması süreci üç aşamada gerçekleşmektedir. Bunlar üretim, dağıtım, gösterim olarak üç farklı sürece ayrılır. Buradan hareketle film festivalleri organizasyon süreçleri bakımından ele alındığında, dağıtım ve gösterim olanaklarını kendi içinde barındırması neticesiyle sinema sanatının gelişimi açısından önemli organizasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısa filmler, belgeseller ya da sanat filmleri gibi toplumun geneline hitap etmeyen üretimler, ticari sinema organizasyonlarında dağıtım ve gösterim olanağı bulamazken, film festivalleri aracılığıyla bağımsız film yapımcılarının filmleri, öğrenci filmleri ve belgesel filmler gibi pek

çok sanatsal üretim, dağıtım ve gösterim şansı bularak seyirciye ulaşabilmektedir. Bunun yanında kimi festivallerin bünyesinde gerçekleştirildiği farklı kategorilere ayrılmış yarışmalar sonucunda verilen maddi karşılığı bulunan ödüller ya da organizasyon bünyesinde farklı iş kollarından insanların bir araya gelmesi sonucu bağımsız film yapımcılarının bir sonraki üretimlerine destekçi bulmalarını sağlama-sıyla yeni filmlerin üretimine de katkı sağlamaktadır.

Bu anlamda çalışmanın önemi ve gerekliliği ortaya konulmuş ardından COVID-19 salgınının etkisinde film festivallerinin dönüşen yapısı ve bu dönüşümün beraberinde getirdiği problemler ve dezavantajlar örneklem olarak seçilen Ankara Film Festivali, Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali, Uluslararası 2 Yaka Film Festivali üzerinde yapılan incelemeler, karşılaştırmalar ve bir belgesel yönetmeni olarak kendi deneyimlerimden yararlanarak ortaya konulmuştur. Ardından COVID-19 salgınının bir sonucu olarak sayılarında hızlı bir artış gözlemlenen paravan film festivallerinin alana katkı sağlayan film festivallerinden ayırt edilebilmesi ile ilgili film festivali şartnameleri ve web siteleri üzerinde incelemeler yapılmış bunun sonucunda paravan film festivallerinin ayırt edilebilmesini sağlayan yedi maddeden oluşan sorular ortaya çıkartılmış ve çözüm önerileri sunulmuştur.

COVID-19 Salgınında Film Festivalleri

2020 yılında Çin'in Wuhan kentinden başlayarak tüm dünyayı etkisi altına alan COVID-19 salgını insan hayatını tehdit etmesi neticesiyle tüm insan yaşamının belirli ölçüde değişmesine neden oldu. Bu anlamda insanların etkileşimiyle yayılan bu hastalık insan faaliyetlerinin ve etkileşimin üst seviyelerde olduğu film festivallerini büyük bir değişime uğrattı. Bu değişim öncelikle insan etkileşiminin azaltılması amacıyla organizasyonların reel ortamdan çok sosyal medya mecralarında düzenlenmesi oldu (Akkoyun, 2021, s. 53). Organizasyonların temelini oluşturan sosyal ortamın sosyal medya mecralarına taşınması beraberinde birçok değişimi getirdi. Bu anlamda film gösterimleri, seminer, panel, atölye çalışmaları ve eğitim, ödül

töreni ve şartname gibi film festivali organizasyonunun temelini oluşturan bu parçalar üzerinde gerçekleştirilen incelemeler sonucu kimi değişikliklerin yaşandığı görülmüştür. Şartnamelerde yaşanan değişimlere bakıldığında pandemi öncesi festivale başvurabilecek filmlerin teknik yeterlilikleri yapım yılı ve süreleri ile ilgili çizilen katı kurallar yumuşatılmış ya da kaldırılmıştır. Bunun yanında salgın sürecinde organizasyonların online platformlar üzerinden düzenlenebilmesi amacıyla ve salgının alana verdiği zararın en aza indirilebilmesiyle ilgili kimi değişikliklerin yapıldığı gözlemlenmiştir. Örnek olarak Ankara Film Festivali şartnamesinde yer alan şu madde gösterilebilir; *"Festivalin bitiş tarihine kadar internet üzerinden yurt içinde çevrimiçi olarak (YouTube, Vimeo, Dijital Platform, Festival, Gösterim vb.) herhangi bir yerde kısa süreli gösterilen filmler pandemi şartlarında daha fazla seyirciye ulaşabilmesi adına yarışmaya kabul edilecektir"* (Ankara Film Festivali, 2021). Film gösterimleri, seminer, panel, atölye çalışmaları ve eğitim, ödül töreni gibi organizasyonun sosyal paylaşım ortamını oluşturan parçalar salgın öncesinde sinema salonları, kongre merkezleri ve film atölyeleri gibi mekanlarda gerçekleştirilirken salgın tehdidiyle birlikte başta online platformlar olmak üzere açık hava sinemalarına ve İçişleri Bakanlığı'nın yayımlamış olduğu pandemi genelgeleri kapsamında düzenlenmiş mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Bunun sonucunda 2020 yılından itibaren ele alındığında ve örneklemeler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında Türkiye özelinde pandemi döneminde film festivallerinin üç farklı şekilde gerçekleştirildiği görülmüştür.

Salgın Döneminde Film Festivallerinin Gerçekleştirilme Biçimleri

Araştırma kapsamında incelen film festivallerinden biri olan İzmir Kısa Film Festivali pandemi döneminde gerçekleştirilen online film festivalleri açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. Tamamı online olarak yapılan festivalde yönetmen söyleşileri, paneller ve film gösterimleri sosyal medya mecralarında gerçekleştirilmiştir (Bir Gün, 2020). Bu anlamda yapılan film gösterimleri şu şekilde gerçek-

leşmiştir. Filmler İzmir Kısa Film Festivali Youtube kanalı üzerinden filmlerin hak sahiplerinden alınan izin belgeleriyle bir hafta süre ile herkese açık bir şekilde yayınlanmış sürenin bitiminde filmler platformdan kaldırılmıştır. Bunun yanında yönetmen söyleşileri, paneller ve ödül töreni Zoom uygulaması üzerinden gerçekleştirilip Instagram, Tiwitter ve Youtube üzerinden canlı olarak sunulmuştur.

Çalışma kapsamında değerlendirilen örneklerden biri olan Uluslararası 2 Yaka Film festivali hibrit festival modeli açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. Festivalin 'Erişilebilir Festival' sloganından hareketle organizasyon yapısı ele alındığında reel ortamda yapılan film gösterimleri, söyleşiler ve film okuma etkinliklerinin yanı sıra festivalin daha çok insana ulaştırılabilmesi amacıyla Uluslararası 2 Yaka Film Festivali Web Sitesi, Youtube ve Zoom gibi sosyal medya uygulamaları üzerinden de yönetmen söyleşileri, Remix Attack ve "Herkes İçin Sinema Mümkün" isimli atölye çalışmalarının yapıldığı görülmüştür. Bu anlamda film festivalinin düzenleniş biçimi yeni bir film festivali model olarak düşünüldüğünde festivale daha fazla kişinin ulaşabilmesini sağlması açısından olumlu bir etki sağladığı aşikardır. Bu anlamda hibrit Festival modeline, salgın sürecinin festivallere kazandığı artı bir özellik olarak bakılabilir (2 Yaka Film Festivali, 2021).

Çalışmanın örneklerinden birini oluşturan Ankara Film Festivali, pandemi döneminde önlemler alınarak gerçekleştirilen film festivallerine önemli bir örnek oluşturmaktadır. Bu anlamda enfeksiyon hastalıkları ve klinik mikrobiyoloji gibi alanlarda araştırmaları bulunan Prof. Dr. Esin Şenol'un danışmanlığında alınan önlemlerle gerçekleştirilen festivalde film gösterimleri salon kapasitelerinin yüzde ellisi kullanılarak yapılmıştır. Salonda bulunan koltuklarda özel kılıflar kullanılarak her gösterim sonrası değiştirilmesinin yanı sıra ortamın dezenfekte edilmesiyle güvenli bir gösterim sağlanmıştır. Bunun yanında sosyal mesafeye dikkat edilen açık hava söyleşileri ve panelleri pandemi döneminin olumsuz şartlarını en aza indirerek film festivallerinin sağladığı en önemli kazançlardan biri olan sektörün profesyonelleri ve genç sinemacıları bir araya getirerek

salgının olumsuz koşullarına rağmen alana katkısını sürdürmüştür (31.Ankara Uluslararası Film Festivali Ödül Töreni, 2020).

Görüldüğü üzere salgın şartları film festivallerinin sosyal etkileşim ortamını neredeyse ortadan kaldırmış ve organizasyonların online platformlarda düzenlenmesine neden olmuştur. Film festivallerinin online platformlara taşınmasının bir sonucu olarak sosyal etkileşim ortamının kaybedilmesi beraberinde birçok dezavantajı getirmiştir. Bunlardan ilki filmlerini maddi imkansızlıklar içerisinde üreten yönetmenlerin yeni filmlerine yeni kaynaklar bulmak için bir fırsat niteliğinde olan festivallerin online platformlara taşınması festival kapsamında edinilebilecek yeni çevrelerin ve kazanılabilecek destekçilerin kaybedilmesine neden olmuştur. Bu da temelde festivallerin sağladığı yeni üretimlerin oluşumundaki katkının ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Film festivallerini yeni üretimlere katkı sağlamaları açısından incelediğimizde iki tür film festivali karşımıza çıkmaktadır:

1. Sosyal etkileşimin üst düzeyde olduğu, sektörün ileri gelenleri ve genç sinemacıları bir araya getiren, bilgi alışverişinin üst düzeyde olduğu, paneller söyleşiler ve atölye çalışmalarının yapıldığı ve bünyesinde gerçekleştirdiği yarışmada ödül olarak para, ekipman ya da direkt olarak yapım desteği sağlayan festivaller.

2. Sosyal etkileşimin üst düzeyde olduğu, sektörün ileri gelenleri ve genç sinemacıları bir araya getiren, bilgi alışverişinin üst düzeyde olduğu paneller söyleşiler ve atölye çalışmalarının yapıldığı, bünyesinde gerçekleştirilen yarışmalar sonucunda sadece plaket ve ödül heykelciği veren film festivalleri.

Yapılan incelemelerden yola çıkıldığında salgın döneminde online gerçekleştirilen film festivallerinin bünyesinde gerçekleştirdiği yarışmalar sonucunda ödül olarak para, yapım desteği ve ekipman gibi ödüller dağıtan film festivallerinin yeni üretimlere katkılarını

kısmen de olsa sürdürdüğü görülmektedir. Bunun yanında bünyesinde gerçekleştirdiği yarışmalar sonucunda ödül olarak sadece plaket ve ödül heykelciği takdim eden film festivallerinin salgının bir sonucu olarak sosyal etkileşim ortamının da kaybedilmesiyle birlikte yeni üretimlere katkısının ortadan kalktığı açık bir şekilde görülmektedir.

Online platformların getirdiği diğer bir sorun ise filmlerin güvenliğidir. Son dönemlerde oldukça fazlaşan siber zorbalık vakaları film festivalleri açısından da büyük bir tehlike oluşturmaktadır (NTV, 2022). Bu açıdan bakıldığında henüz vizyona girmemiş ve festival sürecini tamamlamamış filmlerin şifreli bir şekilde bile olsa internet üzerinden yayına açılması filmin çalınması, yönetmenin veya yapımcının hak kaybına maruz kalmasına neden olabilecek bir tehlike olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında kimi film festivallerinin şartnamelerinde yer alan herkese açık olarak yayımlanmış filmlerin kabul edilmemesi şartı düşünüldüğünde online festivallerde yer alan filmlerin bu festivallere katılımının önünü kapamaktadır.

Online Platformlar ile 'Özgürleşen' Film Festivalleri

Film festivalleri yapıları gereği pahalı organizasyonlardır. Ülkenin dört bir yanından hatta dünyanın farklı noktalarından insanları bir araya getiren bu organizasyonlar birçok gider kalemini ortaya çıkartmaktadır. Bu anlamda davetlilerin ve yarışmacıların ulaşım, konaklama ücretleri film festivalin düzenleneceği ortamların kira giderleri, festival kapsamında veriliyorsa maddi ödüller gibi gider kalemleri film festivallerini destekçi bir kuruma bağımlı kılmaktadır. Buradan hareketle film festivallerine bakıldığında destekçi kuruluşların film festivallerinin seçimlerine az ya da çok etkide bulunduğu festivalin kimliğinin oluşumunda oldukça ön planda olduğu görülmektedir (Çakar Bikiç, 2018, s. 70). Bu anlamda film festivalleri kültür endüstrisinin bir parçası konumuna gelmekte ve sermaye ile ilişkisi kaçınılmaz hale gelmektedir (Taş, 2013, s. 73-74). Oysa *film festivalleri ne kadar özerk/bağımsız olurlarsa o kadar özgür, o kadar doğrudan sanatın çizgisinde, daha kurumsal ve kimlik sahibi olarak çalışmalarına devam*

edebilirler (Çakar Bikiç, 2018, s. 92). Bu düşünceden hareketle sosyal medya platformlarının sağladığı ücretsiz, kolay erişilebilir, özgür ortam doğru bir planlamayla genç sinemacıların lehine alana katkı sağlayan yeni bir festival modeline dönüştürülebilir.

Tamamı online gerçekleştirilmesi planlanan bu festival modelinde atölye çalışmaları, paneller ve söyleşilerin farklı sosyal medya platformları üzerinden canlı olarak gerçekleştirilmesi planlanmaktadır. Bunun yanında festivallerin sosyal ortamının online ortamda da sürdürülebilmesi amacıyla bugün Twitter uygulamasının kullanıcılarına sunduğu bir özellik olan sohbet odalarına benzer bir sosyal etkileşim ortamının kurulması planlanmaktadır. Ayrıca festival kapsamında gerçekleştirilecek olan film gösterimlerinin güvenli bir yayın ortamı oluşturulmasının ardında seyircilerin ücretlerini ödeyerek filmleri izleyebildiği, ücretlerin %80 oranında filmlerin hak sahiplerine aktarıldığı, %20'lik kısmının ise festivalin sürdürülebilmesi amacıyla festival bütçesine ayrıldığı ve bu sayede tamamen özgür seçimler yapabilen, yeni üretimleri destekleyen aynı zamanda sürdürülebilir bir festival oluşturulması planlanmaktadır.

Paravan Film Festivalleri

Kısa film, belgesel ve sanat filmi gibi türlerde üretim yapan bağımsız yapımcılar için dağıtım ve gösterim olanaklarını içlerinde barındırması neticesinde bir fırsat niteliği taşıyan film festivalleri, etik kurallar çerçevesinde düzenlendiğinde alana büyük katkılar sağlayarak gelişmesini sağlarken kimi kişilerce suiistimal edilebilmektedir. Etik dışı davranan film festivali organizasyonları bağımsız film yapımcılarının haklarını ihlal ederek haksız kazanç elde edilen organizasyonlara dönüşebiliyor. Genellikle online olarak düzenlenen bu paravan film festivalleri 2020 yılı itibarıyla Covid-19 salgınının sosyal yaşamı sınırlandırması neticesinde 'Cannes Film Festivali', Venedik Film Festivali gibi büyük film festivalleri de sosyal medya mecralarından düzenlenmesiyle birlikte paravan film festivalleri sayısında oldukça büyük bir artış gözlemlendi.

Genellikle Film Freeway, Festhome gibi yapımcıların tüm dünya ülkelerindeki film festivallerine kolaylıkla filmlerini göndermelerini sağlayan platformlar üzerinden başvurularını açan bu paravan film festivalleri belirli özellikleri incelenerek gerçek anlamda sinema sanatına katkı sağlayan film festivallerinden ayırt edilebilmektedir.

Film Freeway Platformu

Çalışma kapsamında farklı platformlar arasından Film Freeway platformunun seçilip irdelenmesinin sebebi çalışmamın ana konusunu oluşturan paravan film festivali kavramının bu platform üzerinden keşfedilmesi ve diğer örneklere nazaran bilinirliğinin daha fazla olmasındandır. Bağımsız film yapımcıları açısından büyük fırsatların kapılarını aralayan organizasyonlar olarak karşımıza çıkan film festivalleri aynı zamanda büyük bir maddi yükü de beraberinde getirmektedir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde Türkiye özelinde bakıldığında yılda neredeyse 70'e yakın film festivali düzenlenmektedir. Bağımsız yapımcılar sadece Türkiye'deki film festivallerinin hepsine katılmak istediklerinde festivallerden istenen CD, farklı bilgilerin yer aldığı dosyalar, film afişleri ve kargo ücretleri gibi birçok gider kalemi ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda zaten maddi imkânsızlıklar içerisinde film üreten bağımsız film yapımcıları büyük bir maddi külfet altına sokulmaktadır. Bu gibi gider kalemlerinden ve her film festival için farklı dosya oluşturma zorluğundan film yapımcılarını kurtaran Film Freeway platformu tüm dünya ülkelerindeki film festivallerinden tek tıkla haberdar olunmasını birkaç dakika içerisinde istenilen film festivaline başvuru yapılabilmesini sağlaması açısından devrim niteliği taşıyan bir organizasyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylesine önemli bir kolaylığı bağımsız yapımcılara sunan bu platform, kimi kişiler ya da çıkar grupları tarafından suistimal edilebilmektedir. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse bu platformların sağladığı imkanları kullanarak kurulan paravan film festivalleri haksız kazanç sağlanan birer kurum haline gelirken para karşılığı finalistlikler ve ödüllerde dağıtabilmektedir. Bilindiği üzere film festivali finalistlikleri ve ödülleri akademik atamalarda ve iş başvurularının

da akademik yayın puanı veya referans olarak kullanılabilir. Bu da çalışmamızın ana konusunu oluşturan paravan film festivali kavramını ortaya çıkartmıştır.

Paravan film festivalleri sinema sanatını destekleyen organizasyonlar olarak görünerek alanda üretim yapan yapımcıların ve yönetmenlerin filmleri üzerinden haksızca gelir elde eden yapılanlardır. Sektör profesyonelleri tarafından düzenlenmeyen bu festivaller başvuru sırasında ücret talep eden ancak bunun karşılığında filmlerin nasıl bir değerlendirilmeye tabi tutulduğunu ya da kimler tarafından değerlendirilmelerin yapıldığını yapımcı ya da yönetmene sunmayan bunun yanında hiçbir şekilde seminer ve eğitim faaliyetleri düzenlemeyen sadece kişisel çıkar amaçlı kurulmuş yapılanlardır.

Film Festivalleri Şartnamelerinin Etiğe Uygunluğu

Bir ülke için anayasa neyse bir film festivali için de şartname aynı anlama gelmektedir. Nasıl ki Anayasa, içinde barındırdığı hükümleriyle tüm toplumsal kurumların düzen içerisinde işlemesini, var olmasını sağlıyorsa film festivallerinin şartnameleri de film festivallerinin kurallarını belirleyerek bir düzen içerisinde işlemesini ve varlığını sürdürmesini sağlamaktadır. Bu anlamda bir Anayasa toplumdaki her ferdi eşit olarak ele alıyor ve bu şekilde yönetilmesini sağlıyorsa film festivallerinin şartnameleri bu anlamda festivalin yürütülmesini sağlayan yasalar bütünüdür. Nasıl ki bir yasanın etiğe aykırı bir hüküm içermeyeceği gibi film festivallerinin şartnameleri de etiğe aykırı bir ifade ya da hüküm içermemelidir. Bu düşünceden hareketle yola çıkıldığında film festivallerinin şartnameleri düzenlenirken ne film festivali ne de yarışmacılar açısından hak mahrumiyetinin yaşanmayacağı ve festivalin kendini sürdürebileceği şekilde düzenlenmelidir. Etik kurallara uygun bir şekilde düzenlenmeyen şartnameler, yarışmacıların hak mahrumiyeti yaşamalarına sebebiyet verebileceği gibi film festivalinin de olumsuz bir şekilde anılmasına ve festivalin sürdürülememesi gibi kötü sonuçlara neden olabilir.

Genellikle katılımı ücretli olan bu paravan film festivallerinin gerçek film festivallerinden ayırt edilebilmesin de en önemli başlıklardan biri şartnameleridir. Bu anlamda çalışma kapsamında örneklem olarak seçilen film festivalleri, çalışmanın daha anlaşılabilir bir hale getirilebilmesi amacıyla paravan film festivalleri ve paravan olmayan film festivalleri olarak iki gruba ayrılmış ve karşılaştırma yoluyla bir değerlendirme yapılmıştır. Paravan olmayan film festivalleri yani etiğe uygun olarak düzenlenen film festivalleri olarak Ankara Film Festivali, İzmir Uluslararası Film Festivali ve 2 Yaka Film Festivali çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışma kapsamında paravan olarak değerlendirilen film festivalleri ise Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali ve Anadolu Film ödülleri paravan film festivalleri olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Genellikle şartnamesi bulunmayan bu paravan organizasyonlar, şartnamenin bulunması halinde de bahsi geçen metnin içerisinde aranacak bir dizi özellikler ile ayırt edilebilir. Öncelikle şartnamelerin yazım diline dikkat edilmelidir. Festivalin tüm kurallarını belirleyen bir belgenin gündelik bir dille yazılması beklenemez. Bu anlamda üçüncü tekil şahısın kullanıldığı resmi bir ifade ediş biçimiyle yazılmış olmalıdır. Bunun dışında kalan yoruma açık yazım dilleri şüphe uyandırmalıdır. Çalışma kapsamında paravan bir film festivali olarak değerlendirilen Anadolu Film Ödülleri'nin şartnamesinde yer alan şu madde bahsedilen yazım dili ilgili açık bir örnek oluşturmaktadır. *Ne arıyoruz? Öykü tabanlı filmler anlatı (kurgu), belgesel (kurgu olmayan) veya animasyon biçiminde olabilir.* (Anadolu Film Ödülleri, 2022) Şartnamede aranacak bir diğer özellik ise ön seçici kurul ve ana jürinin oluşturulması ve çalışması ile ilgili bir madde bulunmasıdır. Böyle bir maddeye rastlanmıyorsa festivalin paravan bir festival olma olasılığını güçlendirmektedir. Çalışmanın örneklemelerinden Ankara uluslararası film festivali şartnamesi bu madde açısından ele alındığında konuyla ilgili iki ana madde altında yer alan on ayrı madde ile ayrıntılı bir şekilde açıklandığı görülmektedir. Örnek maddelerden birisi şu şekildedir, *Ön seçici kurul, festival yürütme kurulunun içinden veya dışarıdan seçeceği uzmanlardan oluşur. Ön seçimi yapacak olan seçici kurul 3 üyeden oluşur. Başvuran yapıtlardan katılma koşullarına uygun bulunmayanlar, seçici kurula izletilmeyecektir*

(Ankara Film Festivali, 2021). Bu maddenin aksine paravan olarak değerlendirilen film festivallerinin web sitelerinde sektörün uzmanları tarafından değerlendirmelerin yapılacağına dair bir bilgi bulunsa da kurulun kaç kişiden oluşacağı nasıl bir değerlendirme sürecinin gerçekleşeceği şartnamede yer almamaktadır. Diğer bir önemli madde ise filmlerin teknik yeterlilikleri (video formatı, görüntü kalitesi, ses, renk) ile ilgili bazı kurallar ve sınırlamaların şartnamede yer alması gerektiğidir. Bunun yanında şartnamede filmlerin süreleri ve yapım yılı ile ilgili bir düzenleme getiren madde bulundurulmalıdır. *UİKFF'ye katılacak filmler 2015 veya 2016 yılında çekilmiş olmalıdır. 2014 ve daha öncesine ait filmler hiçbir değerlendirmeye tabi tutulmaksızın elenecektir. UİKFF'ye katılacak filmlerin süresi en az 1 dakika, en fazla 30 dakika ile sınırlıdır. Bu süreye uymayan filmler hiçbir değerlendirmeye tabi tutulmaksızın elenecektir* (Uluslararası İzmir Kısafilm Festivali, 2021). Bunun yanında çalışma kapsamında paravan olarak değerlendirilen Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali şartnamesinde filmlerin yapım yılı ile ilgili herhangi bir sınırlandırma getirilmese de süreleriyle ilgili bir düzenleme getiren madde bulunmaktadır. *Filmlerin Türü ve Uzantısı: Kısa filmler ve 40 dakikaya (kısa filmler) ve 140 dakikaya (uzun metrajlı filmler) kadar her tür ve formatta uzun metrajlı filmler kabul edilir* (Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali, 2022). Bu hususlar ile ilgili bir maddeye rastlanmıyorsa festivalin paravan bir festival olma olasılığı güçlenmektedir. Yine etkinliğin nerede organize edileceği ile ilgili bir bilgi şartnamede ya da festivalin internet sitesinde yer almalıdır. Yani etkinliğin hangi şehirde düzenleneceği, söyleşilerin, film gösterimlerinin ve atölye çalışmalarının hangi mekânlarda yapılacağı ile ilgili bir bilgi şartnamede ya da festivalin internet sitesinde yer almıyorsa bu festivallerin haksız kazanç elde etme amaçlı bir yapılanma olduğu tezini güçlendirmektedir. Bu anlamda çalışma kapsamında paravan film festivali olarak değerlendirilen festivallerden Anadolu Film Ödülleri film festivalinde etkinliğin nerde düzenleneceği ile ilgili bir bilgi yer almazken Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali şartnamesinde film gösterimlerinin yapılacağı mekân ile ilgili bir bilgi yer almaktadır. Bir diğer önemli nokta ise genel kanının aksine çok fazla sayıda kategoride başvuru

açılmışsa daha açık bir ifadeyle Ankara Film Festivali'nin açmış olduğu yarışma kategorilerine bakıldığında dört ayrı kategoride film yarışmalarının gerçekleştirildiği görülmüştür (Ankara Film Festivali, 2022). Uluslararası İzmir Film Festivaline bakıldığında ise dört ulusal ve dört uluslararası olmak üzere sekiz ayrı kategoride yarışmaları gerçekleştirdiği görülmektedir (İzmir Kısa Film Festivali, 2022). Buna karşın Anadolu film ödülleri festivali bu açıdan değerlendirildiğinde yüz yirmi beş ayrı kategoride yarışma açtığı görülmüştür (Anadolu Film Ödülleri, 2022). Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali bu açıdan değerlendirildiğinde yetmiş dört ayrı kategoride yarışma açtığı görülmüştür (Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali, 2022). Buradan çıkacak sonuçla paravan olmayan film festivallerinin açtığı yarışma sayılarının çok üzerinde, olağandışı sayılabilecek kategorilerde ve sayılarda başvuru açılmışsa bu film festivalinin haksız kazanç elde etme amaçlı bir yapılanma olduğu düşünülebilir. Bunun yanında film festivalinin henüz birinci yılıysa yani ilk kez düzenleniyorsa, kısa sürelerde tekrarlanan yarışmalar şekilde festivale başvurular ücretli bir şekilde düzenleniyorsa paravan bir film festivali olduğu düşüncesi güçlenmektedir. Daha anlaşılır bir ifadeyle film festivali bir yıldan kısa bir sürede her ay ya da belirli kısa süreler içerisinde yeniden düzenleniyorsa paravan bir film festivali olma olasılığı güçlenmektedir. Bu açıdan çalışma kapsamında paravan olarak değerlendirilen film festivallerine bakıldığında Anadolu Film Ödülleri ve Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivallerinin her ay tekrarlanan etkinlikler şeklinde başvuruları ücretli bir şekilde düzenlendiği görülmüştür. Ayrıca ödül olarak sadece plaket veya heykelcik veriyorsa, ödül heykelciği ve plaket için para talep ediyor hatta birden fazla ödül heykelciği sipariş etme seçeneği sunuluyorsa bunların haksız kazanç elde etme amaçlı kurulmuş bir film festivali olabileceği tezini güçlendirmektedir. Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali'nin web sitesinde yer alan şu madde açık bir örnek oluşturmaktadır. *Her kategoride aylık kazananlar birer Kupa satın alabilirler. Kazananlar bir veya daha fazla heykelcik sipariş edebilir* (Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali, 2022).

Ek olarak şartnamesinde 'giriş ücretleri geri iade edilmez' maddesi bulunan hatta 'film yarışma dışı bırakılsa bile başvuru ücreti iade edilmez' şeklinde bir maddeye yer veren film festivallerinin paravan film festivali olduğu muhtemeldir. Örnek maddeler şu şekildedir. *Giriş ücretleri ABD doları cinsindedir, proje başımadır ve iade edilmez. AFA, uygunluk gereklilikleri karşılanmazsa, herhangi bir geri ödeme yapmaksızın bir gönderiyi diskalifiye etme hakkını saklı tutar* (Anadolu Film Ödülleri, 2022). *Giriş ücretleri iade edilmez* (Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali, 2022). Buradan hareketle bağımsız film yapımcılarının hak kaybına uğramamaları için yukarıda ayrıntılı bir şekilde belirttiğimiz hususlara dikkat etmeleri büyük bir önem taşımaktadır. Daha açık bir ifadeyle film festivali şartnamesine, festivalin Web Sitesi'ne ve Film Freeway platformunun başvuru ekranının sağladığı bilgilere yedi maddeden oluşan soruları sorarak belirli bir ayırım yapılabilmektedir.

1. Başvurularını sadece Film Freeway üzerinden mi açmış?
2. Festivalin düzenleneceği reel ortam hakkında bir bilgi var mı?
3. Başvurular ücretli mi?
4. Ön seçici kurul ve ana jürinin oluşturulması, çalışması ile ilgili bir bilgi şartnamede yer alıyor mu?
5. Festivale kabul edilecek filmlerin yapım yılı ve süreleri ile ilgili bir sınırlandırma şartnamede yer alıyor mu?
6. Genel kanı olarak var olan kategori sayısından fazla kategoride başvuru açılmış mı?
7. Film festivali kaç ayda bir düzenleniyor?

Sonuç ve Çözüm Önerileri

Bu çalışmada salgın döneminin başlangıcı ve devamını kapsayan 2020- 2021 yıllarında gerçekleştirilen ve çalışmanın örneklemelerini oluşturan Ankara Film Festivali, İzmir Uluslararası Film Festivali ve Uluslararası 2 Yaka Film Festivali şartnameleri, web siteleri, film festivalleri ile ilgili yapılan haberler üzerinden yola çıkarak salgın döneminde organizasyon yapılarında gerçekleşen dönüşümler

üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Bunun sonucunda film gösterimleri, seminer, panel, atölye çalışmaları ve eğitim, ödül töreni ve şartname gibi organizasyonun temelini oluşturan parçalarda önemli değişikliklerin olduğu görülmüştür. Bu değişimin öncelikle organizasyonların sosyal medya mecralarına taşınmasıyla başlamasının ardından baştan aşağı yeni birer festival modeli olarak tanımlayabileceğimiz festival gerçekleştirme biçimlerini ortaya çıkarttığı görülmüştür. Yine çalışmanın amaçlarından biri olan salgının getirmiş olduğu olumsuz koşulların olumlu bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde alana yeni kazanımlar sağlayabilecek olan online festival modeli çalışma kapsamında ortaya konulmuştur. Son olarak çalışmanın ana konusunu oluşturan paravan film festivallerinin alana ve genç sinemacılara önemli katkılar sağlayan film festivallerinden ayırt edilebilmesi amacıyla yola çıkarak film festivalleri şartnamelerinin incelenmesi ve karşılaştırılması yoluyla yedi sorudan oluşan bir ayırt etme yöntemi ortaya konulmuştur.

Paravan film festivalleri problemin çözümünde herhangi bir yasal dayanak olmadığı için hukuki bir çözüm bulunamasa da yukarıda belirttiğimiz hususlara dikkat ederek belirli anlamda hak mahrumiyetlerinden korunmak mümkün olmaktadır. Bunun yanında daha kesin bir çözüm arandığında ülkemizde varlığını sürdüren Kısa Film Yönetmenleri Derneği gibi bağımsız film yönetmenlerinin ve yapımcılarının haklarını korumak üzere kurulan yapılanmalar ortak bir paydada buluşarak film festivallerini belirli kriterlere göre denetleyen ve bunun sonucunda güvenilirliklerini test eden bir film festivalleri komisyonu oluşturulabilir. Söz konusu komisyonun denetlemeleri sonrası gerekli kriterleri taşıyan film festivallerinin listesinin oluşturulması yoluyla da bağımsız film yapımcıları güvenli listede yer alan Film festivallerine güvenli bir şekilde başvurularını gerçekleştirebileceği kanaatindeyiz.

Kaynakça

2 Yaka Film Festivali. (2021, 11 28). 2SSFF Hibrit. 2 yakakısa-filmfestivali.com: <https://en.2yakakisafilmfestivali.com/program> adresinden alındı

31. Ankara Uluslararası Film Festivali Ödül Töreni. (2020, 09 11). Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=j_whO36rK3o adresinden alındı

Akkoyun, T. (2021). Salgında Sinemacılık ve Filmcilik. *Türkey*(39), 50-54. 11 01, 2021 tarihinde <https://www.turkeydergi.com/2020/10/30/prof-dr-turan-akkoyun-salginda-sinemacilik-ve-filmcilikher-seyin-doktoru-sayilan-zaman-caga-donustugunde-erceveyi-de/> adresinden alındı

Anadolu Film Ödülleri. (2022, 02 24). ANATOLIANFILMAWARDS. filmfreeway.com: <https://filmfreeway.com/ANATOLIANFILMAWARDS> adresinden alındı

Anadolu Film Ödülleri. (2022, 02 24). *Kurallar ve Şartlar*. <https://filmfreeway.com/ANATOLIANFILMAWARDS> adresinden alındı

Ankara Film Festivali. (2021, 10 1). 32. Ankara Film Festivali 4 – 12 Kasım 2021 Ulusal Belgesel Film Yarışması Yönetmelik. ankara film festivali: https://docs.google.com/document/d/1kl4KbCPXIlcEsIaXxZsS2NCK53_jVo-jSHUsI1Y-OYEo/edit adresinden alındı

Ankara Film Festivali. (2022, 02 11). 33. Ankara Film Festivali. filmfestankara.org.tr: <http://www.filmfestankara.org.tr/ana-sayfa> adresinden alındı

Birgün Gazetesi. (2020, 11 10). İzmir'in Film Festivali Bu Yıl Online. birgun.net: <https://www.birgun.net/haber/izmir-in-film-festivali-bu-yil-online-322395> adresinden alındı

Çakar Bikiç, N. (2018). Türkiye'de Belgesel Film Festivallerinde Film Seçimlerini Belirleyen Etkenler. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*(9), 70-93.

İzmir Kısa Film Festivali. (2022, 02 11). 22. İzmir Kısa Film Festivali. www.izmirkisafilm.org: <https://www.izmirkisafilm.org/> adresinden alındı

NTV. (2022, 02 11). orona virüs etkisi: Karantina döneminde siber zorbalık vakalarında artış yaşandı. www.ntv.com.tr: https://www.ntv.com.tr/teknoloji/corona-virus-etkisi-karantina-doneminde-siber-zorbalik-vakalarinda-artist-yasandi,5TKG_xzl6UqC5MUEJS_JYA adresinden alındı

Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali. (2022, 02 24). *international smyrna movie festival*. filmfreeway.com: <https://filmfreeway.com/internationalsmyrnamoviefestival> adresinden alındı

Statuette Uluslararası Smyrna Film Festivali. (2022, 02 25). *Kurallar ve Şartlar*. filmfreeway.com: <https://filmfreeway.com/internationalsmyrnamoviefestival> adresinden alındı

Taş, B. (2013, 09). Film Festivalleri: Kentler, İzleyiciler ve Endüstri. *İdealkent*(10), 72-85.

Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali. (2021, 10 01). 17. İzmir Kısa Film Festivali Koşulları. izmirkisafilm.org: <https://www.izmirkisafilm.org/terms-and-conditions.php> adresinden alındı

Türkiye’de Covid-19 Sonrası Film Festivalleri

Zeynep Merve Uygun¹ & Metin Çavuş²

Özet

Bu çalışma Mart 2020’de Türkiye’yi de etkisi altına alan Covid-19 pandemisinin ilk aylarında en çok etkilenen film festivalleri ile ilgilidir. Araştırma sırasında, dijital etnografi, katılımcı gözlem ve yarı-yapılandırılmış mülakat yöntemleri kullanılmıştır. Söz konusu olan film festivallerinin çevrimiçi etkinlikleri ve film gösterimleri takip edilmiş, festival süreçlerinin sonrasında ise yöneticileriyle aralıklarla çevrimiçi görüşmeler yapılmış ve elde edilen bilgiler doğrultusunda Türkiye’deki film festivallerinin Covid-19 pandemisinden nasıl etkilendikleri ve ne tür çözümler ürettikleri özetlenmeye çalışılmıştır. Buna ek olarak, yüz yüze olan fiziki bir festivalden çevrimiçi ortamda gerçekleşen bir festivale geçişte yaşanan sorunlar, festival ekiplerinin ürettiği çözümler ve tekrar fiziki bir festivale dönüşte izlenen stratejiler değerlendirilmiştir. Araştırmamızın odağında olan ve Covid-19 pandemisinin ilk dönemine doğal olarak hazırlıksız yakalanan film festivallerinin çevrimiçi platforma geçişte çok farklı stratejiler geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Örneğin, *Documentarist Belgesel Film Festivali*, Haziran 2020’de gerçekleştirilen çevrimiçi festivalde, daha önceki fiziki festivallerinden çok farklı bir yaklaşım benimsemiştir. *Home Edition* adı verilen özel bir seçkiyle izleyici karşısına çıkan festivalde daha az film gösterilmiş, çevrimiçi söyleşi ve atölyelere ise daha çok ağırlık verilmiştir. *Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali* ve *Uluslararası İstanbul Film Festivali* ise fiziki festivalin geleneğini çevrimiçine taşıma çabasında olduklarını belirtmişlerdir. Görüşülen festival yöneticileri her açıdan zor bir dönem olan Covid-19 pandemisinin ilk aylarında kendi festivallerini başarıyla çevrimiçi platforma taşıdıklarını be-

1 Dr. Öğretim Üyesi, Özyeğin Üniversitesi, merve.uygun@ozyegin.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-4283-616X

2 Dr. Öğretim Üyesi, Özyeğin Üniversitesi, metin.cavus@ozyegin.edu.tr ORCID ID: 0000-0001-5633-3195

lirtmişlerdir. Çevrimiçi ortamda farklı coğrafyalardan insanlarla iletişimin arttığını ve olumlu geri dönüşler aldıklarını söylemişlerdir. Bununla birlikte; festival süreçlerinde çevrimiçi ya da hibrit yöntem denemeleri sonucunda öngörülemeyen bazı aksaklıklar da meydana gelmiştir. 2021 yılında aşılmanın artmasıyla kültür ve sanat faaliyetlerine fiziki ortamda erişimin ve dolayısıyla festivallerin yeniden yüz yüze gerçekleştirilmesinin önü açılmıştır. Çalışmada; bu gelişmeler sonucunda festivallerin ne tür reflekslerle, hangi gerekçelerle, nasıl stratejiler uyguladıkları incelenmiştir. Özetle; bu araştırmada 2020 ve 2021 yıllarında Covid-19 etkisinde çevrimiçi ya da hibrit şekilde düzenlenen festivallerle ilgili gözlem ve analizler yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Covid-19, film festivalleri, çevrimiçi platformlar, hibrit, festival yöneticileri

Post-Covid-19 Film Festivals in Turkey

Abstract

This research focuses on the film festivals in Turkey, which were exposed to the effects of the first months of the Covid-19 pandemic. The methodology of the research consists of digital ethnography, participant observation and semi-structured interviews. We participated in the online events and screenings of the film festivals and conducted interviews with festival coordinators at different times. Drawing from our research process, we pointed out and underlined the effects of Covid-19 pandemic on film festivals and identified how the festivals came up with various solutions. Additionally, the problems faced during the transition from a face-to-face physical festival to an online festival and the solutions produced by the festival teams were evaluated. Furthermore, the strategies of the festivals adopted while turning back to the physical format are explored. It has been observed that film festivals, which are at the centre of our research and were naturally caught unprepared by the first period of the Covid-19 pandemic, developed very different strategies while transforming into online platforms. In general, the festival teams stated that online screenings and meetings paved a way for gathering people from different geographies, and they received more positive feedback online. On the other hand, some unforeseen disruptions occurred while they were transferring their traditional and physical festival practices to online platforms. With the increase in vaccination pace in 2021, access to cultural and artistic activities and events in the physical environment and thus face-to-face festivals have been facilitated again. In the light of these developments, the strategies and the solutions that are implemented by the festivals are observed. To sum up, this research aims to reflect the observations and analyses on both online or hybrid festival formats organized under the influence of Covid-19 in 2020 and 2021.

Keywords: Covid-19 pandemic, film festivals, online platforms, hybrid, festival teams

Giriş

Pandeminin ilk günlerinde, "En kötü herhalde yaz sonunda kurtulmuş oluruz bu durumdan" dediğimiz oldukça naif ve iyimser zamanlarda, ulusal ve uluslararası basından takip ettiğimiz korku dolu haberler, iç içe geçen kavramlar ve mekânlar, evde yapılabilecek çeşitli spor egzersizleri, meditasyonlar, ekmek tarifleri, belediye anonsları, dezenfektanlar, maskeler, evin dışında bekletilen onlarca poşet arasında yaşadığımız tecrübenin ne olduğunu anlamaya çalışıyorduk. Türkiye'de ilk vakanın görüldüğü 11 Mart 2020 tarihinden tam 50 gün, Covid-19 nedeniyle yaşadığımız ilk tam kapanmanın uygulanmaya başlanması ve evlere kapanmamızdan tam 2 gün sonra, yani 1 Mayıs 2020'de karşımıza çıkan ilk çevrimiçi festival *Uluslararası İşçi Filmleri Festivali* oldu. On beş yıllık tarihinde hep olduğu gibi açılış yine coşkuluymdu. Festivalin 16 yıllık koordinatörünün aktarımıyla yüz yüze festivallerde Beyoğlu Yeni Melek Sineması'nın 1500 kişilik salonuna sığamayanların heyecanı, bu kez evlerdeki ekranlardan taşıyordu. Daha sonra festivalin YouTube kanalına yükledikleri açılış gecesinin izlenme sayısı 20 binli sayılara ulaşacaktı. Sadece açılış gecesi değil, festivalin geri kalanı da kurgusal anlamda doğrusal bir akış içerisinde, teknik aksaklık olmadan, pek çok yönetmen, seyirci ve tabii ki gönüllünün katkı ve etkileşimleri sayesinde devam etmişti. Böyle sorunsuz akan bir yayın bizlere bir taraftan "Her şey yoluna girecek, evlerde de olsak bir şekilde film izleyebiliyor, yönetmen söyleşilerine katılıyor ve festivalin bir parçası olabiliyoruz" hissinin veriyordu. Diğer taraftan ise bilinmezliklerle dolu bu evrensel tecrübeyi yaşarken nasıl bir dönüşümün içerisinde olduğumuzu hiç bilemiyor, zaman zaman panikliyor ama en çok da merak ediyor ve durumu sorguluyorduk. Araştırmamızın fikri de böylelikle yavaş yavaş filizleniyordu. Belki de tam bu noktada çalışmayı; çevrimiçi mecralar sayesinde katılabildiğimiz festivallerle sınırlı tuttuğumuzu söylemek gerekmektedir. Bir diğer deyişle; bu araştırma dijital etnografinin elverdiği imkanlar çerçevesinde katılıp gözlemleyebildiğimiz çevrimiçi sahalar üzerine yapılmıştır.

Festival; sanat bağlamındaki kelime anlamı itibariyle "Belli bir sanat dalında oyun ve filmlerin sunulması ve gösterilmesi sonunda ödül, derece verilmesi biçiminde düzenlenen ulusal veya uluslararası gösteri dizisi, şenlik" demektir ("Festival", 30 Ocak 2022). Türkiye'de özellikle uzun yıllardır organize şekilde devam eden pek çok film festivali de özellikle sinemaseverler için dört gözle beklenen ve deyim yerindeyse *şenlikli* bir seyir tecrübesine dönüşen etkinliklerdir. Sinemaseverler vizyonda ya da anaakım medyada yer bulamamış ya da bulamayacak olan filmleri izleyebilmek için saatler hatta günler öncesinden bilet kuyruklarına girer ve daha festival başlamadan önce kendilerine bir seyir programı hazırlamış olurlar. "Festivale katılmak, sinema izleyicisi için sadece film izleme pratiğidir" demek ise eksik bir tanımlama olacaktır çünkü film festivallerinin bir diğer fonksiyonu toplumun farklı kesimlerinden ve farklı coğrafyalarından insanları bir araya getirmesidir. Ne var ki, 2020'nin başlarında dünyayı etkisi altına alan Covid-19 virüsü Türkiye'yi de Mart ayı itibariyle etkilemeye başladı. Kademeli olarak başlayan kısıtlamalar Nisan 2020'de tam kapanmaya dönüştü. Mayıs 2020 itibariyle *normalleşme* adı altında var olan kısıtlamaların kademeli olarak kaldırılması gündeme gelse de, pandeminin başından itibaren yasaklanan kültür ve sanat etkinlikleri için bu yasaklı durum aylarca devam etti.

En temel amaçlarından biri insanları bir araya getirmek olan film festivalleri de diğer sanat etkinlikleri gibi pandemiden nasiplerini aldılar ve yasaklı etkinlikler arasına girdiler. Pandeminin; film endüstrisi, daha da genel olarak kültürel dünya üzerinde yıkıcı etkileri olmaya başladı (Salti, 2020: 88). Tam bu noktada, festival kelimesinin sözlükteki mecaz anlamı olan *curcuna*, film festivallerinin bir anda içine düştüğü durumu betimler hale geldi.

Tarihleri pandeminin ilk aylarına denk gelen film festivalleri çareyi etkinliklerini çevrimiçi platformlara taşımakla buldular. Çevrimiçi platformlara taşınan film festivalleri de kaçınılmaz olarak büyük değişikliğe uğradı. Yaşanan değişimin olumlu ve olumsuz yönlerini tespit etmek ve gelecekte çevrimiçi festivallerin güçlü bir alternatif olup olamayacağını değerlendirmek önemli bir hal aldı.

Ayrıca festivallerin nasıl dönüşeceklerini öngörmek ve bu durumun hem özneleri hem de mekanları nasıl dönüştüreceği üzerine düşünmek ise bir araştırma konusu oldu.

Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Bu araştırma; "Türkiye'deki film festivalleri Covid-19 pandemisinden nasıl etkilendiler ve ne tür çözümler ürettiler?", "Yüz yüze devam eden bir festival çevrimiçi ortama aktarılırken ne tür süreçlerden geçiyor?", "Çevrimiçi tecrübesi sonrasında hibrit (yüz yüze ve çevrimiçi birlikte) bir yöntem uygulandı mı ve uygulandıysa nasıl sonuçlar ortaya çıktı?" gibi sorular ile yola çıkmıştır. Araştırmanın amacı; bu sorulara cevap aramakla birlikte yüz yüze olan bir festivalden çevrimiçiye, çevrimiçinden de hibrit yönetime geçiş süreçlerinde festival düzenlerken görev alan tüm aktörlerin bu tecrübeden nasıl etkilendiklerini ve ne tür sonuçlar çıkardıklarını ele almaktır. Yapılan literatür taraması, çevrimiçi festivaller sırasında yaşanan deneyimler ve festival yöneticileriyle yapılan derinlemesine mülakatlar sonucunda, festivallerde yaşanan değişimlerin farklı başlıklar altında incelenebileceği görülmüştür. Fiziki bir festivalden çevrimiçi bir festivale geçişteki en önemli değişimlerden biri film sayısındaki artış ya da azalmalardır. Bu değişim çalışma içerisinde "1. Film Sayısındaki Farklılıklar" başlığı altında incelenmiştir. Film sayısındaki değişikliklerle bağlantılı olarak, festival ekiplerinde de farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. Bu farklılıklar çalışmada "2. Festival Ekiplerindeki Dönüşümler" başlığı altında ele alınmıştır. Bununla birlikte pandemi sonrasında festival düzenleyicileri için bazı harcama kalemleri ortadan kalkarken, yeni harcama kalemleri ortaya çıkmıştır. Bütçe kalemlerindeki değişikliklerin yanı sıra; festival sponsorlarının festivallerden beklentileri de değişmiştir. Dolayısıyla, sponsor sayısı ve verilen destek miktarı gibi noktalarda da farklılıklar olmuştur. Bu değişimler ise "3. Maliyet ve Desteklerde Yaşanan Değişimler" başlığı altında verilmiştir. Pandemi ile birlikte hem mekan hem de izleme pratiklerinde gerçekleşen değişimlerin sonucu ise "4. İzleyici Profiline, Sayısına ve Tepkilerindeki Çeşitlilik ve Dönüşümler" başlığı altında incelenmiştir. Fiziki olarak gerçekleşen festivalle-

rin en önemli özelliklerinden biri olan bir araya gelme hali pandemi sonrasında doğal olarak sekteye uğramıştır. Bu durumu önemseyen pek çok festival çevrimiçinde de benzer etkinlikler düzenlemiştir. Bunun sonucunda, gösterim dışında yapılan çevrimiçi yayınların birçoğunun etkinlik odaklı olduğu görülmüştür. Çalışmada, festival etkinliklerinde yaşanan bu farklılıklara "5. Söyleşi, Eğitim ya da Atölye gibi Etkinliklerdeki Değişimler" başlığı altında değinilmiştir. Festivalin çevrimiçi hale gelmesi dijital mecraların kullanımında artışa sebep olmuştur. Bu artış "6. Festival Tanıtımında/Dijital Mecraların Kullanımında Tercih Edilen Yöntemler" başlığı altında incelenmiştir. Çalışmada son olarak "7. Filmlerin Güvenliği ile İlgili Ortaya Çıkan Problemler ve Çözümler" başlığı altında filmlerin dijital ortamlardaki güvenliği noktasında ortaya çıkan sorunlar ve festivaller tarafından bulunan çözümler ele alınmıştır.

