Film Festivalleri Kitabı IV

Editor: Hakan Erkılıç

Film festivalleri neden önemlidir? Neden kesintisiz bir biçimde yapılmalıdır?
Hakan Erkılıç

Türkiye de Film Festivalleri: Siyasi Popülizm, Rekabetçi Programlama ve Yükselen/Düşen Etkinlikler
Ali Murat Akser, İbrahim Dalkılıç

Türkiye deki Sanat Sineması nda Taşra Teması ve Film Festivalleri Arasındaki İlişki
Barış Saydam

Neden Hâlâ Kısa Film İzliyoruz? Festival İzleyicileri ve Kısa Filmin Estetik Değeri Üzerine Teorik Bir Araştırma
Alper Fıçıcıoğlu, Mukaddes Kütük

Kadın Film Festivalleri: Uluslararası İzmir Kadın Yönetmenler Festivali Üzerine Bir İnceleme
Meltem Cemiloğlu, Sibel Turan Akan

Çağdaş Sanat Dünyaları Olarak Sessiz Film Festivalleri: Erken Sinemanın İzleme Deneyiminin ve İşbirliklerinin Yeniden Kurulması
Ebubekir Duzcan

Beyrut Uluslararası Film Festivalinde Lübnan Filmleri
Gökhan Evecen

DORUK SİNEMA
9 786258 704075

dorukyayinlari.com
dorukyayınları

doruk

Sinema

Hakan Erkılıç

Film Festivalleri Kitabı IV

doruk

Film Festivalleri Kitabı IV

Editör
Hakan Erkılıç

Sinema

doruk

FİLM FESTİVALLERİ KİTABI 4

DORUK / Sinema
Film Festivalleri Kitabı 4

Editör:
Hakan Erkılıç

Editör Yardımcısı:
Selver Dikkol Akçay

Yayıma Hazırlayan:
Niyazi Koçak

Kapak Tasarımı:
Dorukcan Koçak

Sayfa Tasarımı:
Bilal Şenel

© Doruk Yayımcılık 2025
Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.
Bu kitaptaki görüş, düşünce ve bilimsel değerlendirmeler ile arkeolojik eserlerin kullanımının yasal sorumluluğu ilgili yazar/yazarlara aittir.

ISBN: 978-625-92648-8-2
Baskı: Aralık 2025

Baskı-Cilt:
Ertem Basım Yayın Dağıtım San. Ltd. Şti
Sertifika No: 48083

doruk

e-posta: info@dorukyayinlari.com
www.dorukyayinlari.com
Sertifika No: 43738

FİLM FESTİVALLERİ KİTABI 4

Editör

Hakan Erkılıç

doruk

Film Festivalleri Sempozyum Ekibi

Hakan Erkılıç (Mersin Üniversitesi)

Senem A. Duruel Erkılıç (Mersin Üniversitesi)

S. Serhat Serter (Anadolu Üniversitesi)

Emine Uçar İlbuğa (Akdeniz Üniversitesi)

Aydın Çam (Çukurova Üniversitesi)

Ali Karadoğan (Munzur Üniversitesi)

Sekreterya

Selver Dikkol Akçay (Başkent Üniversitesi)

İçindekiler

Sunuş
Film festivalleri neden önemlidir?
Neden kesintisiz bir biçimde yapılmalıdır? 7
Hakan Erkılıç

Türkiye'de Film Festivalleri:
Siyasi Popülizm, Rekabetçi Programlama
ve Yükselen/Düşen Etkinlikler.....23
Ali Murat Akser • İbrahim Dalkılıç

Türkiye'deki Sanat Sineması'nda Taşra
Teması ve Film Festivalleri Arasındaki İlişki 51
Barış Saydam

Neden Hâlâ Kısa Film İzliyoruz? Festival İzleyicileri ve
Kısa Filmin Estetik Değeri Üzerine Teorik Bir Araştırma.....75
Alper Erçetingöz • Mukaddes Kütük

Kadın Film Festivalleri: Uluslararası İzmir
Kadın Yönetmenler Festivali Üzerine Bir İnceleme.....97
Meltem Cemiloğlu • Sibel Turan Akan

Çağdaş Sanat Dünyaları Olarak Sessiz
Film Festivalleri: Erken Sinemanin İzleme
Deneyiminin ve İşbirliklerinin Yeniden Kurulmasi.....117
Ebubekir Düzcan

Beyrut Uluslararası Film Festivalinde Lübnan Filmleri.....147
Gökhan Evecen

Sunuş
Film festivalleri neden önemlidir? Neden kesintisiz bir biçimde yapılmalıdır?

*Hakan Erkılıç**

Film Festivalleri Kitabı-4'teki yazılar, *4. Film Festivalleri Sempozyum* bildirilerinden geliştirilmiş olan altı akademik makaleden oluşuyor[1]. 121K234 numaralı TÜBİTAK 1001 *Türkiye'de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi ve Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul Ankara Film Festivalleri Örneği) adlı* proje kapsamında başladığımız ve proje bitiminden sonra da devam ettiğimiz *Film Festivalleri Sempozyumu*'nun 4. edisyonunu, 25-26 Mayıs 2025 tarihlerinde *Eskişehir Uluslararası Film Festivali*'nin ev sahipliğinde gerçekleştirdik. *Eskişehir Uluslararası Film Festivali* iki yıllık ardan sonra yeniden yapıldı. Yarışalı bölümü olmayan, gösterim, söyleşi ve atölyelere ağırlık veren Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon bölümü tarafından yapılan festival, bir sinema okulu tarafından organizasyonun yapılması açısından diğer tüm festivallerden ayrışıyor. Sempozyum organize ekibi olarak Anadolu Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Yusuf Adıgüzel'e, İletişim Bilimleri Dekan Vekili Prof. Dr. Barış Kılınç'a ve proje ekibimiz içinde de yer alan Eskişehir Film Festival direktörü Prof. Dr. Serhat

* Doç., Mersin Üniversitesi, erkilichakan@gmail.com, ORCİD https://orcid.org/0000-0002-0828-3848

1 Film Festivalleri Kitabı I-II-III adlı e-kitaplara https://www.screenfest.org/yayinlar-publications/ adresinden erişebilirsiniz.

Serter'e ilgi ve destekleri için çok teşekkür ederim. Sempozyuma katılan değerli bilim insanlarına, hakemlerimize ve davetli konuşmacılarımız Marijke de Valck ile Dorota Ostrowska'ya çok teşekkür ederim. Sempozyumdan hareketle oluşturulan bir diğer yayın ise *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*'nin 2025 16 (2) sayısında yer alan *film festivalleri dosyası*. Bu dosyada Sena Öndün Sivas'ın *4. Film Festivalleri Sempozyumu*'nu tüm yönleriyle ele alan, sunulan bildirileri tartışan değerlendirme yazısını da okuyabilirsiniz.

Kitap içeriğine geçmeden önce Türkiye'deki film festivallerin önemi ve gerekliliği üzerine bazı gözlemlerimi paylaşmak istiyorum. Bu paylaşım ağırlıklı olarak *Türkiye'de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi ve Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul Ankara Film Festivalleri Örneği)* adlı TÜBİTAK 1001 121K234 numaralı projenin bulgularına dayanıyor[2]. de Valck (2016, s.9) film festivalleri "neden önemlidir?" diye sorar. Bu soruya harika filmler, festival ortamı ve deneyimi başkalarıyla paylaşma olanağı olarak üç temel yanıt verir. Bunları 3F olarak ifade eder: filmler, festivaller ve arkadaşlar (friends). Daha sonra bunlara dördüncü F olarak fonu (fund) ekler. Bir anlamda de Valck'ün (2016; 2020) festival bileşenleri olarak ifade ettiği, 4F (filmler, festivaller, arkadaşlar, fon) Türkiye'deki festivalleri de kapsar. Bu kapsamda film festivalleri, "ilginç derecede yoğun, ancak karma etkinlikler" (Harbord 2009, s. 40) olarak sanat, ticaret, teknoloji, kültür, kimlik, güç, siyaset ve ideoloji gibi birden fazla kurumsal mantığın kesiştiği noktada

2 3 yıl süren projeyi kalabalık bir ekip olarak çalıştık: Doç. Hakan Erkılıç (yürütücü), Prof. Senem A. Duruel Erkılıç, Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Prof. Dr. Ali Karadoğan, Doç. Dr. S. Serhat Serter (şimdi Profesör), Doç. Dr. Aydın Çam (araştırmacılar) ve bizi sürekli destekleyen yine kalabalık bir bursiyer kadrosu Selver Dikkol Akçay (şimdi Dr.Öğr.Üyesi), Servet Can Dönmez (şimdi Dr.Öğr.Üyesi), Onur Aytaç (şimdi Dr.), Nil Yüce (şimdi Dr.), Yunus Erdoğan, Merve Alagöz ve BİÇABA bursiyerleri Erkan Akdere ve Yunus Emre.

yer alır. Film festivalleri farklı şekillerde tanımlanmış ve kategorize edilmiştir. Peranson (2009, s.27), film festivalleri için iki ideal model önerir: İş (business) ve seyirci (audience). İş modeli, büyük bütçeli, küresel, prömiyer odaklı, pazar ve rekabetçi özellikleri ile ön plana çıkar. Seyirci modeli ise düşük bütçeli, sınırlı katılımlı, seyirciyle etkileşimin ön plana çıktığı festivalleri işaret eder. Türkiye'de film festivalleri, bu iki model arasında seyirci festivaline daha yakın gözükseler de bazı ayrımlar olduğunu belirtmek gerekir. *Türkiye'de film festivalleri, yerel seyirciye (yapıldığı şehrin sinemaseverlerine) yönelik ulusal ölçekli (bazı festivaller uluslararası yarışmaya sahiptir) şehir festivalleri olmalarına karşın film yapımcılarının ilgisini çeken, sektörde görünürlüğü olan endüstri odaklı festivallerdir.* Endüstri odaklı olmaları market ve fon ağırlıklı bir yapıyı gerekli kılmaz. Çelişik gibi görünen bu durumu şöyle açıklamak mümkündür. Bu festivaller, Iordonova'nın (2016) ifadesi ile "değişim merkezi" (hub of exchange) gibi işlev görürler: endüstrinin kendini gördüğü, beslendiği, seyirciyle etkileşime girdiği ortamlar bu festivallerde yaratılır. Festival, yerel seyircisi ile şehir festivali; yarışma ve son yıllarda daha çok ağ işlevi gören küçük ölçekli fonlarıyla (forum, lab gibi[3]) sektörde görünürlüğü olan festivallerdir. Ancak ulusal yarışma, bu festivallerin düğüm (node) noktasıdır. Festival zamanı Adana FF ve Antalya FF'ne sektörden 400 ile 800 arasında (yıl ve festivale göre değişim gösterir) konuğun gelmesi endüstri görünürlüğünü göstermesi açısından dikkat çekicidir. Burada ikircikli gibi görünen bir durum vardır: de Valck'un (2007, s.21), film

3 Festivallerin forum, lab adı altında gerçekleştirdikleri destek/pitching programları, bir fondan öte bir ağ işlevi görmekte ve özellikle genç yönetmen adaylarının endüstri ile ilişki kurmalarına yardımcı olmaktadırlar. Buradaki en büyük sorun verilen destek miktarlarının yarışma ödüllerinin çok altında kalmasıdır. Doğrusu fonların destek miktarının artırılmasındır. Destek/pitching programlarının endüstriye etkileri için bakınız Çakır (2024).

festivallerini "filmlerin yüksek beklenti ve şenlik atmosferinde gösterildiği, kısa süreli, geçici etkinlikler" olarak tanımlar. Bu tanımına birebir uyan bu festivalleri hem yerel seyirci ve hem de endüstri "bizim" olarak sahiplenmektedir. Bu iyi bir şey olarak değerlendirilebilir ancak iki bileşenin "bizim"den anladığı şeyin aynı şey olduğunu söylemek çok zordur. Festival seyircisi yeni filmleri görmek ve sinemacılarla etkileşime odaklıyken, endüstri yarışma odaklıdır. Belediye festivali olarak ifade edilen Adana FF ve Antalya FF özelinde ise bu ikiliye festivali düzenleyen kurum olarak yerel yönetimler de eklenir ("Festival benim istersem iptal ederim". 2023, Antalya Altın Portakal FF 60. edisyon örneği). Destek ve sansür mekanizmaları ile dördüncü güç olarak kamu/merkezi yönetimini de eklemek gerekir ("benim iradem dışında olmaz; festival desteklerini keserim"!). Böylece aslında "ironik" bir şekilde seyircisi dışında sahipsiz festivallerdir. Çünkü bu dört bileşen arasında zaman zaman uyum ve koordinasyon sağlansa da çoğu zaman süreklilik yoktur. Güncel siyasetin dinamikleri bu dört bileşen arasındaki etkileşimde belirleyici rol oynar. Festival yöneticileri için güncel siyasetin konjonktüründe ve belirleyiciliğinde festival yapmak, bir mucizeye dönüşür. Türkiye'de "film festivalleri döngüsü açısından katı hiyerarşik bir ilişkinin" (Loist, 2016) olduğunu söylemek güçtür. Yine de bazı ayrımları vurgulamak gerekir: İstanbul FF'nin, dünya sineması örneklerini ilk gösteren ve uluslararası film festivali olmak istemesi açısından daha agresif olduğu, Antalya FF'nin ulusal yarışmada prömiyer şartı koyarak ulusal alanda daha belirleyici olduğu, Adana FF ise daha bağımsız yapımlara yönelen bir çizgi izlemektedir. Film festivallerinin birbirine benzeyen hepçil bir program izledikleri de vurgulanmalıdır (Aslında hepsi de Büyük Öteki olarak Cannes'a bakarlar).

Bu kapsamda Antalya ve Adana büyükşehir belediye başkanlarının tutuklanması üzerine Antalya Altın Portakal Film

Festivali'ni 62. ve Adana Altın Koza Film Festivali'nin 32. edisyonları üzerine bazı spekülasyonların yapıldığı, festivallerin yapılıp-yapılmayacağına dair (festival yönetimlerinin festivalleri yapılacağına dair açıklamalarına rağmen) dezenformasyonun vızıltı ile dolaşıma sokulduğu görülmektedir. Film festivallerinin iptal edilmesinden, yapılmamasından kim, ne fayda sağlayabilir? Her şeyden bağımsız olarak festivallerin güncel siyasetin belirleyiciliğinden ve tahakkümünden kurtulması ve kriminal edilmeden yapılması gerekir. Bu konuda festival yöneticileri kadar sektör ve merkezi yönetime de sorumluluk düşmektedir. Antalya Altın Portakal Film Festivali (ve Antalya Film Forum) ile Adana Altın Koza Film Festivali çok daha sağlam programlarla yapılmalıdır. Yapılmalıdır; çünkü bir kamusal alan (de Valck 2007; Wong 2011) ve kamusal alana müdahale etme potansiyeliyle karşı-hegemonya (Killick, 2018) olarak film festivalleri ne güncel siyasetin aktörlerine ne yerel yönetimlere ne de kamusal erke değil; öncelikle en önemli paydaşları olan film festivali seyircilerine ve sinema endüstrisine aittir. Adana Altın Koza FF'nin 32. edisyonu Eylül ayında, Antalya Altın Portakal FF'nin 62. edisyonu da Ekim sonunda başarılı bir biçimde yapıldı.

Festivallerin neden yapılması gerektiğini açıklamak için iki tarihsel olaya bakmak aydınlatıcı olabilir. Birincisi 2015 yılında İstanbul FF'nde yaşanan *Bakur* (Çayan Demirel, Ertuğrul Mavioğlu, 2015) belgeseli krizi sonucu, "kayıt tescil belgesi"[4] uygulamasını sinemacıların sansür olarak değerlendirmeleri neticesinde festivali protesto etmeleri nedeniyle

4 Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik'in 15. maddesi uyarınca festivallerde gösterilecek Türkiye yspımı filmlerin kayıt tescil belgesi almış olması zorunludur. Bu durum krize neden olur. 2019 yılında film festivallerinde kayıt tescil belgesi olmayan filmlere +18 yaş uygulaması getiren yeni bir düzenleme yapılır. Böylece filmlerin festivallerde doğrudan gösterimi sağlanır.

ulusal yarışmanın iptal edilmesidir. Bu sorun giderilmediği için İstanbul FF ve sonrasında festival döngüsünde yer alan Ankara FF 26. edisyonu tescil uygulaması protestoları sonucu yarışmalı bölüm iptal edilmiştir. Festivalin ulusal yarışma bölümünde yer alan filmler (kısa film ve belgeseller de) seyirci ile buluşamamıştır. Farklı bir durum *Kanun Hükmü* (Nejla Demirci, 2023) adlı belgeselin sansürlenmesi üzerine 60.Antalya FF'nin iptali ile 34. Ankara Film Festivali'nde yaşanır. Antalya FF ulusal yarışmada yer alan filmler, festival açılışı yapamadan dağıtım ağını zorlamak zorunda kalmıştır. Antalya FF ulusal yarışmada yer alan bazı filmler ise festivalin iptali üzerine festival döngüsünde Antalya'dan sonra yer alan Ankara FF'den[5] çekilme kararı alır ve farklı festivallerde açılış yapmayı tercih ederler. Festival yönetimi ön elemeyi belirlediği için yeni filmler değerlendirmeye alınmaz. Festivalin ulusal uzun metraj yarışması yedi filmle yapılır. Arthouse yapımlar için festivallerin yarışma programında olmak onlara "meşruiyet" sağlamakta, ekonomileri tamamen festivallere bağlı yapımlar için yarışmalı bölüme girmek, festivalde olmak başlı başına bir ödül olarak değerlendirilmektedir. Seyircilerin yeni filmlere ihtiyacı olduğu kadar arthouse filmlerin de seyirciye, tanıtıma ve ödüllendirilmeye ihtiyacı vardır.

Burada COVID-19 Pandemi döneminde FIAPF (International Federation of Film Producers Associations)1 Eylül 2020 tarihinde "Film Festivalleri Neden Önemlidir? 41 Uluslararası Film Festivali ve Sektör Birliklerinden Politika Yapıcılara Çağrı" adlı bildirisine bakabiliriz.[6] Bildiride "Covid etkilerini hafif-

5 Ankara FF zaman açısından çok yer değişikliği yaptığından farklı yıllarda farklı aylarda gerçekleştirilmiştir.

6 Pandemi döneminde dünyada festivaller iptal edilir veya ötelenirken Türkiye'de film festivalleri iptal edilmemiştir. Ankara FF hijyen koşulları sağlanarak yerinde fiziksel, İstanbul FF ve Adana FF hibrit ve Antalya FF açıkhava gösterimleriyle yapılmıştır. Film festivallerinin hem sağlık hem de ekonomik kriz durumunda tüm zorluklara rağmen yapılması önemli

letmek için film festivallerinin ekosistemi neden desteklenmelidir?" sorusuna başlıca iki yanıt verilerek destek istenmiştir.

1. Film Festivalleri yerel kalkınmaya sağladıkları kültürel katkılarından dolayı önemlidir.

2. Film Festivalleri yerel ekonomilere ve iş gücüne sağladıkları katkılarından dolayı önemlidir.

FIAPF, kriz döneminde festivallerin ekonomik katkısına ön plana çıkarmıştır. Bu değerlendirme genelleştirilebilir. Türkiye'de film festivalleri yerel ekonomi ve kültüre katkıları, seyirci yetiştirme potansiyelleri ve endüstriye yaptıkları katkılardan dolayı her zaman önemlidirler. Bu bağlamada özellikle arthouse sineması ve film festivalleri ilişkisi üzerinde durmak gerekir. de Valck'ün (2021) ifadesi ile filmler ve festival arasındaki "simbiyotik ilişki" doğmuş ve küresel sanat filmi ekonomisinde festivaller önemli konum elde etmişlerdir. Seyirci- şehir festivali gibi görünen ama ulusal yarışmaları ile endüstri odaklı olarak gelişen festivallerde filmlerin, ön elemeyi geçerek yarışma programında olması hem film hem de yönetmeni için önü açık fırsatlar sunmaktadır. Türkiye'de arthouse yapımlar, ulusal festival döngüsü içinde yer alabilmeleri sayesinde buradaki ödül veya seyirci geri dönüşleri ile sınırlı dağıtım ağına girebilmekte, yönetmenlerin fon ve destek bulma olanakları da buna bağlı olarak görece artmaktadır. Bu kapsamda bir diğer tartışma da festivaller ve "festival filmi" olgusu olarak karşımıza çıkmaktadır[7]. Özellikle festivallerdeki ulusal yarışmalarda yer alan filmlerin çoğunun yönetmenlerinin ya birinci

bir başarıdır. Yarışmaların düzenlenmesi ile sinema sektörüne destek olunmuş ve pandemi döneminde filmlerin gösterilmesiyle de seyircilere büyük bir moral sağlanmıştır (Erkılıç, Duruel Erkılıç & Değirmen 2020; Uygun ve Çavuş 2022).

7 Festival filmi tartışmalar için bakınız Vitrinel (2023).

ya da ikinci filmleri oldukları düşünüldüğünde endüstrinin yarışma odaklı bakışı daha da anlaşılır olmaktadır[8].

Bu durum kısa metraj filmler için daha da trajik bir hal almaktadır. Festivaller dışında neredeyse gösterim olanağı olmayan bu filmler için festivaller ve yarışmalar bir "vaha" işlevi görmektedirler. Bu kapsamda iptal edilen Akbank Kısa Film Festivali'ne dikkat çekmek isterim. 2004 yılında beri yapılmakta olan Akbank Kısa Film Festivali, büyük bir bankanın (Akbank) sanat faaliyetlerini yürüten kuruluşu (Aksanat) tarafından gerçekleştirilmektedir. Tüm etkinliklerin ücretsiz olarak sunulduğu festivalde ulusal ve uluslararası olmak üzere iki ana yarışmalı bölüm, çeşitli atölye çalışmaları, söyleşiler, masterclasslar yer almakta, programında dünyadan kısa film ve belgesellere yer verilmekte ve yapım desteği amaçlı kısa film senaryo yarışmasını içeren "forum" yer almaktadır. Festivalin iptal edilmesi ise festival direktörünün adının bir taciz olayına karışması nedeniyle gerçekleşmiştir. Festival yöneticisinin adının taciz olayına karışması nedeniyle Akbank tarafından festival yönetimiyle ilişkisinin kesilmesi ne kadar doğru bir karar ise Akbank Kısa Film Festivali'nin 22. edisyonunun iptal edilmesi o kadar yanlış bir karardır. Akbank yönetiminin bu yanlış karardan bir an önce vazgeçerek kısa film festivalleri arasında saygın bir yeri olan Akbank Kısa Film Festivali'nin 22. edisyonunu, zamanında Mart 2026'da yapılmasını sağlayacağını umuyoruz. Bu konuda film festivallerinde karşılaştığım kısa filmciler ve genel olarak sinemacılar arasında bir "duyarsızlık" gözlemlediğimi paylaşmak isterim. Oysa sinema sektörünün ve özellikle kısa filmcilerin Aksanat üzerinde kamuoyu oluşturmaları beklenir. Birkaç açıklamanın ötesinde bu konuda bir duruş gözlemlemiyoruz[9].

8 İlk filmlerin yapımı ve festival döngüsü için bakınız Ercan (2024).

9 Film Dayanışması Platformu, kadınların yanında olduklarını, tacize karşı sıfır tolerans ilkesini benimsediklerini, bir kişinin hatası ya da suçu

Horwatt (2022), "film festivalleri kimin için?" ve "festivallerden kim yarar sağlıyor? sorularına yapımcı odaklı bir yanıt verir. Horwatt, yapımcı arkadaşlarının görüşlerini de alarak zenginleştirdiği yazısında film festivallerinin yönetim kurullarına, sponsorlara, reklamcılara ve giderek artan bir şekilde Netflix gibi büyük oyunculara karşı sorumlu olduklarını oysa öncelikle festivallerin yaşayabilirliğini ve sürdürülebilirliğini sağlamak için, en büyük destekçileri olan film yapımcılarına fayda sağlayacak gelir kaynakları oluşturmaları gerektiğini savlar. Türkiye'de de gösterim ücreti ve telif hakları konusunda festivaller iyi niyetli adımlar atmaya başladılar. Türkiye'de telif hakları konusunda yaşanan karmaşanın önüne geçecek önemli bir katkı, film festivallerinden gelmiştir. SEF (Sinema Eseri Sahipleri Federasyonu) ile Antalya Büyükşehir Belediyesi arasında 2024 yılında yapılan lisans anlaşmasıyla sinema eseri sahipleri, ilk kez film festivallerden tahsil edilen telif bedellerine kavuşmuştur. Antalya FF bu konuda öncü olmuştur. Diğer festivallerin Antalya FF'ni takip ederek telif konusunda harekete geçmeleri beklenmektedir.

Festivaller neden gereklidir sorusuna de Valck'ün (2016, p.9) yanıtı genel bir çerçeve çizmektedir: "Festivaller, gündem belirleme ve kamusal alana müdahale etme konusunda benzersiz bir potansiyele sahiptir. Estetik zevklerimizi, siyasi inançlarımızı ve hayata bakış açımızı etkileyebilirler. Basitçe söylemek gerekirse, film festivalleri dünya algımızı değiştirebilir." Türkiye'de de film festivallerinin bu çerçevede işlev gördüğünü ve seyirci ile endüstri arasında önemli bir köprü oluşturduğunu

yüzünden yüzlerce kadının emeğini, üretimini ve hayalini gölgelememesi gerektiğini, Festivalin iptalinin, tam tersine kadınların sinemadaki görünürlüğünü ve dayanışmasını zayıflatacağını vurgulayan ve festivalin güvenilir, yeni bir direktörle kadınların emeğiyle daha güçlü bir şekilde devam etmesi gerektiğini belirten bir açıklama yayımladılar (https://bianet.org/haber/22-akbank-kisa-film-festivali-iptal-edildi-310916).

belirterek film festivallerinin önemini ve gerekliliğini aşağıdaki başlıklarda toplamak mümkündür: Film festivalleri,

arthouse yapımların ekonomisi/fonlanması ve dağıtımı için kültürel bekçi, medya etkinliği gibi birçok işlevi gören temel bir düğüm noktasıdır.

sinema endüstrinin bir araya gelebildiği, tartışabildiği, bazı temel sorunlarına tepki gösterebildiği bir mecradır.

yeni/genç sinemacıların endüstriye adım atmaları için önemli bir katalizördür.

dünya sinemasının ve küresel arhouse filmlerinin dolaşıma girdiği organizasyonlardır.

kısa film ve belgesel sinema için varlıklarını geniş kitlelere gösterebildikleri, endüstri ile etkileşime girebildikleri temel alandır.

seyirciler için yılın yerli ve yabancı yeni filmlerini görmenin, sinemacılarla aynı ortamı paylaşmanın şenlikli/karnavaleks özel zamanlarıdır.

seyir pratiğinin çoğullaştığı ve parçalandığı bir dönemde kollektif seyir kültürünün (sinema salonu deneyimi) yaşatıldığı ve geliştirildiği mekanlardır.

sinema kültürünün aktarıldığı, ufkumuzun tazelendiği ve kuşaklararası seyir deneyiminin paylaşıldığı, seyirci ve sinemacı yetiştiren ortamlardır.

yapıldığı kent için ekonomik değeri ve imajı olan enerjisi yüksek özel günlerdir.

Bu bağlamda Peirano'nun Şili sineması için dikkat çektiği hususlara bakmakta fayda vardır: Peirano (2021), Şili örneğinden hareketle son on yılda film festivallerinin yerel sinemaseverler için nispeten gayrı resmi vitrinlerden ve film yapımcıları için buluşma alanlarından, proje geliştirme, eğitim ve "izleyici oluşturma" için profesyonelleştirilmiş "endüstriyel" merkezlere ve odaklara dönüştüklerini belirtir. Türkiye örneği de bu

perspektiften farklı değildir. Sonuç olarak film festivalleri endüstri için film döngüsünü sağlayan ve ulusal sinemayı inşa eden, özellikle arthouse yapımlar için ekonomilerinin bağlı olduğu önemli kültür- sanat etkinlikleridir. Festivaller aynı zamanda yapıldıkları şehrin kültür hayatı, ekonomisi ve seyircilerin yetişmesi bağlamında önemli işlevler üstlenirler. Bu bağlamda film festivalleri, farklı dinamiklerin kesişiminde yer alan önemli bir düğüm noktalarıdır. Dolayısıyla film festivallerinin kesintisiz olarak sürdürülebilmesi endüstrinin festivaller aracılığıyla görünürlüğü ve ekonomik döngünün sağlanması, festivallerin kurumsallaşması, genel olarak kültür-sanat hayatının gücü ve kültür ekonomilerinin gelişimi ve seyircilerin yetiştirilmesi açısından önemlidir. Bu çerçevede festivallerin, hem ulusal kimliğin oluşumuna yaptıkları katlılarla hem de ulusötesi karşılaşmalara ve küresel sanat sinemasına evsahipliği yaparak sinema kültürünün gelişimine önemli katkılar yapmaktadırlar.

Bu çerçevede film festivalleri açısından sevindirici haberler de var. 1. Bodrum Uluslararası Film Festivali 3-8 Ekim içinde yapıldı. Festivallerde "yer almayan/alamayan filmlerin de yarışmalara girmesini teşvik etmek, geleneksel yapımla yeni nesil yapımları ve onları üretenleri bir araya getirerek yeni iş modelleri ve projeler yaratmak" gibi hedefleri olan festival programı içinde Türkiye-Yunanistan ortak yapım fonu ve uluslararası yarışma yer alıyor. Bir başka sevindirici haber ise Samsun'da yerel yönetim, valilik ve üniversite işbirliği ile planlanan 1. Uluslararası Samsun Film Festivali için hazırlıklar yapılıyor olması. Umalım festivallerin yolları açık ve uzun ömürlü olur.

Tüm bu süreç içerisinde Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Sinema Etkinlikleri Kılavuzu'nu yayınladı (Sinema Genel Müdürlüğü 2025). Kılavuz, şimdilik festivallerin, yarışmaların, film haftalarının, sinema günlerinin nasıl tanımlanması ve düzenlemesi gerektiğine dair öneriler

içeriyor. Festival adı altında yapılan birçok etkinliği düzenlemeyi amaçlar görünen kılavuz, bir anlamda da uluslararası film festivallerini, festival yönetmenini ve sorumluluklarını belirliyor. Film festivalleri konusunda birçok noktaya açıklık getiren (Sayar, 2025) bu kılavuzun, festival desteklerini nasıl etkileyeceği ise tartışma konusu. Bu konuyu kapsamlı bir şekilde ele alan yazımında, yayın aşamasında olduğunu belirtmek isterim.

Derlemede altı makale editoryal değerlendirme sonucu yayımlanıyor. Ali Murat Akser ve İbrahim Dalkılıç "Türkiye'de Film Festivalleri: Siyasi Popülizm, Rekabetçi Programlama ve Yükselen/Düşen Etkinlikler" adlı makalelerinde 2007-2013 tarihlerinde arasında Antalya ve Adana film festivallerine odaklanmaktadırlar. Yazarlar, festivaller arası rekabeti, ekonomik ve politik yönler arasındaki huzursuz ilişkiyi ve gerilimleri popülizm üzerinden değerlendirmektedirler. Barış Saydam "Türkiye'deki Sanat Sineması'nda Taşra Teması ve Film Festivalleri Arasındaki İlişki" adlı makalesinde son otuz yılda yapılan filmlerin büyük bir bölümünün Anadolu'da, "merkez"den uzaktaki taşrada geçtiğini ve bu filmlerin festivallerde ödüllendirilmesini tartışmaktadır. Saydam, bu yaklaşımın yalnızca ulusal festivallerde değil, uluslararası festivallerde de turistik bir etki oluşturacak şekilde bir pazarlama hamlesi olarak kullanıldığını belirtiyor. Ebubekir Düzcan Türkiye'de pek çalışılmamış olan sessiz film festivallerine bakıyor. Düzcan, "Çağdaş Sanat Dünyaları Olarak Sessiz Film Festivalleri: Erken Sinemanın İzleme Deneyiminin ve İşbirliklerinin Yeniden Kurulması" adlı makalesinde dünyadan örnekler vererek sessiz film festivallerini, erken sinema döneminin izleme deneyimini ve iş birliği pratiklerini bugünde yeniden üreten canlı kültürel alanlar olarak ele alıyor. Gökhan Evecen "Beyrut Uluslararası Film Festivalinde Lübnan Filmleri" adlı makalesinde Beyrut Uluslararası Film Festivali'nin Lübnan sinemasına sunduğu temsiliyet

imkanlarını ve ulusal sinema kimliğinin şekillenmesindeki rolünü inceliyor. Evecen, Beyrut Uluslararası Film Festivali'nin Lübnan sinemasını yalnızca bir görünürlük aracı olarak değil, aynı zamanda kültürel yeniden üretim, politik eleştiri ve uluslararası iş birliklerinin geliştirildiği bir platform olarak konumlandırdığı sonucuna ulaşıyor.

Film Festivalleri Sempozyumu'nun ve Film Festivalleri Kitabı serisinin, Türkiye'de film festivalleri çalışmaları alanında önemli bir boşluğu doldurarak bir ağ ve platform işlevi üstlendiği görmek bizi mutlu ediyor.

TÜBİTAK 1001, 121K234 numaralı Türkiye'de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi, Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara film festivalleri örneği) adlı proje ekibi arkadaşlarıma, Eskişehir Film Festivali ekibine, tüm yazarlarımıza teşekkür ederim. Editör yardımcılığını Selver Dikkol Akçay üstlendi. Selver Dikkol Akçay'a proje çalışmaları sırasında ve sonrasında gösterdiği özenli ve titiz çalışmasından dolayı teşekkür ederim.

Keyifli okumalar ve iyi festivaller.

Kaynaklar

Bianet (2025). 22. Akbank Kısa Film Festivali iptal edildi. https://bianet.org/haber/22-akbank-kisa-film-festivali-iptal-edildi-310916.

Bodrum Uluslararası Film Festivali. (2025). https://www.bodrumiff.com/vision-of-the-festival

Çakır, D. (2024). Yerli fonlar'ın Türkiye Sineması'na ekonomik ve kültürel katkıları; ulusal film festivalleri ve 'pitching' platformları (Local funds' economic and cultural contributions to Turkish Cinema; national film festivals and 'pitching' platforms). Hakan Erkılıç (ed.). Film festivalleri kitabı-III (The film festivals reader-III). Doruk Yayınları. ss:61-90. https://www.screenfest.org/wp-content/uploads/2020/10/FILM-FESTIVALLERI-KITABI-3.pdf.

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. In Marijke de Valck, Brendan Kredell and Skadi Loist (eds.). Film festivals: History, theory, method, practice. (ss:1-11). Routledge.

de Valck, M. (2020). Finding Methods: Interest-Driven Research and the Four F's of Film Festivals. In Contours of Film Festivals Research and Methodologies Conference. from https://www.youtube.com/watch?v=cqdUUiEg5bE

Valck, M. de (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.

Ercan, A. T. (2024). Türkiye'de ilk uzun metrajlı kurgu filmini çeken yönetmen adayları açısından film festivallerinin rolü (The role of film festivals on the directors who shoot their first feature-lengt fictional movies). In Hakan Erkılıç (ed.). Film festivalleri kitabı-III (The film festivals reader-III). (ss:91-106). Doruk Yayınları. https://www.screenfest.org/wp-content/uploads/2020/10/FILM-FESTIVALLERI-KITABI-3.pdf.

Erkılıç, H., Duruel Erkılıç, S. & Değirmen, S. (2020). COVID-19 pandemisi ve sinema endüstrisinde kriz (The COVID-19 pandemic and the crisis in the film industry). TÜBİTAK 1001, proje numarası 120K625.

Erkılıç, H., Duruel Erkılıç, S., Uçar İlbuğa, E., Karadoğan, A., Serter, S. ve Çam, A. (2024). Türkiye'de film festivalleri: yapısı, ekonomisi, işleyişi, seyirci profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara film festivalleri örneği) [Film festivals in Turkey: Structure, economy, organization and audience profile (Case study of the film festivals of Antalya, Adana, Istanbul, and Ankara)]. TÜBİTAK 1001, proje numarası121K234.

FIAPF (International Federation of Film Producers Associations). (2020,1 Eylül). Why film festivals matter call to policy-makers from 41 international film festival and trade associations (Film festivalleri neden

önemlidir?) https://covid.fiapf.org/wp-content/uploads/2020/09/FIAPF-Joint-Paper_Why-Film-Festivals-Matter.pdf

Harbord, J. (2009) Film festivals -time event.: Rhyne R and Iordanova D (eds). Film festival yearbook I: The festival circuit. (ss.3-4). St Andrews Press,

Harbord, J. (2016). Contingency, time, and event An archaeological approach to the film festival. Marijke de Valck, Berandon Kredell and Skadi Loist (eds.). Film festivals: History, theory, method, practice. (ss:69-82).Routledge.

Howart, E. (2022). Who are film festivals for?. World records journal. Vol: 6, ss:85-93. https://worldrecordsjournal.org/wp-content/uploads/2022/04/WR-Vol6-07.pdf

Iordanova, D. (2015). The film festival as an industry node. Media Industries Journal, 1(3).

Iordanova, D. (2016). The film festival and film culture's transnational essence. M de Valck B. Kredell and s. Loist (eds), Film festivals: History, theory, method, practice. Routledge.

Kara, M.N. (2025). Samsun'da Uluslararası Film Festivali için düğmeye basıldı. Samsun Gazetesi.https://www.samsungazetesi.com/samsunda-uluslararasi-film-festivali-icin-dugmeye-basildi

Killick, A. (2018). Film festivals and counter-hegemony: Radical screening practices in the Neoliberal city. Doctoral Thesis. Edge Hill University.

Loist, S. (2016). The film festival circuit: networks, hierarchies, and circulation. de Valck M., Kredell B., Loist S. (eds). Film festivals: history, theory, method, practice. (ss 49–64). Routledge.

Peranson, M. (2008). First you get the power, then you get the money: Two models of film festivals. Cinéaste, 33(3), 37-43.

Peirano, M. P. (2021). Between industry labs and audience formation: Film festivals and the transformation of the field of film production in Chile. Loisir et Société / Society and Leisure, 44:1, 47-65, DOI: 10.1080/07053436.2021.1899396

Sinema Genel Müdürlüğü. (2025, 8 Ağustos). Sinema Etkinlikleri Kılavuzu Yayınlandı. https://sinema.ktb.gov.tr/TR-401227/sinema-etkinlikleri-kilavuzu-yayinlandi.html; https://sinema.ktb.gov.tr/Eklenti/136937,sinema-etkinlik-kilavuzu-2025pdf.pdf?0

Uygun, M. & Çavuş, M. (2022). Türkiye'de Covid-19 sonrası film festivalleri (Post-Covid-19 film festivals in Turkey). Hakan Erkılıç (ed.). Film festivalleri e- kitabı – I (The film festivals reader -I). (ss:171-196). Doruk Yayınları. https://www.screenfest.org/wp-content/uploads/2020/10/Film-Festivalleri-Kitabi-1.pdf

Vecdi, S. (2025). Festivaller evreni. Birgün Gazetesi. 19.10.2025, s.19. https://www.birgun.net/makale/festivaller-evreni-661979

Vitrinel, E. (2023). Nedir bu "festival filmi" denen garabet? İmkansız bir tanım üzerine düşünceler (What is this oddity called "festival film"?). Hakan Erkılıç (ed.). Film festivalleri kitabı-II (The film festivals reader-II). (ss:37-52). Doruk Yayınları. https://www.screenfest.org/wp-content/uploads/2020/10/FILM-FESTIVALLERI-KITABI-II.pdf

Wong, C.H.Y. (2011). Film festivals: Culture, people, and power on the global screen. RutgersUniversity Press.

Türkiye'de Film Festivalleri: Siyasi Popülizm, Rekabetçi Programlama ve Yükselen/Düşen Etkinlikler

Ali Murat Akser • İbrahim Dalkılıç***

Öz

Bu çalışmanın amacı, bu iki tanınmış Türk film festivalinin ekonomik ve politik yönleri arasındaki huzursuz ilişkiyi ve gerilimleri tarihsel bir dönemde (2009-2014) kavramsallaştırmaktır. Birinci tespit, merkezi yönetim ile belediye yönetimleri arasında finansman ve harcama konusunda gerilimlerin ortaya çıktığı ve bu gerilimden kaynaklanan siyasi söylemin hem merkezi hem de yerel yönetimler için geçerli olduğudur. Antalya ve Adana zaman içinde rakip ve çatışan festivaller haline getirilmiştir. Her iki kentteki film festivalleri, belediye seçim sonuçları sonrasında program ve diğer etkinliklerde değişikliğe uğrarlar. Çok fazla amaç ve faaliyete yönelen Antalya ve Adana film festivalleri tüm çabalara rağmen birbiriyle çelişen amaçları nedeniyle istedikleri başarıyı yakalayamadılar. Bunun yerine birbirine rakip programları körükleyerek film yapımcılarını ve halkı kutuplaştırdılar. Ayrıca, yerel etkinliklere ve ulusal siyasi gündeme büyük miktarda kaynak ayırdıkları için, her iki festivalin de uluslararası kapsamda film festivalleri olduğunu söylemek mümkün görünmüyor. Popülizmle birleşen siyasi rekabet, Türkiye'de

* Prof. Dr., İletişim ve Medya Bölümü, Ulster University. ORCİD: 0000-0001-9772-394X, mail: m.akser@ulster.ac.uk

** Assist. Prof. Dr., Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, Arkın University of Creative Arts and Design. ORCİD: 0000-0002-5899-3573, mail: ibrahim.dalkilic@arucad.edu.tr

film yapımcılarının hem ulusal hem de uluslararası alanda görünürlüğünü azaltırken adam kayırma ve siyasi söylemler hem film yapımcılarının hem de izleyicilerin zararına olacak şekilde yerel yönetimleri popülistliğe yöneltmektedir.

Anahtar Kelimeler: Festivaller, Altın Portakal, Altın Koza, Kültür endüstrisi, popülizm

Abstract

The aim of this study is to conceptualize the uneasy relationship and tensions between the economic and political aspects of these two well-known Turkish film festivals over a historical period (2009-2014). The first determination is that tensions have emerged between the central government and municipal governments regarding financing of these festivals, and the political discourse resulting from this tension is fueled by both central and local governments. Antalya and Adana have become rival and conflicting film festivals over time. Film festivals in both cities undergo changes in their programs and other events following municipal election results. Antalya and Adana film festivals, both of which focus on many aims and activities, could not achieve the success they desired, despite all efforts, due to their conflicting objectives. Instead, they polarized filmmakers and the public by fueling competing programs. Moreover, neither festival can be considered international in scope, as they devote large amounts of resources to local events and the national political agenda. While political competition combined with populism reduces the visibility of Turkish filmmakers both nationally and internationally, nepotism and political discourses lead local governments to populism, to the detriment of both filmmakers and audiences.

