## Organizasyon

TÜBİTAK 1001 121K234 Türkiye'de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi, Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara Film Festivalleri Örneği) Projesi

### Proje Ekibi ve Düzenleme Kurulu

Proje Ekibi/Düzenleme Ekibi:
Doç. Hakan Erkılıç (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Senem A. Duruel Erkılıç (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Karadoğan (Munzur Üniversitesi)
Doç. Dr. Sırrı Serhat Serter (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Aydın Çam (Çukurova Üniversitesi)

### Sekreterya

Dr. Selver Dikkol Akçay

### Bursiyerler

Dr. Selver Dikkol Akçay
Servet Can Dönmez
Onur Aytaç
Yunus Emre
Erkan Akdere
Burhan Yiyen

## Destekleyen Kurumlar

TÜBİTAK
Adana Altınkoza Film Festivali

## Teşekkürler

Proje ekibi ve düzenleme kurulu olarak destekleri için TÜBİTAK ve Adana Altın Koza Film Festivali'ne teşekkür ederiz.

## Tarih ve Mekân

**20-21 Eylül 2023**
**TÜRKMEN RİVERSİDE HOTEL**
**Sinanpaşa Mah. Hacı Sabancı Blv. No.26 Yüreğir – ADANA**

Journal of Film Festival Studies
screenfest
Film Festivali Araştırmaları Dergisi

**TÜRKİYE'DE FİLM FESTİVALLERİ:**
**YAPISI, EKONOMİSİ, İŞLEYİŞİ, SEYİRCİ PROFİLİ**
(ANTALYA, ADANA, İSTANBUL, ANKARA FİLM FESTİVALLERİ ÖRNEĞİ) PROJESİ
**TÜBİTAK 1001 121K234**

# FİLM FESTİVALLERİ LİSANSÜSTÜ ÇALIŞTAYI

**20-21 EYLÜL 2023, ADANA**

# ÖZET KİTABI

**TÜRKMEN RİVERSİDE HOTEL**

ADANA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
ULUSLARARASI ADANA 30. Altın Koza FİLM FESTİVALİ

Medya ve sinema çalışmaları altında kendine yer edinen film festivalleri çalışmaları, bir alt disiplin olarak son yıllarda yoğun bir şekilde çalışılmaktadır. Film festivalleri yeni keşiflerden sinema kanona, yaratıcı endüstrilerden yapımcı ve yönetmenlerin ağ oluşturmasına, ulusal sinema inşasından ulusötesi sinemalara, ulusal fonlardan ulusüstü fonlara, kamusal alandan yeni sinefiliye farklı bağlamlarda tartışılmaktadır. Türkiye'de de son yıllarda özellikle Film Festivalleri Sempozyumu bağlamında gün geçtikçe artan bir ilgi oluştuğu görülmektedir. Bu çalıştay, Türkiye'de lisansüstü eğitimi yapan araştırmacıların ilgisini film festivallerine çekmek ve bu konuda çalışan araştırmacıların ise bir ağ oluşturmasına katkıda bulunmak amacıyla TÜBİTAK 1001 121K234 Türkiye'de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi, Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara Film Festivalleri Örneği) Projesi tarafından Adana Altın Koza Film Festivali iş birliği ile düzenlenmektedir. 121K234 numaralı Türkiye'de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi, Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara Film Festivalleri Örneği) başlıklı TÜBİTAK projesinin ön bulguları çalıştayın ikinci gününde paylaşılacaktır. Proje ekibi olarak iş birliği ve destekleri için Adana Altın Koza Film Festivali'ne ve TÜBİTAK'a teşekkür ederiz.