Araştırmanın kapsamında 2020 ve 2021 yıllarında Covid-19 etkisinde çevrimiçi ya da hibrit düzenlenen ve bizim hem gözlemci hem de seyirci olarak katıldığımız film festivalleri incelenmiştir. Bu film festivalleri şöyledir: *Uluslararası İşçi Filmleri Festivali*, *Documentarist*, *Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali*, *WOW (Women of the World) Festivali*, *Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali*, *İKSV İstanbul Film Festivali*, *Uluslararası Uşak Kısa Film Festivali* ve *Uluslararası Canlandırıcılar Film Festivali*. Bu araştırmada, yukarıda ismi geçen festivallerin yönetici ya da koordinatörlerinin görüşlerine ağırlık verilmiştir. Araştırma boyunca 10 kişi ile görüşülmüş ve tüm görüşmeler Zoom isimli videokonferans platformu üzerinden yapılmıştır. Görüşülen kişilerin kimlikleri çalışmada anonim bir şekilde yer almıştır. Araştırmada, izleyici görüşleri kapsam dışı bırakılmıştır. Benzer bir şekilde, festivallerde gösterimi yapılan ya da yarışan filmlerin pandemiden dolayı değişen üretim koşulları da bu çalışmanın kapsamı dışındadır.

Metodoloji

Zaman çizelgesinden ve içeriğinden de anlaşılacağı üzere, çalışmanın tamamı Covid-19 pandemisi sırasında gerçekleştirildi.

Diğer bir deyişle, bu çalışmanın çıkış noktası; pandeminin film festivallerine etkisiydi. Dolayısıyla, çalışma boyunca çoğunlukla dijital çevrimiçi araştırma yöntemleri kullanıldı. Covid-19 pandemisi bir taraftan akademik dünyaya çıkmazlar, imkânsızlıklar ve yeni problemler getirirken, diğer taraftan da akademinin halihazırda kullandığı dijital etnografik yöntemleri öne çıkardı ve bu durum bizim çalışmamızı da mümkün kıldı.

Bu araştırmada dijital etnografinin çerçevesi ve ışığında çevrimiçi saha çalışması başta olmak üzere; katılımcı gözlem ve yarı-yapılandırılmış derinlemesine mülakat yöntemleri kullanıldı. Marnie Howlet'in '*Alana*' Zoom Merceğinden Bakmak: Küresel Bir Pandemi Sırasında Çevrimiçi Araştırma Yürütmeye İlişkin Metodolojik Yansımalar (araştırmacının çevirisi) isimli makalesinde söylediği gibi "çalıştığım yerlere seyahat etmek ve kendimi[zi] tamamen buralara kaptırmak yerine, pandemi sırasında alana erişimim[iz] tamamen katılımcılar[ımız]ın [bizi] kendi 'dünyalarına' davet etme istekleriyle belirlendi" (Tillman-Healy 2003'den aktaran Howlet, 2021: 6). Howlet'in de bahsettiği gibi pandemiyle birlikte fizikseldeki çevrimdışı ortak alanlarımızdan, çevrimiçi ortak var olma pratiğine ve hem kendimizin hem de araştırmadaki katılımcıların aktif olarak birlikte inşa ettiği yeni dijital ve sosyal mekânlara doğru hızlı bir geçiş yaptık (Howlet, 2021: 7). Magdalena Góralaska da *Eyden Antropoloji* (araştırmacının çevirisi) isimli makalesinde dijital/çevrimiçi saha çalışma yöntemlerini tartışırken, dijital metodolojinin post-modern saha çalışmalarını bile alt üst ederek başka bir seviyeye taşınması sebebiyle; "çağdaş saha çalışması teorileri arasında belki de en evcilleştirilmemiş olanı" olduğunu ifade etmektedir. (Góralaska, 2020: 48). Yine Howlet'in çevrimiçi saha çalışması değerlendirmesinden alıntılanmak gerekirse, fiziksel buluşmalarda masanın üstünde duran ve ortama bir gerginlik katan ses kayıt cihazlarındansa, hem kendimizin hem de katılımcılarımızın tüm görüşmelerinin kaydedildiği Zoom'da çoğu zaman kayıt altına alındığımızı hep beraber unuttuk (Howlet, 2021: 9). Ortak bir sanal alanda ve aynı kayıt mekanizması içerisinde olmak günün sonunda araştırmacı-katılımcı hiyerarşisini kıran bir duruma dönüştü. Bununla birlikte görüşmeler fiziksel bir soru-cevap sekansına nazaran

çok daha samimi ve rahat gerçekleşti. Kesin bir soru listesinden ziyade, öğrenmek istediklerimizi konuşmanın akışına göre şekillendirdik. Pandeminin ilk aylarından itibaren festivallerin gösterim ve etkinliklerine bizzat farklı çevrimiçi platformlar üzerinden katılarak gözlem yapmamız da hem merakımızı doğal bir akışta şekillendirdi hem de sürekli değişim içerisinde olan festivallerle ilgili sorular sormamızı oldukça kolaylaştırdı. Süre kısıtlaması olmamasına rağmen, her görüşme yaklaşık olarak 90 dakika sürdü. Bir sonraki bölümde görüşmelerimiz sırasında öne çıkan ana başlıklar ve bu başlıklar altında da katılımcıların tarafımıza sağladığı bilgiler ve yorumlar yer almaktadır.

Film Sayısındaki Farklılıklar

Pandemi öncesi dönemde film festivallerinde gösterilen filmlerin sayısı; festivallerin ölçeği, bağlamı, bütçesi ya da sponsoruna göre farklılık göstermekteydi. Ancak Covid-19 pandemisiyle birlikte neredeyse tüm festivallerin zorunlu olarak bir anda çevrimiçi bir formata dönüşmesi ile kaçınılmaz olarak gösterimi yapılan film sayısında da değişiklikler oldu. Örneğin; *İşçi Filmleri Festivali* koordinatörü, ilk çevrimiçi festivallerinde film sayısında bir düşüş olduğunu belirtmiştir. *Documentarist Film Festivali*'nin koordinatörü ise, çevrimiçi ilk festivallerinde *Home Edition* adını verdikleri ve sadece 10 filmlik bir seçki yaptıklarını ifade etti. Bu seçkiye ek olarak, her akşam bir yönetmenle kapsamlı bir söyleş gerçekleştirdiklerini belirtti. Ancak bunun öncesinde, ilk vakalar görülmeye başlandığı andan itibaren bir kürasyon izleğinde ve belli temalar çerçevesinde 2 ay boyunca her gün bir film gösterdiklerini ve iki ay içerisinde toplamda 70 film gösterdiklerini ekledi. Sekizinci yıllarını gerçekleştirecekleri Ekim 2020'de pandemiye yakalanan *Canlandıranlar Film Festivali* koordinatörleri ise altyapı eksikliği ve insan kaynağındaki sınırlı durumlarından dolayı film göstermediklerini ve konuşmalara odaklandıklarını söylediler. Ayrıca pandemiden önce belli olan yarışma sonuçlarının ilanı pandeminin ilk günlerine denk gelince, çevrimiçi bir ödül töreni organize ettiklerini belirttiler. Pandemi sırasında 5.si düzenlenen *Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali* yöneticisi de

“Gönlümüzden geçtiği kadar film gösterdik. 35’ten 100’e çıktı gösterilen film sayısı. Fizikide bu sayıya ulaşamazdık” diyerek çevrimiçinde daha fazla film göstermekle ilgili memnuniyetini ifade etti. *Uşak Kısa Film Festivali* koordinatörü de benzer bir şekilde; pandemi öncesine göre çok daha fazla film gösterimi yaptıklarını belirtti. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenlenen *İstanbul Film Festivali*’nin hem pandemiden önceki hem de pandemi sırasındaki versiyonlarına tanıklık etmiş olan koordinatörü, filmlerin pandemiden önce belirlenmiş olması sebebiyle çevrimiçi versiyona dönülmesi sırasında film sayısı anlamında bir farklılık olmadığını belirtti.

Dolayısıyla, pandemiye hazırlıksız yakalanan festivaller, gösterilen filmlerde azaltmaya gitmişlerdir. Ancak 2020 yılının sonlarına doğru yapılan festivaller, o yılki temanın duyurusundan filmle ri kabul ettikleri platformlara kadar çevrimiçi formata daha hazırlıklı ve tecrübeli bir şekilde dâhil olmuşlardır. Bu sayede daha fazla film gösterimi yapma fırsatları olmuştur. Araştırmada yer alan festivallerde ortaya çıkan bir diğer eğilim; film başvurularını *Filmfreeway* gibi platformlar üzerinden almaya başlamalarıdır. Yönetmen ya da yapımcıya detaylı bir profil oluşturup ilgili filmi bir kez yükledikten sonra dünyanın farklı yerlerindeki pek çok festivale tek tuşla başvurma imkânı sağlayan bu tür platformların, çevrimiçi formatta yapılan festivallere büyük bir kaynak oluşturduğu görülmüştür. Fakat bununla birlikte, başvuran film sayısında büyük bir artış olmuştur. Bu gelişme hem festival koordinatörlerine hem de seçici kurullarına ek bir iş yükü getirmiştir.

Festival Ekibindeki Dönüşümler

Film festivallerinin organizasyon süreçleri de tıpkı film yapım süreci gibi birkaç aşamalı ve zorlu süreçlerdir. Bütçe arayışından konuk organizasyonuna kadar her kalem için ciddi bir süre ve emek harcamak gerekmektedir. Pandemi ile birlikte diğer pek çok konuda gözlemlenen değişimin, festivallerin ekiplerine de yansıdığı anlaşılmaktadır. Örneğin; festivale yaklaşık 1,5 ay kala pandeminin hayatı kökünden değiştiren koşullarına yakalanan *Uçan Süpürge* ekibinin,

doğal olarak yüz yüze festival düzenlemeye odaklanmışken, çok hızlı bir şekilde strateji değiştirerek ihtiyaçlara anlık karşılık verdiği görülmüştür. Örneğin; festivalin hemen öncesinde canlı yayın yapma gerekliliği fark edildiğinde ekipten birinin hayatında ilk kez Zoom isimli videokonferans programını kurduğunu söyleyen *Uçan Süpürge* yöneticisi; canlı yayın yapmanın "ömürlerinden ömür götürdüğünü, aynı anda 3 kişi modere etmeye çalışınca sistem [in] kilitlendi"đini söylemiştir. Söz konusu ekipteki kişi sayısına geldiğinde; [Normalde] fotoğrafçı oluyor, kameraman oluyor, salonu organize eden insan oluyor... Bir sürü iş var orada. Şimdi online olunca bunlar bitti" şeklinde yorum yapmıştır. Diğer taraftan, ilk çevrimiçi festivallerini Türkiye'deki ilk vakanın görölmesinden 50 gün yani neredeyse 2 ay sonra gerçekleştiren *İşçi Filmleri Festivali*, ekiplerinde uzaktan eğitim şirketi olan bir gönüllü arkadaşlarının bulunması sebebiyle, bu panik ortamında çözümleri çok daha kolay bulabildiklerini ve süreci teknolojik anlamda çok kolay atlattıklarını ifade etmişler ve hatta fiziksel festivaldeki iş yükünün daha fazla olduğunu şu örnekle aktarmışlardır:

"16 senedir bu işi organize eden 8-10 kişi var. İlk başta festival hazırlık toplantılarına 30 kişi gelirdi. Sonra bu rakam giderek düştü. Ama festival zamanı en az 7-8 salonda film gösterdiğimizi düşünürsek, her salona da organizasyon, altyazı, gösterim, yer görevlisi gibi konularla ilgilenecek kişiler yerleştirmemiz gerektiğinden en az 30-40 kişi bulmamız gerekiyordu. Bu yüzden pandemi sonrası iş yükü hafifledi."

Kadın Yönetmenler Festivali'nin pandemiden önceki fiziki versiyonlarında özellikle konuk ağırlama noktasındaki organizasyonlarını titizlikle yürüttüğü gözlemlenmiştir. Festivalin, hem profesyonel hem de gönüllü kişilerden oluşan ekibinin yeni ve küçük ölçekli bir film festivaline nazaran oldukça kalabalık olduğu görülmüştür. Dördüncü yılını pandemiden hemen önce gerçekleştiren ve dolayısıyla 5. yılındaki çevrimiçi versiyonunu pandeminin tam 1. yıldönümünde deneyimleyen *Kadın Yönetmenler Festivali*, pandemiyle birlikte ekip sayısında nasıl bir değişiklik olduğu sorusuna çevrimiçi versiyonda ekip sayısının gözle görölür şekilde arttığı yönünde

bir cevap vermiştir. Kadın sinemacılar arasındaki dayanışmayı arttırmaya ve festivalin şenlikli bir atmosfere dönüşmesine son derece önem veren koordinatörler, fiziksel olarak konuk ağırlayamayınca, festivalde gösterilen her filmin yönetmeni için YouTube’da canlı yayınlanan Q&A (soru-cevap) bölümleri hazırlamışlardır. Buna ek olarak 3 ay boyunca devam eden film atölyeleri düzenlenmiştir. Tüm canlı olarak yayınlanan bu etkinlikler için birden çok kişi ile çalışmak durumunda kalmışlardır. Buna ek olarak; pandemiyle birlikte artan film gösterim sayısı da festivalin websitesine ya da sosyal mecralara veri ya da duyuru girişlerini yapan kişi sayısını arttırmıştır. İlk çevrimiçi festivallerini Türkiye’de ilk vakanın görüldüğü Mart ayından yaklaşık 9 ay sonra gerçekleştiren *Uşak Kısa Film Festivali* de stratejik planlama açısından daha çok vakitleri olması sebebiyle ekiplerini daha küçük tutarak, daha sistematik hareket edebilmişler ve hatta festivalin yayın ve film gösterimi gibi teknik konularında daha hazırlıklı davranarak profesyonel bir ajansla çalışmışlardır. Buna ek olarak; çevrimiçinde festivalde konuk ağırlama yükünün olmaması ile ilgili olarak memnuniyetlerini dile getirmişlerdir. Pandemideki ikinci çevrimiçi festivallerini 2021’de gerçekleştiren *Canlandırınlar Film Festivali* de fizikselle karşılaştırdıklarında ekipteki kişi sayısında bir artış olduğunu gözlemlemişlerdir:

“Ekip fizikselle karşılaştırıldığında büyüyor. Çok daha fazla iş vardı. Fizikselde rehber gönüllülerimiz var, başka işler yapan gönüllülerimiz var, çok iyi organize olabiliyoruz. Az konuk var. Ama çevrimiçinde filmleri platforma yükleme, film tanımlamaları yapılıyor. Sahaya da filmleri hazırlıyorsunuz. Salonda canlı yayın, dijital aktarma prosesi var. Online görüşmelerin provaları oluyor. Zoom Event ek iş... Teknik anlamda ekstra bir katman ekleniyor.”

Festival yöneticilerinin bir kısmı ekiplerinde küçülme yaşadıklarını söylerken, diğer bir kısmı da çevrimiçi işlerle uğraşan ekip elemanlarının çoğaldığına dikkat çekmektedir. Konuk ağırlama, salon görevlisi, yer gösterici, bilet görevlisi, festival masası sorumlusu ve benzeri görevler ortadan kalkarken, veri iletişimini ve kişilerarası iletişimi sağlayanların sayısında artış görülmektedir. Ekip içinde kişi sayılarının artıp artmaması, festivallerin kendilerini nasıl konumlan-

dırdıkları ve nasıl bir iletişim stratejisi benimsedikleri ile bağlantılıdır. Agresif bir iletişim stratejisi belirleyen, fazla konuk ağırlama eğiliminde olan, pandemi öncesine kıyasla websitesine ve sosyal medya hesaplarına daha çok önem veren ve çok paylaşım yapan festivallerdeki kişi sayısı ve iş yükünün arttığı gözlemlenmiştir. Bu alanlarda değişiklik yapmayan festivallerde ise kişi sayısı sabit kalmış ya da azalmıştır.

Maliyet ve Desteklerde Yaşanan Değişimler

Oldukça maliyetli bir iş olan film festivallerinin yapılabilmesi için çoğu zaman hem fon, hem sponsorluk hem de gönüllü işgücü desteği gerekmektedir. Çevrimiçi bir festivali düzenlemek ilk bakışta festival ekipleri için daha az maliyetli gibi görülse de zamanla belli başlı teknik giderlerin giderek külfetli hale geldiği anlaşılmıştır. Bu çalışma sırasında da festivallerin ölçeği ya da bütçelerine göre farklı mali stratejiler izledikleri görülmüştür. Örneğin; daha önce yaptıkları fiziki festivallerde de destek noktasında sıkıntı yaşadıklarını belirten *Documentarist*, pandemi sırasındaki stratejilerini de sıfır bütçe ve kısıtlı sponsor sayısına göre tasarladıklarını belirtmiştir. *Kadın Yönetmenler Festivali* koordinatörü, "Online daha az maliyetli, her şeyi dijitale taşıyoruz, daha kolay olacak gibi düşünüyorken beklenmedik maliyetler yaşandı. Maliyetler hala düşük olmasına rağmen aldığımız destekler düştüğü için beklenmedik ters durumlar yaşadık" diyerek geçiş sürecinde yaşadıkları problemlere dikkat çekmiştir. *Canlandırılar Film Festivali* koordinatörleri de benzer bir tecrübeyi "Fiziksel festivalle online karşılaştırdınca 7-10 katı gibi bir masraf çıktı. Salon sponsorumuz olduğu için fizikselde o maliyetimiz olmuyordu" şeklinde ifade etmişlerdir.

Araştırma kapsamında görüşülen festival yöneticilerinin çoğu, süreç içerisinde en önemli harcama kaleminin çevrimiçi gösterimlere yönelik platformların hazırlanması olduğunu dile getirmişlerdir. Film gösterimi için tasarlanmış platformlarda gösterim yapmanın ya da yazılım geliştirmenin maliyeti de dövize endeksli olması sebebiyle azımsanmayacak rakamlara ulaşmıştır. Aynı-

ca, *Festival Ekibindeki Dönüşümler* bölümünde; çevrimiçi festivallerle birlikte artışa geçen film sayısı sebebiyle; veri sayısında da bir artış olduğundan bahsetmiştik. Fiziksel ortamda seyirciye aktarılamayan verilerin yönetimi için sosyal medyada görevli olabilecek kişi sayısında artış olduğu da dile getirilmişti. Dolayısıyla; belki bir fiziksel açılıştan ya da film arası kahve sohbetlerinde basitçe aktarılacak bilgi veya duyurular için çevrimiçi festivallerde dijital bir iletişim stratejisi planlamak zorunlu hale gelmiştir. Festivallerin bir kısmı gönüllüler ile yola devam ederken, bir kısmı da profesyonel ajanslardan yardım almışlardır. Bu durum da şüphesiz olarak festivallerin bütçesine yansımıştır. Ayrıca, çevrimiçi iletişimin ve erişimin avantajları sebebiyle festivallerin birçoğu uluslararası hale gelmiştir. Doğal olarak; festivallerin bütçelerine altyazı ve çeviri maliyetleri eklenmiştir. Bununla birlikte; fon sağlayıcı kurumların çevrimiçi festivallerin maliyetlerini öngörememesi sebebiyle daha az destekledikleri ve pek çok festivalden görünür ya da fiziksel etkinlik beklemedikleri gözlemlenmiştir. Örneğin; *Kadın Yönetmenler Festivali*, fon sağlayıcıların talebi üzerine daha önce sadece Mart ayında olan ve bir hafta süren festivallerini, talep edilen *fiziksel etkinliği* yapabilmek ümidiyle; Nisan, Mayıs ve Haziran gibi üç aylık bir süreye yaymak durumunda kalmıştır. Diğer taraftan; pandemi öncesinde ulaşılması oldukça güç olan kişiler ya da festivallerle iletişim kurmak çok daha kolay hale gelmiştir. *Kadın Yönetmenler Festivali* örneğinden devam etmek gerekirse, çevrimiçine geçiş yaptıkları ilk yılın uluslararası olmalarına denk gelmesi sebebiyle de Türkiye'deki üniversite ve STK'lara ek olarak Birleşik Krallık'taki *East Anglia Üniversitesi* ve *Britanya Türk Kadınları Derneği*'nden (BTKD) destek almışlardır. Görüştüğümüz festivallerin çoğu, maddi destek konusunda sıkıntılar yaşasalar da jüri üyeliği, çeviri, film gösterimi, söyleşi moderatörlüğü, etkinlik organizasyonu gibi konularda pandemi öncesine kıyasla çok daha kolay destek alabilmişlerdir. Bunun sebebi, pandeminin zorlu koşulları ve kişiler arasına koyduğu fiziksel mesafeler nedeniyle, festival gönüllüleri arasında dayanışma ve yardımlaşma gibi durumların artmasıdır. Aynı zamanda fiziki bulunma şartı ortadan kalktığı için gönüllülük daha kolay hale gelmiştir.

İzleyici Profiline, Sayısında ve Tepkilerindeki Çeşitlilik ve Dönüşümler

Makalenin giriş bölümünde, bu araştırma için gerçekleştirdiğimiz katılımcı gözlem süreci boyunca kullanılan Zoom isimli videokonferans uygulamasının çevrimiçi bir saha aracına dönüştüğünden bahsetmiştik. Buna ek olarak, Zoom'daki görüşmelerin güç dengelerini daha eşit hale getirdiğinden ve kişilerin kendini ifade etmesini kolaylaştırdığından söz etmiştik. İzleyici tepkileri söz konusu olduğunda, çevrimiçi festivallerin özellikle gösterim sonrası soru-cevap kısımlarında benzer tecrübeler yaşandığını gördük. Örneğin; pandemi öncesi dönemde büyük bir sinema salonunda kimsenin ayağa kalkıp "Bu filmi çok beğendim, tebrikler" şeklinde çok kısa bir beğeni cümlesi kurduğunu hatırlamamakla birlikte, çevrimiçi festivallerde özellikle gösterimlerden sonra ya da etkinliklerde insanların beğenilerini sadece bir emoji ile bile gösterebildiklerini bir diğer deyişle kendilerini ifade etmede daha özgüvenli davranabildiklerini ya da daha interaktif olabildiklerini söyleyebiliriz. Araştırma için yapılan tüm çevrimiçi görüşmelerde katılımcıların büyük bir çoğunluğu bu gözlemi onaylamıştır. *Documentarist*'in koordinatörü seyirci etkileşimindeki artışı şu şekilde örneklendirmiştir:

"Soru sayısında artış vardı tabii ki. Q&A'lar [soru-cevap] çok uzun sürdü. Yarım saat - bir saat süreceğini düşündüğümüz bazı Q&A'lar iki saat sürdü. Bir de zaten salonda yaptığımızda slotlar arasında 30-40 dakika süre koyuyorsunuz. Online'da zaten böyle bir şey olmadığı için, film 48 saat açık ve akşam 7'de söyleşi var. Siz istediğiniz kadar konuşabilirsiniz aslında. Sınır orada yönetmenin, moderatörün ya da çevirmenin yorulması."

Seyirciden çevrimiçinde ne gibi tepkiler aldıklarını sordüğümüzda ise benzer yönde bir cevap gelmiştir:

"*Documentarist*'in izleyici kitlesi içerisinde zaten diğer zamanlarda da birbiriyle görüşen ya da birbirinin yaptığı işleri takip eden yazarlar ve yönetmenler de var. Örneğin; bir yönetmen söyleşi sırasında birisi moderatöre selam da gönderebiliyor. Biraz bu ta-

nışıklıklar sebebiyle de hiç kötü eleştiri ya da beklenmedik bir yorumla karşılaşmadık. Hiç zor durumda kalmadık.”

İşçi Filmleri Festivali de kendilerini yıllardır takip eden kemikleşmiş bir izleyici kitleleri olduğunu ve izleyicilerin her sene %70 oranında aynı kişilerden oluştuğunu ifade etmiştir. Ayrıca daha önce her ne kadar festivallerini İstanbul, İzmir ve Ankara olmak üzere 30’un üstünde şehre taşımış olsalar da örneğin Orta Anadolu’daki şehirlere gitme fırsatlarının olmadığını belirtmişlerdir. Pandemi ile Türkiye’nin her köşesinden ilgi dolu mesajlar aldıklarını ve insanların nefes alabilecekleri, kendilerini ifade edebilecekleri bir ortam oluşturdukları için memnun olduklarını söylemişlerdir.

Yaptığımız görüşmelerin çoğunda, festival yöneticilerine izleyici ile ilgili yöneltilen sorularda izleyicinin sayısına ve profiline de odaklanıldığı gözlemlenmiştir. Örneğin; İzmir merkezli olan *Kadın Yönetmenler Festivali* yöneticisi, çevrimiçi izlenme sayılarını incelediklerinde Türkiye’nin 80 iline ulaşabildiklerini, ancak en çok izleyici sayısının İzmir’de olmadığını da gördüklerini ifade etmiştir. Bunun yanı sıra fiziki gösterimlerde kadın ağırlıklı bir izleyici kitlesi varken, çevrimiçinde %51 kadın, %49 erkek oranıyla karşılaştıklarını belirtmiştir. *Uşak Film Festivali* yöneticisi de filmlere izleme kotası koymadıklarını ve fiziki ile çevrimiçi arasında, gösterilen film ve söyleşi sayıları açısından büyük bir fark olduğunu dile getirmiştir. Festivallerine olan talebi, “1000-2000’den 9000-10000 seyirciye ulaştık. Sıkı takipçiler online’da da takip etti. Online sayesinde Uşak’ta festivali bilmeyenler öğrendi” şeklinde ifade etmiştir. *Documentarist* koordinatörü de daha önce farklı zamanlarda festivali Diyarbakır ya da İzmir gibi illere taşıdıklarını ama daha önce “hiçbir zaman online’daki izleyici kitlesine ulaşamadık”larını dile getirmiştir. *Uçan Süpürge* yöneticisi de, 109 ülkede 341.521 seyirciye ulaştıklarını belirtmiştir. *İstanbul Film Festivali* yöneticisi de izleyici profilinde ve sayısında yaşanan değişimler için özellikle Twitter’dan “Ben şu şehirde yaşıyorum ve festival heyecanını artık ben de yaşayabiliyorum” gibi pek çok yorum aldıklarını aktarmıştır.

Kısaca ifade etmek gerekirse; bazı sebeplerle izleyici kotası koymak durumunda kalanların dışındaki festivallerin tüm Türkiye'ye ve hatta tüm dünyaya ulaştığı ve çok daha çeşitli bir izleyici kitlesine hitap edebildiği görülmüştür. Ancak ilginç bir diğer detay da teknolojik okur-yazarlık alanındaki sınırlamalar dolayısıyla belirli bir yaş üstünde olan izleyici profilinde görülen azalmadır. Örneğin; *İşçi Filmleri Festivali* koordinatörü, pandemiyle birlikte hiç alışık olmadıkları genç bir nesille tanıştıklarını ve bu durum sayesinde de izleyiciye ulaşma stratejilerini gözden geçirme şansı bulduklarını ifade etmiştir. *İstanbul Film Festivali* yöneticisi de benzer şekilde 60 yaş üstü izleyici profilinde bir azalma olduğunu belirtmiştir. *Canlandırılar Film Festivali* de benzer şekilde izleyici kitlelerinde bir gençleşme olduğunu aktarmıştır.

Söyleşi, Eğitim ya da Atölye gibi Etkinliklerdeki Değişimler

Film festivallerini yaptıkları film gösterimleri dışında en çekici kılan noktalardan biri de ağırladıkları konuklar ve gerçekleştirdikleri söyleşi, atölye (workshop) ve eğitimlerdir. *Documentarist* koordinatörü, her ne kadar pandeminin gidişatı kesinleştikçe, fiziki bir buluşmanın olamayacağını anlasalar da çevrimiçi buluşmaları organize ederken "doğal olarak festivalin doğasına aykırı bir şey" yaptıklarını düşündüklerini aktarmıştır. Ancak bir taraftan da hem ilk çevrimiçi festival gösterim ve etkinliklere hem de pandeminin başından itibaren gösterdikleri filmlere ilginin gözle görülür biçimde arttığını ifade etmiş ve yaptıkları çevrimiçi festivalin etkinlik anlamındaki avantajını şöyle dile getirmiştir:

"Bir anda etkinlik bombardımanına tutuldukları bir dönemde, her güne özenle seçilmiş bir film ve içerik, insanların çok ilgisini çekti. Bizim [fiziki olarak] bütçesiz böyle bir iş yapmamıza imkan yoktu. Alan Berliner'i İstanbul'a getirmek. Şimdi online [olarak] getirmiş olduk... Online bizim [normalde] yapamayacağımız bir programlamayı yapmamızı sağladı. Buraya asla kaynaksız getiremeyeceğimiz insanlarla 2.5-3 saat masterclass yapıldı ve yaklaşık 100 kişi

katıldı bu masterclass'a."

Uşak Film Festivali yöneticisi de yaşadıkları kapsamlı ve ağırlıklı olarak uluslararası çevrimiçi festival deneyimlerinden sonra avantajlı duruma geldiklerini şu şekilde ifade etmiştir: "Bütün yabancı yönetmenlere ulaşabiliyorken bir anda sadece finalistlerle [finale kalan yönetmenlerle] konuşur hale gelmek... [bunu] kesinlikle istemiyorum". Sonuç olarak, çevrimiçi festivallerin açık ara en büyük kazancının önemli konukları çevrimiçi ağırlayabilmek olduğu görülmüştür. Ayrıca, çevrimiçi festivallerin daha önceki yüz yüze edisyonlarına kıyasla daha fazla etkinlik odaklı olduğu gözlemlenmiştir.

Festival Tanıtımında/Dijital Mecraların Kullanımında Tercih Edilen Yöntemler

Documentarist'in, çevrimiçi festival boyunca, en çok takipçisinin Facebook ve Twitter'da olması ve Facebook Live'in daha kolay modere edilebildiğini deneyimlemesi sebebiyle en çok bu mecraları kullandığı görülmüştür. Geliştirmek istedikleri mecralar arasında YouTube ve Instagram yer almaktadır. *Uçan Süpürge* yöneticisi de benzer bir şekilde "Uçan Süpürge'nin hitap ettiği kitlenin yaş ortalaması yüksekti o yüzden de Facebook kullanılıyordu. Ama yavaş yavaş bunu değiştirmeye çalışıyoruz" şeklinde konuşmuştur. İstanbul Film Festivali koordinatörü, izleyicisiyle olan iletişimi genellikle Twitter üzerinden kurmuş, hatta teknik aksaklıklar olduğunda Twitter üzerinden yorumlara tek tek cevap verdiklerini belirtmiştir. *Canlandırılar Film Festivali*'nin koordinatörleri pandemiye yakalandıkları ilk dönemde (Ekim 2020) websitelerini yenilediklerini, 2021'de gerçekleştirdikleri çevrimiçi versiyonda ise izleyici kitlelerinin tercihlerini göz önünde bulundurarak Instagram'a daha çok odaklandıklarını ifade etmişlerdir. *Uşak Kısa Film Festivali* yöneticisi ise yaşadıkları değişimi özellikle dijital mecraların kullanımı bakımından ele almış ve "Sosyal medya stratejimiz yoktu. Web sitesi platformunu yapan şirket sosyal medyamızı da yürütebileceğini söyledi ve yürüttü. Çok daha profesyonel bir görünüm kazandık" diyerek daha önce küçük

ve orta ölçekli pek çok festivalin kullanmadığı bir yönetime işaret etmiştir.

Yapılan çalışmada pandemi sürecinde festivallerin tanıtımında ve dijital mecraların kullanımında yaşanan değişimler söz konusu olduğunda; çevrimiçi versiyonlarla birlikte websitesinin öneminin arttığı görülmüştür. Bununla birlikte hem hızla dijitalleşen izleme alışkanlıkları hem de pandemiyle birlikte değişen izleyici profili sosyal medya platformlarının gözden geçirilmesine sebep olmuştur.

Filmlerin Güvenliği ile İlgili Ortaya Çıkan Problemler ve Çözümler

Women of the World Festivali'nin (WOW) Türkiye küratörlerinden olan katılımcımız, filmlerin güvenliği konusundaki endişelerini "Bir filmcinin filmini dijitale vermesi demek, o filmin her türlü kopyalanabilmesi demektir benim gözümde. Dijitale düşen hiçbir şey sadece o sayfada kalmıyor" şeklinde dile getirmiştir. Neredeyse gördüğümüz her festival yöneticisi özellikle yabancı yönetmenlerin çevrimiçi ile ilgili sordukları ilk sorunun filmin güvenliğine dair olduğunu ifade etmektedir.. Dolayısıyla her festival; bütçesi, insan kaynağı ve teknolojik altyapısı el verdiği şekilde film gösterimi için farklı çözümler uygulamıştır. Bu çözümlerden bazıları şöyledir:

- Başvuru yapan filmleri yönetmenlerinin rızasıyla kamuya açık çevrimiçi platformlarda göstermek
- Filmlerin izleme linklerini sadece festival izleyicisinin olduğu bir videokonferans platformu üzerinden belli bir süre için paylaşmak
- Film gösterimi için tasarlanmış ve pandemi öncesinde de kullanılan *Festival Scope* ya da *Shift 72* gibi mevcut platformlar ile anlaşarak filmleri bu platformlar aracılığıyla göstermek
- Yeni bir yazılım geliştirerek filmleri festivalin web sitesinden göstermek

Bu çözümlerin her birinin farklı avantaj ve dezavantajları bulunmaktadır. Örneğin; ilk çözümü uygulayabilmek - yani filmleri YouTube gibi kamuya açık çevrimiçi platformlarda göstermek için özellikle kısa filmler söz konusu olduğunda filmlerin festival dolaşım sürecinin sonuna gelmiş olması yani filmin yapıldığı tarihin üstünden en az iki yıl geçmesi gerekmektedir. Uzun metraj filmlerin en büyük hedeflerinden biri; pandemi öncesi filmi vizyona sokmak iken, pandemiden sonra ücretli bir dijital platforma satışını gerçekleştirmek şeklinde değişmiştir. Bazı platformlar, dijital dahi olsa kamuya açık bir alanda gösterimi yapıldıysa, filmi almayı kabul etmemektedir. Dolayısıyla bu seçenek ile devam etmek oldukça güçtür. Belli bir süre için festivalin kendi seyirci kitlesiyle link paylaşma seçeneği ise filmin kopyalanabilme olasılığını çoğaltmakta ve güvenliğine zarar vermektedir. Festival filmi göstermek için tasarlanmış platformlarda ise farklı problemler çıkabilmektedir. *İstanbul Film Festivali* pandemi öncesinde de *Festival Scope* ve *Shift 72* gibi platformlar üzerinden sektör çalışanlarına, yapımcılara ve sinema yazarlarına gösterim yaptığı için pandemi de tecrübeli oldukları bu yolu tercih etmişlerdir. Ancak buradaki başka bir problem; *Festival Scope* ve *Shift72*'nin teknik imkanları sebebiyle ücretsiz gösterim gibi bir seçeneklerinin olmamasıdır. Bu noktada, festival koordinatörlerinden olan katılımcı "Mesela İKSV'nin destek verdiği öğrenciler normalde ücretsiz izliyor ama bu sefer onlara da böyle bir imkan tanıyamadık maalesef" diyerek üzüntüsünü dile getirmiştir. Ayrıca çevrimiçi gerçekleştirdikleri festivallerinde sponsor olmadığı ve online platformlara, film teliflerine ve altyazı çevirmenlerine ödenen ücret maliyetli bir hal aldığı için ücretsiz gösterim yapamamışlardır:

"Filmlerin izleyici sayısı *Festival Scope* ve *Shift72*'nin teknik altyapıları üzerinden belirleniyor. Yapım ve dağıtım şirketleri ile yapılan anlaşmalar da seyirci sayısını belirliyor. Her filmin gösterimini 1200 kişilik seyirci limiti ile sınırlandırdık. Bilet satış döneminde ekip bu süreci manuel olarak yönetti ve bir film 1200 kişilik limite ulaştığında satışı kapattık. Biletlerin *sold-out* [tükenmiş] olması konusunda izleyiciden çok fazla olumsuz tepki aldık. Bilet sayısının sınırlı olduğunu baştan bir şekilde duyursak daha iyi olabilirdi."

lirdi...Bu krizi sosyal medyadan mümkün olduğunca her yoruma dönüş yaparak çözmeye çalıştık.”

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere, pandemi sonrası her alanda olduğu gibi film festivallerinin de geçiş döneminde olması sebebiyle, farklı seçenekler farklı problemleri de beraberinde getirmektedir. Film gösterimi için tasarlanmış platformlar ya da uygulamalar; yazıda daha önce de bahsedildiği gibi dövize endeksli olmaları nedeniyle oldukça maliyetlidir ve bu durum platformları kullanan festivaller için ücretli gösterim yapmak dışında bir seçenek bırakmamaktadır.

Yaptığımız mülakatlar sırasında, film güvenliği söz konusu olduğunda üzerinde en çok durulan kavramlar; *geoblocking* ve *forensic watermark* olmuştur. “Geoblocking (Coğrafi Bloklama) kullanıcıların coğrafi lokasyonlarına göre içeriğe erişimini engellemek ya da içeriği değiştirmek; veya kullanıcıların internete bağlanmalarını kısıtlamak amacıyla kullanılan bir teknolojik koruma aracıdır.” (“What is Geoblocking”, 30 Ocak 2022) Festival koordinatörleri, film yönetmenlerinden ya da yapımcılardan gelen bazı talepler üzerine belirli filmleri bazı ülkelerin erişimine açmak/kapatmak veya filmlere izleyici kotası koymak durumunda kalmışlardır. Aynı zamanda dijital filigran olarak da adlandırılan *forensic watermarking* (adli filigran) “bir dijital belge, resim, video veya bilgisayar programına yerleştirilmiş bir dizi karakter veya kodun yaratıcısını ve yetkili kullanıcıyı benzersiz bir şekilde tanımlamak için kullanılır. Bu yöntemin temel amacı, ‘telif hakkıyla korunan dijital eserlerin yasa dışı kullanımına ve dağıtımına karşı içerik oluşturucuların çıkarlarını korumaktır.” (“Forensic Watermark”, 30 Ocak 2022)

Film güvenliği, daha önce fiziki festivallerde var olmayan yeni bir durumdur ve festivallere yeni bir gider kalemi eklemiştir. Filmlerin daha büyük ve çeşitli kitlelere ulaşması bir yandan sinemanın daha erişilebilir olması açısından oldukça güzel bir gelişmedir. Diğer yandan ise süreç dijitalleştikçe güvenlik sorunu da buna paralel olarak daha önemli hale gelmektedir. Ancak alınan güvenlik

önlemleri sebebiyle filmlere kota kısıtlaması, coğrafi kısıtlama ve ek maliyetler gelmektedir. Bu durum da filmlerin erişilebilir olma özelliğini azaltmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma; Covid-19 pandemisi ile birlikte çevrimiçi olmak durumunda kalan film festivallerinin hazırlık ve gerçekleştirme aşamasında görev alan kişilerin süreçten nasıl etkilendiğini yedi ana başlık altında ele almıştır. Hem izleyici hem de araştırmacı olarak katıldığımız ve sonrasında koordinatörleri ile mülakatlar gerçekleştirdiğimiz küçük, orta ve büyük ölçekli festivallerle yaptığımız çalışmalar sonucunda şu noktalar öne çıkmaktadır:

• Çevrimiçi festivallerin hem olumlu hem de olumsuz yönlerinin olduğu ve çoğu yöneticinin bu görüşlerde birleştiği anlaşılmıştır. Olumsuz taraftan başlamak gerekirse;

1. Toplu sinema izleme eyleminin ortadan kalkması
2. Festivallerin insanları fiziksel olarak bir araya getirme özelliğinin kaybolması
3. Festivalin görkemli, coşkulu ve seyircili açılış ve kapanış törenlerinin yapılamaması
4. Festival katılımcılarının fiziksel olarak seyahat etmesi ve başka şehirleri ve ülkeleri tanınmasının gerçekleşmemesi
5. Festivallerin, dijital okur-yazarlık oranının düşük olması sebebiyle, özellikle 60 yaş üstü seyirci kitlesini kaybetmesi
6. Film güvenliğinin hem maliyetli hem de riskli bir mesele haline gelmesi

• Çevrimiçi düzenlenen festivallerin olumlu yönlerini sıralamak gerekirse;

1. Festivalde film izleme eyleminin demokratikleşmesi
2. Film izleme pratiğinin mekândan bağımsız hale gelmesi
3. Festivalde gösterilen film sayısı ve yan etkinliklerin çok büyük bir mali yük olmaksızın artması
4. Covid-19 öncesinde yerel ile sınırlı kalan film festivalleri-

- nin hızlı bir şekilde uluslararası hale gelmesi
5. Festivallerin daha çeşitli kitlelere ulaşması
 6. Festivallerin Zoom gibi videokonferans uygulamaları ve diğer sosyal medya mecralarını daha yoğun kullanması sebebiyle seyircilerle karşılıklı etkileşimin artması
 7. Hibrit yöntemlerin uygulanabilir olduğunun anlaşılması. Örneğin; filmi fiziki salonda gösterip gelemeyecek durumda olan yönetmen ve oyuncularını videokonferans yöntemiyle izleyicilerle buluşturmak
 8. Festivaldeki film gösterimlerinin doğrusal olmayan bir şekilde programlanması sonucunda izleyicinin istediği gün ve saatte filmleri izleyebilmesi

Bu sonuçlar dışında; araştırmanın katılımcılarına gelecekte hibrit yöntemleri kullanıp kullanmayacaklarını sorduğumuzda; genel eğilimin çevrimiçinin olumlu yönlerini kullanarak hibrit bir festival düzenleme yönünde olduğu görülmüştür. Örneğin; *Uşak Film Festivali* yöneticisi; "Çevrimiçi festival şu ana kadar yaptıklarımızın en iyisi oldu... (Bundan sonraki festivallerde) hem fiziksel göstereceğiz, hem de çevrimiçi göstermek için (yönetmenlere) tekliflerde bulunacağız" demiştir. *İstanbul Film Festivali* koordinatörü de de benzer bir şekilde geleneğe bağlı kalmanın iyi olduğunu ancak online ile festivalle yeni bir nefes geldiğini de belirtmiştir. *WOW* yöneticisi ise hem demokratikleşme süreci hem de erişilebilirlik konuları sebebiyle hibrit yöntemlerle devam etmeyi düşündüklerini ifade etmiştir.

Sonuç olarak; pandemi süreci devam ettiğinden dolayı gelecekte ve pandemi bittiğinde hibrit uygulamaların festivaller tarafından kullanılıp kullanılmayacağı şu aşamada bilinmemektedir. Dolayısıyla, bu araştırma şu anki durumu tespitini festival yöneticileri perspektifinden yaklaşıyor yapmaktadır. Durumun gelecekte nasıl bir seyir izleyeceği ve festivale katılım sağlayan diğer aktörlerin perspektifleri araştırma için potansiyeller taşımaktadır.

Kaynakça

"Festival", (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 30 Ocak 2022

"Forensic Watermark", (Çevrimiçi) <https://whatis.techtarget.com/definition/forensic-watermark-digital-watermark>, 30 Ocak 2022

Góralaska, M. (2020). "Anthropology from Home: Advice on Digital Ethnography for The Pandemic

Times", *Anthropology in Action*, 27 (1), 46-52.

Howlett, M. (2021). "Looking At The 'Field' Through a Zoom Lens: Methodological Reflections on

Conducting Online Research During a Global Pandemic", *Qualitative Research*, [https://doi.org/](https://doi.org/10.1177/1468794120985691)

10.1177/ 1468794120985691

Tillmann-Healy L (2003) "Friendship as method", *Qualitative Inquiry* 9(5): 729–749.

Salti, R. (2020). "Do Not Go Gentle into That Good Night: Film Festivals, Pandemic, Aftermath", *Film*

Quarterly, Sayı 74 (1), 88-96.

"What is Geoblocking", (Çevrimiçi) <https://docs.medianova.com/tr/sss/what-is-geoblocking/>, 30 Ocak

2022

Sinema Sanatı ve Tarihsel Bir Paradoks Olarak Film Festivalleri: Kısa Filmin Konumu ve Kritik Bir Dönemeç

Ayla Kanbur¹

Özet

Film Festivallerini düşündüğümüzde, bakışımızı neye çevirdiğimize göre farklılıklar görebileceğimiz küresel bir kaleydoskopla karşılaşırız. Fransız Yeni Dalga'sının ortaya çıkışı, bir festivali (Cannes), film sanatının yönetmenle ilişkisini ortaya çıkaran ve o güne kadarki klasik bakışı aşan bir zemine dönüştürmüştür başlangıçta... Öte yandan giderek Cannes, Berlin, Venedik gibi festivaller, 18. 19. yy. resim sanatının karşı karşıya kaldığı sanatsal kriterleri belirleyen salon otoriteleri gibi işlemektedir. Benzer bir şekilde bir festivale kabul edilmekle sanatçı ve eserleri kabul görür, bir değer oluşturur, dağıtımıcılar açısından ticari, izleyici açınsındansa estetik bir referans olur. Ayrıca festivallerin, filmleri ve izleyiciyi birbirleriyle buluşturan kamusal alana benzer özelliklerinden de söz edilebilir ve son yıllarda artan sayıda festival, 'niş' bir endüstri oluşturmaktadır. Festivaller, gişe odaklı olmayan filmlerin izlenmesine ve ekonomik döngülerinin sağlanmasına olanak verir. 'Festival' göstergesiyle sinemanın *sanat filmi*, *bağımsız film* kategorileri güçlendirilerek sinefillerin ve farklı kültürel tüketicilerin isteklerine cevap verilir. Ancak eleme süreçleri ve endüstrinin zorunlu ve düzenleyici mekanizmaları ile bir yandan filmleri sınırlarken diğer yandan sanatın *bağımsızlığını* korumaları, festivalleri, tarihsel bir paradoksun içine sürükler. Özgün bir kültürel form olarak *kısa film* bu toplumsal dinamikler içinde bir dönemeçte durmakta ve henüz tarihi rolünü tamamlamamış görünmemektedir. Çalışmanın odak noktasını, sanatın tarihsel 'özerklik' mücadelesi ile kapitalist üretim biçimi arasındaki ilişki çerçevesinde, sinemanın konumu

1 Prof. Dr. Düzce Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü aylakanbur.ayla@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6123-3551

ve günümüz film festivallerinin işlevini tartışmak ve kısa film festivallerinin farkındalıklarının sorgulanması oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Film festivalleri, kısa film, bağımsız film, avant-gart, kültür endüstrisi, sanatın özerkliği

Art of Cinema and Film Festivals as A Historical Paradox The Position of Short Film at a Critical Moment

Abstract

Film festivals can be discussed, like a global kaleidoscope of film art which different motifs emerge depending on our perspective. The emergence of the French New Wave has transformed a festival (Cannes) into a ground that reveals the relationship of the films with the director and exceeds the classical view until that day... However, recently, the festivals, such as Cannes, Berlin, Venice stand for the function analogous to "academic salon authorities of 18.19.yy" who determine the artistic criteria that the art of painting is faced with. Similarly, when a film is selected for the festival, the artist and her/ his works are accepted, create a value, become a commercial reference for distributors and an aesthetic reference for the audience. In addition, some festivals are sometimes considered similar to the alternative public sphere by bringing the films and the audience together but it may be controversial regarding the increasing number of festivals in recent years constitute a 'niche' industry. Festivals support the movies, which are not box office-oriented, to be screened and ensures their visibility and contribute to their budget. With the image of 'Festival', the *art film* and *independent film* categories of the cinema are consolidated and the pleasure of cinephiles and different cultural consumers are satisfied. However, the mechanisms of the festival industry, on the one hand, control the artistic quality by a regulatory election process, on the other hand, the preservation of the term 'independence' means that the festivals keep a historical paradox. As a unique cultural form, the short film stands at a crossroads in these social and industrial dynamics and does not seem to have completed its historical role yet. The focus of the study is to discuss the position of cinema and the function of today's film festivals within the framework of the relationship between art's

struggle for 'autonomy' historically and capitalist mode of production, and to question the awareness of short film festivals.

Keywords: Film festivals, short film, independent film, avangard, film industry, culture industry, autonomy of art.