Keywords: Festivals, Golden Orange, Golden Bowl, culture industries, populism

Giriş

Her sonbahar, Türkiye'nin sinemacıları iki büyük ve köklü film festivali arasında tercih yapmak durumunda kalırlar. Özellikle son on yılda Türk sinema tarihinde ilginç bir durumu teşkil edecek şekilde, film yönetmenleri ya Antalya Altın Portakal Film Festivali (https://antalyaff.com/tr/) ya da Adana Altın Koza Film Festivali (https://www.altinkozaff.org.tr/) arasında seçim yapmaya başlamışlardır. Her iki festivalin başvuru şartları ve yönetmeliklerinde, aday filmlerin ilk gösterimi (prömiyer) olmasını resmi veya gayriresmi olarak zorunlu kılınmıştır, bu da filmlerin rakip festivalde aynı zamanda yer almalarını engeller niteliktedir. Hem dünyada hem de Türkiye'de film festivalleri, başarılı olmak veya öyle görünmek isteyen şehir yönetimlerinin sanatsal ve kültürel vitrinleri olarak şehir belediyeleri tarafından yoğun şekilde desteklenirler. Türkiye'de film festivallerinin yönetimini, jüri seçimini ve aktivitelerini en çok etkileyen öğe siyasal kararlar olabilmektedir. Farklı belediye başkanlıklarının farklı partilere geçtiği seçim sonrası dönemlerinde film festivallerinin faaliyetlerinin patlayabileceği veya çökebileceğini söylemek mümkündür (Örneğin Antalya Belediyesinin 2004/2009/2014/2019 AKP-CHP-AKP-CHP olarak yönetimlerinin el değiştirmesi gibi).

Türkiye'de film festivallerinin geçmişi 1960'lara kadar uzanmaktadır. Türkiye'deki ilk resmi film festivali, Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) filminin 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde en iyi film için Altın Ayı ödülünü kazanmasının ardından kısa bir süre sonra gerçekleşti. 1964 yılında Türk sinema sektörü çalışanları devlet tarafından düzenlenen Sinema Kongresi'nde bir araya gelerek Türk sinemasının uluslararası tanınması ve ulusal korunması yönünde adımlar atma kararı aldılar. Bu toplantının gündem maddelerinden biri de ulusal bir film festivali yaratmak ve bir diğeri de sinematek kütüphanesi oluşturmaktı. 1970'lerde Sinematek Derneği çatısında

bu ikinci madde hayat buldu. Sinematek'ten önce Türk Film Arşivi'nin kurulmasıyla bu madde zaten gerçekleştirilmişti. Bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde Sami Şekeroğlu'nun 1962 yılında kurduğu Kulüp Sinema 7, 1967 yılında Türk Film Arşivi olarak tanınmıştır. 12 Eylül 1980 darbesiyle Sinematek derneğinin kapatılması sonrası İKSV'nin kurulması ile uluslararası alanda Türkiye'nin en tanınmış film festivali İstanbul Uluslararası Film Festivali (İFF) (http://film.iksv.org/tr) faaliyete geçti. Antalya ve Adana'daki film festivalleri kurulmasından once de festival seklinde denemeler olmuştur. Örneğin sektörün film festivali/yarışması arayışı 1948 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından "Yerli Film Müsabakası" adıyla düzenlenene yarışma ile başlamıştır. Antalya Altın Portakal ve Adana Altın Koza Film Festivalleri daha çok bulundukları kentin dinamikleri ile hayata geçmiştir. Her iki festival de 1980 darbesi ile geçici olarak duraklasa bile 1-2 yıl aradan sonra devam etmiş ulusal ve köklü festivallerdir. Ancak Adana FF bir süreklilik göstermez; kesintilidir. Adana FF'nin tarihini üç dönem içinde toplamak gerekir: Birinci Dönem (1969–1973), İkinci Dönem (1992–1997), Üçüncü Dönem (2005'ten Bugüne) (Erkılıç vd, 2024). Bu çalışmanın odak noktası, bu iki eski festival örneğinde siyasal iktidarı elinde bulunduran belediyelerin festival faaliyetlerine olan yapıcı veya yıkıcı rollerine vurgu yapmaktır.

Burada bir parantez açıp İstanbul Film Festivali'nin bu diğer iki ulusal festivale göre zamanla kendini konumlandırmasından bahsedilmelidir. Festival, geçmişini daha önce Şakir Eczacıbaşı'nın 1970'li yıllarda kurduğu İstanbul Sinematek'in yürüttüğü film gösterimleri daha sonra IKSVnin festival öncülü olan İstanbul Film Günleri'ne borçludur. Uzun zaman kendi sinema salonu bulunmayan bu festivalin gösterim mekânları Beyoğlu ve Kadıköy'deki ticari sinema salonlarının müsaitlik durumuna göre değişiklik göstermiştir. Buna geçici çözüm

Beyoğlu'ndaki Emek sinemasının bu festivalin en önemli mekânı olmasıydı. Son zamanlarda şehrin bu tarihi kesiminde hükümet destekli yeniden yapılanma Emek sinemasının kapanmasına yol açtı. Bina protestolar sırasında yıkıldı ve festival, sinema tutkunları için değerli bir alanı kaybetti (Dorsay, 2013). Festival şu anda restore edilen eski Beyoğlu Sineması ve Atlas 1948 ve sıklıkla AVM'lerde bulunan multiplex salonları kullanarak yoluna devam etmektedir. Ayrıca AVM'ler dışında Kadıköy REXX (kapatılana kadar) Kadıköy Sineması ve Kadıköy Sinematek'te de Anadolu yakasındaki gösterim salonları olmuştur.

İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde en iyi film ve yönetmen dallarında ulusal ve uluslararası ödüller bulunmaktadır. 2025 yılında ise ulusal yarışmalar iptal edilmis, yerli yapımlar, uluslararası yarışma içine alınmistir (hem uzun/Altın Lale Yarışması hem de kısa film yarışması; belgesel yarışması kaldırıldı). İlk veya ikinci filmler için Yeni Bakışlar bölümü eklenmistir (bu bölüme belgeseller de başvurabilmekte).Ayrıca, İstanbul Film Festivali, çeşitli sanat festivallerini de içeren Eczacıbaşı Grubu'nun finanse ettiği İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından yönetilmektedir. İstanbul'un festivali Nisan ayında gerçekleşmektedir (İKSV, 2011). İstanbul Film Festivali, bu çalışmanın odağındaki Antalya ve Adana film festivallerine göre, ana yürütücüsü özel sektör olduğundan, belediyenin siyasi motivasyonlarından daha arınmıştır ve siyaset faktörü festivalin işleyişinde çok daha az endişe yaratan bir unsurdur (Uçansu, 2012). Özellikle son yıllarda siyasi konjonktür tüm festivalleri öyle ya da böyle etkilemektedir.

Türkiye'nin ilk film festivali ise Antalya Belediye Başkanı Dr. Avni Tolunay'ın inisiyatifi ile 1964 yılında Antalya'da kuruldu ve Antalya Altın Portakal Film Festivali olarak bilinmeye başladı. Antalya, Türkiye'nin güneybatısında bulunan Avrupalı turistlerin (ve son zamanda Ukrayna ve Rus mültecilerin

yerleştiği) geldiği bir tatil şehridir. Antalya, festivalin hayata geçmesinden önce yalnızca Akdeniz kıyısında yer alması, plajları, kulüpleri ve rahat bir tatil atmosferi ile tanınıyordu. Bir festival için Antalya'nın tercih edilmesi, Türkiye'de bir film festivali hayal edilirken akla ilk gelen yer olan Cannes film festivaline öykünme ile karşılaştırılarak açıklanabilir. Uzun tarihi boyunca belediyeye ait AKSAV vakıfı üzerinden yapılan yatırımlar sonucu bir festival merkezi (cam piramit şeklinde), sinema salonu ve festival ofisleri 1990'ların sonlarında inşa edildi. Bu tesisler bugün hala kullanılmaktadır ve 2000'lerde Antalya'da inşa edilen alışveriş merkezlerindeki (5M Migros gibi) multiplex sinema salonları da şehirdeki seyirci sayısını artırmıştır. Her yıl geleneksel olarak festivalin açılış kortejinde her zaman dönemin film yıldızları boy göstermiş ve halk ile iç içe olmuşlardır. Başlangıçta ödüller sembolik verilmişse de zamanla parasal ödül miktarının artması bakanlık desteğinin siyasal olarak etkisinin artması ile de ilişkilendirilmiştir. Örneğin AKP'li dönemlerde belediyeye yatırım ve sponsorluklar çokça olurken ne zaman belediye muhalefet partisi olan CHP'ye geçse bu maddi destekler geri çekilmiş ve belediye festivalin maddi yükünü üzerinde çokça hissetmiştir. Son yıllarda özellikle sansür suçlamaları ile karşı karşıya kalan festival tepki nedeniyle sanatçıların filmlerini geri çekmesi nedeniyle 2023 yılında 60. yılını kutlayamayıp iptal edilmiştir. 2025 yılı itibariyle sinema sanatçıları, eleştirmenler, belediye, festival yönetimi ve hükûmet arasında gerilim devam etmektedir. Ancak bu gerilim yeni değildir. Yerel ve ulusal kapsamda olan festival, geçmişte de film yıldızlarının dedikodusunun yapıldığı, jüri seçimi ve film ödülü skandallarının yaşandığı bir etkinlik alanı olmuştur.

Adana Altın Koza Film Festivali ise, başlangıçta 1969-1973 yılları arasında faaliyet göstermiş ve başlangıçta yalnızca yerel görülen bir festivaldi. Adana, Suriye sınırına yakın olan

Türkiye'nin güneyinde büyük bir şehirdir. Festivalin bu şehirde yaratılmasının bir nedeni de uluslararası üne sahip Kürt asıllı sinema sanatçısı ve yönetmen Yılmaz Güney'in doğum yeri olmasının sembolik önemidir. Ancak Yılmaz Güney'in 1970'lerde hapis cezası alması ülkeden sürgüne kaçması ve filmlerinin yasaklanmasının ardından festival de kent ve belediye dinamiklerinin bir sonucu olarak kendi kaderine terkedilmiş ve imkânsızlıklar nedeniyle sona ermiştir. Festival 1992 yılında belediye yönetimi tarafından tekrar canlandırılmış ve bu yıldan beri yıllık olarak devam etmektedir (Yetkiner, 2018). Adana, verimli toprakları ve pamuk üretimi ile tanınan bir şehirdir. Sıcak bir iklime sahip ve Yaşar Kemal gibi ünlü şairler ve sanatçıların yurdu olarak bilinmektedir. Altın Koza Film Festivali, geleneksel olarak Altın Portakal Film Festivali'nden iki hafta önce düzenlenirdi ancak son zamanlarda her iki festival de birbirine çok yakın tarihte birbiriyle yarışır şekilde programlanmaya başlamıştır (Örneğin 2009da 14 Haziranda biteb Altın Koza 2010'da 26 Eylül'de biterken Altın Portakal 2009da 10 Ekimde 2010da ve 2011de 14 Ekimde başladı). Yakın zamanlara kadar (2010) her iki festival de Türk filmlerini herhangi bir kısıtlama olmadan kabul ediyordu, böylece bir Türk filmi her iki festivalden de ödül alabilme imkanına sahipti.

2012 yılında Altın Koza Film Festivali, bir koşulla Türkiye menşeli yerli bir filme verilen en yüksek parasal ödülünü 300.000 ABD dolarlık bir bedelle sunmuştur; bu ödül için gerekli olan koşul, filmin dünya prömiyerini festivalde yapmış olmasıydı (Akser 2013). Altın Portakal FF'in verdiği karşılık, kendi festival tüzüklerine de Türk filmlerini yalnızca dünya prömiyeri olarak kabul etmek şeklinde benzer bir yasağı dahil etmek oldu. Bu gelişmeler sonucunda; örneğin 2010 yılında deneyimli yönetmenler sanatsal bir geçmişe sahip olduğundan Adana festivalini, ilk filmini gerçekleştirmiş yönetmenlerin ise Antalya FF'yi tercih ettiği bir eğilim oluşmuştur. Aynı

zamanda film festivallerinin parasal ödülleri Türk film yapımcıları için önemli bir gelir kaynağı olmaya başlamıştır. Öyle ki bu tür yüksek para ödüllerinin olduğu yıllarda her iki festivalde yöneticiler ve jüri üyeleri manen baskı altında kalmışlardır. Örneğin çeşitli yapımcılar, ödül alacakları hesabıyla film çekip sonuca göre ödenmemiş borçlarını bakanlık desteğiyle karşılayabilmektedirler (Diker 2020, 151). Altın Koza FF, maddi açıdan büyük ödül yönünde ilerlerken Altın Portakal FF'in tutumu ise, ilk defa film çekmeyi planlayanlara fırsatlar sunması nedeniyle övgüyle karşılanmıştır. Türk sinema akademisyeni Tülay Çelik, Türkiye'deki festivallerin verdiği maddi ödüllerin "yönetmen sineması" alanına önemli bir destek sağladığının altını çizmektedir (Çelik, 2012, s. 213). Sinema üretiminde borç ödeme gücü, bir üretim değişkeni olarak değerlendirilmese de yöneticilerin borçlarını ödemelerinin üretim sürecinde hayati bir unsur olarak ele alınması gerektiği ve bu durumun göz ardı edilmemesi gerektiği vurgulanmalıdır. Bu dönemde Kültür Bakanlığı'nın verdiği maddi yapım desteğinin geri ödenme zorunluluğu, Türkiye'de "yönetmen sineması" alanında film yapım sürecinde belirleyici bir faktör haline gelmiş ve bu kararlılığın üretim sistemindeki sorunlarla ilişkilendirildiği belirtilmektedir (Diker 2020). Bu madde daha sonra değiştirilmiştir.

Ancak büyük bütçe açığı olan bir festivalin ekonomik açıdan geçerliliği konusunda siyasi nedenlerden dolayı tartışmalar yaşanmaktadır. Örneğin Aytaç Durak, Adana Belediye Başkanı olarak 1984 yılından beri beş kez yeniden seçilmiştir ve seçmenler arasında oldukça popüler bir figürdür; her seçimde partisinin iktidar gücünü artırmıştır. 2010 yılında ise İçişleri Bakanlığı tarafından görevden alınması Altın Koza FF'nin ertelenmesine neden olmuştur. Belediye başkanının yerine atanan vekil, Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) ile Milliyetçi Hareket Partisi'nin (MHP) belediye meclis üyelerinin desteğiyle

belediyenin yapısını değiştirmiştir (Avcı 2024). Bu tür müdahaleler iktidarın festivallere desteğinin de önünü açmakta ancak anti demokratik uygulamalar olarak da eleştirilmektedir. Bu sırada Antalya'da ise belediye başkanı Mustafa Akaydın, muhalefet partisi Cumhuriyet Halk Partisi'ne (CHP) bağlı bir isimdi ve sanata destek konusundaki sosyal demokrat tutumuyla biliniyordu. Önceki belediye başkanı Menderes Türel ise AKP'ye mensuptu.

Bu dönemdeki siyasi çalkantılar sırasında Altın Portakal FF, galaların, Oscar ödüllü aktörlerin (Örneğin 2008'de Mickey Rourke, Adrien Brody, Marisa Tomei ve Kevin Spacey'nin Türkiye'nin Altın Portakal ödül törenine katılması gibi) ve kırmızı halı etkinliklerinin mekânı haline gelmiştir. Yeni (ve daha sonra yeniden) belediye başkanı Menderes Türel'in festivale yönelik aşırı harcamalarını eleştiren Mustafa Akaydın 2009'da belediye seçimini kazandı. 2009 yılında siyasi atmosferdeki değişimlerin ardından her iki festival de kültürel ve siyasi ayrılıkların bir yansıması haline gelmiştir (Semercioğlu 2014; Özyurt 2014). Altın Koza tanınmış yönetmenlerin popüler filmlerine yer verirken, Altın Portakal FF ise Kürt kökenli yönetmenlerin filmleri ve kadın sorunlarını ele alan filmlere odaklanmıştır (Beyazperde, 2013a). Örneğin Press (2010), Yürüyüş (2011), Hile Yolu (2012), Cennetten Kovulmak (2013) ve 2015'te Şevket Emin Korki'nin yönettiği Almanya ve Kürdistan Bölgesi ortak yapımı "Taşa Kazılı Anılar" filmi, 52. Uluslararası Antalya Film Festivali Uluslararası Yarışma Bölümü'nde 10 film arasında yer almıştır (Rüdav, 2015).

Bu çalışmanın amacı, bu iki tanınmış Türk film festivalinin ekonomik ve politik yönleri arasındaki huzursuz ilişkiyi ve gerilimleri tarihsel bir dönemde (2007-2013) kavramsallaştırmaktır. Bu tarih aralığının seçilme nedeni belediye seçimleri öncesi ve sonrası festival yönetiminin tercihlerindeki değişimleri karşılaştırmalı olarak saptama imkânının bulunmasıdır.

Birinci tespit, merkezi yönetim ile belediye yönetimleri arasında finansman ve harcama konusunda gerilimlerin ortaya çıktığı ve bu gerilimden kaynaklanan siyasi söylemin hem merkezi hem de yerel yönetimler için geçerli olduğudur. Merkezi ve yerel yönetimlerin her ikisi de de film festivalleri üzerinden potansiyel olarak hizmet verme eğiliminde görünmektedir. Burada amaç kültürel alanda çalışıldığını göstermek, seçmenlerin popülist ilgisini çekmek ve şehrin kültürel olarak tanınmasına katkı sağlamaktır. Türkiye örneğinde bir film festivali ne kadar büyük olursa merkezi hükümetin kontrolü de Kültür Bakanlığı üzerinden o kadar büyük olmaktadır. Daha küçük bir film festivali şehir yönetimi tarafından prestijli görülebilir ancak merkezi hükümetin desteğini alan rakip festivaller nedeniyle maddi destek açısından dezavantajlı duruma düşebilmektedir. İkinci olarak programlama yani hangi filmlerin seçilip gösterileceği, film festivali şehirleri arasındaki gerilimlerden etkilenmektedir. Her festival, ulusal filmlerin Türkiye prömiyerlerine ev sahipliği yapmayı bir prestij olarak görmektedir. Ödüller artık düzenli olarak 250.000 ABD doları ve ötesine ulaştığından, her festival film yapımcılarını hem çekiyor hem de onları iki festival arasında tercih yapacak şekilde bölmektedir. Bir diğer nokta da, her festival, herhangi bir film festivalinde kabul edilebilecek kategorilerin sınırlarını zorlayacak kadar sıra dışı bir şeyler sunmayı amaçlamaktadır. Türk film festivalleri de aynı anda hem küresel hem ulusal hem prestijli hem ticari hem sanatsal hem de popülist olmak istemektedirler. Tüm bu amaçlar aralarında çatışıp ve birbirlerinin yararlarını ortadan kaldırabilmektedir. Film festivallerinin dünya çapında ilk amacı gösterilen filmlerin dağıtımdan çok halka ve eleştirmenlere ulaşmasıyla ilgilenmesidir (Alan & Kızılcalıoğlu 2020). Film pazarları ise Berlin ve Cannes FF da olduğu gibi yan yanadır ancak iç içe değildir. Sonuçta kaybedenler, diğer ulusal festivallerden dışlandıkları, dağıtım yapılmadığı

ve potansiyel izleyici kitlelerine erişimlerinin engellendiği için film yapımcıları olmuştur.

Antalya Altın Portakal Film Festivali: Küresel Gösterişten Yerel Popülizme

Altın Portakal FF'nin kuruluşundan bu yana 61 yıl geçti. Festival 1964 yılında başlatıldı ve Türkiye'de bir ilk olmuştu (Elgün 2014). Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filminin Berlinale'deki ilk büyük ödülü, 1963'te bir Türk film festivalinin kurulmasına yönelik ulusal desteğin fitilini ateşledi. Etkinliğin kuruluşunun arkasındaki en büyük güç, dönemin Antalya Belediye Başkanı Avni Tolunay'dı (1963-1973). Belediye, bir sanat vakfının yönetimini, o da festivalin bütçesini ve programını kontrol ediyordu. Bu hamle iki yönlü siyasi bir mekanizma yarattı. Bir yandan festival, görevdeki belediye başkanı için vergi paralarının iyi harcandığını ve şehir sakinlerinin yararına olduğunu gösteren bir vitrinken öte yandan merkezi hükümet festivali kültürel sermayenin gelişmesi için bir vitrin olarak görecekti. Şehir ile merkezi hükümet karşıt siyasi görüşlere sahip farklı siyasi partilerden geldiklerinde sorunlar ortaya çıkacaktı.

Altın Portakal FF'nin son yıllarda daha da yön değiştirdiği ve siyasi popülizme doğru artan bir eğilimin olduğu görülebilmektedir. Antalya'da 2009'da yapılan seçimlerden sonra iktidardaki AKP, belediye yönetimini CHP'ye kaptırdı. Antalya Büyükşehir Belediye Başkanı, Prof. Mustafa Akaydın, Antalya Akdeniz Üniversitesi'nin rektörüydü. Üniversitelerde başörtüsünün siyasi amaçlı kullanımını açıkça kınadığı için ikinci dönem rektör olarak atanamadı. Buna tepki olarak belediye başkan adayı olarak siyasete girdi. 2004-2009 yılları arasında görev yapan Antalya Belediye Başkanı Menderes Türel'i mağlup etti. Bu dönemde iktidardaki AKP'nin desteğiyle Türkiye Sinema ve Görsel-İşitsel Kültür Vakfı'nı (Türkiye Sinema ve

Görsel-İşitsel Kültür Vakfı) göreve davet etti. Özellikle Engin Yiğitgil döneminde TÜRSAK festivali Cannes film festivali tarzı bir etkinliğe dönüştürdü. 2005-2008 yılları arasında TÜRSAK yönetim tarzının vizyonunun bir sonucu olarak festival kapsam olarak genişledi. Etkinlikte artık kırmızı halı galaları, Oscar ödüllü sanatçıların Türk yıldızlarla verilen davetler, Türk filmlerinin tanıtıldığı Avrasya Film Pazarı ve Antalya'nın dünya sahnesinde ne kadar prestijli olabileceğini dünyaya göstermeyi amaçlayan partiler yer aldı.

Varlı Görk'e göre; Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2004-2009 belediye yönetimi döneminde Antalya Büyükşehir Belediyesi'nin neo-liberal yönetiminin öncülüğünde Antalya'yı bir kültür kentine dönüştürme planı kapsamında incelenebilir. Bu süreçte Antalya'nın Hollywood'dan uzak, kaçak film çekimlerinin merkezi haline getirilmesi umuduyla sanat ve kültür alanı yeniden yapılandırılırken, Antalya'da turizm alanı da kentli turistlere vb. ulaşacak şekilde yeniden yapılandırılıyordu. Altın Portakal FF'nin ortaya çıkışı, kurumsallaşma süreci ve bugün Antalya'nın en önemli kurumsallaşmış kolektif kültür başkenti olarak yeniden yapılanma süreci, Antalya'nın markalaşması için küresel pazarda Antalya'nın temsilini geliştirmektir (Varlı Görk, 2010, s. 1).

2009'daki Antalya belediyesinin seçim kaybıyla AKPden CHPye geçmesiyle birlikte Altın Portakal FF'in bütçesi düştü ve yeni yönetim daha mütevazi faaliyetlerde bulundu (Hurriyet 22 Eylül 2013). Bu durum belediyenin tekrar AKP geçmesiyle tekrar değişti (GazeteVatan 5 Eylül 2014). Finansmanı çeken sadece merkezi hükümet değil, aynı zamanda yeni seçilen CHP'li belediye başkanı yerine AKP'li eski belediye başkanını destekleyen kurumsal sponsorlar da oldu. Yeni belediye başkanı bunu daha popülist bir yaklaşımla telafi etmeye çalıştı. 2009'daki seçimden sonra festivalin yönetimi yeniden değişti. Yeni belediye başkanının ilk hamlelerinden biri,

festivalin İstanbul merkezli yönetim kuruluşu TÜRSAK ile olan sözleşmeyi, Antalya'nın kendi festival vakfı olan Antalya Kültür ve Sanat Vakfı'na (AKSAV) devretmek oldu. Bu vakıf, 1995 yılında Antalya Belediyesi tarafından kent geneline yayılan film, müzik ve televizyon başta olmak üzere çeşitli festival etkinliklerini denetlemek amacıyla kurulmuştu. TÜRSAK, 2005-2008 yılları arasında AKSAV ile birlikte faaliyet göstermiş ancak yerel ev sahibi kuruluşa karar alma sürecinde yalnızca sembolik bir pay bırakmıştı. AKSAV'ın 2009 yılında festivalin tüm kontrolünü ele geçirmesiyle birlikte, Antalya'nın o dönemki belediye başkanı festival finansmanındaki sıkışıklığa ilişkin şu yorumu yapmıştır: "Daha önceki Altın Portakal Film Festivallerinin bütçeleri çok yüksekti, geçen yılın bütçesi 21 milyon liraydı. Belediye hâlâ geçen yılın harcamalarının faturalarını alıyor. Geçen yılki festivalde konaklamaya 4,1 milyon lira, şehir içi ulaşıma 3 milyon lira, şehir dışı ulaşıma 2 milyon lira, Türkiye Sinema ve Görsel-İşitsel Kültür Vakfı yani TÜRSAK'ın danışmanlığına 1,3 milyon lira, danışmanlık ve 1,27 milyon lira da harcama yapıldı" (Hürriyet Daily 2 Temmuz 2009).

Yeni festival bir 'Halk Festivali' olacaktı. Altın Portakal Film Festivali biletleri artık öğrenciler ve yaşlılar için 1 TL, tüm kadınlar için ise ücretsizdi. Laik Cumhuriyetin kurucu partisi CHP, 1920'lerden bu yana kadının özgürleştiricisi rolünü üstleniyor, AKP'nin sağcı İslamcı temelli siyasi iktidarına karşı herhangi bir sembolik jest olarak, CHP'li belediyelerde kadınların ön planda gösterilmesiyle baş başa gidiyordu. 2011 yılındaki Antalya Film Festivali'nde de jürinin tamamı kadınlardan oluştu. Yeni festivalle beraber sanatçılar arka planda kayboluyor, odak noktası Antalya halkı oluyordu. Galalar gündüz yapılıyor, akşamları ise yıldız partileri yerine ücretsiz konserler veriliyordu. Ancak bu dönem bir kayıp yaşanıyor ve üniversite sinema öğrencilerine hizmet veren 'Geleceğin Sinemacıları'

programı 2009 yılında iptal ediliyordu. Programın amacı, her sinema bölümünden on öğrencinin katılımını sağlamak, onlara festival etkinlikleri ve sektör profesyonellerinin vereceği eğitimlere sınırsız erişim sunmaktı. Artık Antalyalı sinema öğrencilerini film çekmek isteyen sıradan Antalyalılarla buluşturan 'Halkın Portakalı Film Projesi' vardı. Ekipler festival süresince kısa filmler çekiyor ve özel bir gösterim etkinliği gerçekleştiriyordu. Oysa ki, Rastegear'ın (2016) belirttiği üzere, halk temelli film festivalleri, film yapımcılarının, dünyaya (ve kendilerine) dair baskın temsil düzeninden farklı bir vizyon sunan imgeler ve hikayeler arayan belirli topluluklardan gelen istekli izleyicilerle diyalog içinde seslerini geliştirmelerini besleyen ve teşvik eden kuluçka laboratuvarları gibi olabilirler. Ancak bu tarz eylemlerin süreklilik arz ederek ve katma değer yaratarak ilerlemesi gerekmektedir. Bir diğer müdahale ise Uluslararası Avrasya Film Pazarı'nın devre dışı bırakılması oldu. Pazar, Türk film yapımcılarının Asya pazarlarına erişmesine yardımcı oluyor; geliştirme, dağıtım ve pazarlamaya yönelik atölye çalışmaları gibi etkinlikler düzenliyordu. Yeni festival etkinlikleri arasında eski film sanatçılarına saygı duruşunda bulunulması da yer alıyordu.

Peki film festivalleri Antalya gibi şehirler için nasıl bir işlev üstlenmektedir? Bir film festivalinin bir şehrin imajına pozitif katkı sağlaması ve prestij yaratması beklenmektedir. Altın Portakal FF'nin organizatörleri ve yönetim kurulu her yıl önceki festival yönetiminin yaklaşımının çok pahalı olduğunu ve şehri iflasın eşiğine getirdiğini iddia etmektedir. Bu söylem devam etmekte ve seçimlerin ve görevdeki belediye başkanının meşrulaştırılması için bir temel olarak kullanılmaktadır.

Film festivalleri, bir tür "hafıza mekânları"dır. Kültürel ve sanatsal etkinlikler olmalarının yanı sıra, sosyal ve politik söylemleri taşıyan bir ortam olarak da nitelenebilirler. Film yapımcıları ve izleyicilerin yanı sıra gazeteciler, eleştirmenler, (film)

endüstrisi temsilcileri, politikacılar ve STK üyeleri için buluşma noktaları olarak, etkileri gerçekleştikleri zaman ve mekanın çok ötesine uzanır. Ayrıca, güçlü festival tirajına sahip filmler genellikle güçlü bir sinema dağıtımına ve medya alanına da sahip olabilmektedirler (Jelenkovic, 2024). Hal böyle olunca, sanatsal ve kültürel bağlamda bir değer yaratması beklenen film festivali, siyasi bir unsura dönüşmekte ve siyasetçilerin iktidar çekişmelerinin bir aracı olmaktadırlar. Örneğin, 2012 festivali sırasında, özel festival gazetesinde belediye başkanının önceki yönetime festival fonlarının kötüye kullanıldığı yönündeki suçlamaları yer almıştır (Akser 2014). Yanlış yönetilen fonlara ilişkin bildirilen rakamlar her geçen gün daha da büyümüş ve hikâye sonunda ulusal gazeteler tarafından ele alınmıştır. Karşılıklı husumet öyle bir boyut aldı ki Menderes Türel, Akaydın'ın yerine 2014'te yeniden belediye başkanı seçildiğinde Altın Portakal adını festivalden çıkarmış ve ulusal yarışmayı da iptal etmiştir (Hürriyet, 2015).

Adana Altın Koza Film Festivali: Etkinliklerin Rakip Kakofonisi

Yerel film festivali siyasetindeki rekabet, Altın Portakal FF'nin Altın Koza FF ile rekabetinde de aynı şekilde gözlemlenebilir. 2009 seçimlerinden kısa bir süre sonra, 1984 yılından bu yana görev yapan Adana Bağımsız Belediye Başkanı Aytaç Durak, kötü mali yönetim iddiaları nedeniyle İçişleri Bakanlığı tarafından görevden uzaklaştırılmıştır. İktidardaki siyasi parti AKP, Adana'ya yeni bir belediye başkanı atadı ve bu hamle Altın Koza FF'nin kaderini doğrudan etkilemiştir. Adana belediye başkanının görevden alınması, kent yönetiminde belirsizlik ve yoğun bir iktidar mücadelesi yaratmış, bu da festivalin 2010 yılında önce ertelenmesine, sonra da iptal edilmesine yol açmıştır. Ancak 2011 yılında yeni bir düzenlemenin gelmesiyle festivalin görünümü değişmiştir. Hükümet

tarafından desteklenen belediye başkanı için para muslukları açılmıştı (Başbakanlık aracılığıyla yerli ve ulusal sponsorlara ulaşıldı). Festivalin bütçesi şu anda 5 milyon Türk lirası (zamanın parasıyla 2,5 milyon ABD doları) seviyesinde bulunuyordu (Beyazperde, 2013b). Bu meblağ Altın Portakal FF ve 2008'de gerçekleşen Altın Koza FF 'nin kat kat üzerinde yer almaktaydı. Yeni Altın Koza FF, Antalya festivali tarafından iptal edilen çeşitli etkinliklerin de kopyasını içermekteydi. Örneğin Altın Koza FF, Altın Portakal FF 'nden dışlanan film eleştirmenlerini, oyuncuları, yönetmenleri ve ünlüleri davet etmişti. Ayrıca, Türkiye'de sinemacılığın geleceğinin tartışılması amacıyla büyük bir Sinema Kongresi de düzenlenmişti (Beyazperde 2013b). Ayrıca Altın Koza FF, uluslararası bir öğrenci film yapımcıları yarışması düzenleyerek öğrenci film yapımcılarını da kutlamıştı.

Altın Portakal FF ve Altın Koza FF'ni çevreleyen programlama ve tanıtım, dünyadaki diğer festivalleri akla getirmektedir. Kanada'daki Montreal festivali (www.ffm-montreal.org) ile Toronto festivali arasında veya Roma'daki festival (www.romacinemafest.it/ecm/web/fcr/en) ile Venedik Uluslararası Film Festivali arasındaki benzer çatışmaları görebilmek mümkündür. İtalya'nın Venedik kentinde düzenlenen festival ile şehirler arasındaki rekabet, belediyelere milyonlarca doları bulan büyük mali yükler getirebilmektedir. Dünyada Venedik-Roma dışında Karlovy Vary-Prag ve Türkiyede İstanbul FF ile Boğaziçi FF bu tür rekabete örnektir (Erkılıç vd. 2024). Lakin, son beş yılda Türkiye'deki belediye film festivalleri düzeyinde ulusal, uluslararası ve tematik kökenli veya etnik, cinsiyet veya sınıfla ilgili bir patlama yaşanmıştır. 2005 yılından bu yana Türk film festivallerinin sayı ve çeşitliliğindeki artış oldukça dikkat çekicidir. Bu festivaller çeşitlidir ve farklı tematik kapsamlara sahiptir: FIAPF tarafından akredite edilen uluslararası festivallere (2024e kadar İstanbul ve Antalya); bağımsız

festivaller; cinsiyet ve cinsel kimlik (Uçan Süpürge, Filmmor), etnik kimlik (Yılmaz Güney Kürt Film Festivali) veya yerel (SineMardin); meslek grupları (Altın Diş Diş Hekimleri Film Festivali); okullar (İstanbul Erkek Lisesi Film Festivali); kısa filmler (İzmir, www.izmirkisafilm.org), belgesel (Altınsafran FF); ve gezici festivaller (2023e kadar Gezici Festival) örnek gösterilebilir.

Her festival, kendi şehirlerinin 2020 veya 2030 gelişim hedeflerine yönelik küresel hedeflerine uygun olarak küresel olma rolünü oynamayı amaçlamaktadır. Tıpkı Adana ve Antalya'daki festivaller gibi, asıl meselenin sansür olduğu Dubai ve Abu Dabi festivalleri de yerel gelenek ve koşullarla mücadele etmektedir. Uluslararası film festival kuralları, filmlerin kesilmeden gösterilmesini gerektirirken, yerel Orta Doğu ahlak yasaları bu filmlerin kurgulanmasını gerektirebilmektedir (Guerrasio, 2008). Türk film festivalleri 1992'den bu yana sansürü aşmayı başarırken, Orta Doğu film festivalleri yerel ve küresel taleplerle karşı karşıya kalmaktadırlar. Örneğin Abu Dabi Festivali'nin filmleri sansürlememe kararı İslam din adamları tarafından eleştirilmiştir (De Leon, 2012).

Programlama: Ya Hep Ya Hiç

Hem Altın Portakal FF hem de Altın Koza FF için programlama dışlayıcı bir rekabetin sonucudur. Festival programları ön seçim komitesinin programı oluşturmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu daha en başından bazı filmlerin birtakım kriterlerle program dışında kalması demektir ki, 2011 yılında Altın Portakal FF'nin tüzüğünde yapılan değişikliğin bu bağlamda felaket sonuçları oldu. Bu yeni düzenleme, ulusal yarışmaya katılacak filmlerin ilk gösterimlerinin Altın Portakal FF'nde yapılması zorunluluğunu getiriyordu. Bu ayrıcalık talebine tepki olarak rakip Altın Koza FF, festival programını Antalya'dan yaklaşık

bir hafta öncesine koyup ödüllerinin parasal değerini artırarak film yapımcılarını Altın Portakal FF'nden uzaklaştırmayı umuyordu. Altın Portakal FF'nin bu rakama ulaşması bir yıl sürdü ancak festivalin tarihleri değişmedi. Festival tutkunları ikiye bölündü. Son dönemde Zeki Demirkubuz ve Yeşim Ustaoğlu gibi isimler Adana'ya, genç sinemacılar ise Antalya'ya gitti. Bu tercihleri sadece maddi ödül getirisi ile açıklamak da yanıltıcı olabilir. Esasen festival yönetimleri ve jüri tercihleri de belirleyici olabilmektedir.

Aynı zamanda her iki festival de küresel olma rolünü oynamaya çalıştı. 2013 yılında Altın Portakal FF'nin programı Venedik, Cannes, Sundance ve Telluride'nin yaptığı bazı seçimleri yansıtıyordu. Yarışma dışı gösterimler için yüksek profilli filmlerin seçilmesinde de eğilim aynıydı (Michael Haneke, Kim Ki-duk ve Abbas Kiarostami'nin eserleri). Benzer şekilde, Altın Koza FF'nin uluslararası programı Avrupa ve Asya'dan bağımsız yapımları öne çıkardı.

Altın Portakal FF'ta jüri üyelerinin seçimi de hararetli tartışmalara konu oldu. 2011 yılında festivalin jürisi oyuncu Müjde Ar'ın başkanlığında tamamı kadınlardan oluşuyordu (Akser 2012). Ar, 1980'li yılların ünlü oyuncularından biriydi ve toplumsal konulardaki açık sözlü görüşleriyle tanınıyordu. 2012 yılında, 1980'li yılların eski sinema oyuncusu ve şimdilerde televizyon yıldızı olan Hülya Avşar, festival boyunca jüri başkanlığını yapmış ve filmlerle ilgili eleştirel açıklamalarda bulunmuştu. Bir keresinde bir filmde genç bir kızın kendince uygunsuz olarak temsil edilmesine karşı çıkmış ve bunu pedofili ile karşılaştırmıştı (Cumhuriyet, 2012). Jürinin bu tür müdahalesi ve sansürü, film eleştirmenleri tarafından sıkça eleştirildi. Bundan sadece birkaç ay önce, Avşar'ın bir film festivali jürisine başkanlık etmeye uygun olmadığını açıklayan birçok tanınmış oyuncu ve yönetmen jüriden istifa etmişti (Akkaya, 2012). Dolayısıyla güvenilirlik ve güven açısından her iki

festival için de tüm zamanların en düşük seviyesinde seyrettikleri söylenilebilir. Lakin, festivaller de skandallardan muaf değiller; 2010 yılında Altın Portakal FF'un davet ettiği Emir Kusturica, Sırp zulmünü kınamadığı iddiasıyla saldırıya uğramıştı ve protestolar üzerine festivali terk etmek zorunda kalmıştı Kusturica'ya yönelik iddialar, festivale katılan bir başka yönetmen ve festivalin favorisi Semih Kaplanoğlu (Bianet, 2010) tarafından ortaya atılmıştı.

Programlama rekabeti yönetmenleri başka bir açıdan da dezavantajlı hale getirmiştir. Türk film festivalleri ulusal kahramanlar ürettiğini iddia ediyor: 2003 ile 2008 yılları arasında Altın Portakal FF, Türk sinemasında yeni yükselen yeteneklerin fırlatma rampasıydı. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve Reha Erdem, Antalya'daki ilk galibiyetleriyle adların dan söz ettirmişti. Ancak popülist belediye başkanlarının niyetlerine ve cabalarına rağmen 2007-13 arasında ne Altın Portakal FF ne de Altın Koza FF umdukları uluslararası başarı öyküsünü üretemediler. Her festivalde yarışan filmlerin sayısı giderek azaldı ve yönetmenler filmleriyle rakip festivale katılmaktan dolayı otomatik olarak diskalifiye edildiler. Her iki etkinliğin (ödül törenleri, geçit törenleri, çalıştaylar ve diğer etkinlikler) haberlerinde filmlerden çok kent yönetimlerinin popülist politikaları ele alındı. Ancak uluslararası ödüller üretemediler ve ödüllü film yapımcılarının isimlerini ortalama vatandaşa tanıtamadılar. Bu nedenle kazanan filmler de gişe başarısı elde edemedi. Bunun nedenlerinde biri de sinema sektörünün ticari sinemayı üretim ve dağıtımında daha çok kayırmasıdır.

Festival programına dahil edilen bazı filmler dağıtıma bile ulaşamamıştır. 2012 yılında Altın Portakal FF ve Altın Koza FF'nin ortak ulusal yarışmalarında gösterilen toplam 24 filmden sadece 4 film yurt içi dağıtıma çıkabilmiştir. Ancak, 2009 öncesindeki kazananlar hem yerel gişe başarısının

hem de geniş uluslararası tanınırlığın keyfini çıkarmıştır. Örneğin 2008'de Altın Portakal'ı kazanan *Sonbahar* (Özcan Alper, Türkiye, 2008), birçok uluslararası ödüle layık görülmüş ve ülke çapında pek çok izleyiciye ulaşmıştır. Sektörün ve Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan sanat sinemasının krizi sadece festivallerde gösterilen caba ile açıklanamaz ayni zamanda Turkiyedeki film dağıtım ve gösterim sisteminde yapilan tercihlerin karar mekanizmasına da bakılması gerekir.

Aşağıdaki tablo iki festivalin 2007-2013 yılları arasındaki işleyişlerindeki daha çok odaklandıkları gözlenen noktaların karşılaştırmasını sunmaktadır:

Tablo 1: Festivallerin karşılaştırılması

Festival	**Altın Koza FF**	**Altın Portakal FF (AKP-CHP)_**
Faaliyetler	Toplumsal-Şehir Halkına Yönelik	Medya-odaklı- halk odaklı
Programlama	Rekabetçi	Sanat-Rekabetçi
Yönetim	Belediye	TURSAK-Belediye
Pazar	Yerel	Küresel-Yerel
Fonlama	Hükümet-Bakanlık destekli	Bakanlık-Belediye

SONUÇ

Gelinen noktada 2009-2014 yılları arasındaki faaliyetlerine bakıldığında Türkiye'nin iki büyük film festivali, ilgili şehir yönetimleri tarafından siyasi gösteri olarak düzenlenmektedir. Karşılaştıkları temel sorunlar; siyasi karar alma süreçlerinin film seçimi üzerindeki etkisi, şehir yöneticilerinin, filmlerin ve yönetmenlerin maruz kalma düzeyi ve yerel siyasi kültüre yapılan vurgu olarak sıralanabilir. Siyasi tercihler festivallerin yönetim tarzını, jüri seçimini ve faaliyetlerini etkilemekte, siyasi teşhir, şehir yönetiminin medyayla olan ilişkileri

aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu amaçla film yönetmenleri, jüriler ve eleştirmenler festival boyunca (geçit törenleri, posterler, atölyeler aracılığıyla) kentte sergilenecek gösteriler ve hatta siyasi maskotlar olarak algılanmaktadır.