## PROGRAM

### I.Gün 20 Eylül 2023

10:30 Açılış Konuşmaları
Hakan Erkılıç
İsmail Timuçin
11:00 Davetli Konuşmacı
Hülya Uçansu
FESTİVAL DÜZENLEMEK: ORGANİZASYONUN YAPILANMASI
12:30-13:30 Yemek
13:30-16:00 Panel I
Dilek Çakır
Global Auteurizm Anlayışında Belirleyici Otorite: Uluslararası Film Festivalleri
Tuncer Mert Aydın
Türkiye Dışında Düzenlenen Türk Film Festivallerinde Yönetim, Finansman, Süreklilik ve Gösterim Programı İlişkisi: Yunus Emre Enstitüsü'nün Düzenlediği Film Festivali Örnekleri
Onur Aytaç
Türkiye Sanat Sinemasının Ortak Yapımcısı: Festival Fonları
Mehmet Emre Gül
Nuri Bilge Ceylan'ın Sinema Kariyerine Film Festivalleri Perspektifinden Bakmak
Değerlendiren: Hakan Erkılıç

### II.Gün 21 Eylül 2023

10:00-12:30 Panel II
Ecem Yıldırım
Film Festivalleri ve Değişen Yapımcılık Pratikleri: Ortak Yapım Marketlerinin Türkiye'deki Prodüksiyon Kültürüne Etkisi
Uğurhan Topçuoğlu
Şenlikler, Yarışmalar, 'Türk-işi' Oscar'lar: Türkiye'nin İlk Film Festivallerine Bugünden Bakmak
Adnan Toygar Ercan
Türkiye'de Sanat Filmlerinin Gösterim Güzergâhı
Bilal Çakay
Öğrenci Merkezli Öğrenimi Teşvik Etmek Bağlamında Öğrenci Filmlerinde Festival Katılımının Eğitsel Önemi
Değerlendiren: Aydın Çam
12:30-13:30 Yemek
13:00-14:30 Davetli Konuşmacı
Burçak Evren
BU COĞRAFYADA FESTİVAL YAPMAK
14:30-14:45 Ara
14:45-17:00 121K234 Ön Bulgular Sunumu
121K234 numaralı Türkiye'de Film Festivalleri: Yapısı, Ekonomisi, İşleyişi, Seyirci Profili (Antalya, Adana, İstanbul, Ankara Film Festivalleri Örneği) başlıklı TÜBİTAK projesinin ön bulguları sunumu

**Davetli Konuşmacı Hülya Uçansu**



Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin kurucularından biri olan Hülya Uçansu Bandırma'da doğdu. Ortaokulu Sankt Georg Avusturya Kız Lisesi'nde (1961-1966), liseyi Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nde (1966-1971) okudu. İ.Ü.Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi (1973-1977). Sinema sektöründe çalışmaya 1975'te Türk Sinematek Derneği'nde Onat Kutlar'ın yardımcılığını yaparak başladı. Kültür Bakanlığı'na bağlı İstanbul Film Yapım ve Gösterim Merkezi'nde gösterim bölümü şefi olarak çalıştı (1978-1980). 1983-2006 yıllarında İKSV tarafından düzenlenmekte olan Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin yöneticiliğini yaptı. 1996'da İKSV çatısı altında Paris'te Georges Pompidou Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilen, sinemamızın o güne kadar dünyada düzenlenen en kapsamlı toplu gösterisinin direktörü oldu. 1987 yılı itibariyle başta Venedik olmak üzere San Sebastian, Chicago, Rotterdam, Montreal, Montpellier, Roma, Valladolid, Torino, Edinburgh gibi dünyanın önde gelen film festivallerinde jüri üyesi ya da jüri başkanı olarak ülkemizi temsil etti. Uçansu, İKSV'deki görevinden ayrıldıktan sonra çalışmalarını öğretim görevlisi olarak Kadir Has Üniversitesi'nde (2006-2015) ve İcra Kurulu üyesi olarak Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nde (2007-2015) sürdürdü. Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları (2012), Nisan Ayların En Güzeli (2014) ve Onat Kutlar'a Mektup Var (2016) adlı kitapları Doğan Kitap tarafından yayımlandı.