Kısa Filmin Konumu ve Kritik Bir Dönemeç

Film festivalleri uzun zamandır Hollywood endüstrisi dışında sinema sanatını takip etmek isteyenlerin en önemli seçeneği olagelmektedir. Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin Cannes Film Festivali'nde çıkış yapması birçoğumuzun imgeleminde yerini korumuş ve Cannes Film Festivali'ni belki de o dönemden beri film sanatının kalelerinden biri olarak görmemizi sağlamıştır. Fransız sinematek direktörü Henri Langlois'nın, 1968 protestolarına denk gelen bir zamanda görevden alınması ve "milyonlarca işçinin grevi ve öğrencilerin De Gaulle hükümetine karşı protesto eylemleri sırasında" (Chang, 2018), Jean Luc Godard ve Francois Truffault'un önderliğinde bir grup sinemacı Festivali, hem Langlois hem de protestocularla dayanışmaya çağırır ve eylemleri, o yıl Festival'in durmasına yol açar. Bu senenin etkileri daha sonraki yıllarda Festival'in yeni düzenlemelere gitmesine kapı açar. Ancak burada dikkate değer nokta, adı geçen Yeni Dalga yönetmenlerinin 68 protestoları sırasında festivalin kimliği ile 'sokakta' olup bitenler arasındaki çelişkilere dikkat çekmesidir. Bu örnek, sinema ve festival ilişkisinin yanında kültürel bir üretim olarak sinemanın, toplumsal dinamikler ve ekonomik üretim biçimiyle arasındaki bağların çok boyutlu özelliğini de görünür kılar.

Festivaller ticari sinemanın ya da Hollywood'un (endüstri) değil 'sanatın' temsilcileri olarak kabul edilir ve belli ölçülerde de bu özelliklerini koruyup öne çıkarırlar. 'Bağımsız sinema', 'sanat sineması' gibi kavramların yanında 'festival filmi' terimi de dolaşımdadır ve filmlere dair bir gösterge niteliği taşır. Bu nitelik ayrıca, film üretim ve gösteriminin üretim ilişkilerini de gölgeleyen ideolojik bir mistikleşmeye dönüşür. Bununla birlikte bir filmin A sınıfı festivalle seçilmiş olması, onun reel estetik özelliklerinin ötesinde bir 'aura' örerek hem dağıtım ve gösterim olanağını açan hem de alımlanma sürecinde izleyicinin o filme yaklaşımını ve deneyim ilişkisini belirleyen bir rol oynamaktadır.

Her biri ayrı birer araştırma konusu olabilecek yukardaki bağlamlar belli bir ikilemin; ticari amaçlarla yapılmış film pazarı içinde küçük bir pay olsa da 'niş market' özelliği taşıyan 'sanat filmi' ile 'gişe filmi' gibi sıfatlar hala tarihsel bir felsefi tartışmanın içinde olduğumuzu da işaret eder. Diğer taraftan eğitilmiş bir beğeniye sahip çeşitli kimlik gruplarına 'sinema sanatının' örneklerini vadeden film festivalleri, çoğu zaman varsayılan belli toplulukları bir araya getiren bir kamusal alan yaratır ve bu grupların kültürel trendleriyle uyumlu bir çerçeve çizer. Yapım aşamasından dağıtım-gösterim sürecine kadar oldukça yüksek bütçelerle gerçekleştirilen ve belli estetik kaygılar taşıyan uzun metraj filmlerin bu ekonomik ilişkilerinin 'festival' döngülerine girmesi kaçınılmaz durmaktır.

Sanatsal bir yaratım olarak düşündüğümüzde bir film, yönetmenin öznel deneyimleri ve niyetleri bağlamında ele geçirilemez bir süreçtir ancak filmin eser olma sürecinin çok katmanlı ilişkileri, bir filmin estetik ve sanatsal eleştirel mesafesini tartışmalı hale getirmektedir. 'Festival ekonomisi' ile ilişkileri dolayısıyla sinema, hem sanatçısının hem de alımlayıcısının 'özerklik' alanını diğer tüm sanatlara göre daha çok sorgulama alanı açar. Godard, *Tout Va Bien*'in (1972, *Her Şey Yolunda*) girişinde film endüstrisi ve sinema arasındaki ilişkiyi açık bir dille özetler.

Bu durumda, sinemanın sanat olma statüsünden veya özerkliğinden hala nasıl söz edebiliriz ya da etmeli miyiz? Sinemanın geçirmiş olduğu sosyo-politik ve estetik evrimin içinde saklı kalan bir form olarak 'kısa film', bu ekonomik ağın ördüğü kültürel pazarın içinde nerede durmaktadır? Dijital teknolojinin yapım ilişkilerini bireysel düzeye çekmiş olması ve film okullarındaki öğrencilerin ürettiği film yoğunluğu, festival ekonomileri ve internet platformlarına hem içerik sağlar hem de yeni bir 'niş' pazar vaat eder. Bu bağlamda, kısa filmin estetik boyutundan daha çok onu da içeren sinemanın genel üretim ve tüketim ilişkilerine odaklanmak öncelik taşımaktadır. Sanat ve sosyo-politik arasındaki diyalektik ilişkinin felsefi tarihsel kökleri oldukça derine inmektedir ve buradaki kilit kavram sanatın 'özerklik' arayışıdır. Sanatın 'özerklik' arayışı nedir ve sinema için

ne ifade edebilir? Genel olarak film festivalleri bu 'özerklik' alanına referans veren 'sanat filmi' nasıl bir ayrıcalık taşır? Festivaller, kültürel bir yaratım ve sanatsal bir form olarak 'kısa film' için nasıl bir dönemeci işaret ediyor olabilir? Bu soruların yanıtları sanatın tarihsel mücadeleler alanında aldığı konumlarla ve toplumsal sınıflar ve dolaşım ilişkileriyle, erişim ve tüketim olanaklarıyla ve kullanım değeriyle ilişkilidir; ya da sanatın ekonomik ilişkiler içinde kullanım değerinin ne olduğu, nasıl biçimlendirildiğiyle ilgilidir denebilir.

1900'lerin başlarında yer alan modernist, avangart sanat hareketleri özellikle bu tartışmaların yaşandığı bir dönemeci işaret ettiği için genellikle kültür üzerine kuramsal yaklaşımların da odak noktası olur. Bu nedenle Frankfurt Okulu'nun eleştirel çalışmalarını ya da Raymond Williams'ın kültür sosyolojisi çalışmalarında popüler kültürün olanaklarını araması; ya da Terry Eagleton'un estetiğin ideolojik yanına dair titiz tespitlerini... modası geçmiş olarak rafa kaldırmak² biraz zor görünüyor; Bu nedenle çalışma günümüzün şekillendirdiği yeni konumlandırmalara rağmen, hala popüler kültür, kültür endüstrisi, estetik ve ideoloji ekseninde tartışmanın eskimeğini, festivaller ve sinema bağlamında sürmekte olan izlerini tartışmayı amaçlamaktadır.

Sanatsal Özerklik Kavramı

Sanatın hayatın diğer alanlarından ayrılan ayrıcalıklı bir yer edinmesi 'özerklik' arayışının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Terry Eagleton (1998) *Estetiğin İdeolojisi'nin* temel kavramlarından biri olan 'özerklik' hakkında, "Polis'ten Postmodernizme" adlı son bölümde şöyle bir noktaya varır: "...Sanat, modernlik döneminde çözülmeye başlayan toplumsal yapıların sonucu olarak günümüzde, bilişsel, ahlaki ve siyasi üç temel alandan özerktir. ... Böyle bir özerklik paradoksal bir yoldan gerçekleşmiştir: Sanat, kapitalist üretim tarzıyla bütünleşmek yoluyla, pazarın anonim özgürlüğüne" kavuşmuştur (Eagleton, 1998:381). Sanatsal özerklik kavramı temellerini, akıl ile

2 (Bkz. Warde, 2005, s.11) Adorno ve Frankfurt Okulu eleştirisinin günümüzde "zayıfladığını" öne sürer ve nedenlerini sıralar.

duyumlar arasında; tümel, yönetici yasa, evrensel olan ve tikel arasında, özne-nesne arasındaki örtüşmeyen boşluğu aşma mücadelesinde bulur. Tüm felsefe tarihini meşgul eden bu ikilik 'aydınlanma' dönemi düşüncesiyle ve burjuva öznesinin sahiplendiği özgürlük anlayışının yükselişle yön değiştirir. Bu perspektif, düşünsel ve edimsel tarihsel dönüşümlere dayanır ki sanatın da başka bir alternatifinin olmadığı düşüncesinin terk edilemeyeceğini de işaret eder.

Baumgarten'in 18.yy'da adını koyarak bir felsefe alanından ayırttığı 'estetik', sanatla da kesişen insan duyuları ve duygulanımlarıyla ilişkilendirilen daha geniş bir alanı kapsar. Sanat felsefesinin ve estetiğin duyular alanıyla ilişkisi, zihnin rasyonel, kavramsal ve mantıksal boyutuyla kavranma noktasında tam olarak açıklanamayan bireysel bir dünyayı temsil eder. Sanatın üretim ve alımlanma süreçlerini ifade eden bu alan; hayatın, bireysel ve kültürel deneyimlerin de alanına girerek, tümelin ve rasyonelitenin kavrayıcılığından kaçan bir özelliktir. Eagleton'a göre (1998) estetik biliminin bu dönemde başarmaya çalıştığı şey; aklın, algı dünyasına nüfuz etmenin bir yolunu bulması ve bunu yaparken de iktidarını tehlikeye sokmamasıdır. Baumgarten "yenilikçi bir tavır içinde duyumun bütün alanını açmaktaysa da aslında bu alanı aklın sömürgeleştirilmesine açmaktadır" (Eagleton, 1998: 27). Kant felsefesinin de bilim ve ahlak alanından çıkarsızlık, 'amaçsız amaçlılık', 'yasadışı yasalılıkla' ayırdığı estetik, sanatın 'özerklik' arayışının da yolunu kuvvetlendirir.

Tümel-tikel ikilemine üretilen çözüm günümüz zihinlerinde de içselleştirilmiş olan sanatın, hayatın diğer alanlarından 'ayrıcalıklı' bir yere konumlandırılmasıdır. Alman akılcılığında tümelden tikele geçmede ortaya çıkarken, İngiliz deneyci okulunda tikelden genele nasıl geçileceğiyle ilgili çözüm aranmıştır (Eagleton, 1998: 46). Siyasi ve burjuva ekonomik dönüşümlere eşlik eden aydınlanmanın özgürleştirici amaçları, öznel olanın görece yapısıyla evrensel olanın değişmez yasaları arasındaki uzlaştırma arayışlarıdır. Aydınlanma filozoflarının savunduğu yasa (tümel, evrensel olan) öznenin, tam da kendi özerkliğinin ilkesi olarak kendine mal etmesi, aklını yasalastırmasıyla sonuçlanmıştır (Eagleton, 1998: 32). Tümel olan, değişmeyen,

geçici olanın da içerdiği özü temsil eden bir çerçevedir ve siyasi iradenin de hayatı ve dolayısıyla kültürü de düzenleme biçimiyle ilişkilendirir. Sanatçı ve sanat, Rönesans sonrası ayrıcalıklı bir alana taşınmaya başlamadan önce, aristokratların himayesinde varlığını sürdürmüştür ve kilise, din, ahlak, mutlakiyet gibi yapıların hâkimiyetinde biçimsel sınırları belirlenmiştir. Burjuvazinin yükselişi, toplumun liberal düzenlenmesini dayatırken bireysel akıl da evrensel düzenleyici bir ilke olarak yerleşir.

Burjuvazi, ... bir kez mutlakçılığın merkeziyetleştirici siyasi aygıtını söküp attı mı kendisini bir bütün olarak toplumsal hayatı örgütleyen bazı kurumlardan yoksun bulur. Öyleyse burjuvazi, sayesinde kendisini yeniden üretecek kadar güçlü birlik duygusunu nereye konumlandıracaktır? Burjuva toplumunun nihai bağlayıcı, mutlakiyetin zorlayıcı aygıtına karşıt olarak, alışkanlıklar, bağlılıklar, duygular ve duygulanımlar olacaktır. (Bu da) Böyle bir düzende iktidarın, estetik kılınmış hale geldiğini söylemekle eşdeğerdir. ...Dolayimsız varoluşuyla bir arada bulunan bir yasayı gönderimli bir şekilde kendine veren bu yeni özne, özgürlüğünü zorunluluğunda bulmakla estetik ürünü model alır çünkü estetik nesnenin gizi de onun duyuşsal parçalarından her birinin, bütünüyle özerk görünmesine karşın bütünlüğün yasasını ete kemiğe büründürmesidir(Eagleton, 1998: 32-37).

Aydınlanmanın düşünsel temeli, doğanın ve gündelik hayatın düzenlenmesi, toplumsal kurumlar ve kültürel formların ayrılaşma sürecine karşılık gelir; tikel olan, sanatçının deneyimi ve yaratma özgürlüğü, alımlayıcının 'deneyim' ilişkileri de kendi toplumunun bağımsızlık sınırlarını bulma sürecine girer. Ancak sanatın özerklik mücadelesi, onu burjuva kültürünün 'ayrıcalıklı' alanına taşıyarak genel toplumsal ilişkilerden soyutlanma noktasına getirmiştir. Sanayileşme, şehirleşme, şehrin yeni yüzleri, göçmenler ve kalabalıklar karşısında sanatsal deneyim ve toplumsal ilişkilerdeki rolü sanatçının artık yüz yüze kaldığı sorular arasındadır ve 19.yy'ın ortalarından itibaren 'sanatsal modernizm' olarak adlandırılan bir döneme damgasını vurur. Bir başka deyişle soyutlayan, düzenleyici akıl ile insan duyuları/deneyim ilişkisi arasındaki ikiliği aşma çabaları

politik bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkar. Sanatın 19.yy'dan itibaren burjuva kültürünün rasyonel düşüncesiyle birleşmeye doğru giden süreci, sorgulama ve bu bütünleşmeyi de ortadan kaldırma mücadelesinin son durağı, 20.yy. başlarında modernist –avangart-sanat akımlarının, Huysenn'in deyişiyle "sanat ve hayat arasındaki ayrımı" yıkma girişimidir. Dada'nın "soyut bir insanlık durumunu ele almak yerine, kapitalizmin teknolojik araçsal aklının günlük hayatın dokusunu ve insan bedenini istila edişi" eleştirisi, burjuva ideolojisinin kültürel gerçekliği sanayi ve ekonomik gerçeklikten ayırmasına ve aynı derecede burjuva olan yüksek, özerk kültür nosyonuna da karşı bir hareketti (1988: 65).

Sanatın içinde yer aldığı bu paradoksal durumun, onu özellikle hâkim kültürel ilişkilerin tam ortasına yerleştirdiği açıktır. "Tarihi avangart" akımların yükselişi ve nüfuz etmeye çalıştığı günlük hayatı dönüştürme mücadelesinin, sinemanın şehrin yeni nüfusunun eğlencesi-sanatı olarak var olduğu döneme denk geldiğini hatırlayalım. Walter Benjamin, (1969: 219-226) şehrin, alguların ve sanatsal deneyimin dönüşümü bağlamında sinemayı önemli bir gösterge olarak ele almıştır. Benjamin'in birçok eserinden çıkarsayabileceğimiz gibi modernist akımların bu mücadeleleri ile sanatın geleneksel burjuva ilişkilerinden özgürleşmesinde sinemanın taşıdığı olanaklar yakından ilişkilidir. Raymond Williams *Modernizmin Siyaseti* (2018) adlı çalışmasında, bir "direnme alanı" olarak gördüğü popüler kültürü analizlerine katarak nirengi noktasına koyduğu bu döneme biraz mesafeli yaklaşır; ancak Williams, aynı dönemin sanat akımları içindeki sol kanadın, sinemayı bir demokratikleşme olanağı olarak gördüğünü de yorumlarına ekler.

"Modernist ve avangard sanatın da son durağı olan sanat-hayat ikiliğini aşma mücadelesi" (Huysenn, 1988), kültürel tarihin bu önemli dönemeci, kurumsallaştırılıp yüceleştirilerek rafa kaldırılmıştır. 19.yy'da "olumlu ve ilerici bir tını" kazanan modern, modernizm, modernist kavramlarının geçirdiği evrime dayanan Williams (2018: 44), kavramın 1950'lerden itibaren zamansal olarak geriye dönük kullanılmaya başladığını ve günümüzde bunun dönemi yarım

yüzyıllık bir sürece hapsettiğimizi öne sürer: "Avangard'ın günümüz deneysel tiyatrosu için de kullanıldığını göz önüne aldığımızda çağımızı kesin bir çizgi ile ayırıp anonimleştiren bu hem kasıtlı hem de kasıtsız kafa karışıklığı, düşünsel bir sorun olmaktan çıkıp ideolojik bir perspektif haline gelir. Bu bakış açısına göre bize kalan sadece post-modernisttir" (Williams, 2018: 44).

Sinemanın erken dönem tarihinden günümüze kadar geçirdiği kurumsal konumlara baktığımızda, sanatı 'ayrıcalıklı' bir alana yerleştiren bu süreçten bağımsız olmadığını öne sürebiliriz. Popüler olanla belirli estetik özelliklere sahip eserler özenle ayırt edilir. Özellikle bir filmin sanatsal değeri Hollywood endüstrisi veya ulusal ticari sinemalara karşı 'tüketilemeyen' yanıyla anlam kazanmaktadır. Diğer bir deyişle 'ayrıcalık' yüklenerek değerini kazanmaktadır ancak bunun da mekanizmaları niş endüstrileri tarafından kurulmaktadır. Adorno-Horkeimer kültür endüstrisini tartışırken günlük hayatın dinamiklerinin, kültür ve deneyimin rasyonelleştirilemeyen yanının -tikel- kapitalist pazar ilişkileri yoluyla nasıl standartlaştırıldığı ve metalaştırıldığına yoğunlaşır. "Gerçek tikelliğin ve bireyselliğin bağımsız açıklamasına sahip olmadığımız için, kültür endüstrisinin sahte tikel ve evrensel kimliği, kültür endüstrisinin tipik ürünleri ile özerk sanatın ürünleri arasında kurulur" (Bernstein, 1991-2005: 9).

Hangi Festival, Hangi Sinema? Tüketimin Kültürel Boyutu

60'ların, burjuva kültürüne karşı muhalif iklimini silen ve özellikle 80'lerden sonrası olarak simgeleşen "post"lar dönemi, David Harvey'in Umut Mekânları kitabında (2008) vurguladığı Margaret Thatcher'ın "başka alternatif yok" sözleriyle anlamlı bir özellik kazanır. Günümüze kadarki süreç gerek akademik çalışma odaklarında gerekse günlük hayatın dinamiklerini yorumlamada eleştirel yaklaşımlardan uzaklaşarak sektörel araştırmaların, inovasyonların domine ettiği bir gündemin yolunu çizmiştir. Örneğin, Changing Consumer: Market and Meanings (Miles vd. 2002) adlı çalışma, tüketim sosyolojisi çalışmalarındaki literatürün yoğunluğuna dikkat çeker

ve özellikle 'tüketim toplumu' kabulüne dayanarak Marksist eleştirel yaklaşımların yetersizliğini formüle etmekle başlar. Meta formlarının kavramsallaştırılmasının sembolik ya da gösterge değerini de içerecek gibi genişlemesi gerektiği ve ekonomik bir kriter olan değişim değerine indirgenemeyeceğini, sembolik değerini aldığı toplumsal bağlama oturtulması gerektiği ifade edilir (Miles vd. 2002: 2-3). Sembolik bir değer üretildiği ret edilemez ancak yazarların eksik bulduğu Callinicos'un argümanı da geçerliliğini korumaktadır: "Metaların en önemli özelliğinin sosyal ilişkileri gizleyen ya da çarpıtan bir özellik taşımasıdır" (Miles vd. 2002: 2-3). Yazarlar buna karşı, "sadece kullanım değeri üzerinden tüketimin gerçekleşmediğine" dayanarak "tüketimin iletişimsel bir işlev taşıdığı" tezini öne sürerler. Aynı derlemede çalışmasını Featherstone'un tezlerine dayandıran Alan Warde (2002) ise 'tüketim üretimi', 'tüketim biçimi' ve post-modern kültürün içinde incelediği 'hayaller, imgeler ve zevk' içeren tüketim kültürü analizlerini temel alır. Featherstone'un önerisi (akt. Warde, 2002) bu çalışmada tartıştığımız konu açısından dikkat çekicidir: "Kitle kültürünün yaratıcı potansiyeli ve post-modernizm tarafından kışkırtılan yüksek ve popüler kültür arasındaki sınırın görünürdeki çöküşü; gündelik hayatın estetize edilmesi ve sanatsal avangard ile yeni kültürel araçların çoğul yaşam tarzlarında temsil edilen yeni küçük burjuvazi arasındaki sınırın çöküşü" (2002: 10). Warde ise Featherstone'un 1980'lerdeki tüketimin kültürel boyutları, imgeleri, göstergeleri ve sembolleri temel alan analizlerini "günümüzdeki farkın kolektif pratiklerden daha çok kişisel kimliğe olan vurgunun arttığını" saptamasıyla genişletir. Postmodern çeşitliliği ve tüketim kültürünü bu kadar coşkuyla ve eleştirel literatürden koparak kutlamak bir tür tüketim yoluyla özgürleşme tınısı taşımaktadır. Bu yaklaşımlar Benjamin'in "insanoğlu, ... şimdi kendisi için birdir. Kendine yabancılaşması öyle bir dereceye ulaşmıştır ki kendi yıkımını birinci dereceden estetik bir zevk olarak deneyimleyebilir" (1968: 242) sözünü hatırlatmaktadır.

Diğer taraftan tüm coğrafyaları etkisi altına alan teknolojik ve küresel-kültürel dönüşümlerin yaşanmış olduğu bir gerçektir ancak kapitalist üretim biçimi hala kendini yaratan yıkımların hâkim ekonomik sistemi olarak sürmektedir. Bu nedenle Frankfurt Okulu

eleştirel bakışında eksik olan şeyin düzeltilmesi gerektiği sorusu akla gelir. Örneğin reklamcılık için söylenenlerden bazıları; ürünlerin bireysel noktalarını ayırabilir, birbirinin yerine geçebilir ve hatta bağlantılı herhangi bir anlamdan teknik olarak yabancılaşarak kendilerini işin dışındaki amaçlara ödünç verirler” (Adorno, 2005: 372). ‘Kendi dışındaki amaçlar’ ibaresi pekâlâ iletişim ve başka bağlamlarda yine dile getirdikleri ‘sembolik’ değer ilişkisini kapsar; bir diğeri ise her ürün için reklam kullanılmak zorunda olduğu için ‘stil-tarz’ teriminin kullanılmasıdır (Adorno, 2005: 369). “Kültür endüstrisi olmadan kesinlikle yaşanabilir, bu nedenle zorunlu olarak çok fazla doygunluk ve ilgisizlik yaratır. Kendi içinde, bunu düzeltmek için çok az kaynağa sahiptir. Reklam onun yaşam iksiridir. Ancak ürünün bir meta olarak vaat ettiği keyfi, salt bir vaade indirgemekte asla başarısız olmadığı için, sonunda zevk alınmadığı için ihtiyaç duyduğu tanımla örtüşür” (Adorno, 2005: 367). Tüketici çalışmasının dayandığı düşünsel temel, doğa ve kültür, insan ve toplum, estetik ve akıl arasındaki karşıtlıkları tüketimin sembolik ilişkileriyle, sanatın özerklik mücadelesinin de tüm günlük hayata yayılarak ‘tüketim sanatı-estetliği’ olarak yerleşerek aşılmış olduğunu varsayar gibidir. Estetik olana yapılan bu kadar vurgu Eagleton’ın yukardaki tarihsel analizini haklı çıkarır niteliktedir.

Hem kültür hem de sanatsal yaratımlar, deneyim ilişkilerinin bedenden zihne, mekâna ve tarihe yayılan geniş ağında tüketilemeyen bir yanı daima taşıyacaktır ve başıboş bırakılamayacak kadar dönüştürücü bir potansiyel taşır. Sinema söz konusu olduğunda edimsel dünyayla yakınlığı bireysel ve kültürel deneyimle daha güçlü bir bağ kurar ve bu konu üzerine geniş bir uzlaşımından da söz edilebilir. Burada belki de temel sorun, bu bağın gücünün günümüzde endüstriyel, idari ve ekonomik sürecin sosyo-politik dolayımına maruz kalarak deneyimden uzaklaştıran mekanizmalar ve bu dolayımın içinde sürekli yer almaya devam etmemizden dolayı başka alternatifin olmadığına gösterilen rızadır.³

Festivaller, filmlere uluslararası üretim, dağıtım ve göster-

3 Aksi belirtilmedikçe tüm italikler bu çalışmanın yazarına aittir.

im endüstrisinin içinden sıyrılabilmek olanağı ya da başka bir deyişle kitlesel tüketimden 'ayrıcılığı', 'bağımsızlığını' koruduğunu vaat eder. Bu açıdan festivaller, hâkim siyasal sınıfın ve kültürün tikel yanının kontrolünü devrettiği bir 'akıl' olarak da düşünülebilir ve hegemonik ilişkiler için kilit niteliğindedir. Bu perspektiften film festivalleri, burjuva kültürünün sanatı yüceleştirme mantığıyla birleşen yandaş konumda durur. Aslında bir zamanlar aranan o 'özerklik', bu kez sinemayı kitlelerin elinden kurtardığı varsayılan alanlar olarak 'festival' göstergesine devredilir ve düzenlenerek yeniden sunulur. Öte yandan üretim ilişkileri içinde 'kültürel bir meta' olarak dağıtım ve gösterim sürecinde değişim değeri belirlenir. "Kültürel metaların alımında kullanım değeri olarak adlandırılacak şeyin yerini değişim değeri alırken prestij arayanlar uzmanların yerini alır. ... Hiçbir nesnenin doğal bir değeri yoktur; sadece değiştirilebildiği ölçüde değerlidir. Sanatın kullanım değeri, var olma biçimi, bir fetiş olarak ele alınır ve fetiş, yapılan işin toplumsal reytingi (sanatsal statüsü olarak yanlış yorumlanır), onun kullanım değeri olur. Ancak satılmak üzere var olan ve henüz satılamaz durumda olan bir ürün türü olarak sanat, işlem salt niyet olmaktan çıkar çıkmaz, tamamen ve ikiyüzlü bir şekilde 'satılamazlığa' dönüştürülür ve onun tek ilkesi haline gelir" (Adorno ve Horkeimer 2016: 128).

Festival Ekonomisi, Kavramlar ve Duruşlar

Cultural Industries in International Business Research: Progress and Prospect (Lu Wang vd. 2020) adlı çalışma işletme alanında yapılan çalışmaların son yıllarda endüstrinin kültüre olan ilgisinin arttığını tespit eder. "Kültür endüstrileri -sembolik, estetik ya da artistik bağımsız (substantive) değeri olan kültürel ürünleri üreten ve dağıtan organizasyon sistemleri- global ekonomi üzerinde giderek önemi artan ekonomik ve ekonomik olmayan etkilerde bulunmaktadır" (Lu Wang vd. 2020).

Sayıları hızla artan uluslararası ve ulusal film festivalleriy-

le paralel olarak hem işletme disiplininde hem de sinema alanında⁴ akademik çalışmaların yoğunlaşması da ekonomik döngüyle ilişkilendirilebilir. Ulaşım ve iletişim teknolojilerinin hızı, post-Fordist dönüşüm, üretim-tüketim ilişkilerinde kültür ekonomisine yönelimi arttırmıştır. Dijitalleşme, kültürel üretim ve tüketimin içeriklerini belirlerken toplumsal kimlik ve beğenilerin kendi kültürel mecralarını oluşturmaları da bu yönelimi hazırlayan etmenler arasındadır. Ulusal festivaller de, film ekonomisinin yanında küresel pazarın Cannes, Venedik, Berlin gibi festivallerde gösterilmiş filmlerin dağıtım ve pazarlama dolaşımında bu ağa dâhil olurken, kentsel ekonomik girdiler yaratır ve aynı zamanda kentin tanıtımı ve prestijinin de sürdürülebilirliğini sağlayan ekonomik bir işlev edinir. Birçok akademisyene esin kaynağı olan Elsaesser (2005) çalışmasında ayrıntılarıyla örneklediği gibi festivaller, 'sinema sanatının' ekonomisini idame ettirmesi açısından önemli katkılar sunarken, sinema author'ü üretmesi, ülke sineması yaratması gibi kamusal ilgiliyi yönlendiren işlevler de edinir (Bkz. Elsaesser, 2005) Festivallere yüklenen sanatsal işlev, bu açıdan kültür endüstrisinin idari ve standartlar oluşturan yapısıyla bağlanan paradoksal bir ilişki içine girer⁵.

1960'lardan itibaren 'bağımsız' sinema önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkar. Feminist çalışmalara eşlik eden ve sanatsal politikaların yönünü de etkileyen siyasi-kamusal alan yaratan festivallerin bu döneme özel olduğunu söyleyebiliriz. Kolektif film üretim gruplarının, çoğu zaman yönetmenlerin de ilişkilendiği⁶ oluşumların filmleri 'bağımsız' film kavramı bağlamında günümüzden farklılık gösterir. Uluslararası düzeyde genellikle Hollywood biçim ve içeriklerine alternatif olarak kabul edilen bağımsız filmler, gösterim ola-

- 4 Dina Iardonava ile başlayan Film Festival Yearbook serileri ve Marijke de Valk'ın çalışmaları alanın öne çıkan isimleri olarak durmaktadır. Ayrıca bu konuda bkz. Loist, (2016a, 2016b). Özellikle Finola Kerrigan (2009) filmlerin marketing çalışmalarında festivallerin nasıl işlediğine dair kapsamlı bir araştırma sunmaktadır.
- 5 Kültürün kontrolü üzerine Bkz. Adorno, (2005) *Culture and Administration Selected Essays* içinde.
- 6 Bu konuda Sally Potter örnek gösterilebilir. Bkz. Kanbur, Ayla (2018) *Çok Bakışlı bir Sinema Estetiği: Sally Potter, Perdeyi Aralamak* içinde Ed. Öztürk, Ruken ve Hasan Akbulut, Ayrıntı yayınları

nağını festivallerde bulmuştur ve genel olarak da 'dünya sineması' kavramına kadar 'Avrupa sineması', sanat sinemasının kalesi olarak algılanmıştır.⁷ 'European Cinema: Face to Face with Hollywood' kitabının ismi de bu inancın sürdüğünü gösterir. Elsaesser (2005: 94), festivallerin Avrupa sinemasını (*ek olarak* dünya sinemasını) yeniden yapılandırıldığını da iddia eder⁸. 1980lerle başlayan ve binlerle ifade edilebilecek sayıları ile festivaller, festival odaklı akademik çalışmalara da hız kazandırmıştır (Bkz. Loist, 2016). Dünya tarihinde yeni olmayan şenlikler (festivity), sinemanın da önce eğlence fuarlarında yer almasıyla birbirine bağlanır. Günümüzde ise film festivalleri özellikle 2000'ler sonrası genellikle de neo-liberal ve post-fordist ekonomi ve post-modern kültürel iklimle de yakından ilişkilidir. Rhyne'a göre (2009);

"İlk aşama büyük ölçüde ulusal diplomatik stratejilerden, ikinci aşama ise yeni siyaset ve toplumsal hareketlerden etkilenmişken, bu üçüncü dönem en çok, birbiriyle iç içe geçmiş birkaç kültürel ve ekonomik gündemin karmaşık değişiminden etkilenmiştir. Sanat ve kültür üzerinde önemli etkisi olan başlıca eğilimlerden biri, refah devletini özelleştirmenin ticari mantığını kullanmaya iten neo-liberalizmin yükselişiydi. Tutarlı bir ulusal kimliğin oluşmasında önemli görüldüğü için kamu fonlarıyla desteklenen bir alan olan kültür, giderek değer üreten bir yaratıcı endüstriye dönüşmüştür. Finansman ortamındaki bu ideolojik değişim, kültürel kurumlara neol-iberal bir kurumsal iş mantığı getirerek festivalleri doğrudan etkiledi" (akt. Loist, 2016: 52).

İnternet platformlarının da göstergesi olan 'festival' terimi, festivallerin artan sayıları düşünüldüğünde, hem her film için hem de her dağıtımcı için, farklı kültürel değerlere göre parlayabilecek bir imajın pazarlama değeri bulacağı geniş bir ticari alana açılır. Film 'market' ofisleri ve stantları⁹ bir 'pazar' mantığı gibi, filmlerin ser-

7 Aslında hala hazırda "dünya sineması" kavramı Avrupa sinemasının işaret ettiği "sanat" içeriğini taşımakta ikincil bir sırada yer alır ve Avrupa ve diğerleri perspektifini de sürdürdüğü iddia edilebilir.

8 Luc Besson'un Hollywood filmlerini ya da Amelia gibi fairy-tale tarzı filmleri Avrupa sinemasında nasıl bir yere koyabiliriz sorusu akla gelmektedir.

9 Festivaller kendi konumuna göre sınıflandırılmıştır ve marketleri içermek genel-

gilendiği, yapımcı-yatırımcı-dağıtımcıların dolaştığı, hem proje aşamasında hem de ilk gösterim sonrasında bir araya gelen *aracı kimlikler (agent)*, filmin *değerini* izlenecek platformlar ve kültürel tüketici sınıflandırmasına göre seçme işlemine tabi tuttukları yerlerdir. Üstelik bu *metaların* taşıma masrafları olmadığı gibi sayısız kere de çoğaltılabilirler. Rekabet; ödül, başarı, pazar ilişkilerinin temel mantığıdır ve özellikle A sınıfı festivallerin Oscar gibi popülaritesini artıran unsurlardır. Tüm bunlar filmin reklam ve tanıtım stratejilerini ve kullanım değerini de belirleyecektir. Hollywood'un bilinen kalıplarının yaratmış olduğu pazarın doygunluğu ve kültürel kimlik talepleri, post-modern beğeniler ile birleştiğinde el atılmamış potansiyel yatırım alanı olarak 'sinema kültürü' sinema sanatından anlayanlara arz edilir. Buradan bakıldığında imgeler dünyasında festivaller, birer aracı konumunda ya da daha Daniel Bell'in (akt. Harvey, 2016: 278) kültürel kitleyi tanımladığı gibi "kültürü yaratanlardan daha çok bir yaygınlaştırıcı (transmitter)" konumundadır.

Diğer taraftan, festivaller hakkında yapılan akademik çalışmalarda, bu ekonomik ilişkilerden bağımsızlaştırma veya kültürel olanı farklılaştırma ihtiyacıyla yeni kavramlar öne sürmüşlerdir. Loist (2018:60) bu çabayı şöyle özetler:

"Medyadaki varolan patırtılarda kaybolmaya meyilli bu geniş eğilimleri göz önünde bulundurarak, film festivali çalışmaları, festival fenomenini görünüşte marjinal coğrafyaları ve konuları genel olarak yakalamak için daha geniş analitik kavramlara yönelmektedir. Endüstriyel "dolaşım" yerine network, takımadalar, rhizome, yıkıcı kısa-devreler veya periferi gibi yeni terimler ve kavramlar festival ekosistemine dahil edilir ve analitik kapsam çok çeşitli olayları içerecek şekilde genişletilir".

Kamusal alan açması festivallerin en coşkulu tarihi özelliğidir. 1980'lerden sonra bir taraftan cinsel ve etnik kimlik farklılıklarının görünür hale gelmesi, diğer tarafta ise kendi bireysel farklılıklarıyla varoluşlarını biçimlendiren ve yeni ekonomik iş kollarında

likle A sınıfı olmayı belirler, Berlin, Venedik, Cannes gibi festivaller A sınıfıdırlar.

çalışan gruplar, festivallerde yan yana gelme olanağı bulurlar.¹⁰ Elsaesser (2005:105-104), "Avrupa film festival dolaşımını (circuit) medyatikleşme ve siyasallaşmanın bir kez olsun oldukça isabetli bir ittifağa girdiği özel kamusal alanlar" olarak düşünür ve film festivallerini "yeni bir demokrasinin sembolik agoraları – geçmişte Avrupa'da gerçekleşmeyen devrimlerin depoları ve sanal arşivleri" olarak kutlar. Ancak endüstriyel standartlaştırma, sınıflama ve eleme süreçlerinin yanında, Habermas'ın kamusal tartışmasının burjuva sınıfının yükselişiyle ilişkili olduğunu hatırladığımızda, film festivallerine atfedilen politik boyut ve erişim ayrıcalığı da gözden geçirilmeyi bekler. Bu noktanın farkında olan Elsaesser, Richard Florida'nın "yaratıcı sınıf" olarak adlandırdığı grupların bu kamusal alanın üyeleri olduğunu örnekler:

"Hızlı büyüyen, yüksek eğitilmiş ve iyi ücretli işgücünün, kurumsal karları ve ekonomik büyümenin giderek daha fazla çabalarına bağlı olduğu bir kesim. Yaratıcı sınıfın üyeleri, teknolojiden eğlenceye, gazetecilikten finansa, üst düzey üretimden sanata kadar çok çeşitli sektörlerde çok çeşitli işler yaparlar. Kendilerini bilinçli olarak bir sınıf olarak görmezler. Yine de yaratıcılığa, bireyselliğe, farklılığa ve liyakate değer veren ortak değerleri paylaşıyorlar" (akt. Elsaesser, 2005: 105).

Diğer bir örnek de Bridget Jones'tan yola çıkarak "şehir yaşamına hükmeden ve şekillendiren insanları" tasvir eden Helen Fielding'den aktarılır:

"... iyi eğitilmiş, 20'lerinde ve 30'larında bekar profesyoneller. Ahlakçılar onlar için endişelenir; pazarlama ahali gözlerine girmeye çalışır, kentsel geliştiriciler onları cezbetmek ister. Reklamcılık, yayıncılık, eğlence ve medya etrafında dönen yaratıcı ekonominin ana tüketicileri ve üreticileridir. Diğer tüm sosyal gruplardan daha fazla zamanları ve paralarını moda ve eğlenceye uygun, uçarı ve eğlenceli olan her şeye harcama tutkuları vardır" (akt. Elsaesser, 2005:104)

Genel endüstrinin farklı alanlarında sınıflandırıldıkları gibi,

10 Covid 19 pandemi sonrası durum tam anlamıyla bu konunun yeniden düşünülmesi gerektiğini gündeme getirir.

bu gruplara karşılık gelen 'sinema sanatı' türleri ve festival çeşitleri bulunmaktadır. Bu bağlamda festivallerin kamusal alandan daha çok, kültür endüstrisinin döngüsünde yer alan niş bir endüstriye yakın düştüğünü öne sürülebiliriz.

A ve B filmlerindeki ya da dergilerdeki farklı fiyat aralıklarındaki öykülerdeki gibi belirgin farklılıklar, konuya değil, tüketicilerin sınıflandırılmasına, organize edilmesine ve etiketlenmesine bağlıdır. Hiçbiri kaçmasın diye herkes için bir şeyler sağlanır; ayrımlar vurgulanır ve genişletilir. Halk, değişen kalitede seri üretim ürünlerin hiyerarşik bir yelpazesıyla karşılaşılır, böylece tam nicelme kuralı ilerler. Herkes (sanki kendiliğinden) önceden belirlenmiş ve endekslenmiş düzeyine göre davranmalı ve türüne göre ortaya çıkan seri ürün kategorisini seçmelidir. Tüketiciler, araştırma organizasyon şemalarında istatistik olarak görünür ve gelir gruplarına göre kırmızı, yeşil ve mavi alanlara bölünür; teknik, her türlü propaganda için kullanılan tekniktir (Adorno & Horkeimer, 2016: 19).

Bu çalışmanın bağlamında kısaca söyleyecek olursak; kültürel grupların tüketici gruplar olarak görülmesi ve farklılaştırıcı vurgular, piyasa koşulları ile uyumlu bir ilişki içindedir. Sanatın tarihi özerklik mücadelesinin bu koşullara teslim olduğunu kabul etsek bile; 'sanat filmi' 'bağımsız film', ve 'festival filmi' gibi kavramlar, var olan festivalleri ve bu dolaşımın içindeki filmleri girdiği kapitalist ilişkilerden soyutlayıp, onlara ayrıcalık kazandırarak paradoksun devamını sağlamaktadır. Gösterim ve pazarlama stratejilerinin hedefi olan toplumsal grupların ve sınıfların de içselleştirmiş olduğu 'yüceleşme' ile bu paradoks daha da güçlenir.

Festivaller ve Sinema Sanatında Kısa filmin Konumu

Major ya da orta ölçekli film festivalleri, uzun metraj filmler için günümüzde adeta 1600'lerden 1900 başlarına kadar sanat üzerinde hakimiyet süren Salon de Paris'in, akademi ressamlarının seçtiği Salon olarak anılan (Gombrich, 1996: 514) seçme ilişkilerine benzer bir işlev kazanmıştır ve bir filmin başarı oranı o dönemki res-

sam gibi bu festivallere bağlıdır. Uzun metraj çekmek isteyen yönetmenlerin ama kısa film çekerek ödül mekanizmaları veya gösterime kabul etme yoluyla fark edilmek isteyen yönetmenler için de ilk durakları majör festivaller olmaktadır.¹¹ Çoğu kısa film yönetmeni için uzun film festivalleri, var olan ilişkilerin içine girildiği, işin öğrenildiği bir alan olur ve seçme ve standartlaştırma mantığı kısa filme de uygulanır. Özellikle uzun metraj amaçlayanların, dağıtımcıların ve yapımcıların yoğunlukla yer aldığı A sınıf festivallere kabul edilmesi kadersel bir dönüşüm sağlar. O ana kadar bir anlamda 'uygunlaştırılmaya' çalışılan şey, henüz bir öteki konumundadır. Kısa film, uzun metraj için bir atlama taşı olarak görüldüğünde veya var olan festival mantığı içinde dolaşıma girdiğinde bir yanıyla taşıdığı alternatif santsal potansiyelin de 'uygunlaştırıldığını' varsayabiliriz.

Kısa filmin bir kitesinin oluştuğu ve bağlı olarak hazır bekleyen bir pazar olduğu gerçeğini bir kenara koyamayız. Son 20 yılın dijital üretim teknolojileri ve film okullarından mezun olan binlerce öğrencinin ellerinde hazır üretilmiş ve dolaşıma sunulmayı bekleyen malzemeler birikmektedir. Kısa film festivalleri, bazen çeşitli kurumların tanıtım etkinliklerine maliyeti ucuz yöntemlerle dahil edilir, çoğu üniversite için festival düzenlemek prestij sağlar. Büyük ölçekli festivallerin hâkimiyetinden çıkma çabasındaki girişimler de, düzenleyenlere ekonomik bir iş alanı açar ancak burada da genel festival standardı devam eder. Anahtar nokta, bu konumlandırmanın kısa film yapanlar tarafından da *güçlü bir sorgulama alanı olarak henüz ortaya çıkmamış* olmasıdır. Öte yandan teknolojin sunduğu yapım ve bağımsız gösterim olanakları için uygun bir form olarak kısa film, sinemanın kitlelerle buluştuğu ilk yıllarındaki dinamiği canlandıran bir potansiyel taşımaktadır. Huyssen'in (1988: 69) ancak "tarihi avangardın ütopyacı umutları şekil değiştirmiş olsa da ayıp olmasın diye kitle kültürü denen ikinci sömürü sitemi içinde hala korunuyor" ifadesinden yola çıkarak "özgürleştirici bir kitle kültürü için ütopyacı umutları olan bir kültür avangardından" vazgeçemeyebiliriz. "O za-

11 Bu konuda birçok örnek verilebilir ama ülkemizden Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'da başarı elde eden *Koza* (1995) filmi, devam eden başarısı açısından en erken örneklerden biridir.

man mesele avangardın henüz sermayenin tahakkümüne girmemiş olma veya onun tarafından uyarılan ama tatmin edilmeyen insan tecrübelerine hitap etme" umudunu ciddiye alabiliriz.

Huyssen'in bu önerisi özgün bir sinema "formu" olarak kısa filmin konumunu içerir mi sorusuna cevap armaya değer. Henüz, ayrıcalıklar verilen endüstriyel standartların tahakkümüne girmemiş, toplumsal farkındalıklar sağlayan ve aynı zamanda eğlendiren (keyif alınan) erken dönem film tarihinden bazı örnekleri hatırlamak ilk canlandırma olabilir.1900 başları bir gösteri sonrası yapılan bir yorum şöyledir:

"Gösterinin kendisinden bile daha çarpıcı, karakteristik ve anlamlı olan, en düşük ve en az eğitilmiden en entelektüele kadar tüm sosyal sınıflara ait olan seyircilerin benzer iradesidir. Tüm insanların az ya da çok ölçüde yalıtılmış bireyselliklerini unutabilecekleri bir yerde gerçekleştirilen bir gösteride, yeni bir festival, yeni bir neşeli ittifak arzusu" (King, 2012: 141).

King'in yukarıda verdiği bu örneği "burada, Fransız avangardını doğuracak olan eleştirel geleneğin başlangıcında, sinemasal sanatın anlaşılması yoluyla kutuplaşmaların değiştiğine tanık oluyoruz, sinemayı yalnızca diğer sanatların yerleşik sınıflandırmalarından kurtarmakla kalmayıp aynı zamanda seyircisiyle yeni bir demokratik ilişki kuran kritik işaret" olarak yorumlar (2012: 141). Bir başka örneği gösterim biçimleri açısından gezici film programlarını inceleyen Richard Abel (2012: 338-339) verir:

"1903-4'ten başlayarak, Archie Shepherd New England'da Howe's'a paralel rotalar gezerdi, ancak pazar günleri işçi sınıfı izleyicilerine iki saatlik programla sinema filmleri (kurmaca ve kurmaca olmayan) ve resimli şarkılar sunardı. Önce çadırlarda, sonra belediye binaları ve tiyatrolarda ve yıllık dolaşımında şehirleri ve kasabaları tekrar tekrar ziyaret edebilmesi için film stokunu sık sık yenilerdi."

Joseph Garnicarz da (2012: 326) "bu tür film gösterileri, eğlendirmek veya eğitmek veya dini bağlılığın bir parçası olarak,

kâr amaçlı veya ücretsiz olarak sunulurdu" diyerek başka amaçlara hizmet eden binalarda veya panayırlardaki film gösterimlerini örnekler. Walter Benjamin'in de (1969) üzerinde durduğu gerçek bir demokratikleşmenin izlerini taşıdığı gibi burjuva kamusal alanına alternatif bir buluşma ve deneyim aktarımı olarak da değerlendirilebilir. Raymond Williams (1989: 133), 1916'da İngiliz kamu ahlakı kurulumunun sinema için "bugün hiçbir toplumsal sorun daha ciddi bir dikkati hak etmemiştir" kararını alıntılar ve "muktedirlerin korktuğu popüler pratiklerdi" diyerek kendi tarihinden salonların dışında yaptıkları tiyatro ve film gösterimlerinden örnek verir. Ancak diğer taraftan Adorno'nun "kültür endüstrisi" kavramı da kapitalist üretim ilişkilerinin kültürü tek tipleştirilerek yukardan inşa ettiği kitleleri aldatma ve arzu pazarı yaratarak algıları manipüle etme mekanizmasını açığa çıkararak eleştirel bir katkıda bulunur.

Erken dönem sinema çalışmalarının da ortaya koyduğu gibi sinemanın hem popüler bir sanatsal eğlence aracı olduğunu hem de filmin bir 'meta' değerinin üretiminden itibaren ona yapıştığını akıl da tutmak gerekir. Michael Chanan'ın (1985) ifade ettiği gibi "bir film aşırı miktarda ihraç edilebilir bir metadır." Günümüz ekonomik kurumsallaşma sürecine girmeden önceki 1905-1910 arası geçiş aşamasında, film bir materyal olarak 'showmanlerin' 'gerçek bir meta' olarak satın aldığı noktadan kiralamaya ve dağıtımçı-yapımcıların güç kazandığı bir sürece geçer. İlk yıllarında sınıfsal ayrımların olmadığı bir sanat olarak karşımıza çıkan sinema, salonlara girdikten sonra 'sanat' kategorisine terfi ederek ayrıcalıklı bir söylemin nesnesi olarak soyutlanmıştır. Gişe filmi de bir karşı gerçeklik olarak daima sanat filmini yüceltecektir.

Sanatçının 'özerklik' arayışında, yaratıcılığını ve deneyimlerini sınırlandıran standartları aşmak ile sosyal yaşamını yeniden üretmesi bir ikilem olarak durur, sanatın da ekonomik başını kuran ve hâkim ilişkilere direncini kıran en zayıf halka olarak görünür. Ancak David Harvey'in (2015) ortaya koyduğu gibi kapitalizmin taşıdığı çelişkilerden biri "özgürlük ve hakimiyet" arasındadır ve "sermayenin tarihi boyunca özgürlük ve imtiyaza olan popüler arzusu güçlü

bir itici motif olmuştur, ... ancak karanlık bir tarafı vardır. Bu gelişmeci hareketler, ilerlediği yönün herhangi bir noktasında aradığı imtiyazı ve özgürlüğü garanti altına almak için neyi ve kimi hâkimiyeti altına alması gerektiğine karar vermek zorundadır" (Harvey, 2015: 203). Düşünsel ve maddi-tarihsel süreçlerin gösterdiği gibi yukarıdaki saptamada *neyi ve kimi* sorusunun cevabı olarak sanat, sanatsal deneyimler ve dolayısıyla insan deneyimlerinin (tikel) düzenlenmesi karşımıza çıkmaktadır.