Dina Iordanova'ya göre, film festivalleri çeşitli niteliklere sahiptir ve çeşitli işlevleri yerine getirir. Başarılı festivaller film endüstrisi ile siyaset ve diğer alanlar arasında köprü kurar; daha genelde de ulusötesi altyapılardaki düğümlerdir; yaratıcılık ve ticaret kümeleridir, milliyetçi eğilimleri dengeleyen içsel bir ulusaşırılık içerir ve kültürel alışverişe yönelik alanlar sunan sanatsal göçe bir alternatif sağlamaktadır (2011).

Yukarıdaki kriterlere bağlamında, 2009-2014 yılları arasında Türkiye'deki iki büyük ulusal film festivaline belediye yönetimleri değiştikçe uygulamalarının da değiştiğini görmüş oluyoruz. Özellikle Antalya Altın Portakal Film Festivali Avrasya Film Pazarı uygulamasyla yönetmen ve yapımcılara bir pazar sunmaya çalışmış ve kısmen başarılı olsa da dağıtımı kolaylaştıracak uygun zemini oluşturmayı denemiştir. 2013 yılında Adana Film Pazarı (Bazaar Adana) başlamış ve iki yıl sürmüştür (Erkılıç vd. 2024). 2014 yılında Antalya Film Forum başlamış ve halen devam etmektedir. Bunun yanı sıra, birbirlerini rakip olarak görüp festival programlarını körükleyerek film yapımcılarını ve sinemacıları gereksiz bir tercih etme durumda bırakmışlardır. Ayrıca, Antalya örneğinde olduğu gibi belediye yönetimi değişince vizyon da değişmiş yerel faaliyetlere çok fazla odaklanarak ulusötesi olmaktan ve dolayısıyla hem pazar hem de kültürel alışveriş olasılığından uzaklaşmışlardır. Siyasi unsurların ve politikacıların teşhir edilmesine olanak tanıyan zemin film yapımcılarının bir nevi gözden çıkarılması veya değersizleştirilmeleri anlamına gelmektedir. Kuşkusuz sanatsal ve kültürel motivasyonlarla hayat bulması gereken bir film festivalinin hikayesi siyasi güdüler ile kesişince oluşması uzun yıllar gerektiren bir film

festivali kültürü veya konsepti fütursuzca yok edilmiş oluyor. Oysa ki, her iki festivalin de ortaya çıkış misyonları hatırlanacak olursa, yola çıkış vizyonlarının sanatsal gayeler, kültürel motivasyonlar içerdiği görülecektir. Ancak ne yazık ki, belediyelerden bağımsız bir şekilde sürdürül(e)meyen film festivalleri de bir şekilde siyasilerin hırslarına kurban olup, onlar için geçici gösteri alanlarına dönüşmektedirler.

Çalışmanın incelediği 2009-2014 yılları arasında Antalya Altın Portakal Film Festivali de Türkiye'deki diğer film festivallerinin üstlendiği gibi birçok zorlu görevle karşı karşıya kalmaktadır. Kente sağladığı ekonomik katkı, vatandaşa, belediyeye ve bürokratlara sunduğu kültürel hizmetler ile birleştiğinde festivalin yerel ve ulusal siyasette öne çıkan bir imajı bulunmaktadır. Bunun yanı sıra film festivallerini düzenleyen vakıflar da şehir yönetimlerinin, yani onların siyasi-bürokratik yöneticilerinin kontrolündedir. Şehre ait bir film festivalin sahipliği her şeyden önce halka ait olmalı ve sanatçıları onurlandırmalıyken, bunun siyasi çekişmeler içerisinde her zaman böyle olmadığı görülebilmektedir. Lakin, başarısız yönetimler önceden ortaya konmuş katkıları ve zaman içinde oluşmuş pozitif birikimleri kolaylıkla boşa çıkarabilmektedirler. Bu, 2014'te ve sonra da 2019'da Antalya'da yeni belediye başkanının seçilip devreye girmesi ve ana sponsorların çekilmesiyle olmuştur. Turizm ve Kültür Bakanlığı aracılığıyla devlet desteği de ortadan kaldırılmış, festivali her yıl ziyaret eden Bakan da Antalya Altın Portakal Film Festivali'ni ziyaret etmemiştir. Oysa ki, film festivalleri de halk ve sanatçılar için vardır ve olmalıdır. Siyaset de halkı belli kutuplar içerisinde ayırmamalı ve yandaş olduğunu düşünmediği gruplara farklı yaklaşmamalıdır.

Toronto Uluslararası Film Festivali gibi aynı yaştaki bir festivalle karşılaştırıldığında Türk festivallerinin kuruluş ve yönetim farklılıkları açıkça ortaya çıkmaktadır. Toronto FF,

bağımsız bir vakıf tarafından yönetilmektedir. İstikrarlı bir şekilde şehir, eyalet ve federal desteği bulunmaktadır. Bell ve Visa'nın ulusal kurumsal sponsorluğuna sahiptir. Faaliyetleri bir hafta ile sınırlı olmayıp yıl boyunca devam etmektedir. Kalıcı bir festival merkezi, sinema salonları, sinematek, turne festivali, yayıncı, Hollywood prömiyerleri, film pazarı, röportajlar, atölyeler, müze ve hatta kendi misafirhanesi vardır. Ancak, ne kadar ilginçtir ki parasal bir ödül sunmamaktadır. Halk jüridir; onların takdiri ödüldür. Her filmin basın, halk ve sektör gösterimleri iki kez tekrarlanmaktadır. Bu çalışmanın ortaya koyacağı önerilerden bir tanesi, Türkiye'de de bu tür film festivallerinin bir modelinin oluşturulması gerekliliğidir. Başarılı bir festivalin sürdürülebilir bir programa ve objektif bir jüriye sahip olması gerekmektedir ve tüm sürece siyasetin ve ekonominin dikte etmediği seçimler rehberlik etmelidir.

KAYNAKÇA

Akbulut, H. (2021). Screenfest Film Festivali Sempozyumu: Türkiye'de Film Festivali Çalışmalarının İnşası. *Sinecine*. 13(1), 185-194.

Akkaya, G. (2012). "Erkeklere Aldırma, Bildiğini Oku" https://bianet.org/yazi/erkeklere-aldirma-bildigini-oku-139973.

Akser, M. (2012). Türkiye'de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı. *Panorama Khas, Yaz*, (7), 37-38.

Akser, M. (2013). Antalya Golden Orange Film Festival–Between the national and the global. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, *2*(2), 593-598.

Akser, M. (2014). Turkish film festivals: political populism, rival programming and imploding activities. *Film Festival Yearbook*, *6*, 141-56.

Akser, M. (2022). Turkish online film distribution: Fighting for Indie filmmaking in a neoliberal and censored context. *World Cinema On Demand: Global Film Cultures in the Era of Online Distribution*, (ed.) S Baschiera, A Fisher. Bloomsbury Publishing USA 109.

Alan, A. A., & Kızılcalıoğlu, G. (2020). Festival Algısı ve Memnuniyet Üzerine Bir Araştırma: Adana ve Antalya Film Festivali Örneği. *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, *4*(4), 3855-3872.

Avcı, B. (2024, 30 Ağustos) Altın Koza Film Festivali'nin ilginç yaşam öyküsü *Küçük Saat*. https://www.kucuksaat.com/altin-koza-film-festivalinin-ilginc-yasam-oykusu-1536yy.htm

Beyazperde (2013a 26 Eylül) Kürt Sorununa Işık Tutan "Cennetten Kovulmak", Altın Portakal Film Festivali'nde. https://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-57275/

Beyazperde (2013b, 16 Eylül). "20. Altın Koza Film Festivali Başlıyor!" https://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-57170/.

Bianet (2010, 11 Ekim). "Kusturica Altın Portakal'ı Terk Etti" https://bianet.org/haber/kusturica-altin-portakal-i-terk-etti-125344.

CNN Türk (2008, 17 Ekim). "Kevin Spacey: "Nihayet Türkiye'deyim". https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sinema/kevin-spacey-nihayet-turkiyedeyim-171118.

Cumhuriyet (2012, 8 Ekim) "Ensest iddiası Altın Portakal'ı karıştırdı" https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/ensest-iddiasi-altin-portakali-karistirdi-375016.

Çelik, T. (2012) 'International Film Festivals: A Cinema Struggling to Exist Between New Resources and New "Dependencies"', Journal of Academic Marketing Mysticism Online (JAMMO), 4, 14, 206-221. http://www.journalacademicmarketingmysticismonline.net/

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

De Leon, JP (2012) 'CUT! Is censorship hurting UAE cinema?', Kipp Report. http://www.kippreport.com/fcs/cut-is-censorship-hurting-uae-cinema/

Diker, C. (2020). 2005-2020 Yılları Arasında Verilen Film Destekleri Üzerine Eleştirel Ekonomi Politik Bir Değerlendirme. *İnsan Ve İnsan*, *7*(26), 139-161. https://doi.org/10.29224/insanveinsan.785096

Dorsay, A. (2013). *Emek Yoksa Ben De Yokum!*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Dönmez-Colin, G. (2012) 'Film Festivals in Turkey: Promoting National Cinema While Nourishing Film Culture', in Jeffrey Ruoff (ed.) *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: St. Andrews Film Studies. 101-116.

Elgün, S. (2014). Altın Portakal Film Festivali'nin Kısa Tarihi. *Modern Zamanlar: 51. Altın Portakal'ın Ardından*, *1*(34), 2-5.

Erkılıç, H. (2022) *Film Festivalleri E Kitabı 1*. Ankara: Deki.

Erkılıç, H. (2023). *Film Festivalleri Kitabı II*. Ankara: Doruk.

Erkılıç, H., Duruel Erkılıç, S., Uçar İlbuğa, E., Karadoğan, A., Serter, S. ve Çam, A. (2024). Türkiye'de film festivalleri: yapısı, ekonomisi, işleyişi, seyirci profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara film festivalleri örneği) Film festivals in Turkey: Structure, economy, organization and audience profile (Case study of the film festivals of Antalya, Adana, Istanbul, and Ankara). TÜBİTAK 1001, project number 121K234.

Gazete Vatan (2014, 5 Eylül) 'Altın Portakal'a dev bütçe'

https://www.gazetevatan.com/yasam/altin-portakala-dev-butce-675266

Guerrasio, J. (2008) 'Dubai International Film Festival', Filmmaker, 6 JOcak. http://filmmakermagazine.com/972-dubai-international-film-festival-by-jason-guerrasio.

Hürriyet (2015 7 Eylül) 'Altın Portakal' isimden çıkarıldı. https://www.hurriyet.com.tr/gundem/altin-portakal-isimden-cikarildi-30000238

Hürriyet (2013, 22 Eylül). "20'nci Altın Koza Film Festivali ödülleri" https://www.hurriyet.com.tr/gundem/20-nci-altin-koza-film-festivali-odulleri-24760742.

Hürriyet (2013, 23 Eylul). "50. Altın Portakal, ayağını bütçesine göre uzatacak" https://www.hurriyet.com.tr/gundem/50-altin-portakal-ayagini-butcesine-gore-uzatacak-24768161.

Hürriyet Daily News (2009 2 Temmuz) Low budget, high quality at Golden Orange Film Fest. https://www.hurriyet.com.tr/gundem/low-budget-high-quality-at-golden-orange-film-fest-11983916

Iordanova, Dina (2011) 'East Asia and Film Festivals: Transnational Clusters for Creativity and Commerce', in Dina Iordanova with

Ruby Cheung (eds) *FFY 3: Film Festivals and East Asia,* St. Andrews: St. Andrews Film Studies. 1-33.

İKSV (2011) *30: 30 Yıl 20 Yönetmen*. İstanbul: İKSV.

Jelenkovic, D. (2024). "Words Matter": Film Festivals and Territorial Conflicts: ALTERNATOR, 4 (14). https://www.alternator.science/en/long/words-matter-film-festivals-and-territorial-conflicts/

Karabağ, Ç., & Bugey, E. (2023). Yerli sinema ve endüstri ilişkileri bağlamında dağıtım-gösterim ağlarında yoğunlaşma: CGV Mars Entertainment Group vakası. *JOURNAL OF ARTS*, *6*(4), 301-315.

Özyurt, O. (2014, 20 Temmuz) "Altın Portakal'da nerede kalmıştık?" *Sabah*. https://www.sabah.com.tr/pazar/2014/07/20/altin-portakalda-nerede-kalmistik

Rastegear, R. (2016) "Seeing Differently: The Curatorial Potential of Film Festival Programming" in de Valck, et al (eds) Film Festivals: History, Theory, Method, Practice. Oxon: Routledge. pp. 181-196

Rûdaw (2015) Kürt filmi Altın Portakal'da. https://www.rudaw.net/turkish/culture/101120152

Semercioğlu, C. (2017, 23 Temmuz). "Ulusal yarışmayı neden kaldırdık? Menderes Türel açıkladı!" *Hurriyet*. https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/cengiz-semercioglu/ulusal-yarismayi-neden-kaldirdik-menderes-turel-acikladi-40528007.

Semercioğlu, C. (2014, 11 Eylül). AKP'nin Altın Portakal'ı CHP'nin Altın Portakal'ı. *Hürriyet*. https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/cengiz-semercioglu/akp-nin-altin-portakal-i-chp-nin-altin-portakal-i-27178416

Sözen, M. (2023). Bir Vaka İncelemesi Olarak 'Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Kimlik Savrulma Süreç Deneyimi. Hakan Erkılıç (ed.). *Film Festivalleri Kitabı II*, (e-kitap) İstanbul: Doruk. 93-116.

T24 (2012, 25 Temmuz) "Altın Portakal'da jüri değişikliği" https://t24.com.tr/haber/altin-portakalda-juri-degisikligi,209270.

Taş, B. (2013). Film festivalleri: Kentler, izleyiciler ve endüstri. *İDEALKENT*, *4*(10), 72-85.

Uçansu, H. (2012) *Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları*. İstanbul: Doğan Kitap.

Varlı Görk, R. (2010). Nedir Şu Yeşilçam'in Meyvesi 'Altın Portakal'? Antalya'nin Yeniden Yapılandırılması Sürecinde Antalya Altın Portakal Film Festivalinin Metalaştırılmasi. *Akdeniz İibf Dergisi*, *10*(20), 1-40.

Vivarelli, N. (2021, October 2). Antalya Film Festival Bolsters Its Role as Turkish Film Industry Catalyst. *Variety*. https://variety.com/2021/film/global/antalya-film-festival-2-1235079488/

Yetkiner, B. (2018). Türkiye'de Film Festivallerinin Dönüşen Yapısı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, *6*(2), 1596-1625.

Türkiye'deki Sanat Sineması'nda Taşra Teması ve Film Festivalleri Arasındaki İlişki

*Barış Saydam**

Özet

Son otuz yılda Türkiye'de üretilerek festivallerde ödül alan filmlerin büyük bir bölümü Anadolu'da, "merkez"den uzaktaki taşrada geçer. Bunları sayfiye bölgeleri, Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu, İç Anadolu ve Karadeniz şeklinde beş ana bölgeye ayırabiliriz. Her bölgenin coğrafi şartları, içerisinde yaşayan insanları ve onların hikâyelerini belirlemektedir. Dolayısıyla bölge tercihleri ve taşranın tezahürleri de yönetmenlerin Türkiye manzarasını nasıl ve ne şekilde göstermek istediklerine dair önemli bir perspektif sunar. Filmlerin Türkiye'ye bakışı ister olumlu ister eleştirel olsun, bu dönemin sinemasında taşra üzerinden temellenen mekân tasarımları ve görsel dokular, folklorik unsurlar ve turistik manzara resimleri değişmeyen unsurlardır. Türkiye'ye dair imajlar bu filmlerle birlikte Batı'da turistik bir etki oluşturacak şekilde bir pazarlama hamlesi olarak da kullanılır. Son yıllarda Karadeniz Bölgesi'nin ve Kars gibi şehirlerin sinemada ve televizyon dizilerinde bu kadar öne çıkması ve üretilen filmlerle birlikte bu yörelere artan turistik geziler bu anlamda sinemasal üretim ile gündelik yaşamdaki tüketim alışkanlıkları arasındaki paralelliği de göstermektedir.

Anadolu kırsalından çeşitli peyzajların pazarlanabilir bir ürüne dönüştürülmesinde, bu ürünleri küresel bir pazara taşıyan film festivallerinin önemli bir payı vardır. David Bordwell, film festivallerinin

* Dr. Öğr. Üyesi, Nişantaşı Üniversitesi, e-posta: bar_saydam@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-4344-2613.

özellikle 1970'lerden itibaren dünya sinemasındaki yeni trendlere ev sahipliği yapan alanlar olduğunu söyler. Dünyanın çeşitli bölgelerinde yer alan azınlıklar ve baskı altındaki grupların hikâyeleri, kadın hakları, LGBT hakları, Queer sinema, ekolojik hareketler ve Üçüncü Dünya'nın politik filmleri festivaller aracılığıyla kendilerine bir ifade olanağı bulurlar. Bu anlamda sanat sinemasına varlık kazandırma, farklı alanları görünür kılma ve çok kültürlü bakış ilişkilerinin kurulması ve korunması bağlamında dünyadaki film kültürü içinde film festivalleri merkezi bir konuma sahiptir. Festivaller kendi bakış açılarına uygun bir şekilde hazırlanan seçkilerle birlikte her sene sinemayı yönlendirmektedir. Yeni olanı keşfetmek, keşfi parlatmak ve misyonu devam ettirmek önemlidir. Bu yüzden ilgilerini farklı coğrafyalara farklı sinemalara yöneltirler. 1990'larda yeni festivallerle birlikte küresel pazardaki rekabetin artması İran Sineması, Yeni Türkiye Sineması, Güney Kore "intikam filmleri" furyası ve Yeni Romen Dalgası bu çerçevede düşünülebilir.

Anahtar kelimeler: Türk sineması, sanat sineması, sinemada taşra temsilleri, film festivalleri

Abstract

The Relationship Between Country Theme and Film Festivals in Art Cinema in Turkey

Most of the films that have been produced in Turkey and received awards at festivals in the last thirty years are set in Anatolia, in the provinces far from the "center". We can divide these into five main regions: resort areas, Eastern Anatolia, South Eastern Anatolia, Central Anatolia and the Black Sea. The geographical conditions of each region determine the people living in it and their stories. Therefore, regional preferences and the manifestations of the provinces also provide an important perspective on how and in what way the directors want to show the Turkish landscape. Whether the films' view of Turkey is positive or critical, the location designs and visual textures based on the countryside, folkloric elements and touristic landscape paintings are the constant elements in the cinema of this period. Images of Turkey are also used with these

films as a marketing move to create a touristic effect in the West. In recent years, the Black Sea Region and cities such as Kars have come to the fore in cinema and television series, and the increasing touristic trips to these regions along with the films produced also show the parallelism between cinematic production and consumption habits in daily life.

Film festivals have an important role in transforming various landscapes from rural Anatolia into a marketable product, bringing these products to a global market. David Bordwell says that film festivals are areas that host new trends in world cinema, especially since the 1970s. Stories of minorities and oppressed groups in various parts of the world, women's rights, LGBT rights, Queer cinema, ecological movements and political films of the Third World find an opportunity to express themselves through festivals. In this sense, film festivals have a central position in the world's film culture in the context of bringing existence to art cinema, making different fields visible, and establishing and preserving multicultural perspectives. Festivals guide cinema every year with selections prepared in accordance with their own perspectives. It is important to discover the new, polish the discovery, and continue the mission. That's why they direct their attention to different cinemas in different geographies. Increasing competition in the global market with new festivals in the 1990s, Iranian Cinema, New Turkish Cinema, South Korean "revenge films" trend and New Romanian Wave can be considered in this context.

Keywords: Turkish cinema, art cinema, provincial representations in cinema, film festivals

Giriş

19. yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni entelijansiyasının merkezi Paris olmuştur. Farklı görüşlerde olsalar da dönemin yazarları, gazetecileri, aydınları temel olarak Fransız modernliğinden etkilenir. Kendilerini "dışarı" ile mukayese ederler ve dışarıdan "buraya" bakınca bir çeşit aşağılık ve utanç duygusu metinlerinde kendisini gösterir.[1] Türk edebiyatının ilk modern yazarlarından Ahmet Mithat Efendi, Paris'te bulunmamasına rağmen rehberlere bakarak *Paris'te Bir Türk* (1876) isimli eseri yazar. Eserinde, Paris'le İstanbul arasında bir kıyaslama yapar. Modern "Batı"nın gözünden geri kalmış "Doğu"yu değerlendirir. Paris, İstanbul'a göre merkezdir; yani İstanbul, Paris'in taşrasıdır. Anadolu da İstanbul'a göre taşradır ve geri kalmışlığın sembolüne dönüşür. Bunda İmparatorluk'un yüzyıllar boyunca enerjisi ve zenginliğini İstanbul ve "Batı"ya ayırması da etkilidir. Balkanlar ve İstanbul başta olmak üzere Batı'da kalan topraklara yapılan yatırımlarla birlikte bu bölgeler gelişip modernleşirken, Anadolu -ya da İstanbul'un Doğu'su- büyük ölçüde sefalet içinde kendi haline bırakılır.

Türkiye'nin Batı'yla bütünleşmesindeki en önemli engellerden biri İmparatorluk'tan modern Türkiye'ye geçişte büyük bir sorun olarak görülen Anadolu'dur. Dolayısıyla İstanbul'dan bakılarak Anadolu yorumlandığında, taşra her zaman kötücül, bağnaz ve fena bir atmosfer içerisinde resmedilir. Cumhuriyet döneminin önemli yazarlarından Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* (1926) ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932) isimli eserlerinde bu bakış açısının klasik örneklerine

1 Siyaset bilimci ve tarihçi Şerif Mardin, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemde Batılılaşma hareketi şeklinde başlayan modernleşmenin karşı kutuplar yarattığını, o yüzden de entelektüel sınıf ile halk arasında büyük bir kopuşun meydana geldiğini belirtir. Bkz. Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

rastlarız. Bunun temelinde Cumhuriyet Türkiyesi'nin yazarlarının neredeyse tümüne sinen ve Osmanlı'nın son dönemindeki aydınlardan süregelen bir çeşit aşağılık ve utanç duygusu yatar. Taşra, onlara Batı'yla değil Doğu'yla bağlantılı olduklarını, Doğu'yu ve geri kalmışlığı hatırlatan ve yüzleşmekten kaçındıkları bir mekân olarak tasvir edilir. Genel olarak taşra hem edebi metinlerde hem de sinema filmlerinde ya yobaz ve gerici figürleriyle öne çıkar ya da modernleştirilmesi gereken, ideallerin yansıtıldığı bir arka plan olarak görünürlük kazanır.

Taşranın Sinemaya Yansıyan Yüzleri

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde İstanbul dışındaki hayat "yobaz" ve "gerici" şeklinde, taşralı karakterlerin temsilleriyle görünür. Yönetmenin, İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün *The Girl From Stormy Croft* eserinden uyarladığı ve İstanbul'a çok da uzak olmayan Bursa'da çektiği *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1934), dönemin aydın kuşağının taşra olarak adlandırdıkları İstanbul'un dışarısında kalan yerleşim bölgelerine bakışını özetler. Filmde, Bursa'nın bir köyünde temizliğe gittiği evde tecavüze uğrayarak hamile kalan bir kadının başından geçenler anlatılır. Taşradaki erkekler kadın düşkünü, ırz düşmanı, fırsatçı, yozlaşmış; kadınlar ise kıskanç ve bencil kişiler olarak gösterilir. Güzel bir doğanın ve çiftlik yaşantısının fon olarak kullanıldığı filmde, kadına karşı düşmanca bir bakış öne çıkar. Filmin giriş jeneriğinde "Bir Köy Hikâyesi" yazısıyla filmin Anadolu'da bir köyde geçtiğinin altı çizilir. Daha sonra Yeşilçam'da çekilen "köy filmleri" de İstanbul'un dışında kalan ve bir türlü yüzünü Batı'ya dönüp "modernleşemeyen" kentlerde, kasabalarda ve köylerde yaşayanların hayatlarını anlatmayı sürdürür. Bu dönemde, kamera her zaman yüzünü Batı'ya dönmüş, Avrupa'da eğitim almış modern yönetmenlerin elindedir. Köyde geçen hayat zor ve halk zulüm altındadır. Köyün fakir ama namuslu erkekleri

sevdiği kızlarla birlikte olmaya çalışır. Ama kan davası, namus cinayeti, kaçakçılık gibi gelenekler ve suç unsurları mutluluğu engeller. Anadolu'nun çeşitli folklorik ögeleri üzerinden yüzeysel bir dramatik yapı kurulurken "oryantalist bakış" Türk yönetmenler tarafından geliştirilir.

Türk sinemasının en canlı olduğu 1960-1975 yılları arasında kalan Yeşilçam döneminde köyde geçen köy melodramlarında da durum değişmez. Memduh Ün, Orhan Elmas, Süreyya Duru, Muharrem Gürses ve Turgut Demirağ gibi üretken yönetmenlerin filmlerinde Anadolu tek boyutlu ve gelişmemişliği nedeniyle pek çok trajedinin dekoru olan melodramın merkezidir. Muhsin Ertuğrul filmleriyle temeli atılan bakış açısı, Yeşilçam'da yerleşerek Türk sinemasında Anadolu kırsalının temsili konusunda bir ezber yaratır. Namus cinayeti, feodal dönemi hatırlatan toprak ağalarının zalimliği, bir türlü mutluluğa kavuşamayan köylü ve masum çiftlerin kutsallaştırılan aşk hikâyeleri, törelerin insan hayatını zorlaştıran uygulamaları ve pek çok trajedi malzemesi Yeşilçam döneminde tekrar tekrar üretilerek İstanbul, Ankara ve İzmir gibi merkez olarak kabul edilen büyük şehirlerde yaşayan seyircilere aktarılır.[2]

1980'lerde Ömer Kavur'un sinemasıyla birlikte taşranın tekinsizliğiyle tanışırız. Taşra, artık sembolik anlamda bir korku eşiğidir. Kavur'un filmlerinde taşra; *Yusuf ile Kenan*'da (1979) kan davasından dolayı İstanbul'a kaçış, *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde (1981) çevre baskısı ve imkânsız bir aşk ilişkisi, *Göl*'de (1982) ağanın cinneti, *Anayurt Oteli*'nde (1987) cinsel bastırılmışlık, *Akrebin Yolculuğu*'nda (1997) cinayet ve entrikayla örtüştürülür. Atıf Yılmaz'ın bu dönemde çektiği *Mine*

2 Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo, bu dönemde köyde geçen melodramları bir tür "istismar sinemasına" benzetir. Aşırı duygusal sahnelerin olduğu, çilekeş karakterlere sahip, öfkenin, intikamın ve ölümün eksik olmadığı bu tür filmlerde köyün sadece mekân olarak yer aldığından bahseder. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010, s. 155.

(1982), *Adı Vasfiye* (1985) ve *Berdel* (1990) gibi filmlerinde de taşra, Kavur'un filmleriyle benzer şekilde muhafazakâr, bağnaz, dışa kapalı, boğucu, bireyi yalnızlaştıran ve yabancılaştıran bir mekân olarak tasvir edilir. Bu, biraz da taşra kavramının Türkiye'ye özgü algısıyla ilişkilidir. Taşra kavramı, çoğu toplum için merkez ve metropollerle organik bir bütünlük oluşturan periferileri dolayısıyla sıradan, normal bir ilişkiyi ifade eder. Türkiye'de ise "vurgulu bir hiyerarşiyi", güçlü bir "başkalık tınısını" içeren gerilim yüklü bir ilişkiyi anlatır (Laçiner, 2005, s. 14).

Taşra, 1980'lerdeki filmlerden sonra yeni bir zihniyetle Freudyen anlamda tekinsizlik, melankoli ve yersizlik yurtsuzluk hislerini de içerisine katarak yer almaya başlar. Dolayısıyla sadece kötücül değil artık tekinsizdir de... Bu yüzden taşra, sosyolojik anlamıyla filmlerde yer alan silik ve tek boyutlu bir fon olmaktan kurtularak peyzajı, atmosferi ve tekinsizliğiyle de farklı anlam ve çağrışımlara da bürünür. Bunun en ilginç örneklerinden biri Wim Wenders'in yapımcılığında Zülfü Livaneli'nin Yaşar Kemal'in aynı isimli romanından uyarladığı *Yer Demir Gök Bakır* (1987) filmidir. Filmde, köylüler tarafından derviş olduğuna inanılan Taşbaş'ın hikâyesi konu edilir. Taşbaş film boyunca köylülere derviş olmadığını kanıtlamaya çalışır. Kemal'in üç romandan oluşan epik eseri, Türkiye kırsalı üzerine bir meseldir. Kırsalda yaşayanların cahilliği, kurtuluş arayışı ve çaresizliği yer yer tekinsiz yer yer de trajikomik manzaralarla aktarılır.

Taşraya Yeni Bakışlar

2000'li yıllara girerken Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoğlu gibi yönetmenlerin ilk filmleri çoğunlukla otobiyografik özellikler taşır. Doğdukları ve büyüdükleri Anadolu şehirlerine giderek kendi

çocukluklarının ve ilk gençliklerinin hikâyelerini filmlerinde anlatırlar.[3] 2000'li yıllarda taşra yeni üretim, dağıtım ve gösterim pratikleriyle birlikte uluslararası festivallerin bir parçası haline gelir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1998) filmi Berlin Film Festivali'nde Caligari Ödülü'nü kazandıktan sonra peşi sıra Türk filmlerinin festivallere çıkartma yaptığını görürüz. Berlin'de gösterilen *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 2000; Berlin Film Festivali), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2003; Cannes Film Festivali), *Beş Vakit* (Reha Erdem, 2007; Tribeca Film Festivali), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007; Cannes Film Festivali), Berlin'de Altın Ayı alan *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2009), Cannes'da Jüri Özel Ödülü'ne layık görülen *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011) ve son olarak *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan, 2018) filmlerini bu süreç içerisinde örnek gösterebiliriz.

Bu filmler arasında özellikle *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi genel olarak taşraya yaklaşımın ve taşranın sinemada nasıl ele alındığının tipik bir örneğidir. Filmdeki taşra ve taşralılık hâli üzerinden Ceylan, aynı zamanda ülkenin de bir alegorisini sunar. "İnsanlık komedyası" şeklinde özetleyeceğimiz bireysel hikâyelerden yola çıkarak genelin resmini çizer. Bireylerde içselleşen ve gittikçe çözümsüzleşen kişisel sorunlar, aynı zamanda ülkenin yaşadığı derin travmalara da göndermede bulunur. Taşranın fiziksel olarak merkezden uzakta kalmasından çok Ceylan'ın ilgisini çeken şey, taşralılığın çocukluktan yetişkinliğe ve köyden şehre uzanan bir ruh haline dönüşmesidir. Filmdeki cinayet meselesi yüzeydeki olay örgüsünü takip etmek için bir araç işlevi görür; önemli olan ölen kişinin cesedinin bulunmasından çok karakterlerin yolculuk

3 Yeni Türkiye Sineması'nın "kurucu yönetmenleri" olarak anılan bu yönetmenlerin sinemasındaki kavramlar üzerine detaylı bir analiz için bkz. Asuman Suner, *New Turkish Cinema*, I.B. Tauris & Co Ltd: London, 2010.

boyunca bilinçdışına taşan taşralılık halini açığa çıkarmaktır. Bu yüzden de bu dönemde anlatılan taşra hikâyeleri çoğunlukla taşrada doğmuş ya da hayatının belirli bir dönemini taşrada geçirmiş kentli yönetmenlerin bakış açısını taşır. Taşranın tanımlanması ve yansıtılmasında yönetmenlerin taşradan uzak kaldıkları süreçte edindikleri yalnızlık, yabancılaşma ve aidiyetsizlik taşraya bakışlarını yansıtırken etkili olur. Taşra hikâyeleri, bu nedenle de hayatlarını orada yaşayanların durumunu anlatmaktan çok kentte/taşra dışında yaşayanların durumunu anlatan hikâyelere dönüşür.

Taşradan Oscar'a

Türk sinemasında 2000'li yıllarda bölgesel özelliklere göre taşrayı belli başlı bölümlere ayırmak mümkündür. Yüksel Aksu'nun *Dondurmam Gaymak* (2003) filmi Ege Bölgesi'nde geçer. Bu filmin başarısından sonra sinema ve televizyon dizileri Ege Bölgesi'nde yaşayan, kendine has bir lehçeye sahip olan insanların gündelik yaşamının beyaz perdeye taşındığı bir dizi komedi filmine yönelir ve "şiveli komedi filmleri" bir furya halini alır. Aksu'nun sineması, Türkiye'de yeniden yerellik ve evrensellik tartışmalarının gündeme gelmesi açısından önemlidir. Filmde sıradan insanlar, gündelik köy yaşantısı ve pastoral bir arka plan vardır. Yöre halkının kendine has konuşma tarzı, giyim kuşamı ve geleneksel biçimde yaşamaya çalışması merkez ile taşra arasındaki ayrışmayı görünür kılar. Küreselleşme ve tek tip bir kültür altında yaşamanın getirdiği olumsuz etkilere karşın, şirin ve sakin sahil kasabalarında geçen komedi filmleri bu anlamda geleneksel ve yerel kodları bir kez daha hatırlatmaları ve insanlara alternatif kaçış alanları yaratmaları açısından da çekici gelir. Özellikle günümüzde orta sınıfların organik beslenme, doğayla iç içe sağlıklı ve huzurlu yaşama ve yeniden "öze dönüş" arayışlarıyla birlikte geleneksel yaşama biçimlerine olan rağbet de artmaktadır. Entelektüel

burjuvazi ile yeni orta sınıfların "küresel İstanbul"dan uzaklaşmak istedikleri zaman en çok kaçtıkları yer Ege Bölgesi'dir. Bu bölgeden zeytin tarlaları, üzüm bağları almaları, zeytin yağının mucizevi faydaları ve organik beslenmenin önemi gibi yeni fetişler de burada hayat bulur. Yüksel Aksu dönemin siyasi ve politik tartışmalarına da yer veren, orta sınıfların arayışlarını da mizahi dille aktaran bir şekilde taşraya daha popülist bir yerden bakarak acı tatlı taşra manzaraları yansıtır. Bu şekilde 1980'li yıllarda Atıf Yılmaz ve Kartal Tibet'in yönettiği filmlerle de bir akrabalık ilişkisi kurarak güncel bir hiciv örneğine imza atar. *Dondurmam Gaymak* yolculuğuna küçük ve sıradan bir sahil köyünden başlayarak Türkiye'nin Oscar aday adayı filmi olur.

2000'li yıllarda Anadolu'nun diğer ucunda yer alan Doğu Anadolu'da özellikle kış aylarında yoğun kar yağışlarıyla birlikte bir tür masal kentine dönüşen Kars şehri de filmlerde öne çıkar. Gürcistan, Ermenistan sınırında olan Kars, Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Orhan Pamuk'un *Kar* isimli romanın da dekorudur. Romandaki olaylar Kars'ın dondurucu soğuğunda, bölgesel bir askeri darbenin baskısı altında geçer. Kars'taki kar yağışı, Kars'ın Türkiye'nin geri kalanından uzaklığı, kentin kendi tarihi güzelliği ve şiirsel bir havası olması yazarın tercihinde etkilidir. Bazen Kafka'nın *Şato* eserini çağrıştıran *Kar* romanının tüm dünyada büyük bir yankı uyandırmasından sonra Pamuk'un Nobel ödülüne doğru yolculuğunda da ona önemli bir katkı sağlar. Kars'ın filmlerde daha çok yer alması ise festivaller sayesinde gerçekleşir. Dönemin Kars Belediye Başkanı'nın öncülüğünde ve belediyenin katkısıyla Gezici Festival'in bir ayağı da Kars'ta gerçekleştirilir. Bu sayede yönetmenler de Kars'ı tanıma fırsatı elde ederler. Kars'ın peyzajından ve masalsı atmosferinden etkilenen Reha Erdem, 2009 yılında *Kosmos* filmini burada çeker. Zamansız ve mekânsız bir hikâye olan *Kosmos*, Kars'ı bir masal şehri

olarak neredeyse filmin başkarakterlerinden biri haline getirir. Ertesi yıl Özcan Alper, Ahu Öztürk, Emre Akay, Zehra Derya Koç ve Ülkü Oktay'dan oluşan beş yönetmen Kars üzerine kısa filmlerden oluşan *Kars Öyküleri* filmini yapar. 2015'te Faruk Hacıhafızoğlu, 12 Eylül 1980 askeri darbesi sırasında geçen ve bir grup çocuğun zorlu kış şartlarında evlerine kömür götürme çabası üzerinden *Kar Korsanları* filmini yönetir. Sonraki yıl Soner Caner ve Barış Kaya ikilisi yine bir grup çocuğun hikâyesini anlatan *Rauf* filmini burada çeker. Berlin Film Festivali'nde gösterilen bu filmlerde Kars, tıpkı Pamuk'un romanında olduğu gibi siyasi dönemleri yumuşatma ve apolitik bir bakış açısı üretme anlamında masalsı ve şiirsel peyzajlarıyla yönetmenlere dekor olur.

Sinematografik üretimin bir başka alanı da Güneydoğu Anadolu Bölgesi'dir. Diyarbakır'da geçen *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2008), *Min Dit* (Miraz Bezar, 2009), *Press* (Sedat Yılmaz, 2010), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Sesime Gel* (Hüseyin Karabey, 2014), *Renksiz Rüya* (Mehmet Ali Konar, 2017) ve *Arada* (Ali Kemal Çınar, 2018) gibi Kürtçenin, Kürt meselesinin ya da Kürt karakterlerin hikâyelerinin anlatıldığı politik sinema örnekleri dikkat çeker. Bu filmlerde Üçüncü Sinema anlamında sert ve doğrudan bir politik içerikten ziyade daha yumuşak ve geçişken bir üslup tercih edilir. Filmlerde Diyarbakır, Kürtlerin yaşama pratiklerini, tarihlerini, geleneklerini ve hayata bakışlarını yansıtan kozmopolit, renkli ve dinamik bir şehir olarak tasvir edilir. Bir yanıyla buradaki hayat, Türkiye'nin merkezdeki şehirleriyle büyük benzerlik taşır diğer yanıyla da Kürtçenin kullanımı, Kürt gelenekleri ve âdetleriyle birlikte Batı'dan ayrışır. Diyarbakır, bu anlamda filmlerde "Batı" ve "Doğu" kimliklerini bir arada yansıtarak kültürel geçişliliğin de merkezlerinden birine dönüşür.

Türkiye'nin en muhafazakâr bölgesi olan İç Anadolu bölgesindeki şehirler de son dönemde özellikle festivallerde ödül

kazanan filmlerin favori şehirleri arasında yer alır. Berlin Film Festivali'nde gösterilen *Mommo: Kız Kardeşim* (Atalay Taşdiken, 2009), Rotterdam Film Festivali'nde *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012), Berlin Film Festivali'nde ve Asya Pasifik Ödülleri'nde En İyi İlk Film seçilen *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012), San Sebastian Film Festivali'ne katılan *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013), Venedik Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü kazanan *Sivas* (Kaan Müjdeci, 2014), Venedik Film Festivali'nde *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015), Cannes Film Festivali'nde gösterilen *Albüm* (Mehmet Can Mertoğlu, 2016) filmleri Anadolu'nun kırsal tablolarını çizer. Bu filmlerin çoğunda taşra, Cumhuriyet döneminde resmedilen taşraya benzer motiflerle ekrana taşınır. Merkezdeki büyük şehirler dışarısında kalan ücra kentler dışa kapalı, bağnaz, tutucu ve tekinsiz mekânlar olarak anlatılarda yer bulur. Emin Alper'in *Tepenin Ardı* filmi bu anlamda İç Anadolu'nun bozkırlarında geçen sert öykülerdeki bilinçdışı semptomların bir özetini sunar. Taşrada bir Yörük köyünde bir grup erkek kendi kendisiyle yüzleşemediği için her şeyin sorumlusu olarak dağın öteki tarafındaki Yörükleri hedef gösterir. Film, aslında varolmayan hayali düşmanla karakterlerin mücadelesine odaklanır. Cumhuriyet'ten beri süregelen bir arızanın alegorisini sunan eser, işlerin çözülemediği noktalarda yaratılan ötekinin, sorunları çözmede nasıl bir işleve sahip olduğunu gösterir. Maço ve ataerkil değerlerin yüceltildiği, şiddetin bir ifade aracına evrildiği milliyetçi değerler içinde kendi korkularıyla yüzleşmekten kaçınan erkeklerin krizlerini yansıtır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte modernleşme üzerinden ortaya çıkan kimlik tartışmalarının, yaşanan kaçışın, bastırmanın ve yaratılan yapay düşmanların toplumsal ölçekte özetini sunar. Kaan Müjdeci'nin ilk filmi *Sivas* ise Türkiye'de sık sık "taşra sıkıntısı" olarak ifade edilen bir ruh halini tanımlaması açısından İç Anadolu'da geçen filmlerin genel olarak atmosferini dışa

vurur. Hayvancılık ve tarımla geçinen küçük bir köyde neredeyse bir ritüel halini alan hayvan besleme sahneleri, kahvehane ortamını andıran gece toplantılarında silah bozup dizme eğlenceleri, köpek dövüşleri ve koca bozkırda uzaklara dalıp giden insan yüzleri filmin atmosferini tamamlamanın ötesinde, filmin mekân ve zaman algısını kuran temel yapı taşlarından birine dönüşür. Filmde, çocukluğun kendisi de taşraya benzetilir ve taşra sıkıntısı ile büyümenin getirdiği sıkıntı birbirine paralel aktarılır. Ahmet Uluçay'ın Kütahya'da geçen *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2002) filmi ise İç Anadolu'da çekilen filmler içerisinde en özgün olanıdır. Kütahya'da geleneksel bir ailede doğan Uluçay, çocukluğunda sinemaya âşık olur. Ancak maddi imkânsızlıklar nedeniyle bir türlü film çekemez. Sinemacılığın taşrada muteber bir uğraş olarak kabul görmemesi yüzünden bir anlamda "köyün delisi" olarak adı çıkar. Emekliliğinden sonra kısa filmler çeken ve kariyerinde tek uzun metrajlı filmi bulunan bu yönetmenin iç dünyasındaki zenginlik, hayal gücü ve sinemaya olan aşkı onu çağdaşlarından farklı bir noktaya götürür. Küresel pazarda önemli yeri olan ve festival stratejilerine uygun üretilmiş içeriklere nazaran Uluçay, Kütahya'daki köyünde –ve kendi içinde- bir Cinecitta yaratmayı başarır. Filmde, çocukluğundaki imajlarla taşradaki geleneksel yaşamı inşa ederken, Fellini benzeri sahnelerle geleneksel kodları yapıbozumuna uğratır. Bir çocuğun masumiyeti ve hınzırlığıyla birlikte sinema üzerinden taşradaki günah korkusunu ve yasağı çiğneme hazzını bir arada verir.[4]

2000'li yıllarda taşra hayatının temsil edildiği en etkin yer Karadeniz Bölgesi'dir. *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2004; Montreal Film Festivali), *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008; Locarno Film Festivali), Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı kazanan *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010), *Araf* (Yeşim Ustaoğlu,

4 Daha geniş bir çerçeve için bkz. Barış Saydam, *Karanlıkta Işığı Yakalamak*, İstanbul: Küre Yayınları, 2016.

2012; Venedik Film Festivali), *Rüzgarın Hatıraları* (Özcan Alper, 2015; Montreal Film Festivali), *Kalandar Soğuğu* (Mustafa Kara, 2015; Angers Film Festivali), Cannes Film Festivali'nde gösterildikten sonra Fransa adına Oscar'da En İyi Yabancı Film dalında aday olan *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2016), yine Türk-Fransız ortak yapımı olan *Sibel* (Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti, 2018; Locarno Film Festivali) ve *Kız Kardeşler* (Emin Alper, 2020; Berlin Film Festivali) gibi filmler Karadeniz Bölgesi'nin mekânsal ve tematik önemini gösterir. Bu filmlerin haricinde Yılmaz Erdoğan'ın yönettiği ve 26 milyon Türk lirası (yaklaşık 10 milyon €) gibi yüksek bir bütçeye sahip olan *Kelebeğin Rüyası* (2013) filmi de Karadeniz'e olan ilginin sadece sanat sineması ile sınırlı olmadığını doğrular. Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni, kurgucu ve oyuncu ekibiyle birlikte kendi filminde çalışan Erdoğan, mekân olarak Türkiye'nin maden kenti Zonguldak'ı seçer. Biçimsel anlamda da Erdoğan, ana akım sinemanın anlatım formülleriyle Ceylan sinemasının birtakım biçimsel ve estetik unsurlarını filmde birleştirmeye çalışır. İkinci Dünya Savaşı döneminde Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu isimli iki şairin hikâyesinin arka planında dönemin karamsar atmosferine karşın, filmde gördüğümüz Karadeniz'in şiirsel ve etkileyici doğası seyirciyi kendisine âşık eder. Erdoğan'ın mekâna ve Zonguldak'taki yaşama yaklaşımı hem anakronik hem de tezatlıklarla yüklüdür. Ancak seyircinin Karadeniz'e dair görmek istediği imajlar tam da filmde gördüğümüz şekilleriyle var olur. Film, büyük bir ticari başarı yakaladıktan sonra Türkiye'nin Oscar aday adayı filmi seçilir. Kültür ve Turizm Bakanlığı, filmin Amerika'daki reklâm kampanyası için beş yüz bin dolar ek bütçe harcar.

