T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

# TÜRKİYE'DE ÜRETİLEN ÖDÜLLÜ KISA FİLMLERDEKİ TEMATİK YÖNELİMLER: FİLM FESTİVALLERİ BAĞLAMINDA (2012-2019)

Yüksek Lisans Tezi

İnan Erbil

İstanbul - 2020

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

# TÜRKİYE'DE ÜRETİLEN ÖDÜLLÜ KISA FİLMLERDEKİ TEMATİK YÖNELİMLER: FİLM FESTİVALLERİ BAĞLAMINDA (2012-2019)

Yüksek Lisans Tezi

İnan Erbil

Danışman: Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan İlhan

İstanbul - 2020

# İÇİNDEKİLER

**ÖZ** ..... I
**ABSTRACT** ..... II
**ÖNSÖZ** ..... III
**TABLOLAR LİSTESİ** ..... IV
**GİRİŞ** ..... 1
**1. KURAMSAL ÇERÇEVE** ..... 5
**1.1 POPÜLER KÜLTÜR** ..... 5
**1.2. İDEOLOJİ VE SANAT** ..... 10
**1.3. KÜRESELLEŞME, KÜLTÜR VE SİNEMA** ..... 15
**1.4. ORYANTALİZM VE SİNEMA** ..... 21
**1.5. SANAT VE İKTİDAR** ..... 31
**1.5.1. SANAT VE İKTİDAR İLİŞKİSİNE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR** ..... 37
**2. KISA FİLM VE FESTİVALLER** ..... 42
**2.1. TARİHSEL SÜREÇTE KISA FİLM** ..... 42
**2.2. KISA FİLMİN TÜRLERİ** ..... 44
**2.2.1. Kurmaca Film** ..... 45
**2.2.2. Belgesel Film** ..... 48
**2.2.3. Deneysel Sinema** ..... 50
**2.2.4. Animasyon Film** ..... 51
**2.3. TÜRKİYE'DE KISA FİLM** ..... 53
**2.4. KISA FİLMİN DAĞITIM SÜRECİ** ..... 58
**2.5. TARİHSEL SÜREÇTE FİLM FESTİVALLERİ** ..... 63
**2.6. TÜRKİYE'DE FİLM FESTİVALLERİNİN KURUMSAL YAPISI** ..... 70
**2.7. FİLM FESTİVALLERİ VE HEGEMONYA** ..... 76
**3.KATEGORİLENDİRME VE FİLMLERİ İNCELEME** ..... 86
**3.1. 2012 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film** ..... 86
**3.1.1. 1982** ..... 86
**3.1.2. Yüksük** ..... 87
**3.1.3. Evicko** ..... 88
**3.1.4. İs** ..... 89
**3.1.5. Dönüşüm, "Dönüşebildiğimiz Kadar…"** ..... 90
**3.1.6. 2012 Yapımı Filmlerin Tematik Değerlendirmesi** ..... 91
**3.2. 2013 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film** ..... 92

**3.2.1. Patika** ..... 92
**3.2.2. Mod** ..... 93
**3.2.3. Az Kaldı** ..... 94
**3.2.4. Bir Maç Günlüğü** ..... 94
**3.2.5. Suret** ..... 95
**3.2.6. Dört Yapraklı Yonca** ..... 96
**3.2.7. 2013 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri:** ..... 97
**3.3. 2014 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film** ..... 98
**3.3.1. Adem Başaran** ..... 98
**3.3.2. Dondurma** ..... 99
**3.3.3. Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film** ..... 100
**3.3.4. Nar Zamanı** ..... 101
**3.3.5. Roya** ..... 102
**3.3.6. Baba** ..... 103
**3.3.7.Tabu** ..... 103
**3.3.8. Ziazan** ..... 104
**3.3.9. 2014 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri** ..... 105
**3.4. 2015 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film** ..... 107
**3.4.1. Çevirmen** ..... 107
**3.4.2. Azad** ..... 108
**3.4.3. Salı** ..... 109
**3.4.4. Uçurtma** ..... 110
**3.4.5. Gül Ali** ..... 110
**3.4.6. Kuyu** ..... 111
**3.4.7. Sonuç** ..... 112
**3.4.8. 2015 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri** ..... 113
**3.5. 2016 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film** ..... 114
**3.5.1. 7 Santimetre** ..... 114
**3.5.2. Güney Kutbu** ..... 115
**3.5.3. Hasat Zamanı** ..... 116
**3.5.4. Yeryüzündesin. Bunun Bir Tedavisi Yok** ..... 117
**3.5.5. Beyoğlu Sineması** ..... 118
**3.5.6. Tecahül–i Arif** ..... 119
**3.5.7. 2016 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri** ..... 120
**3.6. 2017 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film** ..... 121

**3.6.1. Toprak** ..... 121
**3.6.2. Abiye** ..... 122
**3.6.3. Hasta Bakıcı** ..... 123
**3.6.4. Kürk** ..... 124
**3.6.5. Penaber** ..... 125
**3.6.6. Tel** ..... 125
**3.6.7. 3.5 Lira** ..... 126
**3.6.8. 2017 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri** ..... 127
**3.7. 2018 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film** ..... 128
**3.7.1. Sonsuz** ..... 129
**3.7.2. Krampon** ..... 130
**3.7.3. Ablam** ..... 130
**3.7.4. Gümüş** ..... 131
**3.7.5. Her Şey Yolunda** ..... 132
**3.7.6. İmparatorlukta Zor Bir Gün** ..... 133
**3.7.7. Leke** ..... 134
**3.7.8. Tahtakurusu** ..... 135
**3.7.9. 2018 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri** ..... 136
**3.8. 2019 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film** ..... 137
**3.8.1. Bare Giran** ..... 137
**3.8.2. Servis** ..... 138
**3.8.3. Taş** ..... 139
**3.8.4. Yağmur Olup Şehre Düşüyorum** ..... 140
**3.8.5. Eksik** ..... 140
**3.8.6. 2019 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri** ..... 141
**SONUÇ** ..... 144
**KAYNAKÇA** ..... 151

# ÖZ

Bu tez çalışması, Türkiye'de düzenlenen ulusal ve uluslararası film festivalleri çerçevesinde başarı sağlamış kurmaca kısa filmlerin, tematik yönelimlerinde tekrar eden kavramlar üzerine eğilmektedir. Söz konusu tematik yönelimlerin düzenli olarak tekrar edilmesini sorgulayan çalışmamızın kapsam ve sınırlılıklarını 2012-2019 yılları arasında Türkiye'de düzenlenmiş film festivallerinde başarı sağlamış kurmaca kısa filmler oluşturmaktadır. Bu bağlamda Hayri Çölaşan tarafından hazırlanan yıllık festival raporları araştırmamızın temelini oluşturmaktadır. 2012-2019 yılları arasında değerlendirmeye almış olduğumuz elli üç adet kurmaca kısa filmin tematik yönelimlerinde ön plana çıkan kavramlar tespit edilerek, film festivallerinin film üretiminde ki iktidarı ve hegemonyası tartışmaya açılmıştır. Araştırmamız süresince kavramsal çerçevemiz "Tematik Yönelim", "Kısa Film" ,"Film Festivali", "Ödül", "İktidar" kavramları üzerinden şekillendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tematik Yönelim, Kısa Film, Film Festivali, Ödül, İktidar

# ABSTRACT

The success of this thesis has been achieved as part of national and international short film festivals held in Turkey, which are focussed on concepts of thematic orientations. Such thematic orientations between the years of regularly repeating questioning the scope of our work and limitations of success has been achieved in 2012-2019 fictional film festivals organized in Turkey are short films. In this context, the annual festival reports prepared by Hayri Çölaşan form the basis of our research. The concepts that came to the fore in the thematic orientations of the fifty-three fictional short films that we evaluated between 2012 and 2019 were determined, and the power and hegemony of film festivals in film production were opened to discussion. During our research, our conceptual framework has been shaped over the concepts of "Thematic Orientation", "Short Film", "Film Festival", "Award" and "Power".



Keywords: thematic orientation, short film, film festival, award, power

# ÖNSÖZ

Tez çalışmalarım süresince yardımlarını ve hoşgörüsünü eksik etmeyen danışman hocam Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan İlhan'a, tez yazım sürecimin bir kısmında bana evini açarak misafir eden dostum Oktay'a, Lisansüstü eğitimimde tanıştığım ve sinema serüvenimde her zaman yanımda olan dostlarım Barış ve Büşra'ya, maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman eksik etmeyen anne ve babama, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

# TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Tematik Yönelimlerinde "Kadın" Kavramını Öne Çıkartan Filmler…….142

Tablo 2. Tematik Yönelimlerinde "İşçi" Kavramını Öne Çıkartan Filmler…….142

Tablo 3. Tematik Yönelimlerinde "Baskı" Kavramını Öne Çıkartan Filmler……..143

Tablo 4. Tematik Yönelimlerinde "Kimlik" Kavramını Öne Çıkartan Filmler……143

Tablo 5. Tematik Yönelimlerinde "Mülteci" Kavramını Öne Çıkartan Filmler……...143

# GİRİŞ

Türkiye'de organize edilen ulusal ve uluslararası film festivallerine her yıl yüzlerce kurmaca kısa film başvurusu bulunmaktadır. Film festivallerinde ön plana çıkmış, ödül almış filmlerin temalarını incelemek ve her yıl tekrar eden temaları tespit ederek bu durumun sebeplerini sorgulamak bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Araştırmanın konusu ise, Türkiye'de, 2012 - 2019 yılları arasında film festivallerinde öne çıkan kurmaca kısa filmlerin tematik yönelimleridir. Araştırmanın kapsam ve sınırlılığı ise 2012 – 2019 yılları arasında tutulmuştur. Kapsamın başlangıcı olarak 2012 yılını seçmemizin sebebi, kısa film üretiminin bu tarihten sonra niceliksel olarak ciddi artış göstermesidir. Bu artışın sebebini sorguladığımızda DSLR kamera teknolojisinin yaygınlaşması, üniversitelerin sinema bölümlerinde yapılan pratik çalışmalar sonucunda üretilen kısa filmlerin yaygınlaşması karşımıza çıkmaktadır. Her sene düzenli olarak film festivallerini takip ederek öne çıkan filmleri derecelendiren Hayri Çölaşan'ın raporları araştırmanın temelini oluşturulmuştur. Araştırmamızı yaptığımız 2012-2019 yılları içerisinde yer alan her yılda en çok başarı sağlayan ilk beş film araştırmanın bir başka sınırlılığını oluşturmaktadır.

Araştırmanın önemine değinecek olursak; konusu itibariyle çalışmamız, Türkiye'de üretilen kısa filmlerin tematik özelliklerinin her sene tekrar etmesinin sebeplerini sorgulamaktadır. Söz konusu üretim iklimininde ortaya çıkan filmlerin ne kadar özgün olduğu ve bunun sonucunda Türkiye sinemasında özgün bir dilin ortaya çıkmamasında ki sebeplerin bu üretim mekanizmalarının olup olmadığı sorusunun cevabı, yerel ve özgün bir sinemanın oluşmasının önünde ki engellerden birisini deşifre edeceğini umuyoruz.

Kısa film üretimi, sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardan günümüze kadar birçok örnekleriyle karşımıza çıkmaktadır. Kendi sinema dilini oluşturmuş ve uluslararası festivallerde birçok başarılar sağlamış yönetmenler, pratik anlamda sinema üretmeye ilk olarak kısa filmler çekerek başlamışlardır. Bunun yanı sıra dünyada ortaya çıkan ve sinema sanatının derinleşmesini sağlayan birçok sinema akımı temsilcileri, çektikleri kısa filmler ile savunmuş oldukları sinema dilini temellendirmişlerdir.

Dünya üzerinde ön plana çıkan film üretim biçimlerini genelleyecek olursak karşımıza iki tür üretim biçiminin çıktığını varsayabiliriz. Bunlardan ilki ana akım film üretim biçimiyken diğeri, bağımsız film üretim biçimidir Ana akım film üreticileri ağırlıklı olarak ticari kaygılarla film

üretimlerini yaparken, bağımsız film üreticileri estetik ve sanatsal kaygılar ile film üretimlerini gerçekleştirdiğinden söz edebiliriz

Özellikle Hollywood'un başını çektiği ana akım film üretim sisteminde, üretilen filmlerin gösterim alanları sinema salonları olarak dikkat çekerken, bağımsız olan filmlerin seyircilerle buluştuğu yerler ağırlıklı olarak film festivalleridir. Bu bağlamda uzun metraj filmler gibi ticari bir dağıtım ağı olmayan kısa filmler, içerik üretimi açısından da bağımsız ve ya alternatif anlatı diye bileceğimiz sinema anlayışına daha yakın durmakta ve ağırlıklı olarak gösterim alanlarını film festivallerinin seçkilerinde bulmaktadır. Bu bağlamda kısa filmleri üretim mekanizmalarına göre değerlendirecek olursak bağımsız film üretim biçimine daha yakın durduğunu belirtebiliriz.

Ana akım film üretim sisteminde her ne kadar seyircilerin beklentileri göz önüne alınıyorsa, bağımsız sinema üretiminde ki filmlerde de film festivallerinin beklentilerinin merkeze alındığından söz edebiliriz. Bu üretim ilişkileri sonucunda ana akım sinemaya alternatif olarak ortaya çıkan film festivallerinin üretilen filmler üzerindeki anlatılarına dolaylı ve ya doğrudan etkilerinin olup olmadığı ise tartışılmaktadır.

Bu bağlamda araştırmanın birinci bölümünde "Popüler" kavramını inceleyerek popüler kültür, kültür endüstrisi, yüksek kültür gibi kavramların üretim mekanizmalarına değindikten sonra, sanat kavramının ideoloji ile olan bağlantısını tarihsel süreçte inceledik. Özellikle ideolojilerin sanat yapıtlarını üretiminde dolaylı ya da doğrudan etkisi tartışma konusu olmuştur. Yıllar içerisinde demokrasi ve cumhuriyet sistemleri ile monarşilerin yıkılması, sekülerizm ile dini kurumların toplumsal taban üzerinden etkisini yitirmesi, Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan liberal ekonomi sistemleri gibi gelişmelerle iktidar mekanizmasının ekonomik bir alana kaydığı görülmektedir. Ekonomik üstünlüğü elinde tutan ve butik olarak adlandıracağımız yeni iktidarların, sanat yapıtlarının üretimi üzerinde ki etkisi bu bölümde tartıştığımız bir başka konu olarak dikkat çekmektedir. Tüm bu süreçler doğrultusunda küreselleşme, kültrel emperyalizm, oryantalizm gibi kavramların birer iktidar aracı olarak sanat yapıtlarına olan etkileri bölüm boyunca işlediğimiz başka konulardır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise araştırmanın merkezinde yer alan kısa film kavramın tarihsel süreçte ki yolcuğu, öne çıkan türleri ve Türkiye'de ki kısa film üretim süreci hakkında bir takıp incelemeler yer almaktadır. Özellikle Kısa film üretim sürecinde ki mekanizmaların incelendiği bu bölümünde üretim süreci sonrasında ki dağıtım aşamasında ki süreçler, bölümün bir başka konusu olarak dikkat çekmektedir. Kısa filmin film festivalleri ile olan ilişkisi ve film

festivallerinin bir iktidar olarak filmlerin içeriğine hegemonyası ise bölüm boyunca araştırdığımız başka bir başlıktır.

Çalışmamızın son bölümünde ise, 2012-2019 yılları arasında film festivallerinden en çok ödül kazanan filmlerin hangi temaları kullandığını araştırılmıştır. Söz konusu yıllar içerisinde yer alan elli üç adet kurmaca kısa filmin tespitinde, yapım yılına göre sınırlılık getirilerek, film festivallerinde en çok başarı sağlayan beş film incelenmiştir. İncelenen filmlerin değerlendirmesi yapılarak tematik yönelimlerinde ön plana çıkan kavramlar ortaya konmuştur. Bu bağlamda araştırma sorumuz olan "film festivallerinin kısa filmlerde ki tematik yönelime etkisini" sorgulayarak tekrar eden tematik yönelimlerin hangi kavramlar üzerinden her sene tekrar edildiği ortaya konmuştur.

**Araştırmanın Amacı:**

Bu tez çalışması, Türkiye'de 2012-2019 yılları arasında düzenlenen ulusal ve uluslararası film festivallerinde ödüllendirilmiş kısa filmlerin tematik yönelimlerinde tekrar eden kavramları ve söz konusu kavramların neden tekrar edildiğini, bu kavramların kullanılmasında film festivallerinin iktidarı ve hegemonyasının etkisinin olup olmadığı araştırılmıştır.

**Araştırmanın Konusu:**

Araştırma boyunca film festivallerinin, kısa film üretiminde ki tematik yönelimleri ne derece etkilediği, düzenlenen festivaller kapsamında her yıl karşımıza çıkan tematik yönelimlerin film üreticileri tarafından nasıl ele alındığı, film festivallerinde ödüllendirilmiş kısa filmlerin tematik yönelimlerinde ön plana çıkan hangi kavramların popüler olduğu sorularının cevabı aranmıştır.

**Araştırmanın Kapsam Ve Sınırlılıkları:**

Hayri Çölaşan tarafından her yıl düzenlenen ve kamuoyuna sunulan yıllık festival raporları araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Söz konusu festival raporları Türkiye'de düzenlenen ulusal ve uluslararası film festivallerinde en çok başarı sağlayan kurmaca, belgesel, deneysel kategorisinde ki kısa filmleri kayıt altına almıştır. Bu bağlamda sınırlılığımızı 2012-2019 yılları arasında düzenlenmiş olan film festivallerinde, her yıl ayrı olmak üzere başarı sağlayan beş kurmaca film oluşturmaktadır. Araştırma süresince elli üç adet kısa film incelemeye alınmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesini ise "Tematik Yönelim", "Kısa Film", "Film Festivalleri", "Ödül", "İktidar" kavramları oluşturmaktadır.

**Araştırmanın Önemi:**

Türkiye'de gelişen teknolojik imkânlar ile her yıl yüzlerce kısa film üretilerek film festivallerine yollanmaktadır. Festival programına belli bir sayıda film almak zorunda kalan organizatörler, üretilen filmler arasında ön jüri yoluyla bir şeçki yaparak programlarını oluşturmaktadır. Film festivallerinde seçkiye kalan veya ödül alan kısa filmlerin görünürlüğü kamuoyunda artmakla kalmayıp, festivaller tarafından belirlenen maddi ödüllerinde sahipleri olmaktadır. Bu bağlamda film festivallerinde seçkiye girmenin veya ödül almanın stratejisini oluşturan film üreticileri belirli kodları ve kavramları filmlerinin tematik yöneliminde kullanarak, estetik ve özgün içeriklerden ziyade kariyerist bir stratejinin yolunu tutmaktadırlar. Bu yaklaşımın sonucunda Türk Sinemasında özgün bir dilin ve kurumsal bir yapının ortaya çıkmaması ile sonuçlanmaktadır. Üretilen filmlerin içeriklerine ve tematik yönelimlerine film festivallerinin etkisi dolaylı bir şekilde kendisini belli etmekte bunun sonucunda her sene aynı tematik yönelimler film üretiminde karşımıza çıkmaktadır. Araştırma süresince ortaya koyduğumuz bu durumun, Türk Sinemasında kan giren olmuş bir anlayış olduğunun, özgün ve yerel bir sinema dilinin oluşmasında önemli bir kambur olarak karşımıza çıkması aktarılmaya çalışılmıştır.

# 1. KURAMSAL ÇERÇEVE

## 1.1 POPÜLER KÜLTÜR

Kültür kavramı tarihsel süreçte insanların yerleşik hayata geçmesi ile başlamıştır. Yapmış olduğu kültürel çalışmalarla adından sıkça söz ettiren Raymond Williams, kültür kavramının çıkış noktasını, bu bağlamda değerlendirmiş ve kültürün başlangıcını, insanların düzenli olarak toprakta ürün yetiştirmeye başlamasıyla ortaya çıktığını belirtmiştir. (Williams, 1993, s. 8-9). İnsanların toprakta ekim-biçim yapmaları bir bölgeye bağlı kalarak düzen kurmaları anlamına gelmektedir. Yerleşik hayat olarak adlandırdığımız bu düzen içerisinde yaşayan insan topluluklarının ortak değerlerini, beklentilerini, normlarını oluşturur. Yıllar içerisinde pratik edinerek oluşan değerler bütününün, kültürü oluşturması kaçınılmaz bir sondur.

Kültür; üretim ilişkileri, öğreti, sanatsal faaliyetler, bireysel ve toplumsal duygular, kısaca yaşamın içerisine dair bütün olguları içinde barındıran bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Yerleşik hayata geçen topluluklarda, yıllar içerisinde yaşanılan tecrübeler, deneyimler, kazanımlar ile birlikte oluşmuş, geçerliliğini ve sürekliliğini devam ettirerek kemikleşmiş bir yapı kültürü oluşturmuştur. Kısaca kültür, insana dair olan bütün biçimsel ve davranışsal özellikleri içinde barındıran bir yapıdır. (Aydemir, 2010, s. 20-21) .

Kültür kavramının sosyal bilimler tarafından araştırılan bir konu olmasının sebebi toplumsal tabakada yer alan grupların kültür üzerinden almış oldukları sosyal statüdür. Özellikle kültür sahibi olmanın belirli kesimler tarafından farklı, ayrıcalıklı, gelişmiş gibi sıfatları etiket edinmeleri, kültür kavramına yönelik araştırmalar yapan düşünürlerin dikkatini çekmiştir. Sosyal bilimler kapsamında ele alınan kültür kavramının en genel tanımı ise toplumsal grupların yaşam tarzları olarak ele alınmaktadır. (Dollot, 1991, s. 42-43). Lull'a göre; Kültür, insanın toplumla kurmuş olduğu ve sürekli devinim halinde olan iletişimi sonucunda, kaotik olan çevresini yansıtmaktadır. (Lull, 2001, s. 94-95)

Popüler kültür kavramını ele almadan önce araştırmacılar tarafından kategorize edilen kültürün diğer başlıklarına kısaca değinmekte fayda olacaktır. Bu kategorileri inceleyecek olduğumuzda karşımıza maddi kültür, manevi kültür, kitle kültürü, halk kültürü, yüksek kültür, alt kültür, ulusal kültür gibi kültürel kollar çıkmaktadır.

Maddi kültür, toplumsal tabakada yaşayan grupların kendilerine özgü geliştirmiş oldukları inanç, sembol, hukuk gibi kavramları içerirken (Tolan, 1983, s. 227) manevi kültür, toplumun

etik kuralları, adetleri, günlük yaşayışta başvurdukları pratikleri, sanatı, dili gibi özellikleri içinde barındıran ve toplumun kimliğini oluşturan davranışlar bütünüdür. (Kocadaş, 2006, s. 2-3). Alt kültür, toplumun egemen değerlerine sahip olan bir grubun, aynı zamanda kendilerine ait özgün bir hayat tarzını yaşamaları durumudur. (Erdoğan, 1994, s. 109). Ulusal kültür ise, toplumsal gruplar içerisinde yaşayan bütün alt kültürlerin uzlaşım kurduğu maddi ve manevi tüm değerleri içeren kültür olarak adlandırılmaktadır. (Asiltürk, 2019, s. 6-7). Halk kültürünün kökeni, toplumun geniş tabakasına yayılan, yereldeki gelenek ve görenekleri üreten, yapısı itibariyle karmaşık olmayan kültürdür (Yaylagül & Korkmaz , 2008, s. 130-131). Toplumda seçkin bir sınıfın ve ya grubun yaşam biçimini içeren kültür ise yüksek kültürdür. Halk kültürüne göre devinim içerisinde olan yüksek kültür, sanatsal üretimden, yaratıcı birçok süreci içerisinde barındıran kültürü ifade etmektedir. (Erdoğan & Alemdar , 2005, s. 43-44)

Kültür kavramının kategorileri arasında birbirine en çok benzeyen kültür çeşidi kitle kültürü ve popüler kültürdür. Akademik literatürde de birçok araştırmaya konu olan bu iki kültür çeşidi arasından ilk olarak kitle kültürünü incelememiz faydalı olacaktır. Öncellikle kitle kavramının günümüzde ifade ettiği anlamı tanımlayacak olursak, birçok sosyal grubun içerisinde yaşayan insanlardan bahsedebiliriz. Kültür ise bu gruplar içerisinde yaşayan insanların yaşamları boyunca tüketmiş oldukları bir olgudur. Günümüzde kitle kültürü, kitle iletişim araçlarıyla kitlelere ulaşmakta ve tüketilmektedir. (Erdoğan & Alemdar , 2005, s. 39-41).

Özkök, kitle kültürünü tanımlarken, geniş kitlelere yayılan, endüstriyel bir biçimde üretilen mitlerin tümü olarak ele alır. (Özkök, 1985, s. 107). Kitle kültürünün halka aktarılması dolaylı bir sistem üzerinden mümkün olmaktadır. Batmaz'a, göre bu karmaşık yapı, kitle kültürünü halk kültürü ve yüksek kültürden ayırmaktadır. (Batmaz, 2006, s. 96-99). Bu bağlamda kitle kültürü ve popüler kültürü ele alan Fiske, bu iki kültürün birbirinden farklı olduğunu savunmuştur. Kitle kültürü, popüler kültüre göre kendine özgü bir bütünlüğe sahip olmakla beraber sosyal farklılıkları hedef almaktadır. (Fiske, 1999, s. 215-216)

Kavramsal olarak popüler kelimesi, geniş kitlelerin hoşuna giden ve tüketilen bir yapıyı ifade etmektedir. Bu bağlamda popüler kültür, içinde ideolojik kodlar barındıran, insanların kendilerini hoşnut etmeyen şeylerden uzak durmak için tüketimini yaptığı ve genel geçer bir mutluluk edindiği kültürdür. (Oktay, 2002, s. 17-19). Sanayi devrimi sonrasında dünyayı saran yeni liberal hareketlerle birlikte ön plana çıkan popüler kültür, geniş kitleler tarafından benimsenmiştir. Bu bağlamda popüler kültür kapsamında üretilen kültürel içeriklerde, eğlence

ve halkın anlayacağı biçimde sanat üretimi stratejilerinin ön plana çıktığı görülmektedir. (Akad, 2008, s. 21).

Popüler kültür içeriklerinde eğlence kodlarına sıkça rastlanılması şüphesiz ki üretilen içeriklerin ticari bir kaygıyla üretildiği gerçeğiyle alakalıdır. Bu kaygı doğrultusunda hedef kitlesinin olabildiğince geniş olması, üretilen içeriğin halk tabanında daha fazla tüketilmesi, doğrusal olarak kazanılan finansal başarının daha fazla artması sağlayacaktır. Her ne kadar kültürün içerisinde üretilmiş olan bir ürünün, tüketim ritüeli olsa da popüler kültür özelinde üretilen ürünlerin, üretim motivasyonu açısından yüksek kültür tarafından üretilen ürünlerden farklı bir yere kendisini konumlandırmaktadır.

Yaylagül ve Korkmaz, popüler kültür araştırmaları sonucunda iki farklı görüşün ortaya çıktığını belirtmektedirler. Bu görüşlerden ilki popüler kültürü olumlu bulurken, diğer görüş olumsuz bulmaktadır. Popüler kültürü olumlu bulan araştırmacıların başını ünlü iletişim kuramcısı Marshall McLuhan ve medya alanında önemli araştırmalar yapmış John Fiske çekmektedir. Popüler kültürü olumsuz bularak eleştiren düşünürler ise ağırlıklı olarak Frankfurt Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmaları grubunun düşünürleri karşımıza çıkmaktadır. (Yaylagül & Korkmaz , 2008, s. 129-130)

Dünyaya globalleşme kavramını kazandıran akademisyen/düşünür McLuhan, özellikle kitle iletişim araçları konusunda yapmış olduğu çalışmalarla bilinmektedir. Kitle iletişim araçlarının toplum tabanına olan kültürel etkisini olumlu karşılayan McLuhan, kitle iletişim araçları sayesinde dünyanın bir dönüşüm yaşayarak bir köy formuna dönüştüğünü savunmuştur. Kitle iletişim araçlarının sağlamış olduğu iletişim ve formasyon sayesinde dünyada uzak olan bir yer kalmamıştır. McLuhan, bu duruma küresel köy adını vermektedir. (Yaylagül, 2010, s. 60-61). Buradan hareketle McLuhan, kitle iletişim araçlarıyla halka yayılan popüler kültürü iyimser, özgür ve demokrat bulmaktadır. (Asiltürk, 2019, s. 12)

Popüler kültürü olumlu olarak değerlendiren bir başka düşünür John Fiske, Frankfurt Okulu düşünürleri aksine popüler kültürü, üst sınıflar tarafından üretilerek halka empoze edilmediğini savunmaktadır. Bizzat halk popüler kültürü üreten yapıdır ve üst sınıfa tepki olarak elinde bulundurduğu güçlü bir silahtır. Halk, kendisine dayatılan üst sınıf kültürüne karşılık kendi kültürünü üreterek tüketmektedir. (Lull, 2001, s. 103-104). Bu bağlamda Fiske, popüler kültür ile kitle kültürünü birbirinden ayırmaktadır. Kitle kültürünü, üst tabakada var olan bir endüstri tarafından üretilerek halka yayan, içerik olarak kültürün kodlarını metalaştıran bir yapıyı içermektedir. Popüler kültür ise halkın tabanında endüstriden bağımsız bir şekilde organik

yollarla oluşan bir kültürdür. (Fiske, 1999, s. 35-36). Popüler kültür, kitle kültürü karşılaştırmasını yapan Fiske, iktidar ilişkilerini ön plana çıkartmıştır. Halkı iktidarın karşısında konumlandırmış ve popüler kültürü güçsüzlerin kültürü olarak ön plana çıkarmıştır.

Popüler kültüre ciddi eleştiriler getiren Frankfurt Okulu düşünürleri, popüler kültür ve kitle kültürünün yanına kültür endüstrisi kavramını da literatüre kazandırmışlardır. Popüler kültürü ele alırken yapmış oldukları eleştirilerde, popüler kültürün üst sınıfın hayatlarını temel alan düşsel bir yapı olduğunu savunmuşlardır. (Batmaz, 2006, s. 93-94). Frankfurt Okulu'nun popüler kültürü eleştirilerinin başka bir temeli de kitle iletişim araçlarına karşı yaklaştıkları eleştirel tavırdır. Kitle iletişim araçlarının toplumu sıradanlaştırdığını savunan okul düşünürleri, kitle iletişim araçlarının ideolojik bir yönünün olduğunu savunmuşlardır. Kitle iletişim araçlarının kontrolünü elinde bulunduran hâkim ideoloji üretmiş olduğu kültürel içerikler ve mesajlarla, toplum üzerinde kendi dünya görüşünü yaygınlaştırmaktadır. Söz konusu olan kültürel içeriklerin ideolojik bağlam dışında ele alındığında bile belli bir standarttın dışına çıkmayan, sıradan ürünler olduğuna dikkat çekilmiştir. Popüler kültür çatısı altında üretilen bu ürünler, toplumun algısını da uyuşturmakta ve sıradanlaştırmaktadır. (Köse, 2012, s. 333-334)

Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno tarafından literatüre kazandırılan kültür endüstrisi kavramı bu bağlamda önemli bir yer tutmaktadır. 1947 yılında Adorno ve Horkheimer tarafından yazılan "Aydınlanmanın diyalektiği" makalesinde kültür endüstrisi kavramı, ilk defa telaffuz edilmiştir. (Adorno, 1990, s. 275). Kültür endüstrisi, üretim mekanizmaları üst sınıfın elinde olan, kültüre dâhil olabilecek bütün öğeleri kullanarak bir meta formu oluşturan sistemin adıdır. Kültürün bir meta haline gelmesi, ticari olarak başarı kazanılması anlamına gelmektedir. Topluma sunulmak için endüstri tarafından sürekli üretilen ve yenilenen kültür evrimleşerek yeni bir kültür haline dönüşmektedir. (Adorno T. , 2009, s. 112-113). Adorno, kapitalist üretim sistemi içerisinde boğulan bireylerin tercih etme özgürlüklerinin silikleşerek yok olduğunu belirtmektedir. Bu durumun yanı sıra kapitalist sistemin başat söylemi olarak sayabileceğimiz rekabet özgürlüğünün piyasa dâhilinde hiçbir zaman olmadığını belirtmişlerdir. (Adorno T. , 2007, s. 8-9)

Adorno ve Horkheimer, endüstri tarafından üretilerek, kitle iletişim araçları tarafından halka aktarılan kültür ürünlerinin sürekli bir döngü içerisinde olduğunu vurgularlar. Bu döngünün asıl sebebi endüstri tarafından teknolojik imkânlarla üretimin olmasının yanı sıra, üretim motivasyonu olarak kitlenin ihtiyaçlarını karşılamak olduğu görülmektedir. Söz konusu kültür ürünlerini tüketen insanların bir süreden sonra bu ürünlerin, ihtiyaç olduğuna inanması ve talep

etmesi, üretim döngüsünü sürdüren bir diğer motivasyon kaynağı olarak dikkat çekmektedir. (Horkheimer & Adorno, 1996, s. 7-10). Bu üretimin sonucunda insanlarında endüstri tarafından bir meta olarak görülmesi ön plana çıkmıştır. Sistem çarkı içerisinde çalışan insanların boş vakitlerini değerlendirmeleri için, cezbedici bir seçenek olarak ortaya konan popüler kültür ürünleri, insanların iş dışında arda kalan vakitlerini iyi bir şekilde değerlendirip sonraki gün işlerinde daha iyi çalışmaları için tasarlanmıştır. (Dellaloğlu, 2003, s. 12-13)

Gramsci'nin geliştirmiş olduğu hegemonya kavramı da kültürel araştırmalar kapsamında karşımıza çıkmaktır. İktidar mekanizmasını elinde bulunduran sınıfın, diğer sınıflara karşı ekonomik, siyasi, ideolojik, kültürel üstünlüğünü vurgulayan hegemonya (Arık, 2004, s. 83) bağlamında incelemeler yapan Gramsci, popüler kültürün ne üst sınıfa, ne de alt sınıfa ait bir kültür olduğunu savunmuştur. İktidarı elinde bulunduran kültür, diğer kültürü yok etmeye çalışmaz. Ancak diğer kültürün içinde barınarak hegemonya kurmaya devam eder. Bu durum ise kültürel ekleme yoluyla gerçekleşmektedir. Kültürel eklemeyi en çok yapan kültür diğer kültür üzerinde hegemonya kazanır. (Güngör, 1999, s. 12-13) Bu bağlamda popüler kültür iktidar ile halk arasında bir mücadele alanını temsil etmektedir. İktidarın elinde bulunan güce ve bu güce karşı direnmenin izlerini taşıyan popüler kültür, hegemonyanın yükseldiği ve dengelendiği alanlardan birisidir. (Asiltürk, 2019, s. 14)

Popüler kültür, kitle kültürü, halk kültürü gibi alanlarda çalışmalar yapan bir başka okul İngiliz Kültürel İncelemeler okuludur. 1960'lı yıllarda üretilmiş olan edebiyat eserlerinde sınıfsal eşitsizlikler ve kültürü inceleyen okul düşünürleri, çalışmalarının başlarında kapsam olarak yüksek kültürü ele almış, sonraki yıllarda kapsamlarını genişleterek dönemin popüler kültür alanında ön plana çıkan ürünleri de incelemeye almışlardır. (Yaylagül, 2010, s. 110-112). Okulun önemli düşünürleri arasında bulunan Start Hall, popüler kültürü değerlendirirken ideolojilerle biçimlendiğini belirtmiştir. Hall, popüler kültür değerlendirmelerinde eleştirel bir yöntem kullanırken, Fiske ve Gramsci gibi popüler kültürün iktidar ve halk arasında bir mücadele alanı olduğunun vurgusunu da yapmıştır. (Akgül, 2006, s. 63-64)

Toparlayacak olursak popüler kültürü olumlu olarak değerlendiren ve kazanım olarak gören Fiske, McLuhan gibi önemli düşünürler, kitle iletişim araçlarının getirmiş olduğu demokratik yapıyı savunarak olumlamalarda bulunmuşlardır. Kitle iletişim araçlarının yanı sıra Fiske, popüler kültürü suni bir kültür olarak ele almamış, halkın iktidara karşı elinde ki en büyük koz olarak görmüştür. Fiske'nin bu görüşüne paralel olarak eleştirel kuramcılar Start Hall, Gramsci gibi düşünürler, popüler kültürün iktidar ve halk arasındaki mücadele alanı olduğunun

vurgusunu yapmıştır. Tüm bu olumlu yaklaşımların karşısında popüler kültürü ele alan Frankfurt Okulu düşünürleri, ideolojik bağlamda popüler kültürü değerlendirmiş ve içerik olarak insanlara üst sınıfın ideolojisini yansıttığını ve alıştırdığını savunmuşlardır.

## 1.2. İDEOLOJİ VE SANAT

Sosyal bilimler kapsamında ideoloji kavramı farklı tanımlar ile karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak ideoloji kavramını Fransız Devrimi sırasında, düşünürler tarafından ortaya çıktığını kabul etmekle beraber, kavramsal olarak ideoloji terimine kaynak olan fikirlerin daha eski dönemlere dayandığını söyleyebiliriz. (Çelik, 2005, s. 28-29) . Bu bağlamda Eagleton, (Eagleton, 2015, s. 18) ideolojinin on altı farklı tanımını yapmıştır. Ancak bu on altı farklı tanımın nitelik bağlamında bir birbirlerinden kopuk olduğu, yine Eagleton tarafından belirtilmiştir. Heywood'a göre, ideoloji kavramının tanımlanması konusunda bu kadar çok görüş ayrılığının olmasının nedeni, tarihsel süreçte ortaya çıkan birçok ideolojinin, karşı ideolojilere bir üstünlük aracı olarak kullanılması ile alakalıdır. (Heywood, 2007, s. 7) Siyaset bilimci Micheal Freeden, ideolojiyi gerçekleri perdeleyen üniter bir sistem olarak görür. (Freeden, 2011, s. 17). Lull ise, ideolojiyi, tüm değer ve yönelimlerin, örgütlü bir hal alma şekli olarak tanımlamaktadır. (Lull, 2001, s. 19).

İdeoloji konusunda farklı yaklaşımlar karşımıza çıksa da tüm bu kavramların dayandığı temel nokta çatışma teorisidir. Çatışma teorisi, toplumsal yapının iktisadi ilişkiler üzerinden oluştuğu üzerine kurulur. (Arslantürk & Amman , 2000, s. 487) Çatışma kuramının çıkış noktasında Marks ve Weber'in çalışmaları etkili olmakla beraber, iki farklı görüş ortaya çıkmıştır. Marks'ın çalışmalarını referans alan görüş, eleştirel olmayı ahlaki bir tavır olarak ele alırken, çatışmanın ortadan kalkabileceği bir toplumun olabileceğini bir ütopya olarak kabul etmişlerdir. Weber'in görüşlerini benimseyen düşünürler, çatışmanın her zaman devam edeceğini savunmuşlardır. (Wallance & Wolf, 2004, s. 81-83)

Ortaya koyduğu çalışmalarında Hegel'den etkilenen Marks, dünyanın dönüştürülmesini yorumlarken tarihsel materyalizm yaklaşımını ön plana çıkarmıştır. (Debord, 2016, s. 44-45). Marks, tarihe şekil veren en önemli unsuru ise sınıf çatışması olarak görmüştür. (Topakkaya, 2008, s. 378). Bu süreçte çalışmalarında diyalektik kavramından etkilenen Marks, Hegel'in idealizmini reddetmiştir. Hegel'e göre, diyalektik birçok çatışmadan meydana gelen tez, antitez ve sentez olarak gerçekleşen bir süreçtir. Marks ise, diyalektiği insanın ihtiyaçlarını karşılama durumu üzerinden ele almış, buradan hareketle tarihsel değişimin nedenini ekonomik sistemde

ortaya çıkan karşıtlıklarla bulmuştur. Marks'a göre ekonomik sistem içerisinde yer alan karşıtlıklar var olan sistemi yıkacak ve bunun sonucunda iki aşamalı olarak sosyalizm ardından ise komünizm ortaya çıkacaktır. (Allan, 2007, s. 15-16; aktaran; Oçak, 2018 s. 62 ).

Marks ideoloji kavramı üzerindeki çalışmalarında yöntem olarak üretim-tüketim ilişkisinde var olan değişimler va paylaşımları inceleyerek ideolojinin net bir tanımına ulaşmaya çalışmıştır. (Hall, Gustafsson, Lumley, Blum, & McLennon, 2014, s. 7-8). Bu doğrultuda Marks, ideoloji kavramını ikiye ayırır. İlk olarak ideolojiyi bir yanılsama olarak görürken, diğer bir yaklaşımında ise toplumsal sınıfların zihinsel donanımı olarak ele alır. Marks'a göre, ideoloji açık bir terim olmakla beraber, üst sınıfın düşünce yapısını alt sınıfın gözünde meşrulaştıran bir kavram olarakta ele aldığını söyleyebiliriz. (Fiske, 2003, s. 221) . Eleştirel kuramların ideoloji tanımlarının çoğunda Marks'ın ideolojiye yaklaşımının etkisi olduğunu söyleye biliriz. Ancak Marks sonrası eleştirel kuramcıların yaptığı ideoloji çalışmalarında ideoloji, değişik yöntemlerle tanımlanmıştır. (Kazancı, 2006, s. 69).

Görüldüğü üzere Marks, ideoloji kavramı üzerinde çalışmalarını yürütürken egemen ideolojinin toplumu ve dünyayı dönüştürme sürecine değinmiştir. Bu süreçte diyalektik kavramını ön plana çıkararak yorumlamış ve tarihsel materyalizm yöntemini geliştirerek, sermaye ideolojisinin ilişkilerini yakından incelemiştir. Bu çalışmalarının ana fikri, işçi sınıfı ve proletaryanın çıkarlarını gözeterek dünyanın dönüşmesi üzerine belirli analizler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Marks'ın, birçok çalışmasında olduğu gibi ideoloji konusunda ki çalışmalarının da akademik olarak önemli bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Marks'tan sonra ideoloji üzerine çalışmalar yapan düşünürler, Marks'ın çalışmalarında kültür kavramını göz ardı ettiklerini düşünerek Marks'ın temelini kurduğu yöntem üzerine, kültür kavramını da ekleyerek bir takım araştırmalar yapmışlardır. Bu araştırmaları yapan düşünürleri dogmatik Marksistler, post Marksist olarak adlandırarak eleştirecektir. Dogmatik Marksist düşünürler, Post Marksist'leri kültürel indirgemeci olarak görürken, Post Marksist düşünürler ise dogmatik Marksist'leri ekonomik indirgemeci olarak görmektedir. Özellikle Gramsci, Althusser ve ilerleyen süreçte Frankfurt Okulu düşünürleri, Post Marksist olarak adlandırıldığını söyleyebiliriz. Tüm bu süreçler ve Post Marksist düşünürlerin ideoloji, dil, kültür gibi kavramlar üzerine çalışmalar yapmaları akademik olarak farklı kırılmalar ve gelişmeler yaşanmasına sebep olmuştur. (Oçak, 2018, s. 58-59).

Dogmatik Marksist düşünürler, Post Marksist düşünürleri ekonomik etkenleri ihmal ederek kültürel indirgemeci bir şekilde yaklaştıkları için eleştirdiklerinden bahsetmiştik.. Bu düşünürlerin başında ise Antonio Gramsci ile Lois Althusser gelmektedir. (Çelenk, 2008, s. 13) Marks'ın çalışmalarını yaptığı yıllar içerisinde ki tarihsel koşullar ve şartlar üzerinden bugüne dair bir değerlendirme durumunun zor olduğunu söyleyen Althusser, üzerinde düşündükleri ve çalıştıkları kavramların yine de Marksist literatürde yer alacağı gibi söz konusu literatüre katkısının da olduğunu belirtebiliriz. (Althusser, 2014, s. 14). Söz konusu iki düşünür Antonio Gramsci ve Louis Althusser'in, kültür kavramını ele almaları ile birlikte sadece ekonomik boyutu olan Marks'ın çalışmalarını çok boyutlu hale getirmiş ve Marks'ın yöntemini güncellemişlerdir.

Antonio Gramsci'nin ideoloji ile ilgili çalışmalarının merkezinde burjuva ideolojisi yer almaktaydı. Azınlık olan bir sermaye grubunun, çoğunluğa hükmetmesi üzerine bir takım araştırmalar yaparak hegemonya kavramını geliştirdi. Gramsci'nin ortaya atmış olduğu hegemonya kavramı, toplumda yönetici sınıfında yer alan azınlık bir grubun toplum içerisinde yaşayan diğer tüm grupların ideolojik ve kültürel kontrolünün yapılmasını açıklamaktadır. (Yaylagül, 2010, s. 109-110). Yönetimi elinde bulunduran azınlık grup, devlet kurumlarına sahip olduğu gibi, kitle iletişim araçlarına da sahiptir. Gramsci, bu noktada organik aydınlar kavramını ön plana çıkarmaktadır. Toplumda yer alan organik aydınlar çatısı altına giren öğretmenler, din adamları, kitle iletişim alanında çalışan birçok kişi topluma belirli fikirler vererek, toplum üzerinde belirli bir kanaat oluşturmaktadır. Organik aydınların toplumu yönlendirdiği fikirlerin temelinde ise egemen olan sınıfının ideolojisi yer almaktadır. Organik aydınlar toplumun anladığı gündelik dil ile egemen ideolojinin görüşlerini yayarak toplum üzerinde bir sağduyu veya rıza oluşturarak toplumun kontrolünü egemen sınıf adına kolaylaştırırlar. Sağduyu yönetilen toplumlara, yönetim altında yaşamanın pratiklerini öğretirken sistemin sürekli ön plana çıkan ve toplumun belli kesimleri tarafından fark edilen aksaklıklarını kapatması için devamlı bir devinim haline girer. Bunun sebebi değişen koşullar ve ya sistem eksiklikleri ne olursa olsun rıza yeniden üretilerek kazanılmalıdır. Bu sebepten dolayı sağduyu kavramı hareketli ve dönüşüm içerisindedir. (Yaylagül, 2010, s. 112-113).

Marks'ın, ideolojiyi iki farklı temele oturturken bu temeller üzerindeki ilk tanımlamasında ideolojiyi yanılsama olarak ele almıştır. (Fiske, 2003, s. 221). Althusser ise, ideolojinin zihinsel bir sürecinin olmadığını ve tamamen zihin dışı bir süreçte geliştiğini belirtmektedir. İdeoloji dış dünyada olan bir gerçeğin temsiliyetini üstlenmez aksine ideoloji dış gerçeklikten bağımsız olarak hayali bir temsil ile insan zihnine girer. (Kazancı, 2006, s. 57). Althusser'e göre, ideoloji

insanları birey olarak ele alır. İdeoloji üretiminde ve üretilen ideolojilerin toplum tarafından benimsetilmesinde ise devletin ideolojik aygıtları devreye girer. (Gürçınar, 2015, s. 450). Toplumda iktidar olan burjuva sınıfının ideolojisi toplumda yaşayan bireylerin yaşantısında yer alan isteklerini ve taleplerini belirlemektedir. Tüm bu talepler ve yaşam biçimleri insan zihni tarafından üretilmeyip sonradan öğretilir. Toplumsal hayatta uyguladığımız bütün pratikler egemen ideoloji -genellikle devlet- tarafından ideolojik aygıt olarak topluma öğretilir. Toplum içerisinde yer alan ve toplumu sürekli olarak yeniden üreten okul, kilise, medya gibi kurumlar Althusser tarafından devletin ideolojik aygıtları olarak adlandırılır. Devletin ideolojik aygıtları toplumsal düzenin sürdürülebilirliği için oldukça önemlidir. Sistem içerisinde yer alan bireylerin görevleri, hangi şartlarda ne yapmaları gerektiği gibi birçok öğreti devletin ideolojik aygıtları tarafından sessiz bir şekilde topluma öğretilmektedir. Toplum içerisinde yaşayan bireylerin var olan egemen ideolojiye rıza göstermeleri ve rızayı yeniden üretmeleri ile sistem kendi içerisindeki devinimi devam ettirir. (Oçak, 2018, s. 69)

Marks'ın yaptığı çalışmaların ekonomik temelli olduğu ve çağı açıklamakta güçlük çektiği eleştirisiyle yeni çalışmalar yapan Post Marksist düşünürler, kültür kavramını da ele alarak kültüre dair olan birçok unsuru da ideolojik olarak incelemede Marksist bir yöntem geliştirmişlerdir. Özellikle gündelik hayatında devinim halinde olan kültür kavramının içerisindeki ideolojik unsurları incelemek başta Gramsci ve Althusser olmak üzere birçok post Marksist ve kültürel incelemeler yapan araştırmacıların ilgisini çekmiştir.

Marks'ın geliştirdiği metodolojiler üzerine kültür gibi kavramları ekleyen post Marksist düşünürler, kültür kavramı üzerinden kapitalist sistemin toplum üzerinde geliştirdiği ya da dayattığı kültürel bazı unsurları incelemeye almışlardır. İncelemeye aldıkları kültürel ürünler arasında sanat üzerine çalışmalardan da bahsetmek mümkündür.

Öncelikle sanat kavramının tarihsel gelişimini inceleyecek olursak ilk olarak sanat kavramının ne ifade ettiği sorusunda uzlaşılmış bir tanım göremeyiz. Antik Yunan'da Platon'a göre, sanat bir taklittir. Rönesans yıllarında ise dahi bir sanatçının elinden çıkan bir eserdir. Modernite ile birlikte ise insanın birey ve kimlik olma özelliklerini dışa vurduğu bir alandır. Yirminci yüzyıl sonrası ise sanat içeriğinin biçimden daha çok önemsendiği temsil haline gelen bir kavramdır. (Değirmenci, 2017, s. 3)

1930'lu yılların başında Almanya'da sanat eleştirmenliği yapan Benjamin, kapitalizmin altyapıda kültürel ve sanatsal bazı değişimlerin yaptığını ve bunun sonucunda sanat eserinin aurasını kaybettiğini belirtmektedir. Ancak alt yapıda meydana gelen bir takım değişimlerin

aynı zamanda üst yapıyı etkilediğini de belirtmektedir. (Aydoğan, 2014, s. 27-28) Benjamin'in ''Aura'' ile kast ettiği şey ise sanat eserinin biricikliği ya da sahiciliği olarak adlandırılabilir. Bu yaklaşım özellikle Rönesans sonrası ön plana çıkan sanat eserini ortaya çıkaranın, dahi bir sanatçının olması gerektiğini göz önüne sermektedir. (Bürger, 2004, s. 72-79) . Tüm bu yaklaşımlar sonucunda Benjamin, fabrikasyon bir üretim sistemin çıkan metaların sanat eseri olmadığını belirterek eleştirilerini geliştirmiştir.

Frankfurt Okulu düşünürleri, kapitalist sınıfın ortaya çıkardığı kültürü incelerken Adorno ve Horkheimer'ın, ''Aydınlanmanın Diyalektiği'' isimli çalışmasında yer alan kitle kültürü ve kültür endüstrisi gibi bazı kavramları ön plana çıkarmışlardır. Adorno'ya göre, kültür endüstrisi gelişen teknoloji ile ortaya çıkan kitle iletişim araçlarının etkilediği bir kültürü, kitle içerisinde organik olarak gelişen kültürü tahakküm altına almasını ifade etmektedir. (Adorno, 2016, s. 47-49). Anlaşılacağı üzere kültür endüstrisi bir üst yapının kitle iletişim araçlarını kullanarak seri üretim yaparak oluşturduğu ve halka dayattığı kültürdür. Kitle kültürü ise dolaysız olarak halkın içerisinde popüler olan ve ortaya çıkması belirli bir zaman alan kültürel kodları içinde barındıran kültürdür. Adorno bu bağlamda sinema ve radyoyu kültür endüstrisinin bir ürünü olarak görmekte ve sert eleştiriler getirmektedir:

> ''Sinema ve radyo günümüzde kendilerinin sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırırlar ve görevin başındaki genel müdürlerin gelirine ilişkin rakamlar kamuya ilan edildiğinde, tüketime hazır ürünlerin toplumsal gerekliliği konusunda kuşkular dağılır.'' (Adorno, 2016, s. 48)

Tüm bu veriler ışığında kültür endüstrisi ve kitle kültürü özelinde belirli bir ayrıma gitmenin faydası olacaktır. Herhangi bir kültürel yapıtın özgünlüğü sonucunda toplumsal bir eleştiri ya da topluma farklı bir yol gösterme fırsatına sahipken, kültür endüstrisinin kontrolü doğrultusunda çıkan kültürel yapıtlarda, bu durum söz konusu olmayacaktır. (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 163-164) . Kültür endüstrisinin fabrikasyon sisteminden çıkan yapıtları inceleyen Adorno, sinema filmlerinin dramatik eğrisinin aynı olması, müziklerin ritimlerinin belirli bir estetik anlayıştan çıktığı ve birbirinin kopyası olduğunu belirtmektedir. (Adorno, 2016, s. 53-55). Anlaşılacağı üzere Adorno'nun sanat yapıtından beklediği kendi içerisinde özgün olması ve toplumu uyandırarak harekete geçmesini sağlamasıdır. Bu açıdan bakacak olursak Adorno'nun, avangard bir sanat anlayışını ön plana çıkardığını görebiliriz.

## 1.3. KÜRESELLEŞME, KÜLTÜR VE SİNEMA

Küreselleşme kavramı, özellikle sanayi devrimi ve dünyada hâkim olan liberal ideoloji sonucunda akademik literatürde sıkça kullanılan kavramlardan birisi olmuştur. Robertson, küreselleşme kavramını tanımlarken geniş ve birçok unsurdan oluşan dünyanın tek bir mekâna daralmasından söz etmiştir. (Öngören, 2002, s. 449). Held ve McGrew, küreselleşmeyi kıtalar arası, toplumsal ilişkileri örgütleyen ve dönüşümünü sağlayıp temsil eden bir süreç olarak ele alır. (Held & McGrew, 2008, aktaran; Kürkçü, 2013, s. 2). Küreselleşme ile ilgili tüm bu tanımların ortaya çıkmasında şüphesiz iletişim teknolojisinin gelişmesinin büyük bir payı vardır. Kanadalı iletişim bilimci Mc Luhan'ın, iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve medya politikaları ile birlikte dünyanın global bir köye dönüşmesi gerçeğini bir çok çalışmasında sıkça vurgulamıştır.

Genel hatlarıyla küreselleşme üzerine yapılan çalışmaları incelediğimiz zaman karşımıza dünyanın soyut olarak küçülmesi çıkmaktadır. Küreselleşmeyi tarihsel süreçler üzerinde değerlendirmeye çalışan sosyolog Wallerstein, küreselleşmenin 16 yy. da başlayan coğrafi keşifler sürecine kadar uzandığını belirtmektedir. (Wallerstein, 2005, s. 6-8). Tarihsel olarak küreselleşme kavramını sömürgecilik faaliyetlerine dayandıran Wallerstein, haricinde başka araştırmacılarda küreselleşmenin tarihi konusunda farklı milatlar koymaktadır. Yapılan çalışmlarda medeniyetin başlangıcından, 1980'li yıllarda dünyada tirend olan bir çok liberal politikalara kadar küreselleşme konusunda birçok milat ve kırılma noktası verilmektedir. (Aktan & Vural, 2004, s. 28-30)

Küreselleşme kavramınının tarihsel süreçleri ile ilgili yaklaşımları incelediğimiz zaman küreselleşmenin yeni bir kavram olmadığını, coğrafi keşifler ile başlayan sömürgecilik faaliyetleri ile adı konmayan bir fenomen olduğunu söylebiliriz. Özellikle ilerleyen yıllarda Asya ve Afrika toplumları üzerinde kurulan kolonileşme faaliyetleri, endüstri devrimi, yerelliğin ve köylülüğün yerini kentleşmeye bırakması, küreselleşme kavramını göz önüne çıkarmıştır. Küreseleşmenin dünya üzerinde getirdiği ekonomik değişikliği ile küresel pazar kavramının ortaya çıkması, yerel olan pazarların yok edilerek küresel yabancı pazarlara bağlanması, ticari ve sürüm odaklı tüketimin yaygılaşması ile birlikte küreselleşmenin, ekonomik boyutunda karşımıza kapitalizm kavramının çıktığını görmekteyiz. (Koç, 2003, s. 52-54, aktaran; Şimşek, Ilgaz, 2007)

Ekonomik küreselleşmeyi kısaca tanımlamak gerekirse devletler arasındaki pazar faaliyetlerinin gelişerek ekonomik ilişkilerinin artması ve yaygınlaşması durumudur. (Fischer, 2003, aktaran; Kıvılcım, 2013) Yoğunlaşan ticari faaliyetler sonucunda devletler arasında karşılıklı bağımlılıklar artmakta ve mecburiyet haline gelmektedir. (Aslan, 2005, s. 13). Bunun sonucunda üretim varyansyonları eksik devletler, dev şirketlerin pazarı olarak modern bir koloni haline gelmiştir. Bu anlamda ideolojik olarak küreselleşme kavramının ekonomik işlevi ile beraber kapitalizmle iç içe geçtiğini görmekteyiz.