Festival ve sanatsal festival fikrinin doğasında, "benzersiz bir şey, karşılığı olmayan vurgulu bir olay iddiası vardır. Festivaller geldikleri gibi kutlanmalıdır;Onları kontrol altına alan ve rasyonelleştiren idari akıl, şenliği onlardan uzaklaştırır ve bu sözde kültürel sunumlarda, -hatta avangardınkilerde bile- daha hassas sınırlara sahip olanların dikkatinden kaçmayan grotesk bir yoğunlaşma ile sonuçlanır." (Adorno, 2005: 118).

Sonuç olarak sanatsal üretim de, post-fordist yaratıcı endüstrilere kapitalist eklemleme arayışları ile değil, yaratıcı gücün olanaklarını, bilinci düzenleyen tahakkümlerden incelikle sakınarak görece bağımsızlığını sürdürebilir. Modernist ve avangard sanatın yükseltilip müzeye kaldırılmadan "önce kendi pratiklerini savunan, üretim dağıtım *imkânları* için çabalayan" ve "kültürel düzene çöreklenmiş" (Williams, 1986: 65) iktidarın yeniden ürettiği toplumsal düzene karşı, muhalif oluşumlar olduğunu görmek ve de sinemanın ilk yıllarını hatırlamak bu nedenle önemli görünmektedir. Tarihsel dönüşümlerin gösterdiği gibi sinema, burjuva yüceleştirmesine karşı sadece temsil düzeyinde değil, kolektif hareketlerin içinde tikel olana, ele geçirilemeyen insan deneyimlerine yakınlığı oranında dönüştürücü gücünü yakalayabilir ve sürdürebilir.

Kaynakça

Abel, Richard (2012). Early Film Programs: An Overture,

Five Acts, and an Interlude, *A Companion to Early Cinema*, (ed) André Gaudreault, Nicolas Dulac, and Santiago Hidalgo Wiley-Blackwell 326- 327.

Adorno ,T. Horkeimer, M. (2016) *Dialectic of Enlightenment*, Çev. John Cumming, Verso, iBooks.

Adorno T. (2005). *Culture Industry: Selected Essays*, (Ed.ve çev) J. M. Bernstein 1991 Taylor& Francis e-Library

Benjamin, Walter. (1969). The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction. *Illumination* içinde, Çev: Hannah Arendt, Schocken Books.

Chang, Justin. (2018). In May 1968, The Cannes Film Festival Ground to a Halt. Fifty years later it's still sparking controversy, Los Angeles Time, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-1968-cannes-film-festival-shutdown-20180420-story.html> (erişim kasım 2021).

Chanan, Michael.(1985). The economic condition of cinema in Latin America. *from Third World Affairs*, London:Third World Foundation, (erişim 29 Ocak, https://www.researchgate.net/publication/237204516_The_economic_condition_of_cinema_in_Latin_America) 379-389.

Eagleton, Terry. (1998) *Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Kolektif, bölüm çevirmenleri Hakkı Hünler, Banu Kiroğlu. Özne yayınları.

Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press.

Garncaz, Joseph (2012).The European Fairground Cinema. Gaudreault, André; Dulac, Nicolas & Hidalgo, Santiago Wiley-Blackwell (eds.) *A Companion to Early Cinema*,, 326- 327.

Gombrich, E.H. (1994) *Sanatın Öyküsü*. 16. Baskı. Remzi Kitapevi.

Harvey, David. (2008) *Umut Mekanları*, Çev. Zeynep Gambetti, Metis yayınları.

Harvey, David. (2015) *Seventeen Contradiction*, Profile Books.

Harvey, David. (2016) *The Ways of The World*, Profile Books, iBooks.

Huysenn, Andreas (1988), "Saklı Diyalektik: Avangard-Teknoloji-Kitle Kültürü, Çev. Serdar Erener, *Defter Dergisi*, 7, Metis Yayınları, 1988 s.55-69.

King, Rob (2012) *The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Rancière?*, Gaudreault, André; Dulac, Nicolas & Hidalgo, (eds.) *A Companion to Early Cinema*, Santiago Wiley-Blackwell.

Kerrigon, Finola.(2010). *Film Marketing*, Elsevier.

Loist,Skadi. (2016a). The film festival circuit: networks, hierarchies, and circulation https://www.researchgate.net/publication/321137661_The_Film_Festival_Circuit_Networks_Hierarchies_and_Circulation#fullTextFileContent

Loist, Skadi. (2016b) *Crossover Dreams: Global Circulation of Queer Film on the Film Festival Circuits*, Diogenes 1–16, Sage DOI: 10.1177/03921921155667014

Miles, Steven; Meethan Kevin & Anderson Alison (2002) The meaning of consumption; the meaning of change. *The Changing Consumer: Markets and Meanings*. (eds.) Miles, Steven; Meethan Kevin & Anderson Alison Routledge.

Wang, Stephanie Lu; Qian, Gu, Von Glinow, Mary Ann &

Paul Hirsch. (2020) Cultural Industries in International Business Research: Progress and prospect, *Journal of International Business Studies* www.jibs.net, <http://dx.doi.org/10.1057/s41267-020-00306-0>

Warde, Alen (2002) Setting the scene: changing conceptions of consumption, (eds.) Steven Miles, Kevin Meethan and Alison Anderson *The Changing Consumer: Markets and Meanings* içinde, e-library 2005 Routledge s.2-3.

Williams, Raymond (2010) *Modernizmin Siyaseti*, Çev. Barış Şannan, Sel Yayıncılık

Türkiye'deki Çevre Filmleri Festivallerine Ekoeleştirel Bir Bakış

Mehmet Emre Gül¹

Özet

Ekoeleştiri, insan yerine doğayı merkeze alan, çevre sorunlarının kökenlerini irdeleyen ve çözümler arayan, ekolojik farkındalık yaratmayı amaçlayan disiplinlerarası bir yaklaşımdır. Ekoeleştiri, oldukça geniş bir araştırma alanına sahiptir. Bu alanlardan birisi de kitlelere kolayca ulaşma potansiyeline sahip olan sinemadır. Sinema tarihi boyunca çevre sorunlarına dikkat çeken birçok film yapılmıştır. Kısa film ve belgesel alanında da çevre sorunları üzerine çok sayıda film yapılmaktadır. Bu filmlerin yapılmasını teşvik eden ve aynı zamanda seyirciyle buluşmasını sağlayan ortamlardan biri -hatta belki de en önemlisi- çevre filmleri festivalleridir. Bu araştırmada ilk olarak Türkiye'de düzenlenen veya düzenlenmiş çevre filmleri festivallerinin tarihçeleri araştırılacak ve bu festivaller ekoeleştirel bir perspektifle incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ekoloji, çevre, ekoeleştiri, tematik festivaller.

1 Arş. Gör. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü ORCID ID: 0000-0002-5916-9949

An Ecocritical Analysis of Environmental Film Festivals in Turkey

Abstract

Eco-criticism is an interdisciplinary critical approach that puts nature at the centre instead of humans, examines the roots of environmental problems and seeks solutions, and aims to raise ecological awareness. Ecocriticism has a wide field of research. One of this is cinema, which has the potential to reach the masses easily. Throughout the history of cinema, many films have been made that draw attention to environmental problems. Also, there are many short films and documentaries on this subject. Environmental film festivals are one of the very important -if the the most important- places that encourage making of these films and also enable them to meet with the audience. In this study, firstly, the histories of environmental film festivals in Turkey will be researched and they will be examined from an ecocritical perspective.

Keywords: Ecology, environmental, ecocritism, thematic festivals.

Giriş

Dünyada çevre temalı film festivalleri kırk yılı aşkın bir geçmişe sahiptir. Slovakya'da 1974'te düzenlenmeye başlayan *Ekotopfilm Festivali* ve Amerika Birleşik Devletleri'nde 1977 yılından itibaren düzenlenen *International Wildlife Film Festival* dünyada düzenlenen en eski çevre temalı film festivallerindendir. Film festivallerini bünyesinde toplayan ve film yapımcılarına festivallere başvurma konusunda kolaylık sağlayan www.filmfreeway.com isimli internet sitesinde "environmental" ve "ecology" anahtar kelimeleri ile arama yapıldığı takdirde dünya genelinde kırktan fazla çevre temalı film festivali düzenlendiği görülmektedir. Ülkemizde ise çevre temalı film festivalleri yirmi beş yıllık bir geçmişe sahiptir ve bugüne kadar toplam on iki adet çevre temalı film festivali düzenlenmiştir. Bunlardan dokuzu sona ererken, üç tanesi düzenlenmeye devam etmektedir. Bu on iki festival ilk olarak faal olma ve olmama durumuna göre iki kategoriye ayrılmıştır. Festivallerin kolaylıkla başlatılıp sonlandırıldığı ve bu durumun herhangi bir denetime tabi olmaması ve yaptırıma yol açmamasının da etkisiyle faal olmayan dokuz festival hakkında ise resmî belgelere ve kaynaklara ulaşmak oldukça güçtür. Bu durum yirmi beş yıllık bir geçmişte büyük emeklerle düzenlenen ve hem toplumsal belleğimiz hem de sinema belleğimiz için büyük öneme sahip çevre temalı film festivallerimize dair bilgilerin zaman içinde kaybolup gitmesi ihtimalini de beraberinde getirmektedir. Bu kaybı en aza indirmek amacıyla Türkiye'deki festivalleri, kısa filmleri ve yönetmenleri içeren en kapsamlı veri tabanı olan kamerarkasi.org ve internet basınında yer alan haberlerden faydalanılarak faal olmayan bu dokuz festivalin tarihçeleri çıkarılmıştır. Çalışmanın amacı; Türkiye'de düzenlenen çevre temalı film festivallerini, tarihçelerini sinema literatürüne kazandırmak ve bundan sonra düzenlenecek çevre temalı film festivallerine küçük de olsa bir katkı sağlayabilmektir. Türkiye'deki çevre temalı film festivalleriyle sınırlandırılan

bu çalışma ülkemizde çevre temalı film festivallerini merkeze alan ilk akademik çalışma olması bakımından önemlidir. Çalışmada ilk olarak ekoeleştirel yaklaşımlar ve ekoeleştirelinin sinemayla olan ilişkisi özetlenmiş, daha sonra Türkiye’de düzenlenen çevre temalı film festivalleri hakkında elde edilen veriler doğrultusunda festivallerin tarihçeleri yazılmıştır. Faal olan *Bakırköy Belediyesi Çevre Filmleri Festivali*, *Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali*, *BİFED (Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali)* ise; amaçları, festivallerin yapıları, organizasyonları, sponsorları, izleyiciyle etkileşimleri, internet siteleri ekoeleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

Ekoeleştirel Yaklaşımlar

Ekoeleştirel edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen eleştirel bir yaklaşım olarak tanımlanabilir (Glotfelty, 1996: xix). Ekoeleştirel, yaşadığımız dünyayı inceleyip eleştirmemizi sağlar. Dönüştürücü bir söylem inşa etmeye çalışır ve doğa ile kültür arasındaki karmaşık ilişkileri kendine konu edinir. Disiplinlerarası eleştirel bir yaklaşım olan ekoeleştirel kelime kökeni olarak Yunanca ev anlamına gelen oikos ve yargılamak anlamına gelen kritis kelimelerinden türemiştir (Howarth, 1996: 69). Ekoeleştirel yaklaşımlar erken dönemlerinde şiir ve doğa yazını alanlarıyla ilgilenmektedir. Association for the Study of Literature and the Environment (Edebiyat ve Çevre Çalışmaları Kuruluşu, ASLE) ile ekoeleştirelinin alanı genişlemiş, popüler bilimsel yazın, film, televizyon, sanat, mimari ve eğlence parkları, hayvanat bahçeleri ve AVM’ler gibi kültürel eserler de incelenmeye başlanmıştır. Gerald, ekoeleştireli en geniş tanımıyla “insanla insan dışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat ‘insan’ kavramının eleştirel bir incelemesi” olarak ifade eder (Gerald, 2020: 17). Tarihsel süreçte ekoeleştirel, Sanayi Devrimi ile hız kazanan aydınlanma geleneğinin ve modern bilimin kamufle ettiği çevre kirliliği, iklim krizi ve doğanın insan tarafından sömürülmesi gibi antroposantrik bakış açısıyla yüzleşme ve hesaplaşma olarak düşünülebilir (Bülbul, 2015: 11). Ekoeleştirelinin akademik bir alan olması da ASLE’nin kurulmasıyla olmuştur. Opperman ise ekoeleştireli, “edebiyat ve kültür metinlerini çevreci bir bakış açısıyla

yorumlayan, edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki ilişkileri inceleyen tek akım" olarak tanımlar. Ekoeleştirelinin önemli amaçlarından biri bozulan ekolojik dengelerin sosyal ve kültürel etkilerini sosyo-kültürel bağlamda incelemektir. Akademik dünyada ekolojik çevre anlayışının, çevresel kimliklerin ve çevre bilincinin edebiyat ve kültür çalışmalarına dahil edilmesi ekoeleştireli sayesinde olmuştur (2012: 9-11). Ekoeleştirelinin çok geniş bir inceleme alanına sahip olması birçok farklı ekoeleştirel yaklaşımı beraberinde getirirse de başlıca ekoeleştirel yaklaşımlar; çevrecilik, derin ekoloji, ekofeminizm ve toplumsal ekolojidir. Çevrecilik, "küresel ısınma ve kirlilik gibi çevresel sorunlarla ilgilenen ama bunun yanında kendi yaşam standartlarını da korumayı veya iyileştirmeyi isteyen, radikal toplumsal değişime sıcak bakmayan" doğada yürüyüş ve kamp gibi kırsal hayat pratiklerine değer veren bir yaklaşımdır. Derin ekoloji, daha çok akademik çevrelerin dışında rağbet gören ekosferdeki tüm üyelere karşı eşitlikçi bir tutum içinde olan insan ve insan dışı yaşamın refahı ve gelişmesi için içsel değerlere önem atfeden ve çevresel sorunların insan/doğa düalizminin bir sonucu olduğunu savunan bir yaklaşımdır. Ekofeminizm ise ekolojik krizin kökeninde ataerkil düşünce yapısının yer attığı görüşünü savunur. Ataerkil düşünce yapısı tıpkı kadını, kadın bedenini ve emeğini sömürüp baskıladığı gibi doğayı da aynı şekilde kendi amaçları doğrultusunda kullanır. Bu durum ekolojistler ve feministlerin ortak mücadele alanı olarak görülebilir. Toplumsal ekoloji ise çevresel problemlerin insanmerkezci veya erkekmerkezci bakış açısının yanı sıra sömürü ve tahakküm düzeninden kaynaklandığını savunur (Gerald,2020).

Ekoeleştirel yaklaşımlar, 21. yüzyılın ilk yıllarında sinema çalışmalarında da kendini göstermeye başlamış ve "yeşil film eleştirisi, ekofilm eleştirisi veya ekosinema eleştirisi olarak adlandırılmıştır. Kavram olarak ilk kez Roger C. Anderson'un "Ekocinema: A Plan for Preserving Nature" isimli yazısında kullanılmıştır (Chu, 2016). Ekosinema çalışmaları, sinemanın çevresiyle kurduğu ilişkiye, bu ilişkinin olanaklarına ve sinemanın olanaklarıyla çevresel bir bilinç yaratmaya odaklanmaktadır (Bülbül, 2015: 14).

Ekoeleřtiri, yalnızca doęa temsillerini ve insan-doęa ilişkini inceleyen, filmleri ekolojik açıdan dūřünen ve yorumlayan/değerlendiren bir yaklaşım olarak dūřünülmemelidir. Ekoeleřtiri aynı zamanda filmlerin üretim, dağıtım, tüketim ve bu yaşam döngüsünün her aşamasını kapsamalıdır (Yılmaz, 2021: 69). Filmlerin yaşam döngüsünün önemli bir parçası olarak kabul edilebilecek alanlardan biri de film festivalleridir. Sinemanın olanaklarıyla çevresel bir bilinç yaratmakta filmler kadar film festivalleri de önemli bir misyonu üstlenmektedir. Çevre temalı film festivalleri; çevre filmlerini bir araya getirip izleyiciyle buluşturma, çevre temalı filmlerin yapımını teşvik etme, filmleri ödüllendirme, çevre konusunda sosyal farkındalık ve bilinç oluşturma gibi işlevlere sahiptir.

Türkiye’deki Çevre Filmleri Festivallerinin Tarihçesi

Türkiye’de düzenlenen ve isminde “çevre” kelimesi geçen ilk festival Bodrum’da 1997 yılında düzenlenmeye başlayan Uluslararası Çevre Filmleri Festivali’dir. Bu festival toplam altı sene sürmüştür. Festival son iki senesinde İstanbul’da düzenlenmiştir. Bu festivali Foça’da düzenlenen “Foça Çevre Kısa Filmleri Festivali” ve Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali takip etmiştir. Aynı yıllarda düzenlenen bir başka çevre festivali ise Kuşadası Altın Kıyı Kısa Film Festivali’dir. Türkiye’de düzenlenen çevre filmlerinin tarihine bakıldığında düzenlenen ilk dört festivalin Ege Bölgesi’nde düzenlendiği görülmektedir. Bölgenin doğal güzelliklere sahip olması, turizm bölgesi olması ve bölge halkına sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik açıdan bakıldığında sanata, sinemaya ilginin yoğun olacağı varsayımı festival düzenleyenlerin o bölgelere yönelmesi için cazip nedenler olarak dūřünülebilir. O yıllarda ülkede sınırlı sayıda film festivali düzenlendiği dūřünüldüęünde bu festivaller sadece önemli birer çevre etkinliği değil aynı zamanda önemli birer sinema ve kültürel etkinlik olduğunu söylemek mümkündür. Bu filmler bölge halkına hem çevre bilinci aşılarken hem de onlara vizyonda ve televizyonda görme şanslarının çok dūřük olduğu filmleri izleme imkâ-

nı sunmuştur. Bu dört festivali ilk kez 2003'te Bakırköy, İstanbul'da düzenlenen ve halen devam eden, ülkemizin en uzun soluklu festivallerinden biri olan Bakırköy Belediyesi Çevre Filmleri Festivali izlemiştir. Daha sonra 2006 yılında düzenlenmeye başlayan ve on iki sene süren Dağ Filmleri Festivali ve 2008 yılında farklı şehirlerde çevre temalı filmleri gösteren ve üç yıl süren Ekoloji Filmleri Festivali: Sinekoloji düzenlenmiştir. 2008 yılında düzenlenmeye başlayan ve halen süren çevre temalı film festivallerinden biri ise Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali'dir. Festival İstanbul'da düzenlenmeye başlasa da filmlerini sene boyunca Türkiye'nin çeşitli illerindeki seyircilerine ulaştırmaktadır. Bu festivallerin dışında ülkemizde iki farklı çevre temalı kısa film yarışması düzenlenmiştir. Bunlar bir sene süren Yeşil Ekran Kısa Film Festivali (2015) ile dört sene süren (2013-2016) Ataşehir Ulusal Çevre Konulu Kısa Film Yarışması'dır. Bu iki yarışmayla hemen hemen aynı yıllarda düzenlenmeye başlayan ve halen devam eden film festivallerimizden biri de Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali (BİFED)'dir. BİFED'i diğer çevre festivallerinden ayıran yönü sadece belgesellere yer vermesidir. Ülkemizde düzenlenen çevre temalı son etkinlik ise Aydın'ın Efeler ilçesinde ilk kez 2019 yılında düzenlenen ve geçen iki yıldan fazla sürede devamı gelmeyen Efeler Uluslararası Çevre Filmleri Günleri'dir. Türkiye'de çevre temalı film festivali, yarışma ve gösterim etkinliklerine bakıldığında toplam on iki organizasyon olduğu görülmektedir. Bu on iki organizasyondan dokuz tanesi sona ererken üç tanesi halen devam etmektedir. Bu organizasyonları aşağıdaki gibi tabloştırmak mümkündür.

Sona Eren Çevre Festivalleri Ve Tarihçeleri

Uluslararası Çevre Filmleri Festivali

Festival, ilk kez 1997 yılında Festival TÜRSAK ve Garanti Bankası sponsorluğunda ve Doğal Hayatı Koruma Derneği (WWF) danışmanlığında düzenlenmiştir. Festivalin sanat yönetmeni Vecdi Sayar, Cumhuriyet gazetesine verdiği röportajda sinemamızda çevre konusuna değinen film sayısının çok az belgeselin ise yok gibi olduğunu belirterek medyaya büyük görevler düştüğünü ifade etmiş

	Festivalin Adı	Düzenlendiği Yıllar	Düzenlendiği Yer
1	Uluslararası Çevre Filmleri Festivali	Bodrum-İstanbul	1997-2002
2	Foça Çevre Kısa Filmleri Festivali	Foça, İzmir	1999-2000
3	Kuşadası Altın Kıyı Kısa Film Festivali	Kuşadası, Aydın	2001-2003
4	Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali	Foça, İzmir	2001, 2005
5	Bakırköy Belediyesi Çevre Filmleri Festivali	Bakırköy, İstanbul	2003-...
6	Dağ Filmleri Festivali	İstanbul	2006-2017
7	Ekoloji Filmleri Festivali: Sinekoloji	Mersin, Adana, Bursa, Ankara İstanbul	2008-2011
8	Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali	25 farklı şehir	2008-...
9	Ataşehir Ulusal Çevre Konulu Kısa Film Yarışması	Ataşehir, İstanbul	2013-2016
10	Yeşil Ekran Kısa Film Festivali	İstanbul	2015
11	BİFED (Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali)	B o z c a a d a , Çanakkale	(2014-...
12	Efeler Uluslararası Çevre Filmleri Günleri	Efeler, Aydın	2019

Türkiye’de Düzenlenen Çevre Filmleri Festivalleri Tablosu

ve aynı zamanda festivalin çevre konusunda bir tartışma platformu oluşturup yeni yapıtları, yeni programları ortaya çıkarması konusunda öncülük edeceği temennisinde bulunmuştur² (kamerarkasi.org). Festivalde film gösterimleri “Gençlik Ödülü”, Çocuk ve Çevre Forumu, Kısa Film Maratonu, Doğal Hayatı Koruma Derneği’nin danışmanlığında uluslararası bir sempozyum, yarışma filmleri, yarışma dışı gösterimler ve ustalara saygı bölümü yer almaktadır (kameraarkasi.org).

Ayrıca festival bünyesinde gençler için film yapım atölyesi düzenlenmiş ve yapılan filmler festival kapsamında gösterilmiştir.

2 http://www.kameraarkasi.org/festivaller/tursak_uluslararasıcevre_01.html

Festival için Bodrum'a 20 kadar sivil toplum kuruluşu temsilcisi de davet edilmiştir. Bu etkinliklerle festivalde gençlere ve çocuklara önem verildiği görülmektedir.³ Festival dört sene Bodrum'da yapıldıktan sonra beşinci yılında İstanbul'da yapılmıştır.⁴ Sevin Okyay, 2000 yılında Radikal gazetesindeki yazısında bunun sebebinin ekonomik kriz olduğunu söylemiştir.⁵ Festivale Garanti Bankası'nın yanında Kültür Bakanlığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi destek vermiştir. Doğal Hayatı Koruma Derneği festivale danışmanlık yapmaya devam etmiştir. İstanbul'daki festivalde Bilgi Üniversitesi, Fransız Kültür Merkezi, Alman Kültür Merkezi, Levent'te bulunan Sinema TÜRSAK ve Beyoğlu sinemasında gösterimler gerçekleşmiştir.⁶ Festival altıncı yılında da İstanbul'da düzenlenmiş ve 2002 yılından sonra devam etmemiştir.⁷

Foça Çevre Kısa Filmleri Festivali

1999 ve 2000 yıllarında Foça Kaymakamlığı, Foça Belediyesi, Yerel Gündem 21 ve Etkin Reklam Hizmetleri tarafından düzenlenmiştir. Festivalin yönetmeni Vural Çavuşoğlu'dur. Festivalin ilk yılında 44 film gösterilmiştir. Foça Kaymakamı Ahmet Ertürk, festival ile ilçede yaşayan herkese çevre konusundaki sorumluluklarını hatırlatarak, doğal, kültürel ve tarihi çevreyi koruma bilincini yaygınlaştırmayı ve geleneksel hale getirmeyi amaçladıklarını söylese de⁸ festival sadece iki yıl sürmüştür. Festival isim ve yer değiştirerek Kuşadası Altın Kıyı Kısa Film Festivali olarak devam etmiştir.

Kuşadası Altın Kıyı Kısa Film Festivali

Kuşadası Altın Kıyı Film Festivali de tıpkı Foça Çevre Kısa Filmleri Festivali gibi Etkin Prodüksiyon tarafından düzenlenmiştir. Festivalin yapıldığı yıllar 2001 ve 2002'dir. Festivalin ismi ve yeri de-

3 http://www.kameraarkasi.org/festivaller/tursak_uluslararasıcevre_03.html

4 <http://arsiv.ntv.com.tr/news/85229.asp>

5 <http://www.radikal.com.tr/kultur/genisleyen-ufuklar-600514/>

6 <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/dogadaki-ayak-izlerimiz-385450>

7 http://www.kameraarkasi.org/festivaller/tursak_uluslararasıcevre_06.html

8 <http://arsiv.ntv.com.tr/news/15852.asp>

ğışse de bir anlamda Foça'daki festivalin devamı niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür. Kameraarkasi.org'da festivalin ismi "Kuşadası 1. Altın Kıyı Film Festivali (3. Çevre Filmleri Festivali)" olarak yer almaktadır. Festivali düzenleyen Etkin Prodüksiyon Foça'daki ilk iki festivali Foça Çevre Kısa Filmleri Festivali olarak düzenlediği ve festivali Kuşadası'na taşıdığı için Kuşadası'ndaki festivalin ismini parantez içinde 3. Çevre Filmleri Festivali olarak belirtmiştir. Yani tek bir düzenleme kurulu ve tek bir festival olsa da festivalin üç farklı isme sahip olduğu görülmektedir. Bu gibi durumlar hem arşivlemede hem de festival tarihi yazımında büyük bir karışıklığa yol açmaktadır. Ayrıca Milliyet'in haberinde ise NTV'nin aksine festivalin ikincisinin Kuşadası Belediyesi ve İstanbul Kısa Filmciler Derneği tarafından düzenlendiği yazılmaktadır.⁹ Festivalin üçüncüsü, 2003 yılında ise İzmir Kısa Film Festivali düzenleme kurulu, Film Yönetmenleri Derneği ve Kuşadası Belediyesi Çevre ve Kültür Hizmetlerini Geliştirme Derneği tarafından düzenlenmiştir¹⁰. Festivalin iki sene sürmesi ve düzenleme kurullarının ve düzenlendiği yerin sürekli değişmesi, aktif bir internet sitesinin olmaması gibi nedenlerden dolayı günümüzden bakıldığında festivale dair birçok belirsizliğin olduğu görülmektedir.

Rastgele Uluslararası Balıkçı ve Deniz Belgeselleri Festivali

İlk kez 2001 yılında Foça'da düzenlenen festival "Foça Çevre Kısa Filmleri Festivali'nin devamı niteliğindedir. Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB) tarafından düzenlenen ve düzenlendiği yıllarda "Türkiye'nin ilk balıkçı festivali olan ve dünyada bilinen tek balıkçı belgeselleri etkinliği" olarak duyurulan festival Foça Belediyesi, Foça Su Ürünleri Kooperatifi, Sualtı Araştırmaları Derneği, Belgesel Sinemacılar Birliği, Foça Yerel Gündem 21, Foça Yelken İhtisas Kulübü'nün destekleriyle gerçekleşmiştir.

Evrensel Gazetesi'nin 1 Ağustos 2002 tarihli haberinde festivalde "Gezinti ve Balıkçı Tekneleri İçin Güvenlik-Uluslararası Dü-

9 <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/kusadasi-ndan-sinema-gecti-5210495>

10 http://www.kameraarkasi.org/festivaller/kusadasi_altinkiyi_03.html

zenlemeler", "Balıkçıların Sosyal Güvenlik Hakları", "Avrupa Birliği ve Balıkçılık Politikaları" gibi konferans, panel ve söyleşiler düzenlenmiş ve Amerika, Almanya, Belçika, İspanya, İtalya, İsrail, İskoçya, Fransa, Kıbrıs, Portekiz ve Türkiye'den katılan "Gemi Yapıcıları Şarkı Söylerken", "Çöldeki Ada: Kerkennah", "Balığın Günlüğü", "Akdenizli", "Ağlara Takılan Hayatlar", "Kuyruğu Bağlı", "Kırmızı Ton Balığı 433e", "Su İnsanları", "Ekmek Teknesi" "Dost" filmleri festival kapsamında gösterilmiştir.¹¹

Festivalin amacı "Türkiye ve tüm Akdeniz'de "sorumlu balıkçılık bilincini yaygınlaştırmak, dünya üzerinde var olan tüm balıkçı toplumları ile ilgili görsel bir arşiv oluşturmak, ülkemiz balıkçılığının sorunlarını yetkili-balıkçı-sivil toplum örgütü katılımı ile tartışmak ve çözümler üretmek, deniz koruma-balıkçılık ilişkisini incelemek" olarak belirtilmektedir.¹²

Kamerarkası.org'da yer alan arşiv bilgisine göre festivalde film gösterimlerinin haricinde "Akdeniz balıkçılarının ve konuyla ilgili bilim adamlarının ve sanatçıların katılımı ile toplu konuşmalar; balık tutma, ağ onarma, olta bağlama" gibi yarışmalara ve etkinliklere de yer verilmiştir¹³. Tüm etkinliklerin ve gösterimlerin ücretsiz olduğu festival toplam dokuz yıl sürmüş ve 2009 yılında son kez düzenlenmiştir.¹⁴

Ekoloji Filmleri Festivali: Sinekoloji

İlk kez 2008 yılında Belgesel Sinemacılar Birliği ve Elektrik Mühendisleri Odası (EMO) Adana Şubesi öncülüğünde düzenlenmiştir. Filmlerin ücretsiz izlendiği festival kapsamında "Çernobil" konulu fotoğraf sergisi açılmıştır. Festival kapsamında 24 - 25 Nisan tarihlerinde Köylü Cafe'de "Karga", "Çernobil", "Görünmez Hırsız", "Radyofobi", "Tehdit", "Gıdanın Geleceği", "Umut İklimi" ve "Solvent Yeşili" "Şarkılarla Geçtim Aranızdan, Kazım İçin Bir Film"

11 <https://www.evrensel.net/haber/133068/belgeseller-rastgele-diyor>

12 http://www.kameraarkasi.org/festivaller/rastgele_2005.html

13 http://www.kameraarkasi.org/festivaller/rastgele_2002.html

14 <https://www.denizhaber.com/balikcilik/balikcilarin-festivali-basliyor-h19070.html>

adlı filmler gösterilmiştir. Mersin, Adana, Bursa, Ankara ve İstanbul'da farklı tarihlerde gösterimler yapılmıştır¹⁵. Festival ikinci yılında ise 12-18 Kasım 2009 tarihinde ise Ekoloji Kolektifi, Çankaya Belediyesi ve Ankara Barosu tarafından düzenlenmiştir. Festival kapsamında "Su ve Yaşam Hakkı" temalı para ödüllü bir kısa film yarışması düzenlenmiştir. Festival kapsamında 33 film gösterilmiş ve "İklim Değişikliği Rejimi ve Türkiye'nin Yeri" isimli bir panel yapılmıştır.¹⁶

2011 yılında ise dördüncüsü ve sonuncusu düzenlenen festival; Ekoloji Kolektifi, Ekolojik Yaşam Derneği ve Dikili Belediyesi ortaklığında yapılmıştır. 28-30 Ocak 2011 tarihlerinde gerçekleştirilen festivalde toplam 6 film gösterilmiştir. Festivalin 2011 yılına dair bilgiye ulaşılmasına karşın 2010 yılına ait yapılan araştırmalar sonucunda bir duyuru, belge veya habere rastlanmamıştır. Bu nedenle kesin olmamakla birlikte festivalin 2010 yılında düzenlenmediği yorumunu yapmak mümkündür.

Ataşehir Ulusal Çevre Konulu Kısa Film Yarışması

Yarışma ilk kez 2013 yılında düzenlenmiştir. Yarışmada amatör ve profesyonel olmak üzere iki kategori ve kurmaca, belgesel, deneysel ve animasyon dalları bulunmaktadır¹⁷. Festival yöneticisi aynı zamanda Ataşehir Belediyesi Çevre Koruma ve Kontrol Müdürü Ayten Kartal 2016 yılında Filmarası dergiye verdiği röportajda "çevre ile ilgili bir farkındalık yaratmak" amacıyla böyle bir yarışma düzenlediklerini ifade etmiştir.¹⁸ Yarışma 4. kez düzenlendikten sonra herhangi bir açıklama yapılmaksızın sona ermiştir.

Efeler Uluslararası Çevre Filmleri Günleri

15 <https://www.cnnturk.com/2008/kultur.sanat/sinema/04/22/adanada.sinekoloji.festivali/451514.0/index.html>

16 http://www.yesilgundem.net/2009_11_08_archive.html

17 <https://www.atasehir.bel.tr/haber/atasehir-belediyesi-nde-yonetmen-hilmi-etikan-ile-sinema-soylesileri>

18 <https://www.filmarasidergisi.com/dunyayi-kurtaracak-filmler-yarisiyor/>

12-15 Ekim 2019'da Aydın'da düzenlenmiştir. Kentte Yaşam gazetesinin haberine göre bölgedeki çevre sorunlarının işlendiği 9 kısa film ile daha önce çevre konusunda çekilen 16 film ücretsiz olarak gösterilmiştir. Efeler Belediye Başkanı Atay festivalle ilgili şunları söylemiştir: "Emeği geçen bütün arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum. İlk kez böyle bir şey gerçekleştirdik. Elbette hatalarımız, kusurlarımız olabilir ama seneye başka bir tema ile kısa film günlerimizi gerçekleştireceğiz."¹⁹ Festivalin düzenlenmesinin üstünden iki yıla yakın bir süre geçse de ikincisi düzenlenmemiştir. Belediye başkanının "seneye başka bir tema ile kısa film günlerimizi gerçekleştireceğiz" vaadi festivalin ikincisi düzenlenmediği için yerine getirilememiştir. Bu nedenle festivalin devam etmesi halinde nasıl bir tema belirleyeceği merak konusudur. Ayrıca başka bir temadan tam olarak kastedilenin ne olduğu da bir belirsizliğe neden olmaktadır. Festival ilerleyen süreçte çevre haricinde bir tema ile devam ederse festivalin adında yer alan "çevre filmleri" ifadesinin kaldırılması festivalin devamlılığı açısından problem teşkil etme riskini beraberinde getirmektedir. Festivalin ismi değişmeden temanın değişmesi de karışıklığa yol açacaktır.

Dağ Filmleri Festivali

Festival ilk kez 2006 yılında düzenlenmiştir. İsminden de anlaşılacağı gibi "dağ" temalı filmleri merkeze alsa da ilerleyen yıllarda doğa, çevre ve insan temasına yer vermiştir. Dünyanın çeşitli yerlerinden filmlere programında yer veren festival İstanbul'da düzenlense de İstanbul dışındaki kentlerde de gösterimler yapmıştır. 2007 yılında festival kapsamında "Doğa Filmleri Yarışması" düzenlenmiştir. Festival devam etse de yarışmaya beş sene ara verilmiştir ve yarışmanın ikincisi 2012 yılında üçüncüsü ise 2013 yılında düzenlenmiştir. 2014 yılında ise yarışmaya yeterli sayıda film başvurmadığı gerekçeyle festivalin yarışma bölümü iptal edilmiştir (Özdemir, 2015: 60). Festival kapsamında "Dünyadan", "Keşif Ruhu", "Doğa-Çevre-İnsan", "Su Dünyası", "Bisiklet" ve "Kayak" gibi doğa ve spor gibi tematik gös-

19 <https://kentteyasam.com/efeler-belediyesi-cevre-film-gunleri-basladi/2201/>

terimlere yer verilmiştir²⁰. National Geographic Türkiye, The North Face ve Salcano sponsorluklarında düzenlenen festival 2017 yılında son kez düzenlenmiş ve toplam 12 yıl sürmüştür. Festivalin web sitesi <https://www.dagfilmfest.org/> olarak belirtilse de şu anda site aktif değildir. Festivale dair bilgilere çeşitli haber sitelerinden, sinema siteleri ve sinema arşivlerinden ulaşılabilir.

Yeşil Ekran Kısa Film Yarışması

NTV tarafından düzenlenen yarışmanın amacı, gençlerde çevre bilinci oluşturmak, bu alanda gençleri düşünmeye sevk etmek olarak açıklanmıştır. Yarışma sadece 2015 yılında düzenlenmiştir ve daha sonra devam etmemiştir. Yarışma kapsamında; birinci olana 30 bin, ikinci olana 20 bin, üçüncü olana 10 bin ve 8 kişiye 5'er bin lira mansiyon ödülü olmak üzere toplam 100.000 Bin lira ödül verilmiştir.²¹

Devam Eden Çevre Festivallerine Ekoleştiril Bir Bakış

Bakırköy Belediyesi Çevre Filmleri Festivali

İlk kez 2003 yılında İstanbul, Bakırköy'de düzenlenmiştir. 1999 ve 2000 yıllarında düzenlenen 1. ve 2. Foça Kısa Film Festivali ile 2001-2002 yıllarında düzenlenen 1. ve 2. Kuşadası Altın Kıyı Kısa Film Festivali'nin devamı niteliğindedir. Karmaşık bir geçmişe sahip olan festival 2003 yılından itibaren kesintisiz olarak aynı isimle ve aynı düzenleme kurulu ile devam etmektedir. Festival 2020 yılında on sekizinci kez düzenlenmiştir. 2021 yılında pandemi nedeniyle düzenlenemediği açıklanan festival, 2022 yılında temasını 'Pandemi' olarak belirlemiştir. Ayrıca amatörler için 1 dakikalık çevre temalı bir yarışma düzenlenmektedir. Festival <http://www.cevrefilm.org> isminde bir internet sitesine sahiptir. İnternet sitesindeki bilgilere baka-

20 <https://filmhafizasi.com/5-ankara-dag-filmleri-festivali-2-nisanda-basliyor/>

21 <https://www.ntv.com.tr/sanat/yesil-ekran-kisa-film-yarismasi,sXvFoNIi1Oed7nR-rfLIqkw>

rak festival, çevre filmleri festivali olarak başlayan yolculuğuna Çevre Film Yapım Hizmetleri olarak devam etmektedir. Yani festivalin ismi ve popülerliği ticari bir amaçla kullanılmaya başlamıştır. İnternet sitesinde Anasayfa, Film Yapım Hizmetleri, Seminer/Atölyelerimiz, Çevre Film Festivali, Hakkımızda, Bilgi olmak üzere altı sekme bulunmaktadır. Anasayfada festival yönetmeninin yazdığı Enkaz isimli bir romanın satış bilgileri ve Limbo Fırtına Çocuklar isimli eğlendirici ve eğitici çocuk filmi serisinin bilgileri yer almaktadır.

Film Yapım Hizmetleri sekmesinde ise 2001 yılından itibaren hizmet veren Etkin Prodüksiyon'un yeni bir yapılanmaya giderek Çevre Film ismini aldığını ve verdiği hizmetleri tanıttığı görülmektedir.

Seminer/Atölyelerimiz sekmesinde ise Çevre Film'in verdiği eğitimler yer almaktadır. Bu eğitimler; Uygulamalı Film Atölyesi, Fotoğrafçılık Atölyesi, Senaryo Atölyesi Özel Efekt ve Animasyon, Diksiyon ve Seslendirme olmak üzere beş başlıkta verilmektedir. Eğitimlerde çevre veya ekoloji ile ilgili tek bir kelimeye bile yer verilmediği dikkat çekmektedir.

İnternet sitesinde festival hakkında bilgiye erişilebilen tek sekme Çevre Film Festivali sekmesidir. Bu sekme katılım koşulları ve katılım formunu içeren Film Yarışması, Basın Duyurusu, Haftanın Yazısı, Arşiv, Festival Filmleri ve Program alt başlıklarından oluşmaktadır.

Basın duyurusu bölümünde festivalin 2022 yılı için yapılan çağrı yer almaktadır. Bu çağrıda ulusal kısa film yarışmasının temasının 'Pandemi' olarak belirlendiği belirtilmiştir. Ayrıca çevre temalı süre olarak en fazla bir dakikalık filmlerin katılabileceği amatör bir yarışma festival bünyesinde ilk kez düzenlenecektir. Basın duyurusunda ulusal yarışma için geçerli olan *"Yarışmaya katılan tüm filmler ön eleme koşulu olmaksızın seçici kurul tarafından her dal ayrı olarak değerlendirilip ödüllendirilecektir"* ifadesi dikkat çekicidir. Festivallerde veya film yarışmalarında ön eleme jürileri ve filmlerin festivale se-

çilmeleri tartışmalı bir konu olsa da festivaller için zaman, mekân vb. kısıtlılıklar ve bunun dışında izleyiciye daha "kaliteli" filmler ulaştırmak ve bu doğrultuda bazı filmleri festivalin dışında bırakmak festivallerin önemli misyonlarından biridir. Filmleri hiçbir ön elemeye tabi tutmamak daha çok filmi izleyiciyle buluşturmak olarak düşünüldüğünde kulağa hoş gelse de bu durum aynı zamanda teknik ve içerik olarak belirli standartların altında kalan filmlerin de festivalde kendine yer bulabileceği anlamına gelmektedir. Aynı zamanda festivalin ana jürisinin de iş yükünü artırmakta ve onların yapacağı değerlendirmeyi zorlaştırmaktadır. Festivalin düzenleme kurulunda ise sadece festival yönetmeni Vural Çavuşoğlu'nun ismi ve öz geçmişi yer almaktadır. Festivalin internet sitesinde onun dışında kimlerin çalıştığına dair bir bilgiye rastlanmamaktadır. İnternet sitesinde geçmiş yılların finalist filmlerine ve ödül alan filmlerine yer verilse de ödül törenleri, film gösterimleri veya festival kapsamındaki etkinliklere dair görseller yer almamaktadır. Devam etmeyen festivallerin hiçbirinin internet sitesi aktif olmadığı için böyle bir beklenti o festivaller için haksızlık olsa da 2003 yılından beri devam eden ve yirmi birince kez düzenlenmeye hazırlanan bir festivalin internet sitesinde bu bilgilerin yer almaması şaşırtıcı bir durumdur. Ayrıca festivalin internet sitesinde Çevre Film Festivali ile aynı isme sahip Çevre Film isimli bir prodüksiyon şirketinin bilgilerinin yer alması festival hakkında olumsuz bir hava yaratmaktadır. Festivalin öncelikle yukarıda bahsedilen temel problemleri çözerek çevre politikalarına ve çevre bilinci oluşturma faaliyetlerine yer vermesi festivalin ismiyle ve amaçlarıyla örtüşeceği düşünülmektedir. Gerektiği takdirde bu konuda çevreyle ilgili faaliyet gösteren dernek, sivil toplum kuruluşları vb. oluşumlarla iş birliklerine gitmesi festival için oldukça yararlı olacağı muhakkaktır. Ayrıca festivalin kurumsal kimliği açısından ve festivalin tarihine ışık tutması açısından internet sitesinin günümüze uygun biçimde yeniden tasarlanması ve festival hakkında tatmin edici bilgilerin eklenmesi hem festival için hem de çevre konusuyla ilgilenen sinemacı, araştırmacı, izleyici vb. kesimler için faydalı olacaktır.

Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali

İlk kez 2008 yılında Sürdürülebilir Yaşam Kolektifi tarafından Tuna Özçuhadar, Pınar Öncel ve Gamze Selçuk öncülüğünde düzenlenmiştir ve halen devam etmektedir. Festival "sürdürülebilirlik" kavramını anlaşılır kılmak ve yaptıkları faaliyetlerin görünürlüğünü arttırmak amacıyla ortaya çıkmıştır²². Festival ile farklı şehirlerde ve ilçelerde sürdürülebilirlik temalı filmler gösterilmiştir. Gösterimler tamamen ücretsiz ve halka açık şekilde gerçekleştirilmiştir. Festival kapsamında 40'tan fazla il ve ilçede 30 binden fazla insana ulaşılmıştır. "Daha yaşanabilir bir dünya" hayaliyle yola çıkmıştır. Festival, 2017 yılında Sabancı Vakfı tarafından Fark Yaratanlar ödülüne layık görülmüştür. 2021 yılında ise pandemi koşulları nedeniyle gösterimler çevrimiçi yapılmıştır. Festival <https://www.surdurulebiliryasamfilmfestivali.org/> isimli bir internet sitesine sahiptir. Sitede Hakkımızda, SYFF 2021, Film Seçkisi, Program, Destekçiler, Basın Odası, Geçmiş, Film Arşivi, Sosyal Etki ve İletişim sekmeleri yer almaktadır. SYFF 2021 sekmesinde festivalin 2021 yılına ait bilgiler yer almaktadır. 2021 seçkisinde, "Sistem Değişimi", "İşyle Dünyayı Değiştirenler", "İklim için ve Suyu Düşünenler" temalarına ilişkin filmlere yer verildiği görülen bu sayfada sürdürülebilir yaşamın önemi ve seçkide yer alan belgesellerin sürdürülebilir yaşam için oluşturacağı farkındalık vurgulanmaktadır:

SYFF, sürdürülebilir bir yaşam kültürü için insanlık olarak birlikte hareket etmenin hayati önem taşıdığı, değişimi gerçekleştirmek üzere her birimizin katkısının çok değerli olduğu bu dönemde, topladığı hikayelerle bunu başarabileceğimize dair güvenimizi canlı tutmaya davet ediyor. Seçkide yer alan belgeseller; yaratıcılık, niyet, azim ve çeşitlilikle şekillenen bir gelecek olasılığını gözler önüne seriyor. Bu gelecek çok uzak değil; onu 2030 yılına kadar atacağımız adımlar belirleyecek. 2050'de nasıl bir dünyada yaşamak istiyoruz ve bunu yaratmak için birlikte ne yapabiliriz?

Ayrıca bu sayfada festivalin 2021 yılında çalışan ekip, destekçilerin bilgisi de detaylı bir biçimde yer almaktadır. Film Seçkisi

22 <https://www.surdurulebiliryasamfilmfestivali.org/hakkinda/>

sekmesinde ise festivalin 2021 yılında yer alan tüm filmlerin isimleri, filminden bir kare, filmlerin sinopsisi, film ekipleri ve fragmanları yer almaktadır. Destekçiler sekmesinde ise festivale destek olan kurumlar yer almaktadır. Bu kurumlar içinde Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, UNDP Türkiye, Mikado Sürdürülebilir Kalkınma Danışmanlığı gibi ekoloji ve sürdürülebilirlik kavramlarını merkeze alan oluşumlar ve ekolojik bir yayın politikasına sahip Magma Dergisi'nin yer aldığı görülmektedir. Basın Odası sekmesinde ise festivalin 2021 yılına ait basın bülteni, film seçkisi, festival posterleri, tanıtım filmi, Türkçe ve İngilizce olarak yer almaktadır. İnternet sitesinde yer alan Geçmiş sekmesinde ise festivalin düzenlendiği tüm yıllara ait bilgilere erişilebilmektedir.

Her sene sonunda festival raporu ve 2015 yılından itibaren sosyal etki araştırması hazırlanıp sonuçları erişime açık şekilde paylaşılmaktadır. Film arşivi sekmesinde ise 2008 yılından itibaren düzenlenen tüm festivallerde yer alan 277 filmin fragmanları, sinopsisi, film ekipleri yer almaktadır. Arşiv sekmesinde yer alan bu bilgiler sadece festivalin geçmişi olarak değil aynı zamanda sürdürülebilirlik ve ekoloji üzerine yapılan filmleri içeren önemli bir veri tabanını işlevine de sahip olması nedeniyle oldukça değerlidir. Festivalin internet sitesinde yer alan ve ülkemizde belki de hiçbir festivalde yer almayan Sosyal Etki sekmesinde festivalin seyircileri üzerindeki etkilerini ölçmek için yapılan araştırma raporları paylaşılmaktadır. 2015 yılından itibaren yayımlanan raporlar, "seyircilerin profil bilgileri", "seyircilerin filmleri izleme durumu", "seyircilerin gönüllü çalışmaları", "festivalin seyircileri üzerinde yarattığı değişim", "festivalin seyircilere kattıkları", "seyircilerin festivali tavsiye etme durumları", "seyircilerin festivalden haberdar olma kanalları", "SYFF'nin gelişmesi için öneriler" gibi başlıklar içermektedir. Bu raporlar festivalin kendi güçlü ve zayıf yanlarını görmesini ve kendini yenilemesini sağlama konusunda yol gösterici bir işleve sahip olmasının yanı sıra seyircisi üzerinde bıraktığı etkiyi de ölçmekte ve bir anlamda onları önemsemediğini de göstermektedir. Festival, her sene sürdürülebilirlik kavramını merkeze alarak oluşturduğu 270'den fazla filmi içeren seçkisini 2008 yılından itibaren 25 farklı şehirde 60 binden fazla izleyiciye

ulaştırmıştır.²³ Festivalde herhangi bir yarışma düzenlenmemekte ve filmler ödüllendirilmemektedir. Festivalin asıl amacı sürdürülebilirlik ve ekoloji üzerine yapılan filmleri daha fazla seyirciye ulaştırmak ve daha fazla insanda çevre bilinci oluşturmaktır. Festivalin tüm uygulamaları ve politikalarında bunu açıkça görmek mümkündür.