Yapım Şartları ve Taşraya Kaçış

Son otuz yılda Türkiye'de üretilerek festivallerde ödül alan, sonrasında Türkiye'yi Oscar'larda temsil etmesi için seçilen filmlerin büyük bir bölümü Anadolu'da, "merkez"den uzaktaki taşrada geçer. Bunun temelinde yatan unsur ise, filmlerin Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteklerine ihtiyaç duyan, görece düşük bütçelerle çekilmek durumunda kalmasıdır. Yönetmenler çoğu zaman bütçe sıkıntılarından dolayı maliyeti düşürmek için daha düşük giderlere sahip olacakları ve çevresel faktörlerle bir set oluşturacakları mekânları tercih ederler. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba*'da tercih ettiği; küçük ekip, az ekipman ve minimalist bir anlatı üslubu Yeni Türkiye Sineması için özellikle de ilk filmini çekecek yönetmenlerde bir film yapma formülüne dönüşür. Bütçe, yönetmenler için temel belirleyicilerden biridir. Daha az zamanda, doğal set ortamında gerçekleştirilen ve daha minimalist bir anlatım üslubuna sahip filmler bu yüzden de Türkiye'deki sanat sinemasında büyük yaygınlık gösterir. Filmlerin anlatımları ve bütçeleri arasındaki ilişki üzerine yönetmen Erhan Tuncer şu yorumda bulunur:

> Sinema demek set demek, set demek kamera demek, ışık demek, mekân demek, ulaşım demek, onlarca insanın çalışması demek. Tüm bunlar da para demek. Genelde ilk filmini yapmaya çalışan insanlar öncelikle ne kadar bütçeleri olabileceğini belirlerler. Tahmini rakamlar ortaya çıktıktan sonra bu bütçe ile hangi hikâyenin, hangi şartlarda anlatılabileceği belirlenmeye başlanır. Senarist, filmin bütçesini bilir ve senaryosunu oluşturmaya başlar. Bize üniversitede ağırlıklı olarak 'önce yazın, sonra yapımcı bulun' yolu öğretildi. Kendi yazdıklarını çekmeyi hedefleyen insanlar için o kadar yıldırıcı bir yol ki bu... Birçok arkadaşımız bu nedenle mezun olduktan sonra başka işlere yöneldi. Yazdıktan sonra yatırımcı bulma lüksü, çoğunlukla birkaç film yapmış ve kendini sektörde bir şekilde ispatlamış insanlara mahsus (Tuncer, 2017).

Bir başka yönetmen Hakkı Kurtuluş da Tuncer gibi bütçesizliğin filmin yapım süreciyle ilişkisine dikkat çeker ve film yapım işinin maliyeti düşürerek küçük ekiplerle yapılmasının doğuracağı handikaplara vurgu yapar:

> Artık 3500 dolarlık yatırımla sıkıştırmasız (RAW) 4K görüntüye ulaşıyorsanız da minimalist anlatının dışına çıkabilecek çok karakterli, çok öykülü, kameranın sabit durmayacağı bir film yapmak demek maksimum on kişilik çekim ekibini aşmak demek. Daha büyük cast ve ekip ise kiralanması gereken daha çok araç, ışık ve elektrik ekipmanı; daha büyük yiyecek-içecek masrafı... (Kurtuluş, 2017).

Tuncer ve Kurtuluş örneklerinde de olduğu gibi Türkiye'de Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sınırlı bütçeleriyle film çekmek isteyen yönetmenlerin maliyeti düşürmek için yöneldikleri yollardan biri taşraya kaçıştır. Taşrada görece daha az mekânla ve yerel belediye ve sponsorların destekleriyle filmler büyük şehirlerdekinden görece ekonomik anlamda daha ucuz maliyetlerle tamamlanabilmektedir. Bu da, 1990'lı yıllarda taşrada daha ucuza film çekerek gerek yurt içinde gerekse de yurt dışında film festivallerinde filmlerine dolaşıma sokan Ceylan başta olmak üzere diğer yönetmenlerin buldukları çözüm önerisidir. Ancak Türkiye'deki sinema endüstrisinin yeterli olmayışı, sermayeye ulaşmadaki zorluklar ve film çekim süreçlerindeki sıkıntılar yönetmenleri 1990'lı yıllardan itibaren taşraya yönelten önemli etkenler arasındadır.

Taşra Filmlerinin Festivallerdeki Dolaşımı

Yapım şartlarının da etkisiyle Türkiye'de son yıllarda sayıları artan taşrada geçen filmleri sayfiye bölgeleri, Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu, İç Anadolu ve Karadeniz şeklinde beş ana bölgeye ayırabiliriz. Sayfiyede geçen filmler daha çok yöre insanın gündelik yaşama pratiklerini komedi unsurlarıyla

birlikte kullanırken, Türkiye'nin Doğu'sunda çekilen filmlerde masalsı, apolitik ve neredeyse gerçeküstü unsurların yer aldığı bir arka plan görürüz. Güneydoğu'daki filmlerde iktidar tarafından dili, kültürü ve yaşama alanı sınırlandırılan, "hor görülen"; buna rağmen kendi kültürünü korumaya çalışan bir arka plan karşımıza çıkar. Anadolu'nun iç bölgelerine girdikçe daha karamsar, bunaltıcı ve boğucu bir atmosfer içerisinde geçen filmlerde taşra insanının muhafazakâr hayat tarzı yansır. Karadeniz ise pastoral manzaraları eşliğinde geniş ve uçsuz doğa güzelliklerinin ortasında aşkınlık arayışındaki karakterlerin hikâyelerinin dekoru olur.

Her bölgenin coğrafi şartları, içerisinde yaşayan insanları ve onların hikâyelerini belirlemektedir. Dolayısıyla bölge tercihleri ve taşranın tezahürleri de yönetmenlerin Türkiye manzarasını nasıl ve ne şekilde göstermek istediklerine dair önemli bir perspektif sunar. Örneğin Karadeniz'de geçen filmlerde en çok tercih edilen şehirlerden birisi Türkiye'nin Gürcistan sınırındaki Artvin'dir. Bu şehir fiziksel anlamda Kars'a yakın olmasına rağmen, Pamuk'un *Kar* romanında da bahsettiği gibi Türkiye'nin "geri kalanından uzaklığı" ile hiçbir zaman öne çıkmaz. Artvin'e benzer şekilde genel olarak Karadeniz Bölgesi'nde yer alan Rize, Trabzon, Ordu, Giresun ve Kastamonu gibi filmsel mekânlarla Doğu'daki şehirler arasında sadece merkeze olan fiziksel bir "uzaklık"tan söz edemeyiz. Bu bölgeler coğrafi şartlarının yanı sıra içerisinde yaşayan insanların kimlikleri, kültürleri ve yaşama alışkanlıklarıyla da merkezden uzakta konumlandırılır. Karadeniz ve İç Anadolu bölgeleri de İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlere göre taşra temsili içerisinde yer alır. Ancak bu bölgelerde geçen hikâyelerde, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da geçen filmlerdeki gibi medeniyetten uzakta yaşayan, bir tür "vahşi öteki" imajına rastlanmaz. En karakteristik örneğini *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Sivas* filmleriyle gördüğümüz Türkiye'nin en

sert ve boğucu bölgesi durumundaki İç Anadolu bile "vahşi öteki" imajından ziyade Türklük ethosunun inşa edildiği köken olarak dikkat çeker. Bu bölgede yaşayan insanların hoyratlığı, kötücüllüğü ve ataerkil kodlara bağlılığı bilinçdışında genel bir "Türk olma" haleti ruhiyesiyle de kuşatılır. Örtük bir biçimde eleştirilen ve olumsuz tarafları ifşa edilen unsurlar, insanları yaratan toprakların genel karakteristiğinin de ayrılamaz bir parçası şeklinde konumlandırılır ve yeniden üretilir. Bu anlamda da Anadolu'nun İstanbul'un periferisinde kalması yetmez; aynı zamanda Doğu ve Güneydoğu Anadolu da diğer bölgelerin periferisi olmaya mecbur bırakılır. Bölgeler arasında hiyerarşik bir ilişki ağı inşa edilir.

Filmlerin Türkiye'ye bakışı ister olumlu ister eleştirel olsun, bu dönemin sinemasında taşra üzerinden temellenen mekân tasarımları ve görsel dokular, folklorik unsurlar ve turistik manzara resimleri değişmeyen unsurlardır. Türkiye'ye dair imajlar bu filmlerle birlikte Batı'da turistik bir etki oluşturacak şekilde bir pazarlama hamlesi olarak da kullanılır. Son yıllarda Karadeniz Bölgesi'nin ve Kars gibi şehirlerin sinemada ve televizyon dizilerinde o bölgelerde yaşamayan yönetmenler tarafından bu kadar filme çekilmesi ve üretilen filmlerle birlikte bu yörelere artan turistik geziler bu anlamda sinemasal üretim ile gündelik yaşamdaki tüketim alışkanlıkları arasındaki paralelliği de göstermektedir. 2015 yılından beri Karadeniz Bölgesi'nde Trabzon, Giresun, Ordu ve Artvin gibi şehirlerdeki yerel gazeteler sürekli "turizm patlaması" şeklinde haberler geçerler. Bu da, sinema filmleriyle birlikte popülerleşen, sosyal medyayla birlikte de popülerliği yaygınlaşan bölgenin gözde bir turizm alanına dönüşmesine katkı sağlar.

Anadolu kırsalından çeşitli peyzajların pazarlanabilir bir ürüne dönüştürülmesinde, bu ürünleri küresel bir pazara taşıyan küresel film festivallerinin önemli bir payı vardır. David Bordwell ve Kristin Thompson, film festivallerinin

özellikle 1970'lerden itibaren dünya sinemasındaki yeni trendlere ev sahipliği yapan alanlar olduğunu söyler. Dünyanın çeşitli bölgelerinde yer alan azınlıklar ve baskı altındaki grupların hikâyeleri, kadın hakları, LGBT hakları, Queer sinema, ekolojik hareketler ve Üçüncü Dünya'nın politik filmleri festivaller aracılığıyla kendilerine bir ifade olanağı bulurlar. Bu anlamda sanat sinemasına varlık kazandırma, farklı alanları görünür kılma ve çok kültürlü bakış ilişkilerinin kurulması ve korunması bağlamında dünyadaki film kültürü içinde film festivalleri merkezi bir konuma sahiptir (2003, s. 716). Thomas Elsaesser de Avrupa'da küreselleşme sonrası sinemanın topografisini çizerken film festivallerinin oluşturduğu ağa dikkat çeker (2005, s. 85-89). Festivaller kendi bakış açılarına uygun bir şekilde hazırlanan seçkilerle birlikte yeni trendler yaratmakta ve her sene sinemayı yönlendirmektedir. Yeni olanı keşfetmek, keşfi parlatmak ve misyonu devam ettirmek önemlidir. Bu yüzden ilgilerini farklı coğrafyalara farklı sinemalara yöneltirler. 1990'larda yeni festivallerle birlikte küresel pazardaki rekabetin artması İran Sineması, Yeni Türkiye Sineması, Güney Kore "intikam filmleri" furyası ve Yeni Romen Dalgası bu çerçevede düşünülebilir. Büyük festivallerin yönlendirdiği küresel pazar ekonomisinde "dışarının" hazırladığı seçkilerle, destek fonlarıyla ve ödül mekanizmasıyla "içerinin" de dışarıya yansıma koşulları belirlenir. Vietnamlı yapımcı ve teorisyen Trinh Minh-ha festivallerde kendilerini temsil eden filmlerin "uygunlaştırılmış ötekiler" olduğunu, bu filmlerin film yapımından anlatı unsurlarına kadar festivaller tarafından belirlenen birtakım uzlaşımlara uygun olması gerektiğini söyler (1994, s. 136). Ötekiliğin kendi kaideleri ve kısıtlamaları vardır. Buna göre Afrikalılar'ın Afrika'yı, Asyalılar'ın Asya'yı, Doğulular'ın Doğu'yu göstermesi ve bu yönde içerikler üretmesi beklenir. Ötekinin filmde işleyeceği konular çoğu kez kendi tasarrufunda değildir.

Küresel film festivalleri Minh-ha'nın belirttiği şekilde belirli ideolojiler çerçevesinde her sene yeni arayışlar içerisine girer. Yeni trendler yaratarak seyircilerin ilgisini farklı alanlara ve bölgelere yöneltirler. Türkiye'de ise film festivallerinin çoğu uzun soluklu ve devamlı belirli bir sermayeye ve yönetime sahip festivaller değildir. Bu da, Türkiye'deki işleyişin yurt dışındaki başat A tipi film festivallerindeki işleyişten farklı bir şekilde ilerlemesine neden olur. İstanbul Film Festivali haricindeki film festivallerinin yerel belediyelerin destekleri ve katkılarıyla yapıldığı düşünüldüğünde, dönemin yöneticilerinin istekleri ve yaklaşımları ön plana çıkar. Örneğin Kars kentine Gezici Festival'in gelmesinde dönemin belediye başkanının isteği ve inisiyatifi belirleyici olurken, sonrasında Gezici Festival ile Kars kenti arasında bir bağlantı olmadığı görülür. Antalya Film Festivali, dönemin belediye başkanının tercihine göre bir sene ulusal yarışmayı kaldırırken, seçilen yeni belediye başkanıyla birlikte sonraki senelerde ulusal yarışma güçlendirilerek devam edebilir. Bu da, kültür sanat etkinliklerinin belediyelerin istek ve ihtiyaçlarıyla yönlendirildiğini de göstermektedir. Siyasi ve ekonomik anlamda belediyelerin konjonktürel durumu film festivallerini de yakından etkiler. O nedenle de Türkiye'de, yurt dışındaki gibi belirli ideolojiler çerçevesinde temellenen, Batı ile Doğu arasında belli hiyerarşiler gözeten ve doğrudan ya da dolaylı yollardan birtakım iktidar ilişkileri kuran film festivallerinden farklı bir işleyiş söz konusudur.

Küresel film festivalleri ile Türkiye'deki yerel film festivallerinin işleyiş farklılıklarına rağmen, taşrada üretilen filmlerin ana gösterim odağının ve vitrinin film festivalleri olduğunu söylemek mümkündür. Ülkedeki yapım maliyetlerinin de etkisiyle artış gösteren taşra filmleri bu şekilde kendilerine festivaller üzerinden bir gösterim ve pazarlama ağı yaratırlar. Global anlamda gelişen trendlere uygunluk sağlayan, politik hikâyelere ve sert insan dramalarına estetik bir fon oluşturan

taşra filmleri gerek yurt içi gerekse de yurt dışında gösterildikleri festivallerde ilgiyle karşılanır. Festivallerde kazanılan ödüller bu filmlerin sanat sineması alanında prestijli bir konumuna yükselmesine neden olur. Bu da filmler ile festival arasında birbirlerini var eden ve dolaşımın devamlılığını sağlayan döngüsel bir süreç oluşmasına katkıda bulunur.

Sonuç

2009-2019 yılları arasında çekilen *Dondurmam Gaymak*, *Bal*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Ateşin Düştüğü Yer* (İsmail Güneş, 2012), *Kelebeğin Rüyası*, *Sivas*, *Kalandar Soğuğu* ve *Ahlat Ağacı* filmleri Türkiye'nin Oscar aday adayı olur. Dolayısıyla son on yılda Türkiye'nin Oscarlara yolladığı on filmin sekizi taşrada geçer. Bunlara Türk-Fransız ortak yapımı olan ve Türkçe çekilen ancak Fransa'nın Oscar aday adayı olan *Mustang* filmi de katılabilir. Bu rakam dünyadaki önemli festivallere katılım ve kazanılan ödüllerde de benzer bir şekilde devam eder. Karadeniz'den İç Anadolu'ya kadar Türkiye'nin merkezinden uzak kentlerinde geçen filmlerin Batı'da bu kadar talep görmesi sadece filmlerin anlatım özellikleri ve estetik unsurları ile doğrudan alakalı değildir. Festivallerde ödül alan İran, Rusya, Romanya ve Güney Kore gibi farklı ülke sinemalarından çıkan örneklerle Türkiye'nin kırsalından çıkan yapımlar arasında küreselleşme ve festival ağlarıyla bütünleşme anlamında yukarıda da bahsettiğimiz gibi ayrışan özellikler olduğu kadar benzerlikler de vardır. Örneğin İran kültürünü Batı'daki sanat sineması kalıplarıyla aktaran Behram Beyzayi'nin filmlerinde, Rusya'da Andrei Zvyagintsev'in taşrada geçen dini alt metinlere sahip yüzleşme hikâyeleri *Dönüş (Vozvrashchenie*, 2003) ve *Sürgün (Izgnanie*, 2007) gibi filmlerinde, Cristian Mungiu'nun taşradaki ücra bir manastırda geçen *Tepelerin Ardında (Dupadealuri*, 2012) filminde, Kim ki-Duk'un Budizm temalı geleneksel Güney Kore'ye dair unsurlara yaslanan *Boş Ev (Binjip*, 2004)

ve *İlkbahar Yaz Sonbahar Kış... Ve İlkbahar (Bom Yeoreum Gaeul Gyeoul Geurigo Bom*, 2003) filmlerinde de festival beklentileri aynıdır. Bu filmler benzer bir üretim, dağıtım ve gösterim pratikleri çerçevesinde dünyadaki festivalleri dolaşarak ulus ötesi bir statü kazanır. Bu dolaşıma giren filmler, festivallerden ve başta Eurimages, Arte, CNC, ZDF gibi film üretimine katkı sağlayan sinemayla ilgili diğer kurumlardan gelen beklentileri karşılamak zorundadır. Bunun için de filmlerde yerel unsurların folklorik biçimlerde kullanıldığı egzotik ve oryantalist imajlar üretilerek film festivalleri için içerikte ayrışma sağlanır. Bununla birlikte Batılılara Doğu'ya dair hikâyeler sunarak kendi öteki konumlarını da pekiştirmiş olurlar.

Türkiye'de daha çok maddi imkânsızlıklar, ekonomik krizler ve film yapma biçimlerindeki sıkışıklık yönetmenleri taşraya yönlendirir. Taşrada film çekmek ile merkezde film çekmenin maliyeti arasında ciddi bir farklılık vardır. Bundan dolayı da özellikle ilk filmini çekecek yönetmenler kendilerine mekân olarak taşrayı seçerler. Ancak taşrada film çekmenin en önemli handikaplarından biri, şehirli ve "dışarlıklı" yönetmenlerin yabancı kaldıkları bir bölgede film çekmelerinden ortaya çıkan yabancılaşma hâlidir. Türkiye'de film çeken yönetmenlerin büyük bir bölümü kentlidir. Bu yönetmenler taşraya giderek kentli olmak isteyen ama bunu tam anlamıyla gerçekleştiremeyen, kendisini hem kente hem de taşraya ait hissetmeyen bireylerin dramlarına yönelirler. Bu da, taşrada geçen filmlerde tekrar eden belirli kalıpların ve stereotiplerin oluşmasına neden olur. Bu nedenle de Türkiye'deki taşra filmlerinde taşrada yaşayanlardan çok taşraya dışarıdan bakanların bakış açıları hâkimdir. Bunun tersi örneğini, Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde görmek mümkündür. Hayatını filmin geçtiği bölgede geçirmiş, kentte yaşamak yerine kök saldığı topraklarda üretimini sürdürmeye tercih eden Uluçay'ın kısa film ve uzun metrajlı

kurmaca çalışmasında taşra çok daha zengin ve çok boyutlu bir şekilde karşımıza çıkar.

Tam da bu nedenlerden dolayı Türkiye'de sinemacıların "merkez"den uzaklaşarak taşrayı keşfetmesi ve taşrayı kullanarak sinemacılığın merkezine doğru taşınma süreci sinemanın üretim, dolaşım ve tüketim stratejileriyle de paralellik göstermektedir. Taşradan Cannes'a, Berlin'e, Venedik'e ve Oscar'a doğru giden büyüleyici yolculuk, bir başka "merkez" (büyük festivaller, finans kaynakları vb.) ile uzlaşımlara ve oryantalizmle iş birliğine de bağlıdır.[5] Küresel başkentlerin –Şangay, Londra, Montreal, Berlin, Paris, New York- estetize edilmiş ve rafine hâle getirilmiş taşra hikâyelerine olan ihtiyacı küresel film festivallerindeki dolaşım ağı ile sağlanır. Küresel film festivalleri ve dağıtım ağları, Anadolu kırsalının manzaralarını belirli bir artistik zevk ve ülke hakkında belirli bir toplumsal bilgiye sahip olan filmleri seçerek dünyaya sunar. Türkiye'deki film yapımcıları da buralarda gösterim imkânı bulan, ödül kazanan ve küresel ölçekte gösterim şansı elde eden filmler üreterek ana akım ticari sinemada elde edemedikleri başarıyı küreselleşen festivallerin yarattığı dolaşım ağıyla sağlamayı tercih ederler. Böylece şartlar gereği ve ekonomik imkânsızlıklar nedeniyle artış gösteren bir üretim şekli, festivallerdeki trendler sayesinde gelişerek düzenli bir üretim sürecine de dönüşür.

Kaynakça

Bordwell, D. & Thompson, K. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2003.

5 Festivaller ve finans kaynakları arasındaki işleyişi ve durakları daha detaylı incelemek için bkz. Ella Shohat, & Robert Stam, "From the Imperial Family to the Transnational Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalization", *Global Local: Cultural Production & the Transnational Imaginary*, Rob Wilson & Wimal Dissanayake (eds.), Durham & London: Duke University Press, 1996.

Elsaesser, T. *European Cinema, Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, 2005.

Kurtuluş, H. (2017, 23 Ocak). Türk Sinemasında Minimalizm. Türk Sineması Araştırmaları. https://tsa.org.tr/tr/yazi/316/turk-sinemasinda-minimalizm

Laçiner, Ö. "Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken." Bora, T. (ed.) içinde *Taşraya Bakmak*. İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, ss. 13-37.

Mardin, Ş. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Minh-ha, Trinh T. "Outside In Inside Out." Pines, J. & Willemen, P. (ed.) in *Questions of Third Cinema*. London: BFI, 1994, ss. 133-149.

Saydam, B. *Karanlıkta Işığı Yakalamak*. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.

Scognamillo, G. *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010.

Suner, A. *New Turkish Cinema*. I.B. Tauris & Co Ltd: London, 2010.

Tuncer, E. (2017, 23 Ocak). Türk Sinemasında Minimalizm. Türk Sineması Araştırmaları. https://tsa.org.tr/tr/yazi/316/turk-sinemasinda-minimalizm

Neden Hâlâ Kısa Film İzliyoruz? Festival İzleyicileri ve Kısa Filmin Estetik Değeri Üzerine Teorik Bir Araştırma

Alper Erçetingöz • Mukaddes Kütük**

Öz

Günümüzde uzun metrajlı filmler popüler kültürün ve akademik çalışmaların ilgisine hâiz olsa da kısa filmler festival çevrelerinde kendine özgü bir konum elde etmiştir. Bu çalışma, kısa filmlerin çağdaş film festivallerindeki süregelen önemini ve çekiciliğini araştırmak üzere kısa filmin sui generis formuna atfedilen estetik öneme ve izleyici katılımının teorik yönlerine odaklanarak şu soruların yanıtını aramaktadır: Bu çekicilik, kısa film formuyla karakteristik olarak ilişkilendirilen estetik yeniliklerden mi, eserin kısa olmasının sağladığı bilişsel erişilebilirlikten mi, sinefil ve entelektüel topluluklarda sahip olunan sembolik değerden mi yoksa film festivallerinin kolektif ve küratörlü ortamı tarafından şekillendirilen benzersiz alımlama biçimlerinden mi kaynaklanmaktadır?

Bu doğrultuda çalışma, kısa filmin ontolojik bir değerlendirmesiyle başlamakta ve kimliğinin öncelikle süre, anlatı biçimi veya kültürel işlevle tanımlanıp tanımlanmadığını sorgulamaktadır. Daha sonra izleyicilere yönelerek kısa filmlerin, film festivallerinin farklı sosyal ve mekânsal bağlamları içinde nasıl algılandığını ve yorumlandığını incelemektedir. Ardından Pierre Bourdieu'nün 'kültürel

* Doç. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ABD, alper.ercetingoz@adu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-9168-5740

** Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo ve Televizyon ABD, Yüksek Lisans Programı, Orcid: 0009-0009-0504-8541

sermaye' kavramına yönelerek, kısa film tüketiminin bir farklılık ve kültürel gelişmişlik göstergesi olarak hizmet ettiği topluluklarda, izleyici kimliğinin inşasına nasıl katkıda bulunduğunu araştırmaktadır. Kısa filmler, genellikle kavramsal veya duygusal açıdan yoğun eserler olarak modern izleme alışkanlıklarının taleplerini karşılarken aynı zamanda ticari amaçlarla yapılan uzun metrajlı filmlerin sahip olduğu geleneksel anlatı beklentilerine meydan okuyacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu sayede kısa filmler yaygın olarak erişilebilir medya formları olarak karşımıza çıkarken aynı zamanda daha elit veya uzmanlaşmış sinema bağlamlarında kültürel ayrım işaretleri olarak da işlev görmektedir. Son olarak çalışma, film festivallerinin kısa filmlerin yalnızca gösterildiği değil, anlam ve alımlama açısından yüceltildiği kültürel bir alan olarak rolünü de ele almaktadır. Kolektif izlemenin ritüelleşmiş doğası, kısa film programlarının bilinçli tematik kürasyonu ve gösterim sonrası diyalog fırsatları gibi unsurlar festival deneyiminin temel bileşenleri olarak öne çıkmaktadır. Zamansal ve sosyal açıdan bu yoğun ve sürükleyici ortamda, kısa filmlerin etkisi artmakta, izleyicileri biçimsel deneysellikleri ve duygusal yankılarıyla daha yakından ilgilenmeye teşvik etmektedir.

Tüm bulgular bir arada ele alındığında, kısa filmlerin festival bağlamındaki kalıcı cazibesinin tek bir faktöre bağlanamayacağı, bunun yerine estetik, bilişsel, kültürel ve deneyimsel boyutların karmaşık bir etkileşiminden kaynaklandığı ve yalnızca sinema eserleri olarak değil, aynı zamanda çağdaş film kültürünün dokusuna gömülü sosyal ve kültürel deneyimler olarak da önemli olmaya devam ettiği anlaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kısa film, kültürel sermaye, sinefil

WHY DO WE STILL WATCH SHORT FILMS? A THEORETICAL STUDY ON FESTIVAL AUDIENCES AND THE AESTHETIC VALUE OF SHORT FILMS

Abstract

While feature-length films continue to dominate popular culture and academic discourse, short films have carved out a distinctive

position within the festival circuit. This study explores the ongoing relevance and appeal of short films in contemporary film festivals by focusing on the aesthetic significance attributed to the sui generis form of the short film and the theoretical dimensions of audience engagement. It poses the following questions: Does the appeal stem from the aesthetic innovation inherent to the form, the cognitive accessibility facilitated by brevity, the symbolic value held within cinephile and intellectual communities, or the unique modes of reception shaped by the curated and collective nature of film festivals?

To address these questions, the study begins with an ontological assessment of the short film, examining whether its identity is primarily defined by duration, narrative form, or cultural function. It then considers audience perception, analyzing how short films are interpreted across the diverse spatial and social contexts of film festivals. Drawing on Pierre Bourdieu's concept of cultural capital, the study also investigates how short film consumption contributes to the construction of viewer identity, particularly in communities where it signifies distinction and cultural refinement.

Short films often meet the demands of modern viewing habits by offering conceptually or emotionally dense experiences while challenging the narrative conventions typical of commercial feature films. As a result, they function both as accessible media forms and as cultural markers within more elite cinematic contexts. Finally, the study considers the festival as a cultural space that elevates short films through thematic curation, ritualized collective viewing, and opportunities for post-screening dialogue. In these temporally and socially intense settings, short films gain greater impact, encouraging deeper viewer engagement through their formal experimentation and emotional resonance.

Overall, the enduring allure of short films in the festival context emerges not from a single source but from a complex interplay of aesthetic, cognitive, cultural, and experiential dimensions. Short films remain significant not only as cinematic works but also as embodied cultural experiences within the fabric of contemporary film culture.

Key Words: Short film, cultural capital, cinephile

Giriş

Kısa filmler, çoğu zaman uzun metrajlı filmlerin gölgesinde kalsa da çağdaş sinema kültüründe son derece merkezi bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, özellikle festivaller bağlamında kısa filmin süregelen cazibesi üzerine düşünmek, bir sinema formunun varlık sebebiyle birlikte izleyici davranışlarını, estetik tercihleri ve kültürel tüketim pratiklerini anlamak açısından verimli bir çerçeve sunar.

Bu çalışmanın temel sorusu şudur: "Neden hâlâ kısa film izliyoruz?" Bu soru ifadesindeki "hâlâ" sözcüğü, çalışmayı şekillendiren önemli bir ibaredir. Burada "hâlâ", yalnızca zamanla ilgili bir belirteç değildir; şaşırma, sorgulama ve karşılaştırma içeren bir vurgu da taşır. Bu kelime, dijital çağda içerik tüketiminin hızlandığı, izleyici dikkatinin azaldığı ve anlık yüzeysel videoların egemen olduğu bir ortamda kısa filmler gibi daha yoğun ve anlamlı anlatıların izlenmeye devam etmesini beklenmedik ve dikkate değer bir durum olarak işaret eder.

Geleneksel sinema kültüründe uzun metrajlı filmler genellikle daha prestijli ve değerli kabul edilir. Buna rağmen kısa filmlerin hâlâ izleniyor olması, bu ön kabullere karşı bir direnç ya da alternatif sunar. Eğitim aracı, geçici bir tür ya da sinemanın başlangıç formu olarak görülen kısa film bir yandan çağın seyir alışkanlıklarına uyumlu gibidir ancak öte yandan anlamsal yoğunluk sunarak bu alışkanlara direnir. Dolayısıyla bu soru, kısa filmin dijital çağdaki varlığını ve işlevini sadece süreyle değil kültürel, estetik ve yapısal bağlamlarla birlikte yeniden düşünmeyi gerektirir.

Bu düşünme pratiği içinde çalışmada bir dizi sorunun daha izi sürülmektedir:

- Bugün kısa filmleri festivallerde ve dijital platformlarda, sinema perdesinde ya da kişisel ekranlarda hâlâ izliyor oluşumuz, kısa filmlere özgü estetik deneyimlerden

yani kısa filmin kendine özgü yapısından mı kaynaklanıyor?

- Yoksa kısa süreli içeriklerin çağdaş dikkat ekonomisine uygunluğu yani bilişsel erişilebilirlik mi bu ilgiyi besliyor?
- Kısa filmler, artık kolaylıkla ulaşılabilir, demokratik bir form olmasına rağmen sinefil ve entelektüel topluluklar için bir kültürel ayrım aracı olarak hâlâ işlevsel mi?
- Festivallerin kolektif ve küratörlü ortamı, kısa filmlerin anlamını ve değerini dönüştüren bir etkide bulunuyor mu?
- Bugün hiç olmadığı kadar çok kısa film festivalinde, her yıl yüzlerce hatta binlerce yeni kısa filmin izleyiciyle buluşmasını nasıl açıklayabiliriz?
- Kısa filmlerin üretimi ve izlenmesinde sinema okullarının yeri ve işlevi nedir?

Tüm bu sorular, kısa filmin çağdaş sinema kültüründeki yerinin anlaşılması için yanıtlanması gereken sorulardır. Bu doğrultuda çalışma beş temel eksende yapılandırılmıştır. Çalışmada sırasıyla kısa filmin ontolojik doğası ile estetik ve bilişsel erişilebilirliğine, kültürel sermaye ve izleyici kimliği ilişkisine, festival mekânının kısa filmin anlamını nasıl şekillendirdiğine ve son olarak küratöryel stratejiler ile sinema okullarının kısa film ekosistemine olan etkisine değinilmektedir.

Çalışma, bugün kısa filmlerin hâlâ izleniyor olmasını ve kısa film festivallerinde izleyici katılımının farklı boyutlarını açıklayan bazı teorik tartışmalar etrafında konumlandırılmıştır. Bu bağlamda çalışma boyunca David Bordwell'in (2008) "şematik alımlama" ve "yorumlama çabası" kavramlarına, Stuart Hall'un (1980) "müzakere edilen anlam" yaklaşımına, Marijke De Valck'in (2007; 2016) "söylemsel katılım" düşüncesine

ve Pierre Bourdieu'nün (1986) "kültürel sermaye" teorisine başvurulmaktadır.

Kısa Filmin Ontolojisi

Kısa filmi tanımlarken genellikle süresi temel alınır. Örneğin, Akademi Ödülleri'ne göre jenerikler dâhil 40 dakikanın altındaki yapımlar kısa film olarak kabul edilir. Bu tür teknik tanımlar, pratik ve endüstriyel bağlamlar içinde anlamlı olsa da kısa filmin sinemasal, estetik ve kültürel doğasını kavramakta yetersiz kalır (Türkay, 2024, s. 134). Nitekim bu tür ölçütler, ontolojik değil pragmatik sınırlar çizer. Süre temelli tanımlara indirgenen bir anlayış, kısa filmin sinemanın özüne dair sunduğu olanakları göz ardı etme riski taşır. Bu nedenle kısa filmi yalnızca süresiyle değil biçimsel tercihleri, anlatı yoğunluğu ve kültürel işleviyle birlikte düşünmek gerekir.

Kısa film, biçimsel açıdan uzun metraja kıyasla çok daha özgür bir alandır. Anlatı yapısı, zaman örgüsü ve karakter derinliği açısından konvansiyonel kalıplara bağlı kalmaksızın şiirsel, deneysel, belgesel ya da minimal anlatılar geliştirebilir. Bu biçimsel açıklık, kısa filmi sinema diline dair deneyselliklerin ve alternatif ifade biçimlerinin gelişebildiği yaratıcı bir laboratuvar haline getirir (Sergi ve Batty, 2019, s. 53). Örneğin, öykü bütünlüğü yerine bir imgenin, duygunun ya da durumun etrafında şekillenen kısa filmler, sinemanın ontolojik olarak görsel düşünceye dayandığını hatırlatır. Bu tür biçimsel tercihlerin kısa filmde yoğunluk kazanması, onu estetik anlamda ayrıksı bir konuma yerleştirir.

Anlatı yoğunluğu, kısa film gibi zaman açısından sınırlı biçimlerde anlatının sıkıştırılmış, özlü ve işlevsel biçimde kurgulanmasını ifade eder. Bu kavram, bir anlatının süresine oranla ne kadar anlam, duygu, fikir ve estetik değer taşıdığıyla ilgilidir. Kısa filmde her planın, her sahnenin, hatta her görsel ve

işitsel öğenin anlatı açısından belirli bir işlev taşıması gerektiği düşünülür. Richard Raskin, kısa filmde anlatı yoğunluğunu, "fazlalıklardan arındırılmış, yoğunlaştırılmış dramatik yapı" olarak tanımlar (2009, s. 119). Bu yapı, klasik anlatı formunun çekirdeğini taşıyan ama süresi kısa olduğu için etkisini sıkıştırarak gösteren bir form olabileceği gibi; bu yapıyı özellikle bozan ve tamamen yönetmenin yaratıcı müdahalesiyle şekillenen aykırı bir biçim de olabilir. Her iki yaklaşımda da anlatıyı meydana getiren öğelerin işlevsel olması gerekir. Cooper ve Dancyger, kısa film senaryolarında her sahnenin karakter, olay örgüsü veya tema düzeyinde anlam üretmesi gerektiğini, aksi takdirde filmin anlatı yükünü taşıyamayacağını belirtir (2005, s. 49). Bu da kısa film yazımının ve çekiminin ayrı bir disiplin gerektirdiğini gösterir. Az zamanla çok şey anlatma çabası, biçimsel ve duygusal yoğunluğu teşvik eder. Böylece sürenin sınırlı olması kısa filmde bir kısıtlamaya değil, tam tersine estetik bir avantaja dönüşür. Biçimsel özgürlük ve anlatı yoğunluğu kısa filmin ontolojik olarak tanımlanması açısından işlevsel kategorilerdir. Bu çerçevede kısa film, sinemanın özüne ve sınırlarına dair soruların yoğun biçimde sorulabildiği ayrıksı bir anlatı alanı olarak ilgi çekmeyi sürdürmektedir.

Estetik Yenilik ve Bilişsel Erişilebilirlik

Dikkat süresinin giderek azaldığı dijital çağda, izleyicinin yoğunlaşma kapasitesi sınırlıdır. Jonathan Crary, bu durumu "dikkat rejimleri" olarak adlandırır ve izleyici davranışlarının medya biçimlerini nasıl dönüştürdüğünü açıklar (2001, s. 17). Günümüz medya ortamı sürekli bildirimlerle kesintiye uğrayan, çoklu ekran kullanımının yaygınlaştığı ve dikkat süresinin giderek azaldığı dijital dikkat dağınıklığı çağını beraberinde getirmiştir. İzleyiciler içeriği istedikleri zaman, istedikleri sırayla ve tercih ettikleri hızda tüketebildikleri isteğe bağlı kültür içinde medya ile etkileşime girer. Özellikle genç izleyiciler

içeriği kısa süreli, hızlı ve çoklu biçimde tüketmeye alışkındır. TikTok videoları, YouTube Shorts, Instagram Reels gibi platformlar, izleme davranışlarını kesintili, dinamik ve düşük zaman yatırımıyla gerçekleşen bir yapıya dönüştürmüştür. Bu koşullar altında, uzun anlatılara duygu ya da zaman açısından yatırım yapmak giderek zorlayıcı hâle gelirken izleyiciler, kısa sürede tamamlanmış bir deneyim sunan yani içerik ve zaman açısından verimli anlatılara yönelmektedir. Geleneksel sinemanın yoğunluğu ile dijital içeriğin hızını birleştiren melez bir form olarak kısa filmler, tam da bu noktada devreye girer ve kavramsal yoğunluk ile duygusal andalığı bir araya getirerek izleyiciye birkaç dakika içinde güçlü bir etki bırakır.

Bu erişilebilirlik, kısa filmi basitleştirmez. Aksine, kısa süreli anlatılar izleyiciden daha fazla bilişsel çaba talep eder. Kısa filmler genellikle ayrıntılı açıklamalardan yoksundur ve izleyicileri boşlukları doldurmaya, karakterlerin motivasyonlarını çıkarmaya veya sembolik imgeleri çözmeye davet eder. Özellikle eliptik yapıdaki yani anlatı boşluklarının bilinçli olarak bırakıldığı filmler, izleyicinin bu boşlukları kendi kültürel, duygusal ya da düşünsel birikimiyle doldurmasını gerektirir. Bordwell, kısa filmlerde yaygın olan, hikâyeden çok biçimsel anlatı unsurlarının öne çıktığı parametrik anlatımın izleyicilerin "nedensel zincirleri yeniden inşa etmelerini ve ekran dışındaki olayları çıkarsamalarını" gerektirdiğini ve onları yorumlama çabasına dâhil ettiğini belirtmektedir (2008, s. 98). İzleyici, karşılaştığı kısa anlatının anlamını, kendi zihinsel şemaları ve beklenti örüntüleri üzerinden, şematik olarak kurar. Bu durum, kısa filmlerdeki anlatı boşluklarının izleyici için anlam üretme alanlarına dönüşmesini sağlar.

Bu bağlamda kısa film, çağdaş izleyicinin dikkat süresiyle uyumlu olmakla birlikte anlam arayışını da harekete geçiren bir form sunar. Bu estetik ve bilişsel denge, kısa filmin

festival seyircisi için neden bu kadar cazip olduğunu açıklamaya yardımcı olur.