**Davetli Konuşmacı Burçak Evren**



1946'da İstanbul'da doğdu. Orta öğrenimini bu kentte gördü. Bir süre İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde okudu. Sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Prehistorya ve Klasik Arkeoloji Bölümü'nden mezun oldu. 1969'da gazeteciliğe başladı. Hürriyet Milliyet Cumhuriyet, Yeni İstanbul, Dünya, Güneş, Yeni Ortam gazetelerinde çeşitli görevlerde çalıştı. Gelişim Sinema, Country Homes, Haber dergisi EP, Negatif, Antrakt ve Sinematürk dergilerini yönetti. Meydan Larousse başta olmak üzere yirmiye yakın ansiklopedinin sinema-tiyatro maddelerini yazdı. Uluslararası Bursa İpek Yolu Film Festivali'ni başkanlığını yaptı. Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza, Malatya, Erciyes, Talas, Datça Film Festivallerin danışmanlığını yaptı. Tarih Vakfı, SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) Tursak ve Ephemera derneğinin kurucuları arasında yer aldı. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü, Okan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, Müjdat Gezen Sanat Merkezi ve 3 MOTO'da sinema tarihi ve oyunculuk üzerine dersler vermektedir. Bir çok festival ve dernekten onur ve başarı ödülü alan Burçak Evren, bugüne kadar 95'e yakın kitap yazdı. Eserlerinden bazıları şunlardır: Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi, Türk Sineması Yönetmenler Sözlüğü, Türk Sinema Tarihi, Kadın Yönetmenler Sözlüğü, Türk Sinemasında Yeni Konumlar, Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam: Sigmund Weinberg, Türk Sinemasının Doğum Günü, Galata Köprüleri Tarihi, İstanbul'daki İtalyanlar, Sinema Dergileri Tarihi, Osmanlı Kadını, Ankara Tarihi ve otuza yakın oyuncu, yönetmen ve yapımcı üzerine kitaplar vs.

# ÖZETLER

# Global Auteurizm Anlayışında Belirleyici Otorite: Uluslararası Film Festivalleri

**Dilek Çakır**[1]

**Özet**

Klasik Hollywoodvari ticari yapımlardan farklı bir konumda yer alan 'sanat sineması' (veya film d'art) düşüncesi, yıllar içinde gelişen popüler sanat ve yüksek sanat arasındaki ayrışmadan ortaya çıkmıştır. Sanat sineması, Avrupa'da doğmuş ve sinema tarihi içinde ortaya çıkan karşı sinema akımlarıyla yükselişe geçmiştir. Özellikle sanat sinemasıyla özdeşleşen Yeni Dalga yönetmenleri, yönetmenin yaratıcı kişiliğini film yapma eylemiyle buluşturan film d'auteur düşüncesini savunmuş ve 1958- 1963 yıllarını kapsayan bir dönemde karşı sinema hareketini desteklemişlerdir. Bu anlamda sanat sineması, Hollywood'un endüstriyel baskınlığına karşı çıkan bir sektör olmuş ve ulusal sinema akımlarının doğurduğu 'auteur'lerle (Godard, Truffaut, Antonioni, Bresson gibi) adını duyurmuştur. Uluslararası film festivalleri de misyonları gereği, sanat filmlerinin dağıtım ve gösterim ağları olarak sanat sinemasını temsil eden auteur yönetmenleri destekleme ve finanse etme anlamında ön plana çıkmış yapılanmalar olmuştur.