Timur'a göre, küreselleşme tarihi kapitalizmle eklemlenmiştir. (Timur, 2004, s. 12-20). Talas ise, küreselleşmenin zengin ülkerin, fakir ülkeler karşısında hegemonya olarak kullanıldığını söyleyerek, yoksul ülkelerin hegemonik kurallara uymaması konusunda bir çok yaptırım ile karşılaşacağını ve bunun sonucunda piyasadan dışlanarak yok edileceğini belirtmektedir. Bu durum ile zengin olan ülkelerin hegemonyalarının bir tek ekonomik boyutta olmadığını toplumsal, kültürel ve siyasal bir çok boyutunun olduğunu belirtmektedir. (Talas, 2005, s. 100-101).

Küreselleşmenin ekonomik temelleri arasında karşımıza çıkan büyük pazarlar ve dev holdingler gerçeği ile tüketim kültürü kavramıda günlük hayat içerisine girmiştir. Özellikle küreselleşmeye ideolojik bir eklemlenme yapan kapitalizmin sürdürülebilirği açısından tüketim kültürü kavramı önemli bir kavramdır. (Timur, 2004, s. 12-20) Marks, tüketim kültürünün yarattığı ihtiyaçları kapitalist sistemin metaları olarak belirtmiştir. Tüketim kavramını ise ikiye ayırarak insanın hayati ihtiyaçlarını sürdürmesini gerektiren gerekli tüketim unsurları ile lüks tüketim unsurlarını ele almıştır. Gerekli tüketim unsurları, insanların doğal tüketimi olarak ele alınırken, lüks tüketim unsurları kapitalizmin insanlara dayatmış olduğu metalar olarak ele alınmıştır. (Ritzer, 2000, s. 82-83). Günümüzde gelişen küresel rekabet ile beraber meta olarak üretlen mallar ve ya hizmetler birer arzu nesnesi haline gelerek tüketicileri ayartmakta ve pazardaki olağan rakipleri diskalifiye etmeye programlanmaktadır. Bunun sonucunda bir doyuma ulaşmayan küresel üreticiler pazarı daha fazla genişletmekte ve yeni arzu nesneleri üretmektedir. (Bauman, 2006, s. 83-84)

> "İdeal olarak, hiçbir şey bir tüketici tarafından kucaklanmayacak, hiçbir şey ölüm bizi ayırana kadar taahhüdünde bulunmayacak, hiçbir ihtiyaç tamamen doyurulmuş olarak görülmeyecek, hiçbir arzu nihai görülmeyecektir. Her bağlılık yemini ve her taahhüde 'bir sonrakine kadar' şartı iliştirilmelidir" (Bauman, 2006, s. 94)

Görüldüğü üzere küresel ekonominin yaratmış olduğu pazar algısı ve tüketim toplumunda bütün bireyleri tüketime dahil etmek birinci hedeftedir. Ancak Baudrillard, tüketim kültürü ve tüketici kavramını ele alırken, tüketim yapan bireylerin daha fazla metaya ulaşmasını, sürekli maddi harcamalar yapılması durumu üzerinden tüketici sıfatı takmamaktadır. Tüketim kültürünün tüketici bireyler üzerinde yaratmış olduğu anlam daha çok dikkat çekmektedir. Tüketim kavramı daha çok tüketimin insanların algısında bir temele oturması ve amaç olarak görülmesi durumudur. Bu durum ise maddi ve somut olan tüketimin soyut ve simgesel olmasına yol açmıştır. (Baudrilliard, 2011, s. 239-242). Böylelikle serbest pazar koşullarında tüketici olarak konumlanan bireyler tüketim kavramını bir amaç olarak görerek temel ihtiyaçlarını karşılamak yerine simgesel haz alma peşine düşecektir.

Talas'a göre, küreselleşmenin ekonomiden sonraki en etkili alanlarından birisi kültürel küreselleşmedir. Bir yandan küreselleşme kavramının artık bir kültür olarak algılanması, diğer taraftan ise kültürün küreselleşme süreçlerinden etkilenip yerelliğini kaybederek orjinalliğinden uzaklaşması, küreselleşme ve kültür arasındaki ilişki hakkında fikir vermektedir. (Talas, 2004, s. 242, aktaran; Talas, Kaya, 2007 s.151). Tuna'ya göre, bu süreç medya araçlarının gelişmesi ile başlayarak küresel kültür adıyla gelişmekte olan toplumlara ait kültürlere batı kültürünün enjekte edilmesidir. Bu kültürlerde batı kültürü, dominant olarak yereldeki kültürün homojenliğini kaybettirmektedir. (Tuna, 2012, s. s-4)

İletişim ve medya alanında yaşanan bir çok gelişme ile beraber toplumların külterlerarası ilişkileri güçlenmiştir. Bunun sonucunda kapalı olan toplumların kültürleri küreselleşme ile beraber açık bir konuma gelmiştir. Böylelikle dünyanın farklı noktalarında yer alan kültürler, başka kültürlerin özellikleri ve tarzları hakkında bilgi sahibi olmuşlardır. Tüm bu süreçlerin sonucunda kültürel küreselleşme kaçınılmaz bir son olarak karşımıza çıkmıştır.

Kültürel küreselleşme neticesinde karşımıza iki farklı sonuç çıkmaktadır. Bunlardan ilki, kültürlerarası etkileşim sonucunda kültürlerin birbirlerini etkileyerek zenginleşmesini sağlamasıdır. Diğer bir sonuç ise, değişime maruz kalan kültürün homojenliğini yitirerek egemen olan kültürün altında ezilmesi ve ona benzemesidir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda iletişim teknolojisi ve medyaya yön veren batı kültürünün sistematik ve tek yönlü olarak gelişmekte olan ülkelerin kültürlerinde hegemonya kurması ile sonuçlanmaktadır. Mevcut yerel kültürlerin gelişiminde ziyade değişimi gözetlenerek orjinalliği yitime uğrayan, batıya benzeyen heterojen bir kültür ortaya çıkmaktadır. (Maroğulları, 2005, s. 1279-1280)

Kültürel küreselleşme süreçlerine eleştirel yaklaşan düşünürler, yukarıda izah edilen hegemonya kuran bir kültürün başka kültürleri dejenere etmesinden dolayı eleştiriler getirmektedir. Bu durumun bir başka açıklamasıda kolonyalizmin yeni bir boyut kazanmasıdır. (Talas & Kaya, 2007, s. 154). Berger, küreselleşmiş olan kültürün içerik yapısının Amerikan kültürü içeriğine yakınlığını vurgulamıştır. (Berger & Huntington, 2003, s. 10) Kültürel küreselleşme sonucunda ortaya çıkan yeni heterojen kültürün sonucunda toplumda yaşayan bireylerin birbirlerine bezemesi durumu ve ya hakim kültür olan Amerikanlaşma durumu söz konusudur. Bunun sebebi ise belirtildiği gibi Amerikanın hakim ideoloji ve kültür olması ile alakalıdır. Amerikan kültürü etkisi taşıyan tüketim metalarının daha çok satış yapması, bireylerin zihinsel süreçlerindeki değişimler, giyim tarzından eğlence formlarına kadar bir çok yaşam biçiminde Amerikanlaşma karşımıza çıkmaktadır. Her şeye rağmen hegemonya kuran Amerikan kültürü, otoriter yönetimlerin gücünü aşacak şekilde tabanda kabul bulmaktadır. (Talas & Kaya, 2007, s. 153)

Küreselleşmenin kültürel sonuçlarının değerlendiren Ritzer, ‘’Mcdonaldslaşma’’ kavramını ön plana çıkarmıştır. McDonaldslaşma, Amerikan yemek kültüründeki fast food zincirlerinde yer alan sürecin toplumsal hayata sirayet etmesidir. Bu sirayet süreci ilk olarak bireyin doyuma ulaşma sürecinin kısalması ile başlamaktadır. Birey, isteme dürtüsünün oluşmasından en kısa sürede bir fast food zincirinde doyuma ulaşabilir. Bu süreçte paranın, emek karşılığı daha kolay hesaplanabilir. Fast food kültüründe sunulan ürünlerin standart ve paket haline gelmesi tüketicinin başka bir istekte bulunmamasını sağlamaktadır. Tüm bu McDonaldslaşma sürecinde tüketicinin kontrolü tamamen sermayenin elindedir. Buradaki tüketici kontrolü tüketiciyi kuyruğa sokan, rahatsız sandalyelerde oturarak hızlıca yemek yemesini sağlayan bir an önce gidip yeni müştesinin gelmesini planlayan kontrollerdir. McDonaldslaşmanın getirmiş olduğu tüm bu standartlar sadece fast food kültüründe değil hayatın her alanında sirayet ettiği gözlenmektedir. (Ritzer, 2011, s. 63-68)

Tüm bu bilgiler ışığında batının ekonomik, sosyal ve zihinsel anlamda dünyaya yön vermesinin sonucu olarak kültürel hegemonya kurması ve bir çok yerel kültürü kendisine benzetmesi ve ya etkilemesi söz konusudur. (Erkızan, 2002, s. 71). Sonuç itibariyeler egemen kültürün elinde küreselleşmenin bir karşı toplumları birer heterojenleştirme ya da kendisine benzetme yolunda kullanıldığını görmekteyiz. Kültürel anlamda Ritzer’in, Mcdonaldslaşma örneği sadece fasat food süreçlerini anlatmakla yetinmez. Özellikle kültürel küreselleşmenin kapitalizm ideolojisini taşıması ve kültürlerin tüketime yönelik yeniden dizayn edilmesi gerçeği karşımıza çıkmaktadadır.

Bu bilgiler ışığında küresselleşmenin tek bir dünya oluşturmak gibi bir misyonunun olduğunu söyleyebiliriz. Bu misyon doğrultusunda siyasal küreselleşme ile ulus devletlerin saydam hale gelmesi, ekonomik küreselleşme ile uluslararası pazarların oluşması ve devletlerin birbirine ekonomik olarak bağımlı oması, kültürel küreselleşme ile gelişen iletişim ve medya teknolojileri ile homojen halde sürdürülen kültürlerin egemen bir kültür ile heterojenleşip egemen kültüre benzemesinden söz edebiliriz. Tüm bu süreçler en başta belirmiş olduğumuz gibi çeşitliliği yok eden melez ve tek bir dünya yaratmaktadır. Özellikle küreselleşmenin ideoloji olarak kapitalizme eklemlenmesi bu bağlamda yereldeki unsurlar ne olursa olsun egemen sermaye tarafından gerek kültürel, gerek ekonomik bir meta olarak görülmüştür. Özellikle kültür ürünü olarak ele aldığımız sinema, edebiyat, resim, müzik vb. gibi sanatların tek tipleştirilmesi ve küresselleşmeye uygun bir içerik ile yerel kültürle buluşmasından söz edebiliriz. Tüm bu süreçler sonucunda tek yönlü bir ekonomi, kültür akışı görülmektedir. Yerelde yaşayan toplumlar bu tek boyutlu ilişkide her zaman tüketici konumundadır.

Bir kültür ürünü olarak sinema günümüzde en popüler sanatlardan birisi olarak dikkat çekmektedir. Özellikleşe ikinci dünya savaşı sonrası Holywood tarafından endüstri haline gelen sinema dünyanın bir çok ülkesinde yaşayan toplumlara görsel bir şölen sunmaktadır. Çalışmamız da ele aldığımız tüm bu noktalarda küreselleşmenin hegomonik unsurlarından bahsettik. Holywood film endüstrisinide bu doğrultuda incelemek gerekirse üretilen filmlerin içerik analizine kabaca bakmata fayda olacaktır. Holywood endüstrisinin üretmiş olduğu filmlerde aynı tarzda giyinen karakterlerin, aynı yeme içme kültürüne sahip olması ve yine aynı yaşam tarzlarında sahip olması sürekli olarak tekrar eden bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Az gelişmiş ülkelere pazarlanan bu filmleri izleyen toplumun ise kendilerine rol model olarak Amerikan kültürünü alması kaçınılmaz bir sondur. Yine bu filmlerde bir çok sübliminal mesajlar verilerek toplumun bilincinin yönlendirildiği iddiaları, doğu kimliği üzerinden oryantalist bir yaklaşım ile batı kimliği oluşturulması gibi eleştiriler söz konusudur. (Toros, 2017, s. 8-9). Tüm bu eleştirilerin yanı sıra sinemanın bir kültür ürünü olduğunu unutmamak gerek. Kültürün içerisinden çıkan her sanat dalı kültürün özelliklerini taşımaktadır. Bu özellikleri taşıdığı için bir sanat dalında art niyet aranması zorlama bir komplodur. Ancak söz konusu kültürel özelliklerin sürekli bir propaganda aracı olarak kullanılması durumu kültürel emperyalizm, ya da kültürel bir kolonyolizm olarak adlandırılabilir. Söz konusu Holywood filmlerine getirilen eleştirilerin bir çoğununda propaganda amaçlı ve emperyalist bilinçlerle yapıldığını iddia ederek getirilmektedir.

Holywood endüstirisinin ürettiği filmlerin propaganda ve kültürel emperyalizm olarak ele alan eleştirilere somut örnek olarak Pentagon'un resmi Amerikan ideolojisini temsilen üretilen filmleri denetleme durumu örnek olarak verilmektedir. Valantin'e göre, bu filmler kontrol mekanizmasından geçirilerek piyasa sürülmekte ve ihraç edilmektedir. (Valantin, 2006, s. 58-60) Amerika'nın politik ve stratejik planlarının bu filmlerde bulunması ve propaganda olarak kullanılması Hollywood sinemasının aslında kültürel bir ürün olmaktan ziyade politik ve emperyalist bir ürün olması gerçeğini gözler önüne sermektedir. (Valantin, 2006, s. 9-11). Holywood endüstirisinin trend olan ve ihracat rekoru kıran filmlerini kabaca inceleyecek olursak özellikle aksiyon filmlerinde kahramanın Amerika'lı ve beyaz olması, kötünün ise dönemin politik ikliminde Amerika'nın rakibi olan devletlerden ve ya toplumlardan karşımıza çıkması durumu söz konusudur. Rambo filmlerinde Vietnam'da vahşi yerlilere karşı kahraman olarak savaşan Sylvester Stallone, yine Rocky filminde Sovyetler Birliğinden gelen robotik bir kötü adam olan boksör rakibini nakavt etmeye çalışmaktadır.

Holywood endüstirisinin kültürel dayatmalarını ve küreselleşme stratejilerini inceleyen Buyan, var olan endüstrisinin yıllarca kültürel bir birikime sahip olan topluluklarda nasıl etkili olduğuna yönelik sorular sormuştur;

> ''Kültürel dayatmadan ve buna bağlı tüketimin körüklenmesinden söz edilirken Amerikan sinemasının karşı konması zor endüstriyel gücü olan Hollywood'un küreselleşmedeki rolünü görmezden gelemeyiz. Peki, kültürüyle, yaşamıyla adı gibi olan "Yeni Dünya"nın kültürel ve yaşamsal altyapıya sahip, tarihi geçmişi olana kendi gerçeklerini sunabilmesi nasıl mümkün olmaktadır?'' (Buyan, 2007, s. 219)

Buyan'ın, bu soruya cevap olarak ulaştığı sonuç ise ikinci dünya savaşı sonrasında gelişen bireyselleşme halinin bir sorun olarak günümüzde devam etmesidir. Söz konusu bireyselleşmeyi ideolojik olarak besleyen akımlardan biriside Holywood endüstirisinin ürettiği filmlerdir. Bu filmlerin insanların algısında kollektivizme zarar vermesi ve bireyselleşmeyi yüceltmesi sonucunda var olan olaylara bir reaksiyon verememe gibi bir sonuç ortaya çıkarmaktadır. Bu durum varolan bir ideolojinin sanatsal bir form aracılığıyla dayatılması ve bunun sonucunda başka sesler çıkarmak isteyen sinema hareketlerinin sesinin duyulmaması gerçeğini ön plana çıkarmaktadır. (Buyan, 2007, s. 219). Küreselleşme kavramının, kapitalizm ile eklemlenmesi ve doğal olarak yaratılan tüketim kültürü sistemine hizmet etmesi, kültürel olarak küreselleşen dünyada var olan endüstri sinemasında bireyselleşmenin özendirilmesi ve

övgüye değer olması küreselleşme ve kapitalizm arasındaki bağı gösteren bir başka örnek olarakta karşımıza çıkmaktadır.

Buyan'a göre, sinemanın diğer sanat dallarında daha maaliyetli olması ve yüksek rakamlar getiren bir kar marjının olması ekonomik pazarda önemli bir yer tutmasına sebep olmuştur. Bununla beraber belli başlı bir endüstrisi olmayan öteki konumdaki toplumlara kendisini dışavurma ve ya ifade etme fırsatı sunmuştur. Özellikle günümüzde sinema üretim araçlarının ucuzlaması ve film üretiminin sadece Holywood temelli olmamasını buna örnek olarak gösterebiliriz. Bu tür sinema eserlerinin var olan büyük pazarda kendilerine yer bulamaması ise başka bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak kültürel özgünlüğü özelinde ve sanatsal yaklaşımları ile farklı temaları, konuları işleyen bağımsız sinema olarak adlandırdığımız filmler, film festivalleri ve ya alternatif gösterim salonları ile beraber izleyici karşısına çıkmaktadır. Bu durum sonucunda tüketicinin hegemonik bir sinema endüstrisinin dayattığı filmler dışında sayıca az da olsa bağımsız yapımlarla çoklu bir seçenek oluşturmuştur. (Buyan, 2007, s. 7)

Ancak Buyan'ın belirtmiş olduğu alternatif filmler ve gösterim alanları olan film festivallerinin gerçekten bir alternatif oluşturduğu ya da belirli bir sinema endüstrisi hegemonyasına karşı direnerek çeşitliliğe yer verdiği gerçeği tartışmalıdır. Özellikle Avrupa merkezli bir çok festivallerde karşımıza çıkan temaların her sene bir birini tekrar etmesi ve ya doğudan gelen oryantalist filmlerin bu festivallerde yer alması başlı başlı başına bir hegemonyaya karşı çıkarken farklı bir hegemonya ile karşı kutup alma hali olarak yorumlayabiliriz. Var olan alternatif dağıtım ağlarının küresel sermaye ile ne kadar iç içe olup olmadığı, kültür ve sanat anlamında belli bir iktidarın görüşünü empoze edip etmediği ilerleyen sayfalarda ki araştırmaların konusu olacaktır.

## 1.4. ORYANTALİZM VE SİNEMA

''Oryantalizm'' kavramının günümüzde bu kadar popüler olmasını sağlayan, akademisyen Edward Said'dir. Said, oryantalizmi yalnızca Batılıların, Doğuluları nasıl gördüğü üzerine ele almamış, aynı zamanda Batılıların oryantalist yaklaşımlarını birçok akademik disiplin çerçevesinde değerlendirerek, literatüre özgün ve ufuk açıcı bir bakış kazandırmıştır. Said'e göre, oryantalizm akademik bir mesele olmakla beraber akademik kürsüde hangi alanda çalışma yapılırsa yapılsın, Doğu hakkında araştırma yapan her araştırmacı Oryantalistir. (Said, 2016, s.

11-13). Oryantalizm, en kaba tanımıyla Batılıların, Doğular hakkında yıllardır süregelen görüşlerinin sistematik bir bütünüdür. Oryantalizm sürecinin en önemli işlevi ise Doğu'nun, Batı tarafından tekrardan üretilip üzerinde iktidar kurulmasıdır. Said'e göre, Oryantalizm Batının kurmuş olduğu bir çıkarlar bütünüdür. Söz konusu çıkarlar tek başına organik olarak yaratılan çıkarlar olmayıp birçok bilimsel, sanatsal, ekonomik, siyasi kollarla desteklenmiştir. Bunun sonucunda üretilmiş olan Doğu algısının, gerçekte var olan Doğu algısı arasında bir çatışma söz konusudur. (Said, 1998, s. 25-27). Toparlayacak olursak Oryantalizm, Doğu hakkında fikirler üreten, sonrasında üretmiş olduğu fikirleri farklı metotlar ile meşrulaştıran, toplumsal bir kabul sağlatan, Doğu üzerinde egemenlik kuran Batı icadıdır. (Said, 2016, s. 11-14)

Tarihsel süreçte Oryantalizm kavramı ilk olarak İngiltere'de 1779 yılında kullanılmıştır. (Baharoğlu, 2006, s. 18). Oryantalizm, kelime kökeni olarak güneşin doğuşunu belirten Latince ''Oriens'' kelimesinden meydana gelmekle beraber kültürel ve coğrafi kodlar bağlamında Doğu'yu ifade etmektedir. Tarihsel süreçte oryantalizm kavramı Batı'nın, Doğu hakkında varmış olduğu kanaatleri ifade etmeye evrilmiştir. (İnankur & Germaner , 1989, s. 9). Oryantalizm kavramının sistematik bir şekilde ortaya çıkmasında haçlı seferleri, Osmanlı Devleti'nin Avrupa üzerindeki fetihleri vb. olayların sonucunda Batı'nın, Doğu ile kurmuş oluğu birçok temas etkilidir diyebiliriz. Fakat Doğu üzerindeki ilk araştırmaları ağırlıklı olarak kiliseye bağlı ruhbanlar tarafından yapıldığını belirtmek gerekir. Bu süreçte Müslüman bilim adamlarının çeşitli kitapları Latinceye çevrilerek sistematik anlamda ilk Doğu – Batı ilişkisini başlatmıştır. İlerleyen süreçlerde Doğu'dan gelen bilim adamlarının Batı'da oryantalist bir eğitim almaları ile oryantalizm Doğu'ya geçmiştir. (Parlakışık, 1996, s. 19). Keyman'a göre, 1980 yılında oryantalizm siyasi bir form kazanmış ve doğu toplumlarındaki sosyal, siyasal, kültürel incelemelerle ivme kazanmıştır. Bu süreçte Batı'ya göre öteki olan birçok toplumun araştırılması, incelenmesi ve bu bilgilerin yorumlanarak Doğunun anlaşılması sürecine girilmiştir. (Keyman, 2002, s. 15-19)

Oryantalizm kelimesine eleştirel bir yönden bakan Said, birçok çalışmasında Batı'nın oryantalizm aracılığı ile Doğu'yu yeniden üreterek sömürgecilik faaliyetlerini meşrulaştırdığı ifade eder. Bu doğrultuda Oryantalizm kavramının üç farklı tanımını yapar. İlk olarak Doğu, coğrafi kapsamda Avrupa'ya sınırı olan, Avrupa'nın sömürgeci faaliyetlerinin merkezinde olan ve yine Avrupa tarafından ötekileştirilen bir yerdir. İkinci tanım ise daha akademik bir tanımdır; Konusu ve kapsamı ne olursa olsun Doğu hakkında yapılan bütün araştırmalar Oryantalizm kapsamı içerisine girer. Bu araştırmaları yapan araştırmacılar ise Oryantalist olarak tanımlanır.

Üçüncü tanım ise Doğu ve Batı arasındaki varoluşsal ve bilgi felsefesi temelli bakış farklılıkları ile Batı'nın üstünlüğünü kabul ettirme ve bu doğrultuda Doğuyu şekillendirerek yönetme biçimi olarak ele alınır. Bu doğrultuda Avrupa'nın oluşturmuş olduğu Doğu, yalnızca coğrafi bir Doğu değildir. Aynı zamanda kendisinden olmayan bütün coğrafyaların, kültürlerin ve toplumsal yapıların ötekileştirilerek dışlamış olduğu Doğu'dur. (Said, 2016)

Said'e göre, Oryantalizm yıllar boyunca süregelerek oluşturmuş olduğu Doğu algısında dört farklı genelleme karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak Batı medeni, pozitivist, toplumu geliştiren bir algıdayken Doğu, geri kalmış, aşağılık bir coğrafyadır. İkincisi, erken dönem Doğu kaynaklarındaki göstergeler ne olursa olsun Oryantalizmin tasvir ettiği Doğu'ya, her zaman mahkûmdur. Üçüncüsü Doğu cahildir, kendisini ifade edemez bundan dolayı Batı, Doğu'yu sistematik, bilimsel, objektif olarak değerlendirir. Dördüncüsü Doğu, her zaman korku duyulacak bir yerdir. Tarihsel süreçte Batı'nın yaşamış olduğu travmalar, Moğol istilaları vb. gibi etkenler buna örnek gösterilebilir. Bu sebepten dolayı Doğu her zaman kontrol edilmesi gereken bir coğrafyadır. (Said, 1998, s. 407-408). Görüldüğü üzere Batı, Doğu ile olan bütün ilişkisini ikili karşıtlıklar üzerine kurup kendisini medeni, Doğu'yu ise medeniyet dışı olarak göstermiştir. Burada tartışılması gereken en önemli noktalardan birisi ise Doğu'nun hiçbir zaman bu algılara karşı entelektüel boyutta bir cevap vermemesidir. Batı'nın yaratmış olduğu Doğu algısı yıllar boyunca Doğu'nun sömürülmesini meşrulaştırmış, Batı'yı ise bir kahraman statüsüne yükseltmiştir. Batı, Doğu'ya karşı ekonomik, siyasi, sosyolojik, kültürel nasıl bir hamlede bulunursa bulunsun bunu her zaman Doğu'yu geliştirmek kisvesi altında yapmıştır.

Said, oryantalizmi ele alırken Foucault'nun iktidar ve bilgi ilişkisi üzerindeki çalışmalarından etkilenmiştir. Bilginin üreticisi konumunda olan bir iktidarın bilgi üzerine tahakküm kurmasının yorumunu ele alan Said, çalışmalarında emperyalist Batı'yı iktidar, Oryantalizmi ise bilgi olarak kodlamıştır. Özellikle Doğu üzerine akademik çalışmalar yapan birçok araştırmacının çalışmalarını objektif bir perspektiften sunduklarını anlatmaları Said'in geliştirmiş olduğu bu argüman ile beraber bu çalışmaların birer algı yaratmak için oluşturulduğunu göstermektedir. (Bulut, 2012, s. 1-3). Buradan yola çıkarak özellikle Batı merkezli doğu araştırmalarındaki alt metinlerin bilim hevesinden ziyade farklı bir bakış, bir niyeti bulunduğunu söyleyebiliriz. Said'in, oryantalizm çalışmalarından her ne kadar Foucault'nun bilgi-iktidar kavramı Batı'nın üretmiş olduğu Oryantalist bilgiyi çözümlemede yol gösterici olduysa Gramsci'nin, hegemonya kavramında Doğu hakkında üretilen bilgilerin ve algıların nasıl baskın hale geldiğini anlamasında belirleyici olmuştur. (Rubin, 2007, s. 25)

Oryantalist çalışmaların ve söylemlerin oluşturmuş olduğu algı gerçekten var olan Doğu bilgisinden ziyade Batı'nın, Doğu'ya yönelik fantezilerini ve korkularını anlatmaktadır. (Keyman , Mutman, & Yeğenoğlu, 1996, s. 9). Buradan hareketle iktidar olan Batı'nın, üretmiş olduğu Oryantalist bilginin kültürel olarak toplum tabanına yayılıp zaman içerisinde kalıplaşarak nasıl kendisini tekrar ürettiği sorusunu sorabiliriz. Bu konuda Said, Gramsci'den alıntı yaparak siyasal toplum ve sivil toplum arasındaki vurguyu tekrar ele alır. Gramsci'ye göre, sivil toplum okul, aile, sendika, kilise gibi kurumlarda kurulur. Siyasal toplum ise egemenliği ve ya iktidarı elinde bulunduran ordu, polis, bürokrasi gibi devlet kurumları ile oluşur. Kültür ise sivil toplumda süreklilik kazanan bir olgu olmakla beraber, sivil toplum üzerindeki tüm ideaların oluşmasında siyasal toplumun aracılığından ziyade Gramsci'nin öne sürdüğü rıza ile ön plana çıkar. (Said, 2016, s. 16)

Gramsci'nin sivil toplum ve siyasal toplum üzerinden kültürü sorgulayarak rıza kavramını inceleyen Said, bazı kültürlerin, başka kültürler üzerinde hegemonya kurmaya çalıştığını belirtir. Bu noktada Gramsci'nin, hegemonya kavramı üstünlük kurmak isteyen kültürlerin eline geçtiği zaman işlevsellik kazanarak bir araca dönüşecektir. Oryantalizm ise gücünü, var olan kültürel hegemonyadan almaktadır. Devlet elinde olan aygıtlar ile topluma ideoloji kazandırmaya çalışır, ancak sivil toplumda kullanılan aygıtların rıza oluşturma konusunda baskı aygıtlarına göre daha işlevseldir. Bu bağlamda Said, oryantalizmin hegemonya aracılığı ile toplumda rıza ürettiğinin altını çizmektedir. (Said, 1998, s. 7). İktidar tarafından üretilen oryantalist bilginin kültürel anlamda tabana yayılması ve sinema, edebiyat, medya gibi popüler kültür araçları ile yeniden üretilerek iktidarın vermiş olduğu tek boyutlu ve fantastik bilginin pekişmesi durumu kaçınılmaz bir gerçektir.

Oryantalizm kavramını, Batı'nın iktidarı sonucunda üretilmiş olduğu yorumunu ele aldıktan sonra oryantalizm sürecinin sosyolojik ve kültürel anlamda işlevselliğini sağladığı iki önemli kavram, kimlik ve ötekileştirmeyi ele almakta faydalı olacaktır. Bu kavramlardan ilki olan kimlik kavramının iki farklı psikolojik ve sosyolojik yaklaşımı bulunmaktadır. Kimlik kavramının psikolojik yaklaşımı bireyin kendisini kim olarak tanımladığı ile alakalıdır. Bu yaklaşım daha çok bireyin diğer bireylerden ayrılan özelliğini ön plana çıkartan bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Kimlik kavramının sosyolojik yaklaşımı ise, bireyin kültürel altyapısında bulunan kodlar, zihin dünyası ve fikirsel yaklaşımları, toplumsal statüde aldığı yer, cinsiyeti, inancı gibi toplumsal kodları taşıyan bir yaklaşımdır. (Budak, 2000, s. 451). İki yaklaşım üzerinden kimlik kavramını ele alacak olursak sosyolojik yaklaşım başkalarının bireyi kim olarak tanımladığını ele alırken, psikolojik yaklaşım ise bireyin kendisini nasıl tanımladığını

ele almaktadır. Bu çalışma boyunca ağırlıklı olarak sosyolojik yaklaşım ile kimlik kavramı ele alınacaktır.

Görüldüğü üzere kimlik kavramı bireyin birçok aidiyetini içinde bulunduran, coğrafya ve çağa göre farklılık gösteren, aynı zamanda bireyin sahip olduğu ve diğer bireylerden ayıran bir kavramdır. Bu bağlamda bireyler ait oldukları kimlikler üzerinden başka bireyler ile etkileşim kurabileceği gibi farklı aidiyetleri içerisinde bulunduran kimliklere sahip olan bireylere karşıda cephe alıp ötekileştirebilirler. (Maalouf, 2002, s. 27) ‘’Biz’’ ve ‘’Ötekiler’’ kavramının oluşması sürecinde iyi olarak atfedilen bütün özellikleri “biz” üzerinde toplayan bireyler, kötü olarak nitelendirdikleri bütün yaklaşımları ve biçimleri “Diğerleri” olarak kodlarlar. Burada biz olarak bütünleşen bireyler sosyal kimlik olarak bir çatı altında buluşurken diğerleri çatısı altında bulunan diğer bireyler organik olarak ötekileşmiş olur. Kısaca sosyal kimliğin oluşmasında zihinsel olarak kodladığımız iyi olan bizlerle, kötü olan ötekiler, hayatlarına çatışma ile devam ederek var olurlar. (Bauman, 2009, s. 52). Ben ve öteki kavramını ontolojik olarak ele alacak olursak iki kavramda var olmak için birbirine muhtaç gözükmektedir. Bir ötekinin olmaması durumunda ben kavramı her zaman boşluğa çıkacaktır ve anlamını yitirecektir. Bu doğrultuda ben kavramına sahip olan kollektif yapılar anti olarak sürekli bir ötekiye muhtaçlardır. Oryantalizm üzerinden ben ve ötekini ele alacak olursak batı karşısında her zaman sinik bir doğu üretmek zorundadır. Oryantalizm ise bu üretim sürecinin kavramsallaşmış bir sonucudur.

Ben ve öteki kavramı arasındaki tespit süreci ise Schnopper’e göre, aşağıda olma süreci ile ölçülmektedir. Ben kavramı kendi bağlamları üzerinden kendisini ele alırken ötekini yine kendi değer yargıları ve kültürü üzerinden değerlendirir. Bu şekilde öteki olan özneler hiçbir şekilde tam olamaz ve eksik kalır. Bununla birlikte ötekinin bu farklılıkları da ben öznesi tarafından kabul görmesini sağlayan niteliksel özellikleridir. Süreç sonucunda öteki kavramı hiçbir zaman aşağıda olma halinden kurtulamayıp stabil kalmaktadır. (Schnopper, 2005, s. 26). Öteki her zaman ve her koşulda biz kavramının karşısında olmasından dolayı biz yüceltilip öteki aşağı çekilir. Bu alçalmanın sonucunda öteki, bize karşı her zaman negatif bir yerde durur. Öteki kavramının, ben kavramına karşı inkârcı olarak konumlanmasından dolayı öteki’ye ait olan tüm özellikler birçok negatifliği içerisinde barındırır bazen de medeniyet dışı olarak görülerek yaftalanır. (Bilgin, 2007, s. 177)

Oryantalizm kavramı özelinde öteki’yi inceleyecek olursak şüphesiz ki karşımıza Doğu kavramı çıkacaktır. Batı’nın, oryantalist çalışmalarında amaç, öteki olan Doğu hakkında bilgi

toplayarak nesnel bir takım yargılara varmak ve bunun sonucunda ötekiyi anlamaktadır. Burada ki nesnel vurgu, araştırmaların kendisi kadar tartışmalı olmakla beraber Doğu'nun ne olduğundan ziyade ne olmadığı üzerine bir takım yargılar içermektedir. Medeniyetin ve modernliğin eksikliğini taşıyan öteki kültürel bir nesne olarak ortaya çıkar. (Keyman , Mutman, & Yeğenoğlu, 1996, s. 76-77). Burada öteki kavramının varlığı semboliktir ve küçük harflerle yazılır. Simgesel düzende ki öteki ise büyük harflerle yazılır. Eksik olan şeyin gizli tutulduğu bir arzu dünyasının kavrandığı yer olarak dikkat çeker. Örnek vermek gerekirse; Batı, tarihsel süreçte büyük öteki sembolünü taşımaktadır. Büyük öteki kavramının karşısında arzu nesnesi haline gelen ve kendisinde ki eksiği gizleyen diğer öteki ise Doğu'dur. İdeal olan ötekisini arayan Batı, Doğu üzerinde bir takım hegemonyalarda bulunarak var olan Batı kimliğini üretir. Bu sürecin sonunda Doğu ise olumsuz bir kimlik imajına bürünür. (Arlı, 2009, s. 23). Tüm bu teorik açıklamalara örnek vererek somutlaştırmak gerekirse, Batı, her zaman ulaşılması gereken bir medeniyet seviyesidir. Doğu, geri kalmış, tehlikeli ve çağdışı bir coğrafyayı temsil eder. Batı, bu bağlamda öteki olan Doğu'yu geliştirmesi için kendisini rol model olarak sunmaktadır. Oryantalist bilgi sonucunda Doğu'da olmayan her şey iyi özellik olup Batı'nın yüceliğini ve gelişmişliğini göstermektedir.

Küçük yazılan öteki'ye yakıştırılan evren gerçeklikten uzak olup fantezi ile kurulmuş bir evrendir. Oryantalizm ise bu doğrultuda Batı'nın, Doğu'yu ötekileştirmesini meşrulaştıran bir yapıdır. Batı'nın sınırlarını çizerek tanımlamış olduğu Doğu, sahip olmadığı bir fantezinin kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Arlı, 2009, s. 24). Bu bağlamda Doğu algısının olmadığı bir dünyada Batı asla kimliğini ön plana çıkaramayacaktı. Bu doğrultuda Batı, oryantalizm aracılığı ile Doğu'yu ötekileştirerek kendi kimliğini oluşturmuştur. Tüm bu süreçte Batı'da iyi olarak nitelendirilen bütün özelliklerin Doğu'da var olmadığını göstererek, bütün kötü özelliklerin ise Doğu'da var olduğunu göstermektedir. Oryantalist çalışmalarda Doğu her zaman stabildir. Kendisini ifade etmekten acizdir. Buna karşılık Batı, hareketlidir ve gelişime açıktır. Doğu, her ne kadar kendisini ifade etmekten aciz olsa da, Batı, her zaman vardır ve Doğu için söz söyleme hakkını da kendisinde bulur. (Bulut, 2004, s. 13)

Görüldüğü üzere Batı, kimlik ve ötekileştirme kavramlarını Doğu üzerinde bir enstrüman gibi kullanarak kendisini ön plana çıkarmaktadır. Tüm bu süreçlerin hizmet ettiği yeri incelemek gerekirse karşımıza sömürgecilik ve günümüzdeki postkolonyalizm kavramlarının çıktığını görebiliriz. Kültürel olarak geri kalmış, cahil Doğu'da birçok insanlık suçu işlenmektedir ve iyi olan Batı, bunlara dur demek zorundadır. Çünkü Batı kendisinin inşa ettiği kimlik üzerinde evrensel insan hakları savunucusudur ve geri kalmış yerleri geliştirmek zorundadır. Tüm bu

süreçlerin neticesinde bakir ve arzu nesnesi olan Doğu, Batı'nın yağmalamak istediği konumda geliştirilmeyi beklemektedir.

Burada tartışılması gereken bir başka konu ise Batı'nın yüzyıllardır oluşturmuş olduğu Doğu algısına Doğu'dan entelektüel düzeyde sivri bir cevabın gelip popüler olabilecek bir anti tezin oluşturulmamasıdır. Doğu'nun, Batı tarafından üstüne biçilen rolü kabul etmesi ve yer yer self oryantalist davranışlar sergilemesi günümüzde oryantalizm kavramının bir tek Batı tarafından tekrar tekrar üretilmeyip aynı zamanda Doğu'da da sık üretilmesinden söz edebiliriz. Bunun en büyük sebeplerinden birisi belki de modernleşme ve hemen arkasından gelen küreselleşme kavramları olabilir.

Batı'nın, dünya üzerinde iktidar kurması ve geri kalan diğer toplumları yönetmesi ile öznesi Batı olan bir dünya ortaya çıkmıştır. (Keyman , Mutman, & Yeğenoğlu, 1996, s. 10). Bu doğrultuda kültürel hayatın şekillenişi, gündelik hayatta kullanılan saat ve takvim formatı, eğitim sistemi, aile yaşantısına kadar Batı merkezcilik ön plana çıkmaktadır. Kültürel, ekonomik, siyasi, bilimsel vb. birçok konuda iktidarı elinde bulunduran Batı, tüm dünyanın merkezine kendisine alıp, dışarıda kalan herkesi de şekillendirmede söz sahip olabilmektedir. Epistemolojik olarak bilginin iktidarının Batı'da olması ve oryantalist algı söz konusu durumun en büyük enstrümanlarıdır.

Batı kavramının tam karşısında bulunan Doğu'nun, sınırını coğrafi olarak Doğu ve Batı üzerinden nitelendirmek doğru olmayacaktır. Batı, Doğu kavramı üzerinden kendisi gibi olmayan bütün coğrafyaları tanımlamaktadır. (Hentch, 1996, s. 9). Bu tanımlamayı oryantalizm üzerinden yapan Batı'nın altyapısında Doğu'nun keşfedilmesi ve sömürülmesi yatmaktadır. Oryantalizm ise bu doğrultuda Doğu hakkında anlatılar ve hikâyeler ile defalarca Doğu'yu yeniden üreterek onu nesnelleştirir. Günün sonunda doğu kavramı batının düzeltmesi gereken yer olarak hafızalara kazınır ve sömürülmesi meşrulaştırılır. (Parla, 2001, s. 96). Bunun sonucunda Doğu, Batı zihninde yaşayan bir hayal dünyasının somut örneği olarak karşımıza çıkar. Bu hayal dünyasının kaynağı Batı'nın zihnindeki hislerden meydana gelmektedir. (Süphendağı, 2004, s. 55). Doğu'ya ilişkin bütün metinler bu zihinden çıkan metinlerdir. Bu metinlerin dışında bir Doğu'dan bahsetmek ise söz konusu olamaz. Çünkü Doğu nesnel bir gerçeklik değildir. Doğu'yu, defalarca üreten oryantalizm, her defasında aynı imgeleri ve sıfatları kullanır ve Doğu tekrar tekrar üretilir. (Parla, 2012, s. 20-23)

Batı'nın zihin dünyasında yaratmış olduğu Doğu'nun nesnel gerçekliğe dayanmamasına örnek olarak Batı'nın bir takım resim çalışmalarını gösterebiliriz. Bu resimlerde ağırlıklı olarak hamam, harem, insan pazarı gibi Doğu üzerinde klişeleşen bir takım tasvirler göze çarpmaktadır. Özellikle bazı Fransız fotoğrafçı ve ressamların Müslüman coğrafyayı tasvir ettikleri çizimlerinde Fransız modeller kullanarak Paris stüdyolarından çıkmamışlardır. Bu resimlerin çoğunda cinsel fantezileri ön plana çıkardığı kadar, İncil'de tasvir edilen birçok sahneyi de esin kaynağı olarak kullanmıştır. Coğrafyalarından dışarıya çıkmayarak Doğu hakkında birçok tasvirde bulunan Batı'lı sanatçılardan sonra Doğu'ya giden ve doğrudan gözlem yapma şansı bulan başka Avrupa'lı ressamlar alışıla geldik Doğu tasvirleri göremeyince tekrardan stüdyolarına dönerek oryantalist doğu tasvirleri yapmaya devam etmişlerdir. (Kömeçoğlu, 2011, s. 46).

Görüldüğü üzere gerçek olan Doğu yerine, kendi zihnindeki Doğuyu yeniden üretmeye hevesli olan oryantalist zihniyetin tasvir ettiği Doğu, bir fanteziden ibaret görünmektedir. Önemli olan var olan Doğu değil Batı'nın görmek istediği Doğu'dur. Stüdyoda hazırlanan birçok fotoğrafta Doğuya dair sözde her şey mevcuttur. Devasa İslami mimariler, toplumun gezdiği çarşılar, doğa ve kent görselleri ön plana çıkmaktaydı. Bir başka ön plana çıkan unsur ise Müslüman kadınlardır. Ancak Müslüman kadınların poz vermemesi üzerine değinildiği gibi, fotoğraftaki kadınların hiç birisi Müslüman olmayıp, stüdyo'da mankenler ile yapılan çalışmalardır. Hatta bu dönemde bazı fotoğrafçılar model bulmakta zorlandıkları için erkeklere kadın kıyafetleri giyindirerek çalışmalarını tamamlamışlardır. (Serdar & Küçük, 2015, s. 115)

Fotoğraf ve resim de Doğu'yu bir fantezi ürünü olarak çizen oryantalist tasvirlerin dışında oryantalizmden etkilenen sinemada bu anlamda hayali doğu pompalamaya devam etmiştir. Bu doğrultuda Kuzey Afrika'da 1911 -1962 yılını kapsayan 51 senede 210 adet sinema filmi çekilmiştir. Bu filmlerde gaddar olan şeyhin ve ya sultanın elinden iyileri Fransız kahramanlar kurtarmaktadır. Filmlerde söz konusu olan şeyhler ve sultanlar kadın düşkünü, barbar, köle ticareti yapan, kadınları arzu nesnesi olarak kullanan bir tip olarak oluşturulur. (Kömeçoğlu, 2011, s. 47). Görüldüğü üzere erken dönemde oryantalizmin üretmiş olduğu bütün tasvirler bu filmler aracılığıyla birçok defa seyirciye izletilmiş ve hayali doğu defalarca üretilmiştir.

Said, sinema ve televizyondaki oryantalist doğu kodlarından bahsederken bir takım örnekler ortaya çıkarmıştır. Şehvet düşkünü, ırz düşmanı bir Arap, aynı zamanda kurnaz ve sinsidir. Köle

ticareti yapar ve insanlıktan nasibini almamıştır. Said, sinemada kullanılan en çok Arap tasvirini bu örnek ile açıklamıştır. Coğrafyalarına gelen beyaz tenli ve sarışın Batılılar bu vahşi Arap tarafından defalarca tehdit edilir hatta tutsak alınır. Bununla beraber televizyondaki Arap tasvirlerini inceleyen Said, haber kanallarında Arapların her zaman kalabalık göründüğü tespitini yapar. Bu görüntü kollektif bir tehditi bilinçaltına kazır. Tüm bu göstergelerin arka planında yer alan asıl mesaj ise akıl dışı bir cihat ile Batının tehdit edilmesinin pompalanmasıdır. Bu durum Müslümanların dünyayı ele geçirme korkusu ile eşdeğer bir tehdittir. (Said, 2016, s. 299-301)

Hayali olan doğuya yönelik özellikler veren ve bu özellikleri küçümseyen oryantalist sinema filmleri 11 Eylül 2001 ikiz kuleler saldırısından sonra farklı bir dile evrilmiştir. Ancak evrilmiş oldukları yeni dil klasik oryantalizmden farklı olan bir dil olmayıp ekstra olarak din öğesini de içine almıştır. Tarihsel süreçte doğu üzerinde üretilen birçok kod artık din ile ilişkiliydi. (Uluç, 2009, s. 379). Bunun sonucunda klasik oryantalizmde batıya kendini iyi ve gelişmiş hissettiren doğu kodlarına güvenilmez bir imge daha eklendi. (Önal & Baykal, 2011, s. 113). Örnek vermek gerekirse yeni oryantalizmin oluşmasında tetikleyici unsurun siyasi bir terör eylemi olması sebebi ile Müslüman ülkelerin ve coğrafyaların terörist yetiştirme potansiyelinin yüksek olduğu algısı, Doğunun ideolojik olarak terörizmi beslemesi gibi birçok algının oluşmasından söz edebiliriz. Doğu'nun vermiş olduğu tehlikeyi ve güvensizliği artık Doğuya gitmeden Batıda da hissedilmesi bu algının bir sonucu olarak yorumlayabiliriz

Hollywood'un yeni oryantalist filmleri klasik oryantalizmin aksine ötekileştirdiği her şeyi küçümsemekten daha çok acımaya neden olan bir anlatı izleyicilerine sunar. Bu filmlerde ötekine acıyan Batılılar bir nevi hümanist bir bakış açısıyla ötekinin sıkıntılarını paylaşıp bir takım çözümler üzerine fikir birliği sağlarlar. Söz konusu sorunların çözümü ise Batılı karakterlerin eliyle gerçekleşir. (Önal & Baykal, 2011, s. 116). Bu durum psikolojik olarak Batının ego mastürbasyonu olarak yorumlayabiliriz. Doğuda çekilen birçok filmde geri kalmışlıkları, insanlık suçlarını, kadın ve çocuk dramlarını, baskılanmış ve cahil kalmış toplumu gören batılılar bir nevi beyaz perde aracılığıyla bu topluma bakarak kendilerinin ne kadar gelişmiş ne kadar medeni bir topluluk olduğunu bilinçaltlarında yükselterek ötekiyi bir nevi acıma psikolojisiyle aşağılamaktadır. Ego mastürbasyonunu bu şekilde tamamlayan Batı, bu filmler üzerinde belirli kritikler yaparak, film festivallerinde seçkilerine alıp ödüller vererek bir nevi kendi vicdanlarını aklayıp hümanist bir farkındalık oluşturmaktadırlar. Bu durum aynı

zamanda güç ve iktidar ilişkisi üzerinden de incelenebilir. Doğu ne kadar zavallı, pasif, sinik, ezik gözükürse batı o kadar güçlü ve ihtişamlı duracaktır. Hatırlanacağı üzere batı zihinsel olarak bütün gücünü doğunun pasifliğinden ve ezilmişliğinden almaktadır. Sonuç olarak batı güçlü ve tayin edici bir kültürdür. (Şakrak, 2019, s. 147) Doğu ise tam tersi Bu sebepten dolayı söz konusu oryantalist filmlerde batının doğuya atfettiği bütün aşağılayıcı kodlar tek tek anlatıya iliştirilir.

Batı'nın, doğuyu gözlemlediği gözlerden birisi olan oryantalist sinema örneklerini yalnızca Batı'da üretildiğini düşünmemek gerekir. Batının doğuyu ötekileştirdiği ve aşağılık bir konuma soktuğu oryantalist filmler birçok defa doğulu yönetmenler aracılığıyla da yapılıp Batı festivallerinde ödül yağmuruna tutulmaktadır. Özellikle batıdaki birçok festivallerin İran filmlerine ödül yağdırması bu bağlamda tesadüf değildir. Samira Makhbalbaf'ın yönetmenliğini yaptığı iki bacaklı at filmini inceleyen Şakrak şunları belirtmektedir;

> ''Doğu konumlanışının İki Bacaklı At filminde net olarak gözlemlenmesi, filmin aslında Batılı olmayan, Doğulu yüzünün Batı'nın bakışını yineler nitelikteki tarzıyla adeta bu oryantalist bakış açısını yeniden ve kendi kendine üreten "özü Doğulu ancak bakışı Batılı" bir göz olarak ortaya çıkışı fikrini desteklemektedir. Bu bağlamda filmde örneğin "Arap erkeklerinin cinselliğe düşkün ahlaksız çağrışımı" tasviri, engelli çocukla dilenci kız arasında üstü kapalı bir şekilde verilen cinsellik değinimiyle kendisini göstermektedir. Engelli çocuk Mirvais'i pazar alanında görerek tüm masumiyetiyle sevdiği dilenci kızla birlikte eve girip kapıyı kapatır. Bir sonraki sahnede ise yıkanan engelli çocuk, İran'da yasal evlilik sınırının on üç olduğu ve ebeveyninin izniyle dokuz yaşa kadar evlendirilebilen kız çocukları düşünüldüğünde, İran'da iki küçük çocuğun yaşaması mümkün olası bir cinsel deneyimin gerçekleşmiş olabileceğini, Batı tarafından insan hakları, çocuk hakları gibi gerekçelendirmelerle ahlaksızlık olarak nitelendirilebileceği fikirleriyle destekler şekilde ima etmektedir. Benzer şekilde önceki sahnelerde, engelli çocuğun işleriyle ilgilenen yaşlı adamın evi temizletmek için getirdiği, baştan aşağı çarşaflı ama kırmızı ojeli tırnakları topuklu ayakkabısından yakın plan gösterilen genç kızla birlikte eve girip kapıyı kapatması, cinselliğin ahlak dışılıkla birlikte vurgulandığı bir başka sahnedir.'' (Şakrak, 2019, s. 149)

Şakrak'ın incelemiş olduğu İki Bacaklı At filmi gibi birçok self oryantalist filmler Doğu coğrafyasında mevcuttur. Batının doğuyu çizmek istediği gibi çizmesi ve bunu organik şekilde doğuya kabul ettirerek bu bakışı doğu eliyle tekrar tekrar üretmesi tartışılması gereken bir konudur. Doğunun kendi kendisini self oryantalist bir çizgi ile ötekileştirmesinin coğrafya özelinde kültürel birçok yıkıma sebep olması gibi bir sonucu vardır. Doğu'nun kendi gözleriyle bakamayıp Batı gözlüğünü takması bu aşağılamayı defalarca tekrar eder ve kültürel olarak ortaya çıkan eserler hiçbir zaman özgünlük kazanamaz. Özellikle sinema alanında bu kadar çok self oryantalist yapımın ortaya çıkması ve söz konusu yapımların Avrupa'da majör olarak adlandırabileceğimiz birçok festivallerden ödüllerle dönmesi doğudaki yönetmenleri belki de başarı kıstası ile hırslandırarak oryantalist çizgileri ön plana çıkartan filmler yapmaya zorlamaktadır. Bunun en büyük sebeplerinden biriside birçok alanda olduğu gibi kültür sanat alanında da Batının iktidar olması, iyi ve kötü içerikleri tayin etmede tek yetkili olması diyebiliriz.

## 1.5. SANAT VE İKTİDAR

İktidar, kavramı ilk olarak devlet ve yönetim alanlarını akla getiren bir süreç olarak karşımıza çıksa da, tamamen bu olgular düzlemine indirgenebilecek bir kavram değildir. İktidar kavramı insanların bulunduğu tüm sosyal süreçlerde karşımıza çıkabilir. Kısaca iktidar kavramının tüm kurumsal ve yönetimsel süreçlerden soyutladığımızda dahi etkileşim halinde olan bireylerin bulunduğu her ortamda kendisini gösterdiğini söyleyebiliriz. Özellikle ilerleyen süreçlerde değineceğimiz Foucault'un çalışmaları iktidar hakkında yapmış olduğumuz bu girişe referans niteliğinde olacaktır.

Öncelikle iktidar kavramına dair literatürde yer alan bazı tanımlara bakmakta fayda olacaktır. İktidar kavramına toplumsal bir süreç olarak bakan Max Weber, iktidarın toplumsal tabakanın merkezinde olduğunu belirtmektedir. Toplumsal tabaka ise üç ayrı boyutta kendisini göstermektedir. Bunlar; parti, sınıf ve statü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal tabakayı oluşturan bu üç ayrı olguyu yakından inceleyen Weber'e göre, partiler; siyasal süreçlerde yer alan ve belirli hedefler doğrultusunda hareket eden yapılardır. Sınıflar ise, piyasa ilişkilerinden ortaya çıkan bir yapıdır. Yine Weber'e göre, statü; kurallar bütünün sonucu olarak ortaya çıkmış toplumsal temelli oluşumlardır (Marshall, 1999, s. 328). Kapani'ye göre iktidar, bireyleri kontrol etmeyi sağlayan bir süreç şeklinde tanımlamaktadır. Birey, başka bir bireyi kendi isteği

doğrultusunda yönlendirip kontrol edebiliyorsa iktidar kavramından söz etmek mümkündür. (Kapani, 2007, s. 49)

İktidar kavramı konusunda en kapsamlı çalışmalar yapan düşünürlerden birisi de Michel Foucault'tur. Foucault'ya göre iktidar, bireylerin hükümranlık kurmak için elinde tuttuğu ve belli bir zaman sonra kısmen ve ya tamamen devredeceği somut bir olgudur (Foucault, 2011, s. 95). Michel Foucault, iktidar mekanizmasının toplumda yer alan bütün bireylere sirayet ettiğini ve bunun sonucunda bireylerin sosyal yaşamlarından, öğrenme biçimlerine, gündelik yaşamlarından, psikolojik durumlarına kadar etkilendiğini belirtmiştir (Foucault, 2003, s. 23).

Foucault, iktidarın her yerde olduğunu belirtmektedir. İktidar, okul, hastane, hapishane, kışla, kilise gibi kurumlar üzerinden bireylere doğrudan ve ya dolaylı şekillerde tahakküm eder. İktidar saymış olduğumuz kurumlar aracılığıyla bireylere yaptırım uygulayarak, cezalandırarak, fiziksel ve psikolojik değişimlerini organize ederek kendi istediği noktaya getirmektedir. Bu süreçte aracı olarak kullanılan araçlar, kurumlar, kuruluşlar iktidarın mekanizmasına hizmet eden bir aygıt olarak karşımıza çıkmaktadır (Kılınç, 2017, s. 153). Görüldüğü üzere iktidar kavramını devlet olgusu üzerinden siyasal iktidara indirgenen kolay bir kavramdan ziyade, sosyolojik olarak toplumsal tabana yayılmış ve bireylere doğrudan ya da dolaylı etki eden bir olgu olarak ele almak daha sağlıklı olacaktır. İktidar, devlet olgusunun işleyişinde yer alan siyasi bir kavramın ötesinde, sosyolojik hayatın içerisinde yer alan, bireyin olduğu her yerde kendisini gösteren bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Foucault, iktidar kavramını incelerken bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiye değinir. Bilgi ve iktidar arasında ki ilişki üzerinde yeteri kadar durulmadığını belirten Foucault, bilginin bireyler üzerinde kurulan bir iktidar olduğunu savunur. Bilgi, bireylerin özgürleşmesini engelleyerek, onları düzene sokmayı ve disipline etmeyi sağlayan bir iktidar aracıdır (Sarup, 2004, s. 101).. İktidarın ve bilginin birbirlerine eklemlenerek devamlılık sağladığını belirtilmektedir. Foucault, incelemelerinin sonucunda iktidarın sürekli olarak bilgi üretmesi ve üretilen bilginin de iktidarın işleyişini sağlamada önemli bir rol oynadığını belitrmiştir. (Foucault, 2007, s. 35).

Foucault, ‘’bilgi’’(sovoir) ve ‘’bilme’’(connaissance) kavramlarını birbirinden ayırt eder. Bu ayrımın en belirgin özelliği bilginin, derinlikli, homojen ve arkeolojik çözümleme ile elde edilmesiyken, bilmenin derinliksiz ve heterojen bir şekilde kendini göstermesidir. Bilgi ve bilme üzerinde ayrıma giden Foucault, iktidarın temelinin bilgiden ziyade bilme'ye dayandığını göstermiştir. (Urhan, 2007, s. 102). Bu bağlamda bilgi ve iktidar ilişkisini değerlendiren Foucault, bilim hakkında da yorumlarda bulunmuştur. Özellikle bilimi iktidarın bir uzantısı

olarak gören Foucault, bilimin özgürleştirici bilgi üretmekten ziyade bireyleri hapseden bir mekanizma olduğunu belirtmiştir. Bu söylemler ışığında iktidarın bilgi ile doğrudan bir bağlantı kurduğunu ve iktidarın doğrudan bilgiyi sistematik bir şekilde ürettiğini görmekteyiz (Canbolat, 2003, s. 86).