Kültürel Sermaye, Sinefil Topluluklar ve İzleyici Kimliği

Kısa film izleme pratiğini sadece estetik bir tercih olarak görmek yeterli değildir. Bu edim, belirli izleyici gruplarının kültürel kimliklerini inşa ettikleri, sembolik anlamlarla yüklü bir tüketim biçimi olarak da değerlendirilmelidir. Bu bağlamda Bourdieu'nün "kültürel sermaye" kuramı önemli bir kavramsal çerçeve sunar. Bourdieu'ye göre kültürel sermaye, bireylerin sahip olduğu bilgi birikimi, estetik zevkleri, kültürel alışkanlıkları ve kültürel üretim biçimlerine olan yakınlıkları aracılığıyla sosyal konumlarını pekiştirdikleri sembolik bir kaynak türüdür (1986, s. 243-248). Kısa film, özellikle festival çevrelerinde, bu tür bir kültürel sermayeyi göstermek ve paylaşmak için uygun bir mecradır. Ana akım sinemanın sunduğu hikâye yapısından, yıldız sisteminden ve ticari beklentilerden uzak olan kısa filmler, sinemadan anlamanın bir göstergesi olarak kodlanır. Bu durum, kısa film izleyicisini estetik uzman, anlam üreticisi hatta bazen bir küratör gibi konumlandırır. Böylece kısa film izleyiciliği bir beğeni meselesi olmanın ötesinde sosyal aidiyet göstergesine dönüşür.

Sinefil çevrelerde kısa film, yaratıcı ifade açısından esnek, deneysel ve düşük maliyetli bir zemin olarak görülür. Birçok yönetmen, sinema kariyerine kısa filmler çekerek adım atar. Bazı topluluklar için kısa film, sinemanın özüne en yakın ifade biçimidir. Bu durumda izleyicinin kimliği de bu bağımsız, kişisel, yaratıcı ve entelektüel olanı gösteren sembolik yapı içinde şekillenir. Kısa film izleyen biri eleştirel, seçici, estetik anlayışı gelişmiş bir figür olarak görülür. Bu noktada görünür olmak da önemli bir unsurdur. Kısa filmler, sinema salonlarından ziyade festivallerde, akademik çevrelerde ya da

özel gösterimlerde izlenir. Bu da izleyiciliği fiziksel açıdan sınırlı ve sembolik olarak ayrıcalıklı kılar. Yani kısa film, içerik olarak zor, izlenme pratikleri açısından ise seçici bir yapı sunar. Bu da onun kültürel sermaye bağlamında değerini artırır.

Ayrıca festivallerde kısa film izlemek, sadece iyi film izlemek değil aynı zamanda ne izlediğini bilen, niye beğendiğini temellendirebilen bir izleyici olmanın da göstergesidir. Panel tartışmaları, izleyici oylamaları, söyleşiler gibi etkinliklerde bu bilgi ve değerlendirme pratiği görünür hâle gelir. Bu yönüyle kısa film sosyolojik bir araç olarak konumlanır. Kısa film izlemek, farklılaşmanın bir yolu; ana akımdan ayrışmanın, kültürel özgünlük iddiasının ve estetik seçiciliğin bir göstergesi haline gelir.

Günümüz dijital medya ortamı içerik bolluğu, algoritmik yönlendirme ve sonsuz kaydırılabilirlik özellikleriyle yoğun bir tekrar ve tekdüzelik üretir. Milyonlarca kişi benzer videoları izler, aynı filtreleri kullanır, aynı sesleri paylaşır. Bu ortamda bireyler, "ben kimim" sorusunu dijital davranışlarıyla, tüketikleri içerikler doğrultusunda yanıtlayan aktörler haline gelir. Günümüzde kısa film izlemek, Netflix dizisi ya da TikTok videosu izlemekten farklı bir kültürel sinyal verir. Kişinin zamanını anlamlı ve seçici içeriklere ayırdığını, ana akıma değil alternatif ve düşünsel içeriğe yöneldiğini, dijital kalabalıkta kendi zevkini kurduğunu gösterir. Bu, özellikle gençler arasında entelektüel ya da sanatsal fark yaratmanın bir yolu olarak değerlendirilebilir. Kısa film izlemek, YouTube algoritmasına teslim olmamak, sosyal medyada önerilenin dışına çıkmak gibi davranışlar bireyin kültürel özgünlük iddiasına hizmet eder. Dijital kültürde farklılaşma, aynı zamanda bir bilinç halidir. Sonsuz içerik akışı içinde kısa filme yönelmek, dikkatini tek bir anlatıya vermek ve bu anlatıyı anlamaya çalışmak bir tür medya okuryazarlığı ve zihinsel direnç göstergesidir.

Bu yönüyle farklılaşma, kültürel sermaye üretirken bireyin dijital sistem karşısındaki özerkliğini de ortaya koyar.

Festival Ortamında Kolektif Alımlama ve Anlam Üretimi

Kısa filmin bireysel izleyici deneyimiyle sınırlı kalmadığı, aksine festival mekânında kolektif ve söylemsel bir deneyime dönüştüğü de bir gerçektir. Bu dönüşüm, film gösteriminin ötesine geçerek kısa filmi sosyal, kültürel ve duygusal olarak izleyicide yankı bulan bir etkinliğe dönüştürür. Film festivalleri, özellikle kısa filmler için anlamın ve değerin üretildiği kültürel sahnelerdir. Bu bağlamda festivaller filmin kendisi kadar onun etrafında kurulan anlatılarla da anlam kazanır. De Valck'in yaklaşımı, festivalleri fikirlerin tartışıldığı, anlamların müzakere edildiği söylemsel ve kültürel alanlar olarak tanımlar (2007, s. 9-14). Film sonrası söyleşiler, paneller ve sosyal etkileşimler bu söylemsel üretimin sahnesidir.

Sıklıkla yönetmen katılımıyla gerçekleşen gösterimlerin ardından yapılan söyleşiler, panel oturumları ve izleyici oylamaları, anlamın sabit olmadığını; izleyici, yapımcı ve küratör arasında müzakere edildiğini gösterir. Bu müzakere süreci, Hall'un (1980) "kodlama ve kod çözme" modeline benzer. Film sadece yaratıcı tarafından kodlanmaz, izleyici kendi kod çözme stratejileriyle bu anlamı yeniden kurar. Bu model, bir medya metninin anlamının üreticinin niyetinden bağımsız olarak izleyicinin kültürel geçmişi, toplumsal konumu ve bireysel deneyimlerine göre değişen yorumlama biçimleriyle üretildiğini savunur (Hall, 1980, s. 53-54). İzleyiciler, bir metni yapımcının iletmek istediği "baskın" anlama paralel olarak veya metne direnç gösterip "karşıt" anlamlar üreterek ya da bazı unsurları kabul edip bazılarını reddederek "müzakereci" bir ara biçimde okuyabilir (Hall, 1980, s. 59-61).

Bu model, televizyon yayınları ve gündelik medya içerikleri üzerinden geliştirilmiş olsa da kuramsal çerçevesi, anlamın sabit olmadığı ve yorum yoluyla şekillenen her türlü metin türüne uygulanabilir. Bu bağlamda, doğrudan kısa film türüne ilişkin bir değerlendirme yapmamasına rağmen Hall'un yaklaşımı kısa filme de uyarlanabilir. Kısa filmler genellikle sembollerle, görsel metaforlarla ve açık uçlu anlatımlarla örülüdür. Bu yapı, anlamı doğrudan iletmek yerine çağrışım yoluyla kurar ve izleyiciyi aktif bir yorumlayıcıya dönüştürür. Özellikle festival ortamlarında bu kuram pratikte karşılık bulur. İzleyiciler film sonrası tartışmalarda, panellerde ya da gayri resmi sohbetlerde farklı perspektiflerden gerçekleştirdikleri film okumalarıyla anlamlar üretir. İzleyici filme ilişkin anlam kurmakla kalmayıp bir filmin festivaldeki başarısına ve kültürel dolaşımına da katkı sunar. Demokratik katkı olarak nitelendirilebilecek bu durumda izleyici oylamaları, sosyal medya paylaşımları ve eleştirel tartışmalar bu katkının araçları olarak konumlanır.

Bununla birlikte, festival mekânı, seyir ediminin ritüelleştiği bir alandır. Sessizlik anları, ortak gülüşler, beklenmeyen tepkiler gibi örnekler izleyicinin anlam üretme sürecine kolektif olarak katıldığını gösterir. Özellikle film festivalleri gibi kültürel etkinliklerde, filmlerin toplu olarak izlenmesi nostaljik bir gelenek ya da teknik bir zorunluluk değil sembolik, psikolojik ve toplumsal işlevler taşıyan ritüelleşmiş bir kültürel pratik olarak değerlendirilir. Kültür teorisinde ritüel, dini ya da geleneksel bir etkinliğin ötesinde belirli bir sosyal ortamda tekrarlanarak gerçekleştirilen, sembolik anlam yüklü ve genellikle duygusal veya toplumsal dönüşüm içeren bir eylem biçimi olarak tanımlanır (Bell, 2009, s. 204). Ritüeller, bireylerin ya da grupların gündelik yaşam akışından çıkarak, kolektif ve anlam yüklü bir deneyim alanına geçiş yapmalarını sağlar. Bu tanım çerçevesinde, film festivallerinde ya da

sinema salonlarında toplu film izleme pratiği, modern çağın en yerleşik ve simgesel ritüellerinden biri olarak değerlendirilebilir. Çünkü bu pratik belirli kuralları, mekânları ve davranış biçimleri olan yapılandırılmış bir kültürel eylemdir. Programlanmış film gösterimleri, önceden belirlenen oturum saatleri, karanlık bir salonda mekânsal olarak bir araya gelme, sessizlik içinde izleme, topluca tepki verme ya da bazen yalnızca ortak dikkat içinde bulunma gibi unsurlar bu deneyimi sıradan bir izleme eyleminden ayırarak ritüel bir çerçeveye taşır.

Kültürel antropolog Victor Turner, ritüelleri katılımcıların günlük rollerinden ve toplumsal pozisyonlarından geçici olarak çıkarak ortak sembolik bir düzleme dâhil oldukları "sınır alanları" olarak tanımlar (1991, s. 95-96). Bu alanlar, kimliklerin geçici olarak askıya alındığı, bireylerin eşit düzeyde katılımcıya dönüştüğü ve kültürel dönüşümün mümkün olduğu deneyim alanlarıdır. Sinema salonu da bu tanım çerçevesinde bir tür çağdaş sınır alanı işlevi görür. İzleyiciler, dış dünyadaki kimliklerinden geçici olarak ayrılarak kolektif bir estetik deneyimin parçası hâline gelirler. Böyle bir izleme deneyiminde anlam başkalarının varlığıyla, salonun atmosferiyle ve birlikte izleme kültürüyle kurulur. Karanlık salon, ortak sessizlik, toplu tepkiler ve odaklanmış dikkat sayesinde film, bireysel bir deneyimden çıkıp paylaşılan bir kültürel karşılaşmaya dönüşür. Bu yönüyle sinema salonu, bir gösterim mekânı olmanın ötesine geçer ve duyguların yoğunlaştığı, anlamın kolektif olarak üretildiği ve izleyicilerin sinema aracılığıyla birbirlerine bağlandığı sosyal bir alan hâline gelir. Bu ritüel, kültürel düzeyde sinemayı basit bir eğlence biçimi olmaktan çıkarır. Ona sembolik bir ağırlık ve törensel nitelik kazandırır. Burada paylaşılan duygular ve ortak tepkiler aracılığıyla bireylerde aidiyet, duygusal yakınlık ve ritüel bağlılık gibi temel psikolojik ihtiyaçlar karşılanır.

Dijital dağıtımın yükselişi kısa film erişimini artırmış olsa da, en anlamlı izleme deneyiminin hâlâ perde ve kolektif izleyici ortamında gerçekleştiğini söylemek mümkündür (Kelly, 2000, s. 110-112). Bu tespit, festival gösterimlerinin kısa film kültüründeki yerini normatif değil, deneyimsel gerekçelerle pekiştirir. Akıllı telefonlar, dizüstü bilgisayarlar ve streaming servisleri aracılığıyla bireysel izleme, medya tüketiminin baskın biçimi hâline gelse de kolektif izleme ortamının sunduğu bu deneyimleri tam anlamıyla sunamaz. Bu nedenle dijital ortamların bireysel ve parçalı tüketim alışkanlıklarının yarattığı kolaylığa ve cazibeye rağmen film festivalleri kolektif film izleme pratiğini sürdürmek açısından önem taşımaktadır. COVID sonrası yüz yüze festivallerin yeniden canlanması da dijital izlemenin yerini alamayacağı somut, paylaşılan ve performatif film deneyimlerine duyulan yaygın özlemi göstermektedir.

Küratöryel Stratejiler ve Sinema Okulları

Kısa filmler, 1920'lerden bu yana avangart denemelerin ve yeni anlatım/teknik arayışlarının ayrıcalıklı alanı olarak konumlanmıştır. Bu tarihsel çizgi, güncel post-dijital tartışmalar ve bu üretim biçimlerine tepki olarak ortaya çıkan geçmiş estetik ve duyarlılıklara yönelme eğilimi[1] içinde de görünürlüğünü sürdürür. Dolayısıyla filmi niteleyen "kısa", yalnızca süreye içkin bir nitelik değil, aynı zamanda özgül bir üretim ve izleme rejimidir (Walde & Canciani, 2018). Günümüzde bu rejimin kurulduğu merkezi kamusal mekân festivaldir. Festivaller,

1 Retro-romantizm, dijital çağın hız ve geçiciliğine karşı, geçmişin estetik ve duygusal kodlarına nostaljik bir geri dönüş eğilimini ifade eder (Jameson, 1991; Grainge, 2000). Sinema bağlamında eski film tekniklerine, görsel estetiklere, analog imgeye ve nostaljik anlatı kalıplarına dönüş; dijitalin hızına ve soğukluğuna karşı, yavaş, dokunsal ve nostaljik bir üslup arayışı; güncel festivallerde sıkça görülen, Super-8, 16mm gibi "retro" formatlara ilgi ya da 70'ler–80'ler estetiğini yeniden canlandırma gibi yönelimler retro-romantizm kavramı ile açıklanır.

farklı coğrafyalardan ve türlerden, başka mecralarda karşılaşılması güç filmleri izleyiciyle buluşturan, kısa filmin uluslararası dolaşımını mümkün kılan temel kurumsal zemin işlevi görür. Bu bağlamda festivaller, kısa filmin görünürlüğünü artırırken dolaşım ağlarını kurumsallaştırarak kültürel alışverişi de mümkün kılar (Wolf, 2016a; Walde & Canciani, 2018).

Kısa filmler doğaları gereği genellikle programların parçası olarak sunulur. Dolayısıyla bir filmin kabulü ve alımlanışı programın nasıl kurulduğuyla yakından ilişkilidir (Wolf, 2016a). Festival programlamasında belirleyici olan, seçkinin özgül mantığı ve küratöryel stratejilerdir (Cerrahoğlu, 2024, s. 108-110). Wolf (2016a), kısa film alanında programcı ve küratör rollerinin yarışma ve küratöryel bölümlerde farklı müdahale dereceleriyle işlediğini belirtir. Yarışma tekil eserlerin özerkliğini önceleyerek tartışma zeminini salona bırakırken, küratörlü seçkiler tema/tez odaklı bağlamsallaştırmayla izleme deneyimini yönlendirir. Kısa film, bu pratikler aracılığıyla kamusal görünürlük kazanır. Walde ve Canciani (2018), festival başarısının nicelik değil nitelik üzerinden düşünülmesi gerektiğini, bu nedenle asıl görevin "seçme-ayıklama-bağlama oturtma" zinciriyle erişilebilirlik ve anlam üretmek olduğunu vurgular. İçerik bolluğunun hüküm sürdüğü dijital ekonomide, izleme değerini tayin eden bu nitelikli kürasyondur.

Festival programları; yarışmalar, pazarlar, tematik seçkiler, retrospektifler, sergiler, atölyeler ve panellerden oluşan çoğul bir mimariyle tasarlanır (Wolf, 2016a). Bu çoğulluk, izleyicinin karşılaşma repertuvarını genişletirken kısa filmin türler ve biçimler arası dolaşımını görünür kılar. Yarışma bölümleri keşif için geniş bir yelpaze açar ve yönetmen-izleyici etkileşimini yoğunlaştırır. İyi bir yarışma programı, filmler arası olumsuz etkileşimi asgariye indirerek her eserin tekil değerini görünür kılarken tartışma ve yorum alanını salon deneyimine ve etkinlik etkileşimlerine bırakır (Wolf, 2016a). Buna paralel, küratörlü

programların yükselişi festivalin rolünü salt derleyici olmaktan çıkarıp kültürel anlamda bir aracılığa taşır. Toplumsal ve siyasal olaylara temas eden, kimi zaman belgesel niteliğinde olan, kimi zaman da güncel meseleleri alegorik biçimde işleyen kurmaca kısa filmler özelinde festival, güncel belgelerin hızla üretildiği bağlamlarda tarihsel mesafe ve tartışma koşulları sunar. Bu filmler, içeriklerinin ötesinde festivalin sağladığı kolektif karşılaşma ve tartışma imkânlarıyla anlam kazanır (Walde & Canciani, 2018).

Tematik olarak tutarlı programlar, anlatı veya kavramsal bir ana hat sunarak izleyicilerin filmleri zihinsel olarak düzenlemelerine yardımcı olur. Örneğin, göç veya toplumsal cinsiyet ile ilgili birkaç film, izleyicide duygusal yankı oluşturabilir. Söylemsel katılımı teşvik ederek soru-cevapları veya tartışmaları daha odaklı ve anlamlı hale getirir. Sinemasever, akademisyen ve festival müdavimi izleyiciler küratöryel çerçevelemeyi ve tematik sentezi bu bağlamda takdir ederler. Bu seçimlerin zamanla bir kalite damgasına dönüşmesi, filmin itibarını ve seyircinin programcılara duyduğu güveni güçlendiren yaygın bir kabule denk düşer. Bu güven, Batı-merkezli paradigmaların dışındaki bakışlara karşı alımlama açıklığını da artırır (Walde & Canciani, 2018). Ancak son yıllarda, "ödül kazanmış filmler" modelinin cazibesi belirgin biçimde zayıflamaktadır. Bu zayıflamanın temel nedenleri arasında festival sayısındaki hızlı artışın yarattığı festival enflasyonu ve filmlerin tanıtımında kullanılan laurel işaretinin[2] seyircideki ikna gücünü yitirmesi yer almaktadır. Bir dönem, filmler için güçlü bir kalite göstergesi olan bu semboller, aşırı kullanım nedeniyle etkisini kaybetmiştir. Bu durum, filmin değerini sadece festivalin prestijine dayandıran itibar transferi mekanizmasının artık tek başına yeterli olmadığını göstermektedir. Dolayısıyla

2 Film afişlerinde festivale seçildiğini ya da ödül kazandığını göstermek için kullanılan defne yaprağı sembolü.

kısa film için sürdürülebilir görünürlük, ödül ve festival logoları üzerinden değil, nitelikli kürasyon ve programlama stratejileriyle sağlanabilir. Wolf'un (2016b) gözlemlerine dayanan etkili yol, baştan sona düşünülmüş dramaturjiye sahip, anlatım hızları ve duygulanımları çeşitlenen, tematik/kültürel/deneyimsel ihtiyaçlara cevap veren "kurulmuş" kısa film programlarıdır. Festivalin "seçme-yerleştirme-tartışma" zinciri bu yaklaşımın kurumsal karşılığıdır.

Öğrenci filmleri, yerel yapımlar ve deneysel çalışmalardan oluşan seçkiler, kısa filmi kariyer basamağı olmanın ötesine taşıyarak başlı başına bir sanat formu olarak konumlandırır (Kelly, 2000, s. 111). Bu tür seçkiler, pedagojik ve estetik çeşitliliği görünür kılar. Küçük ölçekli festivaller bu bağlamda farklı bir eksen sunar. Cerrahoğlu'na göre bu festivaller, endüstri odaklı ölçütlerden ziyade izleyici odaklı mantıkla örgütlenir; bulundukları kent ve bölgeyle güçlü bağlar kurar ve sürdürülebilirliklerini doğrudan ilişkiler ile yerel kültür-sanat ekosistemine yaptıkları katkı üzerinden inşa eder (2024, s. 115-116). Uluslararası ortaklıklar, çevrimiçi ve yüz yüze söyleşiler, film okumaları ve atölyelerle etkileşim kanallarını genişletmek; dönüştürülmüş kent mekânlarıyla alışılmış salonların dışına çıkan deneyimler üretmek kısa filmin görünürlüğünü ve erişimini artırır (Cerrahoğlu, 2024, s. 110, 125). Böylece kısa filmin izlenebilirliğini mümkün kılan temel yapı, yerel bağlarla güçlenir ve uluslararası ağlarla genişler. İtalya örneği, merkezi bir öncü festival olmaksızın da canlı bir ekosistemin mümkün olduğunu gösterir. Vannucci (2014), dağınık ve merkezsiz görünen bu yapının, kısa filmlerin izlenmesi ve dolaşımı açısından etkili sonuçlar verdiğini saptar. Bu ekosistemin ortak özellikleri arasında düşük bütçeler, başvuru ücreti almama, HD gösterim tercihleri ve çoğu zaman ücretsiz giriş yer alır. Gönüllülüğe dayalı bu kapsayıcı kültür, izleyici erişimini genişletir (Vannucci, 2014). Dolayısıyla küçük

ölçekli festivaller, kısa filmin seyirciyle buluştuğu, ağlara taşındığı ve sinema kültürünün sürdürüldüğü kritik alanlar yaratır. Bu alanlar, merkezîleşmiş modellerin dışındaki çoğul örgütlenme biçimleri için emsal teşkil eder.

Bu bağlamda festival ile sinema okulları, kısa film ekosisteminde birbirini tamamlayan iki ana eksen olarak birlikte çalışır. Okullar üretimin teknik-estetik altyapısını kurarken, festivaller bu üretimleri seçme-bağlama-tartışma süreçleri içinde kamusallaştırır (Walde & Canciani, 2018; Wolf, 2016a). 1960'lardan itibaren film okullarının yükselişi, kısa filmin pedagojik önemini belirginleştirmiş; düşük maliyet, kısa üretim döngüsü ve deneysellik imkânı sayesinde kısa film, öğrencilerin teknik becerisini geliştirdiği ve anlatı olanaklarını sınadığı temel bir öğrenme formatı haline gelmiştir (Walde & Canciani, 2018; Kelly, 2000, s. 111). Bu üretim hattı, festival alanıyla temas ettiğinde "ders projesi" kategorisinin ötesine geçerek ulusal ve uluslararası dolaşıma açılır (Kanbur, 2022, s. 206-207). Festivallerde yer verilen film okulları seçkileri ve öğrenci odaklı bölümler, üretimin okul içi müfredatla bağını açıkça tanımlayarak genç sinemacıları erken aşamada izleyiciyle buluşturur. Böylece izlenme-geri bildirim döngüsü yapısal biçimde pekişir (Cerrahoğlu, 2024, s. 122, 132).

Okul-festival eşgüdümünün somutlaştığı bir başka alan, yetenek geliştirme ve proje laboratuvarlarıdır. Atölyeler, mentorluk programları ve ortak yapım platformları okuldan profesyonel alana geçişte ara evreyi destekler, kısa film projelerinin olgunlaşmasına ve görünürlüğüne katkı verir. Bu sayede öğrenci/mezun üretimi, tekil bir ders çıktısı olmaktan ziyade kalıcı bir kültürel nesneye dönüşür.

Bu etkileşimin doğal bir bileşeni olarak festival izleyicisi profilinin üniversite öğrencilerini de içerecek şekilde genişlemesi, okul ile festivali yapım-gösterim hattı dışında, izleme kültürü-eleştirel tartışma ekseninde de birbirine yaklaştırır.

Öğrencilerin ve akademisyenlerin yönetmen, izleyici ve atölye yürütücüsü/katılımcısı rollerini aynı ekosistemde üstlenmesi, okulu kamusal tartışmayı besleyen etkin bir aktöre dönüştürür (Cerrahoğlu, 2024, s. 122, 125). Araştırma-temelli küratöryel bölümlerin yükselişi, sınıf içi gösterimlerden farklı olarak kısa filmleri kavramsal ve tarihsel çerçeveler içinde tartışmaya açar. Bu durum, akademik üretim ile festival programlaması arasında karşılıklı bir öğrenme döngüsü kurar. Üniversite programlarının ders içerikleri ile festival söyleşileri, film okumaları ve paneller arasında kurumsal eşgüdüm olanağı yaratır (Wolf, 2016a).

Sonuç olarak, kısa film ekosisteminde sinema okulları üretimin kurucu zemini, festivaller ise görünürlüğün ve dolaşımın kamusal zemini olarak karşılıklı biçimde birbirini tamamlar. Bu tamamlayıcılık, kısa filmin pedagojik değerini güçlendirdiği gibi, araştırma-temelli kürasyon ve kolektif izleme deneyimi üzerinden eleştirel bir izleme kültürünü de kalıcı kılar.

Sonuç ya da Kısa Filmin Kalıcı Cazibesi Üzerine

Çalışmada elde edilen bulgular, kısa filmin günümüzdeki cazibesinin tek bir nedene indirgenemeyeceğini işaret etmektedir. Aksine bu cazibe estetik, bilişsel, kültürel ve deneyimsel boyutların iç içe geçtiği dinamik bir yapılanmanın ürünüdür.

Kısa filmler, bir yandan dikkat süresinin kısaldığı dijital çağın ritmine uyum sağlarken öte yandan içerdiği sanatsal yoğunluk ve biçimsel cesaret sayesinde entelektüel bir anlam üretim alanı sunmaktadır. Bu yönüyle kısa film, erişilebilir ve anlatı derinliği olan bir medya formudur. Bireysel estetik tercihlere hitap etmenin yanı sıra kısa filmler izleyici kimliklerinin, topluluk aidiyetlerinin ve kültürel farkların kurulduğu bir alandır. Bir filmi beğenmek, estetik olduğu kadar ideolojik, sosyolojik ve kültürel bir tercihi yansıtmaktadır.

Kısa filmler yalnızca hikaye anlatan, tamamlanmış araçlar değildir; izleyici-yapımcı-küratör üçgeninde yeniden üretilmektedir. Bu edim, tematik bloklarla çerçevelenmekte, festival mekânında ritüelleşmekte ve kolektif yorum süreçlerinde anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla kısa filmler izlenen, konuşulan, hatırlanan, karşılaştırılan ve yorumlanan kültürel nesnelerdir.

Uluslararası ve yerel festivaller ile sinema okulları bu ekosistemde önemli bir yere sahiptir. Sinema okulları üretimin kurucu zemini, festivaller ise görünürlüğün ve dolaşımın kamusal zemini olarak bu yapı içinde karşılıklı olarak birbirini tamamlar. Bu tamamlayıcılık, kısa filmin pedagojik değerini güçlendirdiği gibi, araştırma-temelli kürasyon ve kolektif izleme deneyimi üzerinden eleştirel bir izleme kültürünü de kalıcı kılarak kısa filmin değerini artırır.

Sonuç olarak, "Neden hâlâ kısa film izliyoruz?" sorusuna tek bir yanıt verilememektedir. Kısa film izlemek bugün hâlâ caziptir, çünkü kısa film gibi özgün anlatım olanakları sunan sinemasal formatlar hâlâ oldukça sınırlıdır. Kısa film izlemek bugün hâlâ caziptir, çünkü bu filmleri festival ortamında izlemek, bir topluluğun parçası olmak, yorum yapmak ve kolektif anlam üretimine katkıda bulunmak iyi hissettirir. Yönetmen, izleyici, film, küratör gibi anlam üretimine katkıda bulunan farklı kimlikleri daha eşitlikçi, demokratik ve paylaşılabilir bir biçimde konumlandırabilen anlatı yapıları arasında kısa filmin eşsiz bir konumu vardır. Bununla birlikte kısa filmler kültürel fark yaratmanın, estetik yeniliği aramanın ve sinemayla eleştirel bir ilişki kurmanın en etkili yollarından biri olmaya devam etmektedir. Tüm bu nedenlerle kısa filmler, yalnızca sinema eserleri olarak değil, çağdaş film kültürünün dokusuna gömülü sosyal ve kültürel deneyimler olarak değerini korumaktadır.

Kaynaklar

Bell, C. (2009). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.

Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. Routledge.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241-258). Greenwood Press.

Cerrahoğlu, Z. (2024). Yerel ve uluslararası kesişiminde küçük ölçekli festivaller: Uluslararası 2 Yaka Kısa Film Festivali. H. Erkılıç (Ed.), *Film Festivalleri Kitabı 3* (ss. 108-133). Doruk.

Cooper, P., & Dancyger, K. (2005). *Writing the short film* (3rd ed.). Focal Press.

Crary, J. (2001). *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture*. MIT Press.

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. In M. de Valck, B. Kredell, & S. Loist (Eds.), *Film festivals: History, theory, method, praxis* (pp. 1-11). Routledge.

Grainge, P. (2000). Nostalgia and style in retro America: Moods, modes, and media recycling. *Journal of American & Comparative Cultures*, 23(1), 27-34. https://doi.org/10.1111/j.1537-4726.2000.2301_27.x

Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language* (pp. 128-138). Hutchinson.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press

Kanbur, A. (2022.). Sinema sanatı ve tarihsel bir paradoks olarak film festivalleri, kısa filmin konumu. H. Erkılıç (Ed.), *Film Festivalleri E-Kitabı 2* (ss. 197-222). De Ki.

Kelly, A. (2000). Briefly encountering short films: Reflections on running a film festival 1994–99. *Journal of Media Practice, 1*(2), 108-113. https://doi.org/10.1080/14682753.2000.10807080

Raskin, R. (2009). Story design in the short fiction film. In E. Grove (Ed.), *Raindance writers' lab: Write and sell the hot screenplay* (pp. 119-125). Focal Press.

Sergi, M., & Batty, C. (2019). Understanding the underlying principles of the short film. In C. Batty, M. Berry, K. Dooley, B. Frankham, & S. Kerrigan (Eds.), *The Palgrave handbook of screen production* (pp. 49-60). Palgrave Macmillan.

Turner, V. (1991). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Cornell University Press.

Türkay, E. (2024). Kullanımlar ve doyumlar kuramından esinle: Neden kısa film izliyoruz? *ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi*, *4*(2), 126-144.

Vannucci, E. (2014). *A rising wave: An analysis of the ecosystem, policies and practices of the contemporary Italian short film festivals*. Cinergie, 6, 125-132.

Walde, L., & Canciani, J. (2018, April 19). *Tendencies in short film and the task and mission of short film festivals*. shortfilm.de (Guest Contributions). https://www.shortfilm.de/en/tendenzen-im-kurzfilm-und-die-aufgabe-von-kurzfilmfestivals/ shortfilm.de

Wolf, R. W. (2016a, September 6). *Programming and curating short-film screenings. Part 1: Short film in a festival programme*. shortfilm.de. https://www.shortfilm.de/en/kurzfilm-vorstellungen-programmieren-und-kuratieren-teil-1-der-kurzfilm-im-festivalprogramm/

Wolf, R. W. (2016b, December 9). *Programming and curating short-film screenings. Part 2: Short films in cinema programmes*. shortfilm.de. https://www.shortfilm.de/en/kurzfilm-vorstellungen-programmieren-und-kuratieren-teil-2-der-kurzfilm-im-kinoprogramm/ shortfilm.de

Kadın Film Festivalleri: Uluslararası İzmir Kadın Yönetmenler Festivali Üzerine Bir İnceleme

*Meltem Cemiloğlu** • *Sibel Turan Akan***

Öz

Sinema, ataerkil bakış açısıyla kadınların genellikle "seyir nesnesi" olarak konumlandırıldığı ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bir temsil alanıdır. Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" çalışmasıyla temellendirilen feminist sinema kuramı, ana akım sinemaya karşı bir duruş geliştirerek kadın film festivallerinin (KFF) ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. 1970'lerden itibaren yaygınlaşan KFF'ler, yalnızca kadın yönetmenlerin eserlerini görünür kılmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı kültürel bir direniş ve aktivist platform işlevi de görmektedir.

Bu çalışma, KFF'lerin tarihsel gelişimini ve feminist sinema pratikleriyle ilişkisini incelemekte; ardından Türkiye'deki eşitsiz sinema üretim ortamına (uzun metraj filmlerde kadın yönetmen oranının %0,7 olduğu tespitiyle) alternatif sunan İzmir Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali'ni (UKYF) odak noktası olarak analiz etmektedir. UKYF, kurucu direktör Gülten Taranç ile yapılan yarı

* Doç. Dr. Anadolu Üni., Sinema ve Televizyon Bölümü, mcemiloglu@anadolu.edu.tr,
ORCİD 0000-0002-8779-7555

** Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üni., Sinema ve Televizyon Bölümü, sibelturan@anadolu.edu.tr,
ORCİD 0000-0002-0728-163X

yapılandırılmış görüşme ve festivalin politikalarının analizi aracılığıyla incelenmiştir.

Elde edilen bulgular, UKYF'nin "Olmazlara İnat" ve "Göründüğü Gibi Değil" gibi sloganlarla sinema sektöründeki yapısal direnişe karşı doğrudan bir feminist müdahale aracı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Festival, dağıtım sorunlarını aşmayı ve kadın bakışını (Female Gaze) güçlendirmeyi temel hedef edinmiş, uluslararası işbirlikleriyle kadın yapımlarına vitrin sağlamıştır. UKYF, kısıtlı kaynaklara ve finansal kırılganlıklara rağmen, kadın sinema emekçilerini bir araya getiren ve daha eşit, hak temelli bir sinema kültürü yaratmayı amaçlayan, kritik bir kolektif direnişin göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: Feminist sinema, toplumsal cinsiyet, kadın film festivalleri, kadın bakışı

Women's Film Festivals: An Examination of the İzmir International Women Directors Festival

Abstract

Cinema is a field of representation where women are often positioned as "objects of spectacle" through a patriarchal perspective, and where gender roles are reproduced. Feminist film theory, founded on Laura Mulvey's seminal work, Visual Pleasure and Narrative Cinema, developed a stance against mainstream cinema, paving the way for the emergence of women's film festivals (WFFs). WFFs, which have become widespread since the 1970s, not only make the works of women directors visible but also serve as a cultural resistance and activist platform against gender inequality.

This study examines the historical development of WFFs and their relationship with feminist cinema practices. Subsequently, it analyzes the Izmir International Women Directors Festival (UKYF) as a focal point, which offers an alternative to the unequal cinema production environment in Turkey (where the rate of women directors in feature films is only 0.7%). The UKYF was analyzed through

a semi-structured interview conducted with the founding director, Gülten Taranç, and an analysis of the festival's policies.

The findings reveal that the UKYF functions as a direct feminist intervention tool against the structural resistance in the film industry, utilizing slogans such as "In Spite of the Impossibilities" (Olmazlara İnat) and "Not as it Seems" (Göründüğü Gibi Değil). The Festival's core objectives are overcoming distribution issues and strengthening the Female Gaze, providing a showcase for women's productions through international collaborations. Despite limited resources and financial fragility, UKYF stands as a critical demonstration of collective resistance, aiming to create a more equal, rights-based cinema culture by bringing together women cinema workers.

Keywords: Feminist cinema, gender, women's film festivals, female gaze.

GİRİŞ

Sinema, yalnızca bir anlatı ve eğlence aracı, medyanın bir dalı değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin ve kültürel kodların yeniden üretildiği bir temsil alanıdır. Geleneksel sinema tarihinde kadınların temsili, erkek egemen bakış açısı çerçevesinde şekillenmiş, kadınlar genellikle "seyir nesnesi" olarak konumlandırılmıştır. Bu bakışın değişimine karşıt bir argümanla yapılanan ve 1970'lerden itibaren uluslararası düzeyde yaygınlaşan kadın film festivalleri, feminist sinemanın gelişiminde kritik bir rol oynamıştır. Bu festivallerin temel amaçları kadın yönetmenlerin eserlerini görünür kılmaktır ancak bunun yanında, feminist politik söylemleri destekleyen birer aktivist platform işlevi de görmektedirler.

Kadın film festivalleri, yalnızca sinema alanında kadın emeğini ve yaratımını görünür kılmakla kalmayıp aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı kültürel bir direniş ve dayanışma alanı oluşturur. Bu çalışma, kadın film festivallerinin tarihsel gelişimini ve feminist sinema pratikleriyle

kurduğu ilişkiyi ele almakta; ardından Türkiye'de düzenlenen *İzmir Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali*'ni (UKYF) incelemektedir. Türkiye'de *Uçan Süpürge*, *Filmmor* ve *İzmir Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali* gibi oluşumlar, kadınların sinema alanındaki varoluş mücadelesinin birer taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir. Odak noktası olarak seçilen *İzmir Uluslararası Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali*, yalnızca kadın yönetmenlerin filmlerine yer vererek Türkiye'deki eşitsiz sinema üretim ortamına bir alternatif sunmaktadır. Festivalin gösterim politikaları, seçki kriterleri ve tematik yönelimi bu çalışmada analiz edilmekte; aynı zamanda festivalin kurucusu ve başkanı Gülten Taranç ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme ile festivalin amaçları, karşılaştığı zorluklar ve izleyici kitlesi üzerine nitel veriler elde edilmiştir. Festivalin 8. edisyonu, 5-10 Mayıs 2026 tarihleri arasında gerçekleştirilmesi planlanmaktadır. Bu da çalışmanın hem güncel hem de sahaya dair bir perspektifle yürütüldüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sunum, kadın film festivallerinin hem bir sinema mecrası hem de toplumsal bir söylem alanı olarak işlevlerini; özellikle de *İzmir Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali* üzerinden feminist sinema kültürünün Türkiye'deki görünürlüğünü sorgulayan bir çerçeve sunmaktadır.

Laura Mulvey'in (1975) *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı çalışması, klasik Hollywood sinemasının kadın karakterleri nasıl nesneleştirdiğini psikanalitik yaklaşımla açıklar. Psikanalitik yaklaşım ataerkil toplumun sinemayı nasıl şekillendirdiğini ortaya çıkarmak için bilinçaltını kullanan güçlü bir araçtır. Mulvey sinemanın büyüsünün nasıl işlediğini, toplumsal cinsiyet rollerinin filmler aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini göstermeye çalışır. Kamera erkek izleyicinin bakışını yansıtan bir araç olarak işlev görür ve kadınlar pasif, erotize edilmiş figürler olarak temsil edilir. Sinemada *erkek bakışı* (male gaze) ile yansıtılan kadın, özne olmaktan çok erkeğin bakışı

ile şekillenen arzunun nesnesi olarak sunulur. Özellikle Hollywood sineması genellikle görsel hazzı kapitalist ve ataerkil kodlarla düzenleyerek izleyiciyi adeta tatmin etme amacı güder. Kadın bedeni, erkeğin bakışına sunulan, fethedilecek, denetlenecek bir öteki olarak nesneleşir. Mulvey geleneksel sinemanın ideolojik yapısının deşifre edilmesi, anaakım sinema dilinin yeniden üretilmesi ve bir karşı duruş oluşturulmasını önerir. Bu döngünün kırılması için *hazsız sinema* (unpleasurable cinema) teorisini savunur. Bu teoride erkek bakışının reddedilerek kadının bakılacak nesne olmaktan çok özne konumunda yer alması gerektiğini söyler (Mulvey, 1975, 803-819).

Mulvey sinemada kadının temsilini ortaya koyduktan sonra ataerkil kodlarla oluşturulan anaakım sinemaya karşı Feminist film kuramı alternatif anlatılar geliştirmeyi amaçlamıştır. Bu alandaki en etkili çalışmalardan biri Teresa de Lauretis'in *The Technology of Gender* (1987) adlı makalesidir. Ona göre cinsiyet bir temsil sistemidir ve bu sistem toplumsal kurumlar, gelenekler, söylemler ve bireylerin benlikleri ve aracılığı ile sürekli olarak yeniden üretilen bir teknolojidir. Laurentis, Foucault'nun cinselliği bir "seks teknolojisi" olarak ele alan düşüncesini temel alarak toplumsal cinsiyetin de hem temsil hem de öz temsil olarak sinema gibi çeşitli toplumsal teknolojilerin yanı sıra kurumsal söylemlerin, epistemolojilerin ve eleştirel pratiklerin ürünü olduğunu öne sürmektedir (1987, ix). Ona göre *kadın sineması* kavramı; sinemasal temsilde kadın temsillerinin yapıbozum ve hatta yıkımı ile kadın bedeninin estetiksizleştirilmesi, şiddetin cinsellikten arınması, anlatının kadınsı bir estetikten feminist bir anti estetiğe dönüşmesi ile biçimsel varlığına kavuşacaktır (1987, 142).

İlk feminist film eleştirmenlerinden biri olan Johnston, klasik sinemada kadının konumunu Barthes'in (1972, s. 141) mit kavramı ile açıklamıştır. Klasik sinemada kadının kullanılan kadın mitinin, cinsiyetçi ideolojileri aktarırken bunu

görünmez kıldığını ve bu nedenle de doğal hale getirdiğini belirtmiştir. Ona göre bir kadın sineması ortaya çıkacaksa gelenekler formlarda radikal bir kopuşa yol açacak bir anlatısı olmalıdır (Johnston, 1973).

Kadınların klasik anlatıdaki temsilinin sorunlu olması, bu temsillerin sürekli yinelenerek yeniden üretilmesi feminist bir karşı sinemanın zeminini hazırlamıştır. Feminist söyleme dayanan kadın sinemasının en etkili alanlarından biri şüphesiz kadın film festivalleridir.

KADIN FİLM FESTİVALLERİ

Kadın yönetmenlerin artan varlığı ve kadın film festivalleri, geleneksel sinema pratiklerini dönüştürmede kilit bir rol oynamaktadır. Bu festivaller kadın bakış açısını merkeze alan yapımları desteklemektedir. Kadın film festivalleri, feminist hareketin sinema alanındaki uzantısı olarak değerlendirilebilir. Bu festivaller yalnızca film gösterimlerinden ibaret değil, aynı zamanda feminist dayanışma ağlarını güçlendiren ve toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine katkı sunan politik laboratuvarlardır. Bunun yanı sıra kadın film yapımcılarının filmlerini sergileyerek daha çok seyirciye ulaşabilmek, film endüstrisindeki cinsiyet eşitsizliğini ele almak ve bu alanda güçlü bir ağ oluşturmak amaçlarını da güderler (Hemert, 2013, Erickson, 2000).