Geçmişten günümüze auteurizm geleneğinin yönetmenleri ile film festivalleri arasındaki simbiyotik ilişki dinamikleri bu iki yapılanmayı etkilemiş ve yönlendirmiştir. Fransa'da, 1968 yılında ortaya çıkan işçi ve öğrenci protestoları, Yeni Dalga akımının genç 'auteur'lerinin (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Lelouch ve Louis Malle gibi) sokaktaki eylemliliklerden etkilenerek Cannes film festivalinin durdurulmasını talep etmelerine sebebiyet vermiş ve bu olayların sonucunda festivalin durdurulması kararı alınmıştır. Dönemin Fransa'sında gelişen bu önemli tarihsel olaylar "auteur-festival" ilişkisindeki bağlara dair bir örnek teşkil etmektedir. Cannes Film Festivali'nin 1968 yılında tepkiler sonucunda aldığı festivali durdurma kararı hem Fransa'da hem de dünyada festival modellerinin değişimi anlamında büyük etkiler yaratmıştır. Bu karar Pesaro Film Festivali'nin konumunu da etkilemiş ve platform 1969 yılındaki programını, Uluslararası Sinema Çalışmaları Konferansı bağlamında, "Sinema ve Politika" başlığıyla düzenlemiştir. Böylece Cannes'da yaşanan krize yanıt veren Pesaro Film Festivali, özellikle 1965-1968 yılları arasında sinematik yenilenme için bir tür uluslararası referans noktası haline gelmiştir. Festival, dünyanın her yerindeki sınıf mücadeleleriyle bir dayanışma sergileyerek, yeni bir festival formatı geliştirmiştir. Festivalin ünlü 'Pesaro tartışmaları' olarak tarihe geçen

[1]Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Bölümü, Yüksek Lisans.
dilek.cakir@ogr.deu.edu.tr ORCID: 0000-0002-0767-2286

kayıtlarına, sinema tarihinin önde gelen eleştirmen ve 'auteur'leri (Roland Barthes, Umberto Eco, Milos Forman, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Jean-Marie Straub, Bernardo Bertolucci, Jonas Mekas, Jerzy Skolimowski ve Jean-Luc Godard gibi) katkıda bulunmuştur. Pesaro Film Festivali'nin bu kültürel müdahale modeli, diğer festivallerin programlarına da 'Pesaro faktörü' olarak etki etmiş (İtalya'da Bergamo, Salsomaggiore, Torino vb. ve yabancı film festivalleri olarak Edinburgh, Rotterdam, Berlin vb. gibi) ve yeni bir festival modeli karşımıza çıkmıştır. Bu gelişmeler hem film festivali etkinliklerinin toplumsal-siyasi gündemlere açık, birbirlerinden etkilenerek dönüşen bir ağ olduğunu hem de "auteur-festival" ilişkisinin bu ağ için önemli bir unsur olduğunu ortaya koymuştur. Ayrıca dönemin auteur yönetmenlerinin ve film yapımcılarının bu film festivallerinden (Cannes, Pesaro vb. gibi) stratejik olarak yararlandıkları ve dönüşümün bir ayağı oldukları açıkça görülmektedir.