Bu bilgiler ışığında Foucault'a göre iktidar; kendi örgütlendirmesini doğrudan oluşturan, güç ilişkilerini negatif ya da pozitif anlamda değiştiren stratejik bir mekanizmadır. (Canbolat, 2003, s. 99). Bilgi ve iktidar arasındaki bu ilişkiyi düşünecek olursak iki farklı seçenek karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki, bilgi merkezli iktidar ilişkisi olurken, ikincisi; iktidar merkezli iktidar ilişkisidir. Foucault, bilgi ve iktidar ilişkisini temele alan bu iki ayrı seçeneği kesin bir çizgi ile birbirinden ayırmaktan ziyade, bilgi ve iktidar ile hakikat ve iktidarın arasındaki yüzeyi gözler önüne sermeyi hedeflemiştir. (Urhan, 2010, s. 117)

İktidar, bireylerin, kurumların, kuruluşların elinde olan bir olgu değildir. İktidar, birilerinin elinde tekel olan bir olgu olmaktan ziyade sürekli dolaşım ve işleyiş halindedir. İktidar bu dolaşımını ve işleyişini bir ağ şeklinde yapar. Bu ağın içerisinde yer alan bireyler sadece dolaşımda kalmazlar, aynı zamanda iktidarı uygularlar ve ya boyun eğerler. Söz konusu olan bireyler her zaman iktidarın birer aracıdır. Bireyler bir yönüyle iktidarın uygulayıcısıyken, diğer yönüyle aracıdır. (Foucault, 2005, s. 107)

Foucault, dünyada monarşinin hâkim olduğu dönemde bilgi ve iktidar ilişkisinin kopuk olduğunu belirterek monarşinin silinmesi ile birlikte bilgi ve iktidar ilişkisinin yeniden bir sisteme oturduğunu belirtmektedir. Özellikle Rönesans sonrasında bilginin daha fazla önem kazanması ile iktidarı elinde tutan yöneticiler bilgi olmadan geniş kitleler üzerinde iktidarlarını meşru kılamayacaklarının farkına varmışlardır (Foucault, 2011, s. 2011). Bu aşamada Foucault, 17. Yy. sonrasında iktidarın iki farklı yöntem geliştirdiğini belirtir. İlk olarak bedeninin üzerine yoğunlaşan iktidar mekanizmaları, bedenin gelişimi, terbiyesi, gücü gibi fonksiyonları üzerine disiplinci bir mekanizma geliştirmiştir. İkinci yöntem ise bireylerin biyolojik boyutlarıyla ilgilenen bir yöntemdir. Bu yöntemde varlığın ve biyolojik yapının merkezinde yer alan bedensel süreçler ön plana çıkar. Söz konusu bu iki yöntem bireyin yaşamına doğrudan müdahale eden iki farklı iktidar yöntemi olarak dikkat çekmektedir. İktidar nüfus planlamaları ve toplumu kontrol eden kurumları ile birlikte bireylerin yaşamlarını etki altına almaya başlamıştır. (Ergün, 2013, s. 34)

Sanayi devrimi ile beraber gelişen makineleşme ve işçi gücüne duyulan ihtiyacın azalması ile birlikte iktidar bedenler üzerinde farklı politikalar geliştirerek kendisini güncellemiştir. Bunun

en büyük sebebi makinelerin artık üretim merkezinde yer almalarıdır. İnsan bedeninin ürettiği emeğe eskisi kadar ihtiyaç duymayan burjuva toplumunun geliştirmiş olduğu disiplinci iktidarın en büyük özelliği ise ‘’gözetleme’’ sistemidir. (Urhan, 2013, s. 212)

İktidarın yeni çağ ile birlikte insan bedenini yoğun bir emek gücüyle kullanmasına gerek kalmamış bunun yerine bedenleri kontrol etmeye yönelik farklı stratejiler geliştirmiştir. Böylelikle toplum üzerinde bedenlerin kontrol edilmesi faydalı bir işleyiş olarak gözükmeye başlamıştır. Bireylerin yapmış olduğu bir takım yasa dışı davranışların cezalandırma işlemi bir tek iktidara karşı bir uygulama değil toplumun diğer bireylerine karşıda işlevsel bir hal olarak ön plana çıkmıştır. Cezalandırma işleminin niceliğinden ziyade niteliği ön plana çıkarılmış, ıslah edici bir misyon kazandırılarak iktidarın yeni bir aygıtı içerisinde şekillenmiştir. (Foucault, 2000, s. 137). Böylelikle cezalandırma işlemi “toplum refahının düzeni” söylemleri ile meşrulaştırılarak rıza bulmuş ve caydırıcı bir noktaya ulaşmıştır.

Görüldüğü üzere iktidar mekanizmaları her çağda insanlar üzerine doğrudan ya da dolaylı etki edecek mekanizmalar geliştirmiştir. Bu bağlamda iktidarın bireylerin olduğu her ortamda ve psikolojik koşulda kendisini bir şekilde gösterdiğini söyleyebiliriz. Özellikle söz konusu iktidarın merkezi bir elden üretilmemesi kavramı her ne kadar karmaşık bir hale getirmiş olsa da gündelik hayatın içerisinde kendisine yer bulmaktadır.

İktidarın, çağlar boyunca insanların yaratıcı ve sanatsal süreçlerini de etkilemiştir. Özellikle iktidar ve sanat ilişkisini tarih öncesi dönemlere kadar götürmek mümkün olacaktır. Literatür taramalarında karşımıza çıkan ve insanların ilk sanatsal üretimi sayılan, mağara duvarlarına çizilmiş hayvan resimlerini iktidar perspektifi üzerinde değerlendirecek olursak, insanın, doğa ile arasında ki ilişkide bir güç göstergesi olarak yorumlayabiliriz. İlerleyen yüzyıllarda tarımın icat edilmesi, yerleşik hayata geçilmesi, siyasi, dini, ekonomik kurumların ortaya çıkması ile iktidar olgusu sanat üzerinde daha farklı etkileşimler geliştirmiştir. (Kılınç, 2017, s. 153). Anlaşılacağı üzere sanat; dini, siyasi ve ekonomik kuruluşların iktidarına hizmet edecek düzeyde dizayn edildiği durumu söz konusudur.

İktidar ve sanat ilişkisine tarihsel süreçte bakacak olursak Antik Yunan döneminde karşımıza çıkan sanatsal çalışmalardaki temaları incelememiz doğru olacaktır. Antik Yunan’da inanç biçimleri çeşitli olmakla beraber toplumsal yaşam üzerinde de oldukça hâkimdir. (Kılınç, 2017, s. 159). Bu dönemde karşımıza çıkan ve dinsel bir kaynağa dayandırılan ‘’Kouroi’’ adı verilen bakire kız heykelleri ile ‘’Kouros’’ adı verilen genç erkek heykellerini örnek olarak gösterebiliriz. Antik Yunan dönemdin de yaşayan halk için ideal insan vücudunu temsil eden

bu heykelleri Yunan Tanrılarına armağan etmek için yapıldığı görülmektedir. Yine bu heykeller Tanrılar ile eş değer tutulmuştur. (Freeman, 2010, s. 222)

Ortaçağ dönemine geldiğimizde ise özellikle ruhban sınıfının bu çağdaki iktidarı ile birlikte sanat eserlerinde dini motifleri sıkça görmekteyiz. Ruhban sınıfı ile birlikte dönemin aristokratları sanat eserlerinde sıkça dinsel motiflerin kullanılmasını teşvik etmiştir. Bunun sebebi Feodal Avrupa'da güç kullanma yetkisinin kutsal olmasıdır. Söz konusu güç kullanma yetkisinin daha çok üretim araçları üzerinde olduğunu düşünürsek mülkiyet hakkının savunulması sonucu karşımıza çıkar. Mülkiyetleri üzerinde yaşayan köylülere ve işçilere sınırsız güç kullanma yetkisini ise Hristiyanlıktan alan aristokratlar kutsal gücü yıllarca kullanmışlardır. Bu dönemde kilise tarafında üretilen bağımsızlık ve bireysellik karşıtı hikâyeler ile itaat edenlerin ödüllendirildiği hikâyeler karşımıza çıkmaktadır. Burada dini kurumlar var olan sistemin karşısında tehdit olarak gördüğü tüm yenilikçi hareketleri bastırarak yok etmektedir (Söderqvist & Bard, 2015, s. 46). Görüldüğü üzere Aristokrasi ve Kilise ortak çıkarlar barındıran, iktidarlarını sürdürmek üzere işbirliği içerisinde olan iki farklı yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kilise bu bağlamda Aristoktasi ve halk arasında var olan sistemin devamı için aracı bir konumda bulunmaktadır. Halkın gözünde saygın bir konumda olan kilise, üretmiş olduğu hikâyeler ve ya farklı sanat eserleri ile halkı ehlileştirerek rıza üretmiştir.

Bilim ve felsefenin gelişmesi ile hümanizmin yükseldiği Rönesans dönemindeki sanat eserlerine baktığımızda bile dinin iktidarının hala devam ettiğinden söz edebiliriz. Dünya ile ilgili temalarında olmasına rağmen dini referanslardan bu dönemde de vazgeçilmiş değildir. Bu dönemin orta çağ sanat anlayışından farklarından biriside dünya ile alakalı temaların işlendiği eserlerde kutsal ve dini motiflerinde yerleştirilmesidir (Kılınç, 2017, s. 160). Bu dönemde kilisenin sanat üzerinde ortaçağda kurduğu gibi net bir iktidar kuramadığını görmekteyiz. Ancak dönemin başat diyebileceğimiz birçok eserini inceleyecek olduğumuzda, söz konusu sanat eserlerinin kilise tarafından teşvik edilerek yapıldığını da görmekteyiz. Dönemin sanat eserlerinde karşımıza çıkan din ve dünya motiflerinin iç içe olması durumunu ise sanatçıların yükselen hümanizmle birlikte kendi inisiyatifleri doğrultusunda geliştiği şeklinde yorumlayabiliriz.

Dinsel iktidarın diğer bir iktidar biçimi olan siyasi iktidar ile iç içe geçmesi durumundan bahsetmek gerekmektedir. Dini ve siyasi iktidarın işbirliğini tarihsel süreçte inceleyecek olursak Roma imparatorluğunun resmi din olan Hristiyanlığı kabul etmesini örnek olarak gösterebiliriz. Roma imparatorluğunun resmi olarak Hristiyanlığı kabul etmesi doğrultusunda,

imparatorluk döneminde üretilen özellikle mimari sanat eserlerini etkilemiştir. (Hollingsworth, 2009 , s. 94). Görüldüğü üzere ortaçağda dini ve siyasi iktidarın dönem dönem içi içe geçerek uzlaşmaya gitmişlerdir. Bu durum sekülerizmin yayılması ve ulus devletlerin kurulmasıyla birlikte etkisini giderek yitirmiştir.

Tarihsel süreçte dinin, sanat üzerinde kurmuş olduğu iktidar gibi siyasi otoritelerde sanat üzerinde iktidar kurmuşlardır. Siyasi otoritelerin, ideolojilerini yaymak için sanatı kullanma durumu tarihsel süreçte sık sık karşımıza çıkmaktadır. Monarşinin hâkim olduğu yıllarda doğrudan hükümdarların, 19. Yy sonrası ise Komünizm, Faşizm, Nazizm gibi ideolojilerin sanata doğrudan müdahalesinden söz edebiliriz. Bu bağlamda siyasi iktidarların amacının halkı istediği şekilde biçimlendirme, yönlendirme ve kanalize etme olduğunu söyleyebiliriz. (Kılınç, 2017, s. 161). Siyasi iktidarın ideolojisine göre şekillenen sanat yapıtlarını değerlendirecek olursak çoğunda estetik kaygısından ziyade ideolojik kaygıların olduğunu belirmek gerekir. Bu bağlamdaki sanat yapıtlarında asıl amaç estetikten ziyade propagandadır.

Özellikle antik çağda ve monarşilerde karşımıza çıkan hükümdarların portelerini ve heykellerini yaptırması durumunu örnek olarak gösterebiliriz. Burada hükümdarların amacı din ile kutsadıkları iktidarlarını, sanat ile estetik hale getirerek daha fazla güçlendirmek, göstermek istemeleridir. (Kılınç, 2017, s. 161).

19. Yy sonrası dünyada yayılan ideolojilerin sanat ile olan ilişkisini inceleyecek olursak, Nazi Almanya'sı döneminde birçok sanat akımının yasakladığı ve sansür uygulandığını söyleyebiliriz. Hitler yönetimine göre sanat propaganda aracı olarak değerlendirmiştir. Nazi rejiminin tam zıddı olarak değerlendirebileceğimiz Sovyetlere geldiğimizde ise resmi sanat anlayışlarının toplumsal gerçekçilik olarak ilan ettiklerini görmekteyiz. (Kılınç, 2017, s. 162-163). Her ne kadar Sovyetler Birliği sanata Naziler kadar katı yaklaşmasa da resmi olarak bir sanat anlayışı benimsemelerinden dolayı sanat üzerinde doğrudan baskıcı bir tavrı benimsediğini söylemek mümkündür. Bu dönemde Sovyetler Birliğinde farklı sanat anlayışı benimseyen sanatçıların baskılar sonucunda ülkeden gitmek zorunda kaldıkları bilinmektedir.

Liberalizm, Fordizm ve Sanayi Devrimi sonrası üretim araçlarını elinde bulunduran sınıfın zenginleşmesi sonucunda ekonomik iktidar kavramı dikkat çekmeye başlamıştır. Özellikle Marx, yaptığı çalışmalarda ekonomiyi merkeze alarak tüm sınıfları ekonomik boyutta değerlendirmiştir. Bu bağlamda Engels, siyasi iktidar olarak değerlendirdiği devlet olgusunun ortaya çıkmasını üst sınıfın, alt sınıfı sömürmesi şeklinde değerlendirmiştir. (Jessop, 2005, s. 38-40). Özellikle liberalizmin ve serbest piyasa kültürünün iyice artması ile birlikte ekonominin

sanat üzerinde iktidar kuran başka bir olgu olarak karşımıza çıkması anormal değildir. Günümüzde birçok sanatsal etkinliği karşılayan özel kurum ve kuruluşların var olması gerçeği bu tezi doğrular niteliktedir. Ancak ekonomik iktidarın sanata olan yaklaşımını sorgularken karşımıza çıkan estetik odaklı bir sanat mı ya da ticari fayda güden bir sanat mı sorularının cevabı oldukça önemlidir.

Ekonomik iktidarın meşru ideolojisi kapitalizmin, günümüzde kültür ve gündelik hayat üzerinde büyük bir tahakkümü olduğunu söyleyebiliriz. Bu sistemde sanat olarak üretilen yapıtlar tüketim kültürü özelinde değerlendirilecek yapıtlar olmalıdır. Ticari amaçlı olarak üretilen söz konusu sanatsal yapıtlarda var olan kapitalist sistemde elde edilen ticari başarının oranı ile kıymetli ya da kıymetsizdir. Açıklık getirmek gerekirse kapitalist sistemin aygıtlarından birisi olan tüketim kültürü odaklı üretilen çoğu yapıt sanat eserinden ziyade birer metadır. Bu durumu günümüz özelinde değerlendirecek olursak, metaya dönüştürülme imkânı olmayan bütün sanat yapıtları ekonomik iktidar tarafından görülmez ve önemsenmez. Sanat eseri ile birlikte sanatçıda tüketim kültürüne hizmet etmek zorundadır. Çünkü var olan mekanizmada sanat eseri ile birlikte çoğu zaman sanatçıda bir meta olarak sunularak pazarlanmaktadır. (Kılınç, 2017, s. 164-167)

İktidar, ekonomik, siyasi, dini türevleri ile sanat üzerinden doğrudan ve ya dolaylı olarak etkileşim içerisinde olmuştur. Bu etkileşim sürecinde sanatın ve sanatçının ne kadar özgür olduğu ya da iktidarlara ne kadar bağımlı olduğu gibi birçok soru karşımıza çıkmaktadır. Son olarak iktidar ve sanat arasındaki ilişkiyi değerlendirdiğimizde iki kavramında birbirinden bağımsız olamayacağını belirtmemiz gerekir. Çünkü iktidar dediğimiz mekanizmanın merkezi olmaması ve insanların olduğu her ortamda ortaya çıkmasından dolayı sanatı da etkilemesi sürpriz olmamalıdır. Özellikle sanatçının da toplum içerisinde yaşayan bireylerden birisi olması ve iktidarı uygulayan ya da maruz kalan bir tarafın içinde yer alması gerçeği söz konusudur. Bu sebepten dolayı iktidar kavramı, sanat kavramını doğrudan ve dolaylı bir şekilde etkilemeye devam edecektir.

### 1.5.1. SANAT VE İKTİDAR İLİŞKİSİNE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Tarihsel süreçte ele aldığımız iktidar ve sanat ilişkisini, dünyanın yaşadığı dönüşümlere göre ele aldık. Özellikle iktidar kavramı yıllar içerisinde siyasi, ekonomik, dini boyutlar üzerinden toplum üzerine sirayet etmiştir. Günümüze doğru yaklaştığımızda sanayi devrimi ve endüstriyel gelişimlerle beraber, ekonomik iktidarın insanlar üzerinde daha çok etkisinin olduğunu

söyleyebiliriz. Ancak bu durum ekonomik iktidarın dışında kalan diğer iktidar biçimlerinin tamamen soyutlanması anlamına gelmemektedir. Günümüzde siyasi, dini vb. iktidar biçimleri ekonomik iktidar ile içe içe geçerek bir uzlaşım sağlamışlardır.

Günümüzde ekonomik iktidar ile eşgüdümlü stratejiler izleyen iktidar aygıtları, bireylerin gündelik hayatı içerisinde attıkları her adımı denetleyerek, bireyleri kontrol altında tutmaktadır. Özellikle tüketim kültürü kapsamında satın alınan her şey iktidar mekanizmasına hizmet etmelidir. Bireylerin bugün tüketmiş oldukları nesneler arasında bir tek temel ihtiyaçlarını giderecek mallar bulunmamaktadır. Kültür ürünlerine yönelikte bir tüketim stratejisi oluşturan ve bireyleri buraya yönlendiren iktidar bireylerin tüketimlerini tamamen gözetim ve denetim altında tutmuştur. Burada sorulması gereken önemli sorulardan birisi üretim mekanizmalarının hangi amaç doğrultusunda üretim yaptığıdır. Bernstein, Adorno'ya ait ''Kültür Endüstrisi'' kitabının sunuş bölümünde bu soruya cevap olarak, kapitalist sistemde üretilen bütün malların üretim amacının kar etmek için olduğunu belirtmiştir. (Adorno, 2016, s. 14). Burada amaç, pazara egemen olan üreticilerin yararına ve kar etmesine yönelik bir üretim stratejisidir. Bu üretim stratejisi ekseninde gerçekleşen tüketim ise doğrudan bir mal alıp ihtiyaç karşılamaktan ziyade, alınan meta ile bir kimlik, karakter, özne inşa etmektir. Kısacası tüketimin özneyi doğrudan belirlemesi şeklinde yorumlanabilir. Sanayi devrimi öncesi görmüş olduğumuz mal ve ya eşya odaklı bir tüketimin yerine, koşullanmış insanlar üzerine kurulmuş bir tüketim artık söz konusu olmuştur.

Ortak yaşamın deneyimleri sonucunda ortaya çıkan kültür kavramı da, bir meta haline getirilerek endüstrileşmiştir. Kültür ürünleri kapitalist ekonomi sistemine hizmet eden tüketim kültüründe yeni bir pazar olarak ortaya çıkmıştır. (Adorno, 2016, s. 19). Bu mekanizmada üretimi yapılan kültür ürünleri varlıklarını ekonomik iktidara dayandırarak pazarda yer almaktadır. (Adorno, 2016, s. 50). Pazarı elinde bulunduran ekonomik iktidar, daha fazla kar elde etmek için bireylere yeni ihtiyaçlar dayatılmasını önemsenmiştir (Adorno, 2016, s. 37). Bu bağlamda kültür endüstrisi kavramı ön plana çıkmıştır. Birey için kültür endüstrisinin tüketim cazibesini haz almak oluşturmaktadır. Farklı kitlelere hitap eden kültür ürünlerinin yerini, genele hitap eden kültür ürünleri almıştır. Geniş bir kitleye hitap eden kültür ürünlerinin özelliği ise birbirine benzer, kişisellikten uzak ve eğlence merkezli olmasıdır. Bu bağlamın dışında kalan bütün kültür ürünleri ise sermayeye katkısı olmadığı için geri plana itilmiştir.

Eğlence kavramının insanlık tarihine kapitalist sistem ile birlikte girmediğini tarih boyunca her zaman var olduğunu belirtmek gerekir. Ancak ekonomik iktidarın sınırlarını belirlediği yeni

pazar koşullarında eğlence kavramı kültür endüstrisinin içine eklemlenmiş ve sanat ile bütünleşmiştir. Kültür endüstrisinin üretim stratejisinin amaçlarından birisinin de eğlence ve sanatı da iktidarın denetim mekanizması içerisine sokmaktır. Bu denetim mekanizmasının içerisinde bireylerin kültürel olarak farklı bir şeyler istemesi durumuysa imkânsızdır. (Adorno, 2016, s. 67-75).

Adorno'ya göre, kültür ve eğlencenin heterojen bir noktaya gelmesi için eğlencenin de yapay bir şekilde entellektüelleşmesi gerektiğini belirtmiştir. (Adorno, 2016, s. 77) Bununla birlikte daha fazla kitleye hitap edip kar elde etmek için kültür ürünlerinin de halk tarafından kolay bir şekilde algılanacak formata getirilmesi gerekmektedir. Kısaca kültür basmakalıp bir şekilde basitleştirilirken, eğlence ise yapay bir şekilde entelektüel bir boyut kazanmaktadır. Böylelikle kitle iletişim araçları üzerinden halka sunulan içerikler, toplumun ihtiyaçlarını karşılarken, aynı zamanda denetim mekanizmasının sınırları içerisinde kalacaklardır.

Eğlence formatı ile kültür endüstrisi aracılığıyla topluma sunulan aynılaşmış içerikler, birçok farklı segmenten insanlara sunularak, onların düşünmesini ve beklentilerini törpüleyecektir. Çünkü ekonomik iktidarın denetim mekanizmasının en büyük amacı farklı beklentileri olmayan, sorgulamayan ve düşünmeyen bir toplum oluşturmaktır. Bu bağlamda değerlendirecek olursak sorgulamayan bireyler iktidara bir tehdit oluşturamaz. Bireyler sorgusuz bir şekilde tüketerek iktidar mekanizmasının devamlılığına katkı sağlarlar. (Adorno, 2016, s. 183)

Kültür endüstrisinde yer alan ürünlerin pazara sunulmasında ki bir başka dönüm noktası da teknolojik gelişmelerdir. Teknolojik ilerlemelerle birlikte kültür ürünleri seri üretimlerle pazardaki yerlerini almışlardır. Ancak bu noktada Frankfurt Okulu düşünürlerinden, sanat eleştirmeni olan Benjamin'in öne sürmüş olduğu ''Aura'' kavramının eksikliğinden söz etmek gerekecektir. Seri şekilde üretilen ve pazara sürülerek hızlıca tüketilen ürünler biricikliğini kaybederek sanat eserinden ziyade birer metaya dönüşmüşlerdir. Sanatçının elinden çıkan ve sadece bir tane bulunan eserler biricikliğini korurken, seri şekilde birden çok kopya ile üretilen ürünler ise biricikliğini koruyamamıştır. (Koluaçık, 2017, s. 9-11)

Endüstri tarafından kitleleri memnun etmek için seri üretilen ve tüketilen kültür ürünlerinin sıklaşması ile popüler kültür kavramı dikkat çekmeye başladı. Popüler kültür, kar amaçlı ve toptan üretilen ürünlerden oluşmaktadır. Kitlesel olmasından dolayı çabuk yayılması ve tüketicisini edilgen bir noktaya getirmesi, iktidarın daha fazla güçlenmesine katkı sağlamaktadır. Buradaki söz konusu olan kitlesellik üretilen ürünün basit anlaşılan ve ucuz

olması ile doğrudan bağlantılıdır. Yüksek kültür ile karşılaştırdığımız zaman, popüler kültürün daha yaygın ve seçkinci olmadığını söyleyebiliriz. Üretilen ürünlerin ucuz olmasının sebebi tek başına kitlelerin alım gücünden ziyade bir estetik standartta oluşturmaktır. (Gans, 2018, s. 43-46) .

Popüler kültürün dışında kalan ve yüksek kültür olarak adlandırılan sanat yapıtları içinde aynı tüketim stratejisi devam etmektedir. Bu bağlamda Baudrillard, sanatın artık sarsıcı bir etkisinin kalmadığı, estetiğini kaybederek trans-estetik bir boyuta geçtiğini belirtmiştir. Var olan hiper-gerçekçi ve şeffaf bir sistemin içerisinde sanat, hükümsüz bir fonksiyon almıştır. (Baudrillard, 2010, s. 49-51). Artık sanat eserleri bir mal pazarındaki gibi sanat pazarında bulunmaktadır. Bu pazarı var edenler ise sergiler, koleksiyonlar vb. organizasyonlardır. Bu bağlamda Sylvere, sanatın komplosunun sunuşunda sanatı, var olan sanat piyasası içerisinde özellikle tüketilen ve üretilen bir nesne olduğunu belirtmiştir. (Baudrillard, 2010, s. 12). Sergilerde ve koleksiyonlarda tamamen gösteriş amaçlı bulunan tüketici, sanat eserlerini satın alarak çevresine zenginliğini gösterirken aynı zamanda iktidar sahibi olduğunu da bağırmaktadır. (Baudrillard, 2009, s. 128-134). Görüldüğü üzere sanat, aura'sını kaybederek ticari bir hesaplaşma için üretilir hale gelmiştir. Ticari olmanın dışında, statü üzerinden de tüketicisine mesaj veren sanat böylelikle sınıfsal bir tabakada gösteriş unsuruna dönüşmüştür.

Tüm bu gelişmelerin doğrultusunda sanatçının ekonomik özgürlüğü tartışmasına değinmekte fayda olacaktır. Popüler kültür ekseninde üretim yapmayan sanatçıların ekonomik çarkın dışında kalma gerçeği söz konusudur. (Adorno, 2016, s. 49) Bu bağlamda sanatçıların ekonomik özgürlüklerini ilan etmeleri için, tacir gibi davranmaları anlaşılabilir bir gerçekliktir. Bu gerçekle beraber sanat tarihi boyunca üretilen başat diyebileceğimiz sanat eserlerinin bir iktidarın himayesi dâhilinde sanatçılar tarafından yapıldığını tekrardan belirtmek gerekir. Tarihsel süreç özelinde örnek vermek gerekirse Rönesans döneminde kiliseye bağlı olan sanatçıların, papazlardan aldıkları siparişler ile dönemin en önemli eserlerini ortaya çıkardıklarını da göz önünde bulundurmak gerekir.

Sanatçıların, eserlerini sergiledikleri yerlerin ağırlıklı olarak sergiler ve festivaller gibi özel olarak tasarlanıp organize edilen etkinlikler olduğunu belirtmiştik. Bu bağlamda söz konusu organizasyonları tarihsel olarak inceleyecek olursak yüksek kültürdeki iktidarın işleyiş mekanizmasını daha anlaşılır kılabiliriz.

Tarihte ilk olarak 1725 yılında yapılan Paris Salon Sergileri kapsamında ''Académie Des Beaux Arts'' sergisi karşımıza çıkmaktadır. Kurulduğu yıllarda Kraliyete bağlı Resim ve

Heykel öğrencilerinin eserlerini tanıttığı sergi ilerleyen yıllarda bağımsız olarak üretim yapan sanatçıların katılmak için iştahlandığı bir sergiye dönüşmüştür. İlerleyen süreçlerde halka açık bir şekilde, biletli yapılan sergi, daha öncede ödül olan sanatçılar tarafından bir jürinin de oluşması ile birlikte Fransa yüksek kültürünün önemli bir etkinliği haline gelmiştir. (Alıcı, 2017, s. 2977) Bu durum yüksek sanatın kendi içerisindeki iktidarının oluşmasında ilk kurumsal örneklerinden birisidir. Özellikle belli bir zümrenin beğenisi ile sanatçıların sergide eserlerini sunma durumu iktidarın bir zümre tarafından paylaşıldığının göstergesidir.

Söz konusu fuarlar ve sergilerin ekonomik döngüsünü sağlayan en büyük destekçileri ise koleksiyoncular ve üst zümrelerde yaşayan zenginlerdir. Buradaki tüketimin temelinde yer alan ana motivasyon ise prestijdir. Gösteriş amaçlı çılgınca sanat eseri alan koleksiyoncular ve ya üst zümrelere ait kimseler birkaç saat içerisinde sergilere büyük bir ekonomik girdi sağlamaktadır. Söz konusu yüksek maliyetler ve elit bir sınıfın girebileceği organizasyonların düzenlenmesi sonucunda sanat eserinin statü olarak sınırlandığı ve topluma ulaşamadığı gerçeğini de gözler önüne sermektedir. (Thompson, 2012, s. 257-270)

Tüm bu süreçlerin sonucunda yüksek sanatın kendisini konumlandırdığı yer elit bir azınlığın yanındadır. Halk için karmaşık, algılanması zor, pahalı ve ulaşılmazdır. Alt sınıfın eğlence aracı olarak popüler kültürü gördüğümüz noktada, üst sınıfında eğlence aracının yüksek kültür olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle modern sanat müzelerinde ki eğlenceler ve after partiler bu durumu destekler niteliğindedir. Artık sanat eserinin estetik dokusu ve biricikliğinden ziyade sağlamış olduğu statü daha fazla ön plana çıkmaktadır. (Kuspit, 2010, s. 18-24)

Toparlamak gerekirse Sanayi devrimi sonrası gelişen kapitalist sistemin birer aygıtı olan kültür endüstrisi ve tüketim kültürü, sanatı bir meta haline çevirerek kitlelere sunmuştur. Burada sanat eserinin estetik kaygılarından daha çok ticari kaygılarının olması ve kitlelerin çeşitli yollarla endüstri tarafından üretilen metalara güdülenmesi sonucu sanat, eğlence ile iç içe girmiş, estetiğini tek boyuta indirmiş ve sıradanlaşmıştır. Popüler kültür özelinde geniş kitlelerin tüketimine sunulan yapıtlara benzer bir şekilde yüksek kültüre sunulan sanat eserleri başka bir tüketim boyutunu oluşturmuştur. Tüm bu süreçleri popüler kültür ve yüksek kültür üzerinden değerlendirmek gerekirse karşımıza tek bir iktidar çıkacaktır. Söz konusu iktidar ise ekonomik iktidarın kendisidir. Özellikle yüksek kültüre dair organizasyonların üst zümreler, bankalar tarafından finanse edilmesi de bu durumun açık bir göstergesidir. Artık sanatın tüketicileri iki farklı kazanım elde etmektedir. Bunlardan popüler kültür ürünlerini tüketen tüketici eğlenip,

boş zamanını geçirirken, yüksek kültürün ürünlerini tüketen tüketici ise sosyal statü ve itibar kazanmaktadır.

# 2. KISA FİLM VE FESTİVALLER

## 2.1. TARİHSEL SÜREÇTE KISA FİLM

Lumiere kardeşlerin, 1895 yılında Paris'te ki Grand Kafe'de gösterdikleri "Trenin Ciotat Garı'na Girişi" adlı film, sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. (Özön, 2008). Lumiere kardeşlerin çekmiş oldukları ilk film sinema sanatının bir miladı olarak tarihe geçmiş olsa da aynı zamanda belgesel sinema ve kısa film türlerinin de ilk örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir trenin gara girişini gösteren "Trenin Ciotat Garı'na Girişi" filmi elli beş saniyelik süresi ile ilk kısa film olarak adlandırılabilir.

Özön, kısa filmi "Uzunluğu bir ile üç makara arasında (300-1000 m.) değişen film." (Özön, 1963, s. 72) olarak tanımlarken, Arslantepe, süresi maksimum on dakika olan filmlerin kısa film kategorisine gireceğini belirtmiştir. (Arslantepe, 2015, s. 20). Süre ölçütü üzerinden kısa filmi kategorize eden bir başka araştırmacı Coper, kısa filmin yarım saat ya da daha az süreyle yayınlanan filmler olduğunun altını çizmiştir. (Cooper, 2005, s. 11). Görüldüğü üzere kısa filmin süresi ile ilgili birçok görüş literatürde bulunmaktadır. Bu bilgiler ışığında kısa film, olay örgüsünü yoğun bir zaman içerisine sıkıştırıp, seyircisini film evreni içerisine sokarak yolculuğa çıkartan ve otuz dakikaya kadar sürebilen filmlerdir. (Can, 2005, s. 15)

Kısa film hakkında süre ölçütleri özelinde tanımlamaların dışında, nitelik ve üretim koşulları açısından da birçok görüşten söz etmemiz mümkündür. Haliyle kısa film olgusunu süre üzerinden kategorize etmek sistematik olarak basite kaçmak şeklinde görülebilir. Bu bağlamda Kaliç, kısa filmi süre ölçütüyle tanımladıktan sonra, sanat amacıyla üretilen bir film türü olarak ele almıştır. (Kaliç, 1992, s. 110). Kısa filmin özgürlükçü tarafına ve üretim ilişkilerine vurgu yapan Süalp, kısa film üretiminin ana akım üretim ilişkilerinin dışında ve karşısında kendisini konumlandırarak üretildiğini belirtmektedir. (Süalp, 2004, s. 20). Kısa filmin, hâkim üretim ilişkileri dışında bir üretim stratejisinin olmamasının en büyük sebeplerinden biriside kısa filme ait bir sektörün olmaması durumudur. Ekonomik olarak sinema salonlarında ya da özel platformlarda seyircisi ile buluşamayan kısa film, sektörel olarak ana akım üretim biçiminin dışında kalmıştır.

Lumiere kardeşlerin, Paris'te yaptıkları gösterimlerin büyük ses getirmesi üzerine August ve Louis Lumière, yeni icatlarını başka şehirlere götürerek dikkatleri üzerlerine çekmişlerdir. Belgrad, New York, ve Londra gibi önemli şehirlerde ki gösterimlerin ses getirmesiyle, ilerleyen yıllarda sinema salonları kurulmuş ve teknolojik gelişmelere paralel olarak yeni kameralar ortaya çıkmıştır. Tüm bu gelişmeler sinemayı popülerleştirirken yeni bir pazar ortaya çıkmış ve sinema salonları cazibe merkezi olarak bir sektörün önemli bir parçası haline gelmiştir. (Vasey, 2003, s. 75-77).

Lumiere kardeşlerin çekmiş oldukları ilk filmler kısa filminde ilk örnekleri olmakla beraber dünyada büyük bir yankı uyandırmıştır. August ve Louis Lumière, dışında kısa filmin dünyada popüler olmasını sağlayan diğer bir isimde Charlie Chaplin'dir. Hollywood endüstrisi içinde birçok kısa film çeken Chaplin, bu filmler ile dünyanın birçok noktasında seyirciler ile buluşmuştur. Erken dönem Hollywood sinemasının dünya pazarına hâkim olmasında ise yine bu dönemde çekilen kısa filmler öncü olmuştur. (Gomery, 2003, s. 64). Görüldüğü üzere sinemanın gelişimi ve dünyada popüler olmasında kısa filmlerin başat bir rolü olmuştur. İlerleyen süreçlerde ise ilk uzun metraj film 1906 yılında Avustralya'da çekilen "Kelly Çetesi'nin Öyküsü" olarak kayıtlara geçmiştir. (Vasey, 2003, s. 76).

Sinemanın ilk örneklerinde karşımıza çıkan kısa film kavramı, dünyadaki birçok yönetmenin de sinemaya attıkları ilk adımlarında deneyimledikleri bir tür olmuştur. Orson Welles, David Wark Griffith, Charlie Chaplin, , Jean-Luc Godard gibi yönetmenler, erken dönemlerinde çekmiş oldukları kısa filmler ile popülerlik ve saygınlık kazanmışlardır. (Kaynar, 1993, s. 7). Özellikle kısa film üretim sürecinin ve içerik yapısının özgür olması birçok yönetmenin sinema dilini deneyerek keşfetmesini sağlamıştır. Fransız Yeni Dalga hareketinin öne çıkan yönetmenlerinden birisi olan Alain Resnais, kısa film üretim süreçlerinde yakalamış oldukları bağımsız ve özgür ortamı, uzun metraj film üretirken yakalayamadıklarını belirtmiştir. (Abisel & Eryılmaz , 2011, s. 56).

Bu bilgiler ışığında kısa filmin, sinemanın çıkışında ve yükselişinde önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Tarihsel süreçte uzun metraj filmlerin popülerlik kazanması, sinema salonlarının birer tüketim alanına dönüşmesi ile birlikte sinemanın bir pazar haline gelmesi kaçınılmaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte sinemanın bir sanat olarak algılanmasını sağlayan birçok yönetmenin sinema dillerini çektikleri kısa filmler ile keşfetmeleri, alternatif anlatılarını ve biçimlerini kısa filmler ile denemeleri, kısa filmin önemini bir kez daha göz

önüne çıkarmaktadır. Buradan hareketle kısa filmin avangard bir tarafının olduğunu belirtebiliriz.

## 2.2. KISA FİLMİN TÜRLERİ

Sinemanın icadından 1908 yılına kadar olan dönemde karşımıza, güldürü ve belge adı altında iki farklı tür çıkmaktadır. Sinemanın ticarileşmesi ile seyircilere farklı türde filmler izletmek isteyen film yapımcıları bu iki tür üzerinde bir takım denemelere girişerek yeni türler üretmeye çalışmışlardır. (Onaran, 1986, s. 91). Lumiere kardeşler ile başlayan sinemanın ilk örneklerinin belge film niteliği taşıması ve gerçekliği olduğu gibi beyaz perdeye aktaran filmler olması bir süreden sonra seyircilerin gözünde sinemanın kendisini sürekli tekrar eden ve ilgi çekmeyen bir icat olarak kodlanmasına sebep olmuştur (Özuyar, 2004, s. 87). Beyaz perdenin büyüsünün bozulması ile sinema salonlarını terk eden seyircilerin ilgisini tekrar çekmek isteyen yapımcılar bu sebepten dolayı farklı türlerin arayışı içerisine girmişlerdir.

Üretilen filmlerin bir kısır döngü şeklinde kendini tekrar etmesiyle birlikte birçok sinemacı alternatif yollar arayarak seyircinin ilgisi çekmeye çalışmışlardır. Griffith gibi kuramcılarında yer aldığı bu çalışmalar sonucunda birçok film üretilip sinemadaki türlerin ilk örnekleri seyirciye sunulmuştur. Söz konusu tür çalışmaların ilk denemeleri kısa filmler üzerinden yapılmış ve sanat olan sinemanın kendisine özgü bir dilinin olması sağlanmıştır. (Özuyar, 2004, s. 87-93) Bu çalışmalar sonucunda sinemanın başat unsurları olarak saymış olduğumuz renk, dekor, aksesuar, ışık gibi öğeler ortaya çıkarak kalıplaşmıştır. (Öztürk, 2009, s. 36-40).

Özön, sinemada yer alan türleri belirlerken, filmlerin konularını işlerken kullanmış oldukları araçlara ve bu araçları nasıl uyguladıklarına, konularını ele alış tarzlarına ve bu doğrultuda kullanmış oldukları biçime bakarak bir ortak yön bulup kategorize edilebileceğini belirtmiştir. (Örn, 2011, s. 3868). Bu bağlamda bir yönetmenin filmde işleyeceği konuyu belli bir türün kapsamında üretme şansı söz konusudur. Dilerse aynı türde üretilmiş olan birçok film örneğini bakarak türe dair kendisini geliştirebilir. Bu durum aynı zamanda sinema salonuna gelen seyirciyi de tüketmek istedikleri filmlere kanalize etmektedir. Her türün alıcısı olan bir seyirci kitlesinin ortaya çıkması ile birlikte filmlerin pazarlanması ve sinema salonlarının stratejisinin belirlenmesi açısından da önemli bir gelişme oluşmuştur.

Yönetmenlerin üretmiş oldukları filmlerin ve tür kavramlarının bir tek uzun metraj filmler için geçerli olmadığını, kısa ve orta metrajlı filmlerinde bu bağlamda değerlendirildiğini belirtmek gerekir. Güngör'e göre, her kısa film "kısa film" çatısı altında yer almamaktadır. Kısa filmleri

bu bağlamda türlerine ayırırken belgesel, kurmaca, canlandırma, reklam, tanıtım, deneysel gibi ayrı kategorilere ayrılmaktadır. (Güngör, 1996, s. 91) . Bu bilgiler ışığında, günümüzde düzenlenen kısa film festivalleri, filmleri ödüllendirirken ağırlıklı olarak kurmaca, belgesel, animasyon, deneysel gibi kategoriler oluşturarak filmleri ödüllendirdiğini söyleyebiliriz.

### 2.2.1. Kurmaca Film

Özön'e göre kurmaca film; hayal gücüyle ya da gerçek yaşama dayanan bir konuyu işleyen filmdir. (Özön, 1963, s. 92). Bu noktada film metnini üreten senaristin fantezi dünyası filmin olay örgüsünü ve konusunu belirlemede daha büyük bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. İngilizce'de "Fiction'' olarak geçen kurmaca film türünü tanımlayan Sema Fener'de, hayatın içerisinde yer alan olaylardan daha çok yaratıcısının fantezi dünyasında üretildiği belirtmiştir. (Fener, 2014, s. 107)

Kurmaca filmini tarihsel süreçte ele alacak olursak, ilk olarak 1902 yılında Georges Méliès, Jules Verne tarafından çekilen "Le Voyage Dans la Lune" isimli film türünün ilk örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Le Voyage Dans la Lune filmi, aynı zamanda Jules Verne'nin romanından esinlenerek tasarlanmış olup, öykülü film anlatısının ilk denemelerinden birisi olmuştur. Bu bağlamda Melies, sinemanın ilk yıllarında Lumiere kardeşlerin yapmış olduğu sadece gündelik hayatın kayıt altına alınmasının dışına çıkarak farklı bir anlatı ve estetik denemiştir. (Teksoy, 2005, s. 34-37). Melies'in çekmiş olduğu "Le Voyage Dans la Lune" isimli filmden sonra sinemanın üstüne koyarak ilerlediğini söyleyebiliriz. Sinemanın ilk yıllarında gerçekçi anlatım olarak karşımıza çıkan tek bir türün yanında artık kurmaca tür diyebileceğimiz başka bir tür daha eklenmiştir. Sinemanın anlatım biçimi bağlamında temel olarak görünen belge filmcilik ve kurmaca filmcilik ile ilgili ilerleyen yıllarda birçok zengin anlatı biçimleri gelişmiştir.

Kurmaca film türünün gelişimine katkıda bulunan bir diğer yönetmen ise Edwin Stanton Porter'dir. Porter, sinemanın anlatısı üzerine çalışmalar yapmaktan daha çok ritmik ve mekanik dilinin gelişimi açısından çalışmalarına ağırlık vermiştir. İlerleyen dönemlerde üretmiş olduğu filmlerde geliştirmiş olduğu mekanik çalışmalar kendi tarzını şekillendirmesine katkı sağlamıştır. Porter'ın, sinemanın mekanik gelişimine çalışmasının en büyük sebeplerinden biriside Edison Company'de yönetmenlik kariyerine başlamış olmasını söyleyebiliriz. (İri, 2011, s. 10). Porter'ın 1903 yılında çekmiş olduğu iki haydutun tren soygununu anlatan "The Great Train Robbery" isimli film ise Amerikan sinemasının ilk kurmaca film olma özelliğini

taşımaktadır. Yine aynı yıl içerisinde çekmiş olduğu "Uncle Tom's Cabin" adlı filmde sahne arası geçişlerinde yazı kullanarak daha önce denenmemiş bir kurgu ve anlatıyla seyircinin karşısına çıkmıştır. (Başol, 2010, s. 67-68). Sinemanın ilk yıllarında ses mekanizmalarının olmaması durumundan dolayı öykülü filmlerin seyirciye geçmesi durumunun belge filmlere göre daha zor ve meşakkatli olduğunu söyleyebiliriz. Porter'ın, sahneler arasına yazı koyarak filmi seyirciye açıklama durumu kurmaca türünün popüler olması açısından da önemli bir yenilik olmuştur. İlerleyen yıllarda Charlie Chaplin'in filmlerinde de sık gördüğümüz bu yöntem sinemanın ses teknolojileriyle tanışmasına kadar olan süreçte seyirciyi filmin içerisinde tutma ve olay örgüsünün aktarılması açısından yıllarca kullanılmıştır.

Kurmaca film türünün geçirmiş olduğu tarihsel süreçlerin ardından anlatı yapısında ki dinamikleri incelemekte fayda olacaktır. Her türde olduğu gibi kurmaca film türünde de karşımıza bir temanın çıktığını söyleyebiliriz. Özellikle edebiyat anlatılarında karşımıza çıkan serim-düğüm-çözüm dinamiği kurmaca film türünde de karşımıza çıkmaktadır. Bunun sebebini sorgulamak gerekirse iki anlatının bir öyküye dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kurmaca türün ilk örneklerini incelerken karşımıza çıkan Georges Méliès'in "Le Voyage Dans la Lune" filminin bir romandan esinlenilmesi, Edwin Stanton Porter'ın çekmiş olduğu "The Great Train Robbery" filminin öyküden, "Uncle Tom's Cabin" filminin yine bir romandan uyarlanmış olması edebiyat ve kurmaca film türü arasında ki anlatı benzerliğinin sadece formal olarak değiştiğini göstermektedir.

Sinema sanatının en önemli anlatı araçlarından olan renk, dekor, kostüm, ışık gibi motiflerin kurmaca film türü ile birlikte film estetiğinde daha fazla kullanıldığını ve önemsendiğini belirtmek gerekir. Dönem itibariyle belge film yapan sinemacıların gerçek hayatı olduğu gibi verme ve estetiğini tamamen gerçeğe dayandırma durumlarından dolayı söz konusu olan dekor, kostüm, ışık, renk gibi motifleri tercih etmemişlerdir. Ancak kurmaca film türünde hayal ürünü olan hikâyeyi seyirciye inandırmak ve ya estetik kılmak adına renk, dekor, ışık, gibi motifler oldukça önemsenmiş ve bir anlatım dili haline gelmiştir.

Türk sinemasında, kurmaca filmin gelişimini inceleyecek olursak karşımıza ilk olarak Sedat Simavi'nin, 1916 yılında çekmiş olduğu "Pençe ve Casus" isimli film çıkmaktadır. (Teksoy, 2005, s. 1056). İlerleyen yıllarda Türk sinemasının ilk yönetmenlerinden olan Muhsin Ertuğrul'un, birçok edebiyat eserini sinemaya uyarladığını görmekteyiz. (Scognamillo, 1998, s. 40). Ancak Sedat Simavi'nin ve Muhsin Ertuğrul'un, çekmiş olduğu kurmaca filmler sinemanın estetik unsurlarının birçoğunu içinde barındırmayan filmler olarak karşımıza

çıkmaktadır. Bu filmlerin önemi öykülü bir olay örgüsüne dayanarak, kurmaca türün Türk sinemasında ki ilk örnekleri olmasından ibarettir.

Estetik birçok unsuru içerisinde barındıran Türk Sineması'nın ortaya çıkması 1950-1960 yılları arasında olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Ömer Lütfi Akad'ın çekmiş olduğu 1952 yapımı "Kanun Namına" filmi bu anlamda ilk örneklerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sinemasında film çekme biçiminin değişmesi ile birlikte yönetmenlerin daha aktif olduğu bir sürece girilmiş Atıf Yılmaz, Metin Erksan gibi birçok yönetmenle beraber dönem itibariyle estetik bir sinema dili yakalanmıştır. (Kaplan, 2003, s. 741)

Kurmaca kısa metrajlı filmlerin dinamik eğrileri de kurmaca uzun metraj filmlerde olduğu gibi serim, düğüm, çözüm esasına dayanmaktadır. Senaryo metnine dönüştürülmüş bir öyküyü kısa bir sürede aktarılması ile kurmaca kısa film üretilmektedir. Burada esas olan yaklaşım konusu belli olan bir kısa filmin uzun metraj bir filme göre daha kompakt ve yoğun bir anlatım içerisinde bulunmasındadır. (Field, 2013, s. 44). Costello'ya göre bu durum izleyicinin kısa filmden beklentileriyle alakalıdır. İzleyici kısa film izlerden uzun metraj dinamiklerine göre daha hızlı bir doyuma ulaşmak istemektedir. Bu durum kısa filmin anlatı özelliklerini belirlerken, sembolik anlatımlar ve hızlı olay örgüsünü daha çok ön plana çıkartmaktadır. (Costello, 2010, s. 88)

Kurmaca kısa filmlerin ekonomik ve minimal bir anlatı sunmasından dolayı uzun metraj filmlerden farklı olarak olay örgüsünü ve karakterleri uzun bir süreçte tasvir etmemektedirler. İmgesel anlatımın ve kompakt bir olay örgüsünün ön plana çıkmasından dolayı kısa filmlerin finans biçimi daha ekonomiktir. Kısa filmlerin daha ekonomik bir bütçe ve ticari kaygıdan uzak bir şekilde çekilmesi, filmin yaratım süreçlerini daha özgür kılmaktadır. (Öztürk, 2009, s. 48). Şefik Güngör'e göre bu özgürlük kurmaca kısa filmin farklı anlatım biçimlerini içinde barındırarak türün zenginleşmesine ve sürekli kendini yenilemesine sebep olur. (Güngör, 1996, s. 8)

Kısa metraj kurmaca filmlerin anlatısındaki temel motivasyonun yoğun bir anlatım süresi olması kısa filmin süresi ile ilgili bir takım tartışmaları ön plana çıkartmaktadır. Field'e göre, kısa filmin süresi maksimum 30 dakika olmalıdır. (Field, 2013, s. 46). Çünkü kısa sürede planlanmış bir anlatının uzun bir süreye yayılması kısa metraj bir filmi kendi içerisinde sorgulanır kılmaktadır. Kısa film izlemek için gelen seyircilerin beklemiş olduğu kompakt anlatım ve doyum şeklinin uzun metraj filmden farklı olması süre ile ilgili ölçütleri belirlemektedir.

Kısa film ve Uzun metraj film seyircilerinin beklentilerinin farklı olması anlatı dinamiklerini ve üretim biçimini belirlediğini görmekteyiz. Bu bağlamda kurmaca kısa metraj filmleri, uzun metraja giden bir yol, deneme gibi görmek doğru bir yaklaşım değildir. Uzun metraj film üretiminin kendisine özgün üretim formatı olduğu gibi kısa metraj filmlerinde özgün bir üretim formatı olmaktadır.

### 2.2.2. Belgesel Film

Belgesel film türünü diğer film türlerinden ayıran en önemli özellik gerçek ile olan ilişkisidir. Dünyada çekilen ilk filmlerin belgesel film formatında olmasından dolayı sinemanın kurucu türün belgesel olduğunu vurgulayabiliriz. Ünal'a göre; belgesel, gerçekliğin sinema perdesinde yeniden kurulmasıdır. (Ünal, 2010, s. 8). Bir belgesel filmin içeriğindeki kurmaca unsurların minimum ya da hiç olmadığını savunan Nijat Özön, belgesel filmi "…, gerçeğe elden geldiğince uyarak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan film türü." olarak tanımlamaktadır. Belgesel terimini ise ilk olarak 1926 yılında yönetmen Robert Flaherty'nin Moana adlı belgesel filmi özelinde yazdığı eleştiri yazısıyla John Grierson kullanmıştır. (Mutlu, 1991, s. 149)

John Grierson'un önderliğinde kurulan ve 1928-1951 arasında kendini gösteren İngiliz Belge Okulu'nun önemli kuramcılarından Basil Wright, belgesel filmi tanımlarken "…yalın olarak, kamuoyuna bir yaklaşım yöntemidir" şeklinde ifade etmiştir. (Adalı, 1986, s. 15). Wright'ın yapmış olduğu tanımlamadan yorumlayacağımız üzere belgesel filmin kamusal alandan kopuk olamayacağına yönelik bir sonuca ulaşabiliriz. Bu bağlamda belgesel film, kamusal alan içerisinde yaşanan bütün gelişmelerden doğrudan ve ya dolaylı olarak etkilenmektedir. (Kıraç, 1997, s. 119). Bu bağlamda ele alacak olursak, belgesel film çeken bir yönetmenin toplumsal sorunları mercek altına alarak çalışmalarının ilk aşamasını bitirir. Sonraki süreçte kamerasını var olan sorunun yaşandığı mekânlara kurarak asıl olan gerçekliği yansıtmaya gayret gösterir. Kurgu sürecine gelindiğinde ise çekilmiş ham görüntüler yönetmenin düşünce dünyasındaki süzgeçten geçerek biçimlenerek var olan gerçeklik yeniden inşa edilir. (Kalafatoğlu, 2003, s. 61)

Belgesel sinemanın dünyada ki ilk sinema örnekleri ile ortaya çıktığını belirmiştik. Ancak sinemanın icat edildiği yıllar içerisinde ortaya çıkan filmlerin sanatsal niteliğinden daha çok teknolojik ve ticari yönünün ön plana çıkması ilk belgesel sinema örneğini vermemizi zorlaştırmaktadır. Ancak 1922 yılında Robert Flaherty tarafından çekilen "Nanook of the North" filmi belgesel sinema çığır açıcı olmuştur. (Saunders, 2014, s. 44-52)

Belgesel filmi diğer türlerden ayıran en önemli özelliğinin estetiğini gerçekten almasıdır. Bu bağlamda bir belgesel filmin anlatısının merkezinde "belge" olmalıdır. (Chion, 2003, s. 91). Belgesel film çeken yönetmen ise bu gerçeğe dilediği yorumu getirerek özgün bir dil ortaya koyabilir. Kısaca belgesel filmin temeli gerçeğe dayanmalıdır. Sonraki aşamada yönetmenin getirmiş olduğu yorum, belgesel sinemanın anlatısını ortaya koymaktadır. Saf olan gerçeği zihin dünyasındaki süzgeçten geçirerek bir anlatı oluşturan yönetmenden sonra seyircinin dahil olmasıyla temel alınan "belge" yeniden inşa olmaya ve genişlemeye devam eder. Çünkü izleyicide filmi çeken yönetmen gibi var olan bir gerçekliği tekrardan zihninde inşa eder. (Gençay, 2008, s. 136) Bu noktada yönetmenin inşa ettiği gerçeklik ile seyircinin yeniden inşa ettiği gerçeklik aynı olmayabilir. Yönetmenin zihin dünyası ile seyircilerin zihin dünyası ve ideolojik arka planlarının birbirinden ayrılması gayet normaldir.

Türkiye'de ki belgesel sinemanın ilk örneği Fuat Uzkınay tarafından 1914 yılında çekilen , "Ayestefanos Abidesi'nin Yıkılışı" filmi olarak kabul edilmektedir. Türk sinemasının miladı ile ilgilide tartışma konusu olan bu bilgi kimi araştırmacılar tarafından kabul edilmeyerek 1911 yılında Yanaki ve Manaki kardeşler tarafından çekilen "Sultan Reşat'ın Manastır Ziyareti" isimli belgesel filmi Türk sinemasında ki ilk film olarak kabul edilmektedir. Dünyada ki ilk filmlerin belgesel film olma özelliği Türk sineması içinde geçerli olan bir durumdur. Türk sinemasında ki ilk uzun metraj belgesel çalışması ise 1923 yılında Fuat Uzunkınay tarafından çekilen "Zafer Yollarında" isimli filmdir. (Tuncer, 1996, s. 164-167)

Türk Sinemasında belgesel sinemanın estetik kodlarını taşıyan ilk belgesel İlhan Arakon tarafından 1954 yılında çekilen, "Bir Şehrin Hikâyesi" filmi nitelik anlamda sanatsal yönü ön plana çıkan bir film olarak dikkat çekmektedir. Yine Sabahattin Eyuboğlu tarafından 1956 yılında çekilen "Hitit Güneşi" belgesel filmi Uluslararası Berlin Film Festivali'ne katılarak "Gümüş Ayı" ödülü kazanmıştır. (Adalı, 1986, s. 104-106) . 1970' li yıllar ile birlikte Süha Arın'ın çekmiş olduğu belgesel filmler, Türk belgesel sinemacılığına farklı bir soluk getirmiştir. Arın'ın çekmiş olduğu belgesel filmlerinin niteliği dışında ilk defa özel fonlama sistemi ile filmler çekmesi, üretim süreçleri açısından da belgesel sinemada yeni bir süreci başlatmıştır. (Tuncer, 1996, s. 170). Aynı yıllarda Türkiye'de faaliyet gösteren Genç Sinemacılar Hareketi, dönemin politik olaylarından etkilenerek önemli belgesel filmlere imza atmışlardır. Bu filmler arasında Altıncı Filo, Kanlı Pazar, Asayiş Berkemal gibi dönemin politik iklimini olduğu gibi yansıtan belgesel filmlerden bahsetmek mümkündür. (Öztürk, 2014, s. 54)

Kısa belgesel filmlerin kategorilendirilmesi konusunda karşımıza süre ölçütü çıkmaktadır. Kurmaca kısa filmlerde olduğu gibi kısa belgesel filmlerde de süre sınırı maksimum 30 dakika olarak belirlenmiştir. Anlaşılacağı üzere uzun belgesel film ve kısa belgesel film içerik olarak birbirinin aynısı olmakla beraber, süreden kaynaklanan yapısal farklılıkları içinde barındırmaktadır. (Çiftçi, 2011, s. 31). Kısa metrajlı belgesel filmlerin dağıtım ağları ağırlıklı olarak film festivalleridir.