BİFED (Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali)

İlk kez 2014 yılında Bozcaada'da düzenlenmiştir ve hâlen devam etmektedir. Festival başkanlığını Hakan Can Yılmaz, festival koordinatörlüğünü Ethem Özgüven, festival yöneticiliğini ise Petra Holzer yapmaktadır. Festivale sadece belgesel türündeki filmler katılabilmektedir. Fethi Kayaalp Büyük Ödülü, Madam Melpo Ödülü ve öğrenci filmlerine verilen Gaia ödülü olmak üzere üç ödül vardır. Festival 2021 yılında 13-19 Ekim tarihleri arasında çevrimiçi olarak düzenlenmiştir. Festivalde "Ana Yarışma", "GAIA", "Panorama", "Özel Gösterimler" olmak üzere dört bölüm yer almaktadır. Gösterimlerin haricinde "Çoban Ateşlerinin Parladığı Yerde: Maden İşçilerinin Katliamından Direnişe Uzun Yürüyüşü", "Kadın Emeği, Kadın Kooperatifleri ve İklim Krizi Paneli", "Yerel Üretim ve Dağıtım İlişkileri Paneli" ve "Başrolde İnsan" başlıklı dört adet panel yapılmıştır. Festivalde yer alan tüm filmlerin ekibiyle çevrimiçi olarak soru-cevap etkinliği gerçekleştirilmiş ve bu etkinliklerle beraber festivalin açılış töreni, kapanış töreni de festivalin resmi internet sitesinden erişilebilmektedir. Festivalin internet sitesinde "Festival", "Bozcaada", "İletişim" "Blog" ve "Arşiv" sekmeleri yer almaktadır. "Festival" sekmesi Festival Hakkında, Amaç, Düzenleyen Kurumlar, Ekip, Ödüller ve Sponsorlar başlıkları yer almaktadır. Festival hakkında başlığında festivalin manifesto niteliğindeki yazısı yer almaktadır:²⁴

"Bazı şeyleri yedi yıl geçmesine karşın hala yapamıyoruz. Neleri yapmıyoruz mesela: BIFED hala başvuru ücreti almıyor. BIFED hala tamamen yerel kaynaklarla ve dayanışmayla sürüyor. Mo-

23 <https://www.surdurulebiliryasamfilmfestivali.org/hakkında>

24 <https://www.bifed.org/festival-hakkında/>

dayı takip etmiyor, göçmen kuşlar gibi o festivalden bu festivale birlikte uçan yılın popüler filmleri BIFED için ilginç değil: Kendi sorunlarını anlatan, üçüncü dünyayı egzotik bir malzeme gibi sömürmeyen içten belgesellerin doğal olarak programı oluşturduğu yapı da değişmedi. Bizler, BIFED ekibi olarak elimizden geldiğince konuklarımızla küçük adamızın her şeyini paylaşmaya çalışıyoruz. Tüm dünyayı saran delilik yaşadığımız bu güzel mavi gezegeni yok etmeyecekse bunda yaptığımız -her şeye rağmen büyük bir cesaretler, büyük bir direnişin çok kıymetli parçaları olarak yaptığımız- belgesellerin önemi büyük. Lütfen geliniz bunları dolu salonlarımızda birlikte izleyelim ve dünyanın halleri üzerine endişelenen yalnızca biz olmadığımızı hissedelim, birlikte dayanışarak. Huzur, sağlık, esenlik dileklerimizle ve barış dolu bir dünya için.”

Bu yazıda hem festivalin yapısı hakkında bilgiler verilmekte hem de ekolojik bir dünyanın önemi ve belgesel filmlerin bu alanda sağlayabileceği katkılar vurgulanmaktadır. Festivalin amacı ise şu ifadelerle açıklanmaktadır:²⁵

“BIFED festivalini dünyanın sorunları ve zenginlikleriyle ilgili filmlerin ve her türlü sanat eserinin üretimine ve sunumuna yeni bir neden oluşturmak ve ciddi ve bağımsız bir platform yaratılmasına öncülük etmek ve bu çalışmalarını ödüllendirmek için yapıyoruz. Çok fazla bilginin ve bilgi olmayan verinin bütün mecralarda korkunç bir hızla aktığı bir çağda yaşıyoruz. Daha yavaş, daha yerel ve daha küçük ama en önemlisi daha doğru, daha hakiki olanı, bilgiyi birlikte aramak için bu festivali yapıyoruz. Ekolojik sorunlar bir yandan büyür ve çeşitlenirken bir taraftan da umut verici gelişmeler oluyor. Festivalimizi de ümit veren kalıcı bir platform oluşturmak için yapıyoruz. Umuyoruz ki Bozcaadalılar, çiftçiler, üreticiler, bilim insanları, sanatçılar ve tüm konuklarımız BIFED sayesinde en son teknolojik gelişmelerden, en büyük felaketlerden ve buluşlardan, en yeni belgesel tekniklerinden ve birbirlerinden haberdar olacaklar. Umuyoruz festivalimiz kardeşlik ve dayanışmayı arttıran bir rol oynayacak.”

Festivali düzenleyen kurumlar ise “Green Film Network”, “Sinematek”, “Bozcaada Belediyesi”, “Avrupa Birliği Sivil Düşün”

25 <https://www.bifed.org/festival-hakkinda/amac/>

programıdır. Green Film Network, çevre sorunlarına odaklanan film festivallerine destek veren, kar amacı gütmeyen uluslararası bir organizasyondur.²⁶ Sinematek ise İstanbul ve Ankara’da sinema eğitimleri veren bir oluşumdur. Avrupa Birliği Sivil Düşün Programı ise Türkiye’deki sivil toplum örgütleri ve aktivistlerin küçük ölçekli/kısa dönemli hak odaklı çalışmalarına aynı katkı ve uzmanlık desteği veren bir programdır²⁷. Düzenleyen kurumlara bakıldığında festivale farklı noktalarda maddi veya fikir anlamında katkı sağlayabilecek, festivalin amacıyla uyumlu kurumlar olduğu görülmektedir. Festivalin ekip bölümünde ise tercüme, grafik tasarım, katalog, teknik koordinasyon gibi detaylı bir iş bölümü sonucunda ortaya çıkan yirmi beş farklı görev yer almakta ve elliden fazla kişi festival için çalışmaktadır. Festivalin ödülleri Bozcaada’nın ekolojik açıdan korunması için büyük mücadeleler veren sanatçı Fethi Kayaalp ve Bozcaada’nın yerlilerinden ve simge isimlerinden Madam Melpo isimleri verilmiştir. Festivalin ulusal ve uluslararası olmak üzere yirmiden fazla sponsoru ve destekçisi bulunmaktadır. Ana sponsorların haricinde, basın sponsorları, konaklama sponsorları internet sitesinde belirtilmektedir.²⁸ Festival internet sitesindeki “Blog” sekmesinde ekoloji temalı yazılar yer alırken “Arşiv” sekmesinde ise festivalin düzenlendiği tüm yılların kataloğu ve festivale ait hazırlanan raporlar yer almaktadır. Bu raporda; festivalde kaç filmin yer aldığı, festivalde temsil edilen ülkeler, toplam ulaşılan izleyici sayısı, verilen ödüller, jüri üyeleri, festival ekibi, düzenlenen paneller ve etkinlikler, atölyeler, gösterim yapılan alanlar, sponsorlar ve destekçiler yer almaktadır. Raporlara bakıldığında festivalde seçkiye alınan filmlerin yaklaşık %50’ye yakınının kadın yönetmenler olduğu belirtilmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Ekolojik dengenin her geçen gün daha da bozulmasıyla ve gündeme gelmesiyle çevre temaları da oldukça popüler bir hale gelmiştir. Bunun sonucunda çevre konusunu sorunsallaştıran ve iyi

26 <https://www.greenfilmnet.org/character/>

27 <https://www.sivildusun.net/bilgi-al/hakkimizda/>

28 <https://www.bifed.org/sponsorlar/>

niyetle çözüm arayan kişilerin ve kurumların dışında, "çevreyle ilgili bir şeyler yapmak" gerek kolay fon veya destek bulmanın kolay olması gerekse insanların ilgisini kolay çektiği düşünüldüğünde popülist düşünenlerin iştahını kabartan risksiz bir alandır. Bunun önüne geçmek için hem organizatörlerin hem de sponsorların konunun etik boyutunu da gözetmesi ve verilen kaynakların nasıl kullanıldığının gerekli merciler tarafından denetlenmesi büyük önem arz etmektedir. Çevreye ayrılan fonların veya kaynakların yanlış insanlar tarafından kullanılması en az çevre felaketleri kadar tehlikeli bir durumdur. Çevreye yönelik bu popülist yaklaşımlar, akıllara *greenwashing* (yeşil aklama, yeşille göz boyama) kavramını getirmektedir. *Greenwashing*, insanlardaki çevresel duyarlılığın sömürülmesine ve onların bu duyarlılığının sömürülmesine vurgu yapan bir pazarlama stratejisi olarak tanımlanabilir. Her alanda olduğu gibi film festivalleri de *greenwashing* riskiyle karşı karşıyadır. Çevre temalı film festivallerinin karşılaştığı en büyük sorunlardan biri toplumdaki çevre hassasiyetinin sömürülmesi ve festival düzenleyen kişilerin ve kurumların kendi çıkarları doğrultusunda kullanmasıdır. Günümüze gelen süreçte "festival" adı altında toplam 12 farklı etkinlik yapılmıştır. Bu festivallerden sadece 3 tanesi devam etmektedir. Festivallerin birçoğunun uzun soluklu olmadığı ortalama ömrünün beş-altı sene olduğunu söylemek mümkündür. Çevre festivallerinde karşılaşılan sorunlar ülkemizdeki herhangi bir festivalde karşılaşılabilecek sorunlarla büyük oranda benzeşmektedir. Film festivali, film yarışması ve film gösterim etkinliği kavramlarının net şekilde ayrışması ve organizatörler tarafından doğru kullanılması gerekmektedir. Film festivalleri sadece filmlerin gösterildiği ve yarıştırdığı yerler olarak görülmemelidir. Film festivalleri gündem belirleme, toplumsal bilinç ve toplumsal bellek oluşturma, gelecek kuşaklara kültür aktarma işlevine sahiptir. Bu nedenle festival düzenlemek büyük bir sorumluluk gerektirmektedir. Film festivali düzenlemek belli kriterlere ve standartlara bağlanmalıdır. Film festivallerinin belki de bir mecburiyetin veya kolaycılığın sonucunda kaynak ve destek anlamında belediyelerle yakın ilişkiler içinde olduğu görülmektedir. Bu durumun avantajları olduğu kadar dezavantajları da vardır. En büyük dezavantaj be-

lediyeenin veya devlet adına festivalle ilgilenen kişilerin belediyeenin ideolojisini festivale dayatmasıdır. Bir başka dezavantaj ise festivale destek veren kişilerin veya belediyelerin görevinin sona ermesidir. Bu durum festivallerin srekliiliğini ciddi bir şekilde tehdit etmektedir. Festivaller hangi kurumlardan destek alırlarsa alsınlar yönetimsel ve fikirsel açıdan özerk olmalıdır. Aksi takdirde önümüzdeki yıllarda da kısa süreli festivallerle karşılaşılması yüksek ihtimaldir Devam eden festivaller karşılaştırıldığında; festival programları, kapsamları, yapılan iş birlikleri, medya temsilieri ve kendilerini internet ortamında temsil etme biçimlerine bakıldığında *Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali* ve *Sürdürülebilir Yaşam Filmler Festivali*'nin ekolojik açıdan daha bütüncül ve toplumsal bir yaklaşım sergilediklerini söylemek mümkündür. Bu iki festivalin daha geniş kitlelere ulaşmanın yollarını aramakta olduğu ve ulaştığı kitlelerden gelen geri dönüşleri önemsedikleri görülmektedir. Birçok festivalin gerekçe göstermeden sona erdiği, birçoğunun da pandemi sebebiyle veya bahanesiyle sona erdiği bir ortamda bu iki festival evrimii bir şekilde bile olsa filmlerini izleyiciyle buluşturmaya devam etmektedir. Bu iki festivalin sadece ekolojik açıdan değil festival düzenleme ve organize etme açısından da örnek bir model olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Bülbül, A. E. (2015). Bak Yeşil Yeşil: Ekosinema Kuramı zerine . sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi , 6 (2) , 7-25 . DOI: 10.32001/sinecine.540222

Chu, K. W. (2016). Ecocinema. Journal of Chinese Cinemas, 10(1), 11-14. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17508061.2016.1142728>

Garrard, G. (2016). Ekoeleştiri: Ekoloji ve evre üzerine kültürel tartışmalar. (ev: E. Genç.) İstanbul: Kolektif Kitap.

Glotfelty, C. (1996). Introduction: literary studies in an age of environmental crisis. C. Glotfelty ve H. Fromm (Editörler), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology* içinde (s. xv-xxxvii). Athens: The University of Georgia Press.

Oppermann, S. (2012). Ekoeleştiri: Çevre ve edebiyat çalışmalarının dünü ve bugünü. S. Opperman (Editör), *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat içinde* (s.9-57). Ankara: Phoenix.

Özdemir, C. (2015). *Muhafif Söylem Biçimi Olarak» Çevre» Temalı Filmler: Rüya Arzu Köksal Sineması Üzerine Bir İnceleme* (Master's thesis, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Yılmaz, Ç. (2021). *Ekosinema: Çevreci Film Eleştirisine Giriş*, İstanbul: Doruk.

İnternet Kaynakları

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/15852.asp>

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/85229.asp>

http://www.kameraarkasi.org/festivaller/kusadasi_altinkiyi_03.html

http://www.kameraarkasi.org/festivaller/rastgele_2002.html

http://www.kameraarkasi.org/festivaller/rastgele_2005.html

http://www.kameraarkasi.org/festivaller/tursak_uluslararasicevre_01.html

http://www.kameraarkasi.org/festivaller/tursak_uluslararasicevre_03.html

http://www.kameraarkasi.org/festivaller/tursak_uluslararasicevre_06.html

<http://www.radikal.com.tr/kultur/genisleyen-ufuklar-600514/>

http://www.yesilgundem.net/2009_11_08_archive.html

<https://filmhafizasi.com/5-ankara-dag-filmleri-festivali-2-nisanda-basliyor/>

<https://kentteyasam.com/efeler-belediyesi-cevre-film-gunleri-basladi/2201/>

<https://www.atasehir.bel.tr/haber/atasehir-belediyesi-nde-yonetmen-hilmi-etikan-ile-sinema-soylesileri>

<https://www.bifed.org/festival-hakkinda/>

<https://www.bifed.org/festival-hakkinda/amac/>

<https://www.cnnturk.com/2008/kultur.sanat/sinema/04/22/adanada.sinekoloji.festivali/451514.0/index.html>

<https://www.denizhaber.com/balikkilik/balikkilarin-festivali-basliyor-h19070.html>

<https://www.evrensel.net/haber/133068/belgeseller-rastgele-diyor>

<https://www.filmarasidergisi.com/dunyayi-kurtaracak-filmler-yarisiyor/>

<https://www.greenfilmnet.org/character/>

<https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/dogadaki-ayak-iz-lerimiz-385450>

<https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/kusadasi-ndan-sinema-gecti-5210495>

<https://www.ntv.com.tr/sanat/yesil-ekran-kisa-film-yarismasi,sXvFoNIiOed7nRrfLIqkw>

<https://www.sivildusun.net/bilgi-al/hakkimizda/>

<https://www.surdurulebiliriyasamfilmfestivali.org/hakkinda>

<https://www.surdurulebiliriyasamfilmfestivali.org/hakkinda/>

Film Festivallerinin Kent Hakkı Bağlamında Değerlendirilmesi

Yüksel Doğan¹

Özet

Henri Lefebvre (1967), kent hakkı kavramını kentin ekonomi politik, kültürel, sosyal vb. tüm tarihçesinden yola çıkarak güncel çelişkileriyle birlikte mekân teoremi üzerinden tartışmaya açmaktadır. Kent hakkını; günümüz kentleri üzerinden tüm çelişkileriyle birlikte devinen bir potansiyel olarak öngörmektedir. Kentli bireyin tüm ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak kent mekânının değişim değerine indirgenmiş bir tüketim alanına dönüşmesini eleştirmektedir. Kent mekânın kişinin yaratıcı faaliyeti ve yapıt ihtiyacının karşılanması ekseninde bir kullanım değeri taşımasını önemle vurgulamaktadır. Çalışma boyunca bu bağlamdan yola çıkarak Türkiye’de farklı kentlerdeki film festivallerinin genel bir değerlendirmesi hedeflenmektedir. Öncelikli olarak belirli bir tür, hedef kitle, profil belirlemeden tüm kenti kapsayacak şekilde aynı kentte düzenli olarak yapılan festivallerin amaç, program ve içerik çerçeveleri ele alınarak festivalin kentle kurduğu etkileşimin değerlendirilmesi yapılmaktadır. Bu perspektif festivalin etkinlik ve içeriklerinin; mekânsal yayılma, zamansal süreklilik, ulaşılabilirlik ekseninde irdelenmesine öncelik vermektedir. Böylece kentli bireyin film festivaliyle kurduğu iletişim, etkileşim, festivale katılım ve festivali değerlendirme hakkı üzerinden bir tartışma açmayı planlamaktadır. Çalışma aynı zamanda; birden fazla kentte gerçekleşen tematik, toplumsal ve tür eksenli daha küçük festivalleri de kente kazandırdığı çeşitlilik, farklılık ve zenginlik bağlamında önemsemektedir. Çalışmanın son aşamasında özellikle küreselleşmenin etkisiyle yoğun olarak kentlerde yaşanan dönüşümün; kentli bireyin, kenti sahiplenmesi ve kente dair belleğinde açtığı yarılmayı

1 Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, TV-Sinema yuksel.dogan@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-9652-3273

film festivallerinde yaşanan dönüşümle ilişkilendirilmesi düşünülmektedir. Bu dönüşümün ağırlıklı olarak festivallerin organizasyon yapısı ve ekonomi politik dönüşümleriyle bağlantılı olduğu belirginleşmektedir. Böylece film festivallerinin; farklı profillerin eşzamanlı bir karşılaşma alanı olarak kenti yaratıcı bir eyleme dönüştürme potansiyelinin sorgulanması çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kent hakkı, film festivali, kent belleği, eşzamanlı karşılaşma alanı

General Overview of Film Festivals as A Right to The City

Abstract

Henri Lefebvre (1967), profound the right to the city while he is revealing the cities' history as a spatial theory with its political, economic, cultural, social aspects with its contemporary contradictions. He discusses the right to the city as a hidden moving potential of the contemporary cities with its all contradictions. He considers the urban social needs of the individual as a member of the city and criticizes the transformation of the space of the urban individual into a consumption area. He emphasizes the urban space as a use of value instead of exchange value for the urban individual need for the creative activity. In this context the essay aims a general overview of the film festivals in the different cities of Turkey. Primarily the essay focus on interaction of the annual film festivals within their cities in the frame of the festival's aims, programs, contents. Thus these perspectives lead up the examination of the festivals' activities and contents over the spatial evolvement, temporal continuity and accessibility. In this way the essay open a discussion on the right of the urban individual needs as interaction, communication with and participation to the festival. The essay also has a high opinion of thematic, social and genre based film festivals that make difference and bring in diversity to enrich the urban city life. As a conclusion of essay, the main festival's transformation especially on the political economy and the organizational structure could be related to the disruptive effect of the globalization over urban city life that creates disintegration on the belongings and memory of the urban individual. Thereby the essay aims to examine the possibility of the potential creative activity and space in the film festival spheres as places of simultaneity and encounters.

Key Words: Right to the city, film festival, urban city memory, places of simultaneity and encounters

“Sinema hiçbir şeyi değiştiremez; ama insanların birçok şeyi anlamalarını sağlar.

Dünyayı değiştirecek olan şey filmler değil, o filmleri izleyen insanlardır.”

Krzysztof Kieslowski

Giriş

Bu çalışma Henri Lefebvre'nin (1967) mekân teoremi çerçevesinde kapsamlı bir çerçeveye ele aldığı kentsel oluşum, kent formu, kent toplumu ve kent hakkı yaklaşımlarıyla birlikte Türkiye'de İstanbul, Ankara, Antalya ve Adana'da gerçekleştirilen film festivallerini değerlendirmeyi hedeflemektedir. Türkiye'de gerçekleşen film festivallerine baktığımızda süreklilik ve kente yayılım çerçevesi ve Türk sinema sektörü ile etkileşimi göz önünde bulundurulduğunda dört önemli film festivalinden söz etmek mümkündür. Kronolojik olarak Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali 58. yılını, Uluslararası İstanbul Film Festivali 40. yılını, Ankara Film Festivali 32. yılını, Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali 28. yılını kutlamaktadır. Çalışma boyunca adı geçen festivallerin web sayfalarındaki tüm verilerden, festivallerle ilgili farklı yayın organlarında yer alan haberlerden, festivallerin çıkardığı yayınların bir kısmından faydalanılmaktadır. Film festivallerinin, 2014 yılında başlayan sansür/oto sansür tartışmaları ekseninde yaşadıkları dönüşümlerle, Covid-19 salgının etkileriyle uğraştığı bir dönemde; hem izleyiciler ve katılımcıların, hem de festival ekiplerinin oldukça kırılğan bir dönemden geçiyor olduğu kesindir. Bu dönemde film festivallerinin kamusal alanlar ve yaratıcı eylemler için potansiyel olabilmesi adına kent hakkının önemli bir perspektif yaratabileceği düşünülmektedir.

Toplumsal bir varlık olan insanın ihtiyaçlarını değerlendirirken Lefebvre; “bürokrasi güdümündeki tüketim toplumunun yarattığı bireysel ihtiyaçların” tek başına ele alınamayacağını, insanın;

"birbirine zıt ve birbirini tamamlayıcı" ihtiyaçları olduğunu belirtmektedir. Lefebvre, insanların ihtiyaç ve istek gerilimini; "güvenlik ve serbestlik, kesinlik ve macera, çalışma ve oyun, öngörülebilirlik ve öngörülemezlik, birlik ve farklılık, inziva ve karşılaşma, mücadele ve yatırım, bağımsızlık hatta yalnızlık, iletişim ve uzun vadeli perspektif" olarak özetlemektedir. Bu ihtiyaçların mekânda "bir araya getirilerek gerçekleştirilmeleri gerektiğine" dikkat çekerek; kentsel mekânın söz konusu ihtiyaçlar bağlamında değerlendirilmesi üzerinde durmaktadır. Böylece "işbölümünün yarattığı parçalılığın ve yabancılaşmanın kısmen üstesinden gelinebileceğine" dikkat çekmektedir (Lefebvre, 2020:119-120). Film festivallerinin, hem kentteki birey hem de kültürel sermaye açısından 'çalışma ve oyun', 'mücadele ve yatırım', 'birlik ve farklılık', 'karşılaşma ve iletişim' gibi bağlamları kapsadığı görülmektedir. Lefebvre'nin izleğini takip eden çalışma; yaşanan kenti insanın ihtiyaç, istek ve katılım bağlamında temel mekânı olarak görmektedir. Bu bağlamı koruyarak çalışma; film festivallerini, kentte yaşayan insanların politik bir katılım gösterebileceği, nitelikli yerlerde diğer insanlarla karşılaşma alanları oluşturabileceği bir zemin ve eşzamanlı olarak da bireyin kendi yaratma sürecine katkıda bulunabileceği bir potansiyel olarak ele almaktadır. Çalışma boyunca bu perspektife paralel olarak; Habermas'ın burjuva kamusal alanı, Miriam Hansen'in (1991) erken dönem sinemasında göçmenleri ve kadınları kapsayan araştırmalarında ele aldığı muhalif ve kolektif bir biçim olarak kamusal alan tartışmaları, Oskar Negt ve Alexander Kluge'nin (1993) alternatif proleter kamusal alan görüşleri, Nancy Fraser'in (1992) çoklu kamusal alan ve alt kültür konusundaki yaklaşımları ve 2007 yılında kavramsallaştırdığı ulus ötesi kamusal alan fikri de dikkate alınmaktadır (aktaran Hing ve Wong, 2016:83-84). Tüm bu kuramsal perspektifin Türkiye'de gerçekleştirilen festivallerin değerlendirilmesi için yol gösterici olduğu düşünülmektedir. Film festivalleriyle ilgili güncel gelişmeler ve içinden geçilmekte olan süreçte, Türkiye'deki dört önemli film festivalinin hem tarihsel hem de sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel bağlamda bütüncül bir perspektifle değerlendirilmesi önemsenmektedir. Çalışmanın amacı, kentlerde yaşanan mekânları, kentteki insanları dönüştüren dinamiklerin film festivalleriyle iç içe

geçmiş boyutlarını görünür kılabilmektedir. Aynı zamanda kültürel sermaye, kentlerin yaratıcı potansiyelleri tartışmalarına; kentte yaşayan bireylerin kentte çoğulcu ve nitelikli bir biçimde var olabilme, kenti dönüştürebilme ve kentle etkileşime girebilme hakkı olarak tanımlanabilecek kent hakkı kavramının potansiyeli üzerinden bir eksen ilave edebilmektedir.

Bu çerçevede çalışma; Türkiye'deki film festivallerinin kendilerine belirledikleri amaç ve hedefleri bağlamında ürettikleri söylemlerden yola çıkarak festivallerin içerdiği etkinlikler ile gösterim programlarının toplumsal ve mekânsal pratiğine yönelecektir. Bu pratiği açığa çıkarmak için festivallerin tarihsel süreçleri, son dönemde yaşadığı dönüşümler ve gerçekleştirildikleri kentlerle kurduğu ilişki göz önünde bulundurulmaktadır. Bu kapsamda ulusal bir kimlikle başlayan film festivallerinin uluslararası bir yapıya dönüşümleri de kentlerin özellikle küreselleşme süreciyle yaşadığı dönüşüme paralel olarak değerlendirilmektedir. Film festivallerini gerçekleştiren yapıların ekonomi politik niteliğinin, içinde buldukları kentin dinamikleriyle kurduğu ilişkinin ve kentlerle birlikte yaşadıkları dönüşümün karşılıklı olarak değerlendirilmesi esas alınmaktadır. Bu karşılıklı ilişkinin bir diğer boyutu da festivallerin gerçekleştirildiği kentsel mekânları nasıl biçimlendirdikleri, dönüştürdükleridir. Böylece kentsel mekândaki dönüşümle karşılaştırmalı bir değerlendirilmesi de gerçekleştirilebilmektedir. Festivale katılan kentli bireyin ve film sektör bileşenlerinin, film festivalleriyle kurduğu ilişkinin yapısı ve bu yapının dönüşümü ise festivaller ve kamusal alan tartışmalarıyla birlikte değerlendirilmektedir. Film festivallerinin kentsel mekân ve kentli bireyle kurduğu karşılıklı ve uzun süreli etkileşimin bir diğer boyutu da hem bireysel hem de kolektif bellekte yarattığı etkidir. Bu etki, kentli bireyin; yaşadığı kentle kurduğu ilişki düşünüldüğünde aidiyet ve nostalji gibi kavramlarla ilişkilendirilebilmektedir. Öte yandan kentsel mekâna dair kolektif bir bellek değerlendirmesini de kapsamaktadır. Kolektif belleğin film festivalinin kentle kurduğu ilişkinin belleği olmasının yanı sıra her film festivalinin kendi arşiv ve belleğinin Türkiye'deki sinema sektörünün de belleği olduğu göz önünde bulundurulmaktadır.

Film festivalleri insanların toplu olarak bir araya gelebilme alanı oluşturma, ortaklaşa yaratım üretebilme, bu yaratımı aktarabilme potansiyeline sahiptir. Bu nedenle çalışma, bu potansiyelin etkinleştirilmesi için kent hakkı yaklaşımını önemli bir eksen olarak düşünmektedir.

Türkiye'deki Film Festivalinin Oluşumu ve Söylemsel Yapıları

Lefebvre, mekân teoreminin yöntemsel yaklaşımını, mekân ve içeriğinin birbirini içeren ve dönüştüren ilişkisini kapsamlı bir analizle ele almak için soyuttan somuta yönelen bir izlek belirlemeyi tercih etmektedir (2014:189). Böylece soyut olarak üretilen tüm söylemler, paradigmlar ve kavramların epistemolojik değerlendirmesinin toplumsal ve mekânsal pratiğe ulaşmak için yönlendirebilmektedir (2014:411). Bu yaklaşım film festivallerinin tarihsel gelişim süreçlerinde ürettiği söylem ve yaklaşımların, amaç, hedef ve programlarının öncelikli değerlendirmesinde yol gösterici olmaktadır.

58. yılını ardında bırakan Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin², 40. yılını kutlayan Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin³, 32. yılında olan Ankara Film Festivali⁴ ve uzun bir dönem ara verdikten sonra 28 yıldır kesintisiz devam eden Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali'nin⁵, web sayfalarında tarihçe, yönetmelik ve etkinlikleriyle ilgili bilgilendirilmeler incelendiğinde, çeşitli bulgulara ulaşmak mümkün olmaktadır:

Türkiye'deki film festivallerinin yönetmeliklerinde yer alan amaçlar ve kapsamlar özelinde; İstanbul Film Festivalinin, ağırlıklı misyon ve hedefini Türk sinemasının uluslararası gelişimine katkı sunmak ve Türkiye'de sinemanın gelişimini teşvik etmek noktasında belirginleştirdiği, Ankara Film Festivalinin ise ulusal sinemanın

2 <https://www.antalyaff.com/tr/>

3 <https://film.iksv.org/>

4 <http://www.filmfestankara.org.tr/anasayfa>

5 <https://altinkozaff.org.tr/>

gelecek kuşakları ve yeteneklerin keşfi çerçevesine kentin farklı profillerini de içine alan program niteliğini eklediği böylece kentteki sinema kültürü konusunda daha etkileşimli bir çerçeve belirlediği görülmektedir. Antalya ve Adana Film Festivallerinde ise başlangıcından bu yana daha ağırlıklı olarak, farklı etkinliklerle kent alanının tanıtımı, kentli hayatın canlandırılması şeklinde bir vurgu bulunduğu gözlenmiştir. Türk sineması ile ilişkileri çerçevesinde Antalya ve Adana Film Festivalleri başlangıç dönemlerinde karşı alanlar olarak konumlanmışlardır. Çetinkaya, uzun bir süre seçici kurullar ve belirli filmlerin Antalya’da yarışmaya girememesi nedeniyle Adana Film Festivali’nin suskunluk döneminden önceki yıllarda -1960’ların sonu ve 1970’lerin başında- karşı bir alan ve alternatif olarak düşünüldüğünü belirtmektedir. Yeşilçam’ın genç sinemacılarının Antalya Film Festivaline politik gerekçelerle alınmamasına yönelik bir tepki olarak Türk sinema sektörünün bazı çevrelerinin öncülüğünde ilki 1969 yılında gerçekleştirilen Adana Film Festivali 1974 yılına kadar sürmüştür (Çetinkaya, 2013:83-95). Adana Film Festivali 1992 yılında alınan kararla tekrar yapılmaya başlar ve günümüze kadar düzenli olarak her yıl gerçekleştirilmektedir. Bu tarihten itibaren merkezden uzak bu iki festival, bir taraftan yönetsel olarak alınan kararların etkisiyle diğer taraftan da Türk sinema sektöründeki gelişmeler ve dönüşümlere paralel olarak bazı dönemlerde birbiriyle sürekli kıyaslanan kentler olagelmıştır.

Teorik olarak ekonomi politik perspektifin izleğinden hareketle, kentsel mekânın; ülkemizdeki toplumsal ilişkilerin yansıdığı ve aynı zamanda bazı stratejilerin çarpıştığı dolayısıyla her bir kent mekânın sahip olduğu kentsel pratiğin de eklenmesiyle kendi özgün gerçekliğini ve yaşamsallığını ürettiğini ve koruduğunu göz önünde bulundurmamak mümkündür. Lefebvre, kentsel düzey ve boyutları analiz ederken genel olarak adlandırdığı devlet, iktidar ve toplumsal ilişkiler bağlamını –ki bu mekânın genel mantığı ve politik stratejisini oluşturmaktadır- özel olarak tanımladığı aile ve mesken düzeyine ulaştırmadan önce, karma düzey olarak belirlenen kentsel alanı çarpışma ve mücadele alanı olarak vurgulamaktadır. Karma düzeyde – bu düzey kent kurumları, organizma ve aktörlerini içermektedir- gerçekleşen

her türlü çatışma, mücadele ve adaptasyon sürecinin kentlerin özgül ve devinen pratiklerini oluşturduğunu vurgulamaktadır (Lefebvre, 2019:83-86). Bu özgün pratikler genel ile karma düzeydeki etkileşimin kentleşme süreçlerini ve kentsel yapıyı çevrenin üretimini nasıl şekillendirdiğini ortaya koymakla birlikte aynı zamanda kentlerdeki karma düzeyin tarih boyunca katmanlaşarak her bir katmanın kendinden önceki dönemin mekânsal kalıntısı üzerinden ve bir sonraki döneme de altyapı oluşturacak şekilde ilerlediği gözden kaçırılmamalıdır. Böylece "dönemler arasında kopuşlar olduğu kadar sürekliliklerin de" olduğu ortaya çıkmaktadır (Massey'den aktaran Şengül, 2012:408). Film festivallerinin; kent ve yerel dinamiklerle ilişkisini değerlendirirken ülkemizdeki genel ve yerel dinamiklerin etkileşimiyle ve Türkiye'deki kentsel gelişim evreleriyle paralel bir çerçeve belirlemek önemlidir. Bu çerçeveyi değerlendirmek ise öncelikle film festivallerinin organizasyon yapılarındaki farklılıkları netleştirmeyi gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda İstanbul Film Festivali; İKSV, sermaye ve merkezde olan Türk sinema sektörüne yakınlığının etkisiyle, Ankara Film Festivali ise Dünya Kitle İletişim Vakfı aracılığıyla kentin akademik ve entelektüel çevreleri tarafından gerçekleştirilmesi nedeniyle görece Adana ve Antalya Film Festivallerinden daha özerk ve uzun süreli ekip deneyimlerine sahiptir. Adana ve Antalya Film Festivalleri, bakanlık ve yerel belediyelerin destek ve bütçeleriyle gerçekleştirilmekte, genellikle yerel belediyeler tarafından belirlenen danışma kurulları ya da merkezden doğrudan seçilen vakıflar aracılığıyla yapılmaktadır. Bu doğrudan etkileşim nedeniyle Adana ve Antalya Film Festivalleri neredeyse her yerel seçimle birlikte değişen kurumsal kimlik yapılarına sahiptir. Bu nedenle festivallerin ürettikleri söylemlerin ve alınan kararların sürekliliği dolayısıyla festivallerin özerkliği merkezdeki iki festivale – İstanbul ve Ankara - oranla azalmaktadır. Türkiye'deki kentleşme deneyimini sınıflandıran Şengül, 1950'den itibaren artan kırdan kente göçün etkisiyle 1980 dönemine kadar olan süreci emeğin kentleşmesi olarak tanımlamakta, 1980'den günümüze kadar olan deneyimi de sermayenin kentleşmesi olarak vurgulamaktadır (2012:410-411). Bu bağlamda Antalya ve ilk dönemlerinde Adana Film Festivalleri tarihsel olarak 'emeğin

kentleşmesi' sürecini deneyimlemiştir. Bu deneyim, 1980 öncesi dönemde film festivallerinin etkinlik ve programlarını belirlerken, kent etkinliklerini ve kente yayılımlarını biçimlendiren önemli bir etken olagelmıştır. Aynı zamanda Yeşilçam'da yoğun üretimin olduğu ve bu üretim dinamiklerini bölge işletmeleri aracılığıyla Anadolu'daki izleyicilerin etkilediği bir döneme denk düşmektedir. Bu sayede merkez dışındaki kentlerin sinemaya artan ilgisi ve dağıtım yapısındaki güçlü pozisyonu, bu kentlerin filmlerin yapım aşamalarında da söz sahibi olmalarını sağlamıştır (Erkılıç, 2003:70). Bu çerçevede merkez dışındaki Antalya ve Adana Film Festivallerinin tarihsel olarak diğerlerinden önce gerçekleştirilmelerinde ve etkinlik programlarını şekillendirmelerinde etkili olmuştur. İstanbul ve Ankara Film Festivalleri tarihsel olarak 1980 sonrası dönemde 'sermayenin kentleşmesi' sürecinde ortaya çıkmıştır. Bu süreci devlet ve kamu desteklerinin kısıtlandığı, özelleştirmenin kentsel mekânın birçok alanına hücum ettiği, sermaye tarafından kültür ve sanata desteklerin gündeme geldiği dolayısıyla kentin entelektüel çevrelerinin ve bileşenlerinin sermayeyle etkileşime girdiği bir dönem olarak tanımlamak mümkündür. Kentlerdeki neo-liberal politikaların gelişimi, yeni kentli elit sınıfların ve giderek artan orta sınıf kültür-sanat tüketicilerinin talepleri İstanbul ve Ankara Film Festivallerinin sinema günleri, şenlikleri olarak ortaya çıkmasını tetiklemiştir (Taş, 2013:75). Bu perspektif doğrudan film festivallerinin etkinliklerini biçimlendirmekte dolaylı olarak da yapısal özerkliklerini etkilemektedir.

Tarihsel olarak yoğun bir biçimde şenlik ve karnaval özellikleri taşımasının da etkisiyle sinema dışında kalan sanat dallarıyla iç içe geçmiş program yapısı özellikle Antalya Film Festivali'nde belirgin bir biçimde kendisini hissettirmektedir. Kentte önceki dönemlerde düzenli olarak gerçekleştirilen Antalya Fuarı, Aspendos Tiyatro ve Müzik Festivali etkinliklerine sinema yarışmasının eklenmesiyle Antalya Film Festivali doğmuştur (Çimrin, 2012:9-15). Antalya Film Festivalinde, festivalin kente yayılımını biçimlendiren, müzik, heykel gibi etkinliklerin zaman zaman sinema yarışmasının önüne geçtiği dönemler bulunmaktadır. 1974-1978 yılları arasında kent etkinliklerinin neredeyse tamamını kapsayan "Heykel Sempozyumu", 1984 ve

1988 yılları arasındaki müzik yarışması bu dönemlere örnek olarak verilebilir (Çetinkaya, 2013:124, 162). Adana Film Festivalinde⁶ ise başlangıç döneminde olmasa da 1992'den sonraki dönemlerde müzik, tiyatro vb. yan etkinliklere kent programlarında rastlanmaktadır; fakat Antalya Film Festivalinde olduğu gibi bu etkinlikler sinema yarışmasının önüne geçmemektedir. Ankara Film Festivali⁷ daha çok fotoğraf ve illüstrasyon gibi sinema sanatını destekleyen yan etkinliklerle kendini sınırlandırmaktadır. Bunun dışında İstanbul Film Festivali ise tekil olarak sinema vurgusu taşımaktadır. Sanatın diğer alanları İKSV bünyesinde farklı etkinlik organizasyonları veya festivaller aracılığıyla her biri kendi içinde bağımsız olarak düzenlenmektedir. Festivallerin programları içerisinde, kentte düzenlenen yan etkinliklerin dağılımını biçimlendiren, diğer sanat dallarını da kapsayan programları etkileyen önemli bir faktör de festival bütçesinin kaynağını sağlayan ve bu bütçenin planlanmasını yapan kurum veya kuruluşların niteliğidir. Adana ve Antalya Film Festivallerinin kamu yararını öncelik olarak tanımlayan belediye bütçeleriyle gerçekleştirildiği, İstanbul ve Ankara Film Festivallerinin ise özel vakıflar aracılığıyla düzenlendiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu farklılık etkinliklerin içeriklerini, özelliklerini, kente dağılımlarını biçimlendirdiği gibi, etkinliklere katılımı (bilet fiyatları, akreditasyon vb.) da tanımlamaktadır.

Türkiye'deki film festivallerinin söylemlerini dönüştüren en önemli dönemeçlerden bir tanesi de bu festivallerin uluslararası nitelik kazanma süreçleridir. Bu dönemeçler çalışma içerisinde özellikle küreselleşmenin sermaye lehine vurguladığı neo-liberal politikalar ve bu politikaların kentlerin dokusunda meydana getirdiği dönüşüm üzerinde değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Bu çerçevede 1990'lı yılların ikinci yarısında başlayan ve 2000'li yıllarda yükselişe geçen neo-liberal politikaların etkisiyle ülke genelindeki genel ekonomi politik ve kültürel dönüşüm stratejilerinin kentsel karma alanları yeniden biçimlendirme girişimi olarak tanımlanabilecek yeni söylemler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu söylemler aracılığıyla kentlerin turistik ve kültürel sermayeyle yeniden yapılandırılması gerekliliği ortaya atı-

6 <https://altinkozaff.org.tr/about/>

7 <https://filmfestankara.org.tr/tarihce>

larak tanımlanan kent marka imajları kentlerin dokularında büyük dönüşümleri de beraberinde getirmektedir. Böylece küresel yarışın gerisinde kalmayan kentler oluşturulabilmek amaçlanmıştır. Kentleşmenin tarihsel gelişimiyle emek ve sermaye fazlasının soğurulması arasındaki ilişkiyi kapsamlı biçimde değerlendiren Harvey; küreselleşme sürecinde dönüşen kentsel doku ve kentsel ortak alanların sermaye lehine tahribinin ve soylulaştırma çalışmalarıyla bu doku ve alanların dönüşümünün özellikle altını çizmektedir (2012:39-69). Varlı Görk, kültürel sermayeler aracılığıyla kentlerde yaratılan dönüşümün temelinde 'kentsel yeniden yapılandırma' kavramının özellikle 1990'lı yıllarda yerel yönetimlerin yenilenen ekonomi politikasının meşru zemini olarak kurgulandığını belirtmektedir. Bu yeni kurgu, "2000'li yılların Türkiye'sinde bazen birbirleriyle 'yarışan', bazen de birbirlerini 'tamamlayan' kentler olarak" yeni bir oluşumu ortaya çıkartmaktadır (Varlı Görk, 2010:3-5). Bu gelişmenin daha çok sermayenin kent alanlarını birer tüketim alanına dönüştürmesiyle biçimlendiği, kültürel ürünlere eşit oranda katılım ve kente yayılım ekseninde olumsuz bir etki yarattığı düşünülmektedir. Küreselleşmeyle uluslararası olarak yeniden biçimlendirilen kentlerin marka imajlarını olumlu yönde etkileyeceği düşünülen bir diğer etken de sinemanın kültürel sermayesi ve film festivalleri aracılığıyla kente kazandıracağı ivmedir. Bu ivme da film festivallerinin uluslararası nitelik kazanmasını koşullandıran bir etken olarak görülmektedir. Bu dönüşüme paralel olarak Türk sinemasının dünyadaki diğer festivallerde ilgi görmeye, ortak yapımlar, fonlar vb. alanlar üzerinden desteklenmeye başlamasıyla perçinlenen süreç birçok yönden film festivallerini de dönüştürmeye başlamıştır. Böylece film festivalleri hem yapısal olarak hem de kentle kurdukları ilişki bağlamında yeni ve uluslararası bir form kazanırlar. İstanbul Film Festivali⁸ başından beri program içeriği olarak uluslararası niteliği olmasına rağmen sektörün talepleri doğrultusunda bağımsız yapımların üretim, fonlama ve dağıtım gibi alanlarını da desteklemek adına 2006 yılında *Köprüde Buluşmalar* etkinliğini başlatır. İlerleyen yıllarda farklı etkinliklerle sektörün endüstriyel ihtiyaçları bağlamında İstanbul Film Festivalini dönüştürmeye devam

8 <https://film.iksv.org/tr/festival-hakkinda/tarihce-2>

eder. Sektöre yönelik yapılan bu doğrudan destek; İKSV aracılığıyla İstanbul kentinin küresel bir kültür başkenti olarak kurgulanmasının önünü açmakta kent marka imajının kültürel sermayeyi de kapsayacak biçimde genişletilmesi söylemine paralel olarak ilerlemektedir. Bu çerçevede Ankara Film Festivali uluslararası olma koşulunu yarışma ya da bağımsız yapımlara fon desteğiyle değil ağırlıklı olarak kent uluslararası yapımlarla buluşma eksenini üzerinden film gösterim programının genişletilmesiyle gerçekleştirmiştir. Senaryo destek fonu olarak ulusal yapımlara destek sunmaktadır. Adana Film Festivali ise endüstri fonlarından ziyade program çerçevesinde Akdeniz Kısa Film etkinliğini uluslararası bir düzeyde kurgulamaktadır. Bu süreçte Antalya Film Festivali 2005 yılında uluslararası bir yarışmayla ve farklı ülkelerden dağıtımçı, yapımcı vb. konukları ağırladığı film marketle uluslararası bir kimlik edinmeye girişir. Her iki etkinlik de seçimlerde yerel yönetimin değişimiyle 2009 yılında kaldırılmıştır. Daha sonraki dönemlerde ise sektöre yönelik, akreditasyonla sınırlandırılan ulusal ve uluslararası konukların davet edildiği kapalı devre bir etkinlik olarak Antalya Film Forum düzenlenmektedir. Bu çerçevede özellikle Antalya kentinin marka imajının turizm üzerinden yeniden biçimlendirildiği, doğal güzelliklerin yanı sıra fuar ve konferans gibi kapalı devre etkinlikler için de uygun hale getirilmek üzere pilot alan olarak kurgulandığı ve Antalya Film Festivalinde gerçekleşen keskin dönüşümlerin bu perspektife de hizmet ettiği düşünülmektedir. Antalya Film Festivali uluslararası niteliğiyle kendini yeniden yapılandırırken geçmiş dönemlerden farklı olarak etkinliklerini ikiye bölünmüş bir düzlemde biçimlendirmektedir. Günümüze kadar devam eden bu bölünmüş program yapısı, kente yönelik etkinlikler ve festival havzalarında ağırlıklı olarak sinema sektörüne yönelik endüstriyel etkinlikler olarak birbirinden bağımsız biçimde düzenlenmektedir. Bu ikili yapı özellikle TÜRSAK döneminde baskın bir biçimde Antalya'da hissedilmiştir. Festival havzasında akreditasyon, davetiye ya da az sayıda bilet satışıyla sağlanan sınırlı ve kent etkinliklerine oranla daha nitelikli programlar gerçekleştirildiği gözlenmektedir. Kent etkinlikleri programındaysa daha çok köyde ya da açık hava sinemalarında paket film gösterimlerini, şehir merkezindeki konser ve

yan etkinlikleri kapsayan ticari eğlenceler öne çıkmaktadır. Antalya Film Festivalinde belirgin olarak gözlemlenen bu kent ve film etkinliklerinin parçalanmış yapısı aynı zamanda film festivalinin organizasyon yapısının da belediye ve sektör profesyonelleri arasında ikiye bölünmesini de beraberinde getirmiştir. Bu bölünmüş yapı, taşeronlarla çalışma yöntemi her yıl düzenli ve kalıcı etkinliklerin varlığını da tehlikeye sokmaktadır. Süreklilik arz etmeyen organizasyon yapıları kısmen Adana ve özellikle Antalya Film Festivallerinde gözlemlenmektedir. İstanbul ve Ankara Film Festivallerinin süreklilik gösteren program ve etkinlik çizelgesi bulunurken, diğer festivallerde festival ekiplerinin kısa süreler içerisinde değişimleri ve yukarıda belirtilen yapısal sorunları nedeniyle keyfi uygulamalara varan olumsuz sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Bu süreksizlik kentteki festivalleri takip eden yerli halk için olduğu kadar sinema sektör bileşenleri için de takibi zor süreç yaratmaktadır. Covid-19 salgını sürecinde festival programlarında Antalya Film Festivali kapalı ve az sayıda etkinlikle kente yayılım noktasında eksik kaldığı gözlenmektedir. Adana Film festivali ise, Antalya'ya kıyasla 2021 yılındaki son film festivali programını daha aktif bir katılımı gerçekleştirmiştir. 2021 yılında Ankara ve İstanbul program çeşitliliğini korurken, bilet fiyatlarının yüksekliği İstanbul için olumsuz bir durum olarak görülmüştür.