De Valck, film festivallerinin diğer dinamiklerle ilişkisini, nesneleri sosyal yapının birer parçası olarak kabul eden fail ağ kuramı (ANT) ile açıklar. Latour'un ağ kuramını film festivallerine uygulayan yazar, ilişkisel karşılıklı bağımlılığı varsayan kuramın hem insanları hem de insan olmayan aktörleri çalışmanın nesneleri olarak içerdiğini ve bu ilişkisel karşılıklı bağımlılığa göre aktörler ve ağ arasında hiyerarşik bir karşıtlığın olmadığını söyler. Yazara göre bu bağlamda (sadece uluslararası film festivali döngüleriyle ilgili olarak), soyut bir üst yapı olarak "festival" ile film festivallerinde bulunan film eleştirmenleri ve film yapımcıları gibi aktörler etkinlikten ayrı görülemez, etkinlikten ayrı düşünülemez (De Valck, 2007: 34). Aktör ile ağ arasında, fail ile yapı arasında mikro ya da makro düzeyde ayrım yapmayan görüşe göre bu değişkenlerin her biri arasında ilişkisel olarak "karşılıklı bağımlılık" faktörü vardır ve bu bağlamda aktörlerle ağ arasında hiyerarşik bir karşıtlık oluşmaz. Fakat küreselleşmeye bağlı olarak auteur yönetmenin tanımının değişmesi ve Avrupa film festival ağlarının, 'auteur'lerin uluslararası alanda tanınması ve kabul görmesi anlamında bir otorite olarak ön plana çıkmasıyla bu "karşılıklı bağımlılık" ilişkisinde (auteur-festival ilişkisi bağlamında) dengelerin homojen bir dağılım göstermediği görülebilmektedir. Uluslararası film festivalleri, film yapımcılarının ulusal sinemanın sınırlarını aşmalarına yardımcı olarak "global auteurizm" anlayışının doğmasına neden olmuş ve bir güç mekanizması diğer bir deyişle otorite olmuşlardır. Elsaesser'e göre (2016: 25) bu festivallerin elinde böyle bir gücün olması, onların asıl amaçlarıyla çelişki yaşamalarına neden olmuştur. Yazar, bu durumu "karşılıklı bağımlılık" kavramı (De Valck'den farklı olarak) çerçevesinde açıklamıştır. Yazara göre bu bağımlılık ilişkisinde, sinemanın bir sanat olarak kutlandığı ve film yapımcısının sanatçı ve auteur olarak kabul edildiği film festival ağları misyonlarından uzaklaşmış, Hollywood ve popüler sanatın dışında üretimler gerçekleştirmeye çalışan auteur yönetmenler ise onaylanma ve tanınma gibi ihtiyaçlarından dolayı özerkliklerini yitirmiştir.

Dolayısıyla günümüz 'auteur'ü belli başlı festival ağlarının çatışan güç alanlarındaki hiyerarşisine, rekabet ve seçim mekanizmalarına boyun eğmek durumda kalmıştır. Özellikle A kategorisindeki uluslararası film festival ağları küreselleşen dünyanın auteur yönetmenlerine sansürcü hükümetlere karşı muhalefet geliştirebilmeleri ve ülkelerinde yasaklanan filmlerini bu uluslararası film festivallerinde sunma imkânı bulabilmeleri anlamında fırsatlar yaratmışlardır. Fakat uluslararası film festival döngüsünde yer alma şansı bulan auteur yönetmenlerin filmlerinin oto-oryantalist ve post-milliyetçi bir anlayışla ürettikleri söylemler hem onları sanat sineması fonlarına ve film festival ağlarına bağımlı kılmış hem de özerkliklerini yitirmelerine neden olmuştur. Böylelikle Hollywood dışı auteur yönetmenler, filmlerini artık sadece film festivallerini düşünerek üretmeye başlamıştır. Çalışma kapsamında film festival içerikleri, yapıları ve işleyişleri global auteurizm anlayışının literatürü çerçevesinde tartışılmış ve bunun sonucunda günümüz 'auteur'ü ile film festivalleri arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkileri çözümlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler: Auteur, global auteur, film festival.**

*Kaynakça*

*Elsaesser, T. (2016). "The Global Author: Control, Creative Constraints, and Performative Self-Contradiction", The Global Auteur The Politics of Authorship in 21st Century Cinema (ed. Seung-hoon Jeong - Jeremi Szaniawski), Bloomsbury Academic, pp. 21-42.*

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

*https://www.pesarofilmfest.it/en/updates/news/99-a-long-festival-history (5 Eylül 2023).*

## Film Festivalleri ve Değişen Yapımcılık Pratikleri: Ortak Yapım Marketlerinin Türkiye'deki Prodüksiyon Kültürüne Etkisi

**Ecem Yıldırım**[1]

**Özet**

Bu bildiri uluslararası film festivallerinin ve ortak yapım marketlerinin, Türkiye'deki prodüksiyon kültürünü ve yapımcılık pratiklerini 2000'lerden bu yana nasıl dönüştürdüğüne odaklanmaktadır. Bildiri söz konusu festivallerin ve marketlerin sanat sinemasının Türkiye bağlamındaki oluşumuna nasıl etki ettiğini de merkezine almaktadır. Bu amaçla ulusötesi