### 2.2.3. Deneysel Sinema

Deneysel sinemanın tanımını yapmanın sinemadaki diğer türlerin tanımını yapmaktan daha zor ve meşakkatli olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumun en öne çıkan açıklaması, deneysel sinemanın sınırının olmaması durumudur. Özön'e göre deneysel sinema, film üretenlerin yeni anlatımları, görüşleri, biçimleri denediği ya da eski denemeleri tekrardan ele alarak yenilediği bir film türüdür. (Özön, 2000, s. 93-94). Kaliç'e göre, sinemaya yenilik getiren her film deneysel olma özelliğini taşımaktadır. Sinema tarihindeki büyük filmleri düşündüğümüz zaman Potemkim Zırhlısı, Meleis, Napolyon gibi filmler dönemleri itibariyle sinemaya yenilik getiren filmler olduğu için deneysel film kategorisine girmektedirler. (Kaliç, 1992). Esra Biryıldız, deneysel sinemanın tanım kabul etmeyen bir sinema olduğunu belirtmiştir. (Biryıldız, 2012, s. 72) .

Tarihsel süreçte deneysel sinema, Fransa'da 1920'li yıllarda çıkarak sonrasında birçok ülkeye yayılan bir akım olarak dikkat çekmiştir. Farklı sanat dallarında ortaya çıkan birçok akımı sinemasal bir formda denenmesi ile oluşmuştur. Özellikle Sürrealizm, Kübizm gibi akımları sinemada deneyen sanatçılar sinemadaki deneysel akımın öncüleri olmuştur. (Kaliç, 1992, s. 13-20) Deneysel sinemanın ilk örneği olarak 1929 yılında Louis Bunuel tarafından çekilen "Un Chien Andolou" filmi gösterilmektedir. On altı dakikalık bir kısa metraj olan film aynı zamanda sürreal bir anlatıya sahiptir. İlerleyen yıllarda Andy Warhol tarafından 1963 yılında çekilen ve beş saat yirmi dakika süren "Sleep" filmini gösterebiliriz. 1966 yılında Tony Conrad tarafından çekilen "Flicker" kısa filmi görsel anlatısını sadece beş farklı çerçeve üzerinden kurmuştur. (Clarke, 2012, s. 112-115) .

Deneysel sinemanın dünyadaki gelişimi dışında Türk Sinemasındaki gelişimini inceleyecek olursak birkaç biçimsel denemeler dışında sürekliliği olan bir deneysel sinema örneği karşımıza çıkmamaktadır. Örnek vermek gerekirse Metin Erksan tarafından 1963 yılında çekilen ve Uluslararası Berlin Film Festivalinde Altın Ayı kazanan "Susuz Yaz" filminde karşımıza çıkan

bir takım sinematografik öğeler dönemi itibariyle deneysel özellikler taşımaktadır. Su üzerindeki iktidarı ve mülkiyet kavramlarını filminde işleyen Erksan, at arabasının tekerine kamerayı yerleştirerek farklı bir biçim yakalamıştır. Yine Erksan'ın 1960 yılında çekmiş olduğu "Gecelerin Ötesi" filminin bir sahnesinde kamerayı gitarın içine koyarak yakalamış olduğu kadraj ile farklı bir sinematografik motif denemiştir.

Türk Sineması özelinde deneysel film üretme üzerine önemli çalışmalar yapan yönetmenlerin başında Alp Zeki Heper gelmektedir. Heper ilk uzun metraj filmini Fransa'da tamamladığı 1966 yapımı " Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri" adlı filmdir. Dünyada deneysel sinema kategorisinde başat örnekler veren yönetmen Louis Bunuel'in filmlerini referans alan Heper, sürreal akımların etkisini filmine yansıtmıştır. Ancak dönemin sansür kurulunun filmi müstehcen bulması ile sinema salonlarına girememiştir. (Toker, 1999, s. 89-90)

Tunç Okan tarafından 1973 yılında çekilen, bir otobüs dolusu işçinin Stockholm' de ki maceralarına odaklanan " Otobüs" filmi biçimsel ve içeriksel olarak deneysel sinemanın motiflerini taşıyan başka bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. 1995 yılında Sinan Çetin yönetmenliğinde çekilen "Bay E" adlı filmde yer alan sürreal sahneler, doğrusal olmayan olay örgüsü deneysel sinema olma özelliği taşıyan bir film olarak kendisini kodlamaktadır.

Deneysel sinemada yapılan birçok yeni çalışmaların sinemaya zenginlik kattığını söyleye biliriz. Özellikle görsel ve kurgu dilinde yapılan denemeler yönetmenlerin bireyselliğini ve özgürlüğü sonucunda ortaya çıkan çalışmalardır. Bu bağlamda deneysel sinemanın türler arasında üreticilerine sağladığı özgür alanın diğer türlere göre daha fazladır. Bu durumun deneysel sinemaya sağlamış olduğu avantajlar kadar dezavantajlarda mevcuttur. Sinemanın temel anlatı biçimlerini baştan sona hiçe sayarak yapılan üretimler ve hata payının diğer türlere göre deneysel sinemada daha fazla kaldırılma durumu yanılgısı, deneysel sinema üretimi sürecinde sahte bir güvenli alan sağlamaktadır. (Kaliç, 1992, s. 12-13) . Bu durumun sonucunda ortaya çıkan ve hiçbir estetik unsur barındırmayan filmler deneysel türe kendi içerisinde en büyük zararı vermektedir. Deneysel sinemanın sunmuş olduğu özgürlük ile anlaşılmaz olma durumu arasında ki ince çizgiyi birçok sinemacı tarafından muğlaklaştırılmıştır. (Öztürk, 2014, s. 52-53)

### 2.2.4. Animasyon Film

Kareler arasında aralıklar oluşturularak üretilen sanata Animasyon denmektedir. Sinemada da olduğu gibi birden fazla fotoğraf karesinin seri bir şekilde peşi sıra hareket etmesiyle birlikte

oluşmaktadır. (Aydın, 1995, s. 28). Üretim süreci teknik anlamda sinemada karşımıza çıkan diğer türlerden farklı olan Animasyon sinema, animatörler tarafından üretilmektedir. Olay örgüsünde yer alan her bir karenin çizimini tasarlayan animatörler daha sonrasında bu kareleri dijital bir ortamda kayıt altına alarak işlemektedir. (Anbarlı, 2017, s. 39). Kamera aracılığıyla çekilen film türlerinde ki kayıt mekanizması eskiden film makaraları, günümüzde dijital bellek olduğu gibi, animasyon filmin kayıt mekanizması da söz konusu çizimleri kaydeden farklı bir mekanizmadır.

Öztürk'e göre animasyon film türünün egemen üretim koşullarına göre eleştirel bir dil geliştirme potansiyelinin yüksek olduğunu belirtmiştir. Animasyon türün, sinemada ki diğer türlere göre kendisini farklı konumlandırdığı en önemli noktalardan biriside gerçek dünyadan uzak bir şekilde üretilmesidir. Diğer türlerin üretim sürecinde karşımıza çıkan mekan, kostüm, ışık, ekipman, film ekibindeki bireyler gibi masraf kalemlerinin animasyonda olmaması ekonomik anlamda üreticisine daha fazla özgür alan bırakmaktadır. Prodüksiyonel anlamda sağlamış olduğu bu özgürlük ana akım film üretim sistemi ve ideolojik planlarla ayarlanan fonlama sistemine olan ihtiyacı minimuma hatta sıfıra indirgemektedir. (Öztürk, 2014, s. 52)

Sinema endüstrisinde yıllar içerisinde gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile birlikte 3D ve Flash gibi teknolojilerin ortaya çıkması animasyon film türünün ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerin sonucunda sanal ortamda yapılan çizimler anime edilmeye başlayarak türün ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. (Telimen, 1999, s. 8-9). İlk olarak 1900 'lü yılların başında ilk filmlerde yapılan hile efektleri animasyon film türünün ilk örneklerini oluşturmaktadır. (Crafton, 2003, s. 95) . 1923 yılına gelindiğinde Walter Elias tarafından Amerika'da kurulan ilk animasyon stüdyosu Walt Disney ile birlikte animasyon film türünün kurumsallaşması açısından önemli bir gelişme olmuştur. (Hünerli, 2005, s. 15-20). Walt Disney, yapımları ile birlikte Oscar'da birçok ödül kazanmış ve türü popüler bir hale getirmiştir. Ana akım türlerde görmüş olduğumuz yıldız sistemini animasyon filme taşıyan Disney, animasyonun ilk yıldızını "Mickey Mouse" olarak tarihe geçmiştir. (Teksoy, 2005, s. 258-259)

Amerika'da oldukça popülerleşen animasyon film türü Avrupa'da da ilgi çekmeye başlamıştır. 1930'lu yıllarda Anson Dye, yapmış olduğu animasyon çalışmalarla İngiltere'de çıkış yakalamıştır. Yine aynı yıllar içerisinde üretim yapan Gross ve Hoppin 1934 yılında Fransa'da üretmiş oldukları "Yaşama sevinci" filmi ile kariyerlerinde ivme kazanmışlardır. 1950'li yıllara gelindiğinde İsviçre'de birçok reklam ve Televizyon içeriklerinin içerisinde animasyonlar dikkat çekmeye başlamıştır. Belçika'da üretilen ve popüler olan Asterix, TinTin, Şirinler gibi

yapımlar dönemi itibariyle popüler listelerde en üst sıralara tırmanmıştır. Amerika'dan, Avrupa'ya sıçrayan ve oldukça popüler olan animasyon filmlerin popüler olacağı bir sonraki durak ise Uzak Doğu coğrafyası olmuştur. Özellikle Japonya sineması içerisinde animasyon film üretimi yapan Hayao Miyazaki, , Eiichi Yamamoto, Yoji Kuri gibi yönetmenler animasyon türünün en nitelikli ürünlerini sinema dünyasına kazandırmışlardır. (Hünerli, 2005, s. 40-55)

Sinemada ki tüm türler özelinde üretim yapılan filmler gibi animasyon sinemanın gelişmesinde teknolojik gelişmelere bağlıdır. Fakat kendi özelinde sadece sanal bir gerçeklikle üretilen bir tür olarak öne çıkması animasyon filmin gelişimini teknolojik gelişmelere daha çok gebe kılmaktadır. 1990'lı yıllar sonrasında dünyada hızla gelişen bilgisayar teknlojileriyle birlikte 1995 yılında ilk uzun metraj 3D animasyon film olan "Toy Story" üretilmiştir. Toy Story'nin kazanmış olduğu gişe başarının ardından "Karıncalar" filmi de gişede hatrı sayılır bir başarıya ulaşmıştır. Animasyon teknolojisinde ki gelişmelerin ardından birçok yapımcı ve yönetmen tamamen animasyon olmayan filmlerine animasyon teknolojilerini kullanarak önemli gişe filmlerine de imza atmışlardır. Özellikle CGI teknolojisinin gelişmesiyle birlikte bir çok görsel efekt kullanılan filmlerin başat örnekleri arasında "Terminator" filmi bulunmaktadır. (Kalkan, 2014, s. 11-13) . 1999 yılında çekilen Matrix serisinin ilk filminde karşımıza çıkan virtüel kamera kullanımı seyirciye daha önce yaşamadığı bir deneyim yaşatmıştır. Serinin devam filmlerinde gördüğümüz teknik dilin altyapısında Uzakdoğu'da üretilen animasyon filmlerin referanslarının olduğunu söyleyebiliriz. (Sönmez, 2003, s. 137-138)

Onaran'a göre Türkiye'de ilk animasyon girişimi 1947 yılında Vedat Ar tarafından denenmiştir. Devlet Güzel Sanatlar akademisinde yer alan öğrencileriyle birlikte çalışmalarını sürdüren Ar, "Zeyek Oyunu" adlı çizgi film çalışmasını dönemin şartlarından dolayı tamamlayamamıştır. (Onaran, 1990, s. 196). Bu başarısız denemeden sonra ilk olarak Turgut Demirağ 1951 yılında Türk Sinemasında ki ilk animasyon çalışmasını somut olarak gerçekleştirmiştir. (Özgüç, 1990, s. 58). 1960'lı yıllar ile televizyonun Türkiye'de yayılması ile birlikte video reklam çalışmları hız kazanmış, animasyon film yöntemleri ile birçok reklam filmi üretilmiştir. (Anbarlı, 2017, s. 40)

## 2.3. TÜRKİYE'DE KISA FİLM

Nijat Özön, cumhuriyet öncesi dönemde yapılan sinema çalışmalarında yabancı yönetmenlerin aktif rol oynadığını belirtmiştir. Bu dönemde Davorin Rousek, Karl Grossmani, , Manaki Kardeşler gibi yönetmenlerin çekmiş oldukları belgesel niteliğinde filmler dönemin ilk sinema

çalışmaları olarak tarihe geçmiştir. (Özön, 1995, s. 18-20). Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkimiyeti altındaki birçok noktada çekimler yapan Fransız yönetmen Alexandre Promio, askeri geçiş törenlerini, topçu birliklerinin gündelik işleyişlerini, İstanbul'un kıyılarını kamerasıyla kayıt altına almıştır. (Özön, 1995, s. 334-336). Erken dönemde yapılan bu çalışmaların Türk bir yönetmen tarafından yapılmaması, Türk sinemasının başlangıcını bu çalışmalardan sonraki yıllara itmiştir. Bu dönemde çekilen filmler ağırlıklı olarak kıraathane ve birahanelerde gösterilmiştir. Özel girişimle yapılan gösterimlerin ardından devlet eliyle de bu dönemde birçok sinema salonu açılmıştır. (Dinçer, 1996, s. 327-329).

Birçok araştırmacıya göre Türk Sinemasının ilk filmi sayılan Ayestefenos'ta bir Rus abidesinin yıkılışı filminden önce çekilen bazı filmlerin olduğu belirtilmektedir. 1905 yılında Yıldız Camii avlusunda çekilen bir film olduğu, fakat bu filmin kimler tarafından çekildiğinin belli olmadığı belirtilmektedir. Söz konusu filmi kranolojik sıraya göre Türkiye'de çekilen ilk film olmasına yüksek ihtimalle bakılmaktadır. Bir sonraki film ise 1909 yılında İstanbul Kabataş'ta bir sinema salonu sahibi olan Polonya asıllı Sigmund Weinberg'in çektiği film olarak bilinmektedir. Filmin tam olarak hangi mekânlarda ve hangi temada çekildiği tam olarak bilinmemektedir. Bir diğer film 1911 yılında Manaki Kardeşler tarafından çekilen Sultan Reşat'ın Manastır ziyaretlerini kayda alan bir belgesel filmdir. Manaki Kardeşlerin çekmiş olduğu film ile Fuat Uzunkıray'ın çekmiş olduğu " Ayesetefenos'ta bir Rus Abidesinin Yıkılışı" filmi Türk sinemasında miladın hangi filmle başladığı konusunda birçok tartışmaya sebebiyet vermiştir. Manaki kardeşlerin, o dönem Makedon asıllı Osmanlı vatandaşları olması Manaki'leri yabancı yönetmen statüsünde olduğu gerçeğini muğlakta bırakmaktadır. Bu üç filmin dışında dönemin gazete ilanlarında kaydı günümüze ulaşmayan başka bir sinema filminin de sinema salonlarında gösterildiği kanıtlanmıştır. (Evren, 1995, s. 57-60)

Birçok araştırmacı ve akademisyen tarafından Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen Fuat Uzunkıray'ın "Ayestefenos'ta bir Rus abidesinin yıkılışı" filminin çekim öyküsü oldukça ilginçtir. Dönemin siyasi şartları ile birlikte 1914 yılında Birinci Dünya Savaşına giren Osmanlı Devleti, girmiş olduğu savaşta halkı ikna etmek için sinemayı propaganda aracı olarak kullanmaya karar verirler. Filmde yıkılan abide ise 93 harbi sonrasında Ruslar'a ağır bir şekilde mağlup olan Osmanlı Devleti'ne Rusların isteğiyle yaptırılmış bir yapıdır. Osmanlı Devleti toprakları içinde Ruslara ait bir zafer anıtı ve inanç merkezi olan bu yapının yıktırılmasına Birinci Dünya Savaşı'na girilmesinden sonra karar verilmiştir. Bu durumu psikolojik bir üstünlük olarak gören Osmanlı yöneticileri, Abidenin yıkılmasını filme kaydederek halka propaganda amacıyla izletmek istemişlerdir. (Evren, 2003, s. 18-20)

Tarihsel süreçte yaşanan tüm bu gelişmeler sırasında Fuat Uzunkıray, Merkez Ordu Sinema Dairesinde görev yapmaktaydı. Ayestefenos'ta ki abidenin yıkılışı kararı alındığında bu görev Fuat Uzunkıray'a verilmiştir. Fakat dönem itibariyle Osmanlı devletinde sinema konusunda profesyonel olan insan sayısının minimum olması durumu çekimleri zora sokmuştur. Osmanlı Devletinin Birinci Dünya Savaşında ki müttefiklerinden olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğundan yapımevleri araştırılmaya başlanmış ve Viyana merkezli Sacha-Messter Gesellschaft yapımeviyle anlaşılmıştır. Dönemin siyasi ikliminin ve militarist duyguların çok yüksek olmasıyla bu karardan da vazgeçilmiştir. Çünkü Osmanlı yöneticileri böyle bir filmi yabancılar tarafından değil bir Türk tarafından filme alınmasını istiyordu. Fuat Uzunkıray'ın isminin ön plana çıkmasının ardından Viyana'da ki yapım evi ile tekrardan irtibat kurulmuş ve Fuat Uzunkıray'a filmi nasıl çekeceği hakkında eğitimler verilmiştir. Eğitimlerin tamamlanması ardından "Ayestefenostaki Bir Rus Abidesi'nin Yıkılışı" filmi Fuat Uzunkıray tarafından çekilerek Türk Sinemasının miladı olmuştur. (Evren, 2003, s. 33)

Türk sinemasının ilk yıllarında ki film üretimi görüldüğü üzere Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından üretilen filmler tarafından oluşmaktaydı. Bu dönem dikkat çeken bir başka yönetmen ise Sedat Simavi'dir. Türk Sinemasında ilk öykülü filmleri çeken Simavi, 1917 yılında "Pençe" ve "Casus" adlı iki film çekmiştir. Pençe filmi bu dönemde Avrupa'da gösterimler yapmıştır. Sedat Simavi'nin Türk Sineması özelinde önemi ise kurmaca ilk filmi yapmış olmasıdır. (Scognamillo, 1998)

Sedat Simavi'nin üretim yaptığı yıllarda Türk sinemasında kurmaca film üzerinde çalışan başka yönetmenlerde mevcuttu. Bunlardan birisi 1916 yılında Kabataş'ta sinema işletmecisi olan Weinberg tarafından denenmiştir. Fakat başrol oyuncusunun ölümünden dolayı filmin çekimleri tamamlanmamıştır. Aynı yıl içerisinde Fuat Uzunkıray ile yeni bir filme başlayan Weinberg, Çanakkale savaşının başlaması ile filmin çekimlerini tekrardan iptal etmek zorunda kalmıştır. Giovanni Scognamillo'ya göre Türk sinemasında ki ilk niteilikli kurmaca film Sadi Fikret Karagözoğlu tarafından yönetilen "Bican Efendi Güldürüleri"dir. (Scognamillo, 1998, s. 39)

1920'lerin başlarından 1950'lere kadar uzanan dönemde ise Türk Sinemasında özel yapımevleri kurulmuştur. Bu yıllar arasında faaliyet gösteren yapımevlerinden birisi olan İpek Film bünyesinde çalışan seslendirme sanatçılarından biriside Nazım Hikmet'tir. Nazım Hikmet 1930'lu yılların başında Muhsin Ertuğrul ile senaryo çalışmalarında bulunmuş, yönetmenliği Muhsin Ertuğrul tarafından yapılan 1933 yapımı "Cici Berber" filminde de yardımcı

yönetmenlik görevini üstlenmiştir. Nazım Hikmet, 1933 ve 1934 yılları arasında üç adet kısa film çekmiştir. (Scognamillo, 1998)

1960'lı yıllarda Türkiye'de ki bir takım genç sinemacının bir araya gelmesiyle kurulan "Genç Sinemacılar" hareketi bu dönemde hatırı sayılır bir kısa film üretiminde bulunmuşlardır. İdeolojik farkındalıkları ağır basan Genç Sinemacılar, bu dönemde ülkenin politik ikilimi ile ilgili sokağa çıkarak kısa belgeseller çekmişlerdir. İlerleyen dönemlerde dergicilik faaliyetine başlayan Genç Sinemacılar, pratik alandan kuramsal alana doğru bir kayış yaşamışlardır. Ağırlıklı olarak sinema dergisine eleştiri yazıları ve kuramsal tartışmalar yazan Genç Sinemacılar, bir süreden sonra film çekme pratiklerini elimine etmişlerdir. (Etikan, 2007)

Bu dönemde bir önemli gelişmede Türkiye' de ki ilk kısa film yarışması olan Hisar Kısa Film Yarışmasının düzenlenmesidir. Bu döneme kadar olan süreçte izleyici ile buluşmakta zorluk çeken kısa film yönetmenleri ilk defa izleyicilerle ve toplu gösterimlerle buluşmuşlardır. Robert Koleji Sinema Klubü tarafından düzenlenen Hisar Kısa Film Yarışması 1960'lı yıllarda Dört kez düzenlenmiştir. (Öztürk, 2009, s. 56)

Günümüzde Türkiye'nin en eski kısa film yarışması özelliğiyle ön plana çıkan İfsak Kısa Film Yarışması 1979 yılında İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri tarafında Ulusak Kısa Film Yarışması başlığıyla düzenlenmiştir. Hisar Kısa Film yarışmasının öncüsü olduğu ulusal kısa film festivalleri İFSAK Kısa Film Yarışması ile birlikte süreklilik kazanmıştır. 1989 yılına gelindiğinde ise İstanbul'da Uluslararası Kısa Film gösterimleri düzenlenmeye başlamıştır. Etikan, yarışmanın ilk yıllarında çok düşük bir katılımın olduğunu belirtmiştir. (Etikan, 2007). Hisar Kısa Film Yarışmasına kıyasla İfsak Kısa Film Yarışmasında katılımın düşük olmasının sebeplerinden biriside dönemin politik hareketliliğinin 1960'lı yılların sonundaki gibi canlı olmaması durumundan bahsedebiliriz. Özellikle Genç Sinemacıların aktif bir şekilde kısa film çektiği yıllarla, tamamen kuramsal olarak köşeye çekilmiş ve pratik olarak sahada film çekmeyen sinemacıların olması katılımların düşük olmasına sebep olmuş olabilir. Yine dönem itibariyle Türkiye'de Sinema okullarının olmaması kısa film üretiminin de düşük olduğu gerçeğini bize göstermektedir.

Nuri Bilge Ceylan tarafından 1994 yılında çekilen Koza Cannes Film Festivali'ne giden ilk Türk yapımı kısa film olarak tarihe geçmiştir. Ceylan'ın filmografisinde ki ilk film olma özelliğini taşıyan Koza'nın kazanmış olduğu bu başarı Türk Sinemasında kısa filmin dikkat çekmesini sağlamıştır. Nuri Bilge Ceylan'dan dört yıl sonra Cannes Film Festivali'ne seçilen başka bir kısa film "Kıyıda" filmidir. Ebru Ceylan tarafından 1998 yılında çekilen "Kıyıda"

kısa film dalında Altın Palmiye ödülü için yarışmıştır. 2006 yılında "Poyraz" filmiyle Belma Baş, 2012 yılında "Sessiz" kısa filmleriyle Rezan Yeşilbaş Cannes Film Festivaline katılmıştır. Rezan Yeşilbaş, "Sessiz" filmiyle Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye'ye uzanan ilk Türk kısa film yönetmene olarak adından söz ettirmiştir. Türkiye kısa filmlerinin Cannes yolculuğu son olarak Ziya Demirel tarafından çekilen "Salı" filmiyle devam etmiştir.

1990'lı yıllarda başlayan Türk kısa filmlerinin Cannes gibi prestijli festivallere gitmeleri, niceliksel olarak artan Sinema-Tv bölümleri ile Türkiye'de kısa filmlerin daha fazla ve profesyonel bir şekilde üretilmesini sonuç olarak doğurmuştur. Özellikle kısa filmle ilgili amatör sinemacıların deneme alanı, uzun metraj çekmeden önceki basamak gibi algılar biraz olsun seyircinin ve sektör profesyonellerinin zihninden silinmiştir.

2000'li yıllardan sonra Türkiye'de birçok kısa film festivali düzenlenmeye başlamıştır. Tematik olarak sadece kısa filmleri kabul eden festivallerden ziyade Ulusal ve Uluslararası Film festivalleri de kısa film yarışmaları açmıştır. 2000 yılından önce düzenlenen uzun metraj film festivalleri arasında yer alan Antalya Altın Portakal Film Festivali, Adana Altın Koza Film Festivali, İstanbul Film Festivali, Ankara Film Festivali gibi festivallerin yanı sıra kurumsal olarak kuruluşu 2000 li yıllar sonrasına gelen Malatya Film Festivali, Kayseri Film Festivali, Antakya Film Festivali, Boğaziçi Film Festivali, İf Bağımsız Filmler Festivali, Ayvalık Film Festivali gibi festivallerde kısa film kategorisi altında yarışmalar düzenlemekte, kısa filmlerin yönetmenleri ile söyleşiler düzenleyerek oturumlar yapmakta, ulusal ve uluslararası kısa filmleri ödüllendirmektedir.

Kurumsal olarak merkezlerini uzun metrajları alan ulusal ölçekteki film festivalleri dışında merkezine doğrudan kısa filmi alan ulusal ve uluslararası ölçekte kısa film festivallerde mevcuttur. Tarihsel süreçte görmüş olduğumuz İfsak Kısa Film Festivali, Akbank Kısa Film Festivali, Hisar Kısa Film Seçkisi, İzmir Kısa Film Festivali, Sinepark Kısa Film Festivali gibi festivallerde oldukça popülerdir. Son yıllarda İzmir Kısa Film Festivali'nin direktörü Yusuf Saygı Oscar ödülleri veren akademi ile işbirliği yaparak akademiye aday olan filmleri belirleyen kısa film festivalleri arasında yer alarak bir ilki başarmıştır. Yine 2004 yılından beri Selim Evci tarafından düzenlenen Akbank Kısa Film Festivali her sene yurt içinden ve dışından birçok kısa filmi izleyiciyle buluşturan bir seçki sunmaktadır. Bu festivallerle beraber ülkemizde her yıl teması sürekli değişen ve kamusal kurumlar ve ya dernekler tarafından düzenlenen birçok kısa film festivali düzenlenmektedir.

## 2.4. KISA FİLMİN DAĞITIM SÜRECİ

Sinema üretim sürecinde ki temel motivasyonları tartışacak olursak ağırlıklı olarak karşımıza iki tür film üretme motivasyonu çıkacaktır. Bunlardan birisi ticari kaygılarla üretilen filmlerdir. Sinemanın icadında başrol oynayan Lumiere Kardeşler' de olduğu gibi sinemanın ticari boyutu tarihsel süreçlerde sürekli gündem olmuştur. Özellikle globalleşmenin getirmiş olduğu serbest piyasa alışkanlıkları, tüketim sosyolojisi kapsamında karşımıza çıkan boş zaman aktiviteleri sinemanın popüler bir aygıt olmasını sağlamıştır. Dünya üzerinde Hollywood sisteminin başını çektiği bir ana akım üretim sisteminin olduğu ve bu sistemin doğrudan ticari stratejilerle oluşturulduğu yadsınamaz bir gerçek olarak günümüzde karşımıza çıkmaktadır.

Bir diğer film üretme motivasyonu ise sanatsal kaygılar ile yapılan filmlerdir. Ticari kaygılardan ziyade estetik ve anlatının ön plana çıktığı sanatsal film üretimlerinin sonucunda sinemanın sanat olarak algılanması sonucu karşımıza çıkmaktadır. Özalp'e göre sinema sanatının sanatçıları olan yönetmenlerin, zihinlerinde yer alan dışa vurumlarını hareketli görüntüler ve imgeler kullanarak anlatmaları sinemanın yedinci sanat olarak anılmasına katkı sağlamıştır. (Özalp, 2008). Sanatsal kaygıyla üretilen sinema filmlerinin gösterim alanları ağırlıklı olarak film festivalleridir. Film festivalleri dışında gişeye çıkan sanatsal filmlerin ticari başarısı, gişe filmleri kadar sansasyonel değildir.

Film çekme motivasyonları olarak karşımıza çıkan sanatsal ve ticari üretim süreçlerini kısa filmler üzerinden değerlendirecek olursak, şüphesiz ki kısa filmlerin sanatsal motivasyonla üretildiğini belirtmek gerekir. Kısa film üretiminin ana akım üretim sistemindeki yöntemlerle üretilmediğini söyleyebiliriz. Ticari amaçlarla hazırlanan endüstriyel üretim sistemin dışında yapılan bir filmin gişe başarısı anlamında seyircilerin izleme alışkanlığını yıkması zordur. Bu durumun yanı sıra kısa filme ait bir sektörün olmaması durumu da kısa filmlerin ticari bir kaygı ile üretilmesini engellemektedir. İzleme süreleri açısından yapımcıların uzun metrajlı filmlerden daha çok kar elde etmesi durumu karşımıza çıkan başka bir gerçektir. Yine gişe filmlerine boş vakit değerlendirmek için giden seyircilerin süresel ölçüt olarak daha uzun bir filmde vakit geçirmek istemesi de kısa filmlerin ticari olarak sinema salonlarına girememesine neden olarak gösterilebilir. Gerekçesini saymış olduğumuz sebeplerden dolayı kısa film üretimi bağımsız bir üretim süreci ile film festivallerine dağıtılmak için yapılmaktadır.

Kısa filmlerin festival süreçleri dışında sinema salonlarına girememe durumunu istisnai olarak bozan bazı gelişmelerden söz etmek mümkündür. 2017 yılında Antalya megapol sinemalarında

festivallerde ön plana çıkan 5 kısa film Antalya Sinema Derneği dağıtımcılığında gösterilmiştir. Yine 2018 yılında Mars Cinema Group dünyada prestijli ödüller alan Death Of A Shadov, French Roast, Na Veve, Vaves'98, Everythıng vıll Be Okay filmlerini athause sienmalarında gösterime sokmuştur (https://www.cinemaximum.com.tr/odullu-kisalar-filmi, 2018)

Kısa veya uzun metraj filmler ayırt edilmeksizin üretim sürecinde ki ilk materyal film senaryosudur. Senaryo yazımı ve geliştirilmesi konusunda birçok metot günümüzde bulunmaktadır. Ancak kısa filmlerin senaryo üretim dinamiklerinin uzun metrajlardan farklı olduğunu belirtmiştik. Senaryo üretimi sırasında senaristin ve ya yönetmenin kişisel olarak tercih ettiği özgün metotlar olabilir. Bu özgün metotlara bağımsız sinemada daha çok rastlamak mümkündür. Bunun yanı sıra birçok festival ve sinema kurumlarında senaryo geliştirme atölyeleri mevcuttur. Bunlar arasında Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı Sinema Genel Müdürlüğü'nün vermiş olduğu senaryo ve diyalog yazım destekleri sadece uzun metraj filmleri kapsamaktadır.

Peyami Çelikcan'a göre, Senaryo aşamasının tamamlanmasın ardından yapım sürecine geçmeden önce gerekli olan süreçler; Çekim senaryonun tasarlanması, Storyboard çalışmalarının yapılması, yapım ekibinin sürece dâhil olarak gerekli finansal çalışmaların hazırlanması, Yönetmen tarafından reji ekibinin kurulması, çekim mekânları ile ilgili gerekli çalışmaların sahada yapılarak saptanması, Kullanılacak ekipmanlara karar verilmesi, kostüm ve dekor tasarımlarının hazırlanması gibi aşamaları kapsamaktadır. (Çelikcan, 2014, s. 56)

Çelikcan'ın saymış olduğu çekim öncesi hazırlık aşamalarını ele alacak olursak cretative süreçlerin dışında yapımcının büyük bir önemi vardır. Ancak kısa film yapım sürecinde profesyonel anlamda bir yapımcıyla çalışma alışkanlığı Türkiye özelinde hala tam oturmuş değildir. Senaryo sonrası yapılan ön hazırlık sürecinde film projesinin finanse edilmesi oldukça önemlidir. Söz konusu kısa film üretimi olunca finansman darlığı üretim sürecinde sürekli karşımıza çıkan bir gerçektir. Özalp'e göre filmlerin finanse edilmesinde karşımıza çıkan kaynaklar; kişisel kaynaklar, yapımcılar ve ortak yapımcılar, ulusal ve uluslararası fonlar, özel sponsorlar, Televizyon kanalları, dağıtım şirketleri, film festivalinden elde edilen maddi kazanımlar şeklindedir(Özalp, 2008, s. 36-43). Özalp'in sıralamış olduğu finansman yöntemlerini kısa film üretim süreçleri açısından değerlendirecek olursak; kişisel kaynaklar, ortak yapımcılar, ulusal ve uluslararası fonlar ve sponsorlar belirleyici olmaktadır. Televizyon kanalları, film dağıtım şirketleri gibi kurumların günümüzde kısa filmi destekleme durumu yaygın bir tavır değildir. Bu durumu televizyon kanalları için sorgulayacak olursak, yayın

politikasını uzun metrajlı filmler ve dizilere göre oluşturmalarını söylememiz mümkündür. Yine film dağıtım şirketleri sinema salonlarına uzun metrajlı filmler ile giderek ekonomilerini döndürmektedirler. Bunun sebebi ise daha önce belirtmiş olduğumuz seyircilerin boş vakit değerlendirmelerini uzun metraj filmlerden yana tercih etmeleridir.

Günümüzde kısa film üreten yönetmenlerin ve yapımcıların başvuru yapabildiği kurumlar mevcuttur. Bunlar arasında Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı Sinema Genel Müdürlüğü bulunmaktadır. 2007 yılından itibaren her sene bağımsız uzun metraj ve kısa metraj filmlere fon sağlayan müdürlük son olarak 2020 yılında açıklamış olduğu kısa metraj film yapım desteğinde otuz dokuz adet kısa film projesine 580.000 TL maddi destekte bulunmuştur. (sinema.ktb.gov.tr, 2020) Destek alan 39 proje ile birlikte 2020 yılı destekleri için toplam 468 kısa film projesi başvuruda bulunmuştur.

Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde destek veren Sinema Genel Müdürlüğü Tursak Vakfı ile birlikte "Geleceğin Sineması" başlığı adı altında üniversitelerin Radyo Sinema Televizyon okuyan öğrencilere özel olarak hazırladığı ayrı bir fon mevcuttur. Son olarak 2020 yılında düzenlenen Geleceğin Sineması yarışması yönetmen Mahmut Fazıl Coşkun jüri başkanlığında yapımcı Bulut Reyhanoğlu, oyuncu Damla Sönmez, akademisyen Doç. Dr. Özgür Yolcu jürisi tarafından on adet kısa film projesine, altı bin lira nakit destek ve post prodüksiyon imkanı sağlamıştır. (www.konhaber.com, 2020)

Sinema Genel Müdürlüğü dışında kısa filmlere fon sağlayan bir başka kurum ise TRT'dir. İlk defa 2019 yılında düzenlenen TRT 12 Punto Sinema Günleri etkililiği adı altında uzun metraj bağımsız film projelerine ortak yapım desteği vermiştir. 2020 yılında vermiş olduğu desteklere kısa film senaryolarını da ekleyen 12 Punto, 396 kısa film başvurusu arasından 12 adet kısa filme ortak yapımcı olarak maddi destek sağlamıştır. (trt12punto.com, 2020)

2004 yılından beri Selim Evci direktörlüğünden düzenlenen ve Türkiye'nin önemli kısa film festivallerinden birisi olan Akbank Kısa Film Festivali, Akbank Film Forum başlığı altında kısa film senaryo projelerini destekleyen bir yarışma düzenlemektedir. Son olarak 2020 yılında rekor bir katılım ile 752 kısa film senaryosu başvurmuştur. Başvuran projeler arasından sekiz adet finalist belirlenmiştir. Oyuncu Tuğçe Altuğ, yönetmen Melik Saraçoğlu, senarist Akın Aksu jürisi finale kalan sekiz kısa film projesini değerlendirerek Sandra Peso'nun " Bimba" isimli projesine beş bin lira maddi destek sağlamıştır. (akbanksanat.com, 2020)

Kısa Film Yönetmenleri Derneği tarafından İlk defa 2020 yılının ocak ayında düzenlenen Topshorts Film Festivali, Film Design başlığı ile senaryo aşamasındaki kısa film projelerini on bin lira maddi destek ve tüm post prodüksiyon aşamalarını kapsayan bir ödül koymuştur. Ahmet Küçükkayalı, Andaç Haznedaroğlu, Orhan Koçak, Uğur Deniz Terzioğlu jürisinde toplanan Film Design Sandra Peso'nun " Bimba" adlı projesine destek vermiştir. (kisafilmder.org, 2020) Film Design ülkemizde düzenlenen diğer kısa film forum yarışmalarından bağımsız olarak finale kalan her projenin yönetmenini davet ederek üç gün boyunca film yapımının baştan sonra bütün süreçlerini içeren bir atölye düzenlemiştir. Söz konusu olan atölye çalışmalarında yapımcı Zeynep Atakan, görüntü yönetmeni Meryem Yavuz gibi meslek profesyonelleri kısa film projeleri üzerine özel olarak çalışmalar yapmışlardır. (kisafilmder.org, 2020)

İstanbul Kültür Sanat Vakfi tarafından düzenlenen ve Türkiye'nin uluslararası alanda önemli festivallerinden birisi olan İstanbul Film Festivali, kapsamında Köprüde Buluşmalar adıyla senaryo geliştirme atölyeleri düzenlenmektedir. 2017 yılı itibariyle kısa metrajlı filmleri de kabul eden Köprüde Buluşmalar senaryo yarışması her sene ilk ve ikinci kısa filmini yapan yönetmenlere maddi destek sağlamaktadır. (film.iksv.org, 2020).

Kısa metraj yapım sürecindeki finans aşamaları sadece ulusal fonlar ile kısıtlı değildir. Uluslararası birçok fona başvuru yapmak isteyen yönetmenler ağırlıklı olarak Festhome, Film Freeway, Withoutabox gibi internet siteleri üzerinden dünyadaki birçok senaryo yarışmalarına ve forumlarına katılma şansı elde edebilmektedir. Uluslararası alanda ortak yapım desteği alan bir kısa filmin dağıtım stratejisini belirlerken yurtdışı film festivallerini de ön plana çıkarmasına sebep olacaktır. Bu durumun sonucu olarak üretilen kısa filmin ne kadar evrensel bir sinema eseri olduğunu test edilmesi bağlamında önemli bir gelişmedir. Farklı kültürlere ait yapımcıların filmi finanse etmesi, film çekildikten sonra uluslararası alanda farklı uyruklardan izleyici karşısına çıkması, yönetmen için oldukça önemli bir gelişmedir. Bu sebepten dolayı uluslararası fonlama çalışmalarına ulusal fonlamalarda olduğu gibi sadece maddi odaklı yaklaşmak yerine dağıtım stratejisini göz önüne alarak yaklaşmak gerekir.

Kısa Metrajlı filmlere yapım öncesi fon sağlayan kurumlara son örnek olarak ilk defa 2020 yılı mayıs ayında düzenlenmesi planlanan ancak pandemi süreci nedeniyle ileri bir tarihe ertelenen Kapadokya Film Festivali'ni verebiliriz. Daha önce Malatya Film Festivali direktörlüğünü yapan sinema yazarı Suat Köçer tarafından direktörlüğü üstlenen Kapadokya Film Festivali, forum yarışması kapsamında TRT ile ortaklık yaparak 3 adet kısa filme ayrı ayrı on beş bin toplamda kırk beş bin lira maddi destek vereceğini açıklamıştır. (medyagazete.com, 2020)

Ulusal ve Uluslararası fonlama çalışmalarında başarısız olunması, filmi destekleyen bir yapımcının olmaması, film projesine destek verecek özel bir sponsor çalışmalarının boşa çıkması durumunda geriye kalan tek finans yöntemi kişisel kaynaklar olacaktır. Açıkçası Sinema Genel Müdürlüğü, Türsak, Trt, Akbank Forum, Köprüde Buluşmalar, Topshorts gibi ulusal fonlarda gördüğümüz gibi başvuran yüzlerce film arasından sadece kısıtlı sayıdaki filmlere destek verilmektedir. Özel firmaların kısa metraj filme destek vermeye sıcak bakmadıkları durumu ise başka bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu süreçlerden başarısızlıkla dönen senaryo sahibi yönetmenlerin günün sonunda kullandıkları yegâne kaynak kişisel kaynaklarıdır. Ancak film yapmanın pahalı bir sanat olduğunu tekrar belirtmek gerekir. Bu sebepten dolayı kısa metraj film yönetmenleri filmi çekecekleri oyuncu ve kamera arkası ekiplerinden ayni destekleriyle filmi gerçekleştirdikleri durumlarda azımsanmayacak kadar fazladır.

Kısa veya uzun metrajlı filmlerin yapım aşamasının son bulmasından sonra dağıtım aşaması başlamaktadır. Ana akım sinema kodlarıyla üretilmiş olan uzun metrajlı filmlerin çoğu sinema salonları, Televizyon kanalları gibi mecralara gittiği bilinmektedir. Ana akım üretim kodlarının dışında kalan bağımsız uzun metraj ve kısa metraj filmler için dağıtım sürecinin en önemli parçası film festivalleridir. Bağımsız olarak film festival sürecini tamamlamış bazı sanat filmlerinin de televizyon kanallarında kendilerine yer bulduklarını belirtmek gerekir.

Kısa metrajlı filmlerin ise dağıtım stratejisinde ki en büyük odağı film festivalleridir. Ulusal ve ya uluslararası film festivallerine katılan kısa film yönetmenleri filmleri ile seyircileri buluştururlar. Çoğu film festivalinde seyircilerle söyleşi yapma imkânı bulan yönetmenler filmlerinin üzerine eleştirileri toplama ve değerlendirme fırsatı yakalarlar. Film festivallerine yalnız film gösterimi ve seyircilerle buluşma alanı olarak bakmak sığ bir yaklaşım olacaktır. Bu bağlamda değerlendirmek gerekirse birçok sektör profesyonellerinin bulunduğu film festivalleri film üretimi yapan herkesin tanışma ve kaynaşma alanıdır. Özellikle kısa film yönetmenlerinin ilerleyen yıllarda çekecekleri filmler için birçok sektör profesyoneli, yapımcı, dağıtımcı ile karşılaşıp işbirliği yapma ihtimali yüksek bir olanaktır. (Parker, 2011, s. 289-290)

Kısa metraj film yönetmenlerinin ulusal film festivalleri dışında uluslararası film festivallerine başvuru yapabileceği Festhome, Film Freeway, Withoutabox gibi internet siteleri de mevcuttur. Bu platformlar senaryo aşamasında proje geliştirme ve forum gibi imkânlar sağlarken yapım sürecini bitirmiş ve dağıtım sürecine hazır olan kısa metrajlı filmleri de uluslararası film festivallerine başvuru yapma imkânı sağlar. Ücretli ve ücretsiz bir çok festivali

içerisinde barındıran Festhome, Film Freeway, Withoutabox gibi siteler, Film festivallerine başvuru yapacak her film için ayrı bir profil sayfası oluşturmaktadır. Bu sitelerin sağlamış olduğu bu pratik film dağıtım sürecinin dolaylı ve yorucu olma aşamalarını yok etmiştir.

Günümüzde dijital mecraların gelişmesiyle birlikte kısa film yönetmenleri festival sürecini tamamlayan filmlerini YouTube, Vimeo gibi video paylaşım sitelerinde paylaşarak seyircilere ulaşmaktadır. Bunlar arasında örnek vermek gerekirse Emin Murat Kılıç tarafından yönetmenliği üstlenen "Nefesini Tut" filmi YouTube üzerinde iki milyondan fazla insan tarafından izlenmiştir. 2018 yapımı Derin Biricik yönetmenliğinde çekilen "Mümkün Hayatların En Güzeli" adlı kısa film YouTube üzerinde yüz elli binden fazla kişi tarafından izlenmiştir. Yine YouTube üzerinden Yakup Tekinağaç yönetmenliğinde çekilen " Azad" kısa filmi dokuz yüz binden fazla, Serdar Altun tarafından çekilen "Uçurtma" kısa filmi dört yüz binden fazla izlenmiştir. Görüldüğü üzere dijital mecraların gelişmesi kısa metrajlı film yönetmenlerinin festivallere muhtaç olmadan seyirciyle buluşmalarını sağlamaktadır.

Son olarak 2019 yılı itibariyle Dijital Platformlardan birisi olan BluTv, Sabancı Film Festivalinde başarı kazanan kısa filmleri yayınlamaya başlamıştır. Bu durumun en önemli etkenlerinden biriside Sabancı Kısa Film Festivali direktörü olan yapımcı Zeynep Atakan'ın pazarlama başarısıdır. Sabancı Kısa Film Festivali filmlerini yayınlayan BluTv ilerleyen süreçlerde Türkiye' de ki film festivallerinde başarı sağlayan kısa filmleri de yayınlamaya başlamıştır. Örnek vermek gerekirse Metehan Şereflioğlu tarafından çekilen " 7 Santimetre" ve "Her Şey Yolunda" filmleri, Sezen Kayhan Yönetmenliğinde çekilen " Eleni" ve "İmparatorlukta Zor Bir Gün" filmi dışında platform üzerinde toplam 28 adet kısa film bulunmaktadır.

Günümüz itibariyle kısa metraj film çeken yönetmenler gösterim alanlarını sadece film festivalleri ile kısıtlamak zorunda değillerdir. Dijital platformlarında sürece dâhil olmasını değerlendirecek olursak, festivaller dışında dijital platformlarda yayınlanan kısa filmlerin daha çok izleyiciye ulaştığı gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Bu durum ise hem ekonomik anlamda film yönetmeninin karşılığını alması, hem de kendisini görünür kılarak ilerleyen yıllarda yapacağı işler için bir kitle oluşturması dijital platformun kısa filmlere sağladığı avantajlardan sadece birkaçıdır.

## 2.5. TARİHSEL SÜREÇTE FİLM FESTİVALLERİ

Festival kavramının Türk Dil Kurumunda yer alan sözlük anlamına baktığımızda karşımıza dört farklı tanım çıkmaktadır. Bu tanımları kapsamımız doğrultusunda daralttığımızda ilk olarak "yapıldığı çevre, katılanların sayısı veya niteliği programla belirtilen ve özel önemi olan sanat gösterisi." tanımı çıkmaktadır. Sözlükte yer alan bir diğer tanımda ise sinema ve tiyatro vurgusu ön plana çıkmaktadır; "Belli bir sanat dalında oyun ve filmlerin sunulması ve gösterilmesi sonunda ödül, derece verilmesi biçiminde düzenlenen ulusal veya uluslararası gösteri dizisi, şenlik." Sözlük anlamı üzerinden gidecek olursak festival kavramının sanatsal olma niteliği araştırmış olduğumuz film festivallerini kapsayıcı tanımlardır. (sozluk.gov.tr, 2020)

Etimolojik olarak festival kavramını incelediğimiz zaman Latince kökenli, şenlik ve eğlence anlamına gelen "festum" kelimesinden geldiğini görmekteyiz. Festival kelimesinin ifade etmiş olduğu anlamaları inceleyecek olursak bir kültürün ve sosyal grubun dünya görüşlerini, geleneksel yapılarını, ritüellerini göstererek dışa vuran bir kutlama şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle uluslararası festivallerin evrensel yönlerinden bahsedecek olsak da netice itibariyle geleneksel bir köke dayanan ve bundan sembolleştiren bir organizasyon olarak ön plana çıkmaktadır. (Elmas, 2019, s. 7)

Festivaller yerel bir konseptte olabileceği gibi, ulusal ve uluslararası bir formatta da olabilirler. Yerel formatların dışında ulusal ve uluslararası vizyona sahip olan festivalleri incelediğimiz zaman karşımıza çıkan en önemli özellikler tema olarak belirledikleri içeriklerini onları takip eden ve yakından ilgilenen diğer bireylerle buluşturdukları organizasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır. (Evren, 1998, s. 23) Görüldüğü üzere festivallerin sanatı ve katılımcıları aynı organizasyon kapsamında buluşturmak gibi bir niteliğinden söz etmek mümkündür. Ancak bu süreçte festivallerin ekonomik kazanımları da söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda festival kavramına yaklaşımı tartışırken ticari kaygılardan ziyade sanatsal kaygıların ön plana çıkması olması gereken bir durumdur.

Festivallerin sanatsal yönünün ön planda olması gerçeği ticari ve turizm boyutunun düşünülmediği anlamına gelmemelidir. Bu bağlamda inceleyecek olursak festival organizasyona davet edilen seyircilerin festival kapsamında yer alan başka etkinlikler ile birlikte ticari bir boyutta ön plana çıkmaktadır. Söz konusu etkinlikleri inceleyecek olursak festivalin düzenlendiği şehirde yapılan turlar, konaklama merkezleri, spor ve kültür merkezleri gibi birçok yapı katılımcılar için bir cazibe olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu süreçlerde festival organizatörlerinin birçok ünlü isimle ticari olarak anlaşarak festivale ve diğer etkinliklere gelmelerini sağlamaktadır. Dünyada bu stratejiyle yapılan birçok festivale denk

gelmek mümkündür. Kısaca örnek vermek gerekirse Cannes Film Festivali, İstanbul Bienali, Disneyland, Akbank Caz Festivali gibi organizasyonları örnek olarak göstermek mümkündür. (Şahin, 2010, s. 46-48)

Bu bilgiler ışığında festival kavramını ele alacak olursak, festivaller toplumsal, kültürel, ideolojik arka planlara sahip, içinden çıktığı toplumun ve düzenleyicilerinin geleneksel kodlarını taşıyan belli bir konu ve tema etrafında düzenlenen organizasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Festivallerin, düzenleyicilerinin dünya görüşüne yönelik organize edilmesi festivallere katılan sanatsal ürünlerin içeriklerini ne ölçüde etkilediği ise başka bir tartışma konusudur.

Sinema, ortaya çıkışı itibariyle kitlesel olan bir kültürel form olarak dikkat çekmektedir. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan sinema sanatının mucitleri Lumiere Kardeşler icatlarını ilk olarak Paris'te seyirci karşısına çıkarmışlardır. Lumiere kardeşlerin yapmış oldukları bu ilk gösterim sinemanın kitleyle buluştuğu ilk gösterim olarak bilinmektedir. Bu bağlamda ele alacak olursak sinema ortaya çıkışı itibariyle kitleden bağımsız düşünülemeyecek bir olgudur. (Özarslan, 2015)

Lumiere kardeşlerinin yapmış olduğu ilk gösterimin Paris'te olması sinemayı çıkış itibariyle bir kent sanatı olarak ele almamızı sağlamaktadır. İlerleyen yıllarda seyircinin sinemayı bir şehir eğlencesi olarak algılaması durumu bu durumu iyice pekiştirmiştir. Kentte popüler olan sinemanın popüler bir hale gelmesi yine kentte yaşayan izleyiciler sayesinde olduğu ise başka bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle seyircilerden bağımsız bir sinemanın olması söz konusu değildir. Çünkü seyirci sinema sanatının tanığı ve paydaşıdır. (Kırel, 2006, s. 53-55)

Jarvie, kitlelerin sinemaya gitmelerinin önemli nedenlerinden birisi olarak sosyalleşmeyi ele almaktadır. Sinemanın kitlesel bir sanat olmasının dışında seyircilerin sadece gösterim merkezli sinemaya gitmediklerini sürekliliği olan bir gösterinin bir parçası olması durumu söz konusudur. Bu sebepten dolayı sinemaya gitmek yalnızca film izlemek değil aynı zamanda sosyalleşmektir. Çünkü çoğu zaman sinemaya gitmek bir arkadaş grubuyla ortak bir aktivite yapmak için değerlendiren bir aktivite olarak karşımıza çıkmaktadır. (Jarvie, 1993, s. 23-24) . Herhangi bir statü ve sınıfsal farklılık olmaksınız aynı etkinlik içerisinde bulunan seyircilerin ortak noktası sadece salonları doldurmuş olmalarıdır. Bu durum bireyi toplum içerisinde sürekli tutarak her seferinde topluma yeniden kazandırmaktadır. Üst kültüre hitap eden heykel, resim,

plastik sanatlar, klasik müzik gibi sanatlardan farklı olarak sinemanın kitlesini sosyalleştirme ve geniş kitlelere yayılma özelliği ön plana çıkmaktadır.

Sinemanın, seyircilerine sağlamış olduğu sosyalleşme eylemi sinema salonları dışında özel etkinlikle olan film festivalleri ile de gerçekleşmektedir. Bu kapsamda programlarına ulusal ve uluslararası ölçekte birçok film alarak izleyiciyle buluşturan film festivalleri seyircilerine sanatsal odaklı seçenekler sunmaktadır. Popüler sinema salonlarında gösterilen filmlerin dışındaki filmleri barındıran film festivalleri bu bağlamda seyircilerine ana akım üretim sisteminden bağımsız filmler sunarak hedef kitleleri üzerinde aidiyet sağlamaktadır. Çünkü Film festivallerinin programlarına almış oldukları bağımsız sinema olarak değerlendireceğimiz filmlere seyircilerin ulaşması oldukça zordur. (Öcal, 2013, s. 4-5)

Bu bağlamda film festivallerini tanımlamak gerekirse, evrensel ölçekte niteliğe sahip birçok filmin gösterimiyle seyirci kitlesini oluşturan, müzik festivallerinin ardından en popüler sanat festivali olarak dikkat çeken sinema merkezli festivallerdir. Dünya üzerinde binleri ifade edebileceğimiz sayılara ulaşan film festivallerinin en prestijlileri, Venedik, Cannes, Locarno, Berlin, New York, Toronto film festivalleri gibi majör diyebileceğimiz festivalleridir. (Sönmez, 2001, s. 33-34)

Film festivallerinin tarihsel süreçteki yolculuklarını inceleyecek olursak ilk olarak Avrupa'da düzenlenen festivaller karşımıza çıkacaktır. Bu sebepten dolayı film festivali kavramının çıkış noktası ve dünyada popüler olmasını sağlayan coğrafya Avrupa'dır. 1932 yılında düzenlenen Venedik Film Festivali tarihsel süreçte ilk film festivali olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci dünya savaşından hemen önce düzenlenen Venedik Film Festivali ikinci dünya savaşının patlak vermesi ile ertelenmek durumunda kalmıştır. (Elmas, 2019, s. 13)

Film festivallerinin erken dönemlerinde festival seçkisi üzerinde devletlerin baskısından söz etmek mümkündür. Hâkim ideolojiyi temsil eden devlet kavramı kendisini en iyi ifade edecek filmleri birer propaganda aracı olarak görmüş ve festival seçkilerine doğrudan müdahalede bulunmuştur. Bu anlayışın dışında kalan filmler ise festival seçkilerinde kendilerine yer bulamayarak dışlanmışlardır. Bu durumun dışında özellikle Avrupa'da başlayan festivallerin çıkış motivasyonu Hollywood endüstrisine karşı bir konumlandırmadır. Dönem itibariyle Hollywood sinema endüstrisi üzerindeki teknolojik gelişmeler ve film anlatıları ile kurmuş olduğu hegemonya uzun yıllar kendisini devam ettirmiştir. (Schoenberg, 2012, aktaran; Elmas, 2019 s. 13-14). Holywood endüstrisi tarafından tek bir kalıba indirgenmiş anltatı ve üretim sistemine karşı olarak üretilen filmlerin yer bulması için düzenlenen Avrupa'daki ilk festivaller

görüldüğü üzere düşünce dünyalarında hakim olan dünya görüşlerini merkeze alarak eleştirmiş oldukları şeye dönüşmüş olduklarını söylebilmemiz mümkündür. Tüm bu süreçlerin sonucunda hakim olan dünya görüşleri dışında üretilen tema ve konuları işleyen filmler bu festivallerde yer alamamıştır. Festivallerin erken dönemlerinde görmüş olduğumuz bu tavır günümüzde hala devam etmektedir. Bu sebepteden dolayı birçok film üreticisi festivallerin kodlarını takip ederek film üretip film festivallerinde başarıya ulaşmaya çalışmaktadır.

Holywood kitle endüstrisinin eğlence kodları ile üretmiş olduğu film anlatılarına karşı olarak üretilen Avrupa merkezli filmler, anlatılarındaki sanatsal yönleri ön plana çıkartarak film festivallerine katılmışlardır. Bu durumun yıllar içerisinde süreklilik arz etmesi gerek düzenlenen film festivallerinin içerik yapısını, gerekse film üretilen ülkelere ait bir sinema akımının olmasını sağlamıştır. Bu dönemde Fransa'da karşımıza çıkan Yeni Dalga, İtalya'da Yeni Gerçekçilik, Almanya'da Dışavurumculuk gibi sinema akımlarının ilk örnekleri dikkat çekmektedir.