Kadın film festivalleri özellikle cinsiyet eşitsizliğinin egemen olduğu sinema alanında kadın film yapımcılarının teşvik edilmesi ve desteklenmesi bağlamında önemli bir rol oynamaktadırlar. İlk uluslararası kadın film festivali *The First International Festival of Women's Film,* 1972'de New York'da düzenlenmiştir.[1] Basın bültenlerinde amaçlarının ayrımcılığa maruz

1 https://www.langdonmanorbooks.com/pages/books/7525/first-international-festival-of-womens-films

kalan kadın film yapımcılarını teşvik etmek olarak açıklayan festivalde 120 film gösterimi gerçekleşmiştir. Feminist sinema açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirilen bu festivale katılım da beklenenin çok üstünde olmuştur.

Toronto'da düzenlenen *Women's Film Event,* 1973 yılında gerçekleşmiş ve kadın sinemasının kadın film festivalleri aracılığı ile görünür olmasına katkıda bulunmuştur. Bu sayede Kuzey Amerika'da feminist sinemanın görünürlüğü ve kadın yapımcıların filmlerinin dağıtımı artmıştır.[2]

Kadın sinemasındaki önemli festivallerden biri de 1979 yılında Fransa'da ilki gerçekleşen *Creteil International Women's Film Festival*'dir. Yıllar içinde en seçkin kadın film festivallerinden biri haline gelerek her yıl 130'dan fazla kadın sinemacıyı ve 20.000 izleyiciyi bir araya getirmektedir.[3]

1970'lerde küresel feminist hareketin yükselişi, Türkiye'de ancak 1990'ların sonunda 2000'lerin başında etkili olmaya başlamıştır. Buna paralel olarak Türkiye'de kadın film festivalleri ortaya çıkmıştır. Bu festivaller ülkemiz sinemasında feminist sinema pratiklerinin yerelleşmesine katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda hem kadın yönetmenlerin üretimlerini desteklemiş hem de toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair farkındalık yaratmayı hedeflemiştir. Türkiye'de düzenlenen ilk festival, 1998 yılında Ankara'da gerçekleştirilen *Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali*'dir. Festivalin amacı kadın sinemacıların yapıtlarını görünür kılmak, kadın hikayelerine daha çok yer vermek ve sinema aracılığıyla toplumsal cinsiyet eşitliği söylemini yaymaktır.[4] Her sene Ankara'da düzenlenen festivalde ulusal ve uluslararası kadın sinemacı-

2 https://tiff.net/the-review/womens-cinema-and-film-history

3 https://filmsdefemmes.com/creteil-international-womens-film-festival/

4 https://ucansupurge.org.tr/festival-hakkinda/#:~:text=Uçan%20Süpürge%20Uluslararası%20Kadın%20Filmleri,cinsiyet%20eşitliği%20söylemini%20yaymayı%20amaçlar.

lara ait kısa ve uzun metrajlı kurmaca ve belgesel filmler gösterilmekte, düzenlenen söyleşiler, paneller, atölyeler ile kadın sineması desteklenmektedir. 1998 yılından itibaren festival çatısı altında toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadın hakları, erken yaşta evlilik, çocuk gelinler gibi pekçok alanda projeler ve eğitimler düzenlenmektedir.

2002 yılında *Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali* başlamıştır. Filmmor Kadın Kooperatifi tarafından düzenlenen festival İstanbul'da gösterime başlamış, sonrasında Türkiye'nin ve Kuzey Kıbrıs'ın birden fazla şehrinde gerçekleştirmiştir.[5] Kesintisiz olarak en uzun süre devam eden bu festival ülkemizin en köklü kadın festivallerinden biridir. Gezici formatta olması sayesinde yalnızca büyük şehirlerdeki izleyicilere hitap etmekle kalmayıp Anadolu'nun birçok il ve ilçesine giderek buradaki seyircilere de ulaşarak kadın sinemasının yaygınlaşmasına katkıda bulunmaktadır. Ayrıca "Kadın Cinayetlerine Karşı Acil Eylem, Cinsiyet Eşitliğinin İnşası, Cinsiyetçi Olmayan Medya İçin" gibi konferanslar düzenleyip bu konuda yayınlar yapmaktadırlar. Bunun dışında "Kadın Cinayetlerini Haberleştirme Kılavuzu, Mor Gündem" gibi filmli kitaplar da hazırlayarak kadın sinemacıların ötesinde birey olarak kadına hitap ederek toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır.

Kadın sinemacıların kadın odaklı filmlerini görünür kılmak, gösterim imkanına ulaşmak, dağıtım ve fon desteği ile üretimlerini desteklemek açısından kadın filmleri festivali önemli bir yere sahiptir. Ancak kadın filmleri festivalleri sadece film gösterimleri gerçekleştirmek ve kadın sinemacılar ile izleyicileri buluşturmaya odaklanmazlar. Bunun yanı sıra fotoğraf, tasarım, film okuma, dijital iletişim, sinematografi vb. birçok atölye ve eğitim gerçekleştirerek kadın sinemacılar

5 https://filmmor.org/hakkimizda/

dışında sinemaya ilgi duyan kadınların da sektör profesyonelleri ile buluşmasına katkı sağlamaktadırlar. Pek çok festival özellikle kadın sinemacıları desteklemek için fon ve kaynak sağlayarak özellikle genç ve yetenekli kadın sinemacıları desteklemektedir (Hemert, 2013). Bu hem kadın sinemacıların fikirlerini hayata geçirmeleri için önemli bir fırsat sağlamakta, hem de ortaya çıkan filmler, ulusal ve uluslararası platformlarda dağıtım ve gösterim desteği sayesinde görünürlük oranlarını arttırmaktadır.

Kadın film festivalleri birer sinema ve kültür etkinliği olmalarının ötesinde feminist birer ağ ve aktivizm alanı olmaları nedeniyle bazı zorluklarla da karşılaşmaktadır. Devlet desteğinin yetersizliği, finansman sorunlar, politik baskılar temsil krizi gibi sorunlar bunların en başında yer almaktadır. Özellikle Türkiye için bu zorluklar daha belirgin ve karmaşık bir hal almaktadır. *Filmmor* ve *Uçan Süpürge*, devlet desteğinin geri çekildiği kadın film festivallerimizdir.[6]

Nolan'ın (2004) *Breaking through the celluloid ceiling?: a study of the effectiveness of social capital in Women in Film and Video Vancouver* adlı çalışmasında kadın sinemacıların erkek egemen film endüstrisinde yaratıcı rollerde ve otorite pozisyonlarında, başta yetersiz temsil dahil olmak üzere önemli engellerle karşılaştığını vurgulamaktadır. Bu zorluklar, toplumsal cinsiyetin sosyal yapılarının katılımı ve görünürlüğü etkilediği festival ortamlarında da gözlemlenmekte ve hatta artmaktadır. Çalışma, *Women in Film ve Video Vancouver* gibi kuruluşların kadınların bu zorlukların üstesinden gelmelerine yardımcı olmak için ağ oluşturma fırsatları sağlamadaki önemini vurgulamaktadır. Böylece kadın film festivalleri sadece kendi süreçlerindeki etkinlikleri dışında anaakım sinemadaki eşitsizliklere

6 https://www.armanayse.com/devlet-iki-kadin-filmleri-festivalinden-de-destegini-cekti/

yönelik bir ağ oluşturarak sektördeki cinsiyet eşitsizliği ile mücadelede önemli bir adım atabilecektir (Nolan, 2004).

Ehrich vd.'nin yaptığı *The film festival sector and its networked structures of gender inequality* adlı çalışma, tüm kadın film festivalleri ve yapılan çalışmalara rağmen film festivali sektöründe halen kadınların aleyhine önemli bir cinsiyet eşitsizliği olduğunu ortaya koyar (Ehrich vd. 2022). Özellikle filmlerin dolaşımı ve görünürlüğünde önemli cinsiyet eşitsizliklerinin varlığını ortaya koyan çalışma, politikanın müdahalesi ile komisyoncu festivallerin hedeflenmesi gerektiğini önermektedir. Böylece bu alandaki eşitsizlik farkı bir nebze engellenebilecektir.

BULGULAR VE YORUM

Sinema sektörü, küresel ölçekte ve Türkiye bağlamında, derinlemesine kök salmış toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ve ataerkil yapıların belirgin olarak hissedildiği bir alandır. Kadın sinemacılar; kaynaklara, fırsatlara erişimde zorluk yaşamakta, emeği görünmez kalmakta ve *eril bakış açısı* (male gaze) nedeniyle hak ihlallerine maruz kalmaktadır. Avrupa'da dahi yönetmenlerin yalnızca %23'ü kadınken; Türkiye'deki uzun metraj filmlerde kadın yönetmen oranının son beş yılda sadece %0,7 seviyesinde kalması, bu eşitsizliğin vahametini ortaya koymaktadır. Bu yapısal eşitsizliğe bir yanıt olarak da ortaya çıkan kadın filmleri festivalleri, ana akım sinema kültürü ve dağıtım kanallarından ayrı; bir nevi "karşı kamusal alan" (counterpublic sphere) oluşturma misyonu taşımaktadır.

Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali (UKYF), 2018 yılında İzmir'de *Kadın Yönetmenler Haftası* olarak başlar. Festival, yönetmen Gülten Taranç'ın kendi filmini dağıtırken yaşadığı zorluklar ve diğer kadın yönetmen arkadaşlarının filmlerini İzmir'e getirme talepleri üzerine, bir ihtiyaçtan doğan samimi bir oluşum olarak ortaya çıkar. Festival, 2021 yılında uluslararası

bir festivale dönüşen ve *Kadın Yönetmenler Derneği* çatısı altında faaliyet gösteren bu tür bir örgütlenmedir. Bu çalışma, UKYF'nin kurumsal gelişimini, temel feminist hedeflerini ve Türkiye sinema endüstrisinde feminist mücadeleye ve kadın sinemasına olan kritik katkılarını akademik bir dille analiz etmeyi hedeflemiştir.

I. Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali'nin Kurumsal Gelişimi ve Feminist Amaçları

UKYF, kurucu direktör Gülten Taranç'ın kendi filmini dağıtırken yaşadığı zorluklar ve sektördeki kadın sinemacıların dayanışma talepleri neticesinde bir "ihtiyaçtan doğan" kolektif bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Festival, başlangıçta ulusal bir etkinlik iken, dördüncü yılında pandeminin getirdiği zorluklara rağmen uluslararası bir kimlik kazanmıştır. Bu uluslararasılaşma, sadece yarışma seçkileri açmakla kalmamış, aynı zamanda Türkiyede'ki kadın yönetmenlerin filmlerini uluslararası platformlara taşıyarak da gerçekleştirilmiştir.

Kurumsal Yapılanma ve Temel Hedefler:

Festivali daha kurumsal bir zemine oturtmak ve faaliyetleri yıl boyunca sürdürebilmek amacıyla 2021 yılında İzmir *merkezli Kadın Yönetmenler Derneği* kurulmuştur. Derneğin birincil hedefi, kadın yönetmenlerin ve sinema/TV alanında faaliyet gösteren kadın sinema emekçilerinin etkinliklerini artırmak ve geliştirmek için araştırmalar yapmak, yurt içi ve yurt dışı faaliyetlerini desteklemek üzere alan açmaktır. Dernek ayrıca festivalin düzenlenmesinin yanı sıra, yıl boyunca atölye, master class ve panel gibi etkinliklerle sinema emekçilerine ve yeni yetişen nesillere alan açmayı hedefler.

2018'de bugüne festivalin büyüklük etki alanının genişlediği görülür. Festival, bağımsız kimliğini korumasına rağmen

(bir belediyenin güdümü veya ana sponsorun tekeline bırakılmadan), Avrupa Birliği, Kültür ve Turizm Bakanlığı, yerel yönetimler ve yerel markaların desteğiyle büyümüştür. Tarınç'ın ifadesiyle 2023 yılında, Antalya Film Festivali'nin düzenlenmediği dönemde, Hayri Çölaşan'ın raporunda UKYF'nin Türkiye'de düzenlenen uluslararası festivaller arasında en büyük ikinci festival olarak öne çıktığı belirtilmiştir. Ancak, bu yükseliş sektörde rahatsızlık yaratmış ve 2024 itibarıyla festivalin uluslararası statüsü rapordan çıkarılarak "kadın filmleri festivali" başlığı altında değerlendirilmeye başlanmıştır.

Festivalin feminist hedefleri ve sloganları, sinema endüstrisindeki yapısal direnişi yansıtmaktadır:

Görünürlüğü Artırma ve Dağıtım Sorununu Aşma: En büyük amaçlardan biri, Türkiye'deki kadın sinemacıların ulusal ve uluslararası başarılarını öne çıkarmak ve özellikle dağıtım problemlerini gidermektir. Festival, farklı coğrafyalardan gelen kadınların kamera arkasındaki yaratıcı cesaretini, feminist hikâye anlatıcılığını ve sinematik dayanışmayı kutlayan bir platformdur.

Kolektif Üretim ve Direniş: Festival, büyük hayaller kurmaktan vazgeçmeyen bir "direnişin, bir kolektif üretimin, bir hayalin gerçeğe dönüşme hikayesi" olarak tanımlanmaktadır. 7. UKYF'nin sloganı "Olmazlara İnat", 8. UKYF'nin teması ise "Göründüğü Gibi Değil" olarak belirlenmiştir, bu da mevcut durumun sorgulanması ve zorluklara karşı mücadele etme azmini sembolize etmektedir.

Dayanışma Ağı Kurma: UKYF, kadın sinemacıları ve sinema emekçilerini bir araya getirerek sektörde güçlü bir kadın dayanışma ağı yaratmayı hedeflemektedir. Onursal Başkan Sema Pekdaş, festivali kadın dayanışmasının bir örneği ve başarısı olarak görmekte ve yeni yaşamın kaçınılmaz öznesi olacak kadınların dayanışmasının önemini vurgulamaktadır.

II. Kadın Yönetmenler Festivallerinin Feminist Mücadeleye Katkısı

UKYF, sinema sektöründeki sistematik cinsiyet eşitsizliğine karşı doğrudan bir feminist müdahale aracı olarak işlev görmektedir. Kadın filmleri festivalleri genel olarak, sinema endüstrisinde kadın sesinin eksikliğini gidermek amacıyla kurulmuş ve genellikle kadınlar tarafından yönetilen, üretilen veya yazılan filmleri göstermeyi amaçlayan etkinliklerdir.

Sektörel Eşitsizliklerin Gündemleştirilmesi ve Hesap Verebilirlik:

Festival, kadınların sinema kariyerlerinde karşılaştığı finansal ve yapısal engelleri sürekli olarak gündeme getirmektedir. Kadın yönetmenler, erkeklere göre çok daha fazla çalışmak zorunda kalmakta ve finans kaynakları (fonlar, yapımcılar) çoğunlukla erkek projelerine yönlendirilmektedir. Festival, bu eşitsizlikleri (örneğin Türkiye'de uzun metraj film yönetmenliğinde %0,7 kadın oranı) görünür kılarak, sinema dünyasında pozitif ayrımcılığın gerekli olduğu tezini savunmaktadır.

Ayrıca, kadın sinemacıların sette maruz kaldığı mobbing ve psikolojik şiddet gibi sorunlar (örn. cinsiyet ayrımcılığı, ciddiye alınmama) bu festivaller aracılığıyla tartışılmakta ve kadınların kendilerini ispatlamak için "erkekleşmek zorunda kalma" durumuna dikkat çekilmektedir.

Kadın Bakışı (Female Gaze) Kavramının Güçlendirilmesi:

Sinemada eşitliğin sağlanması için kadın bakışı (Female Gaze) önem kazanmaktadır. Bu kavram, feminist sanata ait bir terim olup, erkeğin bakış açısına karşı kadının gözünden bakan sanatı ifade eder. Kadın yönetmenlerin artmasıyla kadın karakterler daha çok ete kemiğe bürünmüş ve kadınların yaşadığı sorunlara daha fazla eğilim gösteren anlatılar ortaya

çıkmıştır. 8. UKYF, 30 ülkeden 85 filmle ve 67 ülkeden başvuru alarak, kadınların özgün anlatım gücüne uluslararası alanda alan açmaktadır.

Sivil Toplum ve Aktivizm Rolü:

UKYF'nin kurumsal kapasitesi, Kadın Yönetmenler Derneği aracılığıyla güçlendirilmiştir. Türkiye'deki diğer kadın filmleri festivalleri (örn. Uçan Süpürge ve Filmmor) gibi, UKYF de bir sivil toplum kuruluşu olarak faaliyet göstererek, sadece kültürel değil, aynı zamanda siyasi ve sosyal değişim için bir ivme sağlamaktadır. Festival, kadın emeğini görünür kılma misyonunu taşımakta; örneğin, ulusal koordinatörün festival afiş yüzü yapılması geleneği, perde arkasındaki kadın emeğine verilen değeri simgelemektedir.

Festivalin Onursal Başkanı Sema Pekdaş'ın da ifade ettiği gibi, festival, ülkenin "ağır gündeminde başka bir dilin, başka bir duruşun ve birbirimize karşı artan sorumlulukların" hatırlatıcısıdır ve sanatın iyileştirici gücüyle kadın dayanışmasını birleştirmektedir.

III. Kadın Sinemasına Katkısı

Kadın filmleri festivalleri, filmlere kültürel ve sosyal değer atfetme ve küresel bir ağ oluşturma açısından kritik öneme sahiptir. Bu festivaller, sinema sanatının gelişimine katkıda bulunurken, aynı zamanda kadın yönetmenlerin mesleki kariyerlerini ilerletmelerine yardımcı olmaktadır.

Görünürlük ve Sirkülasyon Sağlama:

UKYF, kadın yönetmenler görünürlük sağlayan bir festivaldir. 8. yılında 35 dünya prömiyeri ve 57 Türkiye prömiyeri gerçekleştirilmesi, festivalin kadınların yeni filmlerini izleyiciyle

buluşturma ihtiyacına hem ulusal hem de uluslararası düzeyde cevap verdiğini göstermektedir. Almanya'daki genel festivallere bakıldığında, kadın yönetmenlerin programlarda yetersiz temsil edildiği (%27) ve uzun metraj kurgu film kategorisinde erkeklerin ezici üstünlüğe sahip olduğu (%77'ye karşı %23) görülmektedir. Bu bağlamda, UKYF gibi sadece kadın yönetmenlere odaklanan festivaller, bu eşitsizliği dengelemekte ve kadınların daha düşük bütçeli yapımlarla (kısa filmler, belgeseller) daha yoğun yer aldığı sektörlerde dahi ana akım festivallerde yakalayamadıkları görünürlüğü sağlamaktadır.

Niteliksel Değerin Vurgulanması ve Ödül Politikası:

Almanya'daki genel festivaller üzerine yapılan araştırmalar, kadın yönetmenlerin filmlerinin niteliksel olarak erkek meslektaşlarının filmlerinden geri kalmadığını, hatta oransal olarak daha sık ödül kazandığını göstermektedir. UKYF'nin *Altın Makara* ödülleri gibi rekabetçi kategoriler sunması, bu niteliksel başarıyı teşvik etmekte ve kadın yönetmenlerin eserlerinin sanatsal değerini tescillemektedir.

Yetenek Geliştirme ve Ağ Oluşturma:

Festival, genç yetenekler için bir eğitim sahası işlevi görmektedir. "İzmir'den Karakter Yaratmak Proje Geliştirme Atölyeleri" gibi programlar, yerel kültüre dayalı, kadın odaklı yeni hikayelerin gelişimine olanak tanımakta ve sinema öğrencilerine ilk iş deneyimleri için alan açmaktadır. Ayrıca UKYF'nin 8 farklı ülkeden uluslararası festival ortağı bulunmaktadır; bunlar arasında Raindance (BK), ECU (Fransa), Porto Femme (Portekiz), Elles Tournent (Belçika), Femme Film Méditerranéen (Fransa), International Alexandria Short Film Festival (Mısır), Balkan Film Directing Festival (Sırbistan) ve 5Film Photo Awards (İran) yer alır. Bu işbirlikleri kapsamında karşılıklı ücretsiz başvuru

kodu değişimi yapılmakta ve film seçkisi gönderilmektedir. Böylece, kadın yönetmenlerin ve kadın hikâyelerinin yer aldığı yapımlar uluslararası alana açılmaktadır.

Festivalin izleyiciyle ilişkisi:

Festivalin izleyiciye yönelik erişimi ve izleyici dinamiklerine ilişkin veriler şöyledir:

1. Erişim ve İzlenme Sayıları

- Festivalin tüm gösterim ve etkinlikleri ücretsizdir.
- Pandemi döneminde (4. festival, çevrimiçi) uygulanan model, fiziki bir festivale göre çok daha fazla sayıda izlenme sağladı. 4. festivalde 92 bin erişim ve 12 bin izlenme gerçekleşti; bu sayılara fiziksel bir festivalde ulaşılamayacağı belirtilmiştir.
- Festivalin bilinirliği ve erişimi yüksektir: 7. Festival (2024) hakkında 4.6 milyon kişinin haberdar olduğu rapor edilmiştir.
- Online formatın avantajı, filmleri dünyaya açması ve dünyanın her yerinden izleyicinin filmlere ulaşmak için talepte bulunmasıdır.

2. İzleyici Deneyimi ve Yorumları

- Kurucu Direktör Gülten Taranç, festivalin temel amacının insanları bir araya getirmek ve bir kadın yönetmenler networking (ağ) oluşturmak olduğunu, bu nedenle gönlünün her zaman fiziki gösterimlerden yana olduğunu belirtmiştir.
- Fiziksel festivallerde misafir ağırlamayı sevmelerine rağmen, çevrimiçi dönemde bunu yapamamaktan dolayı üzüntü duyulmuştur.

3. Yerel İzleyici ve Sinema Öğrencileri

- Festival yönetimi, özellikle İzmir'deki sinema öğrencilerini daha fazla katılım göstermeye davet etmektedir. Gülten Taranç, İzmir seyircisini, özellikle sinema öğrencilerini, genel olarak çok iyi bulmadığını ifade etmiştir. Ancak 8 yıl içinde bir kemik izleyici kitlesinin oluştuğu da görülmüştür.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali, Türkiye sinema endüstrisinde kadın yönetmenlerin karşılaştığı yapısal ve kültürel zorluklara meydan okuyan, kritik bir kültürel ve aktivist platformdur. Festivalin "Olmazlara İnat" sloganıyla sürdürülebilirliğini sağlaması, sadece bir film gösterimi etkinliği olmanın ötesinde, sinema sektöründeki eşitsizliğe karşı bir kolektif direnişin göstergesidir.

Festivalin feminist mücadeleye en önemli katkısı, sektördeki derin eşitsizliği görünür kılması ve kadın dayanışmasını güçlendirmesidir. UKYF, kadın emeğini ve bakış açısını merkeze alarak, ana akım festivallerde genellikle geri planda kalan kadın yapımlarına uluslararası bir vitrin sunmaktadır. Nitekim, akademik çalışmalar, festival programlarındaki cinsiyet dengesinin, program seçimini yapan küratörlerin cinsiyet dengesiyle pozitif korelasyon gösterdiğini belirtmektedir: Ne kadar çok kadın küratör varsa, programda kadın yönetmenlerin eserlerinin yüzdesi o kadar yüksek olmaktadır. Bu bulgu, UKYF gibi festivallerde, karar alma mekanizmalarında kadın temsilini artırmanın yapısal eşitlik için hayati önem taşıdığını desteklemektedir.

UKYF, kadın sinemasına sunduğu atölye ve proje geliştirme imkanları ile yeni nesil kadın yönetmenlerin yetişmesine katkıda bulunmakta ve bağımsız kadın filmlerinin uluslararası

dolaşımını kolaylaştırmaktadır. Ancak festivalin başarısının sürekliliği, yerel yönetimler ve özel sektörden gelen desteklere bağlıdır. Kurucu direktörün finansal zorluklar nedeniyle bizzat kredi çekmek zorunda kaldığını belirtmesi, bu tür bağımsız feminist hareketlerin kırılganlığını ortaya koymaktadır.

Nihayetinde, UKYF ve benzeri kadın filmleri festivalleri (Filmmor, Uçan Süpürge), sinema sanatını dönüştürücü ve birleştirici bir araç olarak kullanarak daha eşit, özgür ve hak temelli bir sinema dünyası yaratma çabasının ön saflarında yer almaktadır. Bu çaba, "göründüğü gibi olmayan" bir sektörde, kadınların sanatsal yeteneklerinin ve siyasi duruşlarının gücünü simgelemektedir.

Kadın yönetmenler festivalleri, kısıtlı kaynaklara rağmen izleyicilerle güçlü bir bağ kurarak başarılı olmaktadır. Dijitalleşme, festivalin küresel görünürlüğünü ve erişimini (erişim ve izlenme sayısı açısından) maksimize etmiş olsa da festivalin temel ruhu ve misyonu, sanatın iyileştirici gücü ve kadın dayanışmasını fiziki buluşmalar aracılığıyla sağlamayı hedeflemektedir. Festivalin geleceğe yönelik planları arasında, uluslararası iş birliklerini artırarak ve daha fazla güne yayılarak (daha fazla mekân ve gösterim günü) daha geniş bir izleyici kitlesiyle derinlemesine etkileşim kurmak bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (1972). Mythologies. New York: The Noonday Press.

De Lauretis, T. (1987). Technologies of Gender. Indiana University Press.

https://keepypsiblack.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/lauretis-teresa-de-technologies-of-gender-essays-on-theory-film-and-fiction.pdf

Ehrich, M. E., Burgdorf, K., Samoilova, Z., & Loist, S. (2022). The film festival sector and its networked structures of gender inequality.

Applied Network Science, 7(1), 1–38. https://doi.org/10.1007/s41109-022-00457-z.

Ericson, L. (2000). State of Alternative Festival. *Comparative Technology Transfer and Society,* 27(5), 6.

https://www.questia.com/library/journal/1G1-61535389/state-of-the-alternative-festival

Johnston, C. (1973). Women's Cinema as Counter Cinema. Screen Pamplet, (2).

https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/catalog/7598

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, (803-816).

https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf

Nolan, E. C. (2004). Breaking through the celluloid ceiling?: a study of the effectiveness of social capital in Women in Film and Video Vancouver. https://summit.sfu.ca/item/7753.

Van Hemert, T. (2013). *International acclaim: the role(s) of the international film festival in supporting emerging women's cinema.*

https://eprints.qut.edu.aa/63269/

https://www.langdonmanorbooks.com/pages/books/7525/first-international-festival-of-womens-films

https://tiff.net/the-review/womens-cinema-and-film-history

https://filmsdefemmes.com/creteil-international-womens-film-festival/

https://filmmor.org/hakkimizda/

https://ucansupurge.org.tr/festival-hakkinda/#:~:text=Uçan%20Süpürge%20Uluslararası%20Kadın%20Filmleri,cinsiyet%20eşitliği%20söylemini%20yaymayı%20amaçlar.

https://humanrights.gc-tr.org/kadin-sinemacilardan-dayanisma-agi-kadin-yonetmenler-festivali/

https://www.armanayse.com/devlet-iki-kadin-filmleri-festivalinden-de-destegini-cekti/

Çağdaş *Sanat Dünyaları* Olarak Sessiz Film Festivalleri: Erken Sinemanin İzleme Deneyiminin ve İşbirliklerinin Yeniden Kurulmasi*

*Ebubekir Düzcan***

Öz:

Bu makale, sessiz film festivallerini, erken sinema döneminin izleme deneyimini ve işbirliği pratiklerini bugünde yeniden üreten canlı kültürel alanlar olarak ele alır. Le Giornate del Cinema Muto (Pordenone), Il Cinema Ritrovato (Bologna), Hippodrome Silent Film Festival, Netherlands Silent Film Festival (NSFF) ve Internationale Stummfilmtage (Bonn) gibi festivaller; arşivciler, restoratörler, programcılar, müzisyenler, çevirmenler, projeksiyoncular ve gönüllüler arasında kurulan ağlarla, 1900'lerin başındaki dolaşım ve ortak üretim mantığını günceller. Canlı müzik eşliğinde gösterimler, yeni bestelerle yapılan film konserler (cine-concert), tarihi salonların kullanımı ve yerel dinamiklerin katılımı; dönemin panayır/gezici gösterilerdeki kolektif ruhunu bugüne taşır. Kayıp olduğu sanılan filmlerin bulunması, yeni restorasyonların dünya prömiyerleri ve çocuk/ailesiyle izlenen matine seçkileri de bu yeniden üretimin somut örnekleridir. Bu çalışmada teorik çerçeve olarak

* Sessiz film festivalleriyle tanışmamı sağlayarak bu yazıya katkı sağlayan Eye Filmmuseum sessiz film kuratörü Elif Rongen Kaynakçı'ya ve yazıda kullandığım fotoğrafları kullanmama izin veren sessiz film festivali fotoğrafçısı Valerio Greco'ya çok teşekkür ederim.

** Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, e.duzcan@uu.nl, ORCID: 0000-0002-6222-1154

Howard Becker'ın "sanat dünyası" kavramı, sessiz film festivallerini tekil auteurlük anlatılarından ziyade, erken sinemanın izleme deneyimi ve işbirliği konvansiyonlarını bugün yeniden üreten kolektif ağlar olarak kavramsallaştırmak için kullanılmaktadır. Bulgular, sessiz film festivallerinin sadece film gösteren kurumlar değil; erken sinemanın pratiklerini bugünle buluşturan, ortak emeği görünür kılan ve izleyiciyi aktif bir parça haline getiren kolektif işbirlikleri olduğunu ortaya koyar. Böylece sessiz sinema festivallerinin, nostaljiye hapsolmadan, geçmişin izleme deneyimini güncel işbirlikleriyle yeniden kuran dinamik bir sanat dünyası olarak konumlandığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sessiz film festivalleri, Howard Becker, Erken sinema, Sanat dünyası, Kolektif işbirlikleri.

SILENT FILM FESTIVALS AS CONTEMPORARY *ART WORLDS*: RECREATING EARLY CINEMA'S VIEWING EXPERIENCE AND COLLABORATIONS

Ebubekir Düzcan

Abstract:

This sudy approaches silent film festivals as vibrant cultural arenas that reproduce, today, the viewing experience and collaborative practices of early cinema. Festivals such as Le Giornate del Cinema Muto (Pordenone), Il Cinema Ritrovato (Bologna), the Hippodrome Silent Film Festival, the Netherlands Silent Film Festival (NSFF), and Internationale Stummfilmtage (Bonn) renew the circulation and co-production logics of the 1900s through networks formed among archivists, restorers, programmers, musicians, translators, projectionists, and volunteers. Live-music screenings, cine-concerts with new scores, the use of historic venues, and the participation of local communities carry the collective spirit of fairground/itinerant exhibitions into the present. The rediscovery of films once thought lost, world premieres of new restorations, and family/children's matinee selections are concrete manifestations of this re-creation. In this study, Howard Becker's "art worlds" concept is employed

as the theoretical frame to conceptualize silent film festivals not as auteur-centered institutions but as collaborative networks that re-enact early cinema's viewing experience and conventions of co-operation today. The findings indicate that silent film festivals are not merely exhibition platforms; they connect early cinema's practices with the present, make collective labor visible, and position the audience as an active participant. In this way, silent-cinema festivals are shown to function not as nostalgia traps but as dynamic art worlds that reconstruct past viewing experiences through contemporary collaborations.

Key Words: Silent film festivals, Howard Becker, Early cinema, Art worlds, Collaborative networks.

Giriş ve Teorik Çerçeve:

Bu çalışma, Avrupa'daki köklü sessiz film festivallerini tarihsel ve sosyolojik bağlamıyla ele almayı amaçlamaktadır. Bu festivaller, sinematografla yapılan ilk gösterimlerin gerçekleştiği 1895 yılından başlayarak; Gunning'in "*cazibe sineması*" (*cinema of attractions*) olarak tanımladığı, hikâye anlatımından ziyade renk, kostüm, tuhaflıklar ve hileli sürprizler gibi görsel zevklere dayalı erken dönemi; fiziksel komedi veya abartılı hareketlere (Abel, 2005, s. 111) odaklanan *slapstick* türündeki kısa komedi serilerinin öne çıktığı 1900'lu yılları; kısa film serileri ile eş zamanlı olarak uzun metraj filmlerin de yaygınlaştığı 1910'ları ve sessiz sinema klasiklerinin yeniden dolaşıma girdiği ve sinemanın ses'e direndiği 1930'lu yıllara kadar uzanan dönemi kapsayan film gösterimlerini merkeze alan sanatsal etkinliklerdir. Burch, bu dönemi *primitive cinema* (ilkel sinema) olarak tanımlar ve modern anlatı tarzlarında olduıu gibi karmaşık anlatıların henüz tam olarak oluşmadığını belirtir (Burch, 1990, s.4-9). Burch'a göre bu sinema doğrusal ve kapalı anlatımı olmayan, psikolojik olarak motive edilmiş karakterleri ve belirli devamlılık kuralları olmayan anti illüzyonist

bir sinemadır (Erkılıç, 2013, s. 245-262). Buna rağmen bu ham gerçeklik tarzının halen modern izleyicide yarattığı çekiciliğin de kaynağı olduğunu söyler (Burch, 1990, s.32).

"*Erken sinema*" olarak adlandırılan bu dönemin sessiz filmlerine odaklanan sessiz film festivalleri ise, film arşivleri, restorasyon ve renklendirme süreçleri ve akademik çalışmalar dünyasıyla yakın ilişkilere sahiptir. Ayrıca, filmlere tıpkı 1900'lü yılların başındaki gibi canlı müziğin eşlik etmesi ve diğer film festivallerine kıyasla çocuk seyircilere yönelik daha fazla seçki ve etkinliğin bulunması bakımından da incelenmeye değerdir.

Sonraki bölümlerde detaylandıracağımız gibi, özellikle 1980'li yıllarla birlikte ortaya çıkan sessiz film festivalleri, yalnızca sinemanın geçmişini keşfetmeye yönelik nostaljik bir çaba değil, aynı zamanda günümüzde de geniş kitlelere hitap eden bir beğeni alanına dönüşmüştür. Dijitalleşmenin hız kazandığı ve film arşivlerine erişimin kolaylaştığı 2000'li yıllarda ise sessiz film festivallerinin sayısı daha da artmıştır. Festivallerin ortaya çıktığı 1980'li yıllar, sessiz film döneminin tarihselleştirilmesinde yaşanan köklü dönüşümler açısından kritik bir eşiktir. Bu dönemde özellikle, Hollywood merkezli bir tarihselleştirmeden uzaklaşılarak Avrupa'daki film arşivlerinin önem kazanması; Fransız sinemasının, Hollywood ortaya çıkmadan önce dahi tüm dünyada yaygın bir hegemonya kurmuş olduğunun kabul edilmesi; sessiz sinema döneminin "sinemanın çocukluğu" ya da "emekleme dönemi" gibi klişe anlatılardan arındırılarak, çağdaş sinemanın erişemediği niceliksel zenginliğe, dil engeli olmaksızın uluslararası dolaşım kapasitesine ve günümüzde terk edilmiş sinematografik deneylere sahip bir geçmiş olarak değerlendirilmesi yönündeki gelişmeler öne çıkmaktadır. Erken sinemanın keşfedilen bu yeni zenginliği, dönemin ilkel ya da gelişmemiş olduğuna vurgu yapan hiyerarşik tanımların yerine "erken sinema" gibi daha nötr kavramların yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu dönüşümün

son halkalarından biri de, "ilk film gösterimlerinde hareket eden treni görünce kaçan seyirci" efsanesi yerine, icatlara alışkın erken dönem seyircisinin yetkinliğini teslim eden (Gunning, 1986, s. 31–34) ve erken sinemanın, "ticari mit"ler (Loiperdinger, 2004, s. 89–91) üretecek kadar rekabetçi bir ortam sunduğunu anlamaya çalışan akademik çalışmaların ortaya çıkmasıdır.

Sessiz film festivallerinin tarihsel olarak oldukça dar bir döneme dayalı seçkilerinin hala geniş bir kabul görmesinde çeşitli iş birliği ağları göze çarpmaktadır. Sessiz film festivallerini oluşturan çeşitli mecralar, seyirciler ve sektörler arasındaki canlı dinamizmi çözümlemek için sanat sosyoloğu Howard Becker'in "*sanat dünyası*" kavramından istifade edeceğim. Bu kuramsal tercihin nedeni, Becker'in sanatın bireysel değil kolektif yönüne odaklanan sosyolojik analiz perspektifinin sessiz film festivallerini anlamak için elverişli bir düşünme patikası sunmasından kaynaklanmaktadır. Becker'e göre, sosyolojinin konusu insanların şeyleri birlikte nasıl yaptığıdır ve Becker'in temel prensibi bunu "kolektif faaliyet" olarak sorunsallaştırmasıdır (Becker, 2013, s.14). Nitekim Becker'e göre sanat da, "birlikte hareket eden insan ağları tarafından yapılmış olması nedeniyle toplumsal"dır (Becker, 2013, s. 422) ve "bir sanat dünyası olarak adlandırılan örgütlenmiş işbölümü içinde çok ama çok fazla sayıda insan yer alır" (Becker, 2013, s. 244).

Becker'in bu teorik perspektifi, sessiz film festivallerindeki sanatsal deneyimin de kolektif bir işbirliğine dayalı olduğunu anlamanın anahtarıdır. Literatürde sessiz film festivalleri'nin Arşiv Film Festivalleri (*Archival Film Festivals*) kavramı içerisinde de değerlendirildiği görülür. Bu terim, film arşivlerine, restorasyona ve sinema tarihine odaklanan film festivallerini ifade ediyor. Yani sadece güncel filmlerin gösterildiği festivallerden farklı olarak, sinemanın geçmişine bir köprü kuran arşiv film festivalleri, 1970lerin sonu ve 1980lerin başındaki film

teknolojisindeki gelişmeler, film arşivlerinin öne çıkması, sinema tarih yazımındaki yeni yaklaşımlar ve film festival dinamiklerindeki değişimlerle birlikte ön plana çıkar ((Marlow-Mann, 2013, s. 4). Sessiz film festivallerinin bu tür işbirlikleriyle tanımlanması, onun Becker'in kavramsallaştırmasıyla *kolektif bir sanat dünyası* niteliğini görünür kılar.

Becker, özellikle sanat alanını, sanatçı ve eseri bağlamından çıkararak kolektif bir faaliyet olarak sosyolojinin konusu yapmaya özen gösterir. Nitekim ona göre "sanat eserleri, münferit yapıcıların, nadir ve özel bir yeteneğe sahip olan "sanatçıların" ürünleri değildir. Daha ziyade, bu tip eserleri ortaya koymak için bir sanat dünyasının yerleşmiş-alışılagelmiş yöntem ve uygulamaları aracılığıyla işbirliği yapan insanların tamamının ortak ürünüdür" (Becker, 2013, s. 71).

Becker'den ilhamla şu soruyu sorabiliriz: Peki günümüzün sessiz film festivalleri, kolektif bir faaliyet olarak 1900'lü yılların başındaki sessiz filmlerin ait olduğu seyir dünyasına ne ölçüde benzemekte ve ne ölçüde ayrışmaktadır? Bu çalışmada, Becker'in "*sanat dünyası*" kavramından istifade ederek, sessiz film izleme deneyimini yalnızca filmler ve sanatçılar üzerinden değil; sessiz film festivallerini kolektif bir sanat dünyası olarak var eden temel unsurlar üzerinden ele alacağım. Tartışmamı, 1900'lü yılların başındaki izleme deneyimi ile günümüz festival seyircisinin deneyimi arasındaki paralellikler üzerinden yürüteceğim. Bu teorik patika üzerinden ilk bölümde 1900'lü yılların başındaki sessiz filmlere ait kolektif dünyanın tarihsel ve sosyolojik bağlamını belli başlıklar üzerinden hatırlatacağım, sonraki bölümde ise günümüze kadar devam eden başlıca sessiz film festivallerinin bu başlıklarla nasıl bir etkileşim içerisinde toplumsallaştığını tartışacağım.

Erken Sinema'nın Tarihsel/Sosyolojik Bağlamı: Çocuksuluk ve Festival Ruhu

Günümüz sessiz film festivallerindeki seçkiler, sessiz filmlerin olduğu erken sinema dönemine dayanmaktadır. Sadece film programı açısından değil, seyir deneyimi açısından da 1900'lü yılların başındaki izleme deneyimi ile modern deneyim arasında benzerlikler bulunmaktadır. Örneğin çocuklarla yetişkinlerin birlikte film izleme deneyimi ve filmlere canlı müzikle eşlik dilmesi gibi hususlar sosyalleşme deneyimindeki benzerlik açısından önemlidir. Nitekim pek çok sessiz film festivali, izleyicilerine sadece film izlemeyi vadetmemekte ve 1900'lü yılların başındaki bu ruhu da canlı tutmayı amaçlayarak izleyicilerde bir nostalji ve sahiplenme duygusunu üretmektedir. Bu nedenle sessiz film festivallerindeki seyir deneyimini daha iyi anlayabilmek için önce sessiz sinema döneminin, diğer bir deyişle erken sinema döneminin tarihsel ve sosyolojik bağlamını ortaya koymak faydalı olacaktır.

Erken sinema döneminin tarihsel bağlamını, çocuklukla olan ilişkisi, seyyar niteliği sebebiyle oluşan panayır / festival ortamı, müzik sektörüyle ilişkisi, hem uluslararası hem de lokal açıdan güçlü olan dinamikleri ve bu dönem filmlerinin çoğunun kaybolması alt başlıklarında tartışacağım.

Erken sinema ve çocukluk:"Bu filmlerin hepsi çocukça"

Erken sinema ile çocukluk arasındaki ilişki üzerine yeterli çalışma olmadığı, birçok araştırmacının ortak görüşüdür. Örneğin, Dan Streible'ın 1800'lerin sonlarındaki Amerikan toplumunu gözlemleyerek öne sürdüğü gibi, erken dönem dünya sinemasının çocuklukla güçlü bağları vardır ve bu etkileşim film çalışmalarında ihmal edilmiştir (Streible, 2003, s. 93-94). Vicky Lebeau, *Childhood and Cinema* adlı eserinde, erken dönem sinemasında çocukluğun "klasik film tarihlerinde sıkça

bahsedildiğini ancak pek tartışılmadığını" iddia eder (Lebeau, 2008, s. 27). Kenkel de benzer şekilde, "çağdaş bilim insanlarının, savaş öncesi dönemdeki eleştirmenlerin çocuk izleyicilerle meşgul olmasına rağmen, erken dönem sinemasının aynı zamanda bir"*Kindertheater*" olduğu gerçeğine daha az dikkat ettiğini" savunur (Kenkel, 1999, s. 138).