[2]Concordia Üniversitesi, Mel Hoppenheim Sinema Okulu, Kanada. Doktora. ecem.yildirim@mail.concordia.ca ORCID: 0009-0009-0911-8631

ortak yapım olan sanat filmlerinin festivallerdeki ve marketlerdeki uluslararası görünürlüğünü başarı anlatıları üzerinden basitçe ele almanın ötesine geçerek ülkedeki endüstrinin, sanat filmlerinin finansmanı ve dolaşımı konusunda festivallere ve ortak yapım marketlerine nasıl bağımlılık geliştirdiğini sorgulamaktadır. Bildiriye göre Türkiye bağımsız film endüstrisi, güçlü bir sanat filmi marketinin, finansman sisteminin ve yerleşiklik kazanmış bir yerli seyirci kitlesinin yokluğunda, film yapımı ve dağıtımı pratiklerini küresel arthouse film marketinin ihtiyaçlarına ve beklentilerine göre düzenlemektedir. Bildiride bu bağımlılığın sanat sineması sektöründeki Türkiyeli yapımcıların çalışma pratikleri ve prodüksiyon kültürü üzerindeki özellikle 2000 sonrasında artan etkisi araştırılmaktadır. Bu doğrultuda raporlar ve endüstri dokümanları gibi arşiv materyallerinin yanı sıra, ülkedeki bağımsız film yapımcıları ile gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerden de yararlanılmaktadır.

Film endüstrisi çalışmalarında ulusal prodüksiyon kültürlerinin, özellikle küçük ölçekli endüstriler söz konusu olduğunda, çoğunlukla kendi sınırları içinde kopuk şekilde incelenen örnekler olarak kendilerine yer bulduklarını görüyoruz. Bununla beraber, ulusötesi ortak yapımın bir yapım modeli olarak sanat sineması özelinde gittikçe öne çıkması, özellikle küçük endüstrileri ulusal sınırlarının ötesine geçerek yeniden düşünmeyi de zorunlu kılmaktadır. Bildiride de Türkiye sanat sinemasının prodüksiyon kültürünün ulusötesi ortak yapım dinamikleri ile gittikçe yoğunlaşan bir şekilde iç içe geçmesi incelenerek literatürdeki bu sınırlılık aşılmaya çalışılmaktadır. Bu şekilde bugüne kadar yoğunlukla önemli yönetmenlerin filmlerinin analizleri ya da ulusal kültür tartışmaları üzerinden incelenen Türkiye sanat sinemasının literatürdeki karşılığının genişletilmesi de hedeflenmektedir.

Literatürde küçük ülke sinemalarının sanat filmlerine yüklenen temsiliyet yükünün de bir uzantısı olarak bu filmlerin aslında gittikçe artan şekilde ulusötesi yapım pratiklerinin bir ürünü oldukları gerçeği görünmezleştirilmektedir. İçinden çıktıkları ulusal kültürleri uluslararası arenalarda temsil ettikleri varsayılan bu filmlerin temelindeki ulusötesi pratikleri tartışmak, bu nedenle literatüre katkı sağlamanın bir başka yolu olarak öne çıkmaktadır. Ulusötesi ortak yapım modelinin ulusal prodüksiyon kültürlerinin dönüşümündeki genişleyen rolünün bir parçası olarak, Türkiye bağımsız film endüstrisi de derinleşen şekilde bu modele eklemlenmektedir. Farklı prodüksiyon kültürleri arasında sürekli ve dinamik şekilde müzakere gerektiren ortak yapım modeli, yapımcıların çalışma pratiklerine Türkiye özelinde de doğrudan etkide bulunmaktadır. Güçlü bir sanat filmi marketinin yokluğunda çoğu bağımsız yönetmenin, özellikle 1990'lar boyunca, filmlerini hayata geçirebilmek için yapımcı rolü edinmek ve kendi yapım şirketlerini kurmak durumunda kaldıklarını görüyoruz. Buna karşın 2000'lerle birlikte, değişen yapım pratiklerinin yeni bir yapımcılık anlayışını zorunlu kılmasının