Görüldüğü üzere Avrupa sineması kendisini yüksek kültür olarak ön plana çıkartırken Hollywood sineması popüler kültür olarak ön plana çıkmıştır. Festivallerin seçkileri ticari kaygıdan ziyade sanatsal kaygı ile üretilen filmler tarafında oluşturulmuştur. Fakat bu durum festivallerin popülerleşmesinde etkisi olan ve ticari filmler ile birlikte popülerleşmiş yıldız oyuncuların festivallere katılması ile çelişki arz etmektedir. Avrupa film festivallerinin çıkış noktası olan sanatsal önceliğin yanında ticari olarakta popüler bir başarıdan faydalanan bir yönünün olduğunu belirtmek gerekir. (Makal vd, 2003: 32-33, aktaran; Elmas, 2019, s. 13 )

Film festivallerini Hollywood sisteminden ayıran en önemli etkenin ekonomik bir hegemonya üretilen filmlerin bir meta olduğunu kabul ederek buna karşı çıkmaları ile olmuştur. Film festivallerinde ekonomik başarılar sağlayan filmlerden ziyade aranan özellik kültürel kodlar, ulusal başarılar, sanatsal ve estetik kaygı şeklindedir. Bu yaklaşımda öne çıkan Avrupa avangart akımının temsilcilerinin sanatsal içerikleri ekonomik bir değerle değil, toplumsal ve politik değerler üzerine inşa edilen bir motivasyonla ön plana çıkmışlardır. (Burger, 2003, s. 9-16). Film festivallerinin yapmış olduğu bu çıkış kitlesel olarak dikkat çekerek fark yaratmıştır. Fakat bu farkı değerlendirirken Hollywood üretim sistemi tarafından üretilen filmlerin ekonomik hegemonyalarını kabul etmemeleri üzerinde biraz tartışmak gerekmektedir. Var olan ekonomik hegemonya ile popüler kültür için üretilen filmlerin karşısında öncelik olarak sanatsal, kültürel, politik tarafı ön plana çıkan filmleri seçkisine alan festivaller başka bir hegemonyayı uygulamış olmaları tartışılması gereken bir konudur. Hollywood sisteminde

ekonomik olarak kazanç sağlayacağına inanılmayan projelerin dışlanması gibi yapısı itibariyle belirli geleneklere ve düşünce sistemine bağlı olarak düzenlenen festivallerin ideolojik yapısına aykırı olan filmlerde bu bağlamda dışlanacaktır. Bu durum film üretiminin içeriğini de doğrudan etkilemektedir. Bazı temaların film festivallerinde sürekli tekrar etmesi gerçeği tam olarak bu durumla bağlantılı olabilmektedir. Söz konusu temaların tartışması bu tezin ilerleyen bölümlerinde yapılacaktır.

Sanatsal eğilimleriyle ön plana çıkan Avrupa film festivalleri her yıl dünyadan birçok meslek profesyonelleri ve sinemaseverlerini festival sürecinde ağırlamaktadır. Özellikle popüler olan Cannes, Venedik, Berlin gibi festivaller dünyanın dört bir yanından gelen önemli yönetmenlerin filmleri ile birlikte oldukça büyük etkinlikler yapıp ödüller dağıtmaktadır. (Başçı, 1990, s. 13). Söz konusu olan Cannes, Venedik, Berlin gibi festivallerin dünya çapında bu kadar popüler olmasını araştırdığımızda karşımıza bazı etkenler çıkmaktadır. Bunlardan ilki söz konusu film festivallerinde dünya tarafından belirli bir üne kavuşmuş sanatçıların çağırılmasının bir haber değeri olmasıdır. Bu festivallerde alınan ödüllerin yine aynı şekilde saygınlık kazanılması ve sansasyonel olması festivalin evrensel boyutta bir etkisini ön plana çıkarmaktadır. (Regev,2009: 19, aktaran; Elmas, 2019 s. 10). Bir başka etken ise dünyaca ünlü film yönetmenlerinin ilk gösterimlerini söz konusu festivallerde yapmaları sanatsever kitle açısından film festivallerini bir cazibe merkezi haline getirmektedir. Dünyaca ünlü yönetmenlerin dışında seçkileriyle sinemaseverlerin güvenini sağlamış festivallerin seçmiş oldukları genç ve ya ilk filmlerini seçtikleri yönetmenlerin şehirde bulunması da festivallerin ön plana çıkmasını sağlayan bir başka etkendir. (Tuğsav, 2000:122-123, aktaran; Elmas, 2019 s. 10)

Film festivallerinin düzenlenmesinin ardındaki amacı sorgulayacak olursak seçkiye alınan filmlerin tanıtımının yapılması hedef kitle olan festival takipçilerinin festival seçkisinde ki filmler hakkında fikir sahibi olmasını sağlamasıdır. Evrensel ölçekte bir çok başarı sağlamış film her yıl dünyanın bir çok festivalini dolaşarak farklı kültürden seyircilerin karşısına çıkmaktadır. Bu bağlamda film festivalleri yalnız başına filmlerin gösterildiği yerler değil, söz konusu filmlerin yaratıcıları ve seyiriciyi doğrudan yüz yüze buluşturan organizasyonlardır. Bunun yanı sıra dünyanın çeşitli yerlerinden marketinng için film seçmeye gelen yapımcılar ve dağıtımcılar festivalin seçkisinde yer alan filmleri inceledikten sonra film yaratıcıları ile görüşerek filmlerin dağıtım haklarını satın almaktadırlar. Bu durum filmin yönetmenin maddi kazanımlarının yanı sıra uluslarası bir üne kavuşmasınıda sağlamaktadır. (Uğurlu & Uğurlu, 2011, s. 261)

Dünyada ilk olarak 1932 yılında düzenlenen film festivali film festivali kavramının miladını oluşturmaktadır. Mussolini döneminde ilk festivalin düzenlenmesi dönem itibariyle Faşizm izleri taşıyan filmlerinde festivale uğrak noktası olmuştur. Marketing olarak Avrapa'da yapılan üçüncü büyük festival olan Venedik Film Festivali, her sene Ağustosun son haftasında venedik bienali ile birlikte düzenlenmektedir. Festivalin özdeşleşmiş olan ödülü ise Altın Aslan ödülüdür.

1939 yılına geldiğimizde Venedik Film Festivaline tepki olarak ortaya çıkan bir diğer festivale Cannes Film Festivali'dir. Fransanın Cannes şehrinde düzenlenen festivalin özdeşleşmiş olan ödülü ise Altın Palmiyedir. (Burger, 2003, s. 14). Cannes Film Festivalini diğer festivallerden ayıran bir özelliğininde film çeşitliliğinin çok olmasıdır. Diğer film festivallerinde belirli bir tarz ve estetik yapısı aranırken Cannes Film Festivalinde bir çok farklı yapıda üretilen Belgesel, kısa film, Uzun metraj film bulunmaktadır. (Elmas, 2019, s. 17). Seçkisindeki çeşitlilik ile geniş bir sinema kitlesine hitap eden Cannes Film Festivali, jürilerini seçerken farklı estetik anlayışların bir arada olduğu, tarafsız bir heyet oluşturmaya gayret göstermektedir. Festivalin bu alanda sağlamış olduğu duruş bir çok sinemacı tarafından takdirle karşılanmaktadır. (Pedersen ve Mazza, 2011:140, aktaran; Elmas, 2019 s. 17).

1951 yılında Almanya'nın başkenti Berlin'de düzenlenmeye başlayan Berlin Film Festivali dünyanın en saygın ve büyük festivalleri arasındadır. Her yıl şubat ayında düzenlenmekte olup özdeşleşen ödülü ise Altın Ayı'dır. Festivalin ikinci dünya savaşı sonrasında doğu almanyada yer alan doğu berlinde düzenlenmiş olması dönemin siyasal ve ideolojik iklimine politik bir mesaj olarak algılanmaktadır. Savaş sonrası bloklaşmış ve dağılmış olan avrupada Berlin'de düzenlenen festival oldukça ses getirmiş ve dönemin sinemacıları tarafında sahiplenilmiştir. Almanya devleti tarafından resmi olarak fonlanan festival her sene dünya üzerinden bir çok izleyiciyi berline on gün boyunca getirmektedir.

İlk olarak 1976 yılında Toronto'da düzenlenen Toronto Film Festivali, dünya çapında takip edilen büyük festivallerden birisidir. Dört yüzden fazla film her yıl işçi bayramına denk getirilerek on bir gün boyunca program kapsamında seyirci ile buluşmaktadır. Her yıl dört yüz bin kişi tarafından festivalin takip edildiği bilinmektedir. (Burger, 2003, s. 15). Festival kapsamın ülke sinemalarının gösterimi konusunda ayrı programlar olmakla beraber Hollywood filmleri de gösterilmektedir. Bu durum seyirci kitlesinin oldukça geniş olmasını sağlamaktadır.

Sundance Film Festivali ilk olarak 1978 yılında düzenlenmiş olup bağımsız film dalında üretim yapan sinemacıların takip ettiği önemli bir festival olarak dikkat çekmektedir. Amerika'nın

Utah eyaletinde düzenlenen festival, programı itibariyle dünya sineması ve kısa film başlığıyla seyircilerine seçkiler sunmaktadır. Festival merkezi olan Utah'ta Sundance Film Festivali etkinliği dışında büyük diyebileceğimiz her hangi bir etkinlik düzenlenmemektedir. Festivalin düzenlendiği tarihlerde Utah'a dünyanın dört bir yanından binlerce sektör profesyoneli ve seyirci gelmektedir. Bu durumun dışında amatör olarak üretim yapan birçok yönetmen ile Hollywood yapımcıları arasında köprü oluşturan bir festival olarak dikkat çekmektedir.

Görüldüğü üzere dünya üzerindeki prestijli festivallerin çoğu batı merkezli festivaller olarak dikkat çekmektedir. Ancak bu festivallerde batının dışından gelen birçok filmde festival seçkilerinde yer almaktadır. Film yapım süreçleri dışında ortak yapım, senaryo geliştirme atölyeleri bulunan uluslararası film festivallerinin festivallerine alacakları filmlerin ya da film projelerinin değerlendirmesinde şüphesiz ki batı merkezli bir düşünce dünyasının hegemonik unsurları yer almaktadır.

## 2.6. TÜRKİYE'DE FİLM FESTİVALLERİNİN KURUMSAL YAPISI

Dünyada oldukça popüler olan Film festivalleri, Türkiye özelinde de sayısı oldukça fazladır. Hayri Çölaşan'ın hazırlamış olduğu yıllık film festivallerini değerlendirme raporuna göre;, 2018-2019 yılları arasında 292 , adet film festivali düzenlenmiştir. Türkiye'de düzenlenen film festivallerinin sayısı her yıl değişkenlik göstermektedir. Bunun sebepleri arasında film festivallerini organize eden ekiplerden kaynaklanan sorunlar olduğu gibi her yıl fonlama ile ilgili yaşanan aksaklıklarda etkilidir.

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da ilk film örneklerinin gösterildiği toplu alanlar sinema salonlarından ziyade halkın vakit geçirdiği ve sosyalleştiği yerler olmuştur. Türkiye'de amatör düzeyde düzenlenen ilk film festivali 1947 yılında, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenmiştir. Cemiyet, film yarışması düzenleme motivasyonu olarak milli film yapan sinemacıların teşvikini sağlamak olduğunu bildirmiştir. 1947 yılında düzenlenen yarışmaya 12 adet film başvuruda bulunmuştur. Yarışmaya katılan filmler Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde görev yapan dokuz kişilik bir jüri tarafından seçilmiş, en güzel film, en çok muvaffak olan rejisör, en, en çok muvaffak olan operatör, en iyi senaryo, en çok muvaffak olan kadın artist ve en çok muvaffak olan erkek artist kategorilerinde ödüller dağıtılmıştır. Ancak Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenen film yarışması tam olarak uluslararası nitelikte bir film festivali olmamıştır. Film yarışması şartnamesinde başvuru yapan ve ya ödül alan filmlerin uluslararası bir festivale katılması yasaklanmıştır. Bu durum

festivali içine kapanık ve yerel bir yarışma olmaktan öteye götürememiştir. (Yetkiner, 2017, s. 52-53)

Türkiye'de nitelik olarak ön plana çıkan filmler 1960'lı yıllarda ki yönetmenler sineması olarak adlandırılan döneme denk geldiğini daha önce belirtmiştik. Bu dönemde Türkiye'de nitelik ve sürdürülebilirlik açısından film festivallerinin de ilk olarak ortaya çıktığı dönem olarak dikkat çekmektedir. Birçok çevre tarafından Türkiye'nin ilk Film Festivali etiketini üzerinde taşıyan Antalya Altın Portakal Film Festivali bu dönemde düzenlenmeye başlamıştır.

Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin temelleri ilk olarak 1950'li yıllara dayanmaktadır. Bu dönemde Aspendos tiyatrosunda çeşitli tiyatro oyunları ve konserler her sene düzenli olarak düzenlenmeye başlamıştır. 1963 yılına gelindiğinden bu etkinliklere sinema filmlerinin de katılması kararlaştırılmıştır. Sinema filmlerinin gösterilmesinin amacı festival organizatörleri tarafından Türk Sinemasında üretilmiş olan işleri maddi ve manevi destekleyerek nitelikli filmler ortaya koyulmasını sağlamak için düzenlediği belirtilmiştir. 1985 yılına kadar gelinen süreçte Antalya Belediyesi tarafından düzenlenen festival Antalya belediye meclisinin aldığı karar ile Antalya Kültür Sanat Turizm vakfı tarafından düzenlenmeye başlamıştır. Antalya Altın Portakal Film Festivalinde ulusal yarışmanın yanı sıra uluslararası yarışmalar, film forum etkinlikleri, kısa film ve belgesel yarışmaları da düzenlenmektedir. (arsiv.ntv.com.tr, 2020)

İlk olarak 1969 yılında Altın Koza Film Şenliği adıyla Adana Sinema Kulübü ve Adana Belediyesi tarafından düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivali Türkiye'nin en köklü film festivallerinden bir tanesidir. Festivalin düzenlendiği ilk yıl Metin Erksan'ın "Kuyu" film en iyi film dalında yarışmış ve Altın Koza kazanmıştır. 1973 yılına kadar aralıksız süren Adana Altın Koza Film Festivali, yaşamış olduğu finansal sıkıntılar sebebiyle on sekiz yıl boyunca düzenlenememiştir. 1992 yılında sektör profesyonelleri ve Adana halkından gelen yoğun talep üzerine festival 1992 yılında Adana Belediye'si tarafından tekrardan düzenlenmeye başlamıştır. Festival kapsamında düzenlenen ulusal uzun metraj yarışması dışında ilk olarak 1992 yılında öğrenci filmleri yarışmasını festival bünyesinde düzenlemeye başlamış bu dönemde sinema öğrencileri tarafından çekilen kısa filmler festival programında yer alarak ödüllendirilmiştir. Günümüzde Ulusal uzun metraj film yarışmasının yanı sıra, uluslararası uzun metraj film yarışması, uluslararası kısa metraj film yarışması, ulusal kısa metraj öğrenci filmleri yarışması, Akdeniz ülkeleri film yarışması gibi birçok yarışma festival bünyesinde düzenlenmeye devam etmektedir. (https://altinkozaff.org.tr/, 2019)

1982 Yılının Nisan ayında ilk defa " Sanatlar ve Sinema" temalı altı filmin gösterildiği bir etkinlikle başlayan İstanbul Film Festivali, 1983 yılına gelindiğinde Uluslararası İstanbul Sinema günleri adıyla bir ay boyunca 36 yabancı filmi İstanbul izleyicisine sunmuştur. İlk iki yılında sadece İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafında düzenlenen etkinlikle 1984 yılına gelindiğinde Eczacıbaşı Holdingin finansal desteği ile birlikte festival bünyesinde ulusal ve uluslararası yarışmalar düzenlemeye başlamıştır. 2007 yılında Bağımsız sanat filmlerine sağladığı fonlarla bilinen Eurimages fonu ile işbirliği yapan festival yönetimi bünyesinde köprüde buluşmalar başlığı altından senaryo ve proje geliştirme atölyesi düzenlenerek atölye sonunda başarılı olan film projelerini desteklemektedir. Festival bünyesinde ulusal ve uluslararası yarışmaların yanı sıra, Kısa metraj ve Belgesel film yarışmaları, Dünya sinemasından seçiler, retrospektifler, animasyon sineması gibi çeşitli alanlarda 200 film gösterimi yapılmaktadır. Son olarak 2019 yılı verilerinde 110.000'e ulaşan izleyici sayısı ile Türkiye'nin en büyük film festivali olarak kabul edilmektedir. Festivalin kendisine edinmiş olduğu misyon, Tür sinemasının uluslararası tanınırlığını arttırma, kaliteli yabancı yapımları Türkiye izleyicisine sunma, Eurimages gibi uluslararası kurum ve kuruluşların temsilcileri ile Türk Sinemasındaki sektör profesyonellerini ve yapımcıları buluşturarak ortaklık geliştirmelerini sağlamak gibi hedeflerin olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda festivalin kurumsal olarak edindiği misyonun Türk sinemasını evrenselleştirmek olduğunu söylememiz mümkündür. 2015 yılından beri Kerem Ayan direktörlüğünde düzenlenen İstanbul Film Festivali, günümüze kadar gelen 38 yıl içerisinde 110 ülkeden 5.759 film gösterimi ile 4.241.000 izleyici sayısına ulaşmıştır. (film.iksv.org, 2020)

1988 yılının mart ayında Ankara Film Şenliği adıyla düzenlenen organizasyonda kırk adet yabancı film otuz adet yerli film ile seyirci buluşturulmuştur. Ankara tarihinin düzenlenen en büyük kültür organizasyonu olarak tarihe geçen ilk festival, Mahmut Tali Öngören ve Aziz Nesin öncülüğünde düzenlenmiştir. Bu süreçte festival organizasyonu Bilim ve Sanat, Bilar A.Ş ve Mülkiyeliler Birliğinin ortaklığıyla hayata geçirilmiştir. 1992 yılında çıkan Körfez savaşı ile sekteye uğrayan Ankara Film Festivali yine aynı yıl içerisinde kurumsal temellerini atmayı başarmıştır. Festivalin kurucuların Mahmut Tali Öngören öncülüğünde Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı kurularak festivalin bütün etkinlikleri bu vakfın çatısı altında toplanmıştır. Festivalin ilk yıllarında yalnız sinema eserlerine ödüller verilmemiş aynı zamanda karikatür yarışmaları ve Televizyon ödülleri gibi çeşitli etkinliklerde festival kapsamında kendisine yer bulmuştur. Ankara Film Festivalinin misyonu ise ulusal sinemanın gelecekteki kuşaklarına yatırım yapıp, Türk sinemasını şekillendirecek yönetmenleri keşfederek

desteklemektir. Festival bünyesinde ulusal uzun metraj, uluslararası kısa metraj, belgesel, kısa film, animasyon, deneysel gibi birçok kategori yer almaktadır. Film gösterimi etkinliklerinin yanı sıra festival bünyesinde Kadın çalışmaları, sosyoloji, Tarih gibi farklı alanlarda paneller ve söyleşiler düzenlenmektedir. (filmfestankara.org.tr, 2020)

Türkiye'de yer alan ve tarihsel süreçte en eskiye dayanan Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza, İstanbul ve Ankara film festivallerinin dışında 2000 sonrası kurulan ve nitelikli birçok festivalde bulunmaktadır. Bu festivalleri sayacak olursa Boğaziçi Film Festivali, Malatya Film Festivali, Kayseri Film Festivali, İf İstanbul Bağımsız Filmler Festivali, İfsak Kısa Film Festivali, Akbank Kısa Film Festivali, İzmir Kısa Film Festivali, Marmaris Kısa Film Festivali, Antakya Kısa Film Festivali gibi öne çıkan festivalleri de görebiliriz.

Bu bağlamda Türkiye'de her yıl düzenli ve düzensiz olarak yapılan 200'ü aşkın festivalleri inceleme altına aldığımız zaman festivallerin kurumsal olarak Belediyeler, Valilikler, Svil Toplum Kuruluşları, Diğer resmi kurumlar, özel şirketler ve üniversiteler tarafından organize edildiğini görmekteyiz. Tüm bu süreçler ağırlıklı olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından sağlanan fonlar, yerel ve ya ulusal sponsorlar, uluslararası sponsorlar gibi kaynaklar ile de fonlandığını görmekteyiz. Tüm bu kurumlar ve fonların festivalleri düzenlemek, seyircileri filmlerle buluşturmak, düzenlendiği şehirlerde sanatsal iklim yaratmak gibi avantajları olsa da, festivaller üzerinde yaratmış oldukları kurumsal kimlik festivallerin merkezinde ki sanat önceliğini yıpratıcı bir etken olarak da karşımıza çıkmaktadır. Adana Altın Koza Film Festivali, Antalya Altın Portakal Film Festivali, Ataşehir Ulusal Kısa Film Yarışması, Ayvalık Uluslararası Film Festivali, Çekmeköy Belediyesi Kısa Film Yarışması, Yılmaz Güney Kürt Kısa Film Festivali tespit edilen yirmi üç adet festival, organize edildikleri illerin ve ya ilçelerin belediyeleri tarafından düzenlenmektedir. (Yetkiner, 2017, s. 72). Belediyelerin film festivalleri gibi etkinlikleri düzenlemesi ve ya destek olması seçilmiş oldukları resmi makamdan halka hizmet etme misyonlarına uygun bir davranış olduğunu söyleyebiliriz. Fakat kurumsal kimliğini tamamen belediyeler üzerinden alan film festivallerinin kemikleşmiş bir yapısının olduğunu söylemek güçtür. Çünkü düzenli olarak beş yılda bir yapılan seçimler ile belediyelerin farklı ideolojik altyapılara dayanan siyasal partilerin adayları tarafından kazanılmaları festivallerin kurumsal kimlikleri bağlamında kafa karışıklığı yaratacaktır. Özellikle Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza Film Festivalleri gibi Türk Sinemasının gelişimine katkıda bulunmuş birçok festivalin kemikleşmiş bir kurumsal yapısının olmaması Ülke sinemasının kurumsallığını da tehdit eden bir mekanizmadır. Örnek vermek gerekirse Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin başkanının aynı zamanda belediye başkanı

olması, belediye başkanı ile birlikte idari kadrolarının temsil ettiği ideolojinin doğrudan festivalin kurumsal yapısına yansıması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda ele alacak olursak seçilen her belediye başkanının ideolojisi ile şekillenen belediye merkezli film festivalleri film seçkilerine ideolojik gözlükleriyle bakarak festival programını şekillendirmeleri anlamına gelmektedir.

Belediyeler dışında film festivallerinin organizasyonlarını ve kurumsal kimliklerini şekillendiren oluşumlardan bir kaçı, Sivil toplum kuruluşları, bakanlıklar, bankalar ve farklı işlevlerde yer alan diğer kurumlardır. En bilinen örnekleri, Akbank Kısa Film Festivali, Denizbank Kısa film ve Senaryo Yarışması, Eğitim-Bir-Sen Kısa Film Yarışması, Hak-İş "Kısa Film Uzun İş" Kısa Film Yarışması, TRT Geleceğin İletişimcileri Yarışması gibi festivaller örnek olarak gösterilebilir. (Yetkiner, 2017, s. 72-73). Söz konusu devlet kurumları olan TRT ya da bakanlıklar özelinde düzenlenen festivaller, belediyeler özelinde düzenlenen festivaller için söylemiş olduğumuz ideolojik temelli ve seçimlerle yenilene bilen kurumlar olması dolayısıyla festivallerin kurumsal kimlikleri üzerinde kırılgan bir yapı bırakacaklarını söylememiz mümkündür. Resmi devlet kurumları dışında sivil toplum örgütleri tarafından düzenlenen festivallerin ideolojik olarak tek bir pencereden sanata ve sinemaya bakıyor olmaları festival seçkileri özelinde manipülatif bir etki bırakmaktadır. Fakat bu noktada Sivil Toplum Örgütleri'nin ideolojik perspektiflerinin kısa dönem özelinde değişmediği bir gerçektir. Bu bağlamda devlet kurumları olan bakanlıklar, belediye gibi oluşumlara göre daha kemikleşmiş ve kurumsal anlamda değişmesi daha zor dünya görüşlerinin olduğunu vurgulamamız gerekir. Bu kurumların dışında bankalar tarafından düzenlenen film festivallerinin daha özerk ve güvenli alanda kalan kurumsal yapılarının olduğunu değerlendirmemiz de mümkün gözükmektedir.

Film Festivallerinin organizasyonu konusunda aktif olan bir başka kurum ise valiliklerdir. 2000 sonrası Türkiye'nin önemli festivallerinden birisi olan Kayseri Film Festivali ve Malatya Film Festivali doğrudan valilikler tarafından düzenlenmektedir. (Yetkiner, 2017, s. 79)Kayseri ve Malatya Film Festivalleri dışında organizasyonlarını doğrudan valilik tarafından yapılmayan birçok film festivali de düzenlenmiş oldukları şehir valilikleri tarafından finanse edilmektedir. Doğrudan kurumların kendisi tarafından düzenlenmeyen ancak bakanlıklar, valilikler, belediyeler, sivil toplum kuruluşları, bankalar tarafından finanse edilen birçok festivalde mevcuttur. Örnek vermek gerekirse, Antalya Altın Portakal Film Festivali ve Adana Film Festivali düzenlenmiş oldukları kentlerdeki belediyeler tarafından organize edilirken aynı zamanda Kültür ve Turizm bakanlığı, Kent valilikleri tarafından da desteklenmektedir. Yine

İstanbul'da İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen İstanbul Film Festivali aynı zamanda Kültür ve Turizm Bakanlığından fon sağlarken, Akbank ve Eczacıbaşı gibi özel kuruluşlar tarafından da fonlandığı bilinmektedir.

Üniversiteler tarafından organize edilen film festivallerini inceleyecek olursak ağırlıklı olarak iletişim fakültelerin olduğu üniversiteler ve ya sinema kulüplerinin aktif olarak çalışmalar sağladığı üniversiteler olması dikkat çekmektedir. Akdeniz Üniversitesi Kısa Film Günleri, Altın Baklava Film Festivali, Çukurova Üniversitesi Kısa Film Yarışması, Hisar Kısa Film Festivali, İnönü Üniversitesi Kısa Film Festivali, İTÜ Kısa Film Festivali, Kar Film Festivali Kısa-Ca Film Festival, Marmara İletişim Kısa Film Yarışması dâhil toplam 23 adet film festivali üniversiteler tarafından organize edilmektedir. (Yetkiner, 2017, s. 72-73). Görüldüğü üzere üniversiteler tarafından organize edilen festivallerin hepsi kısa film festivalleridir. Kısa film festivallerinin, çoğunun ulusal ve uluslararası ölçekte düzenlenen festivallerinin ekonomileri kadar büyük festivaller olmamasından dolayı fonlama çalışmalarını üniversite bünyesinde ki ödenekten karşılanmasını sağlamaktadır. Bu durumun üniversiteler tarafından düzenlenen festivallerin diğer festivallere göre daha özgür olması gibi bir gerçekliği de karşımıza çıkarmaktadır. Bu bağlamda üniversiteler tarafından düzenlenen festivallerin sürdürülebilir yapıda olmaları dikkat çekmektedir. Özellikle Kısa-ca Film Festivali, Uşak Kanatlı Deniz Atı Film Festivali, İnönü Kısa Film Festivali, Kar Kısa Film Festivali gibi festivaller düzenli olarak her sene organizasyonlarında çalışan iletişim fakültesi öğrencileriyle düzenlenmektedir. Üniversitelerin varoluş amacının bilimsel çalışmalar yapmak olduğunu düşünürsek, bünyesinde barındırdığı kurumların ve film festivalleri gibi kültürel etkinliklerin ideolojik saplantıyla düzenlenmemesi gerektiğini belirtmemiz gerekir.

Türkiye'de profesyonel olarak ilk 1963 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivaliyle başlayan, film festivalleri furyası günümüzde her yıl iki yüzü aşkın ulusal, uluslararası, kısa metraj alanında programlar çıkaran film festivallerinin aktif olduğunu görmekteyiz. Festivallerin resmi ve ya özel birçok organizatörlerinin ve fonlayıcılarının olması festivallerin bağımsızlığı ve objektifliği üzerinde oldukça soru işareti barındıran bir durumdur. Türkiye sinemasının gelişmesini misyon edinen bir çok film festivalinin ideolojik olarak zaman zaman kaymalar yaşamaları ve objektifliklerini koruyamamaları, doğrudan sanatsal estetikle ilgilenemedikleri gibi belli başlı sonuçlar karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu süreçlerin dışında Film Festivallerinde yer almak isteyen yönetmenlerin festivallerin organizatörleri tarafından kurumsallaşan ve değişmesi muhtemel birçok dünya görüşünün savunduğu temalar

doğrultusunda film yapmaya çalışmasının ülke sinemasını özgün bir şekilde mi geliştirdiği yoksa kötü bir fabrikasyon üretime soktuğu başka bir tartışmanın konusudur.

## 2.7. FİLM FESTİVALLERİ VE HEGEMONYA

Hatırlanacağı üzere daha önce kısaca ele almış olduğumuz hegemonya kavramı, azınlık olan yönetici sınıfının, geniş tabakalara yayılan halk üzerinde kurmuş olduğu ideolojik ve kültürel üstünlüğü tanımlamak ve incelemek için Gramsci, tarafından literatüre kazandırılmış bir kavramdır. (Yaylagül, 2010). Gramsci'nin hegemonya incelemelerinin kökenine inecek olursak Kuzey-Güney ayrımı karşımıza çıkacaktır. Gramsci, yapmış olduğu erken dönem çalışmalarında hegemonya kavramını etnik temellere dayandırarak incelemiştir. Ancak daha sonra hegemonya kavramını sınıfsal temellere oturtan Gramsci İtalya'da oluşacak tarihsek bloğu köylüler ve işçiler olarak ele alacaktır. (Portelli, 1982). Bu bağlamda Gramsci var olan ekonomik iktidarın uyguladığı hegemonyanın karşılık, işçi sınıfı iktidarının hegemonyasının çıkması gerektiğini savunmuştur. İşçi sınıfı hegemonyasını köylüler üzerinde kurarak var olan ekonomik iktidarın ideolojisine dayanan hegemonyaya karşı mücadele etmesi savunulmuştur.

Hegemonya kavramı tek başına iktidarın toplumu rıza üreterek nasıl yönettiğinden ziyade, sınıfsal bilincin ve egemenliğin yeniden üretimini de kapsamaktadır. Dural'a göre, iktidarı elinde bulunduran her zümre toplumu yönetme refleksini ve gücünü kanıtlamak zorundadır. Bu bağlamda iktidarı elinde bulunduran sınıf toplum üzerinde hegemonya kurmak zorundadır. Tüm bu süreçlerin sonunda hegemonya sınıfsal bir üstünlüğü sağlama stratejisi değil, siyaset yapma ve özgül politika üretme ilişkisiyle de iç içedir. (Dural, 2012, s. 312)

Hegemonya kavramının işleyiş mekanizmasını açıklayacak olursak yönetimi elinde bulunduran iktidar sahiplerinin kullandığı araçları ele almak gerekir. Bu araçlardan bir tanesi kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran iktidar, bu araçlar üzerinde istediği bilinci toplum üzerinde inşaa etmektedir. Kitle iletişim araçlarının dışında iktidarın kullanmış olduğu bir diğer mekanizma ise organik aydınlardır. Toplum içerisinde yer alan organik aydınları, dini kurumlarda görev yapan din adamları, eğitim kurumlarında görev yapan öğretmenler, kitle iletişim mecralarında çalışan kişilere kadar uzanan geniş bir yelpazesi vardır. Organik aydınların topluma vermiş oldukları mesajların içeriğinde egemen ideolojiyi yeniden üreten kodlar bulunmaktadır. Böylelikle bu mesajları gündelik hayatın içerisinde farkında olmadan kabullenen halk, egemen olan sınıfın ideolojisine razı olmaktadır. Kısaca tüm bu süreçler sonucunda iktidar halk üzerinde kurmuş olduğu hegemonya ile rıza üreterek iktidarını devam ettirmektedir. Kitle iletişim araçlarının ve organik aydınların, çözümlenmesi kolay olan,

hamaset içeren, gündelik dil ile üretmiş oldukları mesajları alan halk var olan sistemdeki eksikliklere ve eşitsizliğe karşı sağduyu üretmektedir. Hegemonya kavramının sonucunda halk tabanında üretilen rıza ve sağduyu sürekli üretilerek bir devinim halinde tutulur. Bu iki kavram sürekli hareket ve dönüşüm halinde halkın zihninde varlığını devam ettirmektedir. (Yaylagül, 2010, s. 112-113)

İdeoloji ile daimi dirsek temasında bulunan hegemonya, görüldüğü üzere, içerisinde siyaset olan her alanda ve koşulda kendisini var etmektedir. Bu alanlar bilimsel, kültürel, gündelik alanlar olmakla beraber çeşitlilik göstermektedir. (Lull, 2001, s. 58-60). Bu çeşitlilik arasında üretilmiş olan bilgiler hileli ve yanıltıcı nitelikler sergilemektedir. İnsanların gerçek sorunları görmesini engelleyen hileli ve yanıltıcı bilgiler, yaşam tarzı formatında kendisini gizleyerek sürekliliğini sağlar. Tüm bu süreçlerin sonunda toplumu yöneten elit üst sınıf, hâkimiyet alanlarını genişleterek temellendirir. (Öcal, 2013, s. 116)

Süalp, hegemonyayı tanımlarken, bir sınıfın, diğer sınıf üzerinde fiziki baskı kurmadan gerçekleştirmiş olduğu üstünlük olmasına vurgu yapar. Ardından bu üstünlüğü ekonomik üstünlüğe indirgemeden kaçınarak, ideolojik, politik, kültürel alanları da süreç içersinde değerlendirir. Çünkü mutlak güç olan iktidarın hegemonyasında ekonomik yaptırımlar tek başına bir strateji değildir. Dünya görüşü, varoluş nedenleri gibi fikirler hegemonya aracılığıyla halka benimseterek, iktidarın düşünsel yapısı halkın hâkim olduğu geniş tabakada kemikleşmektedir. (Süalp, 2004, s. 46-47) Buradan da anlaşılacağı üzere hegemonya kurmak devlet ve ya devlet kurumlarına ait olan bir özellik değildir. Farklı alanlarda varoluş sergileyen sivil toplum örgütleri, dernekleri vakıflar gibi kuruluşlarda hegemonya üretmektedirler. Özellikle kültürel alanda gelişim göstermiş kuruluşların ürettiği hegemonya toplum temelinde karşılığını geniş kitlelerce almaktadır.  Söz konusu kültürel hegemonya popüler kültür, spor, sanat gibi birçok alanda varlığından söz ettirmektedir.

İktidar mekanizmasının kültürel alanda geliştirmiş olduğu kurallar ve sistemler bütününü çeşitli kültürel aktiviteler üzerinden kitlelere empoze etmektedir. Kültürel hegemonya olarak adlandıracağımız bu süreçler ekonomik düzlemde öne çıkan küreselleşme, sömürge gibi sonuçlar doğurmaktadır. (Tutal, 2006, s. 75). Özellikle oryantalizm incelemelerinde karşımıza çıkan "Batı" kültürel hegemonya üzerinden kurmuş olduğu üstünlükle de kendisini göstermektedir. Kendisini "öteki" den üstün kılarak bir iktidar oluşturan ve bilgi üreten Batı, kültürel hegemonyası sonucunda bir yandan hâkimiyet alanını geliştirirken, diğer yandan ideolojisi doğrultusunda üretmiş olduğu bilgiyi, kültürel ürünlere sessiz bir şekilde dikta etmiş

ve hâkimiyet alanını genişletmiştir. Kültürel iktidarın kurmuş olduğu iktidar sürecinin içinde kültürel ürünler üreten birçok sanatçı dâhildir. Söz konusu sanatçıların kültürel iktidarın ideolojisine bağımlı bir şekilde ürettikleri eserlerle iktidar zincirinin bir halkası olurlar. (Öcal, 2013, s. 118)

Kültürel ve sanatsal alanlar özelinde Avrupa'nın kurmuş olduğu iktidarın tarihsel süreçteki yolculuğunu inceleyecek olursak, bu tür etkinlikler kurumsal olarak ilk Avrupa'da yapılmasını gösterebiliriz. Özellikle majör ölçekteki prestijli film festivallerinin Avrupa'da yapılması bu duruma örnek gösterilebilir. Avrupa dışında yapılan film festivallerin kurumsal yapıları ise yine batı'da ki festivalleri referans almaktadır. Lale Öcal, bu durumu şu şekilde belirtmektedir;

> "Küresel film festivalleri ağı tüm küreye yayılmıştır ancak merkez modüller yerli yerindedir. Kavramların adeta vakum gibi çekilip ortadan kaybolmasına sebep olan egemen bilme biçimleriyle kalan boşluk, film festivallerine uzak kalmış gibi görünse de amaç bu boşluğu oluşturan dünya sistemini tespit etme çabasıdır. Dünya sisteminin bir tür bilme biçimi ve kavram savma manevraları tanımlandığında film festivallerininde kültürün yayılma organı olarak anlatılarla bu manevraların içinde yer alma ihtimali tartışılabilecektir." (Öcal, 2013, s. 118-119)

1930'lu yıllarda Avrupa'da doğan Film festivali fenomeninin ilk örneği Faşist İtalyan lider Mussoloni iktidarında düzenlenen Venedik Film Festivalidir. (Pedersen ve Mazza, 2011, s. 140 aktaran; Cinoğlu, 2018, s. 454). Görüldüğü üzere dünyadaki ilk festivalin bir faşit idare tarafından düzenlemesi, tarihsel süreçte çıkış notasının ideoloji ile var olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. İdeolojiler için sinema gibi kitle araçlarının birincil öncelik olarak propaganda için kullanıldığı gerçeği tarihsel süreçte bir çok örnekle karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Cinoğlu tarihsel süreçte ideolojiler ve Film festivalleri arasında ki ilişkiyi şu örneklerle açıklamaktadır.

> "1936'dan 1942'ye kadar Venedik'teki en iyi uluslararası film ödülü, İtalya'nın eksen müttefiki, Almanya'ya gitti. Bu durum, Birinci Dünya Savaşı sonrası yeniden kutuplaşan Avrupa'nın bir tezahürü olarak okunabilir. 1935 yılında kurulan Moskova Film Festivali de Venedik'e benzer şekilde Komünist Rusya'nın propaganda aracı olarak kuruldu." (Cinoğlu, 2018, s. 455)

Avrupa'da ortaya çıkan film festtivallerinin önceden belirtildiği gibi var olan Holywood sinemasına tepki olarak düzenlenmeside bir başka etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak

bu etkende ideolojilerden ayrı bir etken olarak görülmemesi gerekmektedir. Çünkü Holywood üretim sistemi de bir ideolojiyi temsil etmektedir. Temsil ettiği ideoloji doğrultusunda ortaya çıkan ürünlerin Avrupalı sinemacınlar tarafında kitle eğlencesi, estetikten yoksun, fabrikasyon, meta olarak görülmesiyle karşı hareket olarak ilk film festivallerini düzenlemişlerdir.

Film festivallerinin misyon edindikleri kültürel çeşitliliği ön plana çıkarmak, çoğulculuğa yer vermek gibi stratejileri olsada tek tip kültür ve kimlik inşaası doğrultusunda kültürel iktidar tarafından önemli organizasyonlar olmuşlardır. Bir yönüyle dünyanın çeşitli kültürlerinde üretilen filmleri tanıtarak ön plana çıkartırken diğer taraftan söz konusu filmlerin meta olarak dolaşıma girdiği uluslarası organizasyonlar olarak dikkat çekmektedir. (Wong, 2011: 129, aktaran; Cinoğlu, 2018, s. 454).

Galt ve Schoonover dünyadaki uluslarası film festivallerinin birer iktidar odağı olarak kurumsallaştıklarını belirtirler. Bu bağlamda festivallerin iç işleyişini ve çevreyle ilişkilerini değerlendiren Galt ve Schoonover, film festivallerini kapalı devre televizyon sistemlerine benzetmişlerdir. Kapalı devre televizyon sistemlerini, tek bir merkeze görüntü ve sinyal yollayan, bankalarda, alışveriş merkezlerinde güvenlik amacıyla kullanılan sistemlerdir. Buradan çıkışla kapalı devre festival sistemini ele alındığında, kendi içerisinde oluşturduğu kemikleşmiş bir anlatı ve estetik yaspısının dışında çıkmayan festivalleri örnek olarak gösterilmektedir. Bu sürecin sonunda genel bir kalıp oluşturulurken yıllar içerisinde bu kalıplar üzerinde dalgalanma etkisi oluşturulmaktadır. (Galt ve Schoonover, 2010: 267, aktaran; Cinoğlu, 2018, s. 456.)

Film Festivallerinin ekonomik olarak filmlerin üretim aşamasında pazarlama aşamasına kadar bir çok fonksiyonu bulunmaktadır. Bu fonksiyonlar doğrultusunda film festivallerinin, film üreticilerine sağlamış oldukları pazar ve imkanlar azımsanmayacak kadar büyüktür. Festival seçkisine giren filmlerin yine festivale gelen dağıtımcılar tarafından hakları satın alınarak ticari bir süreçte kullanılması, film üretim sürecinin ekonomik boyutunda bir süreklilik sağlamaktadır. Festivallerin seçkilerine almış oldukarı filmlere sağladıkları bu avantajın sonucunda günümüzde festival filmi gibi bir kavramın ortaya çıktığıda bir gerçektir. Bu bağlamda ele alacak olursak festivaller bir filmin biçiminden, içeriğine, anlatasına kadar doğrudan ve ya dolaylı etkili olur. Mehmet Fatih Cinoğlu bu durumu şu şekilde ifade etmektedir;

> “Nihayetinde festivaller bir filmin yerel ekonomilerden küresel pazara geçişi için tabiri caizse vize verir. Film yapımcıları genellikle projelerin başlangıcında ve

> gelişmesinde festival beklentilerinin anlayışını içselleştirir ve projelerini bu anlayışla bütünleştirirler. Pek çok festival temsilcisi, programcısı ve danışmanı, filmin yapım sürecinin her aşamasında önerilerde bulunurlar." (Cinoğlu, 2018, s. 457)

Kapalı devre film festivali olarak adlandırılan bu sistem günün sonunda bir yenilikten ziyade sürekliliği olan bir klişeyi ortaya çıkardığını belirmemiz yanlış olmayacaktır. Sınırları çizilmiş ve kalıplaşmış bir sistem yaratan film festivalleri seçkilere aldıkları filmlerdeki biçimsel, anlatısal ve tamatik bütün döngüleri her sene kendi içerisinde farklı versiyonlarla döndürerek bir nevi kendi güvenli alanını inşaa etmektedir. Bunun sonucundaysa takipçileri olaran seyircilere estetik, anlatı ve tema olarak izleme alışkanlığı sağlamaktadır.

Bu doğrultuda 2007 yılında Berlin Film Festivali kapsamında düzenlen bir panelde avrupa dışından gelen film üreticilerinin azımsanmayacak bir kısmı kendilerinin neo-koloniciliğe maruz bırakıldığını belirten yorumlarda bulunmuşlardır. Afrikalı yönetmen Mahmoud Ben Mahmoud, Avrupalı izleyici kitlesinin istediğini vermek için bir çok afrikalı yönetmen afrikada gerçketen ne olduğunu anlatamadığını belirtmiştir. Yine Afrikalı film eleştirmeni Férid Boughedir, meseleye ekonomipolitik olarak yaklaşarak, finansal olarak avrupaya olan bağlarından dolayı ulusal bir film pazarlarının olmadığını belirtmektedir. Bu durumun sonucunda afrikada üretilen filmlerin ulusal pazarlarda dağıtıma giremediğini belirten Boughedir, bu durumu aynaya bakan bir afrikalının aynadaki yansımasından kendisine bakan bir avrupalının olması ile özetmektedir. Tunuslu yönetmen Nacer Khemir ise, avrupa merkezli öğretilen bir estetik algısından rahatsızlığını dile getirmiş ve bu durumu ayak uydurmadığı için filmlerinin avrupa merkezli festivallerde ilgilenilmediğini söylemiştir. (Galt ve Schoonover, 2010: 312-314, aktaran; Cinoğlu, 2018, s. 457-458.). Görüldüğü üzere film festivallerin kurmuş olduğu kapalı devre sistemde belirlenmiş olan kuralların oryantalist bir zihinle belirlendiğini, doğulu ve afrikalı film yaratıcılarının bu kapsamda dışlandığı görülmektedir.

Film festivallerinin ekonomik döngüsünü minimum olarak ele aldığımız işleyişte görüldüğ üzere festivallerin filmin içeriğine doğrudan, dolaylı bir şekilde müdehaleleri söz konusu olmaktadır. Sanatın özgürleştirici tarafına vurgu yapan, külürel çeşitliliğe ve çok sesliliğe önem verdiğini belirten bir çok film festivali organizatörleri söz konusu çeşitliliği sessiz bir devrim niteliğinde sıkıştırmış oldukları temalar ve kalıplarla bir fabrikasyon gibi kendi içlerinde yeninden üretmektedir. Bu durumu film festivallerinin film üreticileri üzerinde kurmuş oldukları hegemonya olarak değerlendirmemiz yanlış olmayacaktır. Belirlenmiş olaran temalar

ve kalıplaşmış anlatılarla seyiricilerline her sene yüzlerce film izleterek, bu filmleri ödlendiren festivaller, günün sonunda seyircilerin gözünde bir rıza oluşturmaktadır. Seyircilerin oluşturmuş olduğu rıza ile, Gramsci'nin sınıfsal farklılıklar üzerinden geliştirmiş olduğu hegemonya kavramındaki alt sınıfı temsil eden halkın rızası arasında bir fark yoktur. Bu bağlamda ele alacak olursak festival jürileri, film eleştirmenleri, organizatörler kültürel hegemonyada ki organik aydınları oluşturmaktadır. Tüm bu süreci avrupa merkezli bir fenomen olan film festivalleri üzerinde değerlendirdiğimiz için festivallerin uyguladıkları hegemonyaların oryantalizm içerdiği gerçeğini de görmemezlikten gelemeyiz.

Hatırlanacağı üzere daha önce kısaca ele almış olduğumuz hegemonya kavramı, azınlık olan yönetici sınıfının, geniş tabakalara yayılan halk üzerinde kurmuş olduğu ideolojik ve kültürel üstünlüğü tanımlamak ve incelemek için Gramsci, tarafından literatüre kazandırılmış bir kavramdır. (Yaylagül, 2010). Gramsci'nin hegemonya incelemelerinin kökenine inecek olursak Kuzey-Güney ayrımı karşımıza çıkacaktır. Gramsci, yapmış olduğu erken dönem çalışmalarında hegemonya kavramını etnik temellere dayandırarak incelemiştir. Ancak daha sonra hegemonya kavramını sınıfsal temellere oturtan Gramsci İtalya'da oluşacak tarihsek bloğu köylüler ve işçiler olarak ele alacaktır. (Portelli, 1982). Bu bağlamda Gramsci var olan ekonomik iktidarın uyguladığı hegemonyanın karşılık, işçi sınıfı iktidarının hegemonyasının çıkması gerektiğini savunmuştur. İşçi sınıfı hegemonyasını köylüler üzerinde kurarak var olan ekonomik iktidarın ideolojisine dayanan hegemonyaya karşı mücadele etmesi savunulmuştur.

Hegemonya kavramı tek başına iktidarın toplumu rıza üreterek nasıl yönettiğinden ziyade, sınıfsal bilincin ve egemenliğin yeniden üretimini de kapsamaktadır. Dural'a göre, iktidarı elinde bulunduran her zümre toplumu yönetme refleksini ve gücünü kanıtlamak zorundadır. Bu bağlamda iktidarı elinde bulunduran sınıf toplum üzerinde hegemonya kurmak zorundadır. Tüm bu süreçlerin sonunda hegemonya sınıfsal bir üstünlüğü sağlama stratejisi değil, siyaset yapma ve özgül politika üretme ilişkisiyle de iç içedir. (Dural, 2012, s. 312)

Hegemonya kavramının işleyiş mekanizmasını açıklayacak olursak yönetimi elinde bulunduran iktidar sahiplerinin kullandığı araçları ele almak gerekir. Bu araçlardan bir tanesi kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran iktidar, bu araçlar üzerinde istediği bilinci toplum üzerinde inşaa etmektedir. Kitle iletişim araçlarının dışında iktidarın kullanmış olduğu bir diğer mekanizma ise organik aydınlardır. Toplum içerisinde yer alan organik aydınları, dini kurumlarda görev yapan din adamları, eğitim kurumlarında görev yapan öğretmenler, kitle iletişim mecralarında çalışan kişilere kadar uzanan geniş bir yelpazesi vardır. Organik

aydınların topluma vermiş oldukları mesajların içeriğinde egemen ideolojiyi yeniden üreten kodlar bulunmaktadır. Böylelikle bu mesajları gündelik hayatın içerisinde farkında olmadan kabullenen halk, egemen olan sınıfın ideolojisine razı olmaktadır. Kısaca tüm bu süreçler sonucunda iktidar halk üzerinde kurmuş olduğu hegemonya ile rıza üreterek iktidarını devam ettirmektedir. Kitle iletişim araçlarının ve organik aydınların, çözümlenmesi kolay olan, hamaset içeren, gündelik dil ile üretmiş oldukları mesajları alan halk var olan sistemde ki eksikliklere ve eşitsizliğe karşı sağduyu üretmektedir. Hegemonya kavramının sonucunda halk tabanında üretilen rıza ve sağduyu sürekli üretilerek bir devinim halinde tutulur. Bu iki kavram sürekli hareket ve dönüşüm halinde halkın zihninde varlığını devam ettirmektedir. (Yaylagül, 2010, s. 112-113)

İdeoloji ile daimi dirsek temasında bulunan hegemonya, görüldüğü üzere, içerisinde siyaset olan her alanda ve koşulda kendisini var etmektedir. Bu alanlar bilimsel, kültürel, gündelik alanlar olmakla beraber çeşitlilik göstermektedir. (Lull, 2001, s. 58-60). Bu çeşitlilik arasında üretilmiş olan bilgiler hileli ve yanıltıcı nitelikler sergilemektedir. İnsanların gerçek sorunları görmesini engelleyen hileli ve yanıltıcı bilgiler, yaşam tarzı formatında kendisini gizleyerek sürekliliğini sağlar. Tüm bu süreçlerin sonunda toplumu yöneten elit üst sınıf, hâkimiyet alanlarını genişleterek temellendirir. (Öcal, 2013, s. 116)

Süalp, hegemonyayı tanımlarken, bir sınıfın, diğer sınıf üzerinde fiziki baskı kurmadan gerçekleştirmiş olduğu üstünlük olmasına vurgu yapar. Ardından bu üstünlüğü ekonomik üstünlüğe indirgemeden kaçınarak, ideolojik, politik, kültürel alanları da süreç içersin de değerlendirir. Çünkü mutlak güç olan iktidarın hegemonyasında ekonomik yaptırımlar tek başına bir strateji değildir. Dünya görüşü, varoluş nedenleri gibi fikirler hegemonya aracılığıyla halka benimseterek, iktidarın düşünsel yapısı halkın hâkim olduğu geniş tabakada kemikleşmektedir. (Süalp, 2004, s. 46-47) Buradan da anlaşılacağı üzere hegemonya kurmak devlet ve ya devlet kurumlarına ait olan bir özellik değildir. Farklı alanlarda varoluş sergileyen sivil toplum örgütleri, dernekleri vakıflar gibi kuruluşlarda hegemonya üretmektedirler. Özellikle kültürel alanda gelişim göstermiş kuruluşların ürettiği hegemonya toplum temelinde karşılığını geniş kitlelerce almaktadır. Söz konusu kültürel hegemonya popüler kültür, spor, sanat gibi birçok alanda varlığından söz ettirmektedir.

İktidar mekanizmasının kültürel alanda geliştirmiş olduğu kurallar ve sistemler bütününü çeşitli kültürel aktiviteler üzerinden kitlelere empoze etmektedir. Kültürel hegemonya olarak adlandıracağımız bu süreçler ekonomik düzlemde öne çıkan küreselleşme, sömürge gibi

sonuçlar doğurmaktadır. (Tutal, 2006, s. 75). Özellikle oryantalizm incelemelerinde karşımıza çıkan "Batı" kültürel hegemonya üzerinden kurmuş olduğu üstünlükle de kendisini göstermektedir. Kendisini "öteki" den üstün kılarak bir iktidar oluşturan ve bilgi üreten Batı, kültürel hegemonyası sonucunda bir yandan hâkimiyet alanını geliştirirken, diğer yandan ideolojisi doğrultusunda üretmiş olduğu bilgiyi, kültürel ürünlere sessiz bir şekilde dikta etmiş ve hâkimiyet alanını genişletmiştir. Kültürel iktidarın kurmuş olduğu iktidar sürecinin içinde kültürel ürünler üreten birçok sanatçı dâhildir. Söz konusu sanatçıların kültürel iktidarın ideolojisine bağımlı bir şekilde ürettikleri eserlerle iktidar zincirinin bir halkası olurlar. (Öcal, 2013, s. 118)

Kültürel ve sanatsal alanlar özelinde Avrupa'nın kurmuş olduğu iktidarın tarihsel süreçteki yolculuğunu inceleyecek olursak, bu tür etkinlikler kurumsal olarak ilk Avrupa'da yapılmasını gösterebiliriz. Özellikle majör ölçekteki prestijli film festivallerinin Avrupa'da yapılması bu duruma örnek gösterilebilir. Avrupa dışında yapılan film festivallerin kurumsal yapıları ise yine batı'da ki festivalleri referans almaktadır. Lale Öcal, bu durumu şu şekilde belirtmektedir;

> "Küresel film festivalleri ağı tüm küreye yayılmıştır ancak merkez modüller yerli yerindedir. Kavramların adeta vakum gibi çekilip ortadan kaybolmasına sebep olan egemen bilme biçimleriyle kalan boşluk, film festivallerine uzak kalmış gibi görünse de amaç bu boşluğu oluşturan dünya sistemini tespit etme çabasıdır. Dünya sisteminin bir tür bilme biçimi ve kavram savma manevraları tanımlandığında film festivallerinin de kültürün yayılma organı olarak anlatılarla bu manevraların içinde yer alma ihtimali tartışılabilecektir." (Öcal, 2013, s. 118-119)

1930'lu yıllarda Avrupa'da doğan Film festivali fenomeninin ilk örneği Faşist İtalyan lider Mussoloni iktidarında düzenlenen Venedik Film Festivalidir. (Pedersen ve Mazza, 2011, s. 140 aktaran; Cinoğlu, 2018, s. 454). Görüldüğü üzere dünyadaki ilk festivalin bir faşit idare tarafından düzenlemesi, tarihsel süreçte çıkış notasının ideoloji ile var olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. İdeolojiler için sinema gibi kitle araçlarının birincil öncelik olarak propaganda için kullanıldığı gerçeği tarihsel süreçte bir çok örnekle karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Cinoğlu tarihsel süreçte ideolojiler ve Film festivalleri arasındaki ilişkiyi şu örneklerle açıklamaktadır.

> "1936'dan 1942'ye kadar Venedik'teki en iyi uluslararası film ödülü, İtalya'nın eksen müttefiki, Almanya'ya gitti. Bu durum, Birinci Dünya Savaşı sonrası yeniden kutuplaşan Avrupa'nın bir tezahürü olarak okunabilir. 1935 yılında kurulan

> Moskova Film Festivali de Venedik'e benzer şekilde Komünist Rusya'nın propaganda aracı olarak kuruldu." (Cinoğlu, 2018, s. 455)

Avrupa'da ortaya çıkan film festtivallerinin önceden belirtildiği gibi var olan Holywood sinemasına tepki olarak düzenlenmeside bir başka etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu etkende ideolojilerden ayrı bir etken olarak görülmemesi gerekmektedir. Çünkü Holywood üretim sistemi de bir ideolojiyi temsil etmektedir. Temsil ettiği ideoloji doğrultusunda ortaya çıkan ürünlerin Avrupalı sinemacınlar tarafında kitle eğlencesi, estetikten yoksun, fabrikasyon, meta olarak görülmesiyle karşı hareket olarak ilk film festivallerini düzenlemişlerdir.

Film festivallerinin misyon edindikleri kültürel çeşitliliği ön plana çıkarmak, çoğulculuğa yer vermek gibi stratejileri olsada tek tip kültür ve kimlik inşaası doğrultusunda kültürel iktidar tarafından önemli organizasyonlar olmuşlardır. Bir yönüyle dünyanın çeşitli kültürlerinde üretilen filmleri tanıtarak ön plana çıkartırken diğer taraftan söz konusu filmlerin meta olarak dolaşıma girdiği uluslarası organizasyonlar olarak dikkat çekmektedir. (Wong, 2011: 129, aktaran; Cinoğlu, 2018, s. 454).