Özellikle çocuk seyirci rakamlarına bakıldığında bu etkileşiminin ihmal edilmemesi gereken bir durum olduğu açıktır. Lebeau'ya göre, Lumières'in programındaki on filmin dördünde bebekler veya çocuklar vardı. Bu nedenle erken dönem sinemada, dünya çapında hızla yayılan imgelerden biri de çocuklardı (Lebeau, 2008, s. 24). McKernan, İngiltere'deki polis raporlarını göz önünde bulundurarak, "en azından 1910'a kadar olan dönemde, sinema izleyicilerinin yüzde ellisinin çocuklardan ve gençlerden oluştuğunu" iddia eder (McKernan, 2007, s.1). Benzer şekilde, 1910'u takip eden dönemde çocukların birçok ülkede temel izleyici kitlesi olduğu yaygın olarak bilinmektedir. Birinci Dünya Savaşı öncesi çocuk izleyici kitlesi hakkındaki tartışmalara odaklanan Karen J. Kenkel'in yazdığı *Erken Sinemanın Yetişkin Çocukları* (*The Adult Children of Early Cinema*) adlı makalede Almanya'daki sinema salonlarında çocuk izleyici yoğunluğunu vurgulamak için "*kindertheather*" ifadesi kullanıldığı görülmektedir (Kenkel, 1999, s. 138). McKernan da İngiltere odaklı analizinde "Sinemanın erken tarihini tam olarak anlamak için onu ilk genç izleyicisinin gözünden görmemiz gerekir" diyerek çocukluğu, erken sinemanın başlıca niteliklerinden birisi olarak tanımlar (McKernan, 2007, s.17). ABD'de de durum farklı değildi: "1911'de New York'ta yapılan bir ankette, tüm sinema izleyicilerinin %33'ü on sekiz yaşın altında çocuklar ve genç kızlardı" (Hansen, 1996, s. 119). Bununla birlikte, çocukların sinemada vakit geçirmesine yönelik ahlaki itirazlar da dünya genelinde yaygındı. Örneğin "Filmlerin çocukları suç işlemeye veya ahlaksız eylemlere

yönlendirebileceği konusunda yaygın endişeler dile getirildi ve Amerika'da nickelodeonlar "suç okulları" olarak dahi görülmeye başladı (Grieveson & Krämer, 2003, s. 136).

Fotoğraf 1. II Cinema Ritrovato Sessiz Film Festivali 2025 Edisyonu'ndan. Fotoğraf sanatçısı Valerio Greco'nun izniyle kullanılmıştır.

Bu durum, erken sinemadaki film yapımcılarında hem çocuklara hem de yetişkinlere yönelik film üretme konusunda bir baskı oluşturur (Erdoğan, 2017, s. 171). Kısa filmlerden oluşan film sepetlerinde hem yetişkinlere hem de çocuklara yönelik ayrı filmler olabildiği gibi, kimi zaman da bir filmin hem çocuklara hem de yetişkinlere aynı anda hitap eden unsurlar barındırdığı da görülür. Bu durum çocuk film yıldızlarının yetişkinlere ait özelliklere (aşk, sigara alkol kullanımı, kılık-kıyafet vb.) sahip olması ve yetişkin film starlarının da çocuksu (naif, sakar, saf vb.) niteliklere sahip olması durumuyla oldukça paraleldir (Düzcan, 2024, s. 36-37).

Osmanlı İstanbul'u da erken dünya sinemasının önemli merkezlerinden biridir. İstanbul'da halihazırda iki eğlence

merkezi Haliç'in iki yanında Pera ve Direklerarası olarak ayrışmıştır. Her iki semtte de çocuk izleyicilere yönelik kampanyalar dikkat çeker. Hatta öyle ki 1908 yılında açılan İstanbul'un ilk yerleşik sineması Pathe, sinemanın bir çocuk bahçesi barındırdığından övgüyle bahseder (İsimsiz, 1908a). Bununla birlikte, filmlerin içeriği, pek çok yetişkinin bu ortamı küçümsemesine neden olur. İlk filmlerin izleyicilerinden birinin gösterimlerle ilgili "filmlerin hepsi çocukça" demesi buna örnektir (İsimsiz, 1908b). Bu çocuksu ortam içerisinde Ramazan eğlencelerinin de payı büyüktür. Sinematograf, Pera'daki ilk gösterimlerden bir kaç ay sonra Müslüman seyircinin yoğun olduğu Direklerarası'nda görücüye çıkmıştır. Fevziye Kıraathanesinde yapılacak ilk gösterim, 9 Şubat 1897'de *Sabah* gazetesinde yer alan tanıtım ile "Ramazan'da yenilik" olarak duyurulmuş ve haliyle eğlence endüstrisinin büyük çıkış yaptığı Ramazan ayları, sinema gösterimlerinin de artmasına neden olmuştur (Tunç Yaşar ve Ayas, 2024, s. 12). Ramazanda okulların tatil olması, hem çocuklara hem de kadınlara okul bahçelerinde adeta bir panayır ortamında izleme deneyimi sağlamıştır.

Seyyar Sinema: Sinema salonlarının öncesi

1907 yılından itibaren Avrupa genelinde kalıcı sinemaların yaygınlaşmaya başladığını hesap edersek, öncesinde sinema gösterimleri büyük ölçüde seyyar nitelikteydi. Dolayısıyla erken sinema olarak adlandırılan dönemde en azından uzun bir süre izleme deneyiminin açık hava sineması, seyyar sinema, panayır, varyete tiyatrosu, sirk vb. konseptlere sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hansen'e göre 1900'lü yılların hemen başındaki ilkel gezici sinema gösterimleri ile filmlerin bu formatta sergilenmesi, filmlerde anlatının (narrative) her zaman öncelikli olmadığı özel bir dönemi işaret ediyordu (Hansen, 1996, s. 53). Nitekim Gunning'in erken

sinemayı kategorileştirirken 1910'lara kadar sürdüğünü iddia ettiği "atraksiyon sineması" (*cinema of attractions*) tanımlaması (Gunning, 1986) erken dönem sinemasının modern anlatı sinemasından ziyade görsel gösterilere odaklandığı bir dönemin altını çizmektedir. Bu durum, bu sanat dünyasını sinema filmleri dışındaki kolektif dünyaya daha fazla açık hale getirmiştir.

İlk sinema filmlerinin sunum ve alımlama bağlamı büyük önem taşımaktaydı. Bu yüzden erken dönem film programları, genellikle vaudeville şovları, müzikholler ve panayırlar gibi çeşitli eğlencelerle hatta kimi zaman filmleri sunan/kolaylaştıran anlatıcılarla birleştirilirdi (Abel, 2005, s. 239). Bu durum, izleyicilerin filmlerle olan ilişkisinde Becker'in "*işbirlikleri*" dediği toplumsallığı çeşitlendiriyordu. Böylelikle erken sinemadaki seyir deneyimi, aşağıda sadece bir örneğini gördüğümüz şekilde büyük ölçüde mevcut diğer yerel eğlence dinamikleri ile iç içe, kimi zaman coğrafyaya ve demografiye göre farklılaşan kukla, sirk, gramafon, meddah, konser vb. eğlence programlarının bir parçası olarak bir festival konsepti içerisinde kendisine yer bulmuştur:

1- Fantoches (Kukla Gösterisi). İki sarışın. Sarhoş. Çin dansı. Harika dans.

2 – *Sinematograf*

3 – Fantoches (Kukla Gösterisi). Balık savaşı. İngilizce konser.

4 – *Sinematograf*

5 – Fantoches. (Kukla Gösterisi) Komedi: Boby restoranda.

6 – Naïades bahçesindeki şelale.

(*Stamboul*, 16 Şubat 1899)

Avrupa genelinde ve Osmanlı İstanbul'u özelinde Pera'da "kalıcı /yerleşik sinemalar"ın başladığı yıl olarak 1907-1908 yıllarının öne çıktığı görülmektedir. Bu tür kalıcı sinemalar da

çocuk izleyicilerin yoğun ilgi gösterdiği mekanların başında geliyordu (Erdoğan, 2017, s. 129). Kalıcı/yerleşik sinemalar bir yönüyle "modern seyirci"nin doğuşu olarak tanımlanabilmektedir, özellikle kısa-komik-hileli anlatılardan klasik gerçekçi anlatı türlerine, sabit programlara ve yerleşik sinemalara geçiş "burjuva birey"in bir versiyonu olarak yorumlanmıştır (Abel, 2005, s. 464). Bu nedenle görece alt sınıflara yönelik seyirci profilinin yoğun olduğu yerlerde seyyar sinema konsepti çok daha uzun yıllar devam etmiştir. Örneğin Osmanlı İstanbul'unun ilk yerleşik sineması en önemli eğlence merkezi Pera'da 1908 (Pathe Sineması) yılında açılmışken, diğer büyük eğlence merkezi Direklerarası'ndaki kalıcı sinema (Fevziye Kıraathanesi/Emperyal Sineması) ise, savaştan sonra 1914 yılında açılabilmiştir. Bu durum, sessiz sinema sanat dünyasındaki sınıfsal işbirliklerindeki kayganlığa işaret eder.

Sessiz Filmlerin tamamlayıcısı: Müzik

Sadece sinema dışındaki mevcut eğlence programları açısından değil, haber ve hatta müzik de bu kolektif sanat alanının önemli çarklarından biridir. Becker, bir sanat dünyasını kolektif bir faaliyetler bütünü olarak tanımlar ve bu bütünü işbirliği faaliyetleri düzenlenen bir insan ağı olarak tartışır (Becker, 2013, s.71). Erken sinema dönemi, bu kolektif eylemleri, günümüze oranla daha şeffaf bir düzlemde düşünmemize olanak tanır. Zira, sessiz filmleri oluşturan unsurlara ilişkin işbirlikleriyle birlikte, onların sergilenme biçimindeki kaçınılmaz kolektif bütünlük de göze çarpar. Sinemanın henüz bağımsız bir eğlence biçimi olarak benimsenmediği zamanlardan bu yana bu kolektif sanatsal faaliyet, filmlerin alımlanma biçimlerini de haliyle etkileyen bir niteliğe sahiptir. Sinema filmleri sessiz zamanlarında çeşitli efektler ve sesler vasıtasıyla seslendiriliyor ve hatta kimi zaman günümüze göre amatör yöntemlerle de renklendiriliyordu. Bununla birlikte, daha kalıcı

bir nitelik olarak ilk gösterimlerin bir kısmında ses kurgusu yaratma amacıyla kullanılan garamafon, hızla kendisini canlı müzik eşliğinde film izleme deneyimine bıraktı. Anlatı içeren filmlerle birlikte, müzik, drama üretmenin başat koşullarından biri haline geldi (Abisel, 2003, s 43).

1900'lü yılların başındaki film gösterimlerindeki müzik kullanımı, kaçınılmaz biçimde farklı zevk ve hiyerarşilere sahip farklı izleyici profillerinin aynı filmi, farklı bir sanat türü olarak deneyimlemesine de olanak tanıdı. Yine Osmanlı İstanbul'undan örnek verirsek daha "nezih" bir izleyici kitlesini hedefleyen "incesaz" enstrüman piyasasının hakim olduğu bir müzik kıraathanesi, aynı filmi farklı izleyici profili için "seçkin" bir programda sunabilirken, "kabasaz" enstrümanlarının kullanıldığı ve Osmanlı entelektüllerince "avam" olarak nitelenen bir musiki kıraathanesi ise aynı filmi tamamen farklı bir izleyici kitlesine yönelik bir sanat türü olarak ticarileştirebiliyordu (Ayas, 2024, s. 5-7). Bu müstesna durum, erken sinema filmlerinin, çağdaş filmlere oranla daha çeşitli -ve belki de zıt- izleyici profillerine ulaşabildiğini ortaya koymaktadır.

İki ağ bir arada Global ve Lokal:

Kolektif bir işbirlikleri ağı olarak erken sinema sanat dünyasının, hem uluslararası hem de lokal dinamiklere aynı anda sahip olabildiği de gözden kaçmamalıdır. Bu genişleme, Becker'cı anlamda kolektif işbirliği ağının filmin üretildiği ülke sınırlarının ötesine uzanan bir toplumsallığı olması açısından oldukça önemlidir. Nitekim, dil ya da çeviri sorunu olmayan filmler, sadece arayazılar eklenerek, farklı ülkelere hızla pazarlanabiliyordu. Erken sinema filmlerinin alt sınıfa mensup seyirciler, göçmenler ya da çocuk seyirciler için cazip kılan faktörlerin başında da bu geliyordu (Abisel, 2003, s. 43).

Uluslararası dolaşım hızıyla birlikte sessiz filmlerde bulunan arayazılar, aynı zamanda hızlıca lokalleştirilebiliyor ve hatta kimi zaman bir filme tamamen lokal bağlamlar da eklenebiliyordu. Örneğin İstanbul'un kaybedilişini ortantalist bir mantıkla Bizans perspektifinden anlatan 1913 yapımı *Bizans'ın Acıları (L'Agonie de Byzance)* filminin, Direklerarası'nda -muhtemeldir ki arayazıları lokalleştirilerek- İstanbul'un Fethi ismiyle milli coşku yaratan bir bağlamda Osmanlı sinemalarında gösterilebilmesi (Demirkol-Boran, 2020) bu lokal ağların ne derece işlevsel ve stratejik olabileceğinin örneklerinden biridir. Lokalleşme sadece film isimlerinin, ara yazıların ya da montajın değişmesiyle de sınırlı değildir. Özellikle, anlatı sinemasının oluşmaya başladığı ve ana kahramanın kısa maceralarına dayalı film serilerinin hızla dünyayı dolaştığı dönemde, star isimlerinin de hızla lokalleştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda örneğin Fransa'da Bêbê adıyla meşhur çocuk yıldız filmleri, İngiltere'de Bobby, Hollanda'da Fritz olarak meşhur olabilmektedir (Düzcan, 2024, s. 35). Böylelikle film dünyasına dair karakterlerin isimlerine kadar yaşanan değişim, haliyle filmin dışındaki insani ve kültürel ağların ne kadar canlı olduğunu gösterir niteliktedir.

Yitik Görsel Hafıza: "Filmlerin yüzde 80'i kayıp"

Bütün bu uluslararası zenginliğine ve modern film konseptlerine göre özgünlüğüne karşın, erken sinema filmlerinin yanıcı nitrat tabana dayalı fiziki niteliğe sahip oması ve daha önemlisi film kopyalarının henüz sanat dünyasında tam olarak yaygınlaşmamış olan "arşivleme, koleksiyon" gibi pratiklerle korunamamış olmaması, filmlerin pek çoğunun günümüze ulaşamaması sonucunu doğurdu. Bazı tahminlere göre sessiz dönem filmlerinin ortalama yüzde 80'inin kayıp olduğu varsayılıyor (Legget, 2014; Abel, 2005). Amerikan sessiz sinema tarihiyle ilgili hazırlanan bir rapora göre ise sessiz film

dönemine ait filmlerin kayıp oranı yüzde 80'in de üzerine olduğu da iddia ediliyor (Cannady, 2013; Rich, 2013).

Ancak bu görsel kaybın, günümüz sessiz film festivallerindeki yeni izleyici zevklerine ve hatta kaybın yarattığı nostaljiye meşruiyet kazandırdığını da söylemek mümkündür. Bu sayede, kayıp filmlerin kişisel arşivlerden ya da tozlu müze raflarından gün yüzüne çıkması, yeni izleyici profili için heyecanla beklenen sürpriz bir gelişmeye dönüşebilmektedir. Ayrıca bu filmlerin, sahip oldukları küresel ve yerel potansiyeller sayesinde, yıllar sonra yeniden dünya seyircisinin gözünde bir sanat dünyasının parçası haline gelmeleri de mümkündür. Üstelik bu durum yalnızca filmlerin yeni besteler eşliğinde farklı ülkelere ve seyircilere ulaşmasıyla sınırlı değildir; yeni restorasyon çalışmaları bile bu izleyici kitlesini heyecanlandırabilmekte ve filmler yeniden bu sanat dünyasının parçaları olma işlevlerine sahip olabilmektedir. Bu nedenle, bir sonraki bölümde günümüz sessiz film festivallerinin, 20. yüzyılın başındaki sessiz filmlerin sanat dünyasıyla nasıl bir tarihsel ilişki kurduğunu genel hatlarıyla tartışacağım.

Yeni Restorasyonlardan "Canlı Film-Konserlere" Kolektif bir sanat eylemi olarak Avrupa'daki Sessiz Film Festivalleri

Önceki bölümde Becker'ın kavramsallaştırmasıyla kolektif bir sanat dünyası olarak tarihsel ve sosyolojik bağlamının öne çıkan "kolektif parçalarını" tartıştığım "sessiz sinema dünyası" günümüzde halen çeşitli şekillerde varlığını sürdürmektedir. Bu bölümde Avrupa'da öne çıkan sessiz film festivalleriyle ilgili, dijital kaynak taramasına dayalı ve bir bölümü de katılımcı gözlem yoluyla elde edilmiş verilerden hareket ederek, 1900'li yılların başındaki "festival ruhu"nun nasıl olup da nostaljik ve işlevsel bir formda düzenli film festivalleri'ne

dönüştüğü ve bunun Becker'in *sanat dünyası* kavramıyla nasıl değerlendirilebileceği üzerinde duyacağım.

Fotoğraf 2. II Cinema Ritrovato Sessiz Film Festivali 2025 Edisyonu'ndan. Fotoğraf sanatçısı Valerio Greco'nun izniyle kullanılmıştır.

Abel'e göre festival ve sinemalarda uzun yıllar boyunca sessiz filmler "ilkel eserler" olarak değerlendirildi ve sessiz döneme özgü işbirlikleri -mesela sessiz film deneyiminin ayrılmaz bir parçası olan müzik eşliği gibi faktörler - göz ardı edildi (Abel, 2005, s.344). Sessiz film gösterimleri sesli sinemanın ortaya çıkışından sonra onlarca yıl boyunca unutulan sessiz film deneyimini yeniden canlandırarak, erken dönem sinema filmlerinin görünürlüğünü ve anlaşılmasını artırmada önemli bir rol oynamıştır. 1960'lı yılların ortalarından itibaren, Venedik ve Berlin gibi uluslararası film festivalleri, genellikle piyano eşliğinde sessiz filmleri içeren yan retrospektifler sunmaya başlamış ve 1980'li yıllarla birlikte düzenli sessiz film festivalleri doğmuştur (Abel, 2005, s.344). Kimi zaman festivallerin birbirinin eksikliğine yönelik cevap oalrak doğması

da söz konusu olmuştur. Örneğin iddiaya göre İngiliz Sessiz Film Festivali Ekim 1997'de İtalya Pordenone sessiz film festivali'nde uluslararası akademisyenlerin İngiliz sessiz sinemasını küçümsemesine bir yanıt olarak başlar (Porter, Dixon ve O'Rourke, 2024, s. 211).

Bu rekabet dinamikleri içerisinde Avrupa'daki pek çok şehirde uzun yıllara dayanan köklü sessiz film festivalleri bulunmaktadır. Tablo 1'de görüleceği gibi en eskisi 1980'li yıllarda başlayan sessiz film festivallerinin, dijitalleşmenin yoğun yaşandığı 2000'li yıllarda yeni başlayan festivallerle daha fazla sayıya ulaştığı görülmektedir. İngiltere'nin çeşitli şehirlerinde 1998'den itibaren düzenlenen British Silent Film Festivali'nin 2020 sonrası etkinliklere devam etmediği görülse de, genel tabloya bakıldığında pandemi dahi sessiz film festivallerini olumlu yönde etkilemiş ve özellikle pandemi sürecinde başlayan online izleme deneyimi, pek çok sessiz film festivalinde sonraki yıllarda da devam eden bir opsiyona dönüşmüştür.

Sessiz film festivallerinin, Becker'ci anlamda kolektif dünyasının önemli bir parçası olan mekanla anlamlı bir ilişki tesis etmeye çalıştığı görülmektedir. Önceki bölümde sessiz sinema dünyasının ilk yıllarının önemli niteliklerinden birinin gezici, seyyar ya da panayıra benzeyen niteliği olduğunu ve bunun özellikle 1907 yılından itibaren tüm Avrupa'da aşama aşama kendisini sadece sinema gösterimlerinin olduğu kalıcı/yerleşik mekanlara bıraktığını belirtmiştim. Kalıcı sinemaların, diğer eğlence programlarından artık ayrışan ve sadece sinema filmleri gösteren mekanlar olması, modern anlamda seans sisteminin daha disiplinli hale gelmesi ve sinema salonlarındaki izleyici kitlesinin artık "modern seyirci" olarak tanımlanabildiğinden hareketle, modern seyirciyi doğuran o mekansal/tarihsel bağlamın, günümüzdeki sessiz film festivallerinin sanat dünyasının bir parçası olarak yeniden ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Örneğin Avrupa'daki en köklü sessiz film festivali olan ve 1982'den beri gösterimlerini sürdüren Pordenone Sessiz Film festivali, İtalya'nın kuzeydoğusunda küçük bir şehir olan Pordenone'da bir grup entelektüelin çabasıyla ve büyük şehirlerdeki izleme baskısının dışında bir özgürlük anlayışıyla sessiz film mirasını sürdürmeye odaklanır. Erken sinema döneminin en seçkin araştırmacılarının kurucusu olduğu Domitor toplantılarına da ev sahipliği yapar ve film tarihçilerini, film arşivcilerini ve izleyicileri buluşturarak sessiz filmlere odaklı kolektif *sanat dünyas*ının simgesel bir örneğidir (Sørenssen, 2008, s.78).

Fotoğraf 3. II Cinema Ritrovato Sessiz Film Festivali 2025 Edisyonu'ndan. Fotoğraf sanatçısı Valerio Greco'nun izniyle kullanılmıştır.

"Sadece sessiz filmlere yeren ilk festival" (Abel, 2005, s.244) olarak ünlenen Pordenone Sessiz Film festivali, İtalyan sinema tarihinin ikonik binalarından olan ve 1912'den beri gösterimlerin olduğu tarihi mekan olan Verdi Sineması'nı kullanır. Eski olan bu sinema binasının yıkılıp yenilendiği 1999-2006 yılları

arasında bir başka simgesel sinema binası olan Teatro Zancanaro kullanılır ve 2007'de festival, yenilenen Verdi Sineması'na dönerek günümüze kadar edisyonlarını sürdürmektedir. Festivalin uzun yıllar direktörlüğünü yapan İngiliz sinema tarihçisi David Robinson, festivalin başlangıcından beri keşfetme özelliğini canlı tutmayı başardığını ve film tarihinin bilindik olmayan dünyasını açığa çıkarmayı ilke edindiğini söyler (Robinson, 2013, s.85). Benzer mekansal adanmışlık İskoçya'nın köklü sessiz film festivali Hippodrome Sessiz Film Festivali için de geçerlidir. 1912 yılından kalan İskoçya'nın ilk kalıcı sinema binası olan Hippodrome Sinemasını kullanan festival, adını da bu tarihi mekandan almaktadır.

Yaz aylarında yapılan açık hava gösterimleriyle gelenekselleşen kimi sessiz film festivalleri de bu mekansal deneyimi, sessiz film sanat dünyasının bir parçası olarak düşünmemize olanak tanır. Örneğin Avrupa'nın en köklü İtalya'nın -Pordenone'dan- sonra ikinci büyük sessiz film festivali olan II Cinema Ritrovato sessiz film festivali, Bologna'da 15. Yüzyıldan kalma şehir meydanı Piazza Maggiore'de 5.000 kişilik seyirci kapasitesindeki açık hava gösterimleriyle coşkulu bir seyir deneyimi sunmaktadır. Bununla birlikte İtalya'nın en önemli film arşivi olmasının yanında film restorasyonu, arşivcilik ve gösterim alanında da çalışmaları olan Cineteca di Bologna'ya ait Lumiere Salonlarının da II Cinema Ritrovato Sessiz Film festivalinde kullanıldığı görülmektedir.

Sessiz Film Festivalinin Adı	**Şehir / Ülke**	**Kuruluş yılı**
Le Giornate del Cinema Muto (Pordenone Sessiz Film Festivali)	Pordenone /İtalya	1982
Internationale Stummfilmtage	Bonn / Almanya	1985
Il Cinema Ritrovato	Bologna / İtalya	1986

Festival d'Anères	Anères / Fransa	1996
Festival Nitratnog filma/ Nitrat Film Festivali	Belgrad / Sırbistan	1999
British Silent Film Festival (BSFF)	Çeşitli Şehirler / İngiltere	1998-2020
Kraków Silent Film Festival	Kraków / Polonya	2000
Bristol Slapstick Comedy Festival	Bristol / İngiltere	2005
Silent Film Days (Stumfilm-dagene)	Tromsø / Norveç	2006
Hippodrome Silent Film Festival	Bo'ness / İskoçya	2011
Ankstyvojo kino festivalis / Pirmoji Banga – Early Film Festival	Vilnius / Litvanya	2016
Netherlands Silent Film Festival (NSFF)	Eindhoven / Hollanda	2017
Copenhagen Silent Film Festival	Kopenhag / Danimarka	2019

Tablo-1: Avrupa'daki en kapsamlı Sessiz Film Festivalleri

2025 yılında 41'inci kez Almanya'da düzenlenen Bonn Yazlık Sessiz Film Festivalinde de benzer bir mekansal duygunun bu kolektif sanat eyleminin bir parçası olarak kurgulandığı görülmektedir. Tarihi mimariye ve geçmişe sahip bir avluda her sene Ağustos ayında gerçekleştirilen yaklaşık 1000 kişi kapasiteli açık hava sessiz sineması'nda festivalin tamamı açık havada gerçekleştirilmektedir. 1900'lü yılların başındaki mekan deneyimiyle yahut o dönemin seyyar/gezici sinema anlayışına olan benzerlik dışında, hiç şüphesiz sessiz sinema dönemiyle tamamen ortaklaşan bir deneyim, filmlere canlı müzikle eşlik edilmesidir. Sessiz film festivallerindeki izleyici kitlesi, filmlerin sadece teknolojik formatının korunmasıyla değil, aynı

zamanda canlı müzik eşliğinde gösterim gibi kültürel bir geleneğin da büyük heyecan duyar (de Valck, 2016, s. 5).

Fotoğraf 4. II Cinema Ritrovato Sessiz Film Festivali 2025 Edisyonu'ndan. Fotoğraf sanatçısı Valerio Greco'nun izniyle kullanılmıştır.

Sessiz film festivallerinin hepsinin bu eski geleneği sürdürdüğü ve izleyicilerin beklentilerine cevap verdiği görülmektedir. Filmlere eşlik edecek seçkin müzisyenler festival programlarında tanıtılmakta hatta filmlere özel yapılan yeni besteler, festival izleyicileri tarafından ilgiyle takip edilmektedir. Filmlere yapılan besteler, sessiz sinema izleyicisi için o filmi yeniden izleme isteğinin bir motivasyonu olabilmektedir. Bu örnek Becker'ın sanat-sanatçı dışındaki işbirliklerini bu dünyaya dahil eden perspektifini doğrulayan bir pratik olarak görünmektedir. Sadece sessiz filmleri değil ona eşlik eden müzisyenler de bu sanat eyleminin doğal bir parçası olarak varlığını yeniden üretmektedir. Hatta Hippodrome Sessiz Film Festivali'nin film gösterimlerini *Film konserleri* (*Cine-concert*) olarak duyurduğu göze çarpmaktadır. Sadece film kültürü, film arşivi alanıyla

değil müzik alanıyla da güçlü işbirlikleri kuran festival, sessiz filmlere eşlik edecek müzisyenler için özel atölyeler (*New Found Sound*) düzenleyerek bu alanda genç müzisyenlerin yetişmesine özel önem vermektedir. Benzer şekilde Pordenone Sessiz Film Festivali de 2003'ten beri Müzik okulu etkinliklerine de yer verir ve bu sayede sessiz sinema alanında çalışacak donanımlı müzisyenlerin yetişmesine katkı sağlamayı amaç edinir. Festival zengin müzikal potansiyeliyle hemen her yıl tam donanımlı orkestra eşliği içeren film gösterimleri yapar (Robinson, 2013, s.90).

Kolektif sanat dünyasındaki işbirliklerinin bir parçası olarak sessiz film festivallerindeki canlı müzik eşliği, festivaller arasındaki rekabetin de bir unsuru olabilmekte ve filmlere yeniden üretilebilirlik sağlamaktadır. Bu durum, hem global hem de yerel dinamiklerin benzer bir kolektif işbirliğiyle yeniden ortaya çıkması bakımından anlamlıdır. Filmlere, uluslarası boyutta seçkin müzisyenler tarafından yapılan canlı icra edilen besteler, sessiz film festivalleri için bir prestij unsuruyken, filmlere o filmin ait olduğu kültürel/coğrafik bağlama uygun yerel enstrümanlarla eşlik edilmesi de festivalin yerel dinamikleri devreye soktuğunu gösteren bir başka başarı anlamına gelmektedir. Bununla birlikte sadece sadece sessiz film festivallerinde değil, major film festivallerinde de, canlı müzik eşliğindeki sessiz sinema gösterimleri "özel etkinlik" (Riley, 2013, s. 67-75). olarak tanımlanmakta ve bu deneyim bir tür festival geleneği olarak canlılığını korumaktadır. Film festivalleriyle ilgili öncü çalışmasında De Valck da benzer noktaları vurgular. Ona göre film festivalleri, "eski" ve "klasik" filmleri yeniden dolaşıma sokarak sinemada yeni bir sinefil kitlesine ulaşmaya çalışırlar (De Valck, 2007, s.185).

Festivallerle yeniden ortaya çıkan sessiz film sanat dünyasındaki en önemli rekabetlerden biri de hiç şüphesiz özellikle ulusal film arşivlerine dayalı olarak şekillenen restorasyonlardır.

Sessiz filmler, renklendirme başta olmak üzere çeşitli teknik düzenlemelerle modern seyirci için daha cazip hale getirilmeye çalışılmaktadır. Bu konudaki yeni restorasyonlar, tıpkı filme canlı müzikle eşlik edecek önemli müzisyenlerin duyurulması gibi- festival duyurularında ve web sayfalarında önemli bir yer edinmektedir. Hatta dijitalleşme ve yapay zeka destekli teknik düzenlemeler, modern sinemalar için bir tehlike olarak görünmesine karşın, restorasyona ilişkin olumlu etkileri bakımından sessiz film festivalleri için bir avantaja dönüşebilmektedir.

Sessiz film sanat dünyasının hem global hem yerel niteliği de, sessiz film festivallerinin ulusal ve uluslararası işbirliklerini geliştirmek için kullandığı ağlara dinamizm kazandırmaktadır. Bu sayede sessiz filmler ulusaşırı bir izleyici kitlesine ulaşmakta; filmler ve yıldızlar yerel bağlamlarında yeniden keşfedilmekte ve sessiz film mirası ile koleksiyonlara ilgi duyan niş bir seyirci topluluğu ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Post-pandemi döneminde artan online izleme deneyiminin de sessiz film festivallere eklemlenmesi, festivallerin yine dünyayı hızlı dolaşan bir sanat pratiği olarak kendisini yeniden inşa etmesini mümkün kılmaktadır.

Önceki bölümde filmlerin çoğunun günümüze ulaşmamış ya da kaybolmuş olmasının sessiz film sanat dünyasının aktüel bir gerçeği olduğundan bahsedilmişti, bu durum sessiz film festivallerinin kendi müstesna değerinin daha da artmasını sağlamakta, izlenilen materyalin hayatta kalmasına duyulan bir şükran duygusunu üretmekte ve hatta kayıp olduğu sanılan ancak yeni bulunan filmlerin gösterimi, sessiz film festivalleri arasında bir rekabete dahi neden olmaktadır. anl, sessiz film festivallerindeki filmlerin, teknik bozulma ve filmlerin yaşam ömrü gibi nedenlerle, orjinal kopyalarının yaratmış olduğu deneyimden oldukça farklı olduğunun altını çizdikten sonra (Usai, 1994, s. 7-10) buna karşın, daha fazla sessiz filmin restore edildiğini ve neredeyse her festivalin artık

en az bir "özel etkinlik" veya "retrospektif" sunduğunu vurgular (Usai, 1994, s.29-34)

Fotoğraf 5. II Cinema Ritrovato Sessiz Film Festivali 2025 Edisyonu'ndan. Fotoğraf sanatçısı Valerio Greco'nun izniyle kullanılmıştır.

Uzun yıllardır kayıp olduğu sanılan filmlerin, sessiz film festivallerinde gösterilmesi "dünya prömiyeri" tanıtımıyla duyurulmakta ve yankı uyandırmaktadır. Hatta sessiz film festivallerindeki seminerler, sunumlar ve akademik etkinlikler de, sessiz film dünyasına eşlik eden haber alma faaliyetinin biçim değiştirerek bu dünyaya yeniden dahil oluşunun dikkat çekici örneklerinden biridir. Özellikle film arşivlerine ve bu alanda çalışan araştırmacılara sahip olmak, bu rekabette belirgin bir avantaj sağlamaktadır. Bu anlamda sessiz film festivallerinin akademik işbirliklerini de hatırlatmak elzemdir. Usai'nin " akademik sessiz film festivali" (Usai, 1994, s. 35) olarak tanımladığı Domitor Uluslararası Erken Sinema Araştırmaları Derneği, bu akademik ayakların en meşhur ve istikrarlı örneğidir. Domitor, ilk sessiz film festivali Pardeonne'da

doğmuş ve 1985'den beri 2 yılda bir sessiz sinema alanıyla ilgili uluslararası akademik konferanslarını dünyanın çeşitli şehirlerinde düzenlemektedir (Domitor, 2025).

20. Yüzyılın başındaki bu kolektif sanat dünyasının temel parçalarından birinin de çocuk seyirciler ve çocuksu içerikler olduğunu söylemiştim. Günümüz film festivallerinin ihmal edilen tarafı çocuk seyircilere yönelik sessiz film festivallerinin pek çoğunda seçki ve atölyeler göze çarpmaktadır. 20. yüzyılın başında hem çocuk hem de yetişkin seyircilere aynı anda cazip gelebilecek filmlere önem verilmesine benzer şekilde günümüz sessiz film festivallerinde de çocuk ve ailelere yönelik gösterimler olduğu görülmektedir. Pek çok örnekten biri olarak Kopenhag Sessiz Film Festivali'nin 2025 edisyonunda "aileler ve genç izleyiciler için" adlı bir program bulunmaktadır. Spesifik farklı yaş gruplarına yönelik (4 yaşından itibaren) gruplandırılmış sessiz film gösterimleri sunan Bologna Sessiz Film Festivali ise çocuklara yönelik gösterimlerle sınırlı kalmayıp, çocukların, gösterimlerden önce eğitim alarak filmlere canlı müzikle eşlik etmesini sağlayan atölyeler de düzenlemektedir. Benzer şekilde Pordenone sessiz film festivalinde de uzun yıllardır süren uygulama, ilkokullardan gelen küçük çocukların sessiz filmlere eşlik edecek müzik ve efekt eğitimleri alması ve festival sırasında da filmlere eşlik eden müziklerin aktif bir parçaları olmalarını amaçlamaktadır.

Çocuk seyircilerin filmlere canlı müzikle ya da çeşitli efektlerle eşlik eden ekip içerisinde yer alması, sessiz film festivallerinin tarihsel bağlama uygun olan kolektif işbirliklerinin çocuklarla kurduğu örneklerden biridir ve pek çok sessiz film festivalinde bunun örnekleri artmaktadır. Çocukların festivalin daha aktif bir parçası olarak, kolektif sanat dünyasındaki işbirliği ağlarından biri haline gelmesi özellikle slapstick komedilere ya da animasyonlara programlarında ağırlık veren sessiz film festivallerinde daha belirgindir. Kimi festivallerde

ise bu "çocuksu" program, festivalin sadece bir bölümüyle sınırlı kalmamakta ve festivale adını dahi vermektedir. Bunlardan biri olan Bristol Slapstick Komedi Sessiz Film Festivali, bilindiği gibi spesifik olarak komedi filmlerine odaklanan bir sessiz film festivalidir. Farklı çocuk yaş gruplarına göre film seçkileri olan festival, kendisini "aile dostu" bir festival olarak tanımlamaktadır.

Son olarak düzenli bir sessiz film festivali olarak tanımlanmasa da, Paris'teki Cinémathèque , Brüksel'deki Cinematek, Münih Film Müzesi, Amsterdam'daki Eye Film museum ve Londra'daki BFI Southbank de sessiz film gösterimlerini sıklıkla gerçekleştirmektedir. Sessiz film festivalleri sanat dünyasındaki toplumsal işbirlikleri, festival hüviyetinde olmayan ancak aktif ve düzenli şekilde sessiz film gösterimlerine yer veren bu tür kurumlar için de geçerlidir. İstanbul Kadıköy'de bulunan Sinematek de bir süredir düzenli sessiz film gösterimleri yaparak bu listeye dahil olmuştur. Ancak buna karşın Türkiye'de çeşitli girişimler olsa da istikrarlı bir sessiz film festivali bulunmamaktadır. Sessiz sinema dönemine yönelik akademik ilginin artması, film arşivi çalışmalarıyla ilgili farkındalığın zenginleşmesi ve Avrupa film arşivleriyle kurulan güçlü ilişkiler sayesinde Türkiye'de de düzenli bir sessiz film festivali olmaması için bir engel yoktur. Wester'in dediği gibi "sessiz filmlerin zamansız özü, günümüz hikaye anlatımına ilham vermeye ve etkilemeye devam edecektir" (Wester, 2024, s. 16).

Sonuç

Londra'nın en büyük sanat merkezleridnen Barbican, 2018 yılında " Modern Sessiz" adını verdiği gösterimlerde sessiz sinema sanat dünyasının günümüzde halen estetik bir ufuk olarak devam ettiğine odaklanarak gösterimlerinde eski ile yani teknolojiyi birlikte düşünmeye olanak veren bir seçki hazırlar

(Barbican, 2018). Sessiz sinema filmlerinin müzisyenler için önemli bir platform olduğunun altını çizen bu seçki, sadece çağdaş film yapımcılarının değil sosyal medya kullanıcılarının da sessiz ama komik slpstick şakalarla bu estetiği kullanmaya hala hevesli olduklarının da altını çizer.

Bütün bu veriler ışığında Becker'in sosyolojik ilişki ağları olarak tanımladığı sanat dünyasının, 100 yıldan fazla bir süre geçmiş olmasına rağmen, günümüzde yeniden farklı biçimlerde yaşayabildiğini göstermektedir. Bu sanat dünyasının sinemayı tehdit eden dijitalleşme, online seyir deneyimi gibi unsurları da birer avantaja dönüştürebilme kudreti, yeni bestelerle ve kayıp filmlerin "dünya prömiyeri" olarak yeniden ortaya çıkmasıyla daha uzun ömürlü süreceğe benzer bir dinamizm yarattığı ortadadır. Bu sanat dünyası, sadece sadece festivallerde gerçekleşen yeni bir seyir deneyimiyle değil, aynı zamanda kültürel mirasın aktarılması yoluyla sinemanın geleceğine etki eden dinamiklerle de etkileşim halindedir.

Sonuç olarak, sessiz film festivalleri yalnızca geçmişe ait filmlerin sergilendiği platformlar değil, erken sinemanın izleme deneyimini ve işbirliği pratiklerini günümüzde yeniden kuran dinamik kültürel ağlardır. Pordenone, Il Cinema Ritrovato, Hippodrome, NSFF ve Bonn Stummfilmtage gibi festivaller; arşiv, restorasyon, programlama ve canlı müzik eşlikleri aracılığıyla kayıp filmlerle yeni karşılaşmalar üretmekte, aile/çocuk seçkileri ve yerel topluluk katılımlarıyla izleyiciyi etkin bir özneye dönüştürmektedir. Bu makale, Becker'ın "sanat dünyaları" yaklaşımını arka plan alan bir çerçeveyle, tekil auteur anlatılarını aşan kolektif emeğin görünürlüğüne odaklanmış ve erken sinemadan bugüne uzanan pratiklerin güncel festival ekosisteminde nasıl yer aldığını göstermiştir. Sessiz sinema festivallerinin sadece nostaljiye hapsolmadan, ulusötesi dolaşım ile yerel icra geleneklerini buluşturan bir kolektif işbirliği sunduğunu; bu sayede hem kültürel mirasın

sürdürülebilirliğine hem de yeni izleme alışkanlıklarının oluşumuna katkı verdiğini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Abel, R. (Ed.). (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge Taylor & Francis Group.

Ayas, O. G. (2024). Socio-musical convergence and interaction in Direklerarası: Commercialization of music in late Ottoman Istanbul. *Middle Eastern Studies*, 1–16. https://doi.org/10.1080/00263206.2024.2438346

Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. Ankara: Dost Kitabevi.

Barbican, (2018). The Modern Silent, ttps://www.barbican.org.uk/s/modernsilent/

Burch, N. (1990). *Life to those shadows*. University of California Press.

Cannady, S. (2013) *Library Reports on America's Endangered Silent-Film Heritage,* https://www.loc.gov/item/prn-13-209/endangered-silent-film-heritage/2013-12-04/

Cherchi Usai, P. (1994). *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*. London: British Film Institute.

De Valck, M. (2007). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam University Press

De Valck, M., Kredell, B., Loist, S (eds.). (2016). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Routledge

Demirkol, G. & Boran, T. (2020). *Louise Feuillade'in "L'Agonie De Byzance" (1913) Filminin Türk Sinema Salonlarında "İstanbul'un Fethine" Dönüşümü*. R. Becerikli (Ed.), Türk Sinema Tarihine Farklı Bakışlar (s. 77-119). Ankara: Detay.

Domitor (2025). *Uluslararası Erken Dönem Sinema Çalışmaları Derneği,* Hakkında, https://domitor.org/about/

Düzcan, B. (2024). "Take my Moneybox": The symbolic powers of the first child movie stars in early French cinema *(1906–1916). Sociology Lens*, 37(1), 28–54. https://doi.org/10.1111/johs.12452

Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da ilk yılları: Modernlik ve seyir maceraları*. İletişim Yayınları.

Erkılıç,H. (2013). Noel Burch ve Yeni-Biçimci Kuram, Zeynep Özarslan (der.). *Sinema Kuramları II.* Su Yayınları

Grieveson, L., & Krämer, P. (Eds.). (2003). *The silent cinema reader.* Routledge.

Gunning, T. (1986). "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde." *Wide Angle,* 8(3-4), 63-70.

Gunning, T. (1986). An aesthetic of astonishment: Early film and the (in)credulous spectator. *Art & Text*, 34, 31–45.