da etkisi ile yeni bir yapımcı kuşağı ortaya çıkmıştır. Ulusötesi ortak yapımın, kuralları, yükümlülükleri, kendine özel dinamikleri ve problemleri nedeniyle gittikçe karmaşık bir müzakere alanı olarak kendini dayatması, bu yeni model karşısında yapım pratiklerinin esnemesini ve kabuk değiştirmesini gerektirmiştir. Bu müzakere alanında uluslararası düzeyde mücadele edebilmek için de geçmişte söz konusu olmayan yapım stratejilerinin ve yöntemlerinin geliştirilmesi bir anlamda zorunlu kılınmıştır. Bu da geçmişte sanat sineması özelinde yönetmenin yanında çok daha ikincil ve pasif bir pozisyonda konumlanan yapımcı kimliğinin dönüşümünü ve rolünün genişlemesini beraberinde getirmiştir. Türkiyeli bağımsız yapımcılar da küresel arthouse film marketinin ihtiyaç ve beklentileri doğrultusunda yaratıcı stratejiler geliştirmek ve ulusötesi bağlantılar inşa etmek gibi yeni yükümlülükleri de sırtlanarak karar verici konumlarını güçlendirmişlerdir.

Film endüstrisi literatüründe yapımcı kimliği konusunda, Christopher Meir, Anthony McKenna ve Andrew Spicer'ın (2014) çalışması gibi örneklerin de aşmaya çalıştığı bir boşluk bulunmaktadır. Özellikle sanat sineması söz konusu olduğunda, yönetmen figürünün auteur kavramı üzerinden de öne çıktığını ve yapımcının rolünün ihmal edildiğini görebiliyoruz. Bu bildiri de bu ihmalin ötesine geçmeyi amaçlayarak yapımcılığın dönüşen yaratıcı fonksiyonlarına dikkat çekmektedir. Bu vurgu endüstride değişmekte olan yapımcı algısına da ışık tutmaktadır. Dönüşen yapımcı profili finansör kimliğine sıkışmış yapımcı algısını kırarken, literatürdeki yapımcı ezberlerinin de değişmesi ve bu kimliğin ne gibi yaratıcı roller ve de karar mekanizmaları içerdiğinin incelenmesi gerekmektedir. Prodüksiyon kültürüne ve yapımcılığa yapılan bu vurgu, John Thornton Caldwell'in çalışmasında da derinlemesine ele aldığı gibi (2008), endüstri çalışmalarını daha heterojen ve aşağıdan yukarıya bir bakış açısıyla tekrar gözden geçirmeye katkı sağlaması bakımından da öne çıkmaktadır.

Sanat sinemasının hem finansmanının hem de dolaşımının birçok ulusal bağlamda sınırlanmasının da etkisi ile uluslararası film festivallerinin de film gösterimindeki geleneksel rolünün ötesine artan şekilde geçmek ve dönüşmek durumunda kaldığını görebiliyoruz. Söz konusu film festivallerinin, özellikle 1990'ların sonlarından bu yana, kendi fonlarını ve ortak yapım marketlerini kurarak adeta küresel sanat sinemasının en önemli yapımcılarından biri haline gelmesi festival çalışmalarında da kendine gittikçe artan bir şekilde yer bulmaktadır (Ostrowska, 2010; Ross, 2011; De Valck, 2014). Literatürde bu dönüşüm yoğunlukla festivallerin küreselleşen bir sanat filmi estetiği yaratılmasına neden olması ve bunun