Galt ve Schoonover dünyadaki uluslarası film festivallerinin birer iktidar odağı olarak kurumsallaştıklarını belirtirler. Bu bağlamda festivallerin iç işleyişini ve çevreyle ilişkilerini değerlendiren Galt ve Schoonover, film festivallerini kapalı devre televizyon sistemlerine benzetmişlerdir. Kapalı devre televizyon sistemlerini, tek bir merkeze görüntü ve sinyal yollayan, bankalarda, alışveriş merkezlerinde güvenlik amacıyla kullanılan sistemlerdir. Buradan çıkışla kapalı devre festival sistemini ele alındığında, kendi içerisinde oluşturduğu kemikleşmiş bir anlatı ve estetik yaspısının dışında çıkmayan festivalleri örnek olarak gösterilmektedir. Bu sürecin sonunda genel bir kalıp oluşturulurken yıllar içerisinde bu kalıplar üzerinde dalgalanma etkisi oluşturulmaktadır. (Galt ve Schoonover, 2010: 267, aktaran; Cinoğlu, 2018, s. 456.)

Film Festivallerinin ekonomik olarak filmlerin üretim aşamasında pazarlama aşamasına kadar bir çok fonksiyonu bulunmaktadır. Bu fonksiyonlar doğrultusunda film festivallerinin, film üreticilerine sağlamış oldukları pazar ve imkanlar azımsanmayacak kadar büyüktür. Festival seçkisine giren filmlerin yine festivale gelen dağıtımcılar tarafından hakları satın alınarak ticari bir süreçte kullanılması, film üretim sürecinin ekonomik boyutunda bir süreklilik sağlamaktadır. Festivallerin seçkilerine almış oldukarı filmlere sağladıkları bu avantajın sonucunda günümüzde festival filmi gibi bir kavramın ortaya çıktığıda bir gerçektir. Bu bağlamda ele alacak olursak festivaller bir filmin biçiminden, içeriğine, anlatasına kadar

doğrudan ve ya dolaylı etkili olur. Mehmet Fatih Cinoğlu bu durumu şu şekilde ifade etmektedir;

> "Nihayetinde festivaller bir filmin yerel ekonomilerden küresel pazara geçişi için tabiri caizse vize verir. Film yapımcıları genellikle projelerin başlangıcında ve gelişmesinde festival beklentilerinin anlayışını içselleştirir ve projelerini bu anlayışla bütünleştirirler. Pek çok festival temsilcisi, programcısı ve danışmanı, filmin yapım sürecinin her aşamasında önerilerde bulunurlar." (Cinoğlu, 2018, s. 457)

Kapalı devre film festivali olarak adlandırılan bu sistem günün sonunda bir yenilikten ziyade sürekliliği olan bir klişeyi ortaya çıkardığını belirmemiz yanlış olmayacaktır. Sınırları çizilmiş ve kalıplaşmış bir sistem yaratan film festivalleri seçkilere aldıkları filmlerde ki biçimsel, anlatısal ve tamatik bütün döngüleri her sene kendi içerisinde farklı versiyonlarla döndürerek bir nevi kendi güvenli alanını inşaa etmektedir. Bunun sonucundaysa takipçileri olaran seyircilere estetik, anlatı ve tema olarak izleme alışkanlığı sağlamaktadır.

Bu doğrultuda 2007 yılında Berlin Film Festivali kapsamında düzenlen bir panelde avrupa dışından gelen film üreticilerinin azımsanmayacak bir kısmı kendilerinin neo-koloniciliğe maruz bırakıldığını belirten yorumlarda bulunmuşlardır. Afrikalı yönetmen Mahmoud Ben Mahmoud, Avrupalı izleyici kitlesinin istediğini vermek için bir çok afrikalı yönetmen afrikada gerçketen ne olduğunu anlatamadığını belirtmiştir. Yine Afrikalı film eleştirmeni Férid Boughedir, meseleye ekonomipolitik olarak yaklaşarak, finansal olarak avrupaya olan bağlarından dolayı ulusal bir film pazarlarının olmadığını belirtmektedir. Bu durumun sonucunda afrikada üretilen filmlerin ulusal pazarlarda dağıtıma giremediğini belirten Boughedir, bu durumu aynaya bakan bir afrikalının aynada ki yansımasından kendisine bakan bir avrupalının olması ile özetmektedir. Tunuslu yönetmen Nacer Khemir ise, avrupa merkezli öğretilen bir estetik algısından rahatsızlığını dile getirmiş ve bu durumu ayak uydurmadığı için filmlerinin avrupa merkezli festivallerde ilgilenilmediğini söylemiştir. (Galt ve Schoonover, 2010: 312-314, aktaran; Cinoğlu, 2018, s. 457-458.). Görüldüğü üzere film festivallerin kurmuş olduğu kapalı devre sistemde belirlenmiş olan kuralların oryantalist bir zihinle belirlendiğini, doğulu ve afrikalı film yaratıcılarının bu kapsamda dışlandığı görülmektedir.

Film festivallerinin ekonomik döngüsünü minimum olarak ele aldığımız işleyişte görüldüğ üzere festivallerin filmin içeriğine doğrudan, dolaylı bir şekilde müdehaleleri söz konusu olmaktadır. Sanatın özgürleştirici tarafına vurgu yapan, külürel çeşitliliğe ve çok sesliliğe önem

verdiğini belirten bir çok film festivali organizatörleri söz konusu çeşitliliği sessiz bir devrim niteliğinde sıkıştırmış oldukları temalar ve kalıplarla bir fabrikasyon gibi kendi içlerinde yeninden üretmektedir. Bu durumu film festivallerinin film üreticileri üzerinde kurmuş oldukları hegemonya olarak değerlendirmemiz yanlış olmayacaktır. Belirlenmiş olaran temalar ve kalıplaşmış anlatılarla seyiricilerline her sene yüzlerce film izleterek, bu filmleri ödlendiren festivaller, günün sonunda seyircilerin gözünde bir rıza oluşturmaktadır. Seyircilerin oluşturmuş olduğu rıza ile, Gramsci'nin sınıfsal farklılıklar üzerinden geliştirmiş olduğu hegemonya kavramındaki alt sınıfı temsil eden halkın rızası arasında bir fark yoktur. Bu bağlamda ele alacak olursak festival jürileri, film eleştirmenleri, organizatörler kültürel hegemonyada ki organik aydınları oluşturmaktadır. Tüm bu süreci avrupa merkezli bir fenomen olan film festivalleri üzerinde değerlendirdiğimiz için festivallerin uyguladıkları hegemonyaların oryantalizm içerdiği gerçeğini de görmemezlikten gelemeyiz.

# 3.KATEGORİLENDİRME VE FİLMLERİ İNCELEME

## 3.1. 2012 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film

Hayri Çölaşan'ın hazırlamış olduğu 2012-2013 yılları arasında düzenlenen ulusal film festivallerinde en çok ödül alan ve festivallere katılım sağlayan 2012 yapımı ilk beş kurmaca kısa filmi incelediğimizde aşağıdaki filmler karşımıza çıkmaktadır; (Çölaşan, 2013, s. 17-20)

- Yılın en iyi birinci filmi: "1982"
- Yılın en iyi ikinci filmi: "Yüksük"
- Yılın en iyi üçüncü filmi: "Evicko"
- Yılın en iyi dördüncü filmi: "İs"
- Yılın en iyi beşinci filmi: "Dönüşüm 'Dönüşebildiğiniz Kadar'"

### 3.1.1. 1982

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2012

Süre - 00:07:35

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe, HD

Yönetmen - Emre Karadaş, Yıldıray Yıldırım

Senaryo - Yıldıray Yıldırım

**Filmin Özeti:**

Filmin açılış sahnesinde, Kenan Evren'in darbe anonsunu duymaktayız. Kimsenin olmadığı tekinsiz ve ıssız sokaklarda iki asker yürürken mahalle kahvesinde oturanlar toplu halde porno film izlemektedirler. Askerlerin kahvehaneye geldiğini gören kahvehane sahibi, porno filmi kapatarak, opera konseri açmıştır. Kahvehanenin teftişini yapan askerler birbirlerine, memleketin ne kadar kültürlendiğini anlatarak yollarına devam ederler.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film, Türkiye'de yaşanılan 1982 darbesinin, sıkıyönetim süreçlerini ve halkın kültürel yönlendirmesini, bir mahalle kahvehanesi üzerinden anlattığı görülmektedir. Issız ve tekinsiz sokaklarda hiçbir sivil vatandaşın olmaması, yeni askeri iktidarın halk üzerindeki vesayetinin göstergesi niteliğini taşımaktadır. İktidarın halkın üzerindeki dizaynını, iki askerin teftiş yapması üzerinden veren film, 1982 darbesinin halk üzerindeki apolitik etkisi ve ilerleyen süreçlerdeki erotik film furyasını, alt metin olarak kullandığı görülmektedir. Bu bağlamda film boyunca öne çıkan temanın baskı olduğunu söyleyebiliriz.

### 3.1.2. Yüksük

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2012

Süre - 00:16:42

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe, HD

Yönetmen - Enes Yurdaün

Senaryo - Enes Yurdaün

**Filmin Özeti:**

Film boyunca yaşlı bir kadının gündelik rutin hayatını görmekteyiz. Gün boyunca Spor yapan, yemek yiyen, camdan dışarı bakan, koltukta tek başına oturan yaşlı kadına, kimden geldiği belli

olmayan telefon çağrıları gelmektedir. Her seferinde heyecanla telefona koşan kadın, telefondan bir ses gelmemesi üzerine hayal kırıklığıyla telefonu geri kapatır. Cevapsız çağrıların dışında Yaşlı kadını huzursuz eden bir diğer seste, geceleri uykuya dalmak üzereyken gelen saat sesleridir. Sesi aramak için evinin yanındaki ormana giden yaşlı kadın, ormanda titizlikle kurulmuş yatağa uzanır ve gözlerini kapatır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Tek oyuncu ve yer yer pastoral bir atmosferde geçen filmde, diyalog kullanımı minimum tutulmuştur. Yalnız ve yaşlı olan bir kadının gündelik rutinlerini yalnızlık, kimsesizlik temalarını ön plana çıkaran film, anlatısı boyunca yaşlı kadının hayattaki son günlerini ve ölüm kavramını şiirsel bir üslupla metaforlaştırdığı görülmektedir. Yaşlı kadının yalnızlığı ve kimsesizliğini olay örgüsünün merkezine alan filmde dramatize bir üsluptan kaçınıldığı görülmektedir. Bu bağlamda filmin anlatısında ön plana çıkan tematik yönelim, "yalnızlık" olarak dikkat çekmektedir.

### 3.1.3. Evicko

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2012

Süre - 00:13:20

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen Ziya Demirel

Senaryo Ziya Demirel

**Filmin Özeti:**

Tıp öğrencisi Milan, sevgilisi Eva ile aynı evde yaşamaktadır. Hırslı ve kariyerist bir karakter olan Milan, yaklaşan anatomi sınavına Eva'nın vücudunda çalışmaktadır. Kendisine cansız manken gibi davranan Milan'ın tavırlarından hoşnutsuz olan Eva, yine de sesini çıkarmamaktadır. Tamamen işine odaklanan Milan ise Eva'nın memnuniyetsiz hallerini fark etmez bile. Gelen bir telefon üzerine acilen evden çıkan Milan, Eva'yı yalnız başına bırakmıştır. Hayal kırıklığı içerisinde masada yarı çıplak bir şekilde kalan Eva, masanın üzerinden inerek Milan'a kazak örmeye başlar ve onun için yemek yapmaya devam eder.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Tek mekânda iki oyuncuyla geçen film, bir kadının adanmışlığını ve bunun karşısında gördüğü sevgisizliği seyirciye aktarmaktadır. İlişkilerde ki sevgisizliğin ve adanmışlığın ön plana çıktığı filmde Eva'nın sesini hiç duymayız. Eva'nın hiç konuşmaması bir ilişkide kadın üzerinde kurulmuş olan iktidarın ve hegemonyanın göstergesidir. Kendisini sevgilisine adayan Eva'nın gündelik ev işleriyle uğraşması, toplumsal cinsiyet rollerine yönelik sessiz bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Bir kadının, sevgilisi tarafından uğradığı psikolojik şiddeti ön plana çıkaran filmdeki tematik yönelimin ağırlıklı olarak "kadın" kavramından beslendiğini söyleyebiliriz.

### 3.1.4. İs

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2012

Süre - 00:16:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Musa Ak

Senaryo – Musa Ak

**Filmin Özeti:**

Karların yerleri kapladığı kış mevsiminde, onlu yaşlarında olan Ali'nin gözünden tren istasyonunu görürüz. Bir tabutu trene taşıyan insanlara acı acı bakan Ali, istasyonda bulduğu radyo pili ile karları aşarak oturduğu gecekonduya gelmiştir. Ali, camın kenarında oturan babası ile hiçbir şekilde diyalog kurmaz. Kardan ıslanan çoraplarını ve kıyafetlerini sobada kuruması için bıraktıktan sonra evdeki radyoyu çalıştırmaya çalışır. Ali'nin babası ise evden çıkıp bir semt kahvesine giderek sıcak çay içip, dışarıda kartopu oynayan çocukları izlemektedir. Eve döndüğünde ise Ali artık yoktur.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Göç ve inşaat işçilerinin yoksulluk içerisindeki zorlu yaşamlarını küçük bir çocuk üzerinden anlatan film, aile içerisindeki diyalogsuzluğu da ön plana çıkartmaktadır. Baba karakterinin kahvehanede çay içerken izlediği çocuklar ile Ali arasında ikili karşıtlık kurulduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Ali fakir, diğer çocuklar ise zengindir. Diğer çocukların arkadaşları vardır, Ali'nin bozuk radyosu dışında hiç kimsesi yoktur. Filmin olay örgüsündeki Ali'nin

küçük bir çocuk olması, baba karakterinin yoksul bir işçi olması filmin tematik yöneliminde "İşçi" ve "Çocuk" kavramlarının ön plana çıkmasını sağlamıştır.

### 3.1.5. Dönüşüm, "Dönüşebildiğimiz Kadar…"

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2012

Süre - 00:15:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Gülten Taranç

**Filmin Özeti:**

Kadriye, eşi tarafından terk edilmiş, tek başına yaşayan bir kadındır. Günlerini mutfakta geçiren Kadriye, yapmış olduğu yemekler ile geçimini sağlamaktadır. Bir gün büyük bir böceği mutfağında gören Kadriye, dehşete düşerek komşusunu yardıma çağırır. Mutfağı kontrole gelen komşu, herhangi bir böcek görmez. Ancak devasa böceği gördüğüne emin olan Kadriye artık mutfağına adım atamaz. Tüm gününü mutfakta geçiren Kadriye, mutfağa giremeyince sosyalleşmek için kabuğunun dışına çıkar ve bir müzik topluluğunda solistlik yapmaya başlar. Hayatında yeni bir döneme giren Kadriye artık dönüşmüş ve farklılaşmıştır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Toplumsal cinsiyet rollerini kabul eden ve akşama kadar mutfağından dışarıya çıkmayan Kadriye'nin hikâyesini merkeze alan film, kadın erkek ilişkileri, kadının toplumdaki yeri gibi meselelere eğilmiştir. Filmdeki yan karakter olan diğer kadınların da eşleriyle mutsuz olduğunu görmekteyiz. Tüm bu süreçlerin dışında kadınların uğradığı cinsiyetçi söylem ve mahalle baskısı da dikkat çekmektedir. Özellikle Kadriye'nin mutfağından çıkan böcekle ilgili mahallelinin yaptığı dedikodularda, " Kocasızlıktan kafayı yedi" , " Aklı başında olsa zaten kocasını kaçırmazdı" gibi söylemler ön plana çıkmaktadır. Filmde bu söylemlerin çizdiği çerçevede yaşayan kadınlar dar bir alanda, belli bir kalıp ile yaşamaktadırlar. Kadriye ise mutfağına giren böcek sayesinde bu kalıbı yıkmayı başarmıştır. Bu bağlamda film boyunca ön plana çıkan tematik yönelimin "Kadın" kavramını ön plana çıkarttığını söyleyebiliriz.

### 3.1.6. 2012 Yapımı Filmlerin Tematik Değerlendirmesi

İncelemiş olduğumuz "1982", "Yüksük", "Evicko", "İs" "Dönüşüm" filmlerindeki olay örgüsü, konu seçimi, karakterler gibi kıstasları ele alarak filmlerin tematik yönelimini ele alabiliriz. .

1982 filmi dönemsel olarak darbe atmosferi sunan bir film olarak dikkat çekmektedir. Bu darbe sonucunda insanların kısıtlanan hayatları ve askeri yönetim mekanizmasının sürekli insanları kontrol etmesi, sosyal tabakada yaşayan insanlar üzerinde bir baskıyı yansıtmaktadır. Bu bağlamda filmde dikkat çeken temanın ideolojik baskıya yöneldiğini belirtebiliriz.

Yüksük filmi, bir kadının tek başına yaşama sürecini doğrudan sahnelerle seyircisine aktaran hatta bazen deneyim yaşatan bir film olarak dikkat çekmektedir. Issız mekânlar, yaşlı kadın, saat ve telefon sesleri, gibi metaforlar yaşlı kadın için ölme vaktinin geldiğini anlatmaktadır. Temasal yönelim olarak ölüm ve yalnızlık kavramının film boyunca öne çıktığını görmekteyiz.

İki sevgilinin arasındaki adanmışlık ve sevginin eşitsizliğini gösteren "Evicko" filminde söz konusu eşitsizliğe ve sevgisizliğe maruz kalan karakter Eva'dır. Eva'nın düzenli olarak sevgilisi Milan'a kazak örmesi, Milan için yemekler yapması kendisini sevgilisine adadığını göstermektedir. Bunun yanı sıra Eva'nın evde yaptığı işleri düşünecek olursak toplumsal cinsiyet rollerindeki ataerkil iktidarın izlerini görebiliriz. Bir kadının, ilişki süresince uğramış olduğu psikolojik şiddet film boyunca dikkat çekmektedir. Filmin genel tematik yönelimini kadın olarak ele alabiliriz.

İs filmi küçük ve yalnız olan Ali'nin gündelik hayattaki uğraşlarını seyirciyle paylaşmaktadır. Ali'nin yaşadığı evin derme çatma bir gecekondu olması, babasının göç işçisi olması film boyunca çocuk, göç ve işçi temalarını ön plana çıkartmaktadır.

Dönüşüm "Dönüşebildiğiniz Kadar" filmi mutfağına devasa bir böcek giren Kadriye'nin, sonrasında yaşadığı dönüşümü anlatmaktadır. Eşi tarafından terk edilen ve kendisini mutfağa hapsederek akşama kadar yemek yapan Kadriye, mutfağına dadanan böcek sayesinden kalıplarını kırmayı başarmış ve kadın kimliğinin üzerine kendisini inşa ederek özgürlüğünü ele almıştır. Film boyunca öne çıkan tematik yönelimin kadın olduğunu söyleyebiliriz.

2012 yapımı incelediğimiz filmleri genel olarak değerlendirecek olursak;

- 1982: İdeolojik baskı
- Yüksük: Ölüm, Yalnızlık

- Evicko: Kadın
- İs: Göç ve İşçi
- Dönüşüm ‘Dönüşebildiğiniz Kadar: Kadın

Temalarının ön plana çıktığını görmekteyiz.

### 3.2. 2013 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film

Hayri Çölaşan’ın hazırlamış olduğu 2013-2014 yılları arasında düzenlenen ulusal film festivallerinde en çok ödül alan ve festivallere katılım sağlayan 2013 yapımı ilk beş kurmaca kısa filmi incelediğimizde aşağıdaki filmler karşımıza çıkmaktadır; (Çölaşan, 2014, s. 21-23)

- Yılın en iyi birinci filmi: “Patika”
- Yılın en iyi ikinci filmi: “Mod”
- Yılın en iyi üçüncü filmi: “Az Kaldı”
- Yılın en iyi dördüncü filmi: “Bir Maç Günlüğü”, “Suret”
- Yılın en iyi beşinci filmi: “Dört Yapraklı Gonca”,

#### 3.2.1. Patika

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2013

Süre - 00:25:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe, Türkiye-Fransa

Yönetmen - Onur Yağız

Senaryo - Onur Yağız

**Filmin Özeti:**

Onlu yaşlarında bir çocuk olan Yaşar’ın annesi ölmüştür ve ondan geriye sadece bir bisiklet kalmıştır. Yaşar ve babası, bisikleti beraber kullanarak işe ve okula giderler. Patikanın bir noktasına kadar bisikleti süren Yaşar, bisikleti babasına devreder ve diğer noktaya kadar baba bisikleti sürmeye başlar. Yaşar, bisiklete babası ile birlikte binmek istese de babası bunu kabul etmez. Babası ile arasında ki iletişime bisikletin engel olduğuna karar veren Yaşar, bir gün

bisikleti ortadan kaybeder. Okul çıkışında babasıyla aynı patika üzerinden yürüyerek eve dönen ikili, geceyi ormanda geçirmeye karar verirler ve aralarında ilk iletişim gerçekleşir.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Baba ve oğul arasındaki iletişimsizliğe eğilen film, anlatısını çocuk üzerinden kurmuştur. Söz konusu iletişimsizliğin somut göstergelerinden birisi de Yaşar'ın Fransızca, Babanın Türkçe konuşmasıdır. Aralarındaki iletişime engel olan bisikletin kaybolmasıyla birlikte, ormanın derinliklerinde bir sığınağa sığınan Yaşar ve babasının arasındaki iletişim babasının yaptığı gölge oyunu ile sağlanır. Bu iletişim her ne kadar çocuksu olsa da samimi bir iletişimdir. Baba ile oğul arasındaki iletişimsizliği merkeze alan filmde tematik yöneliminde "iletişimsizlik" kavramının ön plana çıktığını belirtebiliriz.

### 3.2.2. Mod

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2013

Süre - 00:08:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Deniz Tarsus

Senarist - Deniz Tarsus

**Filmin Özeti:**

Film İstanbul'un kalabalık olmasına alıştığımız caddelerin birinde yürüyen gaz maskeli bir adamla açılır. Fakat kalabalık olmasına alıştığımız caddeler artık ıssız ve izbe yerler olmuştur. Bakımsız ve salaş olan binaların arasından bir hana giren adam, içeride deforme olmuş bir takım insanların arasından geçerek bir makineye ulaşır. Mutluluğun ve ümidin tamamen kaybolduğu çağda bu makine, insanların gelecek hayalini kısa bir sürede olsa yaşatmaktadır. Makinenin sahibine ücretini ödeyerek makineye giren adam, hayalinde eski ve güzel dünyaya dair görseller görür. Gölde sakin bir şekilde giden balıkçı teknesi, ışıl ışıl ormanlar, ormanda ve denizde yaşayan canlılar, balıkçılar… Tüm bu pastoral hayaller şiirsel bir tonda giderken birden bire her şey felakete uğrar ve dünya şimdiki zamanda ki yerini alır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Distopik bir atmosfer üzerine kurulan anlatıda dünyadaki ekolojik sistemin bozulması sonucunda ortaya çıkacak durumlar üzerine öngörü de bulunan film, insanların psikolojik unsurlarını, gelecek kaygılarını, ümitlerini, korkularını ön plana çıkartmıştır. Her şeyin tepe taklak olduğu bir dünyada ümit etmek isteyen insanların bir makine aracılığıyla mutlu olmaya çalışması film boyunca hazin bir son olarak dikkat çekmektedir. Anlatısını ve öngörüsünü ekolojik dengenin bozulması sonucunda yaşanacak süreçlere odaklayan filmin tematik yöneliminde "ekolojik denge" kavramı ön plana çıkmaktadır.

### 3.2.3. Az Kaldı

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2013

Süre - 00:04:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Mert Avadya

Senaryo – Mert Avadya

**Filmin Özeti:**

Bir grup balıkçı yoğun bir mesai harcayarak denizden bir balığı çıkarmaya çalışmaktadır. Denizden çıkardıkları balığı büyük bir sevinçle karşılayan balıkçılar, balığı satarlar. Balığı eve götürerek zevkle pişiren adam, son aşamada balığı servis tabağına koyarak yemek masasına götürür.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Balıkçıların, balık tutmak için verdiği emek ve sevinçleri, balığı alan adamın büyük bir zevkle balığı pişirmesi gibi süreçlerin ardından servis tabağında büyük bir balık göreceğimizi umsak da küçük bir balık karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsünde görmüş olduğumuz bu sürecin bir kısmını balığın gözünden izlediğimiz film, denizlerdeki kirlik ve bilinçsiz avlanma gibi sorunlara dikkat çekmektedir. Bu bağlamda filmin tematik yönelimini ele alacak olursak "ekolojik denge" kavramının ön plana çıktığını görmekteyiz.

### 3.2.4. Bir Maç Günlüğü

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2013

Süre - 00:07:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Deniz Özden

Senaryo – Deniz Özden

**Filmin Özeti:**

Kıraathane'de, Türkiye - Hollanda maçını izleyen bir grup adam, kendilerini maça öylesine kaptırmışlardır ki dışarıda olup biten hiçbir şeyi gözleri görmez. Maçın önemli bir pozisyonunda televizyona pür dikkat kesilen seyirciler, kıraathanenin önünde polisle çatışan eylemcilerin hiçbirisini fark etmezler.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film futbolun ve medyanın insanları nasıl afyonladığı ve apolitize ettiğine yönelik eleştiriler getirirken, burnunun dibinde yaşanan toplumsal olayları görmeyen insanlara karşı da eleştirilerini eksik etmemiştir. Özellikle çekildiği dönem itibariyle, Türkiye'de yaşanılan Gezi Parkı olaylarına, gönderme yapılmaktadır. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde "Baskı" kavramı ön plana çıkmaktadır.

### 3.2.5. Suret

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2013

Süre - 00:13:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Cüneyt Karakuş

Senaryo - Cüneyt Karakuş

**Filmin Özeti:**

Adem, şemsiye fabrikasında çalışan bir işçidir. Annesi ile tek başına yaşamakta ve hiç konuşmamaktadır. Rutin olarak her sabah kalkıp kahvaltısını yapar ve işe gitmek için otobüs

durağına geçer. Fabrikaya her girişinde şiddetli bir gök gürültüsü ve yağmur Adem'i karşılamaktadır. Her gün otobüse bindiği durakta, Adem için heyecanlandırıcı bir gelişme olur. Sarı şemsiyeli güzel bir kadın, otobüs durağında Adem ile birlikte beklemeye başlar. Kadından etkilenen Adem, artık gülümsemeye ve konuşmaya başlamıştır. Her sabah fabrikanın girişinde yağan sağanak yağmur ve gök gürültüsü artık yoktur. Fabrika da kontrol ettiği şemsiyeler artık siyah değil sarıdır. Ancak Adem için bu durum bir süre sonra son bulur. Kadın artık durağa gelmemektedir.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Fabrikada robotik bir şekilde çalışan bir adamın sosyal hayatında da bir robota dönüşmesi yabancılaşmaya işaret eden bir durum olarak dikkat çekmektedir. Filmin anlatısında merkeze konulan karakter bu şekilde tasarlansa da bu durumu insani bir duygu olan aşk, yıkmayı başarmıştır. Bu değerlendirmeler doğrultusunda, anlatısının merkezinde bir fabrika işçisinin hayatından bir kesiti koyan film, işçinin yaşadığı aşk duygusu ile dönüşümünü de aktarmıştır. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde "işçi" ve "aşk" kavramları ön plana çıkmaktadır.

### 3.2.6. Dört Yapraklı Yonca

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2013

Süresi - 00:13:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Hakan Berber

Senaryo - Hakan Berber

**Filmin Özeti:**

Film, bir kadının gece yarısı tecavüze uğramasıyla başlar. Sabah olduğunda ailesi tarafından ormanda bulunarak eve götürülen kadın, banyo yaptırılarak odasına kapatılır ve uyur. Rüyasında tecavüze uğradığı yerde dört yapraklı yonca göre kadın, ormanın içerisinde fantastik öğelerle karşılaşır. Ancak bu öğeler bir süreden sonra korku öğeleri ile final yaparak kâbusa dönüşür ve korku içerisinde uyanır. Odasındaki pencereden babasının erkek kardeşini alarak gittiğini gören kadın, banyoya giderek tıraş olur ve erkek kıyafetleri giyer. Tarlanın ortasındaki korkuluğa kadın kıyafetleri giydiren kadın babası tarafından fark edilir ve zorla eve götürülür.

Tecavüzcüsüyle evlendirilmesine karar verilen kadın herkesin eğlendiği düğün gününde son çare olarak öldürmüştür.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Yöresel kıyafetler ve coğrafya itibariyle doğuda geçtiğini anladığımız film, kadınların birey olmamasını, bir mal gibi alınıp satılmasını eleştirmektedir. Özellikle kadının, babasının tecavüzcüyle olan pazarlık sahnesi kadının, metalaşmasına referanstır. Kadının, erkek kıyafetleri giyinip, tarladaki korkuluğa kadın kıyafetleri giydirmesi cinsiyetinden dolayı yaşadığı acından kurtulmak için aradığı bir arayıştır. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde "Kadın" kavramı karşımıza çıkmaktadır.

### 3.2.7. 2013 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri:

Küçük Yaşar'ın babası ile patikada yaşadığı yolculukları olay örgüsüne alan Patika filmi, Yaşar ve babası arasındaki iletişimsizliği ön plana çıkartmaktadır. Her gün aynı patikadan bir bisikleti ayrı ayrı kullanarak okula ve işe giden ikili arasındaki diyalogsuzluk dikkat çekmektedir. Bu bağlamda filmin ağırlıklı olarak tematik yönelimini iletişimsizlik olarak ele alabiliriz.

Distopik bir anlatı ve atmosfer kuran "Mod" filmi dünyada ki ekolojik dengenin bozulması sonucunda ortaya çıkacak olan felaketleri öngören bir film olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda filmin temasını, ekolojik denge olarak ele alabiliriz.

Denizden çıkarılan küçük bir balığın yemek sofrasına kadar olan yolculuğunu balığın gözünden ritmik bir kurgu ile anlatan filmde, denizlerdeki kirlenme dikkat çekmektedir. Bu bağlamda filmin teması ekolojik denge olarak dikkat çekmektedir.

Suret filminde, fabrikada çalışan Adem'in hayatının fabrikadaki makineler gibi tek düze olduğunu görmekteyiz. Somurtkan, konuşmayan bir fabrika işçisi hiç tanımadığı bir kadını beğenmesiyle, dönüşüm yaşamaya başlar. Filmin temasını ele alacak olursak, aşk ve işçi temalarının ön plana çıktığını görmekteyiz.

Bir Maç Günlüğü filmi, bir kahvede maç izleyen insanların, futbol gösterisi boyunca nasıl kendilerinden geçerek çevrelerinde olmayan hiçbir şeyi görmemelerini anlatmaktadır. Maç izlendiği sırada kahvehane dışında polislerden gaz yiyen göstericilerin gündemi maç izleyenlerin gündeminden farklıdır. Bu bağlamda filmde öne çıkan temanın ideolojik baskı olduğunu söyleyebiliriz.

Doğu'da yaşayan bir kadının uğradığı tecavüz sonucunda tecavüzcüsüyle zorla evlendirilme sürecini anlatan film, kadın karakterin kadın kimliğini taşırken ne kadar zorlandığını ve bundan acı çektiğini göstermektedir. Bu bağlamda filmde öne çıkan tematik yönelimin kadın olduğunu söyleyebiliriz.

2013 yapımı incelediğimiz filmlerin tematik yönelimlerini genel olarak değerlendirecek olursak;

- Patika: İletişimsizlik
- Mod: Ekolojik denge
- Az Kaldı: Ekolojik denge
- Bir Maç Günlüğü: Baskı
- Suret: İşçi ve Aşk
- Dört Yapraklı Gonca: Kadın

Temalarının öne çıktığını görmekteyiz.

### 3.3. 2014 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film

Hayri Çölaşan'ın hazırlamış olduğu 2014-2015 yılları arasında düzenlenen ulusal film festivallerinde en çok ödül alan ve festivallere katılım sağlayan 2014 yapımı ilk beş kurmaca kısa filmi incelediğimizde aşağıdaki filmler karşımıza çıkmaktadır; (Çölaşan, 2015, s. 31-36)

- Yılın en iyi filmi: "Adem Başaran"
- Yılın en iyi ikinci filmi: "Dondurma"
- Yılın en iyi üçüncü filmi: "Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film"
- Yılın en iyi dördüncü filmi: "Nar Zamanı", "Roya"
- Yılın en iyi beşinci filmi: "Baba", "Tabu", "Ziazan"

#### 3.3.1. Adem Başaran

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2014

Süre - 00:19:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Orhan İnce

Senaryo - Orhan İnce

**Filmin Özeti:**

Prolog sahnesi 1993 yılında Diyarbakır'da bir mezarın başında iki çocuk ve bir anne ile açılan film, ardından bizi 1993 yılının İstanbul'una götürür. Mezarın başındaki ailenin İstanbul'a göçtüğünü bu şekilde aktaran filmde, ailenin bütün bireyleri tek göz bir odada yaşamaktadır. Filmin başkarakteri onlu yaşlarında, ilkokul öğrencisi olan Mesut, bir yandan okuluna gider, diğer yandan ailesinin maddi durumuna katkıda bulunmak için konfeksiyonda çalışmaya başlar. Ancak bu iki işi bir arada götüremeyen Mesut için okula gitmek çok yorucu olmaya başlamıştır. Ödevlerini aksatır, derslerine geç gelmeye başlar. Okul ve iş arasında bir tercih yapmak zorunda kalan Mesut, artık konfeksiyonda çalışmaya başlamıştır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Gördüğümüz olay örgüsünün aksine filmin zamansal bağlamda 1993 yılında Diyarbakır'dan açılması, ardından aynı yıl içerisinde İstanbul'dan devam etmesi, doğuda yaşayan Kürt kökenli köylülerin, zorla İstanbul'a göç ettirilmesini ve bunun sonucunda alışmış oldukları kültürden ve dünyadan bambaşka bir kültüre gelen insanların yaşadıkları zorlukları anlatmaktadır. Özellikle küçük Mesut'un sınıfta kendisini yalnız hissetmesi, aksanının diğer öğrencilere göre bozuk olması bu durumu göstermektedir. Bunun yanında Mesut'un aile ekonomisine katkı vermek için merdiven altı bir konfesiyonda çalışmaya başlaması dikkat çekicidir. Bu bağlamda ele alacak olursak film boyunca öne çıkan tematik yönelimin "Kimlik", "Göç", "İşçi" kavramlarına yoğunlaştığını söyleyebiliriz.

### 3.3.2. Dondurma

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2014

Süre - 00:16:00

Format - Kurmaca, Renkli, KürtçeOK, 3D

Yönetmen - Serhat Karaaslan

Senaryo - Serhat Karaaslan

**Filmin Özeti:**

Küçük bir dağ köyünde geçen film, onlu yaşlarında olan Rohjat'ın, annesine çamaşırları yıkarken yardım etmesiyle başlamaktadır. Rojhat'ın annesi bütün gün ev işleri ile uğraşırken bir yandan küçük bebeğine bakmaya çalışmakta, diğer yandan ise yaramaz ve inatçı olan Rojhat'la uğraşmaktadır. Annesinin yanından kaçarak köy meydanına inen Rojhat, arkadaşlarıyla top oynamaktadır. Birden bire motosikletle köye gelen dondurmacıyı fark eden Rojhat ve arkadaşları heyecanla dondurmacının peşinden koşmaya başlar. Parasız dondurma satmayan dondurmacı, parası olmayan çocuklara yumurta, yiyecek eşya karşılığında dondurma vermektedir. Koşarak eve dönen Rojhat, annesinden para ister ama alamaz. Kümese koşarak iki yumurta çalan Rojhat, meydandaki dondurmacıya doğru koşarken yere düşer ve yumurtaları kırar. Tekrardan eve geri döndüğünde ise annesi ayağındaki lastiği Rojhat'a fırlatır. Annesinin fırlattığı lastiği aldığı gibi kaçan Rojhat, dondurma karşılığında annesinin lastiğini takas edecektir.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film mahrumiyet bölgesindeki yoksul bir köyde bir çocuğun büyüme hikâyesinden küçük bir kesit sunmaktadır. Tamamen çocuksu heveslerin peşinden koşan çocuklar ve hayatın gerçekleriyle yüzleşmiş büyükler arasında hiçbir zaman bir bağ kurulmayacağını film boyunca seyirciye aktarılan alt metinlerden birisidir. Film dilinin Kürtçe olması, filmdeki karakterlerin Kürt kimliğine ait kimseler olduğunu göstermektedir. Ancak olay örgüsü ve anlatısı itibariyle kimlik kavramını ön plana çıkarmayan filmin tematik yöneliminde "Çocuk" kavramı dikkat çekmektedir.

### 3.3.3. Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2014

Süresi - 00:23:07

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Serdar Önal, Ömer Çapoğlu

Senaryo - Serdar Önal, Ömer Çapoğlu

**Filmin Özeti:**

Film, Harun'un sevgilisinden ayrılıp depresyona girmesi ile başlamaktadır. Sokaklarda boş ve amaçsız bir şekilde tek başına gezinen Harun'un psikolojisinin dipte olduğunu görmekteyiz. Sokakta gezerken bir korsan filmciye rastlayan Harun, tesadüfen Wong Kar Wai filmlerinden birisini alarak izlemeye başlar. İzlediği filmden oldukça etkilenen Harun, ertesi gün bir Wong Kar Wai filmi daha satın alır. Girmiş olduğu depresyondan izlemiş olduğu Wong Kar Wai filmleriyle çıkan Harun, yavaş yavaş Wong Kar Wai filmlerdeki karakterlere dönüşmeye başlamıştır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Bir dönüşüm hikâyesi anlatan film, iki farklı kültürden esinlenmiştir. İstanbul'un kozmopolit ikliminde yaşayan Harun'un, İstanbul sokaklarında gezdiği sırada duyduğumuz arabesk ezgiler yerel kültüre referans verirken, Wong Kar Wai filmlerinin geçtiği Uzakdoğu kültürüne dair referanslarda film anlatısında karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kültürü anlatısında başarılı ve dengeli bir şekilde eriten film, Harun karakterinin Wong Kar Wai filmlerine olan tutkusu ve değişimini olay örgüsünden anlatmaktadır. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde "Tutku" kavramı ön plana çıkmıştır.

### 3.3.4. Nar Zamanı

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2014

Süre - 00:14:58

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Cevahir Çokbilir

Senarist - Cevahir Çokbilir

**Filmin Özeti:**

1982 yılında Genelkurmay başkanı Kenan Evren'in darbe anonsu ile başlayan film, Mustafa karakterinin askerler tarafından zorla götürülmesiyle devam etmektedir. Oğlu Mustafa'nın askerler tarafından götürülmesine gözyaşları ve acı içerisinde engel olamayan anne, kimi zaman tren istasyonun da, kimi zamanda evinin önündeki yolu izleyerek oğlunun gelmesini beklemektedir

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

1982 darbesi sonrası bir çok gencin sorgusuz bir şekilde hapse atılması ve faili meçhul bir şekilde öldürülmesini bir annenin bekleyişi üzerinden anlatan film de, nar umudu temsil eden bir metafor olarak dikkat çekmektedir. Özellikle oğlu Mustafa'nın gelmesi umuduyla nar mevsiminde topladığı narları evde biriktiren anne, narların çürümesi ile Mustafa'nın gelmesine yönelik umutlarını yitirmektedir. Filmin final sahnesinde annenin yaşlanmış olduğunu ve evinde topladığı narları döktüğünü görürüz. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde "Baskı" kavramının ön plana çıktığını görmekteyiz.

### 3.3.5. Roya

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2014

Süre - 00:11:51

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Alper Akdeniz

Senaryo – Alper Akdeniz

**Filmin Özeti:**

Afganistan'dan Türkiye'ye sevgilisi ile birlikte gelen Aref, ege denizini kaçak bir şekilde geçerek Fransa'ya gitmek istemektedir. Bunun içinde insan kaçakçılığı çetesi ile anlaşmış ve bir gece kamyona bindirilerek sahile götürülmüşlerdir. Sahildeki botlara binen mültecilerin çoğu, botun batması ile birlikte boğularak ölmüştür. Ölenler arasında Aref'in sevgilisi de vardır. Hastanendeki işlemleri bittikten sonra savcılığa götürülen Aref sevgilisinin öldüğünü anlamıştır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

İki mültecinin trajedisine odaklanan film, mültecilerin yersizlik ve yurtsuzluğuna vurgu yapmaktadır. Aref'in savcılıktaki sürecinden sonra sınır dışı işlemlerinin başlaması bu duruma gösterge niteliği taşımaktadır. Özellikle final sahnesinde sevgilisinin tabutuna götürülen Aref'in kolu, polisler tarafından tabuta kelepçelenmesi mültecilerin tutsaklığının metaforik düzlemde göstergesidir. Tüm bu süreçlerin dışında filmdeki başkarakterin Afganistan kökenli

olması film boyunca etnisiteye dair göstergeleri bize sunmuştur. Bu bağlamda, filmin tematik yöneliminde " Mülteci" ve "Kimlik" kavramları karşımıza çıkmaktadır.

### 3.3.6. Baba

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2014

Süre - 00:07:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Soner Sert

Senaryo – Soner Sert

**Filmin Özeti**

Küçük gecekondusunda güvercinlerini besleyerek günlerini geçiren baba, aynı zamanda inşaat işçiliği yapmaktadır. İnşatta gündelik işlerine devam eden baba, bir gün düşerek bacağını sakatlar ve çalışamaz hale gelir. Yem verdiği güvercinlere bile bakamayan baba, bir gün gazetedeki güzel sanatlar fakültesinde iş olduğunu fakülteye gider. Ancak yapacağı iş, güzel sanatlarda okuyan resim öğrencilerine modellik yapmak olacaktır. Öğrenciler karşısında utanç ve çaresizlik içerisinde soyunan baba, parasını alarak evin yolunu tutar.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Beden gücüyle çalışan bir işçinin hikâyesini anlatan film, beden gücünün olmaması durumunda çaresizlik içerisinde kalan sosyal güvencesiz işçilerin hayatını temsilen, bir işçi üzerinden anlatmıştır. Filmde mekân kullanımı ağırlıklı olarak gecekondu ve inşaatta geçmektedir. Filmin mekânsal atmosferi bu bağlamda alt sınıftaki yoksulluğu ve imkânsızlığı göstermektedir. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde karşımıza "İşçi" kavramı çıkmaktadır.

### 3.3.7.Tabu

**Filmin Künyesi:**

Yapım Tarihi - 2014

Süre - 00:08:16

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Mehmet İrfanoğlu

Senaryo Yazarı - Can Yazıcıoğlu

**Filmin Özeti:**

Film, altı arkadaşın tabu oynaması ile başlamaktadır. Tabudan çekmiş oldukları kelimeleri kartta yazan kelimler dışında birbirlerine anlatmak zorundadırlar. "Emek" kelimesini çeken ilk karakter, karttaki kelimeler dışında "Emek" kelimesini anlatamamış ve biber kusarak bayılmıştır. Oyuna devam eden arkadaş grubundan bir kişi bu sefer "Marjinal" kelimesini anlatmak zorundadır. Kurallara uygun bir şekilde marjinal kelimesini anlatamayan kişi bu sefer tazyikli suya maruz kalarak diskalifiye olur. Oyunda ki kişilerin eksilmesine aldırış etmeden oyuna devam eden arkadaş grubu tabudan sırasıyla "Gaz" ve "Park" kelimelerini çekerler. Bu kelimeleri de kurallara uygun şekilde anlatamayan kişilerden birisi yediği gaz ile bayılır, diğeri ise kim olduğu belli olmayan kişiler tarafından evden çıkartılır. Oyun masasında son olarak iki kişi kalır. Her ne kadar kaçmak için son bir çapa sarf etseler de bir el omuzlarına bastırarak sandalyeye oturmalarını sağlar. Son olarak "Demokrasi" kelimesini seçen iki arkadaş, hiçbir şey söylemeden birbirlerinin ağzını kapatırlar.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

2013 yılında Türkiye'de yaşanan Gezi Parkı olaylarına, tabu oyunu üzerinden metoforik bir anlatımla atıfta bulunan film gergin bir atmosfer kurmuştur. İktidar sahiplerinin rahatsız olacağı kelimeleri kural dışı söylemenin cezalandırıldığını alegorik bir anlatıyla sunulduğu gözükmektedir. Oyun masasında oynayanların, sırayla diskalifiye olan arkadaşlarına aldırış etmenden oyuna devam etmeleri ise iktidarın dışında kalan kesimin birlik olmamasına eleştiri getirmektedir. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde "Baskı" kavramı karşımıza çıkmaktadır.

### 3.3.8. Ziazan

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2014

Süre - 00:14:39

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Derya Durmaz

Senaryo – Derya Durmaz

**Filmin Özeti:**

Ermenistan'da yaşayan 4 yaşındaki küçük kız çocuğu Ziazan'ın dayısı, Türkiye ve Ermenistan arasında bavul ticareti yaparak geçimini sağlamaktadır. Ancak Türkiye ve Ermenistan sınırının kapalı olmasından dolayı yol güzergâhını 36 saatlik Gürcistan üzerinden yapan dayı, her geldiğinde yeğeni Ziazan'a hediyeler getirmektedir. Getirmiş olduğu hediyeler arasında Ziazın'ın en sevdiği hediye ise küçük tüplere sıkıştırılmış çikolata kremalarıdır. Ziazan, bir gün dayısının arabasındaki bavullara saklanarak, Türkiye'ye gidip çok sevdiği çikolata kremalarından çokça yemek için bir maceraya atılır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film boyunca karşımıza boğucu atmosfer çıkmaktadır. Bu durumunu sebebi, sınırların kapalı olmasından dolayı içine kapanık, küçük ve yoksul olan ülkenin atmosferiyle paralellik göstermektedir. Yol boyunca saklandığı bavulların arasından farklı dünyaları gören Zizan'ın tedirgin bir mutluluğu vardır. Genel itibariyle film, siyasi sebeplerden dolayı sınırları kapalı olan iki ülke arasında kalmış ve sıkışmış küçük bir kızın hikâyesini anlatmaktadır. Bu bağlamda filmdeki başkarakterin Ermeni kimliğine sahip olması, Türkiye-Ermenistan arasında ki gerilime atıfta bulunmuştur. Filmin tematik yöneliminde " Kimlik" kavramı ön plana çıkmaktadır.

### 3.3.9. 2014 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri

1990'lı yıllarda doğudan batıya zorunlu göç ettirilmiş bir Diyarbakır'lı bir ailenin İstanbul'daki hayatlarını onlu yaşlarındaki Mesut üzerinden anlatan Adem Başaran filmi, göç temasının yanı sıra göç etmelerine neden olan kimlikleri de filmin temasında öne çıkmaktadır.

Dondurma filmi, dağlık bir köyde yaşayan Rojhat'ın sıcak bir yaz günü dondurma yemek için verdiği mücadeleyi seyircisine aktarmaktadır. Maddi imkansızlıklar içerisinde dondurmanın peşinden giden Rojhat, filmin sonunda dondurmasını yiyecektir. Bu bağlamda filmde çocuk teması ön plana çıkmaktadır.

Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film, adlı filmde sevgilisinden ayrılan Harun'un, Wong Kar Wai filmleri ile birlikte dönüşümünü anlatmaktadır. Harun'un Wong Kar Wai filmlerine kendini iyice kaptırması filmin tematik yöneliminde tutku kavramını ön plana çıkarmıştır.

1982 yılında yaşanan ihtilal sonucunda tutuklanarak bir daha haber alınamayan birçok gencin hikâyesini bir anne üzerinden anlatan Nar Zamanı filminde bekleyiş, ümit, ümitsizlik iç içe geçmiştir. Tüm bu süreçleri öne çıkaran unsur ise darbenin baskıcı ortamı olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda filmin tematik yönelimi baskı olarak dikkat çekmektedir.

Türkiye üzerinden insan kaçakçılarının peşine takılarak Avrupa'ya kaçmaya çalışan iki mülteci sevgilinin hikâyesini anlatan Roya filmindeki tematik yönelim ağırlıklı olarak mülteci ve kimlik kavamları tematik yönelimde ön plana çıkmaktadır.

İnşaat işlerinde beden gücüyle çalışan bir babanın sakatlanması ve bunun sonucunda çaresiz kalarak resim öğrencilerine modellik yapan bir işçinin çaresizliğini anlatan Baba filminin, tematik yönelimi bir işçi üzerine kurulmuştur.

Bir grup genç arkadaşın oynadığı tabu oyununda yasaklı kelimeleri kullanmaları sonucunda başlarına gelen felaketleri anlatan Tabu filmi, tematik yönelim olarak ideolojik baskıyı anlatısında ön plana çıkarmıştır.

Bavul ticareti yapan dayısının bavullarından birisine saklanarak Ermenistan - Türkiye arasında küçük ermeni bir kızın yolculuğunu anlatan Ziazan filminde, karakterlerin etnik kimlikleri ön plandadır. Bu bağlamda filmde öne çıkan temayı kimlik kavramı üzerinden ele alabiliriz.

2014 yapımı incelediğimiz filmlerin temasal yönelimlerini genel olarak değerlendirecek olursak;

- Adem Başaran: Göç, Kimlik, İşçi
- Dondurma: Çocuk
- Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film: Tutku
- Nar Zamanı: İdeolojik Baskı
- Roya: Mülteci, Kimlik
- Baba: İşçi
- Tabu: Baskı
- Ziazan: Kimlik

Temalarının öne çıktığını görmekteyiz.

### 3.4. 2015 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film

Hayri Çölaşan'ın hazırlamış olduğu 2015-2016 yılları arasında düzenlenen ulusal film festivallerinde en çok ödül alan ve festivallere katılım sağlayan 2015 yapımı ilk beş kurmaca kısa filmi incelediğimizde aşağıdaki filmler karşımıza çıkmaktadır; (Çölaşan, 2016, s. 49-53)

- Yılın en iyi birinci filmi: "Çevirmen"
- Yılın en iyi ikinci filmi: "Azad" , "Salı"
- Yılın en iyi üçüncü filmi: "Uçurtma"
- Yılın en iyi dördüncü filmi: "Gül Ali" , "Kuyu" ,
- Yılın en iyi beşinci filmi: "Sonuç"

#### 3.4.1. Çevirmen

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2015

Süre - 00:22:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Emre Kayiş

Yazar - Emre Kayiş

**Filmin Özeti:**

Suriyeli bir mülteci olan Yusuf, dedesi, babaannesi ve küçük kardeşleri ile birlikte Antakya'da yoksul bir hayat sürmektedir. Ailesine destek olmak amacıyla Suriye'den göç eden diğer mültecilerle birlikte kum ocağında çalışan Yusuf'u diğerlerinden ayıran özellik az çok bildiği Türkçedir. Yusuf aynı zamanda mahallesinde yaşayan kendi gibi mülteci Amina'ya âşıktır. Ancak Amina, Yusuf'un ona olan ilgisini umursamaz. Flörtleştiği İzmirli askerle bir buluşma ayarlayan Amina, Türkçe bilmediği için Yusuf'u da yanında götürerek tercümanlık yapmasını istemiştir. İkilinin birbirlerine söylediği şeyleri olduğu gibi aktarıp aktarmama konusunda tereddütte kalan Yusuf, yapacağı tercüme ile masumiyetini kaybedecektir.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film, mülteci bir çocuğun hikâyesini anlatmaktadır. Bununla birlikte mekân olarak tercih ettiği mülteci mahallelerini içeriğine alan atmosferiyle, mültecilerin yaşamış olduğu yoksulluğu ve zorluğu göz önüne çıkarmaktadır. Yusuf ve Amina'nın, İzmirli sevgilisi arasında ki rekabet ise hiçbir zaman adil bir rekabet olamamıştır. Bunun için Yusuf yarışa hile karıştırmıştır. Filmdeki karakterlerin çoğunun Suriyeli mültecilerden oluşmasının yanı sıra, başkarakter Yusuf'un taş ocağında çalışan bir işçi olması, film anlatısında karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, filmin tematik yöneliminde "Mülteci" ,"İşçi", "Kimlik" kavramları ön plana çıkmaktadır.

### 3.4.2. Azad

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2015

Süre - 00:16:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Yakup Tekintangaç

Senaryo - Yakup Tekintangaç

**Filmin Özeti:**

Azad, İstanbul'un yoksul bir semtinde bir apartman dairesinden annesi ile günlerini geçiren bir çocuktur. Annesi çalışmaya gittiğinde evin kapısını Azad'ın üzerine kitleyerek gider. Dışarıya hasret bir şekilde özgürlüğünü arayan Azad, oynadığı top balkondan dışarı düştüğünde bile aşağıya inip alamaz. Azad, gün boyunca televizyon izler, balkondan dışarıya bakar, resim ve maket yapar. Tüm bu uğraşlarının dışında annesinin defalarca çalmasına kızdığı, babalarından yadigâr olan tefi çalar. Her şeye rağmen Azad yapmış olduğu maketler ve resimlerle beraber kendisine yeni bir dünya kurmuştur.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Filmin anlatısında babanın öldüğünü annesi tarafından duyuyoruz. Film boyunca dil olarak Kürtçe konuşuluyor. Tahminen doğudan zorunlu bir göç ile İstanbul'a gelen Kürt kökenli bir aile temsil edilmektedir. Bunun en büyük göstergesi ise annenin filmin hemen başında Nüfus kâğıdını bir makasla kesmesidir. Bu sahne karakterin temsili olarak devlete olan aidiyetini kaybettiğini anlatmaktadır. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde "Kimlik", "Göç" kavramları karşımıza çıkmaktadır.

### 3.4.3. Salı

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2015

Süresi - 00:12:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Ziya Demirel

Senaryo - Ziya Demirel, Buket Coşkuner

**Filmin Özeti:**

Aslı ergenlik döneminde olan ve lisede eğitimine devam eden genç bir kadındır. Hayatı düzenli olarak ev ile okul arasında geçmektedir. Sabah evden çıkarak, otobüse binen Aslı, okuluna gider. Okuldan sonra ise tekrar aynı otobüs ile eve döner. Film boyunca Aslı'nın sesini çok az duyarız. Neredeyse hiç diyalog kullanmadan rutin hayatın içerisinde Aslı'yı rahatsız eden şeyleri görmekteyiz. Beden eğitimi dersinde erkek arkadaşları ile basketbol oynadığı sırada tacize uğrayan Aslı, kısmen bu durumu fark etse de sesini çıkarmaz. Ardından bindiği otobüste yaşlı bir adamın tacizine uğrayan Aslı, artık bu durumu kaldıramaz ve yaşlı adamı sessizce uyarır. Otobüsteki tacizi fark eden yolculardan birisinin yaşlı adama saldırması üzerine otobüste bir kargaşa olur. Aslı bu durum karşısında utanarak otobüsten iner ve evine yürüyerek devam eder. Günün sonunda yaşamış olduğu şeylere dayanamayan Aslı arabasında uyuyan bir adamı uyandırarak patlama yaşar.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Ergenlik dönemindeki bir kadın olan Aslı'nın, ev ve okul arasında karşılaşmış olduğu psikolojik şiddet ve taciz vakalarını anlatan film, bu süreçlerin sonunda mağdur olan kadınların psikolojileri üzerine doğrudan bir yaklaşım sergilemiştir. Özellikle Aslı karakterinin film boyunca hiç konuşmaması ve final sahnesi itibariyle arabasında uyuyan bir adamın arabasına vurarak kaçması, sessiz bir çığlık niteliği taşımaktadır. Bunun yanı sıra filmin başlangıcında ve finalinde gördüğümüz arabasında uyuyan adamın, yaşanılan tüm süreçlere rağmen uykusunu bölmemesi ve Aslı'ya saldırması, toplumda yaşanılan taciz vakalarında ses çıkarmayan kesimleri temsil etmektedir. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde " Kadın" kavramı ön plana çıkmaktadır.

### 3.4.4. Uçurtma

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2015

Süresi - 00:12:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Serdal Altun

Senaryo – Serdal Altun

**Filmin Özeti**:

Mustafa ve Baran, Suriye'ye sınır olan bir köyde yaşayan iki küçük kardeştir. Yaşadıkları köyün üzerinden sıkça savaş uçakları geçerek sınırın ötesindeki ülkeye bombalar yağdırmaktadır. Bu durumdan çok etkilenen iki kardeş uçakların neden bomba yağdırdığını ve bunun sonucunda ne olduğunu merak ederler. Haberlerde bombaların insanları öldürdüğünü fark eden iki kardeş bu durumun önüne geçmek için düşünmeye başlarlar ve bir çözüm bulurlar. Birçok uçurtma yaparak savaş uçaklarının uçurtmalarına takılmasını sağlayıp karşı tarafa bomba atmasını engelleyeceklerdir. Bu fikir doğrultusunda köydeki arkadaşlarını örgütleyen iki kardeş bir grup arkadaşları ile birlikte çokça uçurtmalar yaparak uçurtmalarını gökyüzüne salarlar ancak hayal kırıklığına uğrarlar.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Doğuda çocuk olmanın, savaş, ölüm gibi olgulara masumane ve çocukça bakmanın üzerine bir film olan Uçurtma, yaşadıkları coğrafyanın siyasal ikliminin çocukların üzerindeki gölgesini naif bir dil ile anlatmıştır. Başkarakterlerin çocuk olması ve olay örgüsünde yetişkinlerden ziyade çocukların ön plana çıkması, filmdeki tematik yönelimin " Savaş" ve "Çocuk" kavramlarına yöneldiğini göstermektedir.