Türkiye'deki Film Festival Mekânları ve Kentsel Alanlar

Genel olarak festivaller ve özelde film festivalleri kentsel mekânı dolaylı ve doğrudan olarak birçok açıdan etkilemektedir. Richards ve Palmer (2010), festivalleri; geçici etkinlikler aracılığıyla kısa süreli olarak kentin kamusal alanlarında sembolik ve belirli bir amaca yönelik kültürel alanların oluşturulması olarak vurgulamaktadır. Diğer taraftan Roche (2011) bu etkileri kısa ve uzun vadede farklı sonuçları olan daha karmaşık süreçler olarak değerlendirmek gerektiğini belirtmektedir (aktaran Cudny, 2016:79). Film festivallerinin içinde bulunduğu kentin ekonomik ve kültürel yaşamına bir hareketlilik getirdiği belirgin biçimde gözlenmektedir. Film festival dönemlerin-

de, festival yönetimleri geçici olarak belirli sinema salonlarını, kültür merkezlerini, üniversite vb. kurumların binalarını gerek film gösterimlerini gerekse yan etkinliklerini gerçekleştirmek amacıyla kullanmışlardır. Türkiye'deki film festivalleri bağlamında değerlendirildiğinde; kentteki yerel sinemalar, festivallerin ana merkezleri olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul Film Festivali, uzun yıllar Emek Sineması ve Atlas Sineması'nı ana merkez olarak konumlandırırken; Ankara Film Festivali ise Batı Sinemaları, daha sonra Kızıllırmak sineması, oradan da günümüzde de olduğu gibi Büyülü Fener sineması ile gösterimlerine devam etmektedir. Aynı şekilde Adana ve Antalya Film Festivalleri de kentteki sinemalarla ve geçici olarak kentsel mekânlarda kurdukları açık hava sinemalarında film gösterimlerini gerçekleştirmektedir. Adana ve Antalya için belediyelerin kültür salonları da etkinlikler için uzun yıllardır kullanılmaktadır. Antalya Film Festivali, özellikle film festivalinde kullanılmak üzere kentte yeni mekânlar oluşturmuştur. 1980'li yıllarda düzenlenen müzik festivali ve kentteki diğer konserlerde kullanılmak üzere Konyaaltı Açık hava Tiyatrosu, daha sonraki yıllarda kentin gelişimine paralel olarak ve düzenli festival mekânı olarak planlanan Antalya Kültür Merkezi ve Cam Piramit Kongre ve Fuar Merkezi film festivalinin kente kazandırdığı kalıcı mekânlar olarak inşa edilmiştir. Kentlerdeki diğer etkinlik alanlarıysa, genellikle festivallerle yerel bileşenlerin (ilçe belediyeler, üniversiteler vb) festival süresince kurulan işbirlikleri çerçevesinde şekillenmektedir.

Kentlerdeki sinema salonlarının giderek azalması ve AVM'ler içinde açılan sinema salonlarının artmasıyla festivallerin gösterim mekânları da değişikliğe uğramıştır. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra belirgin bir biçimde kentlerin dokusunu dönüştüren kentsel dönüşüm projeleri kentli bireylerin ortak hafızasında belirgin yerleri olan mekânların soylulaştırma ya da kent merkezlerinin ranta dayalı dönüşümleri amacıyla yıkılarak yeni yapılara dönüştürülmesiyle karşı karşıya kalmıştır. (Temiz, 2019:18-19). Kentlerin ortak alanlarında yaşanan bu dönüşüm Emek Sineması ve Atlas Sineması'nda yaşa-

nan süreçte⁹ kendini belirgin biçimde göstermektedir. Film festival mekânlarının sembolik olarak varlığı giderek zedelenmekte, festival gösterim alanları kentin dönüşümüne paralel olarak ticari birer tüketim alanı olarak yeniden yapılandırılan alanlara doğru kaymaktadır. Kentteki film gösterim mekânlarının giderek küçülmesiyle dolayısıyla festival sırasında eskiden daha kalabalık izleme deneyimlerine sahip film festivallerinin de giderek daha az insana ulaşmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu da film festivallerinin kolektif ve yoğun etkileşimini olumsuz yönde etkileyerek film festivali atmosferinin sıkıştırılmış bir eksene indirgenmesine sebep olmaktadır (Taş, 2013:78). Antalya Film Festivalinde yukarıda bahsedilen bölünmüş yapı, festival havzasındaki mekânlara akreditasyonlar aracılığıyla yapılan sınırlı katılımla sonuçlanmıştır. Endüstriyel etkinliklere katılımın sınırlandırılması profesyonel gelişimin önünü açmakla birlikte bağımsız yapımların kitlelere ulaşımını da görece azaltmıştır. Bu da geçmiş yıllarda kente yayılım gösteren film festival mekânlarının giderek azalmasına neden olmaktadır. Diğer taraftan gelişen teknolojiler nedeniyle daha güçlü teknik altyapıya sahip salonların gösterim kalitelerini olumlu yönde etkilediği bir gerçektir.

Türkiye'deki Film Festivalleri ve Kamusal Alan

Mekânları biriktirme, kullanma biçimlerini belirleyen mekânın örgütlenme ilkesi olan politikadır (Baker, 2005:64). Dolayısıyla kent mekânı ve ortak alanlara dair olan her türlü kullanım biçimini, bu alanlarda yaşanan dönüşümü ve bu ilkelerin belirlenmesini politikanın alanından bağımsız olarak düşünmek mümkün olmamaktadır. Mekânın kullanım biçimleri demokratik katılım ve eşitlik gibi politik kavramları içermektedir. Böylece Kluge'nin de vurguladığı gibi "kamusal alan, politikanın kabıdır; bu kap her türlü mücadelenin savaş dışı yollarla karara bağlandığı yerdir" (aktaran Özbek, 2004:181). Kamusal alan tartışmaları, kamusal alanın tanımı ve bu tanımı belirleyen öncüllerin yanı sıra bu alanın kullanım değerine ve ulaşılabilirliğine dair görüşleri de içermektedir. Çalışmanın bu başlığı kentsel mekânlarda ticari tüketime dayanmayan karşılaşma ve demokratik

9 <https://fasikul.altiyazi.net/pano/atlas-sinemasini-kim-isletecek/>

katılım alanları olarak film festivallerinin değerlendirilmesine odaklanmaktadır. Kamusal alanla ilgili tartışmalar, kent hakkıyla birlikte film festivallerinin değerlendirmesinde farklı bakış açısı yaratabilmesi açısından önemsenmektedir. Bu alandaki tartışmalar; Habermas'ın burjuva kamusal alanı ve onun yapısal dönüşümü üzerine 1962 yılında yayınladığı eksen üzerinden çeşitlenmektedir. Habermas, modern kent deneyimiyle birlikte, burjuvazinin yarattığı, kurucu kamusal alan ilkelerine sahip, yurttaşların tümünün katılımcı potansiyeliyle bir tartışma alanı yaratabilmesini özgün bir deneyim olarak benimsemektedir. Habermas'a göre burjuva kamusal alanı giderek dönüşmekte ve özgün deneyimini koruyamamaktadır (2004:95-100). Hansen, bu deneyim (Tecrübe - Erfahrung) kavramını tartışmaya açarak özellikle eleştirel kuramın – Adorno, Benjamin ve Kracauer – çerçevesini görünür kılmaktadır. Hansen'e göre:

“Deneyim (Tecrübe - Erfahrung), bir yandan, deneyim sahibi olma ve düşünömsellik (reflexion), ilişkiler ve bağlantılar görebilme, gerçeklik ve fantaziye el çabukluğuyla birbirine geçirebilme, geçmiş hatırlama ve başka bir geleceği tahayyül edebilme yeteneklerine dayanmaktadır. Öte yandan tam da bu yeteneklerin, endüstrileşme, kentleşme ve modern tüketim kültürünün saldırısı altında tarihsel olarak parçalanmasına ve dönüşümüne işaret ediyor. Böylece diyalektik bir dönüşle empatik anlamıyla tecrübe, tarihsel parçalanmanın, kaybın, kopuşun ve değişimin etkilerini kaydedebilme ve bunlarla baş edebilme yeteneğini içeren bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır” (2004:150).

Deneyimin yapısının günümüzde yaşadığı dönüşümü, tahakküm ve tahakkümün yeniden üretilmesi sorunsalı üzerinden tartışmaya açan Negt ve Kluge'den beslenen Özbek, çağdaş toplumlar da kamusal alanı üçe ayırarak; egemen, alternatif (radikal) ve karşıt (proleter devrimci) kamusal alanlar olarak sınıflandırmaktadır. Egemen kamusal alanı, devlet ve endüstriyel-ticari araçların geriliminden beslenen karmaşık yapıları barındıran bir alan olarak tanımlayan Özbek, burjuvazinin; toplumsal eşitsizliği sürekli yeniden üreterek güç dengesini kendi lehine bu kamusal alan içerisinde korumaya çalıştığını belirtmektedir. Alternatif kamusal alanları ise sermayenin

küresel saldırısıyla ezilenler lehine verilen mücadelenin söz ve eylem alanı olarak tanımlamaktadır. Negt ve Kluge ise karşıt kamusal alanları sermaye-emek çelişkisi üzerinde yükselen sınıf mücadelesi zemininde; kurucu ve kolektif bir deneyim olarak benimsemektedir. Bu noktada Özbek; alternatif ile karşıt kamusal alanların birbirini destekleyen ve birbirine ihtiyaç duyan bağlamını da görmezden gelmemektedir (2004:182-183).

Kamusal alanın özetlenen bağlamı içerisinde film festivallerinin yarattığı karşılaşma, iletişim ve etkileşim potansiyelinin açığa çıktığı söyleşiler, paneller, atölyeler, sinema okulları, birlikte film izleme deneyimleri, forumlar gibi program başlıklarının bu tartışmalar bağlamında değerlendirilmesi mümkündür. Sektör bileşenlerinin kendi aralarında ve kentteki izleyiciyle kurduğu etkileşim kamusal alanların niteliklerinden beslenmektedir. Sektörün kendi içinde düzenlediği akreditasyonla sınırlandırılan kapalı devre etkinlikler bir taraftan kamusal alan deneyiminin besleyici potansiyelini güçlendirmekte, diğer taraftan farklı profillerin karşılaşma ve etkileşimini olumlu yönde etkilemektedir. Film festivalleri giderek tekelleşen ticari üretim ve dağıtım alanları dışında kalan bağımsız üretim alanlarını destekleyerek, üretimin artmasına ön ayak olmuşlardır. İstanbul ve Ankara Film Festivalleri aynı zamanda merkezde olmasından kaynaklı olarak bağımsız yönetmenlerin beslendiği bir ortamı da kentsel alan içinde üretebilmeyi başarmaktadır. Antalya ve Adana'daki film festivalleri ise özellikle yüksek ödül rakamlarıyla Türk sinemasındaki üretimi doğrudan maddi olarak desteklemektedirler. Diğer taraftan amatörlerle sektör profesyonelleri arasındaki karşılaşma alanları endüstriyel ve ticari tahakküm biçimlerini yeniden üretme tehlikesini barındırmaktadır. Bu tahakküm, hem bağımsız film üretiminin içerik ve söylemlerini egemen söylem lehine şekillendirme düzeyinde hem de sansür aracılığıyla bazı bağımsız yapımları doğrudan yok sayma eğilimi olarak düşünülmelidir. Bu çerçevede Türkiye'deki film festivallerinin tümünün kazanımı olan kamusal alanlar 2014 yılında başlayan festivallerdeki sansür tartışmalarından olumsuz biçimde etkilenmiştir. Antalya'da başlayan süreç, İstanbul Film Festivali, Ankara Film Festivali ve Adana'nın da içinde bulunduğu bir

krize dönüşmüştür.¹⁰ Ülke çapında yaşanan gelişmeler bir taraftan festivallerin protesto edilmesine, alternatif forumlar düzenlenmesi gibi etkinliklerin ortaya çıkmasına diğer taraftan da 2019 yılına kadar gelen süreçte de birçok festivalin kadrolarını değiştirmesine sebep olmuştur. Bu süreç, 2017-2018 yılları arasında Antalya Film Festivalinde ulusal yarışmanın kaldırılması gibi büyük bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Yaşanan bu süreçlere hem kentteki izleyiciler hem de sektör tarafından kısa süreli olsa da alternatif kamusal alanlar ekseninde değerlendirilebilecek yanıtlar verilmiştir. Özellikle İstanbul ve Ankara'da kentin farklı alanlarında ücretsiz olarak forumlar ve söyleşiler düzenlenmiştir. Antalya ve Adana'da ise yerel yönetimlerin dönüşümüne paralel olarak yeni ekipler oluşturulmuştur. Antalya'da ulusal yarışma yeniden programa dâhil edilmiştir. Diğer taraftan da bu süreç uzun süredir daha küçük ölçekte ilerleyen bazı festivallerin karşı kültürler ve alternatif kamusal alanlar olarak öne çıkmasını da tetiklemiştir. Uzun süredir devam eden Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Pembe Hayat KuirFest ve İşçi Filmleri Festivali, Documentarist, Sürdürülebilir Yaşam Festivali, Film Amed, İnsan Hakları Film Festivali gibi festivaller daha çok kentte düzenli işbirlikleriyle film gösterimlerini arttırmışlardır. Bu çerçevede kentteki izleyici profilleri de yapımlarla karşılaşma olanaklarını çeşitlendirmişlerdir. Tematik film festival programları, sadece farklı yapımları izleyiciyle buluşturmamış aynı zamanda şimdiye kadar sürdürülen festival yapılarının – jüri ve değerlendirme kriterleri, festival program ve içerikleri, vb. - ortaya çıkan sansür krizi sırasında sorgulanması için alternatif kamusal alanlar için birer zemin de oluşturmuşlardır. Bu alternatif zeminler, yaşanan krizden sonra yeni oluşan ekiplerin de eleştirel bir değerlendirmesinin önünü açmıştır. 2019 yılında ülkedeki festivallerin yönetmelik ve değerlendirme ölçütleri SE-YAP tarafından yayınlanan bir bildiriyle tartışmaya açılmıştır.¹¹ Yayınladıkları bildiri; özellikle festival yönetimlerinin son yetkili konumunda olması bunun sinema

10 Sansür krizi süreci için bkz. <https://fasikul.altyazi.net/seyir-defteri/festivallerde-yeniden-bulusabilecek-miyiz/>

11 SE-YAP Bildiri için bkz. <https://fasikul.altyazi.net/pano/seyaptan-2019-aciklamasi-festivallerimiz-alarm-veriyor/>

bileşenlerine verdiği olumsuz etkiler değerlendirilmiştir. Bildiri, Türkiye'deki ana film festivallerinin program ve içeriklerini dönüştürmeleri, yapısal dönüşümlerini gerçekleştirmeleri noktasında öz eleştiri yapılabilmesi için baskı unsuru yaratmayı hedeflemiştir. Kadınların festivallerde %50 oranında katılımının hedeflendiği sözleşme birçok festival tarafından bu süreçte imzalanmıştır. Alternatif alanların ve tematik festivallerin aracılığıyla; ana festival izleyicisi kentte farklı alanlarda kendilerine etkin yerler açabilmeye, çeşitlenerek artmaya, örgütlenmeye, farklı kentsel mekânlarda da bir araya gelmeye, sinema dışında seyir alanları oluşturmaya özetle politikleşmeye başlamışlardır. LGBTİ'nin özellikle sanal alanlarda güçlenmesi, Kars Sinema Topluluğu'nun, Lüleburgaz Film Topluluğu'nun alternatif ve düzenli bir seyir mekânı ve deneyimi oluşturması örnek olarak düşünülebilir. Tüm bu gelişmeler kent hakkı olarak film festival alanlarının bir karşılaşma ve yapıt olabilme potansiyelini pekiştirmesine rağmen; baskıya yanıt veren tüm bu "anomik grupların" şekillendirdiği heterotopik mekânların er veya geç hâkim praksis tarafından kontrol altına alınabileceği gerçeği unutulmamalıdır (Lefebvre, 2019:123). Egemen kamusal alanın, hâkim praksisi kontrol altında tuttuğu gerçeği göz önünde bulundurularak izleyici deneyiminin eski dönemlerdeki dönüştürücü potansiyel taşıyan kitlesel biçiminden uzaklaştığı ve daha küçük gruplara bölünmüş olduğu da olumsuz bir gerçeklik olarak öne çıkmaktadır. Film festivallerinin kitlesel katılımlarının giderek düşüşte olduğu görülmektedir, bu durum izleyici ile sektör arasındaki karşılaşma olasılıklarını olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Ağırlıklı olarak bağımsız film çalışmaları olan yapımcı, yönetmen ve diğer çalışanların kendi aralarında gerçekleştirdiği giderek belirli noktalarda, belirli grupların tahakkümlerine yenik düşebilen, giderek daha küçük gruplaşmalarla daralan ve kitlelerden uzaklaşan bir boyutu da bulunduğu gözlenmektedir. Alternatif olarak yaratılan belirli direnç noktaları uzun süreli bir etkileşimden ziyade daha geçici ve kısa sürelidir. Dolayısıyla sinema sektörünün emek ve üretim bağlamının göz önünde bulundurulması önemlidir. Sektörde artan dijital platformlar, bağımsız yapımların gösterdiği artış çerçevesinde kadınlar, sinema set çalışanları, gibi alanlarda daha fazla örgütlü

yapılar artış göstermeye başlamaktadır. Karşıt kamusal alanlar çerçevesinde forumlar, sendikal faaliyetler de yine bu bağlamda birbirini etkileyebilmektedir. Her ne kadar bu çalışmanın kapsamında olmasa da festivallerin sürekli çalışanları, geçici çalışanları ve gönüllüleri konusu da kentsel iş bölümü ve kentteki insan emeği noktasında bir değerlendirme önemsenmelidir. Kentte yaşayan birçok genç özellikle hizmet sektörü aracılığıyla festivallerde sadece izleyici ya da katılımcı olarak değil çalışan olarak da bulunmaktadır. Bununla ilgili hizmet sektörü, emek-sömürü ilişkisi, festival çalışanlarına yönelik yapılabilecek kuramsal çalışmalarının da etkili olabileceği ve kent hakkının dolaylı bileşenlerinden biri olarak ele alınabileceği düşünülmektedir.

Festival Arşivleri ve Kentli Bireyin Belleği

Postmodernizm, bir taraftan büyük anlatıları, tarihsel ilerlemeyi ve belleğin sürekliliğini zedelemekte diğer taraftan da küreselleşmeyle yayılan neo-liberal politikaların eşliğinde kentsel alanın tüm tarihselliğinin de sermaye tarafından yağmalanmasının önünü açmaktadır (Harvey, 2010:71) Festivaller ve özelde film festivallerinin kent hakkı bağlamında ele alındığı bu çalışmada bellek hem toplumsal hem de bireysel seviyede önemlidir. Kentli bireyin yaşadığı kentle kurduğu tüm aidiyet bağlarını oluşturan bellek, kentsel mekânla sıkı sıkıya bağlı kolektif bir deneyim olarak da bireyi biçimlendirmekte ve etkilemektedir. Halbwachs, kolektif bellek ve uzam ilişkisini değerlendirirken, ev, nesnelere ve çevresiyle girilen bireysel ilişkinin; kentler, mahalleler, sokaklar düzeyinde nasıl genişlediğinin altını çizerek "uzamsal bir çerçevede gelişmeyen hiçbir kolektif bellek bulunmamaktadır" tespitini yapmaktadır (2017:142-155). Festivaller ve özelde film festivalleri, bireylerin kentsel yaşama katıldıkları, birlik ve aidiyet duygusu geliştirdikleri bir deneyimdir. Uçar İlbuğa; 1960 ve 70'li yıllarda Antalya ilindeki seyir deneyimlerini inceleyen çalışmasında Antalya film festivalinin özellikle "sevilen ve beyazperdede özdeşleşilen oyuncularla karşılaşma olanağı yaratmasıyla", kent merkezinin bir haftalığına da olsa etkinlikler aracılığıyla "bir şenlik mekânına dönüşmesiyle" kentteki bireylerin seyir deneyimlerinde önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir (2018:83-84). Film festivallerinin, fes-

tival mekânlarının ve programlarının dönüşümleri, bazı durumlarda tamamen ortadan kaybolmaları ya da ulaşılabilir niteliklerini kaybetmeleri kentli bireyin sinemayla kurduğu ilişkiyi de birçok açıdan etkilemektedir. Atlas ve Emek Sineması'nda gerçekleştirilen kentsel dönüşüm, ulusal yarışmanın geçici bir dönemde olsa Antalya Film Festivali programından çıkartılması gibi gelişmeler kentte yaşayanlar açısından bellek kaybı olarak tanımlanabilir.

Türkiye'deki film festivallerinin içerdiği etkinlikler ve film gösterim programları incelendiğinde film festivallerinin, yayınlarıyla sergileriyle, panelleriyle hem sinemanın hem de kentin belleğine yönelik çalışmalarında artış görülmüştür. Bu artış, aidiyet ve kente katılma, birlik duygusunu pekiştirme, kamusal alanda ifade ve yer kazanma gibi etkilerinden dolayı kent hakkı ekseninde film festivalleri için yapıcı ve olumlu bir çerçeve yaratmaktadır. Aynı zamanda sinemanın kendi deneyiminin belleğine yönelik program başlıkları da film festivalleri içerisinde giderek daha fazla yer bulmaktadır. Son dönem Türkiye'deki film festivallerinin gösterim programlarında restore edilmiş kopyaların izleyiciyle buluşmasına, festival bünyesinde Türk sinema tarihine yönelik yayınların hazırlanmasına, sinema tarihine yönelik panellerin etkinliklere dâhil edilmesine sıkça rastlanmaktadır. Kent ve kentteki sinema deneyiminin belleğine yönelik etkinliklerin arttığı -Adana Film Festivalinde gerçekleştirilen sinema turu, film gösterimi ve paneller, Ankara film festivalinde kent belleği çalışmalarını içeren VEKAM özel gösterimleri- gözlemlenmektedir. Antalya Film Festivalinde sansür nedeniyle gerçekleştirilemeyen 1979 ve 1980'li yıllardaki festivallerin jüri ve katılımcılarıyla yinelenmesiyle yapılan *Geç Gelen Altın Portakallar* projesi film festivallerinin kendi belleğine yönelik etkinliklerine örnek olarak verilebilir. Tüm bu etkinlikler ve gelişmeler festivallerin hem mekânsal hem de tarihsel belleği açısından olumlu olarak görülmektedir.

Nora, toplumların ve bireylerin belleğinin modernizmle birlikte parçalanarak bellek ve anımsamanın arşivsel bir kayıt süreciyle tanımlandığına, müzelere, arşivler ve kişisel koleksiyonlara, yıl dönümlerine, bayramlara, tutanaklara, anıtlara ve kutsal yerlere kadar

uzanan bir biçimde mekâna yayılıp cisimleştirildiklerine dikkat çekmektedir. Bu cisimleşmenin belleğin dinamik, etkileşimli potansiyelini ortadan kaldırma riski taşıdığına; sadece kaydetme ve sergilemeye indirildiğine, bu nedenle de bellek ve anımsamanın daha kolektif ve kapsayıcı niteliğini vurgulamanın önemine değinir (2006:19). Dolayısıyla film festivallerindeki etkinliklerin kolektif ve kapsayıcı niteliğinin festivalin kentteki dokusunun hatırlanması, ulaşılabilir, tartışılabilir ve değerlendirilebilir noktada bir sonraki kuşaklara aktarılması açısından da özel bir öneme sahip olduğu belirginleşmektedir.

Bellek konusunda önemli bir diğer nokta da film festivallerinin arşivlerinin saklanması, düzenli koruma altına alınması ve aktarılması gibi süreçlerin sistematik ve sağlıklı işleyebilmesidir. Araştırmacılar açısından önemli olan bu durum kentin belleğinin sürekliliğinin korunması ekseninde de önemsenmelidir. Aynı zamanda Türkiye'deki film festivallerinin ülkedeki sinema sektörünün belleğinin bir parçası olduğu da unutulmamalıdır. Film festival yöneticilerinin, film festivalini düzenleyen kurum ve kuruluşların bu bakış açısıyla hareket etmesi gerekmektedir. İstanbul ve Ankara Film Festivallerinin görece daha özerk ve süreklilik gösteren ekip ve yönetim deneyimlerinin etkisiyle Antalya ve Adana Film Festivallerine kıyasla daha avantajlı konumda olduğu düşünülmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak, çalışma Türkiye'deki film festivallerini; mekân, insan ve bellek açısından kapsamlı bir değerlendirmeye tartışmaya çalışmaktadır. Bu eksenle kent hakkı ve kamusal alan tartışmalarının yol gösterici başlıklarından faydalanılmıştır. Bu tartışmanın film festivallerinin ekonomi politik ve sosyo-kültürel değerlendirmelerine katkı koyacağı düşünülmüştür.

Çalışma boyunca öncelikli olarak Türkiye'deki kentsel gelişimin, kentlerdeki karma alanların film festivallerinin yönetim ve organizasyon yapılarıyla ilişkilendirilebileceği dolayısıyla film festivallerinin söylem ve etkinliklerini biçimlendirebileceği üzerinde

özellikle durulmuştur. Küreselleşme ve neo-liberal politikaların kent- sel yaşamda yaymaya çalıştığı söylemlerine süreklilik kazandırmak amacıyla, film festivallerinde yaşanan dönüşümü hangi yönde biçim- lendirdiği Türkiye'deki festivaller çerçevesinde örneklendirilmeye çalışılmıştır. Türk sinema sektörüyle ilişkileri göz önünde bulunduru- lduğunda film festivallerinin aynı zamanda sektörün mücadele ve gerilim alanlarını da barındırması kaçınılmazdır.

Festival mekânlarının kentsel mekânlarla ilişkisi hem kent dokusuna kazandırdıkları yeni mekânlar hem de kent dokusunun ze- delenmesiyle ortaya çıkan kayıp mekânlar bağlamında tartışılmıştır. Bu bağlam aynı zamanda festivalin kent alanının bütününe ne oranda yayıldığıyla ve kentteki bireylerin festival mekânlarına ulaşım ulaşı- madıklarıyla da ilişkilendirilmiştir.

Film festivallerinin kentin kamusal alanlarıyla ilişkisi kar- şılıklıdır. Egemen kamusal alanı yeniden üretme potansiyeline sahip olan film festivalleri, aynı zamanda alternatif kamusal alanların oluş- masının da önünü açabilmektedir. Yarıttıkları heterotopik alanla- rın hâkim ideoloji tarafından gasp edilebilme ve bu ideolojiye yenik düşebilme olasılığı bulunduğu dikkat çekilmektedir. Bu nedenle film festivalleri, kent hakkı çerçevesinde önemli bir unsur olmalarına karşın, şehrin tüm alanlarında bu hakkın elde edilmesi için verilecek topyekûn politik bir mücadeleden bağımsız düşünülmemelidir. Bu bağlamda film sektörünün karşıt kamusal alan yaratabilmesi de önemlidir.

Belleğin mekân ve insan deneyimiyle karşılıklı bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu nedenle film festivallerinin kentte ve sinema sek- töründe yarattığı deneyim hem kentin ve sektörün belleğini biçim- lendirmekte hem de bu bellek yaşanan süreci dönüştürmektedir. So- nuç olarak Türkiye'deki film festivallerinin içinde buldukları kent dinamiklerini görmezden gelmeden, bu dinamiklere alan açarak ve onları güçlendirerek ilerlemesi önemsenmektedir. Bu sayede sinema sektörüyle daha düzenli, kalıcı ve sürdürülebilir ilişkiler yaratılabile- ceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Baker, U. (2005). *Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme* Ankara: Paragraf Yayınları

Çetinkaya, T. (2013). *Altın Portakalın Öyküsü-50. Yılın Anısına*. Antalya: AKSAV Yayınları

Çimrin, H. (2012). *Bir Zamanlar Antalya: Tarih, Gözlem, Anılar Cilt:2*. Antalya: ATSO Kültür Yayınları

Cundy, W. (2016). *Festivalisation of Urban Spaces: Factors, Processes and Effects*. Switzerland: Springer International Publishing

Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Habermas, J. (2004). *Kamusal Alan*. M. Özbek (Çev.ve Ed.) Kamusal Alan (95-102). İstanbul: Hil Yayınları

Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*. B. Barış (Çev.) Ankara: Heretik Yayınları

Hansen, M. (2004). *Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin 'Kamusal Alan ve Tecrübe'si: Değişken Karışımlar ve Genişletilmiş Alanlar*. M. Özbek (Çev.ve Ed.) Kamusal Alan (141-177). İstanbul: Hil Yayınları

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. S. Savran (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Harvey, D. (2019). *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. A. Temiz (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

Hing, C., Wong, Y. (2016). *Publics and Counterpublics: Rethinking Film Festivals As Public Spheres*, M. de Valck, B. Kredel, S. Loist (Ed.) *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (83-99). New York: Routledge

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. I. Ergüden (Çev.) İstanbul: Sel Yayınları

Lefebvre, H. (2019). *Kentsel Devrim* S. Sezer (Çev.) İstanbul: Sel Yayınları

Lefebvre, H. (2020). *Şehir Hakkı*. I. Ergüden (Çev.) İstanbul: Sel Yayınları

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. M.E. Özcan (Çev.) Ankara: Dost Yayınları

Özbek, M. (2004). *Giriş: Politik Kamusal Alan ve Yaratıcılık*. M. Özbek (Ed.) *Kamusal Alan* (181-232). İstanbul: Hil Yayınları

Şengül, H.T. (2012). *Türkiye’de Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi*. F. Alpkaya ve B. Duru (Der.) *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (407-457). Phoenix Yayınları, Ankara.a

Taş, B. (2013). *Film Festivalleri: Kentler, İzleyiciler ve Endüstri*. *İdealkent Dergisi* 10 Sonbahar:72-85

Temiz, A. (2019). *Sunuş*. A. Temiz (Sunuş ve Çev.) *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru* (09-26). İstanbul: Metis Yayınları

Uçar İlbuğa, E. (2018). *1960-1970’li Yıllarda Antalya’da Sine- ma İzleme Deneyimleri*. *İlef Dergisi* 5(1). Bahar:61-90

Varlı Görk, R. (2010). *Nedir Şu Yeşilçamın Meyvesi ‘Altın Portakal’? Antalya’nın Yeniden Yapılandırılması Sürecinde*

Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Metalaştırılması.
Akdeniz İ.İ.B.F Dergisi (20):1-40

İnternet Kaynakları

<http://www.filmfestankara.org.tr/anasayfa> (01.11.2021)

<https://altinkozaff.org.tr/> (01.11.2021)

<https://altinkozaff.org.tr/about/> (01.11.2021)

<https://film.iksv.org/> (01.11.2021)

<https://film.iksv.org/tr/festival-hakkinda/tarihce-2>
(01.11.2021)

<https://filmfestankara.org.tr/tarihce> (01.11.2021)

<https://www.antalyaff.com/tr/> (01.11.2021)

Köstepen, E. (2019). "Festivallerde Yeniden Buluşabilecek Miyiz?" . <https://fasikul.altyazi.net/seyir-defteri/festivallerde-yeniden-bulusabilecek-miyiz/> (01.11.2021)

SE-YAP. (2019). "SEYAP'tan 2019 Açıklaması: "Festivallerimiz alarm veriyor." <https://fasikul.altyazi.net/pano/seyaptan-2019-aciklamasi-festivallerimiz-alarm-veriyor/> (01.11.2021)

Yücel, F. (2021). "Yenilenen Atlas Sinemasını Kim Nasıl İşletecek?" <https://fasikul.altyazi.net/pano/atlas-sinemasini-kim-isletecek/> (01.11.2021)

Film Festivalleri Üzerine Yapılan Akademik Araştırmaların ve Yazılı Medya alışmalarının Bibliyometrik Analizi: İstanbul Film Festivali ve Antalya Film Festivali'nin Diğer Film Festivalleriyle Karşılaştırılması

Ufuk Küçükcan¹

Özet

Film festivallerinin kültür endüstrisi ekonomilerine ve buldukları coğrafyaya katma değerlerinin yanında uluslararası sanat ve kültür ortamlarına etkileri çok daha önemli olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede uluslararası basın ve akademinin festivallere ilgisi, festivallerin etkileri açısından önemlidir. Bu çalışma yabancı film festivalleri ile Türkiye'de düzenlenen iki festivalin uluslararası yazılı medya ve akademik çalışmalar üzerindeki etkilerini anlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, bibliyometrik analiz yöntemi kullanılarak 1982-2020 yılları arasında festivaller hakkında akademik dergilerde yazılmış araştırma makalelerinin, değerlendirmelerin ve uluslararası yazılı basında çıkan haberlerin istatistiksel analizi yapılmıştır. Yazılı malzemeler (makale, değerlendirme, haber) EBSCO veri tabanı üzerinden araştırılmış, ayrıca SCOPUS Arts & Humanities Citation Index ve Social Sciences Citation Index atıf indekslerince taranan akademik dergilerdeki festivaller üzerine yazılmış makaleler değerlendirilmiştir. Araştırma için seçilen uluslararası festivaller FIAPF (La Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) tarafından akredite olmuş Cannes, Venedik, Berlin, Locarno, Karlovy Vary, Sidney, İstanbul Film Festivali ve

¹ Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi. Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, ufkc@hotmail.com ORCID ID: [0000-0002-6027-7461](https://orcid.org/0000-0002-6027-7461)

Uluslararası Antalya Film Festivali ile bağımsız olarak gerçekleştirilen Sundance Film Festivali ve Tribeca Film Festivali'dir.

Anahtar Sözcükler: Film festivalleri; İstanbul Film Festivali; Uluslararası Antalya Film Festivali; Akademik etki; Medya etkisi

Bibliometric Analysis of Academic Studies and Print Media On Film Festivals: Comparison of Istanbul Film Festival and Antalya Film Festival with Other Film Festivals

Abstract

In addition to the added value contributions of film festivals to the economies of the culture industry and the geography they are located in, their effects on the international art and culture environments can be considered much more important. In this context, the interest of the international press and the academy in festivals is important in terms of the effects of the festivals. This study aims to understand the effects of foreign film festivals and two festivals held in Turkey on international print media and academic studies. Within this framework, statistical analysis of research articles, evaluations and news in international print media about festivals written in academic journals between the years 1982-2020 was carried out using the bibliometric analysis method. Written materials (articles, reviews, news) were searched through the EBSCO database, and articles on festivals in academic journals scanned by SCOPUS Arts & Humanities Citation Index and Social Science Citation Index were evaluated. The international festivals selected for the research are the Cannes, Venice, Berlin, Locarno, Karlovy Vary, Sydney, Istanbul Film Festival and International Antalya Film Festival, and the Sundance Film Festival and Tribeca Film Festival, which are accredited by the FIAPF (La Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films).

Keywords: Film Festivals; Istanbul Film Festival; International Antalya Film Festival; Academic impact; Media impact

Giriş

“Festival” kavramı öncelikli olarak akla kalabalıklar, etkinlikler ve bir sosyalleşme alanı getirir. Ancak festival, aynı zamanda, bir pazar alanıdır: Belirli bir mekâna ve zaman dilimine sıkıştırılmış, bir ürün ya da ürüne dair tüm belirleyenlerin pazarlandığı bir alan. Harbord (2002) bu pazar alanını, on sekizinci yüzyıl kırsal fuar alanlarına referansta bulunarak, hem kentsel bir topluluğun hayal merkezi hem de onu ayakta tutan mal, emtia ve pazar ağları ile üretim yerleri ve ticaret alanları arasındaki yapısal ara bağlantı noktası olarak tanımlar. Ancak bundan daha da fazlası bu pazaryeri kültürün ve kültürel akışın canlı bir örneğidir.

“Film festivali” kavramının ilk akla getirdikleri de farklı değildir: Açılışlar, kırmızı halıda yürüyenler, basın toplantıları, medyanın ilgilendiği kulis ve magazin haberleri, ödüller, filmde filme koşturan sinefiller. Bu algı, film festivallerini medyanın bir söylem alanı ve sinefillerin bir sosyalleşme alanı olarak öne çıkartsa da film festivali, kırsal alan festivallerinde olduğu gibi, bundan çok daha fazlasıdır. Festival, merkez noktası olan “filmler” ile festivalin ana kitlesini oluşturan izleyicileri buluşturup kültürel bir paylaşım alanı yaratırken, aynı zamanda film yapımcıları ve dağıtımcılarını da doğrudan ya da dolaylı olarak bir araya getirerek bir pazar alanı yaratmaktadır. Bu pazar alanı film ve filmle ilgili ürünlere dair bir ekonomi yaratırken, festivalin kendisi de reklam ve sponsorluklar yoluyla bir eğlence ekonomisi yaratmakta, festivalin yer aldığı ülke ve şehir de hem uluslararası hem de yöresel olarak bir turizm ekonomisinden faydalanmaktadır.

“Film Festivalinin ne olduğu” sorusunun net bir tanımla kolayca cevaplanabileceği gibi görünen ancak hileli bir soru olduğunu belirten de Valck (2016), sabit tanımların film festivalleri anlayışını geliştirmek için çok yeterli olmadığını, bunun yerine ihtiyaç duyulan şeyin farklı durumları ortaya çıkarmak için kullanılabilecek farklı çerçevelerin olması gerektiğini ifade eder.

Bu araştırma da 'festivallerin etkisini' merkeze alarak bu etkiyi ölçmeye çalışmakta ve bunu yaparken de 'medya' ve 'akademi' çerçevelerini kullanmaktadır. Çünkü "film festivalleri bir iktidar sahnesidir" (Nornes, 2007; De Valck, 2007; Iordanova, 2016). Bugün festivallerin ulus ötesi nitelikleri onları küresel rekabetin bir parçası haline getirirken, yaratacakları etkiler hem kültürel hem ekonomik hem de politik olarak değişim yaratma kabiliyetine sahiptir.

Bir İktidar Alanı Olarak Film Festivalleri

Bugün dünyada yaklaşık 6000 film festivali boy göstermektedir. Cannes, Venedik, Berlin gibi büyük ve tanınmış film festivallerinin yanında Sundance, Tribeca, Locarno gibi orta ölçekliler ve İstanbul, Sydney, Karlovy Vary, Moskova gibi onlarca küçük ölçekli festival ve bunların yanında da yüzlerce mini festival yapılmaktadır. Boyut, festivaller arasındaki temel ayırıcıdır. Uluslararası ve ulusal olması ilk belirleyen olmakla birlikte "gösterilen film sayısı, ziyaretçi sayısı ve organizasyon bütçesi" (de Valck, 2016, 2) büyüklüğün temel unsurlarıdır. En güçlü film festivalleri de istisnasız hatırı sayılır büyüklükte olanlarıdır. Büyüklük çok daha fazla ekonomik kaynağa ulaşım, çok daha fazla paydaş, çok daha fazla etki alanı ve kurumsal sürdürülebilirliği garanti altına almak demektir.

De Valck (2016) büyüme takıntısının festivallere yöneltilen en eski eleştirilerden biri olmasına karşın daha büyük olmanın mutlaka daha iyi olduğu fikrine tekrar tekrar meydan okunduğunu da hatırlatır. Devletlerin ve yerel yönetimlerin desteklediği, özel sponsorların yapısal olarak yatırım yaptığı ya da film endüstrisinin yeni pazarlara yöneldiği kimi festivaller bu meydan okumanın tarafı olmuşlardır - Pusan (1996), Beijing (2011), Tribeca (2002), Dubai (2004), Abu Dabi (2007) vb.

Avrupalı büyük üçlünün (Cannes, Berlin, Venedik) dışında A listesinde birkaç hatırı sayılır film festivali olmasına karşın büyük üçlünün ve dolayısıyla da Avrupa merkezli film festivalleri hegemonyasının varlığını kabul etmemek ve buna meydan okumak son derece

güçtür. Festival ağındaki coğrafi eşitsizlikleri tartışan Nornes (2014) bunu eski (post-) kolonyal yapıların yanı sıra batılı olmayan film kültürlerinin küçümsenmesine ve dil engellerine bağlıyor (aktaran Loist, 2016: 51). Elsaesser (2005) ve de Valck (2007) festival ağının Avrupalı köklerine işaret ederken Hollywood endüstrisinin küresel etkisinin göz ardı edilemeyeceği, kırmızı halılara bağlı değer ekleme makinesinin bir parçası olan dikkat ekonomisi için gerekli bir aktör olduğunu, dolayısıyla Avrupalılar için ötekileştirilemeyeceğini de belirtiyorlar.

Diğer taraftan üç büyüklerin tarihi incelendiğinde Avrupa merkezliyetçiliğinin politik ipuçlarını da bulmak mümkündür. 1932 yılında ilk film festivali olan La Mostra di Venezia (Venedik Film Festivali) Mussolini hükümetiyle birlikte güçlenirken, 1937-1939'da İtalya'daki faşist siyasi değişime doğrudan bir yanıt olarak Cannes'da uluslararası bir film festivali yaratma fikri Fransa'da ortaya çıktı. 1939'da planlanan ilk Cannes Film Festivali Almanya'nın Polonya'yı işgaliyle gerçekleşmedi. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1946'da gerçekleştirildiğinde "hümanist, popülist ve pasifist sinema" idealiyle kozmopolit bir vizyon tarafından yönlendirildi. Festivalin amacı "sinema sanatının tüm biçimleriyle gelişmesini teşvik etmek ve film üreten ülkeler arasında bir işbirliği ruhu geliştirmek" olarak açıklandı (Ostrowska, 2016: 19). Venedik Film Festivali bir sanat formu olarak sinemaya meşruiyetini kazandırırken (Wong, 2011,44) aynı zamanda film yapımı, dağıtımı ve gösterimi konusundaki Avrupa krizini çözen bir model oldu (de Valck, 2007, 24). Cannes Film Festivali'nin başarısı ise dünya çapında film endüstrisinde meydana gelen değişikliklere cevap verebilme ve yeni trendlere uyum sağlama yeteneğiydi. Bununla beraber Ostrowska (2016) festivalin ilk zamanlarındaki pasifist hedeflerle bağlantılı "hümanist film" fikrinin 1960'ların başında eleştirmenlerin ve yapımcıların festivalde önemli roller almaları sebebiyle "eleştirmenlerin filmine" dönüştüğünü, bunu 1970'ler boyunca "yönetmenin" veya "auteur filminin" izlediğini ve nihayetinde de festivalin hem film sektörü için bir buluşma yeri hem de yaratıcı film yapımcılarının dâhil olduğu film geliştirme süreçlerinin etkisiyle "Cannes filmi" fikrini aldığını belirtir.

Harbord (2002) Avrupa'nın II. Dünya Savaşı sonrası yenilenmesinde "Berlin projesinin" özellikle önem arz ettiğini vurgular: Bölünmüş bir organik dokudan bir şehri birleştirme görevini içeren şehrin yeniden inşası. Soğuk savaş döneminde stratejik bir refleks sonucu 1951'de kurulan Berlin Film Festivali diğer iki büyükten farklı bir yol izleyecekti. Wong (2011) Berlinale'in elit sanatı değil, kitle kültürü olarak sinema duygusunu ön plana çıkararak "Amerikan'ı" vurgulayan bir yol izlediğini belirtir. Belki de bu tercih, Berlin'in A-listesi statüsü için başvuruda bulunduğu film festivali düzenlemesi konusunda tek olan FIAPF (The Federation Internationale des Associations des Producteurs de Film) tarafından reddedilmesine neden olur. Jacobsen'e göre (2000) FIAPF, Venedik ve Cannes Film Festivallerinin prestijini korumak için bunu yapmıştır (aktaran Loist, 2016, 54). Ancak savaş sonrası dönem boyunca Berlinale, bir şehri Avrupa'nın kültür merkezlerinden biri olarak konumlandıracaktır. Harbord'ın (2002) 2000 yılında Berlinale hakkında medyanın yazdığı incelemelere dayanarak yaptığı yorum film festivalinin 21.yüzyılda aldığı pozisyon açısından ilginçtir: Komünizmden kapitalizme geniş bir ideolojik değişim. Harbord tarafından hareket, sosyalist tarzda rahatsız bir konumdan yeni bir ticaret merkezine metaforik bir geçişi temsil ediyor.

Avrupa'daki politik iklimin stratejik ortakları olarak yer alan bu üç festivalin yanı sıra daha çok sinemayı ve sinemaseverleri hedef alan festivaller de kuruldu. Savaş sonrasındaki on beş yıl hem Avrupa'da hem de Avrupa dışında festival modeli küresel hale geldi: Karlovy Vary, Çekoslovakya (1946), Locarno, İsviçre (1946), Bilbao, İspanya (1946), Edinburgh, İngiltere (1947), San Sebastian, İspanya (1953), Londra, İngiltere (1956), Melbourne, Avustralya (1951), Hindistan (1952), Mar del Plata, Arjantin (1954), Sidney, Avustralya (1954), San Francisco, ABD (1957) ve Moskova, Rusya (1959). Ayrıca 20. yüzyılın son çeyreği daha küçük erişime sahip bir dizi film festivalinin kurulmasına da tanıklık etti. FIAPF sisteminin getirdiği hiyerarşiyle birlikte festivallerin farklılaşması ve kategorik olarak sınırların çizilmesi belirginleşti. Bunun yanında bir dizi festival ulusal sinemaya, türlere ve kimliklere odaklanarak kuruldu. FIAPF'in akreditasyonuna başvurmayan ya da dâhil olmayanlar potansiyel bir olumsuzluğu, di-

şarda tutulma riskini karşılamak zorunda kaldı. Iordanova'nın (2009) vurgusuyla "kaliteli sinema akışına" erişimden uzak kaldı (aktaran Stringer, 2016, 40).

Bazı festivaller içinse FIAPF'a dâhil olmamak kesinlikle bir seçenek oldu. 1978'de Kuzey Amerika'da "Birleşik Devletler Film Festivali" adında Salt Lake City, Utah'da kurulan festival, 1980'de Park City'e taşındı ve 1985'de Robert Redford'un Sundance Enstitüsü tarafından devralınarak Sundance Film Festivali olarak adı değiştirildi. Hollywood ile işbirliği yapan festival, bağımsız film yapımçılığında yeni seslere olanak sağlayan bir platform olarak en etkili bağımsız film festivali haline dönüştü. De Valck (2016) Sundance'ı ticari film endüstrisiyle güçlü ilişkiler sürdüren mükemmel bir örnek olarak değerlendirirken Hollywood'un varlığı ve bağımsız, yerli, kurumsal alışverişin cazibesi bir araya gelerek Sundance'ın ana gücünü oluşturdu.

Türkiye'de de film festivallerinin başlangıç yılları Avrupa'daki savaş sonrasını takip eden, yukarıda anılan, bir dizi festivalin sonrasına denk gelir. Her ne kadar 1948'de "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti" tarafından "Yerli Film Müsabakası" adı altında bir yarışma düzenlense de bunu bir film festivali olarak kabul etmek mümkün değildir. 1953'de "Türk Film Dostları Derneği" tarafından düzenlenen ve Türkiye'nin ilk film festivali olarak kabul edilen "Türk Film Festivali" adı altında düzenlenen festival de sadece üç yıl sürdürülebilmiştir. 1964 yılında bir sanat festivali olarak başlayan üç yıl sonra tamamıyla bir film festivaline dönüşen "Antalya Altın Portakal Film Festivali" yerel sinema niteliğiyle uzun yıllar sürekliliğini devam ettirmiştir. FIAPF tarafından akredite olan festival, 2005 yılından itibaren "Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali" olarak uluslararası nitelik kazanmıştır. FIAPF tarafından akredite olan diğer bir film festivali "İstanbul Film Festivali"dir. Festival, 1982 yılında 6 filmlik bir "Sinema Haftası" olarak başlamış, 1983 yılında "Uluslararası İstanbul Sinema Günleri" adı altında devam etmiş ve 1989 yılında da FIAPF'a akredite olarak "İstanbul Film Festivali" adını almıştır. 2018 yılında yapılan bir araştırmaya göre 44'ü 'uluslararası' 37'si 'ulusal' olmak üzere her türlü kategoride (uzun metraj, belgesel, tematik, kısa vs.) Türkiye'de

toplam 81 film festivalinin yer aldığı görülmekte (Uğurlu ve Aşkan, 2018, 86) ancak bunlardan yalnızca ikisi FIAPF akreditasyonuna sahip olarak uluslararası anlamda tanınmaktadır.

Film Festivallerinin Ekonomik Etkisi

Bugün film festivalleri öncelikli olarak, özellikle ticari amaç gütmeyen bağımsız "sanat sinemasının" (art house) ağırlandığı alanlar olarak bilinse de festivallerin dolaylı ve doğrudan biçimlerde yarattığı ekonomi oldukça büyüktür. Doğrudan etki, film festivallerinin toplam gelir ve yarattıkları istihdam üzerinden değerlendirilirken dolaylı etki ise öncelikli olarak turizm alanında katılımcı harcamalar üzerinden gerçekleşmektedir. Ayrıca festivaller, gösterimi yapılan filmlerin bundan sonraki gişe gelirleri üzerindeki olası etkisini artırırken, festivaller içerisinde ya da çevresinde gerçekleşen etkinliklerle de yapımcılar, dağıtımıcılar ve fonlar arasındaki etkileşimi artırmakta ve film endüstrisine yön vermektedir.

Sadece ticari amaç gütmeyen sanat sinemasının değil kâr amacı gütmeyen sanat endüstrisinin dünya ve ülke ekonomileri üzerindeki etkisi bilinen bir gerçektir. "American for the Arts" tarafından 2000 yılında yapılan bir ekonomik etki araştırmasına göre kâr amacı gütmeyen sanat endüstrisi ve izleyicilerinin yarattığı toplam ekonomik etki 134 milyar dolardır (Grunwell ve Ha, 2008, 202). Bunun oldukça geniş bir hacmini sanat festivallerinin yarattığı ekonomi oluştururken festivaller içerisinde de sayısı yaklaşık 6000'e ulaşan film festivalleri önemli bir pay sahibidir.