Hansen, M. B. (1996). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

İsimsiza, *Stamboul*, 12.03.1908

İsimsizb, *Stamboul,* 06.02.1908

Kenkel, K. J. (2000). *The Adult Children of Early Cinema.* Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture, 15(1), 137–160. https://doi.org/10.1353/wgy.2000.0026

Loiperdinger, M. (2004). Lumière's *Arrival of the Train:* Cinema's founding myth. *The Moving Image*, 4(1), 89–118. https://doi.org/10.1353/mov.2004.0002

Lebeau, V. (2008). *Childhood and Cinema.* London: Reaktion Books

Leggett, S. (2014, February 25). Saving our celluloid past. American Libraries Magazine. https://americanlibrariesmagazine.org/2014/02/25/saving-our-celluloid-past/

Marlow-Mann, A. (Ed.). (2013). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals.* St Andrews: St Andrews Film Books.

McKernan, L. (2007). '*Only the screen was silent...*': Memories of Children's Cinema-Going in London Before the First World War. *Film Studies*, 10(1), 1–20. https://doi.org/10.7227/fs.10.3

Porter, L., Dixon, B., and O'Rourke, C. (2024). The British Silent Film Festival and Symposium: Part Two. *Early Popular Visual Culture* 22 (3): 211–17.

Rich, K. (2013) "*Confirmed: 75% Of All American Silent Films Are Gone Forever*", Vanity Fair, https://www.vanityfair.com/hollywood/2013/12/confirmed-american-silent-films-are-gone-forever?srsltid=AfmBOoreWxgkedd6oD9PzsXwVqUIe3aGJ4ypht8Nmpm_f4t86nYRlxf2

Riley, J. (2013). Live Cinema: Silent Film, Orchestral Accompaniment and the Special Event. İçinde, *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*, Alex Marlow-Mann (Der.), St Andrews Film Books, s: 67–77

Robinson, D. (2013). The charm of cinematic rediscovery: Le Giornate del Cinema Muto / The Pordenone Silent Film Festival. içinde A. Marlow-Mann (Der.), *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals* (s. 81–92). St Andrews Film Studies

Streible, D. (2003). Children at the Mutoscope. *Cinémas,* 14(1), 91–116.

Sørenssen, B. (2008). Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 2007. [The Days of Silent Cinema, Pordenone 2007]. *Film International 6* (4): 77–81

Tunç Yaşar, F., & Ayas, O. G. (2024). Early acquaintances with modern mass culture in late Ottoman Istanbul: The experiences of child audiences at Direklerarası. *Sociology Lens*, 37, 117–146.

Wejlander, H., & Wester, O. (2024). *Rediscovering silent film aesthetics: An explorative study on silent film aesthetics in a narrative context* [Kandidatnivå tez, Fakultet för samhällsvetenskap och humaniora, Medie- och kommunikationsvetenskap: Visuell kommunikation och design]

Beyrut Uluslararası Film Festivalinde Lübnan Filmleri

Gökhan Evecen[1]

Özet

Bu makale, Beyrut Uluslararası Film Festivali'nin (BIFF) Lübnan sinemasına sunduğu temsiliyet imkanlarını ve ulusal sinema kimliğinin şekillenmesindeki rolünü incelemektedir. Ulusal sinema ve film festivalleri teorileri ekseninde Lübnan'ın özel konumunu göz önünde tutarak Lübnan sinemasının hem yerel hem de uluslararası düzeyde nasıl konumlandığı analiz edilmiştir. 1997-2019 yılları arasında gerçekleştirilen BIFF'e ait resmi programlar ile Lübnan yapımı ve ortak yapımı filmlerin sayısal dağılımları tablo haline getirilmiştir. Bulgular, festivalin belgesel ve kısa film türlerine öncelik vererek genç ve bağımsız sinemacıları desteklediğini göstermektedir. Ayrıca *Lebanese Corner*, *Middle East Competition* ve *Rejection Front* gibi özel bölümler aracılığıyla Lübnan sinemasının kültürel çeşitliliği ve toplumsal meselelerle ilişkisi öne çıkarılmıştır. Orta Doğu'daki istikrarsız politik ve ekonomik koşullara rağmen, BIFF Lübnan sinemasının hem ulusal kimliğini kurma hem de uluslararası film ağlarına katılımını destekleme işlevi görmektedir. Festivalin, Lübnan sinemasını yalnızca bir görünürlük aracı olarak değil, aynı zamanda kültürel yeniden üretim, politik eleştiri ve uluslararası iş birliklerinin geliştirildiği bir platform olarak konumlandırdığı sonucuna ulaşılmıştır.

1 Öğr. Gör. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, gokhanevecen@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4767-5040

Anahtar Sözcükler: Lübnan Sineması, Beyrut Uluslararası Film Festivali, Ulusal Sinema, Film Festivalleri

Abstract

This article examines the representational opportunities offered by the Beirut International Film Festival (BIFF) to Lebanese cinema and its role in shaping national cinematic identity. In consideration of Lebanon's distinctive status within the domain of national cinema and film festival theories, the article undertakes an analysis of the positioning of Lebanese cinema within both domestic and international contexts. The official programmes of the Beirut International Film Festival (BIFF) between 1997 and 2019 have been tabulated, as have the numerical distributions of Lebanese and co-produced films. The findings demonstrate that the festival provides a supportive platform for young and independent filmmakers, with a particular emphasis on the promotion of documentary and short film genres. Moreover, special sections such as *Lebanese Corner*, *Middle East Competition* and *Rejection Front* underscore the cultural diversity of Lebanese cinema and its relationship to social issues. Notwithstanding the volatile political and economic circumstances prevalent in the Middle East, BIFF plays a pivotal role in fostering the development of Lebanese cinema, contributing to the establishment of its national identity and facilitating its integration into global film networks. It has been concluded that the festival positions Lebanese cinema not merely as a tool for visibility but also as a platform for cultural re-production, political criticism, and the development of international collaborations.

Keywords: Lebanese Cinema, Beirut International Film Festival, National Cinema, Film Festivals

Giriş

Modern ulusun inşasında ve yeniden üretiminde kültürel bir araç fonksiyonu gören sinema, toplumsal bellek üretim alanı ve ulusal açıdan bakıldığında kamusal alan olarak konumlandırılmaktadır. Günümüzden bakıldığında ulusal sinemalar, küreselleşmenin ulus devlet üzerindeki ekonomik etkileri ve kültürel aynılaşma gibi sonuçlar karşısında kimliğini koruma, özgünlüğünü yitirmeme ve bunu yayma kaygısını gütmektedir.

Uluslararası film festivalleri, ulusal sinemaların küresel kültürde ve sinemasever kamuoyunda görünür olmasını sağlayan kültür ve sanat alanlarıdır ve ulusal sinemaların uluslararası arenada temsiliyet performansı kadar ulusal anlamda da önemli bir yere sahiptir.

Orta Doğu sinemalarına bakıldığında ulusal sinemanın var oluş kaygısını daha açık bir şekilde taşıdığı görülebilir. Tarihsel bağlamda siyasi krizler, savaşlar ve sömürgecilik sonrası süreçte ulusal kimlik kazanma telaşının sinema ve film festivalleri aracılığıyla açığa çıkabilmektedir. Beyrut Uluslararası Film Festivali (BIFF), Lübnan'ın çok kültürlü ve çatışmalı yapısını sergileyen bölgesel festivallerden biridir. Beyrut Uluslararası Film Festivali, Lübnan sinemasının ulusal niteliği tartışmalı olsa da bu eksendeki varlığı bağlamında incelenmeye değer bir örnektir.

Bu makale, BIFF'in yıllar içindeki programlama stratejilerini, Lübnan filmlerinin festivaldeki niceliksel ve niteliksel temsilini analiz ederek, Lübnan ulusal sinemasının festivaldeki konumuna ve durumuna işaret etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla 1997 – 2019 yılları arasında düzenlenen Beyrut Uluslararası Film Festivali (BIFF) programları üzerinden Lübnan sinemasının temsiline odaklanmaktadır. Festivalin 18 programına dahil edilen kısa film, belgesel film ve uzun

metraj Lübnan filmleri, festivalin programlama stratejileri ile Lübnan sinemasına sunduğu görünürlük, ulusal kimliğin şekillenişi ekseninde ele alınmaktadır.

Bu çalışmada Beyrut Uluslararası Film Festivali'nin (BIFF) Lübnan sineması temsilini incelemek amacıyla karma yöntem kullanılmıştır. Festivalin 1997 yılındaki başlangıcından 2019 yılına kadar olan sürecindeki internet sitesinde yer alan resmi programlar, film listeleri ile kategori dağılımları, araştırma kapsamı olarak belirlenmiştir. Lübnan ve Lübnan ortak yapım filmlerinin festivalde yer alma pozisyonlarını ve festivalin, programlama stratejisinde Lübnan filmlerine yer verme politikasını derinleştirmek amacıyla elde edilen veriler, nicel ve nitel analize tabi tutulmuştur.

Ulusal Sinema Kavramı ve Lübnan Sineması

Ulusal sinema kavramı, içerdiği "ulus" kavramının tartışmalı yapısı nedeniyle ideolojik, endüstriyel, kültürel ve estetik boyutlara ve dolayısıyla farklı tanımlara sahiptir. *Hayali cemaatler* (Anderson, 1995) olarak tanımlanan ulusallık, Higson'un altını çizdiği üzere hayali topluluğun sineması olarak ulusal sinemanın tanımlaması için yeterli değildir. Ona göre ulusal sinema sadece o ulus-devlet sınırları içerisinde yapılan filmleri kapsamamakta, kavram, ekonomik, metinsel bazlı, izleyici merkezli ve eleştirel boyut gibi farklı kullanım biçimlerine sahiptir (Higson, 1989, s. 36-37). Hareketli görüntü ulusal topluluğun kurucu unsurudur (Schlesinger, 2005, s. 22). Film, bir ulusu devlet ve vatandaş ekseninde metinsel bağlama dönüştürerek ulusun kültürel ifadesini oluşturur. Bu nedenle ulusal sinema, kimlik ve farklılık kavramlarına indirgenerek değerlendirilmektedir (Hayward, 1993, s. X). Ulusal sinema, bir yandan sahip olduğu özellikler bakımından içe dönük iken, başka ülkelerin sinemalarından ayrılan yönleri bakımından

dışarı dönük bir nitelik taşımaktadır. Bu açıdan ulusal sinema kavramı homojenliğin ötesinde, onu çevreleyen katmanlar aracılığıyla farklı kullanım biçimlerine sahiptir.

Orta Doğu'da uluslaşma, siyasi tarih açısından modern dönemde özellikle sömürgecilik sonrasında öne çıkan bir olgudur. Bu bakımdan da Orta Doğu ülkeleri, sömürge sonrası ayakta kalma mücadelesinde ve bölgede süren çatışmalar sebebiyle ulus kimliğini bir var oluş olarak görmektedirler. Orta Doğu ülkelerini ulusal kimlik kazanma kaygısı, sinema gibi kültürel ve sanatsal formlar aracılığıyla da yeniden üretilmektedir.

Lübnan film endüstrisi bölgedeki en eski endüstrilerden biridir ve Arapça konuşulan bölgede Mısır'ınkinden başka ulusal bir sinema sayılabilecek tek sinema olarak kabul edilmektedir. Sektör, 1920'lerden beri varlığını sürdürmektedir ve 2015 yılı itibariyle ülkede 500'den fazla film üretilmiştir (IDAL, 2015). Yüzyıllar süren Osmanlı İmparatorluğu ve ardından 20. Yüzyılın başında Fransa hâkimiyeti altında yönetilen Lübnan, 1943'te bağımsızlığını kazanmıştır. Ülke, çok kültürlülük, çatışmalı siyasi tarihi nedeniyle ve emperyalist ülkelerin bölgedeki çıkarları gibi nedenlerle ulusal kimlik tartışmalarının günümüze kadar yaşandığı bir coğrafyadır. Ülke, kurulduğundan bu yana sürekli iç savaşlar ve dış müdahaleler sonucunda toplumsal travmalar ve değişimler yaşamış, bu durum ülkedeki sinematik üretimi doğrudan etkilemiştir. Çatışmalar neticesinde ülkedeki hâkim mezhepsel yapı ve göç, uluslaşmanın önünde engel olmaya devam etmektedir. Bu durum da Lübnan'ın ve Lübnan sinemasının uluslaşma arzusunun diri kalmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda Lübnan sineması, sınırlı kaynaklara ve dağıtım olanaklarına sahip ülke ile diasporada Lübnan adına film üreten sinemacıların üretimleri toplamı olarak ifade edilebilir. Bu nedenle *Lübnan Sineması* kavramı yerine *Lübnan'da Sinema* kavramı da kullanılabilmektedir. Orta Doğu sinemalarının ana temaları olan

kimlik, bellek, travma, göç ve adalet gibi kavramların Lübnan sinemasında da merkezi temalar olduğu görülebilmektedir.

Lübnan'da sinema çalışmaları, bağımsızlık sonrası erken dönemde Fransızların müdahaleleri ve ardından Mısır sinemasının bölgedeki yükselişi Lübnan sinema endüstrisinin gelişmesini engellemiştir (Khatib, 2008, s. 23-25). Mısır'da o süreçte siyasi çalkantılar sebebiyle pek çok sinemacının Lübnan'a göç etmesi ve Lübnan'ın o dönemde *Orta Doğu'nun Paris'i* imajına sahip olması gibi sebeplerle ülkede film çalışmaları nispeten ivme kazanmıştır. Bu dönemin önemli bir istisnası *İla Ayn* (*Nereye?*, Georges Nasser, 1957) filmidir. Göç ve kimlik konularını ele alan film, Cannes Film Festivalinde Lübnan'ı temsil eden ilk film olarak Lübnan sineması adına önemli bir yapıttır. Daha sonra 1967 yılındaki Arap – İsrail savaşı, 1960lı yılların sonlarına doğru Mısırlı sinemacıların ülkelerine geri dönmesi, Ürdün'den sürgün edilen yüz binlerce Filistinlinin Lübnan'a gelmesi gibi gelişmeler sonucunda ülkede iç karışıklar başlamış ve bunun 1975'te iç savaşa dönüşmesiyle Lübnan sinemasının altın çağı kapanmıştır. 1975-1990 yılları arasında ülkeyi harabeye döndüren ve etkileri günümüze kadar süren iç savaş sürecinde sinema, bir yandan iç savaşı belgeleme ve iç savaşın yarattığı yıkımlarını kendine özgü bir yaklaşımla yansıtmıştır. Bu çalışmalar, Lübnan sinemasının ulusal kimliğinin öncüleri olarak yorumlanmaktadır (Ginsberg & Lippard, 2010). Lübnan iç savaşının bitiminden 2018 yılına kadar Lübnan'da çekilen filmlerin % 75'inden fazlasının uluslararası fonlar aracılığıyla çekildiğini, Lübnan filmlerinin büyük çoğunluğunun teknik ve estetik açıdan uluslararası festivallere katılmaya uygun olmayan düşük bütçeli filmlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla ülkedeki ve bölgedeki farklı gelişmeler nedeniyle Lübnan'da film üretimi açısından hiçbir zaman gerçek bir sinema endüstrisi oluşamamıştır (Mouawad, 2020, s. 72)

Lübnan sinemasında film yapım süreçleri, sözü geçen kronik siyasi - toplumsal sebeplerden, devletin desteğinin sınırlı olmasından ve özellikle 2019 yılından itibaren yaşanan büyük ekonomik çöküşten oldukça etkilenmektedir. Bu zorluklar ve kısıtlılıklarla çekilen ticari filmler izleyici bulamazken, sanat filmleri ise fonlar aracılığıyla çekilebilmekte ve festivaller aracılığıyla sınırlı izleyiciye ulaşabilmektedir. Lübnanlı bağımsız film yapımcıları, Batı'nın ve son yıllarda Orta Doğu'da Doha Film Institute gibi fonlardan faydalanmak üzere uluslararası ortak yapımcılığa yönelmektedir. Böylelikle Lübnan filmleri, bu yöntem sayesinde uluslararası festivallerde kendine yer bulmakta ve nispeten daha çok seyirciye ulaşabilmektedir.

Ancak bu yöntem, fon sağlayan ülkelerin Orta Doğu'yu ve dolayısıyla Lübnan'ı görmek istedikleri bakış açısının gerçekleşmesini şart koşmaktadır. Orta Doğu'nun karmaşık ve çatışmalı yapısına ait anlatılar, Batı tarafından sürekli olarak istenmektedir. Bu da Lübnan sinemasının ulusal bir nitelik kazanmasına ket vurabilmektedir. Buna örnek olarak Mouawad, Lübnanlı yönetmen Elie Khalife'nin 2000li yıllarda Fransız fonuna başvuru süreci deneyimini aktarmaktadır. Khalife, ilgili fon komisyonunun beklentilerini bilen senaryo doktoru ile çalışırken, senaryoda geçen iki kadının gece yarısı Beyrut'ta gece kulübünden sonra iki İrlandalı erkekle otostop çekmelerine senaryo doktorunun itiraz ettiğini anlatır. Çünkü ona göre kadınlar Orta Doğu'da bu eylemi gerçekleştiremezler. Yine senaryonun son sahnesinde Lübnanlı kadın ile İrlandalı sevgilisinin küçük bir tekneyle denize açıldıkları masalsı sahneye itiraz eder ve bunun yerine kadının annesi tarafından tepenin zirvesine sürüklenmesini ve ardından erkek kardeşi tarafından bıçakla katledilmesini önerir. Khalife bu önerileri reddederek zor bir yol olan bağımsız yapımcılığa yönelerek filmlerini çeker (Mouawad, 2020, s. 77). Toplumsal cinsiyetin oryantalist söylemin önemli bir parçası olduğunu (Khatib, 2006, s. 63)

da hatırlatan bu örnek aracılığıyla Lübnan film yapımında bu zorunlu tercihin, Lübnan sinemasının ulusal kimlik kazanmasına ket vurduğunu ve Lübnan sinemasının *ulusal olmayan uluslararası* bir kimlik taşımasına neden olduğunu gözler önüne sermektedir.

Düşük bütçelerle gerçekleştirilebilen kısa filmler ve belgeseller, Orta Doğulu genç sinemacılar için başlangıç eserlerini oluşturmalarında ve sinemacıların kendi bağımsız anlatılarını inşa etmelerinde önemli bir platform görevi üstlenmektedir. Böylelikle sinemacıların, anlatılarını oluşturmada daha özgürlükçü ve daha auteur odaklı yaklaşımlar geliştirmelerine olanak sağlamaktadır. Nitekim Beyrut Uluslararası Film Festivali programlarında kısa film ve belgesel türleri sıklıkla kendine yer bulmaktadır. Bu durum da festivalin bölgedeki bu bağımsız dinamikleri destekleyici ve teşvik edici bir role sahip olduğunu göstermektedir.

Film Festivalleri ve Beyrut Uluslararası Film Festivali

1932 yılında ilk olarak düzenlenen Venedik film festivalinden bu yana film festivalleri, kentsel kültürel etkinlik ve/veya eğlence olgusu olarak kabul görmüş, diğer etkileriyle birlikte günümüzde uluslararası sinema ekosisteminin önemli bir parçası haline dönüşmüştür (Sözen, 2023, s. 97). Aynı zamanda film festivalleri sanat filmleri, politik filmler, yeni toplumsal hareketlerin filmleri gibi görülmeyen veya az görülen sinemaların görünür olduğu platformlardır (Thompson & Bordwell, 2009) (Elsaesser, 2005). Estetik, politik, kültürel ve ekonomik değer yaratma platformlarına dönüşen film festivalleri, günümüzde ise sinemacıları bir araya getirerek fonlar aracılığıyla ortak yapımcılığa dönüşmüştür (Wong, 2011). Festivaller böylelikle filmlerin uluslararası tanıtımı ve dağıtımı noktasında önemli bir konum kazanmıştır.

Gerek kültürel meşruluk kazanmak gerekse film yapım süreçleri bakımından ekonomik kaynak yaratmak amacıyla ulusal sinemalar, görünür olmak için uluslararasılaşma niyetini taşımaktadır. Bu anlamda da ulusal sinemaların uluslararası film festivalleri aracılığıyla uluslararası yapımcılıkla olan ilişkisi, ulusal sinemanın kimlik tartışmalarını derinleştirmiştir. Ulusal sinema ile film festivalleri ilişkisi, sadece "görünürlük" olmanın ötesinde katmanlı bir ağa dönüşmüştür. Bu nedenle özellikle uluslararası film festivalleri, katma değer yaratan alanlar bakımından kamusal alan halini almıştır. Öcal, Batı dışı ulusal sinemalara fonlar sayesinde destek sağlayan uluslararası film festivallerinin arka planına bakarak, Batı'nın kendisine ait farklı sermayeleri bu Batı dışı ulusal sinemalarla paylaştığından ancak bu paylaşımın eseri ve sanatçıyı denetleyebilme yetkisini barındırdığını ifade etmektedir (Öcal, 2013, s. 5).

Avrupa merkezli festivallerden küresel festivaller yapısına uzanan tarihsel dönüşümde festivaller, sinema endüstrisinde kurucu role sahiptir (de Valck, 2007). Sinema ekosisteminde gittikçe özerk bir yapı kazanan festivallerin program stratejileri yalnızca film gösterimlerini değil aynı zamanda bir ülkenin sinemasının nasıl temsil edildiğini, hangi temalarla görünür kılındığını ve nasıl uluslararasılaştırıldığını da ortaya koymaktadır. Czach (Czach, 2004) ve Ruoff (Ruoff, 2014), böylesine kritik bir işleve sahip olan festivallerin, filmleri dahil etme ve hariç tutma gibi tartışmalı kültürel süreçleri içeren programlama stratejilerinin altını çizmektedirler. Van de Peer (Van de Peer, 2023, s. 199) ise uluslararası seyircilerin hangi filmleri nasıl, ne zaman ve nerede seyredeceklerine küratörlerin ve programcıların karar verdiğini, bunların da dağıtımcılar ve satış temsilcileriyle sıkı bağ içinde olduklarını söylemektedir.

Film festivallerinin hem ulusal hem uluslararası alanda üstlendiği rol, Orta Doğu için de geçerlidir. Wassef ve Thoraval'dan

aktaran Frodon'a göre Tunus'ta düzenlenen Kartaca Film Festivali, Batılı sinemaseverlerin Arap ve Afrika coğrafyalarındaki sinemalarıyla tanışmalarında; Kahire Uluslararası Film Festivali ise 1950'lerden bu yana açık ara baskın Arap sineması olan Mısır sinemasının gelişiminde etkili olmuştur (Frodon, 2014).

Orta Doğu coğrafyasında yüzü hem Doğu'ya hem de Batı'ya dönük ülke Lübnan'da ulusal sinema ve uluslararası film festivali ilişkisi bu sözü geçen katmanlı ilişkiler ve yapısal özellikler bakımından önem taşımaktadır. Günümüzde Lübnan'da *Beirut Cinema Days (Ayam Beirut Al-Cinema'iya)*, *Beirut International Women Film Festival, Beirut Shorts International Film Festival, Cabriolet Film Festival, Maskoon Fantastic Film Festival, Batroun Mediterranean Film Festival, Tripoli Film Festival, European Film Festival in Lebanon* ve diasporada *Lebanese Film Festival in Canada* ve *Lebanese Film Festival in Australia* olmak üzere pek çok festival düzenlenmektedir.

Ortadoğu'daki film festivalleri, bölgenin kendine özgü toplumsal, siyasi ve kültürel bağlamında farklı bir önem taşır. Bu festivaller, filmlerin fon bulma, dağıtım anlaşmaları yapma ve uluslararası eleştiriler yoluyla tanıtımının yapılması gibi süreçlerde merkezi bir rol oynamaktadır. Ortadoğu'daki diğer film festivalleri gibi, Beyrut Uluslararası Film Festivali, kimlikle daha çok hemhal olan Lübnan sinemasının bölgesel ve küresel sinema dolaşımına katılımını hızlandırmaktadır. Ülkenin en köklü sinema festivali olan BIFF, 1997 yılında düzenlenmeye başlamıştır. Ülkedeki ve bölgedeki karışıklıklardan dolayı bazı yıllarda yapılamamış ya da çok sınırlı bir programlamayla gerçekleştirilmiştir. Ayrıca ülke tarihinin yaşadığı en büyük ekonomik kriz sebebiyle 2019 yılından itibaren yapılamamaktadır. Festivalin başından beri direktörlüğünü yapan Colette Naufal, kendisi ile yapılan röportajda festivali The Academy'ye üye yaparak Orta doğu ve Kuzey Afrika'dan tanınan tek festival olma unvanını kazandırdığı için gurur

duyduğunu söylemektedir. Yine Cannes Film Festivali ve Venedik Film Festivali gibi büyük uluslararası film festivalleriyle ve dünyaca tanınan yönetmenlerle temasa geçerek festivali büyüttüklerini aktarmıştır (Naufal, 2022).

Beyrut Uluslararası Film Festivali (BIFF), 1997 yılında kurulduğunda, Lübnan İç Savaşı sonrası toparlanma sürecinde kültürel bir canlanma ve uluslararası entegrasyon arayışının bir parçası olarak önemli bir boşluğu doldurmuştur. Festival, başlangıcından itibaren hem yerel Lübnan sinemasını desteklemeyi hem de Ortadoğu ve dünya sinemasından seçkin örnekleri Lübnanlı izleyicilerle buluşturmayı hedeflemiştir. Nana Asfour, festivalin kuruluş amacının Arap dünyasında çekilen filmlerin dünya çapında bilinmediğini, bu nedenle bölgedeki sinemacıları dünyaya tanıtmak ve Beyrut'u Orta Doğu'nun film merkezi haline getirmek olduğunu açıklamaktadır. İç savaşın bitmesinin 8 yıl ardından yapılan festivalde film gösterimleri, savaştan harabeye dönmüş şehirde, yıkık dökük binalar arasında gerçekleştirilmiştir (Asfour, 1999, s. 77). Festivale ilişkin olarak festivalin internet sitesinde çadırlarda düzenlenen ilk yıldan itibaren Lübnanlıların ilgisinin oldukça yüksek olduğu belirtilmektedir. Yine Beyrut'un 1999 yılında Arap dünyasının kültür başkenti seçildiği, Orta Doğu'dan ve dünyadan pek çok starın ve ünlü yönetmenin festivale katıldığı, 2002, 2004, 2005, 2007 yıllarında Lübnan'ın çalkantılı bir süreçten geçmesi nedeniyle festivalin düzenlenemediği ve 2010 yılında sansürlenen filmler için *Sansürsüz Filmler Festivali* adıyla ek bir organizasyon yapıldığı bilgileri yer almaktadır. Ayrıca festivalin tüm giderlerinin sponsorlar aracılığıyla karşılandığı belirtilmektedir (BIFF, About Us, 2025).

Festival programları, yalnızca film seçimi değil aynı zamanda ulusal ve bölgesel sinemaların hangi yapımlar üzerinden temsil edileceğine dair bir tür kanon oluşturma sürecidir (Vallejo, 2020). BIFF, yıllar içinde programlama yapısını

çeşitlendirmiştir. *Panorama*, *Arab Feature Films*, *International Documentary Films* gibi genel kategorilerin yanı sıra, 1998'den itibaren *Lebanese Feature Films*, *Lebanese Documentary Films* ve *Lebanese Short Films* gibi Lübnan sinemasına özel bölümler eklenmiştir (BIFF, Archives, 2025). Bu kategori ayrımı, festivalin Lübnan film yapımına verdiği önemi ve ulusal sinemanın gelişimine doğrudan katkıda bulunma niyetini açıkça göstermektedir. Özellikle 2011 yılından sonra *Middle East Shorts Competition*, *Middle East Feature Competition* ve *Middle East Docs Competition* gibi Orta Doğu merkezli yarışma bölümlerinin ağırlık kazanması, BIFF'in bölgesel sinema sahnesindeki konumunu güçlendirmiş ve Lübnan sinemasının daha geniş bir bölgesel bağlamda değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Bu durum, aynı zamanda Lübnan sinemasının ortak kültürel kodları paylaştığı diğer Arap ülkeleriyle etkileşimini ve bölgesel ortak üretim potansiyelini artırmaktadır.

Beyrut Uluslararası Film Festivalinde Lübnan Sinemasının Konumuna Dair İnceleme

Festival programlarından elde edilen bulgulara göre Lübnan sineması en çok belgesel ve kısa film formatlarında temsil edilmiştir. Her yıl festivalde gösterilen filmler arasında Lübnan yapımı ve Lübnan ortak yapımı filmlerin sayısı tespit edilmiştir. Bu analizde, filmlerin menşe ülkesi bilgisi temel alınmıştır. Bu nicel veri, Lübnan sinemasının festivaldeki görünürlüğünü ve uluslararası iş birliklerinin rolünü ortaya koymuştur. Festival programlarında yer alan özel kategoriler ve filmlerin genel eğilimleri üzerinden Lübnan sinemasının ulusal kimlik vurgusundan bölgesel veya tematik eksenlere kayıp kaymadığı niteliksel olarak değerlendirilmiştir. Toplanan veriler, festivalin yıllara göre gösterdiği değişimleri ve Lübnan sinemasının bu değişimler içerisindeki konumunu anlamak amacıyla betimsel analizle incelenmiştir. Tablo 1'deki *Beyrut Uluslararası*

Film Festivalinin Yıllara göre Festival Kategorileri ve Tablo 2'deki *Yıl, Ülke, Lübnan Yapımı, Lübnan Ortak Yapımı* verileri, bu analizlerin temelini oluşturmuştur. Bu yöntemle, BIFF'in Lübnan sineması için bir vitrin olmasının ötesinde, ulusal kimliğin ve kültürel çeşitliliğin pekiştirilmesindeki rolü değerlendirilmiştir. Bazı yıllarda festivalin gerçekleştirilememesinin veya daha minimal bir program tercih edilmesini de ülkedeki ve bölgedeki karışıklıklardan kaynaklandığını eklemek gerekmektedir. Ayrıca ertelenen 18. Edisyon 2019 yılında yapılmış olup festival o tarihten bu yana ülkenin yaşadığı ağır ekonomik krizden dolayı gerçekleştirilememektedir.

Yıl	**Festival Programı Kategorileri**
1997	Panorama, Arab Feature Films, International Documentary Films
1998	Panorama, Arab Feature Films, International Documentary Films, Lebanese Feature Films, Lebanese Documentary Films, Iranian Feature Films
1999	Arab Feature Films, International Feature Films, Lebanese Feature Films
2000	Abbas Kiarostami
2001	Panorama, Arab Feature Films, Lebanese Short Films, Lebanese Documentary Films
2003	Docs Competition, Feature Competition, Opening Film, Out of Competition, Panorama, Shorts Competition
2006	Selection
2008	Feature Competition, Opening - Closing, Panorama, Shorts Competition
2009	Feature Competition, Opening - Closing, Panorama, Retrospective Paolo Benvenuti, Shorts Competition, Special Screening
2010	Culinary Films, Documentaries Competition, Feature Competition, Opening - Closing, Panorama, Shorts Competition, Shorts out of Competition

2011	Forbidden Films, Shorts Corner, Opening - Closing, Middle East Shorts Competition, Middle East Feature Competition, Middle East Docs Competition, Kids Corner, Panorama, Culinary Films
2012	Aki Kaurismaki, Focus on Kubrick, Human Rights Watch, Lebanese Corner, Middle East Documentaries Competition, Middle East Short Films Competition, Panorama
2013	Panorama, Retrospective Sokurov, Middle East Documentary Competition, Middle East Short Film Competition, Lebanese Corner, Kids Corner, Culinary, Human Rigths Watch
2014	Panorama, Middle East Documentaries Competition, Middle East Feature Competition, Middle East Shorts Competition, Spotlight on Mark Cousins, Roberto Rossellini Retropective, Rejection Front Public Square, Rejection Front (Culinary, Ecology, Environment
2015	Panorama, Middle East Documentary Film Competition, Middle East Short Film Competition, Public Square Short Films, Public Square Documentary Films
2016	Panorama, Panorama Shorts, Middle East Documentary Film Competition, Middle East Short Film Competition, Rejection Front (Public Square, Culinary, Environment-Ecology)
2017	Panorama, Middle East Docs Film Competition, Middle East Short Film Competition, Rejection Front (Environment-Ecology, Culinary, Public Square)
2019	Panorama, Middle East Docs Film Competition, Middle East Short Film Competition, Rejection Front (Public Square)

Tablo 1: Beyrut Uluslararası Film Festivalinin
Yıllara Göre Festival Programı Kategorileri

Beyrut Uluslararası Film Festivali'nin (BIFF) yıllara göre kategori dağılımları ve Lübnan filmlerinin festivaldeki temsiliyeti, festivalin Lübnan sinemasına yönelik stratejik bir desteğini sergilemektedir. Tablo 1 incelendiğinde, festivalin ilk yıllarından itibaren Lübnan filmlerine özgü kategorilerin varlığı dikkat çekicidir. Örneğin, 1998'de *Lebanese Feature Films* ve *Lebanese Documentary Films*, 2001'de *Lebanese Short Films*

de programa dahil edilmiştir. Ayrıca 2012 ve 2013'te *Lebanese Corner* adlı bölümün açılması, festivalin Lübnanlı yönetmenlere kendi eserlerini uluslararası bir platformda sergileme ve yerel izleyiciyle buluşturma fırsatı sunmuştur. Yine program açısından bakıldığında ilk yıllarda İran filmlerine özel kategoriler oluşturulması, *Arap* kategorisinin daha sonraki yıllarda *Orta Doğu* kategorisine evrilmesi ve bazı yıllarda dünyaca tanınan yönetmenlerin retrospektiflerine yer verilmesi gibi programlama stratejileri, festivalin Lübnan sinemasını önce ulusal, sonra bölgesel, en sonunda da küresel tematik çerçeveler içinde sunarak sinemanın kimliksel dönüşümüne tanıklık eden bir platform olduğuna işaret etmektedir.

Yıl	Toplam Ülke	Lübnan Yapımı	Lübnan Ortak Yapım
1997	29	7	0
1998	33	3	4
1999	17	0	2
2000	7	0	0
2001	27	11	2
2003	40	4	0
2006	20	0	2
2008	28	2	1
2009	40	7	1
2010	67	9	4
2011	79	12	2
2012	55	19	1
2013	72	16	3
2014	74	6	1
2015	66	11	0
2016	68	8	2
2017	63	12	0
2019	42	6	0
Toplam	**827**	**133**	**25**

Tablo 2: Beyrut Uluslararası Film Festivalinde resmi seçkiye alınan film sayıları

Festivalin ana programında yer alan filmlerin ülkelere göre dağılımını gösteren Tablo 2'deki veriler, festivalde gösterilen filmlerin önemli bir kısmının Lübnan yapımı veya ortak yapımı olduğunu göstermektedir. Örneğin, 1997'de festivalde yer alan 29 ülkeden 7'si Lübnan yapımı iken, 2001'de bu sayı 27 ülkeden 11 Lübnan yapımı filme yükselmiştir. Ortak yapımların da dikkate alınması, Lübnanlı sinemacıların uluslararası iş birlikleri aracılığıyla üretime devam etme kapasitesini yansıtmaktadır. 1998'de 3 Lübnan yapımı ve 4 Lübnan ortak yapımı filmin gösterilmesi, Lübnan sinemasının uluslararası ortak yapımlara açıklığını ve bu yolla küresel ağlara entegrasyonunu vurgulamaktadır. 2009'da ise 40 ülkeden 7 Lübnan yapımı ve 1 Lübnan ortak yapımı filmin programa dahil edilmesi, festivalin yine hem ulusal üretimi teşvik ettiğini hem de uluslararası iş birliklerine kapı araladığını göstermektedir. Ülkedeki ve bölgedeki istikrarsız hayat koşullarının zorunlu sonucu olan göçler nedeniyle Lübnan sineması, diasporadaki film üretimini de kapsamaya niyetli bir yapı taşımaktadır.

BIFF, Lübnan sineması bağlamında, üretim ile dolaşım arasındaki boşluğu kısmen dolduran bir platform işlevi görmektedir. Festivalin programı, özellikle bağımsız yönetmenler için filmlerin yalnızca gösterim değerini değil, aynı zamanda tartışma, eleştiri ve uluslararası ağlara erişim imkânını da artırmaktadır. Bu yönüyle BIFF, Lübnan sinema alanının kurumsallaşmasına katkıda bulunmaktadır.

BIFF aynı zamanda, Lübnan'ın karmaşık toplumsal meselelerini ele alan filmler için bir forum sağlamaktadır. Festival programlarında sıkça yer alan *Human Rights* Watch ve *Rejection Front* (Public Square, Culinary, Environment-Ecology) gibi tematik bölümler Lübnan sinemasının toplumsal eleştiri, çevresel farkındalık ve kültürel çeşitlilik gibi konulara olan duyarlılığını pekiştirmektedir. Bu bağlamda Staiger'in vurguladığı gibi, film kanonları daima politik bir seçme ve dışlama

pratiğinin ürünüdür. BIFF'in söz konusu tematik bölümleri, Lübnan sinemasında hangi anlatıların görünür kılındığını somut biçimde göstermektedir (Staiger, 1985). BIFF, bu süreçte önemli bir katalizör görevi üstlenerek, Lübnan sinemasının politikleşmesine ve Lübnan'ın ulusal kimliğinin yeniden tanımlanmasına katkıda bulunmaktadır.

Sonuç

Beyrut Uluslararası Film Festivali (BIFF), bu araştırmanın da gösterdiği gibi, Lübnan sinemasının ulusal kimliğini oluşturmada ve uluslararası sinema ağlarına katılımında stratejik bir rol oynamıştır. Ulusal sinema teorilerinin çok boyutlu perspektifleri göz önüne alındığında, festivalin programlama stratejileri sadece temsil edici olmakla kalmayıp, yerel sinemanın gelişimini şekillendiren kültürel, ekonomik ve politik faktörleri de yansıtmaktadır.

1997'den 2019'a kadar Beyrut Uluslararası Film Festivali, Lübnan sinemasının gelişimi için önemli bir mekanizma olarak işlev görmüştür. BIFF'in Lübnan filmlerine özel kategoriler ayırarak yerel üretimi teşvik ettiği ve uluslararası ortak yapımlara verilen önemle küresel entegrasyonu desteklediği görülmektedir.

Elde edilen bulgular, Lübnan sinemasının BIFF aracılığıyla ulusal kimlik ve savaş sonrası travma gibi yerel konuları ele alırken, aynı zamanda Ortadoğu ve uluslararası bağlamda daha geniş tematik ve bölgesel konulara doğru evrildiğini düşündürmektedir. Festivalin *Middle East Competition* gibi bölümlerle bölgesel sinemaya verdiği ağırlık, Lübnan sinemasının sadece kendi ulusal sınırları içinde değil, daha geniş bir coğrafi ve kültürel çerçevede konumlandırılmasına olanak tanımıştır. *Human Rights Watch* ve *Rejection Front* gibi tematik kategorilerin

varlığı ise, Lübnan sinemasının toplumsal duyarlılık ve eleştirel bakış açısı kazanmasındaki rolünü pekiştirmektedir.

Özetle, Beyrut Uluslararası Film Festivali, Lübnan sinemasının ulusal kimliğini oluşturma ve diğer ülkelere yayma rolünü yerine getirmektedir. Finansal ve yapım zorluklarına rağmen, festival Lübnanlı sinemacılar için ağ kurma, filmlerini paylaşma, çalışmalarını tanıtma ve becerilerini sergileme fırsatı haline gelmiştir.

Kaynakça

Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması.* (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Asfour, N. (1999). The International Beirut Film Festival. , 24(2-3), 77-78. *Cinéaste, 24*(2-3), s. 77-78.

BIFF. (2025). *About Us.* Beirut International Film Festivali Web Sitesi: https://www.beirutfilmfestival.org/about/ adresinden alındı

BIFF. (2025). *Archives.* Beirut International Film Festival: https://www.beirutfilmfestival.org/archives/ adresinden alındı

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

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

Elsaesser, T. (2005). Hyper-, Retro- or Counter-: European Cinema as Third Cinema Between Hollywood and Art Cinema. T. Elsaesser içinde, *European Cinema, Face to Face with Hollywood* (s. 464-484). Amsterdam University Press.

Frodon, J.-M. (2014). The film festival archipelago in the Arab world. *Film Festival Yearbook*, s. 15-26.

Ginsberg, T., & Lippard, C. (2010). *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema.* The Scarecrow Press.

Hayward, S. (1993). *French National Cinema.* London: Routledge.

Higson, A. (1989). The Concept of National Cinema. *Screen, 4*, s. 36-47. https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36

IDAL, I. D. (2015). *Film Industry Fact Book.* Beirut: IDAL, Investment Development Authority of Lebanon. http://www.investinlebanon.gov.lb/en/InformationCenter?pageNumber=19 adresinden alındı

Khatib, L. (2006). *Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World.* London and New York: I.B. Tauris.

Khatib, L. (2008). *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond.* London and New York: I.B. Tauris.

Mouawad, W. (2020). Lebanese Cinema and the French Co-production System: The Postcard Strategy. T. Ginsberg, & C. Lippard içinde, *Cinema of the Arab World* (s. 71-86). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30081-4

Naufal, C. (2022, 07 16). Ek 3: Colette Naufal (Beyrut Uluslararası Film Festivali Yönetmeni). *Toplumsal Bellek ve Orta Doğu sineması: Toplumsal Travmaların Lübnan Sinemasına Yansımaları.* (G. Evecen, Röportaj Yapan) Doktora Tezi. Eskişehir.

Öcal, L. (2013). Film festivalleri ve anlatı. *Doktora Tezi.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ruoff, J. (2014). *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals.* St Andrews Film Studies.

Schlesinger, P. (2005). The Sociological Scope of 'National Cinema'. M. Hjort, & S. MacKenzie içinde, *Cinema and Nation* (s. 17-28). London and New York: Routledge.

Sözen, M. (2023). Bir Vaka İncelemesi Olarak Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Kimlik Savrulma Süreç Deneyimi. H. Erkılıç içinde, *Film Festivalleri Kitabı 2* (s. 94-115). Doruk Yayınları.

Staiger, J. (1985). The Politics of Film Canons. *Cinema Journal, 24*(3), s. 4-23. https://doi.org/10.2307/1225428

Thompson, K., & Bordwell, D. (2009). *Film History: An Introduction.* New York: McGraw-Hill.

Vallejo, A. (2020). Rethinking the canon: the role of film festivals in shaping film history. *Vallejo, A. 2020. "Rethinking the canon: theStudies in European Cinema, 17*(2), s. 155-169. https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631

Van de Peer, S. (2023). Gatekeepers or facilitators?: MAD Solutions and other film distribution networks for Arab cinema. I. Elsaket, D. Biltereyst, & P. Meers içinde, *Cinema in the Arab World: New Histories, New Approaches* (s. 195-210). Great Britain: Bloomsbury Academic.

Wong, C. H.-Y. (2011). *Film festivals: Culture, people, and power on.* Rutgers University Press.