### 3.4.5. Gül Ali

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2015

Süresi - 00:19:57

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Gökhan Altuntaş

Senaryo – Gökhan Altuntaş

**Filmin Özeti:**

Roman kimliğine sahip olan Ali, dayısı, annesi ve babası ile birlikte bir roman mahallesinde yaşamaktadır. Ali yaşadığı roman mahallesindeki diğer çocuklardan farklı olarak Mozart hayranıdır. Odasını Mozart'ın resimleri ile donatmış ve sürekli Mozart'ın eserlerini dinlemektedir. Ancak Ali küçük yaşına rağmen amansız bir hastalığa yakalanmıştır ve ailesi bu hastalığı aşmak için hastaneye sıkça gidip gelmektedir. Ailesi Ali'nin hastalığını Mozart dinlemesine yormaktadır. Mahalledeki diğer çocuklar ise Mozart dinlediği için Ali'yle dalga geçmektedir. Tüm bu dışlamalara rağmen Ali, hayalinde kendisini sürekli olarak senfoni yönetirken hayal eder. Filmin finalinde babasının davulundaki değneği alan Ali, mahalleyi gören bir tepeye çıkarak gözlerini kapatır ve senfoni yöneten bir şef gibi değneği yukarı aşağı kaldırıp indirir. Tüm bu eylemleri ile mahallenin dikkatini çeken Ali, şiirsel bir sahne ile yere düşerek ölür.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Roman kimliğine sahip bir çocuğun çoklu ezgilerin arasında Mozart sevmesinin farkını ve ötekiliğini anlatan film, Romanların hayatları ve yaşadığı mekânlarla ilgili birçok detay barındırmaktadır. Bu detaylar arasında Roman kimlikli vatandaşların salaş ve yoksulluk içerisindeki hayatları, müzisyen kimlikleri, iş kolu olarak düğünlerden ve eğlencelerden para kazandıkları gibi göstergeler film boyunca ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda anlatısının merkezinde roman bir çocuğun özelinde hikâyesini kuran filmde, "kimlik" ve " Çocuk" kavramları tematik yönelimde dikkat çekmiştir.

### 3.4.6. Kuyu

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2015

Süresi - 00:17:59

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe, Raw-4K

Yönetmen - Selman Nacar

Senarist - Selman Nacar

**Filmin Özeti:**

Kuraklığın hâkim olduğu bir köyde Ali, yoğun bir emekle kuyu kazmaktadır. Düzenli olarak kendisine su ve yemek getiren kadın ile Ali arasında duygusal bir bağ olduğunu hissetmekteyiz. Kuyu kazdığı günlerin birisinde abisinin ölüm haberini alan Ali, koşarak köye geri döner. Abisinin defin işlerini tamamladıktan sonra abisinin yüzüğü kendisine takılır ve yengesiyle evlendirilir. Abisinin yasını tutarken bir yandan da kuyu kazmaya devam eden Ali, yaşadığı süreçlere dayanamaz ve kuyuya çığlık atar. Kuyuya bağırması ile birlikte kurak olan araziye sağanak bir yağmur tutar.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film, minimum diyalog kullanımı ve taşrada geçen hikâyesiyle, kültürel bazı geleneklerin ve olağan hayatta yaşanan acının insanlar üzerindeki etkisi, insan ve doğa arasındaki mücadele şiirsel bir üslupla anlatılmıştır. Tüm bu süreçleri ısrarla kurak araziyi açacağı kuyu ile yeşertmek isteyen Ali karakterinin tutkusu ve emeği ile ön plana çıkartan filmde " Tutku" ve "Emek" kavramları tematik yönelimde dikkat çekmektedir.

### 3.4.7. Sonuç

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2015

Süre - 00:04:44

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Hakan Sümer

Senaryo - Hakan Sümer

**Filmin Özeti:**

Film, okulda görevli olan hademenin boş bir sınıfı temizlemek için sınıfa girmesiyle başlar. Ders tahtasında cevaplanmamış toplama işlemleri gören adam, tahtaya derin derin bakarak eline tebeşiri alır ve çocukluğundaki ilkokul anılarına geri döner. Çocukluğunda tahtadaki toplama

işlemlerini yaparken öğretmeninden gördüğü hakaretler ve baskıları anımsayan adam toplama işleminin sonucuna "sıfır" yazarak sınıftan çıkar.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film eğitim sistemindeki duyarsız öğretmenlerin çocuklara uyguladığı baskı sonucunda onları etkileyerek hayatlarında negatif bir değişim yapmasını eleştirmektedir. Getirmiş olduğu bu eleştiriyi okulda temizlik görevlisi olarak çalışan bir işçi üzerinde temellendiren filmin tematik yöneliminde ön plana çıkan "İşçi" ve "Baskı" kavramı dikkat çekmektedir.

### 3.4.8. 2015 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri

Suriyeli bir mülteci olan Yusuf'un, kendisi gibi mülteci olan Amina'ya olan ilgisini ve geçim derdini anlatan Çevirmen filmi, anlatısındaki tematik yönelimlerini ağırlıklı olarak işçi ve mülteci kavramları üzerine kurduğu görülmektedir.

Azad filmi, onlu yaşlarında küçük bir çocuk olan Azad'ın evden dışarı çıkmadan çocuksu hayallerinin peşinden giderek kendisine kurmuş olduğu dünyayı anlatmaktadır. Film boyunca gördüğümüz Anne ve Azad karakterlerinin geçmişi hakkında doğudan göçe maruz kaldıklarını görmemiş olsak da, doğudan, batıya zorunlu bir göç ile gelen Kürt bir aile olduklarının göstergelerini film boyunca görmekteyiz. Bu bağlamda filmde öne çıkan tematik yönelimin; Kimlik, göç ve çocuk kavramlarına dayandığını belirtebiliriz.

Lisede öğrenim gören Aslı'nın, ev ve okul arasında yaşamış olduğu tacizleri mesafeli bir dille anlatan Salı filmi, bir kadının yaşadığı tacizler sonucunda uğradığı psikolojik şiddeti göstermektedir. Bu bağlamda filmde ön plana çıkan tematik yönelimin "kadın" kavramı üzerinden kurulduğunu belirtebiliriz.

Sınır köyünde yaşayan iki küçük kardeşin köylerinin üzerinden geçen savaş uçaklarını durdurmak için giriştikleri macerayı anlatan Uçurtma filminde ön plana çıkan tematik yönelimin savaş ve çocuk olduğunu söylememiz mümkündür.

Roman mahallesinde yaşayan küçük Ali'nin yakalandığı amansız hastalık ve Mozart tutkusunu anlatan Gül Ali filmi, Roman karakterler ve etnisitenin yansıtmış olduğu karakteristik özellikleri bağlamında tematik yönelimini kimlik ve çocuk kavramları üzerine kurmuştur.

Kuraklığın olduğu bir köyde yaşayan Ali'nin, hayatında yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen kuyu kazma macerasını anlatan "Kuyu" filminin anlatısında tematik yönelim olarak emek ve tutku kavramlarının ön plana çıktıklarını görmekteyiz.

Okulda çalışan bir temizlik görevlisinin sınıftaki ders tahtasında gördüğü matematik işleri sonucunda anılarıyla yüzleşmesini anlatan " Sonuç" filmi tematik yönelim olarak baskı ve işçi kavramlarını ön plana çıkarmıştır.

2015 yapımı incelediğimiz filmlerin tematik yönelimlerini genel olarak değerlendirecek olursak;

- Çevirmen: Mülteci, İşçi, Kimlik
- Azad: Göç, Kimlik, Çocuk
- Salı: Kadın
- Uçurtma: Savaş, Çocuk
- Gül Ali: Kimlik, Çocuk
- Kuyu: Tutku, Emek
- Sonuç: İşçi, Baskı

Temaları karşımıza çıkmaktadır.

### 3.5. 2016 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film

Hayri Çölaşan'ın hazırlamış olduğu 2015-2016 yılları arasında düzenlenen ulusal film festivallerinde en çok ödül alan ve festivallere katılım sağlayan 2016 yapımı ilk beş kurmaca kısa filmi incelediğimizde aşağıdaki filmler karşımıza çıkmaktadır; (Çölaşan, 2016, s. 43-46)

- Yılın en iyi birinci filmi: "7 Santimetre"
- Yılın en iyi ikinci filmi: "Güney Kutbu"
- Yılın en iyi üçüncü filmi: "Hasat Zamanı"
- Yılın en iyi dördüncü filmi: "Yeryüzündesin. Bunun Bir Tedavisi Yok" , "Beyoğlu Sineması" ,
- Yılın en iyi beşinci filmi: "Tecahül–i Arif"

#### 3.5.1. 7 Santimetre

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2016

Süre - 00:02:15

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Metehan Şereflioğlu

Senaryo - Metehan Şereflioğlu

**Filmin Özeti:**

Erdem, liseye gitmektedir. Lisenin okul müdürü, katı kuralları olan ve her sabah öğrencilerin saçlarını cetvelle ölçen bir adamdır. Okuldaki erkek öğrencilerin saçlarının 7 santimetreden uzun olmamasını isteyen Müdür, Erdem'e saçını kestirmesi için uyarıda bulunmuştur. Müdürün uyarısı ise Erdemi ikilemde bırakmıştır. Çünkü okulda hoşlandığı kız Erdem'in saçlarını uzun sevmektedir. Din dersi sırasında hoşlandığı kızla bakışan Erdem, aynı zamanda din öğretmeni olan okul müdürünün zinayı anlatması ve aralarındaki bakışmayı fark ederek aralarına girmesi ile sonuçlanmıştır. Okuldaki disiplinci tavırdan bunalan Erdem aynı zamanda evde babası tarafından da baskı görmektedir.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Anlatısının temelinde sancılı bir büyüme hikâyesi anlatan 7 santimetre filmi, mahalle baskısı kavramını alt metinler ile anlatısına yerleştirmiştir. Tüm bu baskıların içerisinde ergenlik dönemini yaşayan Erdem, her ne kadar baskılardan kurtulmak için çabalasa da başarılı olamaz. Final sahnesi itibariyle saçını kestirmek için berbere giden Erdem, saçını kestirmesi için kendisine baskı yapan müdürü, berberde peruğuna fön çektirirken görmüştür. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde "Baskı" kavramı öne çıkmıştır.

### 3.5.2. Güney Kutbu

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2016

Süre - 00:05:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Emin Akpınar

Senaryo – Emin Akpınar

**Filmin Özeti:**

Muhsin, kendi halinde evde eşi ile yaşayan yaşlı bir adamdır. Bir gün mahallenin berberinde tıraş olurken televizyondaki haberlerde terör örgütü lideri olarak kendi fotoğrafını görür. Ancak televizyondaki haber spikeri, geçmiş zaman veya şimdiki zaman üzerinden haberi sunmamaktadır. Tüm süreçleri gelecek zamanı ifade eden cümleler ve eklerle doludur. Muhsin'in terör örgütü lideri olacağı, günün sonunda militanları ile birlikte gireceği çatışmada öleceği, hükümet sözcüsünün polis teşkilatına teşekkür edeceği gibi bilgiler veren haber spikerini dinleyen Muhsin ve berber şaşkınlıklarını gizleyemez. Berberden koşarak eve giden Muhsin'i, eşi eve almaz. Büyük bir hayal kırıklığıyla mahallede yürüyen Muhsin mahallede militanların arasına karışarak gazlar arasında kaybolur.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Özellikle 2016 yılında yaşanılan birçok terör eylemlerinin ve intihar saldırılarının ön plana çıktığı bir dönemde çekilen film**,** yaşanan terör olaylarının sorumlularının gerçekten kimlerin olduğu ve bu bilgilerin ne kadar inandırıcı olduğunu sorgulamıştır. Bu durumun filmdeki en büyük göstergesi, kendi halinde yaşayan bir emeklinin, terör eylemleri yapacak bir kişi olduğunun inandırıcılığının zayıf olmasıdır. Yine film içerisindeki haber metinlerini sunan spikerin öngörü ve gelecek zaman kipleri ile haber metinlerini okuması, yaşanılan süreçlerin aslında üst bir yapı tarafında dizayn edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda filmde öne çıkan tematik yönelim "Baskı" olarak dikkat çekmektedir.

### 3.5.3. Hasat Zamanı

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2016

Süre - 00:12:58

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Turan Haste

Senaryo – Turan Haste

**Filmin Değerlendirmesi:**

1. Dünya Savaşında Çanakkale cephesinde geçen film, iki Osmanlı askeri Hasan ve Hüseyin'in, hikâyesine odaklanmaktadır. Siperde savaş devam ederken Hüseyin yaralanmıştır. Hasan ise bir yandan Hüseyin'e moral vermekte diğer yandan çatışma cephesinin ortasında olan otun Hüseyin'e iyi geleceğini düşünmektedir. Çatışmaya devam ederken siperlerin hemen dibine düşen bombanın etkisi geçmeden siper dışına atlayan Hasan, cephenin ortasındaki ota doğru koşmaya başlar. Ota ulaşıp heyecanlı bir şekilde sipere geri döndüğünde ise cephe arkadaşı Hüseyin'in, boynundan vurularak hayatını kaybettiğini görür.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film, bir savaş ikliminde geçmesine rağmen anlatısı itibariyle militarist bir dil kurmaktan kaçınmıştır. Bu durumun filmdeki göstergesi olarak savaşan Osmanlı askerlerinin, karşı cephedeki Anzak askerleri ile empati kurmaları ve onlar içinde bu sürecin zor olduğunu birbirlerine aktarmalarıdır. Cephede silah arkadaşı olarak görev yapan iki askerin bir birlerine yaptıkları fedakârlıklar üzerine olay örgüsünü kuran film, tematik yöneliminde "Fedakarlık" kavramını ön plana çıkartmıştır.

### 3.5.4. Yeryüzündesin. Bunun Bir Tedavisi Yok

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2016

Süre - 00:25:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Umut Beşkırma

Senaryo - Umut Beşkırma

**Filmin Özeti:**

İki aydır kayıp Alzheimer hastası babasını, eşi Erdem ile birlikte arayan Selma'nın abisi Levent, hapisten yeni çıkmış ve Selma'nın yanına yerleşmiştir. Selma'nın eşi bu durumdan memnun değildir. Çünkü Levent sevgilisine tecavüz eden adamları tek tek öldürmüş ve on beş yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Aileye yük olduğunun farkında olan Levent, Selma'ya daveti için teşekkür eder ve en kısa zamanda bir iş bularak kendisine yeni bir hayat kuracağını söyler.

Ancak Levent'in işe girip kendisine yeni bir düzen kurması o kadar kolay değildir. Kimse eski bir suçluya iş vermek istememektedir. Selma'nın referansı ile taksici olan Levent, yeğeni Mert ile birlikte tek başına vakit geçirmek için dışarıya çıkar. Ancak Selma'nın eşi Erdem Levent, katil olduğu için ona ön yargı duymaktadır ve bu durumdan oldukça rahatsız olur. Erdem'in rahatsızlığını fark eden Levent çocuğu eve bırakarak işine geri döner. Tecavüze uğrayan eski sevgilinin Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesinde ömrü boyunca tedavi görmek zorunda olduğunu öğrenen Levent, bir gün hastanenin önünden taksi ile geçerken kendisini kaybeder ve taksiyi park ederek hastaneye doğru gider. O andan itibaren kaybolan Levent bir daha bulunamaz.

**Filmin Tematik Yönelimi:**

Film hapse düştüğü için dışlanan ve ötekileşen Levent'in toplumda tutunma çalışmaları üzerine anlatısını kurarken Selma ve Erdem'in Levent üzerindeki yan hikâyeleriyle anlatısını derinleştirmektedir. Özellikle Levent ve Selma'nın eşi arasındaki ötekileştirme film boyunca kendisini hissettirmektedir. Levent'in hapishaneden çıktıktan sonra hayata tutunma çabalarını filmdeki olay örgüsünde görsek de, filmin görmediğimiz evreninde bambaşka bir dramdan haberdar oluruz. Bu da Levent'in eski sevgilisinin tecavüze uğrayarak akıl hastanesine düşmesi ve hayatının kararmasıdır. Bu bağlamda film boyunca "Öteki" ve "Baskı" kavramları anlatının tematik yöneliminde ön plana çıkmıştır.

### 3.5.5. Beyoğlu Sineması

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2016

Süre - 00:15:53

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe, HD

Yönetmen - Ömer Ferhat Özmen

Senarist - Ömer Ferhat Özmen

**Filmin Özeti:**

Sekiz – on yaşlarında olan Yunus ve Serhat, Sokaklarda bira şişesi toplayarak geçimlerini sağlamaktadırlar. Bir gün Beyoğlu sinemasının önünden geçerken Serhat'ın dikkatini animasyon film çeker. Arkadaşı Yunus'a animasyon filme gitmek istediğini söyleyen Serhat,

Yunus'un olumsuz tepkisi ile hayal kırıklığına uğrar. Tek başına Beyoğlu sinemasının önünde afişe bakan Serhat'ı fark eden bir kadın Serhat'a bilet almak için gişeye gider ancak gün içerisindeki seansın bittiğini öğrenir. Serhat'a ertesi gün tek başına gelip film izlemesi için para veren kadının verdiği paraya Yunus el koyarak kaçar. Serhat ise ertesi gün 11.00 seansındaki filme para bulmakta kararlıdır. Gece tek başına işe çıkarak sabaha kadar bira şişesi toplar ve bilet parasını çıkartır. Koşarak Beyoğlu sinemasına yetişen Serhat filmin başladığını öğrenir. Ancak gişe görevlisinin Serhat'a yine de bilet verir. Bileti kaptığı gibi sinema salonuna koşan Serhat, yanlış bir salona girmiştir. Salonda İran sinemasından bir film izlenmektedir.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Sokaklarda yaşayan kimsesiz küçük çocukların hayata bira şişeleri toplayarak tutunmasını anlatan film, her ne kadar maddi yükleri omuzlarını binen çocukları anlatsa da, karakterlerinin çocuksu heveslerinin olmasını öne çıkarmıştır. Evi, yiyecekleri, uyuyacak bir yatakları olmayan çocuklardan birisi olan Serhat'ın, parasız olmasına rağmen sinemada gördüğü animasyon filmden etkilenmesi ve o filme gitmek için verdiği mücadele film boyunca anlatılmaktadır. Bu bağlamda ele alacak olursak filmde "Çocuk" ve "İşçi" kavramlarının tematik yönelimde ön plana çıktığını söyleye biliriz.

### 3.5.6. Tecahül–i Arif

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2016

Süre - 00:12:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Hasan Kalender

Senaryo - Hasan Kalender

**Filmin Özeti:**

Down sendromlu Arif, çok düşkün olduğu annesi ile yaşamaktadır. Annesi ise Arif'i "Güneşim" diye sevmektedir. Sabah mahallede vakit geçiren Arif, Gül ablası ile dans etmeyi kafasına takmıştır. Bu fikri mahallede uğradığı esnaflara söyleyen Arif, annesi ile evde dans provaları yapmaktadır. Annesi ile dolaşmaya çıkan Arif, pakta Gül Ablasını beklemektedir. Gül ise Arif'i derse götürmeye gelen bir öğretmendir. Arif, annesini öpmek için Gül ablasında izin ister fakat

anlarız ki annesi Arif'in zihin dünyasında bir hayal olarak vardır. Bu durumu bilen mahalleli ve Gül, durumu Arif'e hissettirmek istemezler.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film ileri derecede Down sendromlu bir bireyin hayatından dramatik bir kesit sunmuştur. Down sendromlu Arif'in, mahalledeki esnaflar ile olan diyaloğu, insanların kendisine yapıcı ve merhametli yaklaşması film boyunca dikkat çekmektedir. Özellikle Arif'in annesinin sadece hayal dünyasından olması, mahallelilerin bu durumu Arif'e üzülmemesi için belli etmemesi filmin finalinde karşımıza çıkan bir başka gerçekliktir. Arif ve mahallesinde yaşadığı diğer bireyler arasında yaşadığı tüm süreçleri değerlendirdiğimiz zaman, filmin tematik yöneliminde " Merhamet" kavramının ön plana çıktığını görmekteyiz.

### 3.5.7. 2016 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri

Evde ve okulda sürekli baskıya maruz kalan lise öğrencisi Erdem'in ev ve okul arasında yaşamış olduğu süreçleri anlatan 7 Santimetre filminin tematik yönelimin de ağırlıklı olarak baskı ön plana çıkmaktadır.

Yaşlı bir adamın mahalle berberinde tıraş olduğu sırada televizyon haberlerinde kendisini terör örgütü lideri olarak görmesinden sonra yaşadığı süreci anlatan Güney Kutbu filmi, tematik yönelim olarak baskı kavramını ön plana çıkarmıştır.

1915 yılında Çanakkale cephesinde Anzak askerlerine karşı savaşan iki Osmanlı askerinin yaşadıkları süreçlere odaklan Hasat Zamanı filminde fedakârlık kavramı filmin tematik yöneliminde ön plana çıkmıştır.

Sevgilisine tecavüz edenleri öldürmek suçundan 15 yıl ceza evinde kalan Levent'in dışarıya çıktıktan sonra, sosyal hayatta sürekli dışlanmasını anlatan Yeryüzündesin Bunun Bir Tedavisi Yok, filminin temasal yöneliminde öteki ve baskı kavramı ön plana çıkmaktadır.

Sinemada animasyon film izlemek için sabaha kadar bira şişesi toplayan Serhat'ın hikâyesine odaklanan Beyoğlu Sineması filminde, ön plana çıkan çocuk ve işçi kavramları filmin temasal yöneliminde ön plana çıkmaktadır.

İleri derecede Otizm hastası olan Arif'in hayal dünyası ve gerçekler arasında bir anlatı sunan Tecahül–i Arif filmi tematik yönelim olarak merhamet kavramını anlatısında ön plana çıkartmıştır.

2016 yapımı incelediğimiz filmlerin tematik yönelimlerini genel olarak değerlendirecek olursak;

- 7 Santimetre: Baskı
- Güney Kutbu: Baskı
- Hasat Zamanı: Fedakârlık
- Yeryüzündesin. Bunun Bir Tedavisi Yok: Öteki, Baskı
- Beyoğlu Sineması: Çocuk, İşçi
- Tecahül–i Arif: Merhamet

Temaları ön plana çıkmaktadır.

### 3.6. 2017 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film

Hayri Çölaşan'ın hazırlamış olduğu 2016-2017 yılları arasında düzenlenen ulusal film festivallerinde en çok ödül alan ve festivallere katılım sağlayan 2017 yapımı ilk beş kurmaca kısa filmi incelediğimizde aşağıdaki filmler karşımıza çıkmaktadır; (Çölaşan, 2017, s. 41-44)

- Yılın en iyi filmi: "Toprak"
- Yılın en iyi ikinci filmi: "Abiye"
- Yılın en iyi üçüncü filmi: "Hasta Bakıcı"
- Yılın en iyi dördüncü filmi: "Kürk" , "Penaber" , "Tel"
- Yılın en iyi beşinci filmi: "3.5 Lira"

#### 3.6.1. Toprak

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2017

Süresi - 00:11:00

Format - Kurmaca, Renkli, İngilizce

Yönetmen - Onur Yağız

Senaryo - Onur Yağız

**Filmin Özeti:**

Annesi ve babası ile yeni kardeşine ultrasonda bakmak için hastaneye yola çıkan Toprak, bebeğin cinsiyetini öğrenmek için oldukça heyecanlıdır. Yol boyunca anne ve babasına kardeşinin erkek olmasını istediğini belirten Toprak, annesinin ultrasona girmesi ile birlikte Fransızca konuşan doktorun söylediği bilgileri annesine ve babasına çevirerek tercümanlık yapmaktadır. Ultrasonda ikiz bebek olduğunu gören doktor müjdeli haberi Toprak'a verir. Ancak bir süre sonra annenin karnında ki ikizlerin kalp atışında bir sıkıntı olduğunu fark eden doktor, ikizlerden birisini kaybedebileceklerini Toprak'a söyler. Bu durumu anne ve babasına çeviren Toprak, ailesi ile birlikte düşünceli bir şekilde evlerinin yolunu tutarlar. Gece annesi ile birlikte uyuyan Toprak, doktorun söylediklerine anlam veremez ve annesine sorar; "Kalperin Senkron olması ne demek?" "Bizim kalplerimiz senkronlu mu?"

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Toprak'ın annesinin karnında ki kardeşine bakmak için hastaneye geldiklerinde yaşamış olduğu süreci ve bu sürece vermiş olduğu çocuksu sorgulamaları merkezine alan filmde imgesel bir anlatım kurulmuştur. Anlatısı boyunca Toprak ve babasının annesi üzerinde kurmaya çalıştıkları iktidara dair göstergeler bulunan filmde, özellikle Toprak'ın ataerkil bir üslupla erkek kardeş istemesi dikkat çekmektedir. Bu durum ataerkil bir bilincin küçük bir çocuğa nasıl yerleştiğini göstermektedir. Toprak dışında yan karakter olan anne ve babanın çalışmak için Fransa'ya gelen Türk vatandaşları olması ve Fransızca konuşmayı Toprak kadar bilmemelerini Ultrasonu yapan doktorun söylediklerini Toprak'ın ailesine çevirmesi dikkat çekmektedir. Bu bağlamda filmde " Çocuk" kavramı anlatının tematik yöneliminde karşımıza çıkmaktadır.

### 3.6.2. Abiye

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2017

Süre - 00:16:23

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Doğuş Algün

Senaryo - Doğuş Algün

**Filmin Özeti:**

İstanbul'un arka semtlerinde küçük bir atölyede evlere dikilmek için yollanan abiyeleri ek iş olarak diken kadınlar çalışmaktadır. Orhan ise bu abiyeleri evlere dağıtmaktan sorumludur. Eşi meyve sebze halinde çalışan iki çocuk annesi Gülnur, para kazanmak için abiye atölyesine gelir ve iş ister. İlk siparişini alan Gülnur, abiyelerini dikerek Orhan'a teslim eder. Gülnur'un teslim ettiği abiyeleri sayan Orhan, her seferinde bir abiyenin eksik olduğunu görmektedir. Gülnur kaybolan abiyeyi bulamaz ve işveren kadın tarafından üstü kapalı olarak hırsız imasıyla suçlanır. Bu olaydan sonra Gülnur işten ayrılmak zorunda kalır. Bir süre sonra yaptığı sayımın yanlış olduğunu fark eden Orhan, kayıp olan abiyeyi poşetlerin arasından çıkartır ve kendisini Gülnur'a affettirmeye çalışır. Vicdan azabı çeken Orhan, elindeki abiyeyi atölyede çalışan kadınların birisine vermek ister ama bunu başaramaz.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Küçük bir atölyede ek gelir kapısı olarak görülen abiye dikim işçiliği yapan kadınların hayatlarına Gülnur karakteri üzerinden eğilen filmin mekânları, İstanbul'un arka sokaklarında ki yoksul mahallerden seçilmiştir. Gülnur'un eşinin çalışmasına müsaade etmemesi ve bundan dolayı eşinden gizli çalışıyor olması, ataerkil iktidarın kadınları baskılamasına referans veren bir detay olarak dikkat çekmektedir. Filmdeki tüm karakterleri alt sınıfta yer alan kişilerden seçen filmde, Orhan ve Gülnur arasında yaşanılan yanlış anlaşılma sonuncunda ortaya çıkan gerilim, filmin dramatik eğrisinde kendisini hissettirmektedir. Bu bağlamda ele alacak olursak filmin tematik yöneliminde "Kadın" "İşçi" kavramlarının ön plana çıktığını görmekteyiz.

### 3.6.3. Hasta Bakıcı

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2017

Süre - 00:17:05

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Soner Sert

Senaryo – Soner Sert

**Filmin Özeti:**

Rusya'dan Türkiye'ye iş bulmak için gelen Anna, ailesine fabrikada çalıştığını söylemiştir. Ancak geçimini yatılı hasta bakıcılığı yaparak sağlamaktadır. Çalıştığı evde yaşlı bir kadına

bakan Anna, hafta sonuna kadar evde yalnız çalışacaktır. Ancak hafta sonu evin sahipleri gelecek ve Anna yüksek ihitimal işten ayrılacaktır. Çünkü bakmış olduğu yaşlı kadın ölmüştür. Geçimini sağlamak için bu durumu ev sahiplerinden gizleyen Anna, dışarıda kendisine başka bir hasta bakıcılığı işi aramaktadır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film Rusya'dan Türkiye'ye çalışmak için gelen Anna'nın yaşadığı süreçlere odaklanmaktadır. Yurtdışından Türkiye'ye çalışmak için gelen yabancı işçilerin burada yaşadıkları güvensizlikleri ve ötekileşmeleri üzerine bir takım detaylar filmin olay örgüsünde karşımıza çıkmaktadır. Somut olarak örnek vermek gerekirse, filmin hemen açılış sahnesinde patronun Anna'ya hesap sorması, ilerleyen sahnelerde sık sık Anna'yı araması, apartman görevlisini evi kontrol etmesi için yollaması gibi bir takım detaylar karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda film boyunca karşımıza çıkan "İşçi" "Kadın" kavramları tematik yönelimde ön plana çıkan kavramlar olarak dikkat çekmiştir.

### 3.6.4. Kürk

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2017

Süre - 00:03:25

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Batuhan Çelik

Senarist - Batuhan Çelik

**Filmin Özeti:**

Konforlu evinde mutlu bir şekilde tabletinde kürklere bakan alımlı bir kadın, diğer yandan kış vakti elinde silahı ile ormanda ve dağda dolaşan bir adam. Kadının internetten kürkü sipariş etmesi ile adamın ağacın tepesindeki hayvanı vurması aynı andadır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film moda ve gösteriş için hayvanların öldürülerek derilerinden kürk yapılmasını eleştirel bir dille anlatmıştır. Tüm bu süreci bir avcı ve bir kadın üzerinden veren film, bu ikiliyi paralel

kurgu ile anlatmış ve hiç diyalog kullanmamıştır. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde karşımıza çıkan "ekolojik denge" kavramı ön plana çıkmaktadır.

### 3.6.5. Penaber

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2017

Süresi - 00:02:48

Format - Kurmaca, Renkli, Kürtçe

Yönetmen - Ramazan Kılıç

Senaryo - Ramazan Kılıç

**Filmin Özeti:**

İstanbul'un işlek caddelerinin birisinde küçük kızıyla beraber mülteci bir kadın oturmakta ve geçen insanlara bakmaktadır. Çocuğunun elindeki "Viewmaster" fotoğraf makinesiyle geçmişine bakan kadın, eski güzel günlerinden kesitler görmektedir. Filmin finalinde ise mülteci kadın gözlerini kameraya çevirmiştir.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Suriye'de ki iç savaştan Türkiye'ye göç eden milyonlarca Suriyeliye dikkat çeken filmde hiçbir diyalog kullanılmamıştır Yıkık bir binanın önünde küçük kızıyla oturup, gündelik hayatını yaşayan insanlara bakan mülteci anne, geçmişine dair anılar anımsar. Savaşa ve göçe rağmen bellekte kalan eski günler hala etkisini sürdürmektedir. Bu bağlamda film boyunca ön plana çıkan tematik yönelimde "Mülteci" ve "Kimlik" kavramı ön plana çıkmıştır.

### 3.6.6. Tel

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - Mart 2017

Süre - 00:14:59

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Berkay Hasbay

Senaryo - Berkay Hasbay

**Filmin Özeti:**

Film Suriye'de küçük bir kız çocuğu olan Maiye'nin televizyon izlemesi ile başlar. Televizyonda Suriye savaşı ile ilgili bilgiler veren haber kanalı açıktır. Maiye'nin annesi bu sırada mutfakta yemek hazırlamaktadır. Her şey olağan akışında devam ederken, baba karakteri telaşlı bir şekilde eve girerek militanların şehre girdiğini ve kaçmaları gerektiğini söyler. Evde hızlı bir toparlanma süreci başlar. Birkaç parça eşya hazırlanarak yola çıkılır. Sınıra doğru anne ve babası ile koşan Maiye, babasıyla beraber sınır tellerini geçmeyi başarır, ancak anne tellerin gerisinde kalmıştır. Türkiye'de babası ile yalnız kalan Maiye, yeni bir okula ve hayata başlayacaktır. Bu yeni hayatında yanında sadece babası ve ilkokul öğretmeni vardır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film olay örgüsü bağlamında mekânlarını iki farklı ülkeye yaymıştır. Suriye'de bir evde başlayan film, küçük Maiye'nin Türkiye kanallarında, Suriye iç savaşına dair haberleri görmesi ve yaşanan olayları annesine sorarak anlamlandırması ile başlamaktadır. İç savaşın Maiye ve ailesi için tehlikeli boyutları gelmesi ile birlikte Türkiye'ye kaçan mülteciler arasına katılan aile de artık anne karakteri yoktur. Babası ve Maiye, Türkiye'deki yeni hayatlarında yalnız kalmışlardır. Özellikle bu süreci Maiye'nin yaşadığı adaptasyon sıkıntısına odaklanan filmde, Maiye'nin en büyük yardımcısı ise yeni başladığı okulundaki öğretmeni olmuş ve annesi ile özdeşlik kurmuştur. Bu bağlamda filmde öne çıkan "Mülteci" ve " Kimlik" kavramı tematik yönelimde dikkat çekmektedir.

### 3.6.7. 3.5 Lira

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2016

Süresi - 00:16:53

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Hasan Ali Kılıçgün

Senaryo - Hasan Ali Kılıçgün

**Filmin Özeti:**

Salih, süpermarkette çalışmaktadır. Bazen müşterilerin poşetlerini doldurarak otoparktaki araçlara kadar poşetleri taşır, bazen de boşalan raflara yeni ürün yerleştirir. Her sabah gökdelenlerin arasında kalmış gecekondu mahallesinden işe gelen Salih'i heyecanlandıran kendisi gibi süper markette çalışan Hacer'den başkası değildir. Bir gün cesaretini toplayan Salih Hacer'e vermek için bir karanfil koparır. Ancak o gün yemekhaneye Salih'ten sonra gelen Hacer yemek yeme hakkını kaybetmiştir. Hacer'in hakkı olan son yemeği ise Salih yemiştir. Bu durumdan utanan ve sıkılan Salih, cebindeki çiçeği bir türlü Hacer'e veremez.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film boyunca alt sınıfta yer alan ve neredeyse karın tokluğuna çalışan iki işçinin arasındaki duyguları, iki karakteri de hiç iletişime sokmadan vermeyi başarır film. Salih'in, uzaktan uzağa hoşlandığı, Hacer'in yemeğini bilmeden yemesi ve bunun sonucunda yemekhaneden yemek alamayan Hacer'in aç kalması Salih'in özelinde bir gerilim yaratmış ve bu gerilim filmin dramatik eğrisinde kendisine yer bulmuştur. İmkânı olmayan bir işçinin, başka bir işçinin hakkını yediğini düşünmesi ve bundan duyduğu rahatsızlığı, işverenlerin duymaması ve işçilere karşı duyarsızlığı arasındaki ikili karşıtlık dikkat çekmektedir. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde karşımıza "İşçi" kavramı çıkmaktadır.

### 3.6.8. 2017 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri

Fransızca bilmeyen annesi ve babası ile birlikte hastaneye ultrason için giden Toprak'ın, doğmamış ikiz kardeşleri hakkında soru işaretlerini anlatan Toprak filminin anlatısında, çocuk kavramı temasal yönelim olarak öne çıkmaktadır.

Abiye dikimi yapan merdiven altı bir atölyede çalışmak için parça başı siparişler alan Gülnur ve Gülnur'un işten atılmasına sebep olacak bir hata yapan Orhan'ın, hikayesine odaklanan Abiye filmi, anlatısında işçi ve kadın temalarını ön plana çıkartmıştır.

Rusya'dan Türkiye'ye çalışmak için gelen Anna'nın baktığı yaşlı kadının ölmesi üzerine girdiği arayışlara odaklanan Hasta Bakıcı filminin anlatısında kadın ve işçi temaları ön plana çıkmaktadır.

Lüks evinde tabletinden kürk siparişi veren kadın ve bir ormanda hayvan avına çıkmış bir avcının hikâyesini anlatan Kürk filminin anlatısında tematik yönelim olarak Ekolojik denge ön plana çıkmaktadır.

Mülteci bir anne ile kızının İstanbul'un işlek bir caddesindeki sokakta Viewmaster fotoğraf makinesi ile geçmişte ki anılarına gitmelerini anlatan Penaber filminde, tematik yönelim olarak mülteci ve kimlik kavramı ön plana çıkmaktadır.

Suriye'deki iç savaşa maruz kalan bir aile ve ailenin en küçük bireyi Maiye'nin, Suriye'den Türkiye'ye kaçma sürecini anlatan Tel filmi, anlatısında yer alan mülteci ve kimlik kavramını tematik yöneliminde ön plana çıkartmıştır.

Süper markette çalışan Salih'in kendisiyle aynı markette çalışan Hacer'e olan duygularına odaklanan 3.5. Lira filmi anlatısı boyunca işçi kavramını tematik yönelim olarak ön plana çıkartmıştır.

2017 yapımı incelediğimiz filmlerin tematik yönelimlerini genel olarak değerlendirecek olursak;

- Toprak: Çocuk
- Abiye: Kadın, İşçi
- Hasta Bakıcı: Kadın, İşçi
- Kürk: Ekolojik Denge
- Penaber: Mülteci, Kimlik
- Tel: Mülteci, Kimlik
- 3.5 Lira: İşçi

Temaları ön plana çıkmaktadır.

### 3.7. 2018 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film

Hayri Çölaşan'ın hazırlamış olduğu 2018-2019 yılları arasında düzenlenen ulusal film festivallerinde en çok ödül alan ve festivallere katılım sağlayan 2018 yapımı ilk beş kurmaca kısa filmi incelediğimizde aşağıdaki filmler karşımıza çıkmaktadır; (Çölaşan, 2019, s. 60-63)

- Yılın en iyi birinci filmi: "Sonsuz"
- Yılın en iyi ikinci filmi: "Krampon" ,
- Yılın en iyi üçüncü filmi: "Ablam"
- Yılın en iyi dördüncü filmi: "Gümüş" ,
- Yılın en iyi beşinci filmi: "Her Şey Yolunda" , "İmparatorlukta Zor Bir Gün" , "Leke" , "Tahta Kurusu"

### 3.7.1. Sonsuz

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2018

Süresi - 00:13:00

Formatı - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Murat Çetinkaya

Senarist - Murat Çetinkaya

**Filmin Özeti:**

Kurak bir arazi de kimsenin dokunamadığı ve içine giremediği kulübesinde tek başına yaşayan Lider, itaatkârlarını yönetmektedir. İtaatkârları arasında yer alan asilerden biri, kulübeye yaklaşır. Asi'nin kulübeye yaklaştığını gören Lider, Asi'nin kulübeden uzaklaşmaması takdirinde cezalandırılacağını söyler. Bunun üzerine Asi, yeni bir karar aldıklarını Lider'e ileterek kulübeden uzaklaşır. İktidarı sarsılan Lider, şoförüne yolda tek başına yürüyen Asi'yi ezmesini söyler. Ancak şoförde Lider'in emrine itaat etmez ve asilerin yanına geçer. Lider sarsılan iktidarını tekrardan yerine getirmek için başkaldıran Asi'ye diğer asiler önünde şiddet uygular ve ayaklanmayı bastırır. İktidar kulübesine geri döndüğünde ise kuleye yaklaşmaması gerektiğini, eğer daha fazla yaklaşırsa cezalandırılacağını söyleyen bir ses ile karşılaşır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Dramatik eğrisinde iki farklı kutup kuran Sonsuz filmi, bu kutuplara Lider ve asileri yerleştirerek bir çatışma ortamı yaratmıştır. İki kutup arasındaki en büyük mücadelenin temelinde yatan sebep ise iktidar kavramının kendisidir. Asiler iktidarı yıkıp yeni iktidar sahibi olmak isterken, Lider ise iktidarını korumak istemektedir. Tarihsel süreçte iktidar sahiplerinin iktidarlarını pekiştirmek ve ya korumak için şiddet uyguladıkları birçok örneğiyle mevcuttur. Film evreninde ise Lider karakterinin şiddet uygulayarak asileri bastırması ve iktidarını koruması dünyada yaşanılan iktidar mücadelelerine atıfta bulunmaktadır. Özellikle asilerin Lider'den sayıca çok olması ama şiddet enstrümanı karşısında birlik olmayıp dağılmaları alt sınıf üzerine getirilen bir eleştiri olarak göz önüne çıkmaktadır. Güvenli kulübesinden uzaklaşan Lider'in kulübesine geri döndüğünde ise iktidarını kaybettiğini anlamış ve kendisinin asilere uyguladığı iktidar süreçlerini kendisine uygulanırken görmüştür. Bu bağlamda film

“Sonsuz” ismini ithafen iktidarın sonsuz döngünü gözler önüne sermiştir. Filmin tematik yöneliminde ise “İktidar” kavramı ön plana çıkmaktadır.

### 3.7.2. Krampon

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2018

Süre - 00:09:59

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Abdullah Şahin

Senaryo - Abdullah Şahin, Eda Şahin, Eyüp Şahin

**Filmin Özeti:**

Suriyeli bir mülteci olan Emir, İlyas ile yakın arkadaş olmuştur. İlyas’ın en büyük hayali ise futbol seçmelerine katılarak futbol takımına girmektir. İlyas’ın bu fikrine zamanla Emir’de adapte olur ve o da İlyas gibi futbol seçmelerine girmek ister. İlyas’ın babası bir gün mahalle bakkalın Emir’in ailesinin borcunu öder. Bu durumdan etkilenen İlyas, babasının seçmeleri girmesi için aldığı kramponu Emir’e verir. Ancak hemen sonrasında İlyas’ın kramponu yırtılır. Ayakkabıcıdan idarelik bir krampon alan İlyas, sabah futbol seçmelerine gitmek için Emir’le buluşur. İlyas ve Emir her gün geçtikleri köprüden geçerken İlyas’ın kramponu ayağından çıkarak ırmağa düşer ve ikili kramponu almak için büyük bir mücadeleye girişirler. Film, biri Suriyeli biri Türk olan iki çocuğun dostluğuna ve fedakârlıklarına odaklanmaktadır.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Filmin olay örgüsünde karşımıza iki farklı milletten çocuğun arkadaşlık ilişkileri ve yaşadıkları maceralar çıkmaktadır. Suriyeli Emir ile Türk İlyas’ın, futbol seçmelerine gitmek için birbirlerine verdikleri destekler ve arkadaşlıkları film boyunca yüceltilmektedir. Bu durumun yanı sıra Emir’in ailesinin mülteci olması ve maddi anlamda zorluk çekmesi sınıfsal bir durumu da gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde karşımıza çıkan “Mülteci” ve “Dostluk” kavramları dikkat çekmektedir.

### 3.7.3. Ablam

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2018

Süre - 00:22:47

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Burcu Aykar

Senaryo - Burcu Aykar

**Filmin Özeti:**

1980 li yıllarda geçen film, onlu yaşlarında bir çocuk olan Elif ve ergenliğe yeni girmiş olan ablasının yaz mevsiminde yaşadıkları gündelik hayattan kesitler filmde karşımıza çıkmaktadır. Elif, günlerini oyun oynayarak, kasetli teyiplerine taktığı şarkıları not alarak geçirmektedir. Ablası Ayşe ise kadınlığını yeni keşfetmekte ve Elif'in yaşadığı dünyadan farklı bir dünyada kendisine yer bulmaktadır. Ailecek gittikleri plajda çevresini gözlemleyen Elif, ablası Ayşe'nin denize girmesi ve gözden kaybolmasına yabancı gözlerle tanık olmuştur.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Ergenlik öncesinde bir çocuk olan Elif ve ergenliğe yeni girmiş ablası Ayşe'nin hikâyesine odaklanan film, anlatısının merkezinde Elif'i tutmuştur. Elif'in gözünden izlediğimiz ablasının ergenlik sancıları ve kadınlığını yavaş yavaş fark etme süreci film boyunca dikkat çekmektedir. Elif'i arkadaşları ile görürken, Ayşe'yi sürekli yalnız görmekteyizdir. Elif, yemek yemeyi severken, Ayşe formunu korumak için yediklerine dikkat etmektedir. Elif'in çocukça uğraşları ve oyunlarına Ayşe hiçbir zaman dâhil olmaz. Çocukluktan, kadınlığa geçişini anladığımız Ayşe, gittikleri plajda tek başına denize girerek gözden kaybolur. Bu kaybolma imgesel bir kaybolmadır. Ayşe'nin artık kadın olduğu ve Elif'in çocuksu dünyasından uzaklaştığı gerçeğidir. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde karşımıza çıkan "Kadın" kavramı dikkat çekmektedir.

### 3.7.4. Gümüş

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2018

Süre - 00:16:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Deniz Telek

Senarist - Deniz Telek

**Filmin Özeti:**

Ali, babasının ölümü ile birlikte şehirdeki işinden izin alarak köyüne geri dönmüştür. Babasından kalan araba, kasetler, kişisel eşyalar dışında bir de "Gümüş" adında bir köpek kalmıştır. Ali'nin annesi ise şehre gelmek için tek bir şartı vardır, o da Gümüş'ü sahiplendirecek yeni birisini bulmak. Ali, Gümüş'ü amcasının oğluna bırakır. Babasının eşyaları ve kasetlerini ise verecek kimseyi bulamaz. Köydeki dereye babasının eşyalarını atan Ali, annesini şehre götürmek için hazırlanmaktadır. Bir sabah uyandığında Gümüş'ü tekrardan kapının önünde bulur. Annesinden gizlice Gümüş'ü arabaya bindirerek amcaoğlunun yanına tekrar giden Ali, Gümüş'ün bütün gece havladığını huysuzluk ettiğini ve bundan dolayı hayvanı saldığını öğrenir. Son çare olarak Gümüş'ü köyün dışında bir yere bağlayan Ali annesini de yanına alarak şehre dönmek için yola çıkar.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Mekan olarak taşrayı kullanan film boyunca, Ali karakterinin babasının ölümü ile birlikte bir süredir köyde kalmasını ve annesini şehre getirme çabasını olay örgüsünde merkeze almıştır. Babasından kalan kişisel eşyaları ve arabasını bir türlü devredemeyen Ali, en sonunda eşyaları dereye atarak kurtulmuştur. Ancak köpekleri Gümüş'ten kurtulmak eşyalardan kurtulmak kadar kolay değildir. Film taşraya ait olan şeylerin şehirde bir kıymetinin olmadığını, iki ayrı dünya ve değerlere ait yaşam alanları olduğunu, olay örgüsündeki bu süreçler üzerinden anlatmıştır. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde karşımıza "Aidiyet" kavramı ön plana çıkmaktadır.

### 3.7.5. Her Şey Yolunda

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2018

Süre - 00:16:30

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Metehan Şereflioğlu

Senarist – Kayra Babalık, Metehan Şereflioğlu

**Filmin Özeti:**

İstanbul'un gecekondu semtinde annesi ve abisi ile yaşayan Bayram lise öğrencisidir. Bayram'ın babası ise bir sene önce inşaatta yaşadığı bir iş kazasında hayatını kaybetmiştir. Bayram ise okuldan sonra merdiven altı bir tekstil atölyesinde çalışarak ailesinin geçimine katkı sağlamaktadır. Abisinin askere gitmesi ile evin yükü iyice omuzlarına binen Bayram, patronundan aldığı sahte parayı dışarıdaki esnaflardan legal hale getirerek hayatını geçindirme yoluna girişmiştir.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film alt sınıfta ekonomik çıkmaza giren genç bir işçinin hikâyesini anlatmaktadır. Ancak bu hikâye büyüme ve dönüşme hikâyesidir. Özellikle muhafazakâr mahallede büyüyen ve muhafazakâr değerlerini üzerinde taşıyan Bayram, abisinin askere gitmesi ile birlikte üzerine binecek ekonomik yük sonucunda dönüşecektir. Patronundan aldığı sahte paraları legal hale getirerek para kazanmaya başlayan Bayram, bu sürecin ilk aşamasında namaz kılan tüpçüye sahte parayı veremez. İnandığı değerleri bir anda yıkamayan Bayram, parayı lunaparkta bozdurur. Tüm bu süreçlerin dışında Bayram'ın lise öğrencisiyken merdiven altı bir tekstil atölyesinde çalışması dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Bayram'ın büyüme hikâyesini ön plana çıkaran filmde "İşçi" kavramı tematik yönelimde dikkat çekmektedir.

### 3.7.6. İmparatorlukta Zor Bir Gün

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2018

Süre - 00:21:35

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Sezen Kayhan

Senarist - Sezen Kayhan

**Filmin Özeti:**

Osmanlı imparatorluğunu anlatan bir televizyon dizisinde sanat departmanında çalışan Cansu, yönetmenin sahnedeki sürahiyi beğenmemesi ile yeni bir sürahi bulur ve sahneye getirir. Ancak yönetmenin sert tavırları, oyuncuların kompleksli davranışlarına maruz kalan Cansu, bu seferde

padişahın masasındaki örtünün ütüsüz olmasından dolayı hızlıca örtüyü ütüleyip geri getirir. Dizinin çekimlerinde sürekli aksilik çıkması ile iyice gerilen yönetmen, bu sefer masanın yanındaki meyve tabağı için Cansu'ya kızar. Yardımcı yönetmen Mert ise morali bozulan Cansu'yu teselli eder ve maddi kaygılarından dolayı mecbur çalışmak zorunda olduklarını belirtir. Yaşadığı psikolojik şiddete dayanamayan Cansu en sonunda seti terk eder.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film, başkarakteri Cansu üzerinden dizi setlerinde ki emek sömürüsüne odaklanmıştır. Bu emek sömürüsüne cinsiyetçi bir parantez açan film anlatısı, özellikle kadın set işçilerinin yaşadıkları sorunları gözler önüne sermektedir. Somut olarak örnek vermek gerekirse, dizi yönetmenin sürekli Cansu'nun kadın kimliğine yönelik rahatsız edici göndermelerde bulunması filmin olay örgüsünde karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin yaptığı rahatsız edici göndermeler arasında" Bir de kadın olacaklar yaptığı ütüye bak" şeklindeki söylemi ev hanımlığı dışında meslek kollarında çalışan kadınların gördüğü cinsiyetçi yaklaşımı gösteren somut bir örnektir. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde "Kadın" ve "İşçi" kavramları karşımıza çıkmaktadır.

### 3.7.7. Leke

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2018

Süre - 00:08:45

Format - Kurmaca, Siyah/Beyaz, Diyalogsuz

Yönetmen - Tufan Şimşekcan, Ozan Sihay

Senaryo - Tufan Şimşekcan, Ozan Sihay

**Filmin Özeti:**

Sınırdaki tren istasyonundan memleketine dönmek için bilet alan bir savaş fotoğrafçısı, kompartımanına yerleşmiştir. Bu sırada trene gizli bir şekilde binmeye çalışan iki çocuk güvenlik görevlileri tarafında fark edilir. Çocuklardan birisi yakalanmış diğeri ise gazetecinin kompartımanına sığınmıştır. Peronları tek tek kontrol eden güvenliği atlatmak için çocuğun yüzünü temizleyen ve kendi montunu veren gazeteci, güvenliği atlatmıştır. Güvenliğin gitmesinden sonra çocukta hızlıca kompartımandan çıkarak kaçar. Çocuğun bıraktığı monttaki

kan lekesini fark eden gazeteci, çekmiş olduğu fotoğraflara bakarken yıkılmış binaların arasında sığınan çocuğun kompartımana gelen çocuk olduğunu fark eder.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Savaşların etkilediği insanlar arasında çocuklara ayrı bir parantez açan film bu durumu iki mülteci çocuk üzerinden anlatmıştır. Çocukların mülteci olduğu detayını sınırdaki tren istasyonuna gizlice girip trene kaçak olarak binmelerinden anlamaktayız. Bunun yanı sıra hangi savaş bölgesinden geldiğinin detayını açık bir şekilde bilmediğimiz savaş muhabiri, çektiği fotoğraflarda kompartımanına gelen çocuğu görmesi çocukların mülteci olduğu ve savaştan kaçtığını gösteren bir başka detay olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda ele alacak olursak filmin tematik yöneliminde "Savaş" ve " Mülteci" kavramları ön plana çıkmaktadır.

### 3.7.8. Tahtakurusu

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2018

Süre - 00:16:26

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Tunahan Kurt

Senaryo - U. Deniz Terzioğlu, Tunahan Kurt

**Filmin Özeti:**

İşten eve geç gelmeyi alışkanlık haline getiren İdris, bir gün eve erken geldiğinde içine bir kurt düşer. Genç ve güzel olan İdris'in eşi, İdris eve gelmeden önce ona ilgi duyan erkek arkadaşı ile evde birlikte olmuştur. İdris'in eve gelmesi ile saklanan adamın telefonu çalmasıyla İdris çıldırır ve koltuğa ateş ederek eşine saldırır. İdris'in eşi ise bunun üzerine kendisini kaybederek içinde kalan her şeyi İdris'e söyler. Kadın, sevgilisinin getirdiği bir rujun kendisini kıymetli hissettirdiğini İdris'in kendisi ile ilgilenmediğini söyleyerek evi terk eder.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Kadın üzerinde kurulan iktidar üzerinde eğilen film, bu iktidar süreçlerini iki erkek üzerinden derinleştirmiştir. İdris'in eve sürekli geç gelmesi ve kendisine ilgi göstermemesi sonucunda İdris'in eşi, kendisine ilgi gösteren ve ruj hediye eden sevgilisini gizlice eve alıp birlikte

olmuştur. Bu durumun farkına varan İdris'in kıskançlık krizi ve evde estirdiği ataerkil terörün sonucunda mağdur olan kadın, sonunda dayanamaz ve İdris'in kendi üzerinde kurduğu ataerkil iktidarı yıkarak evi terk eder. Bu bağlamda filmin tematik yöneliminde karşımıza çıkan "Kadın" kavramı ön plana çıkarak dikkat çekmiştir.

### 3.7.9. 2018 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri

İktidarı elinde bulunduran Lider ve artık itaat etmeyen Asiler arasındaki iktidar mücadelesine odaklanan Sonsuz filminin anlatısındaki iktidar kavramı tematik yöneliminde ön plana çıkmıştır.

Suriyeli mülteci Emir ve Türk İlyas'ın futbol seçmelerine katılmak için yaşadıkları serüvene odaklanan Krampon filminin anlatı yapısında dostluk ve mülteci kavramlarının filmin tematik yöneliminde ön plana çıkmaktadır.

On yaşındaki Elif ile on üç yaşındaki ablasının büyüme hikayesini nostaljik bir üslupta derinleştiren Ablam filminin anlatı yapısında büyümek ve kadın kodları filmdeki tematik yönelimde ön plana çıkmaktadır.

Babasının ölümü üzerine annesini şehre getirmek için köye gelen Ali'nin babasının eşyaları ve köpekleri Gümüş'ü ile yaşadığı süreci anlatan Gümüş filminin anlatı yapısında aidiyet kavramı filmin tematik yöneliminde ön plana çıkmaktadır.

Abisi ve annesi ile İstanbul'un arka semtlerinde bir mahallede oturan Bayram'ın abisinin askere gitmesi ile evin geçimini sağlamak için girdiği illegal bir yolda odaklanan Her Şey Yolunda filminin anlatı yapısında işçi kavramı filmin tematik yöneliminde ön plana çıkmaktadır.

Osmanlı dönemini anlatan bir televizyon dizisinde sanat departmanı bölümünde çalışan Cansu'nun yönetmen tarafından sabrının sınanmasına odaklanan İmparatorlukta Zor Bir Gün filmi anlatı yapısındaki kadın kavramı filmin tematik yöneliminde ön plana çıkmaktadır.

Bir savaş muhabiri ile bir mülteci çocuğun sınırda yer alan tren istasyonundaki hikâyesine odaklanan Leke filmi anlatı yapısındaki savaş ve mülteci kavramlarını filmin temasal yöneliminde ön plana çıkartmaktadır.

Eve hergün geç gelmeyi alışkanlık edinmiş İdris'in, eve erken gelmesiyle birlikte eşi üzerinde kurduğu iktidar ve bu iktidarın yıkımına odaklanan Tahtakurusu filminin anlatısındaki kadın kavramı filmin tematik yöneliminde ön plana çıkmaktadır.

2018 yapımı incelediğimiz filmlerin tematik yönelimlerini genel olarak değerlendirecek olursak;

- Sonsuz: İktidar
- Krampon:  Mülteci, Dostluk
- Ablam: Kadın
- Gümüş: Aidiyet
- Her Şey Yolunda: İşçi
- İmparatorlukta Zor Bir Gün: Kadın, İşçi
- Leke: Mülteci, Savaş
- Tahta Kurusu: Kadın

Temaları ön plana çıkmaktadır.