2021 yılında, covid-19 pandemi sürecinde gerçekleştirilen, Cannes Film Festivali'nin sadece turizm endüstrisindeki ekonomik etkisi 195,87 milyon Avro olmuştur (O'Brien, 2021). Cannes'a göre çok daha genç bir festival olan Sundance Film Festivali'nin 2020 yılı için yapılan ekonomik etki raporunda yaklaşık 44 bini eyalet dışından olmak üzere 116.800 kişinin festivale katıldığı ve festival boyunca 135 milyon doları eyalet dışından gelen katılımcıların harcaması olmakla birlikte toplam 167,5 milyon dolarlık bir ekonomik etki olduğu belir-

tilmiştir (Sundance Film Festival Economic Impact, 2020). Türkiye’de doğrudan film festivallerinin ekonomik etkisi üzerine bir çalışmaya rastlanmamış olmakla birlikte İstanbul Film Festivali’ni de düzenleyen İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın tüm faaliyetleri üzerine 2011 yılı için yaptığı “İKSV Ekonomik Etki Araştırması”na göre 21 milyon TL’si doğrudan, 38,3 milyon TL’si dolaylı ve 31,7 milyon TL’si de genel ekonomideki çarpan etkisi olmak üzere 70 milyon TL’lik bir toplam ekonomi etkisi olduğu görülmektedir (İKSV raporu, 2012). Unutulmamalıdır ki yaratılan bu ekonomiler festivallerin devamlılığının ve dolayısıyla da kültürel hayatın devamlılığının güvencesidir.. Dolayısıyla festivallerin film endüstrisi, medya ve kültürel hayat üzerinde yaratacağı etkilerin büyüklüğü, festivallerin devamlılığını sağlayan ekonomik sürekliliğin de belirleyicisi konumundadırlar.

Film Festivallerinin Medya Etkisi

Film festivallerinin medyayla etkileşim ilişkisini iki şekilde değerlendirmek gerekir. Birincisi, festivaller bir kamusal alandır ve sıkıştırılmış bir zaman-mekânda bu kamusal alanın düşünce alışverişine yol açan bir tartışma ortamına dönüşmesini sağlar. İkincisi ise medya etkisi yüksek profilli festivallerin sponsor bulma, reklam alma, gelir elde etme, katılımcı sayısını artırma gibi ekonomik etkisinin özellikle festivallerin sürdürülebilirliği açısından önemi büyüktür.

Harbord’ın (2002) dediği gibi gazetecilik söylemi, çağdaş festivali ekonomi ve kültür arasında bir çıkar çatışması olarak okur: Ticaret sanata karşı, değerli olan cazibeli olana karşı. Günlük yaşam ve sanat arasında tarihsel bir bölünmenin varsayımlarını yeniden üreten bir yorum. Medyanın bu söylemi filmler, film endüstrisi, film tarihi ve kültürü hakkında bilgilerimizi genişletmemize yardımcı olurken siyasetin ve toplumsal hareketlerin çatıştığı bir tartışma ortamını da üretir. De Valck (2016) bu anlamda festivallerin gündem belirleme ve olaylara müdahale etme konusunda eşsiz bir potansiyele sahip olduğunu, estetik zevkleri, politik inançları ve hayata bakış açısını etkileyebildiğini belirtir.

Harbord (2002:60) festival sınırları içerisinde medyayla ilişkili dört söylemin faaliyet gösterdiğini söyler:

“İlki festival katalogları, röportajlar, basın bültenleri ve diğer metinlerde dolaşan bağımsız film yapanlar ve yapımcıların söylemleri. İkincisi, etkinlikler, tartışmalar gösterimler ve “yeni” hakkında yorumda bulunan medya temsili söylemleri. Bunlar yerel, ulusal ve uluslararası basın metinleridir. Üçüncüsü, ticari basına yansıyan, sözleşme metinlerinde yer alan satın alma, fiyat, telif hakları gibi ticari işlerle ilgili söylem. Dördüncüsü, yerel basın bültenleri, broşürler, reklamlar ve rehberlik kitaplarıyla film etkinlikleri ve festivalin bulunduğu yer arasındaki ilişkiyi sağlayan turizm ve hizmet endüstrisinin söylemi. Bunların hepsi medya etkinliği olarak film festivalini oluşturan söylemsel biçimlerdir.”

Özellikle medyanın içerisinde yer aldığı söylemsel faaliyetler irili ufaklı tüm festivalleri etkilerken uluslararası etiketi olan film festivalleri için çok daha önemlidir. Çünkü uluslararası film festivalleri küresel film kültürünün önemli bir parçasıdır. Bugün sadece bağımsız sinemanın değil ticari sinemanın da yönlendiricisi konumuna gelmiş, sinema endüstrisinin de üretim ilişkileri açısından ana ilgi alanlarından birisi olmuştur. Peranson’un (2008) da vurguladığı gibi uluslararası festivaller sadece yerel ve ulusal izleyicileri değil uluslararası izleyicileri hedeflerken özellikle büyük uluslararası festivaller norm belirleme kapasiteleri nedeniyle dağıtımıcılar, alıcılar, yapımcılar ve sponsorların ana ilgi noktası konumundadırlar (akt. De Valck, 2016, 3). Bu nedenle uluslararası popüler medyanın film ve festival değerlendirmeleri sinefilleri ve uluslararası izleyicileri etkisi altına alırken akademinin, film eleştirisinin ve film endüstrisinin yakınsandığı *Screen International*, *Film Comment*, *Cineaste*, *Film Journal International*, *Forbes*, *Newsweek Global*, *Fortune* gibi ticari yayınlar global film kültürüne ve film endüstrisine yön verir. Bu yayınlar aynı zamanda festivalin yapıldığı ülkenin sinemasının tanınmasına ya da iyi bilinenin daha geniş yer bulmasına neden olurken uluslararası film yapımcıları, dağıtımıcıları ve fonların odağı haline gelir. Netice olarak medya, özelde de uluslararası yazılı basın, bir ürün olarak filmlerin değiş tokuşunda söz sahibi olurken onlar hakkında bilgi üreten ve da-

ğıtan kültürel bir alan, hem film hem de turizm endüstrisi için bir güç konumundadır.

Film Festivallerinin Akademik Etkisi

Film festivalleri üzerine akademik araştırma iki ana alanda ilerler. Birincisi, festivalin kendisi, diğeri ise festivalin ilişkide olduğu filmlerin çevresi (ödülleri, üretim, dağıtım, gösterim, izleyici vs.) üzerine yapılan araştırmalardır. Sadece filmin metni üzerine düşünen çalışmalar zaten akademinin ilgi alanındadır ve doğrudan bir festival çalışması kapsamında değerlendirilemez. Ancak festivalin bir değişken faktör olarak yer alacağı 'festival filmi-film biçimi', 'festival izleyicisi-alımlama' vs. gibi konularla ilişkisi kurulacaksa filmin kendisi bu kapsamda analiz edilebilir. Iordanova'ya göre (2016) festivallerin incelenmesi, filmin şu anda olduğu gibi ulusal sinemaların veya metinlerin birleştirilmesinden ziyade, önemli ulusötesi ve sosyal boyutlara sahip bir sanat formu olarak incelenmesinin anahtarıdır. Film festivallerini incelemek, sinemanın küresel bir sanat formu olarak evriminin tüm dinamiklerinin anlaşılmasını sağlayan daha karmaşık bir ulusötesi anlatı ortaya çıkarma çabasıdır. Iordanova'nın altını çizdiği ulusötesi anlatıya odaklanmak önemli olmakla birlikte ulusal sinemaların anlatılarının birleştirilerek ulusal sinema kimliklerini analiz etmeye ve sınırlarını görmeye çalışmak da festivallerle mümkün olabilir.

Metin analizinde olduğu gibi endüstri çalışmaları da geleneksel akademinin çalışma alanlarından biridir. Endüstri çalışmaları yapımla, dağıtım ve gösterim olarak üç ana nokta üzerine odaklanır. Yine Iordanova (2015) endüstri için bu üç ana soruşturma hattının unsurlarını bir araya getiren bir fenomen olan festival için bu çalışmaların hala yeterince net bir yere sahip olmadığını belirtmekle birlikte bu çalışmaların da festival çalışmalarında önemli bir yere sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle uluslararası festival sınırları içerisinde düzenlenen pazar alanları bu üç ana noktanın birleşiminin daha açık görülebileceği yerlerdir.

Ancak tüm bu çalışmaların ötesinde önemli olan, bir festivalin film festivali olarak incelenmesidir (Iordanova, 2016; de Valck,

2016). Festivaller paydaşları olan filmin kendisinin, film kültürünün, film endüstrinin, izleyicinin, tarihin, siyasetin, turizmin kesişme alanı olan fenomenlerdir. Bu fenomene bakmak kesişme alanındaki bu sorgulama alanlarının her birinin kendisi hakkında söyleneceklerden çok daha fazlasını söyleyebilir ama daha çok da festivalin kendisi hakkında söyler. Paydaşların her biri ile bu fenomen arasında kurulacak ilişkiler farklı sonuçlara yol açabileceği gibi paydaşların farklı olasılıklarla bir araya getirilerek çalışılması daha bütüncül bir bakışı da olanaklı kılar. Ayrıca kamusal alan olma özellikleri nedeniyle festivaller sosyoloji, psikoloji, siyaset bilimi gibi farklı disiplinlerin teorileri ve araştırma metodolojilerine de kapı açar.

Festivaller hakkında yapılan akademik çalışmaların geçmişi 1940'lı yıllara kadar dayanmaktadır. 1947'de Dilys Powell'dan 1955'te Andre Bazin'e ve 1969'da Thomas Elsaesser'e kadar seçkin film yorumcuları ve akademisyenleri, film festivalleri tarafından on yıllar boyunca sergilenen bazı benzersiz özellikleri araştırdılar. Ancak Jordanova (2016) bunların tipik festival incelemesi olduklarını, festivalin mekânlarının ve kenar çubuklarının kısa bir tanıtım tartışmasından sonra festival filmlerine odaklanıldığını belirtir. De Valck (2016) merkezine tamamen festivali alan akademik çalışmaların 2000'li yıllarla birlikte uçuşa geçtiğini söyler. Hatta 2008 yılında Film Festivali Araştırma Ağı (The Film Festival Research Network FFRN) kurulur. Marijke de Valck ve Skadi Loist tarafından oluşturulan bu ağ, film festivalleri için çalışan veya film festivalleriyle ilgilenen akademisyenler ve profesyonellerden oluşan gayri resmi bir ağıdır. Temel amacı, bilgi alışverişini kolaylaştırmak ve film festivalleri hakkında daha fazla araştırma yapılmasını sağlamaktır.

Akademisyenlerin hangi festivaller üzerine çalıştıkları da ayrı bir araştırma sorusudur. Burada festivallerin etkisi mi yoksa akademisyenlerin ilgisi mi sorusu ayrı araştırma konularının problemidir. Stringer (2016) Asya film festivalleri üzerine yaptığı çalışmada, festivallerin Avrupa merkezci hegemonyasının ve gücünün araştırma alanında da olduğunu, Avrupa dışı festival çalışmalarına daha fazla yönelmek gerektiğini söyleyerek bu eksikliği örtük olarak ifade

eder. Stringer'in çalışması, FIAPF eksenli bir güç ilişkisinin Avrupa ve Avrupa dışı tanımlanması üzerine olsa da mekânsal dinamiklerin festivallerde olduğu gibi araştırmalarda da görüldüğünün altını çizer.

Ancak bu çalışmada yapılması düşünülen uluslararası film festivallerinin medya ve akademik dünya üzerindeki etkisinin analizi, A-listesi festivallerin -özellikle büyük üçlünün (Cannes, Venedik ve Berlin)- diğer festivallerden daha baskın olacağı varsayımını kabul etse de diğerlerinin etkisinin ne düzeyde olduğu sorusunun cevabı hem araştırmaya konu olan festivallerin hem de benzerlerinin sorgulanmasına yol açabilir. Bu çalışma, yabancı uluslararası film festivalleri ile Türkiye'de yapılan iki festivalin (İstanbul Film Festivali ve Uluslararası Antalya Film Festivali) uluslararası yazılı medya ve akademik çalışmalar üzerindeki etkilerini anlamayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada bibliyometrik analiz çalışması yapılacaktır. Bibliyometri, belirli bir alanda belirli bir dönemde ve belirli bir bölgede kişiler ya da kurumlar tarafından üretilmiş yayınların ve bu yayınlar arasındaki ilişkilerin sayısal olarak analizidir. Bu analiz yöntemi-ne göre yayınlar ya da belgeler; yazar, konu, yayın bilgisi, atıf yapılan kaynaklar vb. özelliklerine göre nicel olarak analiz edilir (Pritchard, 1969, Al ve Tonta, 2004, aktaran Doğan, 2021). Bu çalışmada 'uluslararası film festivalleri' hakkında yazılan uluslararası veri tabanlarında ve atıf indekslerince taranan yayınlar analize tabi tutulmuştur.

Uygulanan yöntembilimsel yaklaşım için üç aşamalı bir süreç belirlenmiştir. İlk aşamada veri tabanı ve atıf indeksi seçilmiştir. Bu kapsamda mevcut çalışma için 'EBSCOhost' veri tabanı ve 'SCOPUS – Art & Humanities Citation Index ile Social Science Citation Index' atıf indeksi belirlenmiştir. İkinci aşamada, anahtar kelimeler belirlenmiştir. Bu çalışma için belirlenen anahtar kelimeler üçüncü aşamada seçilecek festivallerin isimleri kullanılarak "... Film Festivali" (örneğin, "İstanbul Film Festivali") şeklinde belirlenmiştir. Üçüncü aşama ise araştırma sınırlılıkları ve kriterlerinin belirlendiği

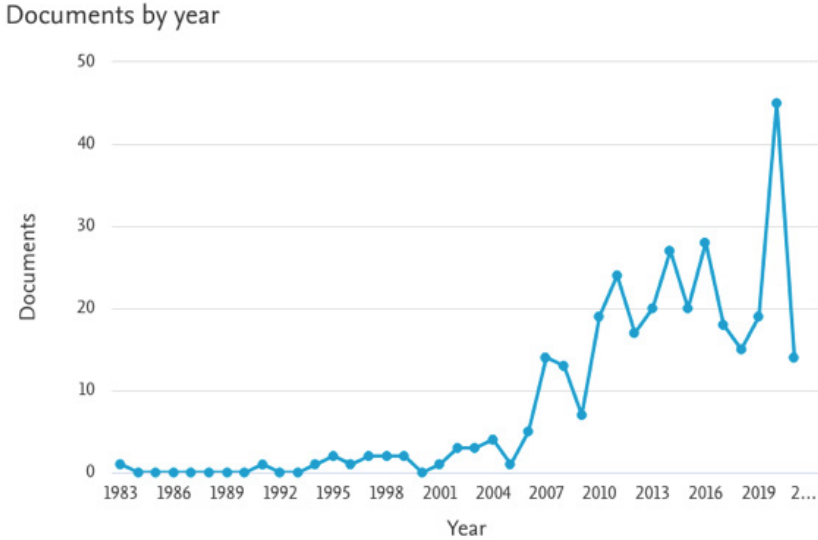
aşamadır. Buna göre ilk olarak EBSCOhost üzerinde tarama yapılan materyaller seçilmiştir: Akademik dergi, güncel dergi, ticari dergi, değerlendirme (review) ve haber. Scopus atıf indeksinde de taranacak materyaller "makaleler" ve "ikincil dokümanlar".

Buna göre ölçülmek istenen yazılı basın etkisi, EBSCOhost üzerinde taranacak güncel dergi, ticari dergi, değerlendirme ve haberler üzerinden yapılacaktır. Çalışmada ölçülmek istenen akademik etki de EBSCOhost üzerinden taranan uluslararası hakemli akademik dergiler ile SCOPUS Art & Humanities Citation Index ile Social Science Citation Index atıf indekslerince taranan akademik dergiler olmuştur. Tarama alanları ise "makale ismi (article title)", "özet (abstract)" ve "anahtar kelimeler (key words)" olarak belirlenmiştir. EBSCOhost üzerindeki tarama 1982-2020 yılları arasındaki yayınlanan materyallerden oluşmaktadır. Başlangıç tarihi olarak 1982 yılının seçilme nedeni çalışmanın odak festivallerinden biri olan İstanbul Film Festivali'nin başlangıç yılı olmasıdır. Diğer odak festival olan Antalya Altın Portakal Film Festivali 1964 yılında başlamış olmasına rağmen uluslararası nitelik kazanması 2005 yılında olmuştur. SCOPUS üzerinden taramada ise 2000-2020 yılları seçilmiştir. Başlangıç tarihinin 2000 yılı seçilme nedeni ise De Valck (2016) ve Harbord'ın (2008) belirttiği gibi film festivali üzerine yapılan çalışmaların yoğunluk kazanmasının 2000'li yıllar olmasıdır. Ayrıca SCOPUS üzerinden yapılan ön çalışma sırasında 1982-2020 arası makaleler taranmış ve tarama sonucu makale yoğunluğunun 2000'li yıllar olduğu ikinci kez onaylanmıştır (Grafik.1). Araştırmada karşılaştırılma için seçilen uluslararası film festivalleri, FIAPF (La Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) tarafından akredite olmuş 8 film festivali ile 2 uluslararası bağımsız film festivalidir. Akredite olmuş film festivallerinden ikisi çalışmanın odak festivalleri olan İstanbul Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali'dir. Diğer 6 akredite olmuş festivaller ise Cannes Film Festivali, Venedik Film Festivali, Berlin Film Festivali, Karlovy Vary Film Festivali, Locarno Film Festivali ve Sydney Film Festivalidir. Diğer iki bağımsız film festivali ise Sundance Film Festivali ve Tribeca Film Festivali'dir. Bunlardan FIAPF tarafından "Yarışmalı Uzun Metraj Film Festivali"

olarak akredite edilen Cannes, Venedik ve Berlin literatürde "major" film festivalleri, Karlovy Vary ve Locarno ise "mini-major" olarak geçmektedir. İstanbul, Antalya ve Sydney ise FIAPF tarafından "Özel Konulu Yarışmalı Uzun Metraj Film Festivali" olarak akredite olmuş literatürde "city (şehir)" festivali olarak geçmektedir. Bu seçimler sonucu festivaller hem FIAPF tarafından akredite olmuş ve bağımsız festivaller olarak hem "Yarışmalı Uzun Metraj Film Festivali" ve "Özel Konulu Yarışmalı Uzun Metraj Film Festivali" olarak hem de "major-mini-major-city" festivalleri olarak karşılaştırılabilecektir. Ayrıca 5 Avrupa ve 5 de Avrupa dışı film festivali coğrafi olarak ve de başlangıç yıllarına bağlı eski ve yeni festivaller olarak karşılaştırma yapılabilmesine olanak verebilir (Tablo.1).

Bulgular ve Yorum

EBSCOhost Verileri



Grafik.1 (erişim tarihi, Ekim 2021)

FESTİVALLER	TÜR	BAŞLANGIÇ TARİHİ
Venice	major	1932
Cannes	major	1946
Karlovy Vary	mini-major	1946
Locarno	mini-major	1946
Berlin	major	1951
Sydney (New directions in film)	city	1954
Sundance	independent	1978
Istanbul (New perspectives in cinema)	city	1982
Tribeca	independent	2002
Antalya (New Currents in Contemporary Cinema)	city	2005 (1964)

Tablo.1

EBSCOhost veri tabanında yapılan tarama sonucu toplam 44855 materyale ulaşılmıştır. Bunun 727'si akademik dergi, 8167'si güncel dergi, 33531'i haber, 556'sı değerlendirme, 1874'ü ticari yayındır. Festivaller içerisinde 19853 materyal ile Cannes Film Festivali en çok materyalin olduğu, onu 10267 materyal ile Sundance Film Festivali'nin takip ettiği görülmektedir. Cannes diğer film festivallerine göre çok öndedir. Bu iki festivalden sonra sırasıyla Venedik (5858), Berlin (3188), Tribeca (3060), Sydney (2321), Locarno (169), Karlovy Vary (71), İstanbul (60) ve Antalya (8) gelmektedir.

SCOPUS Verileri

SCOPUS Art & Humanities Citation Index (AHCI) ile Social Science Citation Index (SSCI) atıf indekslerinde yapılan tarama sonucu 256'sı makale, 309'u ikincil kaynak olmak üzere toplam 565 materyal olduğu tespit edilmiştir. Festivaller üzerine yapılan çalışmalarda en çok Cannes Film Festivali ile ilgili 197 materyalin olduğu görülmüştür. Onu sırasıyla Sundance (103), Berlin (93), Venedik (86), Tribeca (37), Sydney (20), Locarno (12), Karlovy Vary (9), İstanbul (6) ve Antalya (2) izlemektedir. EBSCOhost verilerinde olduğu gibi SCOPUS

FİLM FESTİVAL- LERİ	AKADEMİK DERGİ	GÜNCEL DERGİ	HABERLER	DEĞERLEN- DİRME	TİCARİ YAYIN
Cannes	248	3281	15481	144	699
Venice	121	972	4430	123	212
Berlin	161	488	2426	44	69
Karlovy Vary	10	27	31	2	1
Locarno	11	44	99	8	7
Sydney	22	50	2245	0	4
Istanbul	12	32	14	1	1
Antalya	3	3	2	0	0
Sundance	105	2465	6905	172	620
Tribeca	34	805	1898	62	261

Tablo.2 (erişim tarihi, Ekim 2021)

verilerinde de toplam materyal sayısında Cannes Film Festivali çok öndedir.

Festivallerin Yazılı Basın Etkisi

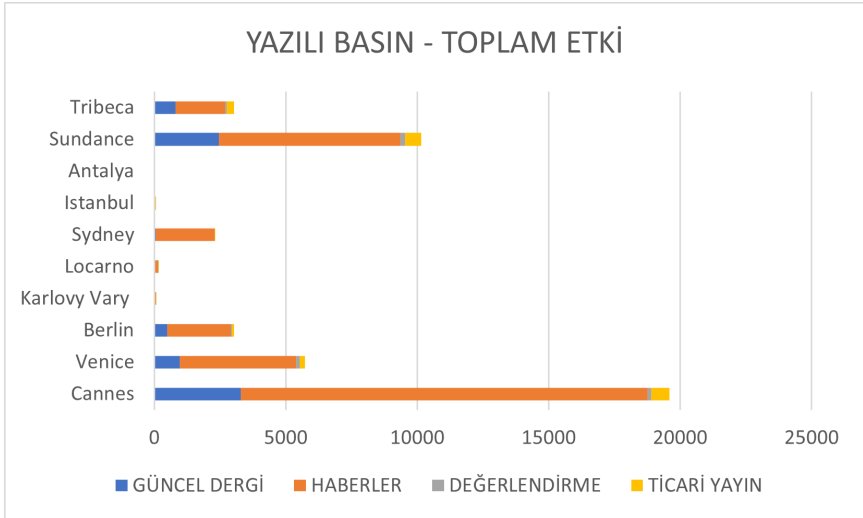
Uluslararası film festivalleri hakkında yazılı basında çıkan haberler, güncel dergiler ve ticari yayınlarda festivaller hakkında ya-

FİLM FESTİVALLERİ	SCOPUS MAKALELER	SCOPUS İKİNCİL KAYNAKLAR
Cannes	95	102
Venice	43	43
Berlin	53	40
Karlovy Vary	7	2
Locarno	5	7
Sydney	3	17
Istanbul	0	6
Antalya	0	2
Sundance	40	63
Tribeca	10	27

Tablo.3 (erişim tarihi, Ekim 2021)

zılan yazılar ve değerlendirmelerin (review) tümü bu çalışmada festivallerin yazılı basın üzerindeki etki faktörleri olarak değerlendirilmiştir. Cannes Film Festivali'nin hakkında çıkan 15481 haber, güncel dergilerde 3281, ticari yayınlarda ise hakkında çıkan 699 yazılar ve 144 değerlendirmeye yazılı basında toplam etkisi en yüksek film festivali olduğu görülmüştür. Sadece Sundance Film Festivali hakkında çıkan 172 değerlendirme yazısıyla Cannes Film Festivalinin önünde yer almıştır. Bununla birlikte Cannes'dan sonra yazılı basında en çok hakkında haber ve yazı çıkan film festivalinin Sundance olduğu görülmektedir. Bunları sırasıyla Venedik, Berlin, Tribeca, Sydney, Locarno, Karlovy Vary, İstanbul ve Antalya film festivalleri izlemektedir. Çalışmanın odak festivallerinden İstanbul Film Festivali'nin uluslararası yazılı basındaki etkisinin çok az olduğu (14 haber, 32 güncel dergi, 1 ticari yayın ve 1 değerlendirme), Antalya Film Festivali'nin de neredeyse hiç etkisinin olmadığı (2 haber, 3 güncel dergi) ileri sürülebilir.

FIAPF'a akredite olmuş festivaller arasında Cannes, Venedik ve Berlin anlamlı bir biçimde diğerlerinden farklılaşmaktadır. Literatürde de büyük üçlü olarak adlandırılan bu festivallerin etkilerinin



Grafik.2: EBSCOhost verileri yazılı basın toplam etki analizi

öne çıkması normal görülebilir. Ancak iki Kuzey Amerika festivalinin etkilerinin de yüksek olduğu görülmektedir. Sundance Film Festivali'nin Berlin ve Venedik'ten anlamlı bir şekilde farklılaştığı ve etkisinin çok daha fazla olduğu söylenebilir. Analizi yapılan festivaller arasında en genci olan Tribeca Film Festivali'nin (2002) ise Berlin ve Venedik kadar etkili olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla iki bağımsız film festivalinin, yaşları diğerlerine göre oldukça genç olmalarına rağmen, etkilerinin yüksek olduğu ve doğru bir gelişim gösterdikleri söylenebilir. Diğer taraftan FIAPF tarafından "Yarışmalı Uzun Metraj Film Festivali" olarak akredite edilen festivallerle "Özel Konulu Yarışmalı Uzun Metraj Film Festivali" olarak akredite edilen festivaller arasında anlamlı sayılabilecek bir farklılığın olmadığı anlaşılmaktadır. Aynı şekilde "mini-major ve "city" festivalleri arasında da anlamlı bir farklılık görülmemektedir. Hatta bir şehir festivali olan Sydney Film Festivali'nin Berlin ve Tribeca film festivalleri kadar etkili olduğu söylenebilir.

Festivallerin Akademik Etkisi

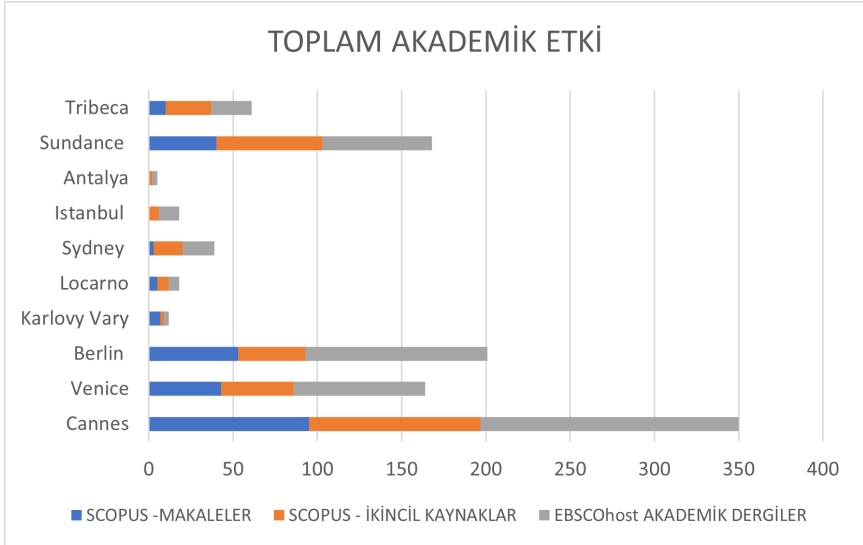
Bu çalışmada değerlendirilen uluslararası film festivalleri üzerine yapılan akademik çalışmalar EBSCOhost veri tabanında taranan hakemli dergilerdeki makaleler ile Scopus - Art & Humanities Citation Index (AHCI) ile Social Science Citation Index (SSCI) atif indekslerinde taranan dergilerdeki makaleler ve SCOPUS tarafından taranan ikincil kaynaklardan oluşmaktadır. Bu analizde de Cannes Film Festivali en yüksek akademik etkiye sahip film festivalidir. 95'i SCOPUS indekslerince taranan toplam 248 makale ve 102 ikincil kaynak ile Cannes Film Festivali'nin diğer festivallerle anlamlı bir farklılığa sahip olduğu söylenebilir. İkinci en büyük etkiye sahip film festivali 53'ü EBSCO indekslerinde taranan dergilerdeki makaleler olmak üzere toplam 161 makale ve 108 ikincil kaynağa konu olmuş Berlin Film Festivali'nin olduğu görülmektedir. Bu festivalleri birbirlerine yakın etkiyle önce Sundance sonra da Venedik film festivalleri izlemektedir. Sonrasında sırasıyla Tribeca, Sydney, İstanbul, Locarno, Karlovy Vary ve Antalya film festivalleri gelmektedir. Çalışmanın odak festivallerinden İstanbul Film Festivali'nin akademik etkisinin

çok az olduğu (12 hakemli makale, 6 ikincil kaynak), Antalya Film Festivali'nin de neredeyse hiç etkisinin olmadığı (3 makale, 2 ikincil kaynak) ileri sürülebilir. İstanbul Film Festivali ile ilgili hakemli dergilerin Locarno ve Karlovy Vary'e göre daha fazla olduğu ileri sürülse de SCOPUS indekslerinde taranan dergilerde hiç makale yer almadığı görülmektedir. Bu indekslerde Karlovy Vary üzerine 7 ve Locarno üzerine 5 makale yazıldığı görülmektedir.

FIAPF'a akredite olmuş festivaller arasında Cannes, Venedik ve Berlin bu analizde de anlamlı bir şekilde diğerlerinden farklılaşmaktadır. Yazılı basın etki analizinden farklı olarak Berlin Film Festivali'nin akademik etkisinin Sundance ve Venedik film festivallerine göre daha fazla olduğu görülmektedir. En geç festival olan Tribeca Film Festivali bu dört festivalin arkasından gelmektedir. Tribeca'nın etkisi bu dört festivale göre daha zayıf gözüktüğü de diğer festivallerle arasında anlamlı bir farklılık olduğu söylenebilir.

Sonuç

Film festivallerinin 18. yüzyıl şenlik ve pazar alanlarından tek



Grafik.3: EBSCOhost ve SCOPUS verileri toplam akademik etki analizi

farkı belki de üzerinde pazarlık yapılan ürünün karanlık salonlarda meraklısıyla paylaşılıyor olmasıdır. Ancak ulusötesi kimlikleriyle film festivalleri, buldukları coğrafyayı hem ekonomik hem de kültürel olarak etkilemekle kalmaz, uluslararası piyasa rekabeti ile sanat arasındaki bulanıklaşmış alanda film endüstrisinin itici gücü olurken bir iktidar alanı yaratmasıyla da politik alanın aktörlerinden biri haline gelir. İzleyici, yapımcı, dağıtımçı arasındaki festival ağı merkezinde filmin olduğu uluslararası bir ekonomi-politik alana dönüşür. Dolayısıyla bu alanda "etki" kavramı önem kazanır.

Etkinin ölçülmesi, çok açık bir biçimde söylenmese de, festivaller arası rekabette festivallerin diğer festivallere göre konumunu belirlerken festivallerin kendilerini sorgulamalarına da neden olabilir. Büyük bir uluslararası festival olarak mı ilerlemeyi isteyeceği; kendi yerel alanında kalmayı tercih eden orta ve küçük ölçekli bir festival mi olarak kalacağı; her türden eğilimi içinde barındıran genel bir festival mi olacağı; yoksa niş bir kimlik oluşturarak mı yoluna devam edeceğinin kararını vermesi için festival yaratıcılarına fikir verebilir. Ancak şu bir gerçektir ki küçük ya da büyük fark etmeksizin festivallerin ayakta kalması ve sürdürülebilirlikleri yarattıkları etkiyle doğru orantılıdır. Etkinin oranıyla festivale sponsorlar bulmak, devletin ya da yerel yönetimlerin desteğini sağlamak, film endüstrisinin paydaşlarının odak noktası haline gelmek mümkün olabilir.

Çalışmanın odağına aldığı İstanbul Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin etkilerinin hem yazılı basında hem de akademik uluslararası alanda düşük olması çalışma öncesinde de tahmin edilebilir bir sonuçtur. Bu konudaki mevcut literatür incelendiğinde dahi isimlerinin çok anılmamış olması bu fikri güçlendirmiştir. Ancak çalışma bu sonuçların sadece bu iki festival için geçerli olmadığı, yaşları çok eskilere dayanan diğer festivaller (Karlovy Vary ve Locarno) için de geçerli olduğunu göstermiştir. Uluslararası film festivallerindeki Avrupa merkezci hegemonyanın bunda etkisinin olduğu söylenebilir. Ancak iki Kuzey Amerika film festivalinin (Sundance ve Tribeca), üç büyüklere göre (Cannes, Venedik ve Berlin) yaşları çok daha genç olmasına rağmen, etki konusunda onlarla rekabet ede-

bilecek düzeylere gelmiş olmaları diğer festivaller için incelenmesi ve sorgulanması gerekli bir sonuçtur. Tabii ki iki festivalin de Birleşik Devletler'de düzenlenen festivaller olmaları, Hollywood bağlantıları ve ünlü aktörlerin devrede olması gibi nedenlerin bunda etkili olduğu düşünülebilirse de sadece bunların yeterli olamayacağı literatürde yapılmış çalışmalar sorgulanarak anlaşılabilir. Dolayısıyla festivallerin kimlik oluşturmaları, hem endüstriye hem de izleyiciye neler vadedtikleri, bağımsız mı yoksa bağımlı mı olmaya karar vermeleri gibi başka değişkenlerin de önemi sorgulanmalıdır.

Diğer taraftan hem İstanbul Film Festivali hem de Antalya Film Festivali'nin akademik etkisinin çok düşük olması, akademisyenlerin ve araştırmacıların festivallere ilgisinin yetersiz olmasına mı yoksa festivallerin bir araştırmacıyı cezbedecek özelliklere sahip olmamasına mı bağlı olduğu sorularını akla getirebilir. Bu çalışmanın amaçları, yöntembilimi ve sonuçları buna yanıt veremez ancak bu da sorgulanması gereken alanlardan biridir.

Bu çalışma, etki faktörlerinden sadece uluslararası yazılı basın ve akademik çalışmaları seçmiştir. Bunun başlıca nedeni bir araştırmacı için en önemli şeylerden birinin problemi tanımlaması olduğu kadar problemin çözümüne yönelik analizi yapabileceği verilerin bulunabiliyor olmasıdır. Uluslararası yazılı basının ve akademik verilerin herkese açık ve bilimsel kriterlere haiz veriler olması bilimsel bir çalışmanın yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Daha geniş ve kapsamlı bilimsel çalışmaların yapılabilmesi verilerin bulunmasına ve üretilmesine bağlıdır. Dolayısıyla Iordanova (2016), De Valck (2016), Stringer (2016), Harbord (2002), Wong (2011) gibi festivaller üzerine çalışan araştırmacıların da altını çizdiği üzere bunun yolu, festivalin kendisini başlıca araştırma nesnesi olarak alıp daha fazla araştırma yapmaktır. Bu araştırmaların yapılabilmesi de öncelikli olarak araştırmacılar ve festivaller arasındaki açık işbirliği ile mümkündür.

Kaynakça

De Valck, M. (2007). *Film festivals: From european geopolitics*

to *global cinephilia*. Amsterdam University Press.

De Valck, M. (2016). Introduction: what is a film festival? How to study festivals and why you should. M. Valck, B. Kredell ve Skadi Loist (Eds.), *Film festivals: History, theory, method, practice* (s. 1-12). Routledge.

Doğan, G. (2019). Bibliyometri. http://www.bby.hacettepe.edu.tr/akademik/guledadogan/ybom_bibliyometri-egitimi_gd-23-3-2019.pdf

Elsaesser, T. (2005). *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.

FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films, or International Federation of Film Producers Associations). (2015). Online. www.fiapf.org.

Grunwell, S., Ha, I. (2008). Film festivals: An Empirical Study of Factors For Success. *Event Management*,11 (4), 201-210.

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

Iordanova, D. (2015). The film festival as an industry node. *Media Industries*, 1(3), 7–11.

Iordanova, D. (2016). Foreword: the film festival and film culture's transnational essence. M. Valck, B. Kredell ve Skadi Loist (Eds.), *Film festivals: History, theory, method, practice* (s. xi-xviii). Routledge.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. (2012). *İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ekonomik etki araştırması*. <https://www.iksv.org/tr/raporlar/iksv-ekonomik-etki-arastirmasi>

Loist, S. (2016). The film festival circuit: networks, hierarchies, and circulation. M. Valck, B. Kredell ve Skadi Loist

(Eds.), *Film festivals: History, theory, method, practice* (s. 49-64). Routledge.

Nornes, A. M. (2007) *Cinema babel: Translating global cinema*. University of Minnesota Press.

O'Brien, C. (2021, July 17). *Cannes Film Festival 2021 new challenge: How to attract attendees?* Forbes. <https://www.forbes.com/sites/chrisobrien/2021/07/17/cannes-film-festival-2021-new-challenge-how-to-attract-attendees/?sh=18a0a72153b0>

Ostrowska, D. (2016). Making film history at the Cannes film festival. M. Valck, B. Kredell ve Skadi Loist (Eds.), *Film festivals: History, theory, method, practice* (s. 18-33). Routledge.

Stringer, J. (2016). Film festivals in Asia: notes on history, geography, and power from a distance. M. Valck, B. Kredell ve Skadi Loist (Eds.), *Film festivals: History, theory, method, practice* (s. 34-48). Routledge.

Sundance Film Festival. (2020). Economic impact: 2020 Sundance Film Festival. <https://www.sundance.org/pdf/2020%20Sundance%20Film%20Festival%20Economic%20Impact%20Report.pdf>

Uğurlu, G. & Aşkan, H. (2018). Türkiye'deki uluslararası film festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali izleyici araştırması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 81-98.

Wong, C.H. (2011). *Film festivals : culture, people, and power on the global screen*. Rutgers University Press.

1001 Belgesel Film Festivali Deneyiminden Hareketle Film Festivalleri

Enis Rıza¹ & Ebru Şeremetli²

Özet

1997 yılında, uzun toplantı ve tartışmaların sonuç kararı olarak, Türkiye'deki Belgesel Sinemacılara bir konferans çağrısı yapıldı... Konferansa bağlı olarak üç günlük de bir Belgesel Film Festivali kararı oluşmuştu. Sloganımız "bir kişi için festival" idi. Çünkü bu içerikte bir festivale ancak birkaç kişinin ilgi göstereceği gibi itirazlar vardı. Ne var ki üç gün için tasarlanan belgesel festivali talep üzerine önce bir haftaya, ardından on beş güne uzatıldı. Konferans, örgütlenme eğilimiyle sonuçlanırken, "1001 Belgesel Film Festivali" adı da kabul edilecek ve bir sonraki festivalde uluslararası niteliğiyle sürecekti. Belgesel festivali ve/ya da festivallerde belgesel film bölümünden (kısa filmlerden de) söz etmek mümkün değildi o yıllarda. Dolayısıyla 1001 Belgesel Film Festivali türünde ilk olma özelliğiyle bir yerlere yazılmış olmalı... Yapılanması ve film seçme değerlendirme yöntemlerinin özgünlüğüyle birlikte... O yıllarda ülkedeki sinema okulları ve eğitimi bir yana, festivallerin niceliği ve niteliği de, hâlâ süren sorunsalları ile tartışma konusuydu. Aslında bir ülke sinemasının, sinemaya bakışının yansıması olsa gerek festivaller. Diğer yandan da devlet-toplum-sanat ilişkisinin düğüm noktası... Elbette bu bağlamda sinemanın kendi iç hiyerarşisi de bütüncü altına alınması gereken önemli bir mesele. Mesele çünkü var olan-var olmayan kurumlardan yola çıkarak ilk soru şu olacaktır... Türkiye'de kurumsal olan, kurumsallaşmış bir festivalden hangi kriterlerden yola çıkarak söz edilebilir... İkinci soru, var olan festivallerden topluma ve sinemanın kendisine akan nedir... Yazı esas olarak bu sorunsallardan yola çıkarak, sinema adına

1 Belgesel yapımcı/yönetmen, enisriza@gmail.com

2 Belgesel yapımcı/yönetmen, ebru.seremetli@gmail.com

önemli gördüğümüz bir derdi amaç edinmektedir: Sinema türleri ve alanları arasındaki hiyerarşinin festivallerdeki tezahürü. Kısa film-deneysel film-imgesel film ve belgesel film (bağımsız sinema) ile yaygın deyişle ticari film arasındaki hiyerarşi. Sektör olamamanın da, kendi öznel sinema dilini yaratamamanın da anahtarı orada saklı. Her şeyden önce Türkiye'deki en eski festivallerin dahi (tematik kimi festivaller ayrı bir tartışma konusu) kimliği olduğunu söylemek oldukça zor. Jüri seçiminden ödüllendirmeye kadar her aşamada boşlukta kalan bir konu. Hangi festival, özgün sinema arayışını ve teşvikini gündem ediniyor ve tartışmanın öznesi oluyor? Bu çalışmada, ticari sinemanın görsel sanatların dinamiklerinden birini oluşturan bağımsız sinema üzerinde kurduğu baskı festivallerin aynasında ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: 1001 Belgesel Film Festivali, belgesel, film festivalleri.

Film Festivals in Consideration of 1001 Documentary Film Festival Experience

Abstract

In 1997, as a result of long meetings and discussions, it was decided that a call for a conference was to be made to all documentary filmmakers in Turkey... Furthermore, a three-day Documentary Film Festival related to the conference was to be held. Our slogan was "Festival for one" because there were objections that only a few people were going to be interested in a festival with such content. However, the duration of the documentary film festival was extended from three days to one week and then to fifteen days upon request. While the conference resulted in a tendency to organize, the name "1001 Documentary Film Festival" was going to be accepted and would continue with its international characteristic in the next festival. In those years, it was not possible to come across documentary film festivals and/or documentary films category (and even short films) in festivals. Therefore, along with its structuring and originality of film selection and evaluation methods, the 1001 Documentary Film Festival must have been noted somewhere, being the first of its kind... Back then, aside from the cinema schools and education in the country, the quantity and quality of the festivals were also a matter of debate with their ongoing problems. In fact, festivals must be a reflection of both a country's cinema and it's a view on it. On the other hand, they're the nodal point of the state-society-art relationship... Surely, in this sense, the internal hierarchy of the cinema is also an important issue that needs to be considered. Starting from the existing / non-existing institutions, the first question is going to be: Based on what criteria can we talk about an institutionalized festival in Turkey? And the second question is: What is it that flows from existing festivals to society and cinema itself? Starting off with these problems, the article aims at a

problem that we consider important for cinema: The manifestation of the hierarchy between cinema genres and fields in festivals. The hierarchy between short film-experimental film-imaginative film and documentary film (independent cinema) and, as it is commonly said, commercial film. The key to both not being able to become a sector and not being able to create your own subjective cinema language is hidden there. First of all, it is difficult to say that even the oldest festivals in Turkey (some thematic festivals are a separate matter of discussion) have an identity. From jury selection to awarding, every stage is full of gaps. Which festival brings up the search for original cinema and encourages and becomes the subject of discussion? In this work, the pressure of commercial cinema on independent cinema (which is one of the dynamics of visual arts) will be discussed via the reflections of festivals.

Keywords: 1001 Documentary Film Festival, documentary, film festivals.

1997 yılında, uzun toplantı ve tartışmaların sonuç kararı olarak, Türkiye'deki belgesel sinemacılara bir konferans çağrısı yapıldı... Yaklaşık bir yıl boyunca -önceleri her pazartesi, sonra salı toplantılarıyla- sinema, belgesel sinema, sinema eğitimi, dünyada sinema örgütlenmeleri, film festivalleri, Türkiye'de sinemanın/belgesel sinemanın durumu ve talepler masaya yatırıldı. Dört kişiyle başlayan bu süreç, halka halka belgesel sinemacıların dâhil olmasıyla geniş katılımlı bir toplu tartışma zeminini de hazırlamış oldu. Metinlerle somutlaşmaya başlayan düşüncelerin ışığında 'yola çıkarken' manifestosu kaleme alındı ve ortak kabul gördü. Ardından belirlenen gündemle ilk Belgesel Sinemacılar Konferansı gerçekleşti. Aslında hedef 'birbirimize dokunmak' ve 'ileriye dönük bir iletişim ağı oluşturmak' üzere belirlenmişti.

Ne ki, iki gün süren konferansın sonunda varılan 'örgütlenme' kararı, 'Belgesel Sinemacılar Birliği Platformu' olarak bir harekete dönüşecek, çeşitli alt komitelerle (arşiv, araştırma ve kuram, iletişim, yayın...) ülke sinemasında ilk kez gerçekleşen yepyeni bir yapı ortaya çıkacaktı. Doğrudan demokrasi anlayışından ilhamını alan özgün kavramlarını ortaya atacak, eleştirel tutumuyla karar mekanizmalarını ve ilişki biçimlerini yeniden ele alacaktı. Konferansa bağlı olarak üç günlük de bir Belgesel Film Festivali kararı oluşmuştu. Sloganımız "bir kişi için festival" idi. Çünkü bu içerikte bir festivale ancak birkaç kişinin ilgi göstereceğine dair görüşler vardı; bir kişi dahi gelse gösterimler yapılacaktı.

Ne var ki üç gün için tasarlanan belgesel festivali talep ve gördüğü ilgi üzerine önce bir haftaya, ardından on beş güne uzatıldı. Konferans, örgütlenme eğilimiyle sonuçlanırken, "1001 Belgesel Film Festivali" adı da kabul edilecek ve uluslararası nitelikte bir yapıya kavuşturmak üzere festival komitesi belirlenecekti.

"1001 Belgesel Film Festivali" ikinci yıl ulusal bir festival olarak hayata geçti. Amaç ülkede gerçekleşmiş belgesel filmlerin

envanter olarak ortaya çıkmasını sağlamak ve kendine dönük eleştirel zemini oluşturmaktı. O yıl 400 film izleyici ile buluştu ve ilgiyle kucaklandı. Artık ülke belgesel sinemacılarının uluslararası sularda yeni yolculuklara çıkma zamanı gözüküyordu ve de "Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali" Belgesel Sinemacılar Birliği Platformu'nun temel yaklaşımı olan aktif ve gönüllü katılım ve emekle, yarışmasız-biletsiz-amasız dayanışma ile 15 yıl boyunca gerçekleştirildi.

Belgesel film festivali ve/ya da festivallerde belgesel film bölümünden (kısa filmlerden de) söz etmek mümkün değildi o yıllarda. Dolayısıyla 1001 Belgesel Film Festivali türünde ilk olma özelliğiyle bir yerlere yazılmış olmalı; yapılanması ve film seçme değerlendirme yöntemlerinin özgünlüğüyle birlikte... 1001'e başvuran filmler ulusal-uluslararası ayrımı yapılmadan değerlendirilirdi. Belgesel sinemacılarından, belgesel sinema üzerine çalışan ve eğitim veren akademisyenlerden ortalama yirmi kişilik bir grup beş günlük bir kampa girerdi. Her film topluca izlenir, ardından tartışılırdı. Bu tartışmaların çok geliştirici olduğunu belirtmek gerekir. Sonunda herkes, notlarıyla birlikte seçtiklerini sıralar ve listeler birbiriyle karşılaştırılarak gösterilecek filmler belirlenirdi. Belgesel kampında izlenememiş film kalırsa -ki başvuruların sayısı her yıl artıyordu- küçük gruplar hâlinde, toplu tartışmalarda netleşen anlayış ve ilkelere uygun olarak seçimler tamamlanırdı. Eleştirel değerlendirmeler alan filmler yönetmenin de katılacağı Festival Tartışma Odası'na taşınırdı.

Bu süreç, Belgesel Sinemacılar Birliği Platformu ve 1001 Belgesel Film Festivali'ni düzenleyen kolektif yapının sinema anlayışını geliştirmesine ve festival kimliğini oluşturmasına katkı sundu. Elbette 1001 olarak uluslararası festivallerde, 'pitching forumlarında' katılımcı ya da gözlemci olarak bulunulması, kurulan ilişkiler, dünyada neler olup bittiğini izlemek de bu kimliğin edinilmesinde besleyici oldu.

1001 Belgesel Film Festivali ile birlikte gerçekleştirilen tüm etkinlikler, 'belgesel sinemanın' bağımsız bir sinema türü ve yaratım

alanı olarak dâhi görülmediği günlerde, yokluğun herhangi bir mazereti kabul edilmeden öz kaynaklarla gerçekleştirildi. Tıpkı o günlerde belgesel filmlerin gerçekleştirildiği gibi.

1001 Belgesel Film Festivali'nin özelliklerinden biri de, konferansla birlikte her yıl belirlenen bir tema etrafında örülüyor olmasıydı; açılış da kısa bildiri-tema film ile yapılırdı. 1001'in misyonu arzı oluşturmak ve talebi karşılamak üzerinedi.