### 3.8. 2019 Yapımı Film Festivallerinde Başarı Sağlamış En İyi Beş Film

Hayri Çölaşan'ın hazırlamış olduğu 2018-2019 yılları arasında düzenlenen ulusal film festivallerinde en çok ödül alan ve festivallere katılım sağlayan 2019 yapımı ilk beş kurmaca kısa filmi incelediğimizde aşağıdaki filmler karşımıza çıkmaktadır; (Çölaşan, 2019, s. 49-53)

- Yılın en iyi birinci filmi: "Bare Giran"
- Yılın en iyi ikinci filmi: "Servis"
- Yılın en iyi üçüncü filmi: "Taş"
- Yılın en iyi dördüncü filmi: "Yağmur Olup Şehre Düşüyorum"
- Yılın en iyi beşinci filmi: "Eksik"

#### 3.8.1. Bare Giran

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2019

Süresi - 00:17:00

Format - Kurmaca, Renkli, Kürtçe

Yönetmen - Yılmaz Özdil

Senarist - Yılmaz Özdil

**Filmin Özeti:**

Advel, Suriye'deki iç savaştan kaçarak kendisine sığınan kız kardeşi ve yeğenlerine bakmaktadır. Yeğenleriyle birlikte belediyede temizlik işleri yapan Advel, belediyenin temizlik işlerinde kullanılan eşekler için yaş kriteri koyması ile işini kaybederler. Bu durum üzerine Advel, ilgili müdürle görüşür. Müdür Advel'e genç bir eşek bulmasını, bu takdirde maaş almaya devam edeceğini söyler. Ancak Advel'in genç bir eşek bulacak parası yoktur. Advel, yeğenlerini de yanına alarak eşek aramaya çıkar ancak bir türlü maddi imkânlarına göre eşek bulamaz. Advel'in yeğeni ise belediyenin istediği eşeğin Suriye'de bıraktıkları eşek olduğunu söyler ve o eşeği getirmek ister. Ancak sınırla köy arasında mayınlı bir arazi olduğu için Advel buna müsaade etmez. Bir sabah uyandığında Salih'i göremeyen Advel, koşarak sınıra gider. Mayın tarlasının tam ortasına yeğeni Salih ve Suriye'deki eşeğini görür.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film, Mardin'de bir belediyenin temizlik işlerini eşeği ve yeğenleri ile yapan Advel'in, serüvenini dramatik eğrisinin merkezinde tutmuştur. Yaşlı bir işçi olan Advel'in belediyenin almış olduğu yeni karar ile eşeğini değiştirmek zorunda olması maddi durumunu zorlayacaktır. Fakat Suriye'deki iç savaştan kaçarak yanına yerleşen kız kardeşi ve yeğenlerine de bakmaktan yükümlü olan Advel, kendisini daha büyük bir çıkmazın içerisinde bulacaktır. Bu bağlamda değerlendirecek olursak filmin anlatısında ön plana çıkan "İşçi" ,"Mülteci", "Kimlik" kavramları ön plana çıkmaktadır.

### 3.8.2. Servis

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2019

Süre - 00:13:34

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Ramazan Kılıç

Senaryo - Ramazan Kılıç

**Filmin Özeti:**

Anadolu'da ücra bir köye yeni atanmış genç kadın öğretmen, sınıfı toparlayarak öğrencilerini ders dönemine hazırlamaktadır. Ancak öğrencilerinin uzak mesafelerde oturmaları ve okul servisinin olmamasını fark eden öğretmen, bu durumu çözmek için milli eğitime başvuruda

bulunur. Bunun üzerine Milli Eğitim tarafından köye bir servis yollanmıştır. Ancak servisin şoförü yoktur. Bu durumu müfettişe ileten öğretmen servisle beraber şoför de istemeleri gerektiğini öğrenir. Okul servisini kullanacak kimse olmayınca öğretmen, muhtardan şoförlük dersi almaya başlar.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film, mesleğine yeni başlamış bir kadın öğretmenin idealist gayeleri doğrultusunda alanı dışında yaptığı fedakârlıklara odaklanmaktadır. Mekân kullanımını taşrada mahrumiyet bölgesi olarak adlandıracağımız bir köyde sürdüren film boyunca dramatik eğrinin merkezinde filmin başkarakteri olan kadın öğretmen ve mücadelelerini görmekteyiz. Bu bağlamda ele alacak olursak filmin anlatısında "kadın" kavramının ön plana çıktığını söyleyebiliriz.

### 3.8.3. Taş

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2019

Süre - 00:12:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Alican Yücesoy

Senaryo - Alican Yücesoy

**Filmin Özeti:**

Lisede öğrenim gören Muzaffer'in yaşadığı mahallede batıl bir inanç vardır. İnsanlar ellerinde bir taşa bağlı olarak yaşamaktadırlar ve bu taşı bıraktıklarında felaketlerinin geleceklerine inanırlar. Muzaffer ise her seferinde bu durumu sorgulayan ama taşı bırakmaya yeltendiği sırada mahalle, okul ve ailesi tarafından baskı gören bir çocuktur. Muzaffer bir gün lise deki dersinde dayanamaz ve taşı bırakır. Okul müdürü ve arkadaşlarının Muzaffer'in bu tepkisine cevabı oldukça sert olmuştur.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film, yaşadığı toplumun kültürel bazı inançlarını sorgulayan ve kabul etmeyen lise öğrencisi Muzaffer'in yolculuğuna odaklanmıştır. Özellikle toplumda kalıplaşmış diyebileceğimiz bazı inançların toplum tabakası tarafından kabul edilmesi, söz konusu inançları sorgulayan

bireylerin ise toplumdan nasıl uzaklaştırıldığı ve cezalandırıldığı filmin anlatısında görünmektedir. Bu bağlamda ele alacak olursak filmin anlatısında ön plana çıkan "Baskı" kavramı tematik yönelimde dikkat çekmektedir.

### 3.8.4. Yağmur Olup Şehre Düşüyorum

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2019

Süresi - 00:14:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Kasım Ördek

Senaryo - Kasım Ördek

**Filmin Özeti:**

Sait, orta yaşlı, karısı ve çocuklarıyla Diyarbakır'da yaşayan bir adamdır. Bozulan radyosunu yapamayan Sait, radyoyla birlikte çarşıya inmeye karar verir ama evden çıkmadan Sait'in bazı detayları unuttuğunu görürüz. Bu detaylar; kızının tekrardan doktora gitmesi, borç verdiği kişiyi hatırlamamak gibi detaylardır. Sait eski radyosunu tamir ettirmek için dükkândan içeri girer bu sırada eski çırağı İsa'yı görür. İsa, Sait'in kızının eski nişanlısıdır ve ayrılmışlardır. İsa, Sait'in bunu kabul etmesini sürekli peşinde gezmemesini söyler ve gider. Sait, İsa'nın söylediği hiçbir detayı hatırlamamaktadır. Kafasındaki soru işaretleri ile birlikte köye yürüyen Sait, bir tanıdığın kendisini görmesi ile at arabasına biner ve köye doğru gider.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Film, Alzheimer olan bir babanın geçmişte yaşadığı bazı önemli detayları hatırlamaması üzerine gerilimini kurmaktadır. Vermiş olduğu borç, kızının hastaneye gidip gitmemesi, kızının eski nişanlısı ile yaşadıkları ve bu durumun bırakmış olduğu psikolojik yıkıntı Sait tarafından unutulmuştur. Tüm bu somut göstergeleri, Sait'in eski ve bozuk olan radyosu ile metaforlaştıran film, Sait'in radyosunu tamir etmeye gitmesiyle tek tek ortaya çıkartır. Bu bağlamda filmin anlatısında öne çıkan tematik yönelimde "Bellek" kavramının ön plana çıktığını söyleyebiliriz.

### 3.8.5. Eksik

**Filmin Künyesi**

Yapım Tarihi - 2019

Süresi - 00:10:00

Format - Kurmaca, Renkli, Türkçe

Yönetmen - Volkan Budak

Senaryo – Volkan Budak

**Filmin Özeti:**

Dağlık bir köyde annesi ile yaşayan küçük çocuk, her sabah annesinin sağdığı sütleri ilçe minibüsüne binerek ilçedeki müşterilerine teker teker dağıtır. Girdiği son evde cenazenin olmasından dolayı sütü bırakamayan küçük çocuk elinde süt bidonu ile tekrardan minibüse binerek köydeki eve döner. Evde ders çalışan çocuğa siparişi veremedikleri sütü ısıtan anne çocuğuna bir bardak süt verir ve çocuk sütü afiyetle içer.

**Filmin Tematik Değerlendirmesi:**

Mekansal atmosfer olarak küçük bir ilçe ve dağlık bir köyde geçen film, anlatısının merkezinde annesinin günlük sağdığı sütleri kapı kapı gezdirerek dağıtan bir çocuğun hikayesine odaklanmaktadır. Özellikle köylerinin bağlı olduğu küçük ilçeye sabahın erken saatlerinde minibüs ile giden çocuk, ilçede oynayan çocukların yanından geçerek süt dağıtmaya gitmektedir. Başkarakter olan çocuğun, diğer çocuklar gibi oynama ve eğlenme şansının olmadığını bu şekilde görselleştiren filmde, siparişi teslim edilemeyen bir sütün annesi tarafından pişirilerek çocuğun önüne konması ile final yapmıştır. Dağıtmış olduğu süte, maddi kaygılar nedeniyle yabancılaşmış olan çocuğun sütü içtikten sonra mutlu olması, ailenin var olan maddi çıkmazları hakkında fikir vermektedir. Bu bağlamda filmin anlatısında ön plana çıkan "Çocuk" ve "İşçi" kavramı tematik yönelimde dikkat çekmektedir.

### 3.8.6. 2019 Yapımı Filmlerin Tematik Yönelimleri

Temizlik işlerinde kullanılan eşeklerle ilgili belediyenin aldığı karar üzerine maaşı kesilen Advel ve yeğenlerinin eşek arama serüvenlerini anlatan Bare Giran filmi anlatısındaki mülteci, işçi, kimlik kavramları filmin tematik yöneliminde ön plana çıkmıştır

Anadolu'nun ücra bir köyüne yeni adan kadın öğretmenin okul servisi ile girmiş olduğu maceraya odaklanan Servis filmi, anlatısındaki kadın kavramı filmin temasal yöneliminde ön plana çıkmaktadır.

Yaşadığı mahallenin değerleri ile arasında çatışma olan liseli Muzaffer'in içinde bulunduğu toplum ile çatışmasına odaklanan Taş filmi, anlatısındaki baskı kavramı filmin temasal yöneliminde ön plana çıkmaktadır.

Alzheimer hastası olan Sait'in unuttuğu anılarla yüzleşmesine odaklanan Yağmur Olup Şehre Düşüyorum filmi anlatısındaki bellek kavramını filmin tematik yöneliminde ön plana çıkartmıştır.

Annesinin sağdığı sütleri her sabah erkenden kalkarak ilçede satan küçük bir çocuğun serüvenine odaklanan Eksik filmi anlatısındaki çocuk ve işçi kavramlarını filmin tematik yöneliminde ön plana çıkartmıştır.

2019 yapımı incelediğimiz filmlerin tematik yönelimlerini genel olarak değerlendirecek olursak;

- Bare Giran: İşçi, Mülteci, Kimlik
- Servis: Kadın
- Taş: Baskı
- Yağmur Olup Şehre Düşüyorum: Bellek
- Eksik: Çocuk, İşçi

Temaları ön plana çıkmaktadır.

Tablo 1. Tematik Yönelimlerinde "Kadın" Kavramını Öne Çıkartan Filmler.

| FİLM ADI | YAPIM YILI |
|---|---|
| Evicko | 2012 |
| Dönüşüm "Dönüşebildiğiniz Kadar" | 2012 |
| Dört Yapraklı Yonca | 2013 |
| Salı | 2015 |
| Abiye | 2017 |
| Ablam | 2018 |
| İmparatorlukta Zor Bir Gün | 2018 |
| Tahtakurusu | 2019 |
| Servis | 2019 |

| Tablo 2. Tematik Yönelimlerinde “İşçi” Kavramını Öne Çıkartan Filmler. | |
|---|---|
| FİLM ADI | YAPIM YILI |
| İs | 2012 |
| Suret | 2013 |
| Baba | 2014 |
| Adem Başaran | 2014 |
| Sonuç | 2015 |
| Beyoğlu Sineması | 2016 |
| Abiye | 2016 |
| Hastabakıcı | 2017 |
| 3,5 Lira | 2017 |
| Her Şey Yolunda | 2018 |
| İmparatorlukta Zor Bir Gün | 2018 |
| Bare Giran | 2019 |
| Eksik | 2019 |

| Tablo 3. Tematik Yönelimlerinde “Baskı” Kavramını Öne Çıkartan Filmler. | |
|---|---|
| FİLM ADI | YAPIM YILI |
| 1982 | 2012 |
| Bir Maç Günlüğü | 2013 |
| Nar Zamanı | 2014 |
| Tabu | 2014 |
| Sonuç | 2015 |
| 7 Santimetre | 2016 |
| Güney Kutbu | 2016 |
| Taş | 2019 |

| Tablo 4. Tematik Yönelimlerinde “Kimlik” Kavramını Öne Çıkartan Filmler. |
|---|

| FİLM ADI | YAPIM YILI |
|---|---|
| Adem Başaran | 2014 |
| Ziazan | 2014 |
| Azad | 2015 |
| Gül Ali | 2015 |
| Bare Giran | 2019 |

Tablo 5. Tematik Yönelimlerinde "Mülteci" Kavramını Öne Çıkartan Filmler.

| FİLM ADI | YAPIM YILI |
|---|---|
| Roya | 2014 |
| Çevirmen | 2015 |
| Penaber | 2017 |
| Tel | 2017 |
| Krampon | 2018 |
| Leke | 2018 |
| Bare Giran | 2019 |

## SONUÇ

Yedinci ve son sanat dalı olarak adlandırdığımız sinema, ortaya çıktığı ilk yıllardan beri her zaman gündemde olmuş ve birçok iktidar mekanizması ile doğrudan ve ya dolaylı olarak ilişki içerisinde bulunmuştur. Bu bağlamda sanat ve iktidar kavramını birbirinden bağımsız iki kavram olarak düşünmemek ve bu iki kavramı multidisipliner kavramlar olarak ele almak daha doğru olacaktır.

Tarihsel süreçte ilk sanatsal çalışma olarak ele alınan mağara duvarlarındaki doğa ve hayvan resimlerinin, insanın doğaya karşı olan iktidarını temsil etmesi, ortaçağda kilisenin ressamlara yaptırdığı tablolar, monarşi sahibi kralların yaptırdığı mimari eserler, tablolar, heykeller yüz yıllar öncesinde karşımıza çıkan sanat ve iktidar etkileşimini gösteren somut örneklerdir. Bu bağlamda iktidarın sanatı ve sanatçıyı doğrudan etkilendiği gerçeği kaçınılmaz bir tespit olarak ön plana çıkmaktadır.

İktidar ve sanat arasında ki ilişki ilk olarak akıllara yasakları ve sansürleri getirmektedir. Yasakların ve sansürlerin iktidar mekanizması tarafından sık kullanıldığı bir gerçek olsa da, sanat ve iktidar ilişkisinde iktidarın sanat üzerinde ki hâkimiyeti her zaman geriletici sonuçlar doğurmamıştır. Özellikle Rönesans döneminde çağının başyapıtı olan eserleri ortaya koyan sanatçıların çoğunun kiliseye bağlı sanatçılar olduğunu unutmamak gerekir. Bu açıdan ele alacak olursak sanat kavramını iktidar kavramından ayırmamız mümkün değildir. Çünkü iktidar hayatın her yerindedir ve kaçınılmaz bir süreçtir.

Sanat ve iktidar arasında ki ilişkinin sanayi devrimi öncesi daha tekdüze olduğunu belirtmemiz mümkündür. İktidar mekanizmalarının dini kurumlar, monarşilere dayanması dönem itibariyle üretilen sanat eserlerinde ki içeriği de etkilediği görülmektedir. Ancak sanayi devrimi sonrasında iktidar sahiplerinin çoğalması, ekonomik iktidarın diğer iktidar türlerinin önüne geçmesi şüphesiz ki sanat yapıtlarını da etkilemiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan popüler kültür ve kültür endüstrisi kavramı oldukça önemlidir. Belli estetik algılarla ve belli kodlar ile sonsuz bir döngü içerisinde üretimini sürdüren kültür endüstrisi bir iktidar mekanizması olarak sanat kavramını sıradan ve tek tip haline getirerek, Benjamin'in söz ettiği sanat yapıtındaki aurası'nı kaybetmesine sebebiyet vermiştir.

Kültür endüstrisi dışında yüksek kültür alanında üretim yapan sanatçıların üretmiş oldukları yapıtlar her ne kadar kültür endüstrisi tarafından üretilen yapıtlar gibi tek tip olmasa da, tüketim mekanizması olarak benzer bir süreçten gittiğini görmekteyiz. Özellikle bankaların sponsorluğunda yapılan yüksek kültüre ait sanatsal aktivitelerde üst zümrelerin statülerini göstermek için sanatsal yapıtları tüketmeleri, sanat yapıtının karşılaştığı bir başka iktidar sürecinin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüm bu süreçler sonucunda tartışmamız gereken bir başka konu, sanat yapıtının estetik unsurlarının dışında sanat yapıtını üreten sanatçının kendisidir. Sanatçının yaşamsal döngüsünü devam ettirmesi veya sanatsal üretim yapabilmesi için ekonomik bir girdisinin olması gerektiğini unutmamak gerekir. Bu bağlamda ekonomik iktidarın sanatı ve sanatçıyı destekleyen maddi ayrıcalıkları sanat yapıtlarının üretimi açısından oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Tüm bu gerekçeler doğrultusunda, sanat yapıtını iktidarın kalıplaştırdığı estetik değerlere göre üreten sanatçının en büyük motivasyonu, maddi kazanç ve statü olarak dikkat çekmektedir.

Sanat yapıtı üzerindeki iktidarı ele alırken, karşımıza çıkan bir çok kavram olacaktır. Özellikle coğrafyalar arası bir ayrımı ve iktidarı ortaya koyan oryantalizm kavramının sanat eserlerine

olan doğrudan ve ya dolaylı etkisinin önemini vurgulamak gerekir. Batı'nın, Doğu'yu gördüğü göz olarak adlandırabileceğimiz oryantalizm, üretilen sanatsal yapıtlarda da karşımıza çıkmaktadır. Sinema filmlerini ele alacak olursak anlatısının merkezinde veya bir kısmında Doğu'ya ait olan kavramları ve kodları belirli önyargılarla ve ya alışılagelmiş kalıplarla ele alındığını görmekteyiz. Söz konusu kalıpların ve kodların Batı fantezilerine dayanarak üretildiği ve gerçeğe dayanmadığını bu aşamada belirtmek gerekir. Doğu, genelde mistik deneyimler yaşatan, baskının ve kötlüğün ön planda olduğu, cehaletin ve geri kalmışlığın göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu kodları sinema filmlerine ve ya gündelik hayatın içerisine yerleştiren oryantalizm, Batı'nın doğu üzerinde kurmuş olduğu iktidarın özeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle kötü olarak ele aldığı Doğu'nun karşısına kendisini iyi olarak konumlandıran Batı, kurmuş olduğu hegemonyaları ve iktidarını toplumsal tabanda meşrulaştırmaktadır.

Sanat yapıtının iktidar, hegemonya, kültür, küreselleşme ile geçirdiği serüveni tarihsel süreçte sürekli kendisini belli etmiştir. Sinema ise ortaya çıktığı dönemde özellikle kent merkezlerinde büyük bir fenomen haline gelmiş ve toplumun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Ortaya çıktığı dönem itibariyle küreselleşmenin, liberal politikaların, teknolojik gelişmelerin hızla devam etmesi şüphesiz ki sinemayı da etkilemiştir. Üretim aşamalarını düşünecek olursak teknolojik gelişmelerle doğrudan bağlantılı olan Sinema, gelişimini sürdürerek devam etmiş, toplumsal tabanda, sanatsal fonksiyonlarını da ön plana çıkartarak kabul görmüş bir sanat olarak dikkat çekmiştir.

Sinemanın kitlesel araçlardan biri olması, ticari yönünü ön plana çıkartmış, bunun sonucunda üretim formasyonunda iki farklı yönelim tarihsel süreçte dikkat çekmiştir. Bunlardan ilki Hollywood film endüstrisinin başını çektiği ana akım üretim modelidir. Sinemanın kitlesel bir araç olması çerçevesinde, üretim motivasyonunu oluşturan ana akım düşünce, eğlence kavramını sinema filmlerinin anlatasında ön plana çıkartarak geniş kitlelere hitap etmeyi hedeflemiştir. Bunun sonucu, sinema filmlerinin birer tüketim metası haline gelmesi, üretilen her içeriğin birbirine benzemesi olarak karşımıza çıkmıştır. Sanatsal yapıtın özgün ve biricik olma özelliğini göz ardı eden ana akım film üretim sistemi, görüldüğü üzere ticari kaygılarını ön planda tutmuştur.

Ana akım film üretim sisteminin tam karşısında kendisini konumlandıran film festivalleri, tarihsel süreçte ortaya ilk çıktığında sinemanın sanatsal kodlarını korumayı ve bu bağlamda farklı ülkelerden gelen uluslararası filmlerdeki kültürel zenginlikleri önemsemişlerdir. Ticari

bir kaygıdan ve fabrikasyon üretimden ziyade, sanat yapıtının özgünlüğünü ön plana çıkaran film yönetmenleri, çekmiş oldukları sinema filmlerini film festivallerine yollayarak seyircilerle buluşmaya başlamışlardır. Film festivallerini bu bağlamda sadece filmlerin gösterim yerleri olma özelliğinin ötesine geçerek filmleri fonlayan, bağımsız sinema üreticilerini organizasyonu dahilinde buluşturan etkinlikler olarak ön plana çıkmıştır.

İki farklı üretim modelini ele aldığımız bu süreçte ortaya çıkan filmleri kabaca genellemek gerekirse; ana akım üretim modeli sonucunda üretilen sinema filmlerinin sinema salonlarında seyirciyle buluşan gişe filmleri, sanatsal kaygı ile üretilen ve film festivallerinde seyirci ile buluşan filmler ise bağımsız filmler olarak adlandırabiliriz.

Gişe ve bağımsız sinema filmleri bağlamında kısa film üretimini ele alacak olursak, kısa filmlerin bağımsız filmlere daha yakın olduğunu belirtmemiz gerekecektir. Üretim mekanizmasının minimal ölçekte olması ve herhangi bir ticari tüketim ağına bağlı olmadığı için içeriğinde, sağlamış olduğu özgürlük ve avangard ruh kısa filmlerde ön plana çıkan özellikler olarak dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra tarihsel süreçten günümüze kadar, kısa filmlerin gösterim alanlarının film festivalleri seçkisi olduğu gerçeği de gözler önündedir. Görüldüğü üzere sektörel anlamda belirli bir dağıtım mekanizmasının olmaması ve üretim koşullarının sağladığı özgürlük, kısa filmleri bağımsız filmlerin kategorisine almamamızı sağlamıştır.

Kısa filmler, teknolojik imkânların artması, üniversitelerin sinema bölümlerinde eğitim gören öğrencilerin düzenli olarak film üretmesi ile Dünyada ve Türkiye'de oldukça yaygın olarak üretilmeye başlamıştır. Niceliksel verilerinin yanı sıra niteliksel olarak da günden güne gelişerek serüvenine devam etmektedir. Türkiye özelinde birçok ulusal ve uluslararası film festivallerinde kısa film kategorileri bulunmaktadır. Bunun yanı sıra sadece kısa filmleri kabul eden Akbank Kısa Film Festivali, İzmir Kısa Film Festivali, İfsak Kısa Film Festivali gibi her sene düzenli olarak düzenlenen festivaller dikkat çekmektedir.

Bu bağlamda Hayri Çölaşan'ın her sene düzenli olarak yayınladığı festival raporlarına dayanarak, 2012 – 2019 yılları arasında film festivallerinde öne çıkan elli üç filmi incelediğimizde bazı kodların, filmlerin temalarında düzenli olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu temalar arasında "Kadın", "İşçi", "Mülteci", "Kimlik", "Baskı" gibi kavramları temalarında barındıran kısa filmlerin, film festivalleri tarafından her sene festival programlarına alındığını ve ya ödüllendirildiğini görmekteyiz.

Araştırmalarımız çerçevesinde "Kadın" kavramını tematik yöneliminde ön plana çıkaran filmler; Evicko(2012), Dönüşüm " Dönüşebildiğiniz Kadar"(2012), Dört Yapraklı Gonca( 2013), Salı(2015), Abiye(2017), Ablam(2018) İmparatorlukta Zor Bir Gün(2018), Tahtakurusu(2018), Servis (2019) olarak tespit edilmiştir. Söz konusu filmlerin kadın meselesini ele alış biçimlerine bakacak olursak ağırlıklı olarak kadınların görmüş olduğu toplumsal baskı, cinsiyet eşitsizlikleri, psikolojik ve fiziksel şiddet üzerinden yaklaşıldığını görmekteyiz. Bu yaklaşımların dışında kalan "Ablam" "Servis", filmi kadın kavramına farklı yaklaşımı ile dikkat çekmiştir. Servis filmi, anlatısındaki başkarakteri genç öğretmenin, idealist kişiliği doğrultusunda vermiş olduğu emeği ön plana çıkarmayı tercih etmiştir. Ablam filminde ise bir çocuğun gözünden ablasının ergenliğe girerek çocukluktan kadınlığa geçiş evresi sunulmuştur. Araştırma kapsamımız içerisinde olan 2014 ve 2016 yılları arasında kadın kavramını tematik yöneliminde ön plana çıkaran bir film tespit edilmemiştir.

İşçi kavramını tematik yönelimlerinde ön plana çıkaran filmler; İs(2012), Suret(2013), Baba(2014), Adem Başaran(2014), Sonuç(2015), Beyoğlu Sineması(2016), Abiye(2017), Hasta Bakıcı(2017), 3.5 Lira (2017), Her Şey Yolunda(2018), İmparatorlukta Zor Bir Gün(2018), Bare Giran(2019), Eksik(2019) olarak dikkat çekmektedir. Görüldüğü üzere İşçi kavramını tematik yönelimlerinde ön plana çıkartan filmler araştırmamızı yaptığımız yıllar içerisinde her sene film festivalleri tarafından ön plana çıkartılmışlardır. Söz konusu filmlerin işçi kavramını ele alış biçimi farklılıklar göstermektedir. Ancak ağırlıklı olarak dramatik eğrilerinde, yoksulluk çeken ve geçim derdinde olan karakterlerin motivasyonlarını görmekteyiz. Suret ve 3.5 Lira filmlerinde, diğer filmlerden farklı olarak ön plana çıkan karakter motivasyonları, aşk kavramı çerçevesinde ele alınmıştır.

İncelediğimiz filmlerin tematik yönelimleri kapsamında ön plana çıkan bir başka kavramda "Baskı" olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda "Baskı" kavramını tematik yönelimlerinde ön plana çıkartan filmler; 1982(2012), Bir Maç Günlüğü(2013), Nar Zamanı(2014), Tabu(2014), Sonuç(2015), 7 Santimetre(2016), Güney Kutbu( 2016), Taş(2019) olarak dikkat çekmektedir. Tematik yönelimlerinde baskı kavramını ön plana çıkartan filmleri kavramı ele alış şekillerine bakacak olursak, çekildikleri dönemin ya da yakın dönemde gerçekleşen olaylar ile ilgili olduğunu görmekteyiz. Örneğin; Gezi Parkı olaylarına ithafen çekilen Bir Maç Günlüğü ve Tabu filmleri, 1980 darbesine ithafen çekilen 1982 ve Nar Zamanı filmleri, 2015 ve 2016 yılları arasında Türkiye'de sıkça yaşanılan terör olaylarına ithafen çekilen Güney Kutbu filmlerini örnek olarak gösterebiliriz. Bunların dışında kalan Taş ve 7 Santimetre filmleri mahalle baskısını ön plana çıkartmaktadırlar.

Tematik yönelimlerinde mülteci ve kimlik kavramlarını ön plana çıkartan filmleri incelemeden önce söz konusu iki kavramının incelediğimiz filmlerde ki benzerlikleri üzerine bir takım değerlendirmeler yapmakta fayda olacaktır. Öncelikle incelediğimiz filmler arasında Kürtçe çekilen her filmi, "kimlik" çatısı altına almadık. Kimlik üzerinden değerlendirdiğimiz filmlerde konuşulan dilden ziyade etnisitenin politik, kültürel, ideolojik özelliklerini ön plana çıkartan anlatıları referans olarak almayı tercih ettik. Bu bağlamda; Adem Başaran(2014), Ziazan(2014), Azad(2016), Gül Ali(2016) filmlerinin tematik yönelimlerinde kimlik kavramının ön plana çıktığını tespit ettik. Bunun dışında mülteci kavramının, aynı zamanda kimlik kavramı ile iç içe olmasından dolayı ele aldığımız mülteci filmlerinde kimlik kavramını da tespit etmemize sebep olmuştur. Bu bağlamda; Çevirmen(2015), Penaber(2017), Tel(2017), Krampon(2018), Leke(2018), Bare Giran( 2019) filmlerinde Suriyeli mülteciler ön plana çıkarken, Roya(2014) filminde Afgan mülteciler ön plana çıkmıştır.

Kimlik kavramını temalarında ön plana çıkaran filmlerin kavrama yaklaşım biçimlerine baktığımız zaman, egemen olan kültürün ve ya kimliğin, alt kültürlere karşı politik, kültürel, sosyolojik hegemonyalarını ele aldığını görmekteyiz. Mülteci filmleri özelinde ise karşımıza yalnızca olay örgüsü ve dramatize edilmiş sahnelerden oluşan anlatılar çıkmaktadır. Mültecilerin zorluk içerisindeki yaşamları ya da ülkelerinden nasıl göç ettikleri sığ bir anlatı ile ele alındığı gözükmektedir.

Tüm bu araştırmaların sonucunda festivaller tarafından ödüllendirerek ön plana çıkan filmlerin tematik yönelimleri ve öne çıkardıkları kavramları ele alış biçimlerinin her sene aynı olduğunu görmekteyiz. Film festivallerinin tarihsel süreçte ortaya çıkarken edinmiş olduğu vizyonun ana akım üretim sistemindeki tek düzeliğe karşı konulmuş bir tepki olduğunu tekrar hatırlatmak isteriz. Bu bağlamda film festivallerinin var olan bir iktidara karşı yeni bir iktidar olarak aynı yöntemleri farklı eller üzerinden uyguladığı sonucuna varmak yanlış olmayacaktır. Günün sonunda eleştirdiği şeyin kendisine dönüşen film festivalleri, güvenli alan olarak gördükleri temaların işlendiğin filmleri seçkilerine alarak birer "kapalı devre sistem" kurduğu gözükmektedir.

Film festivallerinin birer kurumsal kimliklerinin olduğu ve kurumsal kimliklerin ideolojilerini yansıttıkları gerçeğini unutmamak gerekir. İşçi, kadın, mülteci, baskılanan insanlar, kimlik gibi kavramların birer direnişi ve azınlığı çağrıştırdığı, bunun sonucunda sanatında iktidar tarafından dışlanan kesimlerin yaşadığı süreçlere odaklanması gayet normal karşılanmalıdır. Ancak her sene aynı kavramları, aynı şekilde ele alan ve biçimlerinden, içeriklerine kadar

fabrikasyon olan filmlerin özgünlüğü ve sanatsal değerleri önemli bir tartışma konusudur. Çünkü film festivalleri tarafında ön plana çıkartılan tematik yönelimlerin bazı yönetmenler tarafından kariyerist ve çıkarcı niyetlerle çekilip çekilmediğini ancak bu tartışma ile anlayabiliriz.

Tüm bu tartışmaların dışında film festivallerinin tarih sahnesine Batı'dan çıkması, kurumsal yapılarını ve ideolojilerini oryantalizm üzerine temellendirdiklerine yönelik bir takım göstergeler karşımıza çıkmaktadır. Batı merkezli film festivallerinin majör diyebileceğimiz önemli festivaller olması, farklı coğrafyalarda yapılan film festivallerinin kurumsal yapısını da etkilemektedir. Sanatta ve film festivallerinde iktidarın Batı olması, düzenlenen festivallerde ve üretilen filmlerde de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle araştırmamız kapsamında, filmlerin ön plana çıkan tematik yönelimlerini ve Batı'nın, Doğu'yu gördüğü göz olan oryantalizmi beraber düşünecek olursak karşımıza karşımıza farklı sonuçlar çıkmayacaktır.

Film festivallerinin, festival seçkilerini oluştururken uygulamış olduğu belirli tematik kıstaslar şüphesiz ki Türk Sinemasında üretilecek olan özgün ve yerel bir dilin ortaya çıkmasına engel olmaktadır. Çünkü film festivallerinde seçkiye kalmak isteyen kısa film yönetmenleri güvenli alan olarak gördükleri bu temaları belirli kalıplarda çekerek özgünlüklerini törpüleyeceklerdir. Her ne kadar araştırma kapsamımızı kurmaca kısa filmler üzerinde tutmuş olsak da, kısa film üreten yönetmenlerin sinema serüvenlerinin ilerleyen yıllarında uzun metraj film üreticisi olma adaylarının olduğunu da unutmamak gerekir. Film festivallerinin sergilemiş olduğu bu hegemonyayı hazmederek üretim mekanizmalarını şekillendiren film üreticileri uzun metraj filmlerinde de aynı tematik yönelimlerle karşımıza çıkacaklardır. Uzun metrajlı filmlerin tematik yönelimleri ayrı bir araştırma konusu olsa da, günümüzde kısa filmlerde karşımıza çıkan benzer temaların uzun metraj filmlerde de karşımıza çıkması da ayrı bir gerçeklik olarak dikkat çekmektedir. Türk sinemasında üretilen filmler üzerinde fabrikasyon bir hayalet gibi dolaşan tematik yönelimler film festivallerinin iktidarı ve hegemonyasının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

# KAYNAKÇA


Abisel , N., & Eryılmaz , T. (2011). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. M. İri içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar.* İstanbul: Derin Yayınları.

Adalı, B. (1986). . *Belgesel Sinema Belgesel Sinemanın Doğuşu İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması.* İstanbul : Hil Yayın .

Adorno, T. (1990). *Eleştiri, Toplum Üstüne Yazılar.* İstanbul: Belge Yayınları .

Adorno, T. (2016). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi.* İstanbul: İletişim Yayınları .

Adorno, T., & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Akad, A. (2008). Popüler Kültür ve Pop Art'ta Yazı-İmge Birlikteliği. *Yüksek Lisans Tezi* . Hatay , Türkiye : Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akgül, A. E. (2006). Popüler Kültür–Televizyon İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Yüksek Lisans Tezi* . Aydın , Türkiye : Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aktan, C. C., & Vural, İ. Y. (2004). *Globalleşme Fırsat mı, Tehdit mi?* İstanbul : Zaman Kitapevi .

Alıcı, S. (2017). 19.Yüzyılda Sanatın Başkenti Paris ve İzlenimcilik Akımı. *İdil Dergisi*, 2977-2998.

Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin Ideolojik Aygıtları.* İstanbul: İthaki yayınları .

Anbarlı, O. (2017). Kısa Film Yapım Süreci Ve Bu Festival Ödüllerine Olan Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul , Türkiye : Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

Arık, B. (2004). *Medya ve Kültür Çalışmaları Kapsamında Kültürel Çalışmalar Ekolüne Bir Bakış",Medyada Yeni Yaklaşımlar İçinde.* Konya : Eğitim Kitabevi.

Arlı, A. (2009). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Şerif Mardin.* İstanbul: Küre Yayınları .

Arslantepe, M. (2015). *Bir Film Çekmek, Kompozisyon-Senaryo-Kurgu.* İstanbul: Umuttepe Yayınları .

Arslantürk, Z., & Amman , M. (2000). *Sosyoloji* . İstanbul: Kaknus Yayınları.

Asiltürk, F. (2019). Popüler Kültür Tüketimi Ve Basılı Popüler Kültür Tüketim Nesnelerinin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı . *Yüksek Lisans Tezi* . Isparta, Türkiye : Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Aslan, N. (2005). *Dünya Ekonomisinde Gelişmeler: Küreselleşme.* Ankara: Ekin Yayınevi.

Aydemir, Ö. (2010). Kitle İletişim Araçlarının Gençler Üzerindeki Etkileri: Kütahya Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*. Kütahya, Türkiye: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aydın, H. (1995). Canlandırma Sineması. *Ve Sinema* .

Aydoğan, E. B. (2014). Walter Benjamin ve Sanat Yapıtının 'AURA'sı. *Akdeniz Sanat Dergisi,* 27-33.

Baharoğlu, Ö. (2006). *Oryantalizm İslam ve Türkler.* İstanbul: Toker Yayınları.

Başçı, E. (1990). "Günümüzde Kültür-Sanat Değerleri ve EtkinliklerininTurizmle Etkileşiminin Düşündürdükleri. *Anatolia*, 11-14.

Başol, Ö. (2010). *Senaryo Kitabı Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri.* İstabul : Pana Film.

Batmaz, V. (2006). *Medya Popüler Kültürü Gizler*. İstanbul : Karakutu Yayınları .

Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri.* İstanbul : Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Sanatın Komplosu.* İstanbul : İletişim Yayınları.

Baudrilliard, J. (2011). *Nesneler Sistemi* . İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Bauman, Z. (2006). *Küreselleşme - Toplumsal Sonuçları.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları .

Bauman, Z. (2009). *Sosyolojik Düşünmek.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Berger, P. L., & Huntington, S. P. (2003). *Bir Küre Bin Bir Küreselleşme.* İstanbul : Kitap Yayınevi .

Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası.* İzmir : Aşina Kitaplar.

Biryıldız, E. (2012). *Sinemada Akımlar.* İstanbul : Beta Basım Yayın .

Budak, S. (2000). *Psikoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Bulut, Y. (2004). *Oryantalizmin Kısa Tarihi.* İstanbul: Küre Yayınları.

Bulut, Y. (2012). Orientalism'in Ardından. *Sosyoloji Dergisi,* 1-57.

Burger, P. (2003). *Avangard Kuramı.* İstanbul : İletişim Yayınları .

Buyan, B. (2007). Küreselleşme ve Sinema. *Sosyal Bilimler Dergisi ,* 214-226.

Can, A. (2005). *Kısa Film.* Konya : Tablet Kitabevi .

Canbolat, N. (2003). Foucault. *Kadife Karanlık* (s. 86). içinde İstanbul: Su Yayınları .

Chion, M. (2003). *Bir Senaryo Yazmak.* İstanbul : Agora Kitabevi .

Cinoğlu, M. F. (2018). festival ideolojisi ve ekonomisi. *TRT Akademi ,* 454-549.

Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları - Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler.* İstanbul : Kalkedon Yayınları.

Cooper, P. (2005). *Kısa Film Yazmak.* İstanbul : Es Yayınları.

Costello, J. (2010). *Senaryo Yazımı.* İstanbul : Kalkedon Yayınları .

Crafton, D. (2003). Sessiz Film Hileler ve Canlandırma Sineması. G. N. Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 95-1003). İstanbul : Kabalcı Yayınevi .

Çelenk, S. (2008). *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar Uzlaşmalar.* Ankara: De Ki Basım Yayım .

Çelik, N. B. (2005). *İdeolojinin Soykütüğü 1 : Marx ve İdeoloji.* Ankara: Bilim ve Sanat yayınları .

Çelikcan, P. (2014). Film Yapımı: Fikir'den Gösterim'e. S. Yıldız içinde, *Sinema Dili Beyaz Perdeyi Yaratanlar.* İstanbul : Su Yayınları .

Çiftçi, A. (2011). Belgesel-Kurmaca Sınırında: Sıradan Olanın Öyküleri. H. Aytekin içinde, *Belgesel Sinema 2009–2010.* İstanbul: BSB Yayınları.

Çölaşan, H. (2013). *2012 – 2013 Yılı Film Festivalleri Değerlendirmesi* . Ankara : Kameraarkası.org.

Çölaşan, H. (2014). *2013 – 2014 Yılı Film Festivalleri Değerlendirmesi* . Ankara : Kameraarkası.org.

Çölaşan, H. (2015). *2014 – 2015 Yılı Film Festivalleri Değerlendirmesi* . Ankara : kameraarkası.com.

Çölaşan, H. (2016). *2015 – 2016 Yılı Film Festivalleri Değerlendirmesi* . Ankara : kameraarkası.org.

Çölaşan, H. (2016). *2015 – 2016 Yılı Film Festivalleri Değerlendirmesi* . Ankara : kameraarkası.org.

Çölaşan, H. (2017). *2015 – 2016 Yılı Film Festivalleri Değerlendirmesi* . Ankara: kameraarkası.org.

Çölaşan, H. (2019). *2019 Yılı Film Festivalleri Değerlendirmesi* . Ankara : kameraarkası.com.

Debord, G. (2016). *Gösteri Toplumu* . İstanbul : Ayrıntı Yayınları .

Değirmenci, K. (2017). Sanat Sosyolojisi Üzerine: Belirli Kavramsal Gerilimler ve İkilikler. *YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ*, 01-09.

Dellaloğlu, B. (2003). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum.* İstanbul : Bağlam Yayıncılık .

Dinçer, S. M. (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler.* Ankara : Doruk Yayıncılık .

Dollot, L. (1991). *Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür.* İstanbul: İletişim Yayınları .

Dural, A. B. (2012). ANTONIO GRAMSCI VE HEGEMONYA . *Elektironik Sosyal Bilimler Dergisi*, 309-321.

Eagleton, T. (2015). *İdeoloji.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Elmas, H. (2019). Film Festivallerinin Kısa Film Yapımına Etkisi . *Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul , Türkiye : Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

Erdoğan, İ. (1994). *İletmelerde Davranış.* İstanbul : Beta Basım Yayım Dağıtım .

Erdoğan, İ., & Alemdar , K. (2005). *Popüler Kültür Ve ĠletiĢim Halk Kültürü Kitle Kültürü Ve Popüler Kültürün Üretim Dağıtım Tüketim Pratiklerinin Doğası.* Ankara : Genel Yayın ve Dağıtım.

Ergün, E. (2013). Foucault Düşüncesinde Mekanın Politikası / Hapishane ve Tımarhane Bağlamında. *FelsefeLogos*.

Erkızan, H. N. (2002). "Küreselleşmenin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri Üzerine. *Doğu-Batı*, 65-79.

Etikan, H. (Yöneten). (2007). *Türkiye'de Kısa Filmin Tarihi* [Sinema Filmi].

Evren, B. (1995). Sinema Tarihimizin Bilinmeyen İlk Filmleri (1905-1914). *Antrakt* .

Evren, B. (1998). *Film Festivalleri ve Ankara film Festivali.* Ankara: Kitle İletişimi Araştırma Vakfı.

Evren, B. (2003). *Türk Sinemasının Doğum Günü.* İstanbul : Lale Yayıncılık.

Fener, S. (2014). *İngilizceden Türkçeye Açıklamalı Sinema Televizyon Video Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Yitik Ülke Yayınları .

Field, S. (2013). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri (Çev. Şerif Erol).* İstanbul : Alfa Yayınları .

Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak.* Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları .

Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş.* Ankara : Bilim ve Sanat Yayınları .

Foucault, M. (2000). *Hapishanenin Doğuşu.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları .

Foucault, M. (2003). *İktidarın Gözü.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar* . İstanbul: Ayrıntı Yayınları .

Foucault, M. (2007). *İktidarın Gözü.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma* . İstanbul: Ayrıntı Yayınları .

Foucault, M. (2011). *Entelektüelin Siyasi İşlevi.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freeden, M. (2011). *İdeoloji.* İstanbul: Dost Kitabevi .

Freeman, C. (2010). *Mısır, Yunan ve Roma.* Ankara : Dost Kitabevi.

Gans, H. J. (2018). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür.* İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.

Gençay, B. (2008). Uçurumları Sevenlerin Kanatları Olmalıdır Belgesel Sinemaya Belgeselcinin İçsel Yolculuğu Açısından Bir Bakış. B. S. Birliği içinde, *Belgesel Sinema* . İstanbul : BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını .

Gomery, D. (2003). Hollywood'un Yükselişi, Hollywood Stüdyo Sistemi. G. N. Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi .

Güngör, N. (1999). *Popüler Kültür ve İktidar.* Ankara : Vadi Yayınları .

Güngör, Ş. (1996). Kısa Metraj Film Kısa Film. S. M. Dinçer içinde, *Türk Sinemasında Kısa Film.* Ankara : Kiv Yayıncılık .

Güngör, Ş. (1996). Öykülü Kısa Film. *Antrakt Dergisi*.

Gürçınar, P. (2015). Althuser ve Marks'ın İdeoloji Kavramlarının Karşılaştırması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 449-457.

Hall, S., Gustafsson, B., Lumley, B., Blum, W., & McLennon, G. (2014). *İdeoloji Üzerine.* İstanbul: Pales Yayınları.

Hentch, T. (1996). *Hayali Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı.* İstanbul: Metis Yayınları.

Heywood, A. (2007). *Siyasi İdeolojiler.* Ankara : Adres.

Hollingsworth, M. (2009 ). *Dünya Sanat Tarihi.* İstanbul : İnkilap Kitabevi.

Horkheimer, M., & Adorno, T. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

*https://www.cinemaximum.com.tr/odullu-kisalar-filmi*. (2018). https://www.cinemaximum.com.tr/: https://www.cinemaximum.com.tr/odullu-kisalar-filmi adresinden alındı

Hünerli, S. (2005). *Canlandırma Sineması Üzerine.* İstanbul : Es Yayınları .

İnankur, Z., & Germaner , S. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye.* İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

İri, M. (2011). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar.* İstanbul : Derin Yayınları .

Jarvie, I. C. (1993). Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme. *25. Kare* .

Jessop, B. (2005). *Hegemonya, Post-Fordizm ve Küreselleşme Ekseninde Kapitalist Dev- let.* İstanbul : İletişim Yayınları .

Kalafatoğlu, Ş. T. (2003). DİJİTAL OYUNLARIN BELGESEL NİTELİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME. *Yüksek Lİsans Tezi* . Ordu , Türkiye : Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaliç, S. (1992). *Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi.* İstanbul: Hil Yayın .

Kaliç, S. (1992). *Sabri Kaliç'ten Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi.* İstanbul : Hil Yayınları .

Kalkan, F. (2014). *Animasyon Sineması Ve Hayvan Karakterleri.* İstanbul : Başka Yerler Yayınları .

Kapani, M. (2007). *Siyaset Bilimine Giriş.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Kaplan, Y. (2003). Türkiye Sineması. G. N. Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 740-745). İstanbul : Kabalcı Yayınevi .

Kaynar, T. (1993). *Önce Kısa Film Vardı.* İstanbul : Antrakt Yayınları .

Kazancı, M. (2006). Althusser, İdeoloji ve İdeoloji ile İlgili Son Söz. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 67-93.

Keyman , F., Mutman, M., & Yeğenoğlu, M. (1996). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark.* İstanbul: İletişim Yayınları .

Keyman, F. (2002). Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu: 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet. *Doğu Batı Dergisi*, 11-32.

Kılınç, G. M. (2017). Batı Sanatında İktidarın Beden Üzerindeki Yansımaları. *Dergisi, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım*, 153-169.

Kılınç, G. M. (2017). Batı Sanatında İktidarın Beden Üzerindeki Yansımaları . *İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ* , 153-169.

Kıraç, R. (1997). *Belgesel Sinema-Muhalif Sinema.* İstanbul : Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını .

Kırel, S. (2006). Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öte- ki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Ko- numlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakultesi Dergisi*, 51-69.

Kocadaş, B. (2006). Kültür ve Medya. *Uluslararası Ġnsan Bilimleri Dergisi*, 1-8.

Koluaçık, İ. (2017). Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya Yaklaşımları. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi* , 135-156.

Kömeçoğlu, U. (2011). Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül. *Doğu-Batı Dergisi*, 33-51.

Köse, H. (2012). Popüler Kültür Bağlamında Frankfurt Okulu ve Kültürel Manipülasyon Tezi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 327-335.

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

Lull, J. (2001). *Medya, ĠletiĢim, Kültür.* Ankara: Vadi Yayınları .

Maalouf, A. (2002). *Ölümcül Kimlikler.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Maroğulları, A. (2005). Küresselеşmenin Kültürel Değerler Üzerine Etkisi. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 1275 - 1288.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları .

Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak.* Ankara : Gündoğan Yayınları .

Oçak, Z. (2018). İDEOLOJİ KAVRAMINA MARKSİST VE POST MARKSİST YAKLAŞIMLAR: KARL MARKS, ANTONIO GRAMSCI VE LOUIS ALTHUSSER . *Adnan Menderes Üniversitesi Dördüncü Kuvvet Hakemli Dergisi*, 56-74.

Oktay, A. (2002). *Türkiye'de Popüler Kültür.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları .

Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş.* İstanbul: Filiz Kitabevi .

Onaran, A. Ş. (1990). *Türk Sineması 1. Cilt.* İstanbul : Kitle Yayınları .

Öcal, L. H. (2013). Film Festivalleri ve Anlatı. *Doktora Tezi* . İstanbul , Türkiye: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

Önal, H., & Baykal, K. C. (2011). Klasik Oryantalizm, Yeni Oryantalizm Ve Oksidetalizm Söylemi Ekseninde Sinemada Değişen "Ben" Ve "Öteki" Algısı. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 107-128.

Öngören, H. (2002). Küreselleşme ve Yerel Kültür. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 449.

Örn, Y. (2011). Türk Sineması'nda Türler Üzerine Bir İnceleme. *Journal of Yasar University*, 3866-3877.

Özalp, L. (2008). *Bir Film Yapmak.* İstanbul : Hil Yayınları .

Özarslan, Z. (2015). *Sinema Kuramları-1*. İstanbul : Su Yayınları.

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

Özkök, E. (1985). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü.* Ankara : Tan Yayınları.

Özön, N. (1963). *Sinema Terimleri Sözlüğü.* Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları .

Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunlar.* Ankara : Kitle Yayınları .

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

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Öztürk, S. (2009). "Kısa Filmin Oluşum Sürecinde Ses Öğelerinin Kullanımı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, S. (2014). Türkiye'de kısa filmin eleştirel biçim ve içerik yapısı: 2005-2013 Hisar Kısa Film Festivali kurmaca filmleri. *Doktora Tezi*. İstanbul , Türkiye : İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

Özuyar, A. (2004). *Babıali'de Sinema.* İstanbul : İzdüşüm Yayınları .

Parker, N. (2011). *Kısa Filmler, Nasıl Yapılır, Nasıl Dağıtılır.* İstanbul : Kalkedon Yayıncılık .

Parla, J. (2001). Hayali Doğu. *Atlas Dergisi*, 96.

Parla, J. (2012). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Parlakışık, A. (1996). *Oryantalizmin Sorunları.* İstanbul: İnsan Yayınları.

Portelli, H. (1982). *Gramsci ve Tarihsel Blok* . Ankara : Savaş Yayınları .

Ritzer, G. (2011). *Toplumun McDonaldlaştırılması.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rubin, A. (2007). Edward W. Said. A. Yıldız içinde, *Oryantalizm Tartışma Metinleri.* Ankara : Doğu Batı Yayınları .

Said, E. (1998). *Oryantalizm.* İstanbul: İrfan Yayınları.

Said, E. (2016). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları.* İstanbul: Metis yayınları .

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Post-modernizm.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Saunders, D. (2014). *Sinemaya Giriş: Belgesel.* İstanbul : Kollektif Kitap .

Schnopper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde "Öteki" İle İlişki.* İstanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi 1896-1997.* İstanbul : Kabalcı Yayınevi .

Serdar, M., & Küçük, M. (2015). Oryantalizm ve "Öteki" Algısı. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 107-127.

Söderqvist, J., & Bard, A. (2015). *Netokratlar.* İzmir : Karakalem Kitabevi.

Sönmez, G. (2003). Matrix'teki Özel Efektler. *BYTE Türkiye Dergisi*.

Sönmez, N. (2001). Sinemasal Yolculuklar . *Gezi Traveler*, 32-38.

Süalp, T. A. (2004). Bağımsız Sinema Kimlerden ve Nelerden Bağımsızdır ve Ġllaki Niye Bağımsızdır? *Antrakt Dergisi*.

Süalp, Z. T. (2004). *Zamanmekân: Kuram ve Sinema.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Süphendağı, İ. (2004). *Batı ve İslam Arasında Oryantalizm.* İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

Şahin, G. (2010). Turizmde Marka Kent Olmanın Önemi İstanbul Örneği. *Yüksek Lisans Tezi* . Ankara , Türkiye : Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şakrak, B. E. (2019). Alternatif İran Filmleri, Oryantalizm Ve İki Bacaklı At . *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 135-151.

Talas, M. (2005). Küreselleşmenin Sonucu Olarak Türkiye'de Kimlik Krizi. *Tabula Rasa Felsefe-Teoloji Dergisi* , 99-115.

Talas, M., & Kaya, Y. (2007). Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 149-162.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi ( 2. Cilt).* İstanbul: Oğlak Yayıncılık .

Telimen, C. (1999). Türk Televizyon Yayıncılığında Kısa Filmler Olgusu ve Bunların Sistem İçindeki Yeri. *Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul, Türkiye : Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Thompson, D. (2012). *Sanat Mezat.* İstanbul: İletişim Yayınevi.

Timur, T. (2004). *Türkiye Nasıl Küreselleşti.* Ankara: İmge Yayınevi.

Toker, O. (1999). Deneysel Sinema ve Alp Zeki Heper . *Sanat Dergisi*, 87-95.

Tolan, B. (1983). *Toplum Bilimlerine GiriŞ.* Ankara: Savaş Yayınları .

Topakkaya, A. (2008). Tarihsel Materyalizm Bağlamında Marx'ı Yeniden Okumak. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 378-395.

Toros, N. K. (2017). Küreselleşme ve Sinema. 14.

Tuna, K. (2012). "Küresel mi, Yerel mi: Neler Oluyor Bize? *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 1-12.

Tuncer, Ö. (1996). Başlangıcından Bu Güne Türk Sinemasında Belgesel . S. M. Dinçer içinde, *Türk Sinemasında Kısa Film* . Ankara: Kiv Yayıncılık.

Tutal, N. (2006). *Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık.* İstanbul : Kırmızı Yayınları .

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

Uluç, G. (2009). *Medya ve Oryantalizm.* İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi .

Urhan, V. (2007). M. Foucault ve Bilgi/İktidar İlişkisinin Soykütüğü. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 99-118.

Urhan, V. (2010). *Foucault.* İstanbul: Say Yayınları .

Urhan, V. (2013). *Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi.* İstanbul: Say Yayınları .

Ünal, G. T. (2010). Sinemada Estetik Kaygı Ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği. M. İri içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar.* İstanbul: Derin Yayınları.

Valantin, J.-M. (2006). *Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington.* İstanbul: Babıâli Kültür Yayıncılığı.

Vasey, R. (2003). Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması. G. N. Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* . İstanbul: Kabalcı Yayınevi .

Wallance, R. A., & Wolf, A. (2004). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları.* İzmir : Punto Yayıncılık.

Wallersteın, I. (2005). *Modern Küresel Sistem* . İstanbul: Pınar Yayınları .

Williams, R. (1993). *Kültür.* Ankara : İmge Yayınevi.

Yaylagül, L. (2010). *Kitle İletişim Kuramları* . Ankara: Dipnot Yayınları .

Yaylagül, L., & Korkmaz , N. (2008). *Medya, Popüler Kültür ve ideoloji.* Ankara : Dipnot Yayınları .

Yetkiner, B. (2017). Türkiye'de Film Festivallerinin Dönüşen Yapısı . *Doktora Tezi* . Erzurum , Türkiye: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü .

**İNTERNET KAYNAKLARI**

(2019). https://altinkozaff.org.tr/: https://altinkozaff.org.tr/about/ adresinden alındı

(2020). sinema.ktb.gov.tr: https://sinema.ktb.gov.tr/TR-255308/2020-1-sayili-sinema-destekleme-kurulu-karari-aciklandi.html adresinden alındı

(2020). www.konhaber.com: https://www.konhaber.com/haber-tursak_gelecegin_sinemasi_nda_kazananlar_belli_oldu-1356053.html adresinden alındı

(2020). trt12punto.com: https://www.trt12punto.com/haberler/184-12-punto-trt-senaryo-gunlerinin-12-finalisti-belli-oldu adresinden alındı

(2020). akbanksanat.com: https://www.akbanksanat.com/kisa-film-festivali/16-akbank-kisa-film-festivali/forum adresinden alındı

(2020). kisafilmder.org: https://www.kisafilmder.org/film-design-kazanan adresinden alındı

(2020). kisafilmder.org: https://www.kisafilmder.org/film-design-program adresinden alındı

(2020). film.iksv.org: https://film.iksv.org/tr/atolyeler-ve-fon/kisa-film-atolyesi adresinden alındı

(2020). medyagazete.com: https://www.medyagazete.com/kultur-sanat/kapadokya-film-destek-basvurulari-icin-son-gunler-h31721.html adresinden alındı

(2020). sozluk.gov.tr: https://sozluk.gov.tr/ adresinden alındı

(2020). arsiv.ntv.com.tr: http://arsiv.ntv.com.tr/news/178975.asp adresinden alındı

(2020). film.iksv.org: https://film.iksv.org/tr/festival-hakkinda/tarihce-2#:~:text=%C4%B0stanbul%20Film%20Festivali%20ilk%20kez,%E2%80%9Cfilm%20haftas%C4%B1%E2%80%9D%20olarak%20yap%C4%B1ld%C4%B1.&text=Festivalin%20ilk%

20kez%20bu%20y%C4%B1l,adl%C4%B1%20filmiyle%20Michael%20Radf adresinden alındı

(2020). filmfestankara.org.tr: https://filmfestankara.org.tr/tarihce adresinden alındı