1001'in seçkileri, çok değil birkaç yıl içinde tüm Türkiye'de dolaşmaya başladı; üniversitelerde, ilkokullarda, kahvelerde, belediye etkinliklerinde belgesel film izleniyordu. Egemen akım medyaya karşın alternatif gösterim olanakları yaratıldı. 'Uyumuyorum belgesel film izliyorum' sloganı da aynı yıllarda ortaya çıktı, RTÜK, TV kanallarına ceza olarak gece yarısından sonra belgesel film gösterim cezası verince!

O yıllarda ülkedeki sinema okulları ve eğitimi bir yana, festivallerin niceliği ve niteliği de hâlâ süren sorunsalları ile tartışma konusuydu. Bu hususta parantez açıp, Belgesel Sinemacılar Birliği Platformu'nun oluşumunun üniversitelerde belgesel sinema derslerinden belgesel film festivallerine, festivallerde belgesel film kategorilerinin yer almasına kadar ciddi bir mücadele verdiğini, bir başlangıç ve kıvılcım olduğunu, sinema alanında etkili varlık gösterdiğini ve belgesel sinema alanının dinamiğini yarattığını da eklemeli.

1001 Belgesel Film Festivali'nin son iki gününde geleneksel olarak 'Belgesel Sinemacılar Konferansı' düzenlenirdi. Belgesel sinemacılar, akademisyenler her yılın temasına uygun bildiri sunumları yaparlardı.

Bu uygulama ile teoriyi düzenli olarak buluşturması, bağımsız sinemayı teşvik etmesi, yaratıcılığı ve özgünlüğü soruşturması, tartışma ortamı yaratması, belgesel film arşivini ve belgesel sinema

üzerine düşün arşivini var edişyle Türkiye'nin ilklerinden olduğunu ve örnek oluşturduğunu da vurgulamak gerekir. Buna bağlı olarak tartışmalı filmler mümkün olduğunca seçki dışı bırakılmaz, atölye olarak düzenlenen tartışma odasına alınarak zihinsel sürece dâhil edilirdi.

Film izleme kamplarından, gösterim ardından yönetmen katılımıyla yapılan söyleşilere kadar zenginleşen ve derinleşen bir düzlemde bu. Konferanslarda belgesel sinemacıların ele aldıkları her başlık dile geldi, bildirileri ve sonuç bildirgeleriyle yayınlandı: Toplum, kültür, tarih, siyaset ilişkileri; dil, üslup, estetik... Okullar ve sinema eğitimi, ulusal film arşivi, gözlemevi, bir bütün olarak sinemanın üretimden gösterime yapılanma biçimleri, sinemanın gelişmesinde(!) televizyonların konumu, kaynaklar-fonlar (üretim mekanizmaları), senaristinden oyuncusuna ve tüm sinema çalışanlarına örgütlenme ve güvence olanakları, standartlar, çıkış yolları, yasalar ve nihayet bu çerçevenin ifadesi olan festivaller. Bu konularda uluslararası örnekler, uygulamalar araştırıldı. Çözüm önerileri geliştirildi. Sinema platformlarında tartışmalar, sunumlar gerçekleştirildi.

Özetlenmeye çalışılan bu çerçeve bağımsız sinemanın ihtiyacı olan bir yapının unsurlarıdır ancak bu, başka bir iklimi de gerekli kılıyor:

1- Özerk ve özgür bir zemin

2- Sinemanın bütün türleriyle ve eşit ilişkilenebilirlikle yol aldığı bir habitat.

Yaşanan zaafın tarihsel birikimi de var. Her şeyden önce cumhuriyetin belirgin bir sinema politikasının olmadığını kabullenmek gerekir. Dağıtım ayaklarının belirlediği, içe dönük ve kapalı bir üretimin -bunu kıran örnekler bir yana- varlığı söz konusuydu. Üstelik bu tarih, her aşamada ağır, trajikomik, sansür ve kontrol hegemonyası ile de malûl.

1970'lerin sonlarında ithal ikameci politikaların değişmesiyle, reklamcılık sermayesinin yarattığı altyapıyla -ki bu durum da dünyada sadece bize özgü bir örnek olsa gerek- o günlerde Türkiye'deki sinemacıların hayallerini süsleyen tripodlardan, kameralardan, şaryolardan laboratuvarlara kadar yeni ekipmanlarla tanıştı piyasa. Ve sinema insanların yeni örgütlenme dinamikleriyle bir şeyler -üretimde de- değişmeye başlayacaktı. Ne ki kendini kuşatan zaafı da -ideolojik, yapısal- beraberinde taşıyacaktı. Bu noktadan hareket ederek, dünyadaki film festivallerinin tarihine ve niteliklerine kıyasla (örneğin Venedik 1932, Antalya 1964) değerlendirilmesi Türkiye film festivallerinin ipuçlarını verebiliyor.

Var olan/var olmayan kurumlardan yola çıkarak ilk soru şu olacaktır: Gerçek anlamda kurumsal olan, kurumsallaşmış ya da kurumsallaşma potansiyeli olan bir festivalden -ki bu üretim süreçlerini de kapsıyor- hangi kriterlerden yola çıkarak söz edilebilir? İkinci soru; var olan festivallerden topluma ve sinemanın kendisine akan nedir?

Aslında festivaller ülke sinemasının yansıması olsa gerek, devlet-toplum-sanat ilişkisinin düğüm noktası... Elbette bu bağlamda sinemanın kendi iç hiyerarşisi de büyüteç altına alınması gereken başlı başına bir mesele. Bu konu Türkiye'de sinemanın ta baştan, festivalleriyle birlikte, sorunları çoğaltarak nasıl yürünüp geldiğini, kendini aşamadığını ve inşa edemediğini kavramak açısından geniş bir tartışma.

Bağımsız sinemanın türleri ve belgesel sinema ile ticari sinema ikileminde hegemonya-hiyerarşi konusunu tarihsel boyutlarıyla ele almak gerekir. Doğal olarak bu sorunsaldan yola çıkarak sinema adına anlaşılacağı gibi dikkate alınması gereken bir derdi işaret etmeli: Sinema alanları arasındaki hiyerarşi-hegemonyanın festivallerdeki tezahürü. Hemen bir parantez açıp örneğin belgesel sinemanın hâlâ 'bağımsız ve yaratıcı sinema' olarak benimsenmesinden kaçınıldığını, festivallere de bu anlayışın yansıdığını not edelim. Bu hâkim, yakıcı ve yıkıcı anlayış, tüm açıklığıyla gözlerimizin önünde Yeşilçam

zihniyetinde cereyan ediyor ve sinemanın öznel dilinin geliştiği alanlar olan festivallerde sarmal bir şekilde yeniden üretilerek görünür kılınıyor. Sektör olamamanın da, kendi öznel sinema dilini yaratamamanın da cevabı orada.

Festivallerde şu ya da bu düzeyde beliren bir iktidar alanı olarak hiyerarşinin, ticari-egemen sinema/devlet bağlamında ideolojik ve fiili hegemonyadan ayrı düşünülemezliği de açık. Sansür, otosansür, yönetmelikleri ihlâl eden, yok sayan kararlar, yönetmeliklerin keyfi değiştirilmesi, politik nedenlerle filmlerin reddedilmesi, seçilmiş filmlerin programdan çıkarılması, tartışma yaratacak filmler nedeniyle 'ödül vermeye değer bir film olmadığı' gerekçeleri... Bütün bu örnekler, ülke sinemasının aynası olduğunu düşündürmesi bir yana, festivalleri geliştirici/ufuk açıcı özelliklerinden de azade kılmakta. Elbette kimi çabalar tenzih edilse de festivallerin sözü edilen hegemonik ve hiyerarşik ilişkileri kıramadığını tespit etmek konuşmaya başlayacağımız yeri işaret ediyor. Resmi protokolleriyle, 'seçim konuşmalarıyla', ev sahibinin(!) ve sponsorun damgaları ve sınırları ile... Film festivallerini bu bağlamda afiş ve duyurularından bile okumak mümkün.

Nitekim bir örnek olarak, 1001 Belgesel Film Festivali'nin, özgürce gerçekleştirilemediği için kendine ara verdiğini somut durumlardan biri olarak ifade etmeli. Her şeyden önce Türkiye'deki en eski festivallerin dâhi (tematik kimi festivaller ayrı bir tartışma konusu) kimliği olduğunu söylemek oldukça zor. "Festival nasıl bir sinema anlayışı üzerinden kendini inşa ediyor?" sorusu önem kazanıyor. Kimlik evet. Kastedilen özerk, bağımsız, özgür niteliklerle tanımlanabilir bir yapı. Dolaylı-dolaysız her türlü baskının sınırlarını zorlayan, ifade özgürlüğü-insan hakları-cinsiyet eşitliği, lgbtiq+ hakları gibi temel kavramları ve her türlü muhalif duruşu içselleştirmiş bir yapı.

Festivalleri kurumsal kılacak bir diğer konu da sinema anlayışı ve yaklaşımı. Ön jürilerden başlayarak jüriler, bir festivali festival yapan kavramlarla uyumluluğu/tutarlılığı ile belirlenmelidir. Yaklaşımıyla bütünlük oluşturan sinemanın geleceği kaygılarıyla bir-

likte elbette. Açık ki jürinin sinema duruşu, üslup arayışlarındaki izleği ve tercihi festival aracılığı ile sinema tarihine yazılır, çünkü jüriler aynı zamanda, festivallerin sinema anlayışlarını, festival kimliğinin belirleyici bir boyutu olarak temsil ederler. Buradan hareketle her film, her film ekibi, ağırlamadan, gösterim koşullarından ödüllendirilmeye kadar eşit uygulama görmelidir.

Türkiye’de sinemanın içinde bulunduğu çıkmazın, her türlü eşitsizliğin, sanatı bir bütün olarak görmemenin, yüzleşme kültürünün olmayışının bir sonucu olduğunu ve bu coğrafyada var olan dinamiklere ve insan malzemesine rağmen özgün ve bağımsız bir sinema inşasının önünü kesen unsurların neler olduğunu sorgulamak durumundayız. Jüri seçiminden organizasyona kadar her aşamada karşılaşılan bir durum bu.

Ülke sinemasının dünyalı olmasının pusulası da uluslararası festivaller. Farklı ülke filmlerini göstermenin ötesinde kimlik ve temsiliyet kavramlarını bu çerçevede ele almak zaruri bir ihtiyaç. Özgünlüklerin sentezine ulaşmanın imkânı ve ufkuna öylece ulaşılabilir. Bu ise uluslararası sinema literatüründe ne düzeyde yer alındığıyla da açıklanabilir. Hangi festival, özgün sinema arayışını ve teşvikini gündem ediniyor ve bu yönde tartışmanın öznesi oluyor?

Bu bağlamda sinemadaki çatışmayı, görsel sanatların dinamiğini oluşturan bağımsız türler üzerindeki baskıdan okumak yerinde olacaktır. Üretim (kaynak bulma) ve gösterim (salon bulma) engelleriyle birlikte festivalleri bu kuşatılmışlıktan çıkarmak, farklı seçenekleri yaratma isteği ve yapabilme gücü ile doğrudan ilişkili. En başta, bu ve benzeri organizasyonların bağımsız yapılanmaya ihtiyacı olduğunu kabul etmek gerekir. Festivallerin her ne kadar sinemada var olan üretim biçimlerinin yansıması olduğu dile getirilmiş olsa da kendini yeniden kurmanın olanakları hala bulunmakta

Yeni Dönem Yeni Festivaller?

Aylin Pınar Aydemir¹

Özet

Pandeminin etkisi ile birlikte, film üretim tarafında olduğu kadar, dağıtım ve gösterimde de birçok yapısal değişiklik gerçekleşti. Sinema salonlarının uzun süre kapalı olması sebebiyle gelişimi hızlanan dijital platformlar, festival modellerini kalıcı olarak dönüştürmeye başladı. Çevrimiçi ile fiziksel gösterimlerin ilkesel ve yasal olarak birlikte nasıl var olacaklarına dair tartışmalar devam ederken, bağımsız sinemanın gelişimi için önemli olan festival endüstri bölümleri, kısmen ya da tamamen çevrimiçi platformlara taşındı. Bu süreçte ülkemizde düzenlenen film festivallerinin idari, mali ve organizasyonel sorunları da giderek arttı. Sektörel araştırma ve raporlara sıklıkla yansıyan yönetmelikler, filmlerin gösterim şartları, ödüller ve festival yönetimi ile jürilerin görev ve sorumlulukları gibi birçok konuda yaşanan sıkıntılar; dağıtım ve gösterim imkânı sınırlı olan birçok bağımsız filmin izleyici ile bulunduğu festivallerin, şeffaf ve sektör ile işbirliği içinde olması gerekliliğini ortaya koydu. Özellikle kurumsal ve özerk festival modellerine yönelik ihtiyaç, bağımsız sinema endüstrisinin devamlılığı açısından oldukça kritik hale geldi. Film festivalleri ile sektör işbirliğinin, süregelen dijitalleşmeye uyumunun sağlandığı ve bağımsız sinema endüstrisinin gelişimi açısından oldukça önemli olduğu bir dönemden geçiyoruz. Bu çalışmada, hibrit festival modellerinin işbirliği ile oluşturulması ve sektörel deneyim kapasitesinin gelişmesine doğrudan katkı sağlayan endüstri platformlarının güçlendirilmesinin, yeni dönemde festivallerin ve bağımsız sinemanın sürdürülebilirliği açısından belirleyici unsurlar olduğu ortaya konulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Sektör işbirliği, endüstri bölümleri, dijitalleşme, film festivallerinin organizasyonu ve kurumsal kimliği.

1 Genel Sekreter, SE-YAP (Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği)

New Era New Festivals?

Abstract

With the impact of the pandemic, many structural changes have taken place in film production as well as in distribution and release. Prolonged closure of cinemas has accelerated the emergence of digital platforms which have begun to transform film festivals permanently. While discussions continue on how online and physical screenings can co-exist in principle and legally, film festivals and industry platforms, which are important for development of independent cinema, have moved partially or completely to online. In this process, administrative, financial and organizational problems of film festivals have also gradually increased. Problems reflected in sectoral researches and reports such as screening conditions, awards, festival management, duties and responsibilities of juries and festival regulations revealed that film festivals, where many independent films with limited distribution and screening opportunities meet the audience, should be transparent and in collaboration with the film industry. Especially, the need for institutional and autonomous festival models has become very crucial regarding continuity of the independent film industry. We are passing through a period where collaboration between film festivals and the film industry is important both for adaptation to the ongoing digitalization and development of the independent cinema industry. In this paper, aim is to highlight the creation of new hybrid models collaboratively and strengthening industry platforms that directly contribute to capacity development of the sector as decisive factors for sustainability of festivals and independent cinema.

Keywords: Collaboration of film festivals and the film industry, digitalization, industry platforms, organization and the institutional identity.x

Giriş

Pandeminin etkisi ile birlikte, birçok yaratıcı kültür endüstrisinde olduğu gibi sinema sektörü açısından da oldukça zorlu bir döneme girilmiş ve yeni koşullar film üretim modellerinde olduğu kadar, dağıtım ve gösterimde de birçok yapısal değişikliğe neden olmuştur. Sinema salonlarının uzun süre kapalı kalması ve açıldığı dönemde sınırlı kapasite ile faaliyet göstermesi, üretilen filmlerin sinemalardan elde ettikleri gelirleri azaltmış ve seyirci sayılarında ciddi bir düşüş yaşanmasına neden olmuştur. Filmlerin yapım öncesinde, dağıtım mecralarından elde edebildiği ön finans kaynakları da ciddi şekilde sektöre uğramış; filmlerin festival dolaşımı ve uluslararası vizyon ihtimali sınırlandırıldığı için uluslararası satış kanallarından elde edebildiği gelirler de büyük ölçüde azalmıştır. Öte yandan, pandemi koşullarında setlerdeki sağlık ve güvenlik önlemlerinin artırılması ve sokağa çıkma yasakları sebebiyle çekim izinlerine yönelik değişken uygulamalar, kolektif üretim alanları olan film prodüksiyonunu daha kırılğan ve maliyetli hale getirmiştir. Film üretim, dağıtım ve gösterim ağlarında yaşanan bu hızlı dönüşüm, bağımsız sinema sektörü açısından mevcut yapısal sorunların eklenmesiyle oldukça olumsuz sonuçlar ortaya çıkarmıştır.

Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi'nin paylaştığı verilere göre, 2020 yılında Avrupa genelinde film üretimi %30 azalmıştır (European Audiovisual Observatory [EAO], 2021). Türkiye'de ise film üretimi pandeminin devamında yaşanan belirsizlikler sebebiyle azalmaya devam etmiş, sinema salonlarının uzun süre kapalı olması sebebiyle izleyici sayısında bir önceki yıla oranla %70,8 düşüş yaşanmıştır (Box Office, 2021). 2021 yılında da bu düşüş devam ederek sinemaya giden toplam izleyici sayısı 12,4 milyona kadar gerilemiştir. Öte yandan 2021 yılında yerli film izleyici sayısı da 2,9 milyona gerilemiş ve %19,3 pazar payıyla oldukça düşük bir performans sergilenmiştir (Box Office, 2022).

Kültürel faaliyetler ekosistemindeki pandemiye bağlı değişimler, seyirci ile kurulan ilişkinin ve izleme biçimlerinin yeniden değerlendirilmesini de gerektirmiştir. Gündelik yaşamın üretim mekanlarından biri olan sinemada gösterim (Lefebvre, 2017); sinema salonlarının kapalı olması, sokağa çıkma yasakları ve mevcut ekonomik kriz ile birlikte seyir deneyimlerini önemli ölçüde etkilemiş, mevcut durumda daha fazla insan ev eğlencesi deneyimlerini tercih etmeye başlamıştır. Sinemaya gitme pratiklerindeki sosyal, ekonomik ve kültürel değişimler, pandemi veya benzeri bir kriz durumunda, filmlerin görünürlüğünü ve erişilebilirliğini tartışmaya açmış ve vizyon kavramını yeniden düşündürmüştür. Özellikle birçok içerik olanağı sunan *Video on Demand* (VOD) ve *Subscription Video on Demand* (SVOD) ve benzeri platformların yükselişi ile geniş kitlelere ulaşma imkânı, izleme deneyiminde bireysellik ve mekândan bağımsızlık unsurlarını ön plana çıkarmıştır.

Medya kültüründeki küresel ölçekte değişim, daralan ve tekelleşen pazarlarda dağıtım ve gösterim imkânı kısıtlı olan bağımsız filmlerin daha fazla izleyiciye ulaşmasına ve etkileşim kurmasına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda en çok tartışılan konulardan biri de çevrimiçi ve fiziksel gösterimlerin ilkesel ve yasal olarak birlikte nasıl var olacakları olmuştur. Küresel film pazarında önemli bir etkisi olan Amerika'da çevrimiçi ve dijital gösterim aralıkları endüstri bileşenlerinin ortak kararıyla belirlenirken, Avrupa kıtasında ise birçok farklı politika benimsenmiştir. Ne var ki tüm bu farklı yaklaşımlar, dijitalleşmenin gereklilik haline dönüşmesiyle birlikte, post-pandemi koşulların gereklilikleri karşısında tekrar tartışmaya açılmıştır. Türkiye'de 2019 yılında yürürlüğe giren Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik ile filmlerin, gösterime girdiği tarihten itibaren ücretli yayın yapılan internet ve diğer ortamlarda beş ay geçmeden ticari amaçla yayınlanamayacağı düzenlemesi hayata geçirilmiştir. Pandeminin öncesinde yapılan bu düzenleme, film dağıtımını ve üretimi yapan ve önümüzdeki dönemde sayılarıyla birlikte erişim ağlarının da artması beklenen dijital platformların, küresel sinema endüstrisi için yükselen bir ekonomik güç olarak görülmeye başla-

ması ile değişen sinema değer zincirindeki dengeler karşısında yetersiz kalmıştır. Bu bağlamda, yayın tarihleri üzerindeki müzakereler, film endüstrisinin en zorlu konularından biri olmaya devam etmektedir. Yakın bir dönemde, Fransa'da yeni bir düzenleme ile daha önce 36 ay olarak belirlenen gösterim aralığı, Amazon ve Disney+ platformları için on yedi ay, Netflix için ise yılda on yerli film üretmesi karşılığında on beş aya düşürülmüştür (Indiewire, 2022).

Sinema kültürü ve film izleme pratiklerindeki dijital dönüşümler, festivalleri de kaçınılmaz olarak etkisi altına almış ve uluslararası festivallerin neredeyse tümü ertelenmiş, iptal edilmiş veya çevrimiçi gerçekleştirilmiştir. Sokağa çıkma ve seyahat kısıtlamaları karşısında, festivallerin asli unsurunu teşkil eden seyircilerin filmle-re erişebilmesi için gösterim ve altyapı gibi birçok unsurun yeniden değerlendirilmesi ve alternatif yöntemlere yönelerek dijitalleşmeye uyum sağlanması gerekmiştir. Örneğin Cannes Film Festivali 2020 yılında Mayıs ayından Haziran ayına ertelenmiş ve pandemi kontrol altına alınamadığında bir ayırım yapılmış ve filmlerin sinema salonlarında gösterimi devam ederken, dünyanın önde gelen film marketlerinden olan *Marché du Film* çevrimiçi gerçekleştirilmiştir. Festivaller, küresel film endüstrisini sanal ortamda bir araya getirerek kriz anında devamlılık sağlarken; yarışma programlarında farklı politikalar izlemek, kültürel meşrulaştırma ve prestijin geleneksel olarak sinema gösterimini ön plana çıkaran festival modelini korumuşlardır (De Valck, 2020).

Sektördeki dönüşümün festivallere, ilk gösterimlerin dijital platformlarda gerçekleşmesi veya dijital platformlar tarafından üretilen filmlerin festivallerde ödöl alması gibi birçok yansıması olmuştur. Küresel ölçekte etki alanına sahip en büyük festivallerden bazıları, az sayıda yüz yüze gösterimin yanı sıra çevrimiçi platformlara yönelmiş; hibrit sinema gösterimi kavramı yapısal olmaya başlamıştır. Festival prömiyerlerinin ve yayın programlarının belirsiz olduğu bir ekosistemde, hibrit festivaller benzeri görülmemiş bir erişilebilirlik sunarken bu etkinliklere bizzat katılamamaktan kaynaklanan topluluk duygusunu onarmak daha zor bir hale gelmiştir. Öte

yandan içeriklerin programlanması, film sayılarının azaltılması ve dijital gösterim perspektifi oluşturulması gibi yapısal faaliyetlerde, festivallerin kimliklerinin korunması oldukça önemli hale gelmiştir. Bu doğrultuda festivaller, dijital altyapı sistemlerine yatırım yaparak kalıcı çevrimiçi platformlar yaratmaya ve VOD içerikler için daha fazla alan açmaya başlamıştır. Örneğin, Venedik Film Festivali kapsamında endüstri profesyonellerini bir araya getiren *VOD Market Days*² yapılırken, San Sebastian Film Festivali, *Industria Online*³ adını verdiği ve endüstri profesyonelleri için geliştirdiği çevrimiçi platformu duyurmuştur. Bu bağlamda çevrimiçi gösterimler ve platformlar yalnızca mevcut izleyicilere ulaşmak için değil, aynı zamanda festivallerin etki alanlarını genişletmek için de ek olanaklar sunmuştur. Yeni dönemde, fiziksel gösterim deneyimini muhafaza etme çabası olsa da dijitalleşme ile birlikte gelen erişilebilirlik, kapsayıcılık, mekândan ve zamandan bağımsızlık gibi olasılıklar ön plana çıkmaktadır. Ne var ki çevrimiçi izleme deneyiminin heyecanı azaldıktan sonra, çevrimiçi festivallerin daha az şenlikli hale geldiği ve bu nedenle kolektif üretim gibi bazı amaçlarına ulaşmada daha az etkili olduğu söylenebilmektedir (De Valck, 2020).

Türkiye’de ise benzer şekilde film festivallerinin çoğu iptal edilmiş, ertelenmiş veya çevrimiçi gerçekleştirilmiştir. En belirgin değişimlerden biri de bağımsız sinemanın gelişimi ve devamlılığı açısından önemli olan endüstri platformlarının, kısmen ya da tamamen çevrimiçi platformlara taşınması olmuştur. 2021 yılında 58. Antalya Film Festivali kapsamında düzenlenen Antalya Film Forum ile 41. İstanbul Film Festivali kapsamında düzenlenen Köprüde Buluşmalar da dâhil olmak üzere birçok etkinlik tamamen çevrimiçi gerçekleştirilmiştir. Öte yandan, İstanbul Film Festivali kapsamında çevrimiçi gösterimlerin gerçekleştiği bir platform kurulmuş⁴, açık alan gösterimlerine ek olarak bu platforma eklenen filmler belirlenen günler boyunca erişime açılarak hibrit olarak gösterilmiştir.

2 Bkz. <https://veniceproductionbridge.org/vpb-programme-2021/programme/vod-market-days>.

3 Bkz. https://www.sansebastianfestival.com/the_industry_club/1/18954/in.

4 Bkz. <https://filmonline.iksv.org>.

Pandemi öncesinde de kimlik krizi yaşayan festivallerin, yeni koşullar ile birlikte altyapı olarak bu ve benzeri kriz durumları karşısındaki kırılğan yapısı ve mevcut yapısal sorunları daha görünür olmuştur (Erkılıç ve Erkılıç ve Değirmen, 2021). Bu bağlamda, film festivalleri ile sektör işbirliğinin, dijital medya çağında dönüşen sinema endüstrisine dair etkili politikaların oluşturulması açısından oldukça önemli olduğu bir dönemden geçildiği söylenebilir. Bu çalışmada, içinde bulunduğumuz kırılğan dönemin ortak akıl ve endüstriyel diyalog ile aşılması gerektiği; bağımsız sinema sektörünün desteklenme modellerindeki kısırlık, kurumsal ve özerk yapıların eksikliği gibi sinema sektörüne özgü yapısal sorunların, pandemi ile birlikte gelen dönüşüm ile çözüm yaratmak için nasıl değerlendirilebileceği ortaya konulacaktır.

Türkiye’de Düzenlenen Film Festivallerine Genel Bir Bakış

Yaşayan bir toplumun tarihini, sosyolojik yapısını, kültürel ve sosyal kimliğini yansıtan en önemli bileşenlerin başında yer alan film festivallerinin, düzenlendiği kentin sineması ve kültür ekonomisi içerisinde yüksek katma değer yaratma potansiyeline sahip olduğunu söylemek mümkündür. Film festivalleri, farklı filmleri arayan izleyici ile izleyici arayan farklı filmlerin buluştuğu, dünyada pazar arayışında bulunan farklı türdeki ifadelerin ve kültürel çeşitliliğin arayışında olan film profesyonellerinin bir araya geldiği aracı bir uzamdır (Bikiç, 2018). Bu kapsamda yerel ve merkezi idareler, vakıf, dernek ve meslek birlikleri gibi kâr amacı gütmeyen kurumlar, film komisyonları, sinema ofisleri, kültür profesyonelleri, yayın kuruluşları ve sponsorlar gibi birçok aktörün bir araya gelerek gelişmiş bir kültür ekonomisi yaratabilme potansiyeli açıktır (Lena, 2016). Kültürel ve ekonomik etkilerinin yanı sıra sanatsal ifade alanı yaratan filmlere ev sahipliği yapan festivaller; toplumsal sorunlar ile bağ kurup tartışma alanları yaratarak, izleyici ve yaratıcı arasında devam eden dinamik bir ilişkinin asli unsurunu teşkil eder. Bu bağlamda, ulusal sinemalar için görünürlük yaratmak ve sirkülasyonlarını desteklemek için

mevcut dağıtım ve gösterim pazarlarının stratejik olarak dışında konumlandırılmaktadırlar (De Valck, 2020). Ayrıca küresel film kültürü zincirinin en önemli bileşenlerinden biri olmaları sebebiyle, dağıtım ve gösterim imkânı sınırlı olan birçok bağımsız filme gösterilen ilgiyi doğrudan etkilerler. Bu nedenle film festivallerinin; filmlerin üretimi, pazarlanması ve dağıtımını gibi tüm aşamalarda giderek genişleyen bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Türkiye’de film festivallerinin tarihine bakıldığında, festivaller ile sinema endüstrisinin önemli bir paydaşlık ilişkisi içinde olduğu görülmektedir. 1964’te başlayan Antalya Altın Portakal Film Festivali, 1969’da başlayan Adana Film Festivali, 1982 yılından beri düzenlenen İstanbul Film Festivali ve 1988’den itibaren Ankara Film Festivali; ulusal sinema sektörünün üretim olarak zirveye çıktığı yılların en önemli bileşenleri olarak görülmektedir. 1990’lı yıllardan itibaren festivallere ödül sistemi ekleme eğilimi güç kazanmış, asıl yapısal değişiklikler ise film festivallerinin uluslararası nitelik kazanması ile yaşanmıştır. Ne var ki sıklıkla idari ve mali olarak yerel yönetimler odağında kurumsallaşan ve özerk yapılara sahip olmayan festivaller, uzun vadede siyasetin ve faydacılığın etkisinde kalmıştır. Festival başkanının aynı zamanda yerel belediye başkanı olması sebebiyle ülkenin sosyo-kültürel ekosisteminden doğrudan etkilenen bu yapıların; politik baskılar nedeniyle üretimdeki kreatif unsurları değişmekte ve sansür gibi olguları artmaktadır. Bu sorunlara çözüm üretebilecek devamlı politikaların, başta festivaller ve uluslararası işbirlikleri konuları olmak üzere bir çok konuda bulunmaması ile festivallerin ve verilen desteklerin sektördeki etkisinin düzenli değerlendirilmemesi; faaliyetlerle ilgili bütünlüklü bir vizyon geliştirilmemesine sebep olmaktadır. 2017 yılında gerçekleştirilen yerel seçimlerden sonra yönetimin değişmesiyle birlikte Antalya Film Festivali kapsamında ulusal yarışmaların kaldırılması ve bu durumun yerli sinema sektöründeki olumsuz yansımaları, kurumsal ve özerk yapılara yönelik ihtiyacın en önemli göstergelerinden biri olmuştur.

Alternatif gelir modelleri sınırlı ve pandemi ile birlikte yapısal sorunları daha görünür olan festivallerin, kısa vadedeki en

büyük problemlerinden biri ekonomik krizdir. Uzayan karantinalar ve önümüzdeki birkaç yıl için uygulanacak kısıtlamalar konusundaki belirsizlik, festivaller açısından finansal seçenekleri daraltmaktadır. Özellikle son yıllarda düzenlenen festivallere baktığımızda üretilen filmlerin, festivallerde yaşanan sorunların gölgesinde kaldığı gözlemlenmektedir. Bu durum festivallerin marka değerine zarar vermekte, kurumsal sponsorların festivallerden hızla uzaklaşmalarına ve mali sorunların aşılmasına yol açmaktadır (Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği [SE-YAP], 2020). Yeni dönemde, filmlerin büyük bir çoğunluğunun dijital platformlar için üretilmeye başlaması ve artan dağıtım olanakları ile festivallerin; ideolojik, estetik ve tematik döngülerini sürdürebilmeleri için yeni kaynaklar yaratmaları gerekmektedir.

Türkiye’de gerçekleştirilen film festivallerinin idari, mali ve operasyonel yapıları da birçok sorunu beraberinde getirmektedir. Şeffaflık, temsiliyet, sanatsal ifade özgürlüğü gibi olguların yanı sıra (SE-YAP, 2015); ödüllerin dağılımı, sinema salonlarında gösterim gerçekleştirilen beyaz perdelerin ve ses sistemlerinin eski olmalarının film izleme kalitesini olumsuz etkilemesi (SE-YAP, 2017) gibi geniş bir çerçevede etki yaratmaktadır. Bu bağlamda, mevcut kısır döngünün ve iletişimsizliğin belki de en belirgin örneklerinden birini festival yönetmelikleriyle ilgili yaşanan sorunlar oluşturmaktadır. Son yıllarda yapılan uygulamalara bakıldığında, filmlerin festival yolculuklarının kurgulanmasında belirleyici unsur olan yönetmeliklerde, neredeyse her yıl tek taraflı temel değişiklikler gerçekleştirildiği söylenebilir (SE-YAP, 2021). Değişikliklerin istişare olanağı yaratılmadan ve/veya gerekçe sunulmaksızın gerçekleştirilmesi, süreçlerin şeffaf bir şekilde yönetilememesi, ifade özgürlüğünü kısıtlayan uygulamalara zemin hazırlamakta ve festivallerin devamlılığı bakımından gerek sektörde gerek kamuoyunda güvenilirlik ve itibar kaybına yol açmaktadır.

Film festivalleri organizasyonel olarak, film profesyonelleri, izleyiciler, kent ve kültür alanındaki politika yapımcılar ve fon sağlayıcılar dâhil olmak üzere çok sayıda paydaş ilişkisine bağlıdır. Bu bağlamda pandemi ve dijitalleşmeyle birlikte gelen dönüşüm dalgasını;

bağımsız sinema sektörünün desteklenme modellerindeki kısırlık, kurumsal ve özerk yapıların eksikliği gibi yapısal sorunların, ortak akıl ve endüstriyel diyalog ile çözülmesi için birleştirici güce sahip oldukları söylenebilmektedir.

Film Festivalleri ve Sektör İlişkisi

Türkiye’de sinema sektörü, küreselleşme ile birlikte üretim, dağıtım ve gösterim olanakları açısından bir değişim süreciyle karşı karşıya kalmıştır. 2004 yılında yürürlüğe giren 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun ile ortaya konulan destek politikaları, yerli film pazarının gelişmesinde ve yapımların izlenme oranlarının artmasında ve kültürel çeşitliliğin ön plana çıkmasında kayda değer öneme sahip olmuştur. Ne var ki üretim ve piyasa hacmi genişlerken, dağıtım ve gösterim ile ilgili çalışmalar yetersiz kalmış; süreklilik arz etmeyen kurum politikaları, tekelleşme, salt ticari filmlerin artması, politik ikliminde etkisiyle, sektörün endüstrileşme süreci tamamlanamamıştır. Sinema alanında kalıcı politikalar üreten bağımsız kurum ve komisyonların eksikliği ise bağımsız sinemanın; destek politikaları, ortak yapım olanakları, festivaller, istatistik ve bilgi toplama faaliyetleri gibi birçok konuda kısır döngüye girmesine sebep olmuştur.

Festivaller ve akademinin yanı sıra sinema sektöründe endüstri profesyonellerinin temsil edildiği örgütlü olarak faaliyet gösteren kamu kurumlarının yanı sıra meslek birlikleri, dernekler ve vakıflar, sendikalar gibi birçok farklı kâr amacı gütmeyen kurum bulunmaktadır. Ancak sinemanın kültürel, sosyal ve ekonomik anlamda artan önemine karşın sinema alanında hem politik nedenler hem de ortak akıl yaratamama sorunları nedeniyle telif rejimi oluşturulamamış ve sektörde faaliyet gösteren kurumlar buna bağlı olarak kurumsallaşmasını tamamlayamamıştır. Sinema endüstrinin geneline yayılmış olan kurumsallık ve özerklik sorunu; hafıza ve veri eksikliği sebebiyle kalıcı politikalar oluşturulamamasını da beraberinde getirmektedir. Pandemi ile birlikte, festivallerin kültürel ve sosyo-ekonomik değeri, potansiyellerin analizi ve etkili politikalar üretme

konularındaki eksiklikler; endüstrinin tüm bileşenlerinin devamlılığı açısından krizi daha da derinleştirmiştir.

Yeni koşullarda, bağımsız sinema ekosisteminin kurumsallaşma başta olmak üzere yapısal sorunlarının çözülmesi ve bir endüstriden söz edilebilmesi için tüm bileşenleri kapsayacak diyalog platformları oluşturulması oldukça önemli hale gelmiştir. Bu bağlamda film festivalleri ve kamu kurumları ile tüm sektör bileşenleri arasında kurulan ilişkilerin yanı sıra festivaller arası işbirlikleri de ayrı bir öneme sahiptir. 2020 yılında, film festivali ekosisteminin kurumsallaşmasını hızlandıran FIAPF (*The International Federation of Film Producers Association*) akreditasyonuna sahip 41 uluslararası film festivali, ortak bir bildiri imzalamış ve kriz zamanında işbirliğinin önemini ortaya koymuştur (FIAPF, 2020).

Festivaller ile filmlerin birbirlerini var eden döngüsel ilişkisi düşünüldüğünde, sinemanın ve kültürel çeşitliliğin desteklenmesi tüm festivallerin temel amaçları arasında yer almaktadır. Akçeli ödüllerin yanı sıra endüstriyel finans modelleri arasında oldukça önemli bir yere sahip olan ortak yapım marketleri ve proje geliştirme platformları ile ilgili de etkili politikalar geliştirilmesi gerekmektedir. Bu platformlar; filmlerin geliştirilmesi, finansmanı, dağıtımı ve gösterimi üzerindeki etkilerinin yanı sıra, sektörel deneyim ve ortak yapım kapasitesinin artmasına doğrudan katkı sağlamaktadır. Bütüncül bir vizyonla oluşturulan festivaller ve endüstri platformlarının, *European Film Market* ve *Marché du Film* gibi marketlerin küresel ölçekte bir araya getirme ve film pazarını geliştirme potansiyelleri, festivaller ve sektör ilişkisi bakımından yeni olasılıklar ortaya çıkarmıştır. Ülkedeki film marketinin büyümesi ve kamu destek modellerinden uzaklaşılması için kritik öneme sahip olmalarına karşın, Türkiye’de uzun yıllardır düzenlenen festivaller bünyesinde gerçekleştirilen Köprüde Buluşmalar, Almanya-Türkiye Ortak Yapım Geliştirme Fonu, Antalya Film Forum, Ankara Film Festivali Proje Geliştirme Desteği gibi ortak yapım marketleri ve proje geliştirme platformları yakın tarihlerde ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda güçlü bir film pazarı ve yaratıcı kent vizyonunun inşasında işbirliği ve kurumsallaşmanın

önemini ortaya koyan en güncel örneklerden biri de Güney Kore film pazarının son yıllardaki gelişimidir. Kamuya bağlı özel bir ajans olan Kore Film Komisyonu (KOFIC) ve Busan Film Komisyonu'nun ürettiği işbirliği odaklı politikalar (Binark, 2018) sinema endüstrisi için küresel bir pazar ve yeni bir film kültürü oluşturma potansiyelini ortaya koymaktadır.

Sonuç

Sessiz filmlerden VR filmlere uzanan uzun yolculuğunda küresel sinema endüstrisi, geçtiğimiz yüzyılda benzeri olmayan bir krizle karşı karşıya kalmış ve neredeyse tüm unsurlar açısından belirsizlikler ortaya çıkarmıştır. Film üretiminin ağırlıklı olarak dijital platformlara yönelmesi, sosyal, kültürel ve ekonomik nedenlerden dolayı çevrimiçi izleme deneyimlerinin tercih edilmesi ve dağıtım kanallarının dijitalleşmesi gibi birçok yenilik, küresel medya kültürünü ve sinema değer zincirinde de dönüşmesine sebep olmuştur (Erkılıç ve Erkılıç, 2021). Esneklik ve inovasyonun ön plana çıktığı bu yeni dönemde birçok festival izleyicilerle bağlantı kurmak için dijital yollar keşfetmiş olsa da kısıtlı finans kaynakları ve yetersiz altyapı sebebiyle varoluş mücadelesi veren bağımsız sinema sektörü ve festivaller açısından bir diğer öne çıkan unsur endüstriyel işbirliği olmuştur (Indiewire, 2021). Bu kapsamda film festivallerinin bağımsız sinema ekosistemi içinde oynadıkları hayati rol, bağımsız sinemanın hayatta kalma mekanizmasının odaklarından biri haline gelmiştir.

Pandemi ve benzeri toplumsal olaylar yalnızca bir kriz yönetimi meselesi olmasının yanı sıra sektörel paydaşların stratejik çıkarlarının dikkatli bir şekilde değerlendirilmesini, dinamikler ve güç üzerindeki olası uzun vadeli yansımaları içeren farkındalığın geliştirilmesini gerektirir (De Valck, 2020). Önümüzdeki dönemde sinema kültürünün ne yönde değişeceği, dijitalleşmenin nasıl bir rol oynayacağı belirsizdir. Sinema ve gösterim kültürünün dönüşümüyle ilgili yüksek düzeydeki belirsizliğe rağmen festivallerin, film ekosistemini sarmalayan kriz tarafından zorlanmaya devam edeceği ve medya kültüründeki dijitalleşmenin etkisiyle birlikte geleceğinde hibrit

modellerin olduğunu söylemek mümkündür. Çağdaş dijital çağda, erişim sorunu aciliyetini kısmen yitirmiştir. Dijitalleşme, festival izleyicisinin çeşitlenmesinde büyük katkıda bulunsa da "gerçek temas özlemi" (De Valck, 2020, s. 126) devam etmektedir.

Kuşkusuz değişim dalgasını lehe çevirmek, işbirliği ile mevcut yapısal sorunları aşmak ve yeni modellerin inşasında endüstri müşterekleri oluşturmak hâlâ mümkündür. Post-pandemi koşulları ve mevcut ekonomik krizde; telif birikimine ve yasal güvenceye sahip olmayan, kurumsallaşma ve örgütlülük problemleri, tekelleşme, sansür gibi birçok sorunu barındıran bağımsız sinema sektörünün hayatta kalması için, kültür odaklı alternatif modellerin geliştirilmesi gerekmektedir. Başlangıç olarak endüstriyel diyalog zemini oluşturmak; karşılıklı anlayışın gelişmesi, etkili politikalar üretilmesi ve seyirci ile kurulan bağın güçlenmesi için atılması gereken adımların başında gelmektedir. Bu bağlamda kamu, özel sektör ve kâr amacı gütmeyen organizasyonlardan oluşan endüstriyel platformlar ile etkin planlama ve faaliyetler gerçekleştirebilir; raporlar ve politikalar üreten, yerli sinemanın ve kültürel çeşitliliğin gelişmesi başta olmak üzere kent ve kültür ekonomisine katkı sağlayan yapılar oluşturulabilir (Krainhöfer, 2018). Öte yandan bu vizyonla oluşturulmuş festival çevrimiçi platformları, film endüstrisinin dağıtım ve gösterim olanaklarını arttırabilir ve dünya çapındaki izleyiciler arasında bağımsız filmlerin dolaşımını sağlamlaştırabilir. Dijital haklar, gösterim aralıkları, film politikaları gibi birçok konuda devam eden ilkesel ve yasal tartışmalara dair kültür ve işbirliği odaklı perspektif geliştirebilmek, sektörün kurumsallaşması ve endüstrileşmesine katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Binark, M. (2018). Film Endüstrisinin ve Sinema Kültürünün Gelişmesinde Busan Film Komisyonu'nun Rolü. *Moment Dergi*, 5 (1), 105-115. DOI: 10.17572/mj2018.1.105115.

Box Office (2021). Box Office Yıllık. Erişim tarihi 10 Ocak 2022. <https://boxofficeturkiye.com/yillik>

Box Office (2022). Box Office Türkiye 2021 Raporu. Erişim tarihi 4 Ocak 2022. <https://boxofficeturkiye.com/haber/box-office-turkiye-2021-raporu-yilin-en-cok-izlenen-filmle-ri--3867>

Box Office (2022). Box Office Türkiye 2021 Raporu. Erişim tarihi 4 Ocak 2022. <https://boxofficeturkiye.com/haber/box-office-turkiye-2021-raporu-yilin-en-cok-izlenen-filmle-ri--3867>

Çakar Bikiç, N. (2018). Türkiye’de Belgesel Film Festivallerinde Film Seçimlerini Belirleyen Etkenler, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi, (9), 70-93. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/euifdyhd/issue/37959/415205>

De Valck, M. (2020). *Vulnerabilities and Resiliency in the Festival Ecosystem: Notes on Approaching Film Festivals in Pandemic Times*. in P. D. Keidl, L. Melamed, V. Hediger, & A. Somaini (Eds.), *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory* (pp. 125–135). Meson Press. <https://doi.org/10.14619/0085>

Erkılıç, H. & Duruel Erkılıç, S. (2021). COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?. Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, 2021 Özel Sayı: 2. Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu, Süreklilikler ve Kesintiler: Kültürler, Pazarlar ve Siyaset, 99-126. DOI: 10.24955/ilef.1037981

Erkılıç, H., Duruel Erkılıç, S. A. & Değirmen, S. (2021). Covid-19 Pandemisi ve Sinema Sektöründe Kriz: Yapısal Sorunlarla Yüzleşme Fırsatı. Connectist: Istanbul University

Journal of Communication Sciences, (60) , 91-125. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/connectist/issue/64177/868589>

European Audiovisual Observatory (2021). *Theatrical Gross Box Office in the EU and the UK collapsed by 70.4% in 2020* [Press release]. Erişim tarihi 10 Aralık 2021. https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/press-releases-2021/-/asset_publisher/aLYLDl7HvAtD/content/theatrical-gross-box-office-in-the-eu-and-the-uk-collapsed-by-70-4-in-2020?inheritRedirect=false&redirect=https%3A%2F%2Fwww.obs.coe.int%2Fen%2Fweb%2Fobservatoire%2Fpress-releases-2021%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_aLYLDl7HvAtD%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-4%26p_p_col_count%3D1

FIAPF (2020). *Why Film Festivals Matter? Call to policy-makers from 41 international film festivals and trade associations*. Erişim tarihi 3 Ocak.2022.

https://covid.fiapf.org/wp-content/uploads/2020/09/FIAPF-Joint-Paper_Why-Film-Festivals-Matter.pdf

Kohn, E. (2021). *American Film Festivals Have a Future If They're Willing to Change (Almost) Everything*. Indiewire. Erişim tarihi 2 Ocak 2022.

<https://www.indiewire.com/2021/07/future-of-film-festivals-collaboration-1234652935/>.

Krainhöfer, Tanja C. (2018). *Mapping of Collaboration Models among Film Festivals. A qualitative analysis to identify and assess collaboration models in the context of the multiple functions and objectives of film festivals*. Research for the European Commission. Brussels.

Lefebvre, H. (2017). Mekânın Üretimi. Çeviren: Işık Ergüden. Sel Yayıncılık. İstanbul.

Lena, F. (2016). Türkiye’de Kültürel Sektörlerin Ülke Ekonomisine Katkısı. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. İstanbul.

<https://kpy.bilgi.edu.tr/media/uploads/documents/2016/12/08/turkiyede-kulturel-sektorlerin-ulke-ekonomisine-katkisi.pdf>

Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (2015). 34. İstanbul Film Festivali Raporu.

Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (2017). 7. Malatya Uluslararası Film Festivali Raporu.

Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (2020). Son Dönemde Festivallerimizde Yaşanan Krizler Üzerine Zorunlu Açıklama. Erişim tarihi 17 Ocak 2022.

<http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2020/02/SE-YAP-Festivaller-ile-İlgili-Açıklama.pdf>.

Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (2021). 58. Antalya Film Festivali Yönetmeliklerine Dair Görüş.

Zilko, C. (2022). France Revises Theatrical Window Rules, Giving Netflix Earlier Access to Films. Indiewire. Erişim tarihi 18 Ocak 2022. https://www.indiewire.com/2022/01/france-revises-netflix-theatrical-window-1234693373/?fbclid=IwAR3Rk3jMM4hoS1gl2KR4M31y8_8XtCQBiwXZlgF-p8AMjjHtl-x09DN_u8sY.

Makaleler

Sunuş: Film Festivalleri Çalışmaları ve Türkiye

Hakan Erkılıç 7

Ulus-Ötesi Bir Festivalin Anatomisi: Londra Türk Filmleri Festivali

Hasan Akbulut 72

Covid-19 Pandemisi Sürecinde Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Ulusötesi Türk Film Festivallerinin Yapısı

Tuncer Mert Aydın 99

Pandemi Döneminde Güney Kore'de Sinema Endüstrisi ve Film Festivalleri: Seyirciyle Sinema Salonunda Buluşma Yolları

Mutlu Binark 119

Salgın Döneminde Film Festivallerinin Dönüşümü ve Paravan Film Festivalleri

Onur Erkin 149

Türkiye'de Covid-19 Sonrası Film Festivalleri

Zeynep Merve Uygun ve Metin Çavuş 171

Sinema Sanatı ve Tarihsel Bir Paradoks Olarak Film Festivalleri Kısa Filmin Konumu ve Kritik Bir Dönemeç

Ayla Kanbur 197

Türkiye'deki Çevre Filmleri Festivallerine Ekoeleştirel Bir Bakış

Mehmet Emre Gül 223

Film Festivallerinin Kent Hakkı Bağlamında Değerlendirilmesi

Yüksel Doğan 249

Film Festivalleri Üzerine Yapılan Akademik Araştırmaların ve Yazılı Medya Çalışmalarının Bibliyometrik Analizi: İstanbul Film Festivali ve Antalya Film Festivali'nin Diğer Film Festivalleriyle Karşılaştırılması

Ufuk Küçükcan 277

1001 Belgesel Film Festivali Deneyiminden Hareketle Film Festivalleri

Enis Rıza ve Ebru Şeremetli 303

Yeni Dönem, Yeni Festivaller?

Aylin Pınar Aydemir 315