küçük ülke sinemalarının üretiminin tek tipleştirilmesi tehlikesi yaratması üzerinden ele alınmaktadır. Bu nedenle özellikle söz konusu küçük endüstrilerdeki yapımcıların ve diğer endüstri bileşenlerinin bu dönüşümü nasıl deneyimlediği ile ilgili bir analizin eksikliği de göze çarpmaktadır. Bu bildiri Türkiyeli bağımsız yapımcıların filmlerinin hem finansmanı hem de dolaşımı konusunda uluslararası festivallerle ve ortak yapım marketleri ile nasıl ilişki kurduklarına odaklanarak bu eksikliği aşmayı hedeflemektedir. Ortak yapımın ana yapım modeli olarak yerleşik bir konum kazanması ve bunun festivallerin dönüşümü ile iç içe geçerek özel bir sanat sineması ağı oluşturması bildirinin temelinde yer almaktadır. Türkiyeli yapımcılar farklı bileşenlerin iç içe geçtiği bu ağın içinde konumlanarak çalışma pratiklerini her bir projede yeniden uyumlamaktadır. Projelerini gerçekleştirmek ya da tamamlamak için, fonlama konusundaki sistemik sıkıntıların ve sektörel bağımlılığın bir anlamda dayattığı Avrupalı ortak yapımcı bulma zorunluluğu nedeni ile uluslararası bağlantılar kurmayı çalışma pratiklerinin merkezine almak durumunda kalmışlardır. Ortak yapım marketlerinden festivallerin proje geliştirme atölyelerine, söz konusu küresel sanat sineması ağının farklı bileşenleri, yapımcıların farklı alanlarda farklı müzakerelerde bulunmalarını ve yaratıcı stratejiler geliştirmelerini gerektirmiştir. Bildiri özellikle yapımcılarla gerçekleştirilen görüşmelerden edinilen bulguları kullanarak bu deneyimlere ışık tutmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler: Uluslararası film festivalleri, ulusötesi ortak yapım, yaratıcı yapımcılık, prodüksiyon kültürü, Türkiye sanat sineması**

*Kaynakça*

*Caldwell, J. T. (2008). Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television. Durham and London: Duke University Press.*

*De Valck, M. (2014). Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: The Case of International Film Festival Rotterdam. Poetics 42: 40-59.*

*Ostrowska, D. (2010). International Film Festivals as Producers of World Cinema. Cinema and Cie: International Film Studies Journal 10(14-15): 145-150.*

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

*Spicer, A., McKenna, A. and Meir, C. (Eds.). (2014). Beyond the Bottom Line: The Producer in Film and Television Studies. New York and London: Bloomsbury.*

## Türkiye Sanat Sinemasının Ortak Yapımcısı: Festival Fonları

Onur Aytaç [3]

**Özet**

Film festivalleri sadece yeni filmlerin seyirciyle buluştuğu yerler değil aynı zamanda yeni yönetmenlerin keşfedildiği organizasyonlardır (Vallejo, 2020). Film festivalleri, film yapımcıları, eleştirmenler, programcılar gibi farklı aktörlerle (de Valck, 2007) film kültürünü ve endüstrisini şekillendirmekte ve festival fonlarından sağlanan yeni iş birlikleriyle küresel sanat sinemasının yaratılmasına katkıda bulunmaktadır. Sinema tarihini etkileyen kurumlar arasında yer alan film festivalleri, sağladığı fonlarla çoğunlukla ulusötesi film yapımına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda fonlar aracılığıyla oluşturulan bir "ulusötesi sinema"dan bahsedebiliriz. Aynı zamanda bu uluslararası festival fonları bazı ülkelerde ulusal sinemanın inşasında da önemli rol oynayabilir (Farahmand, 2006); (Chan, 2011). Ayrıca fon desteğiyle üretilen filmler üzerinden fonların oryantalist bakışa sahip olduğu yönünde eleştiriler de yapılmaktadır (Halle, 2010). Öte yandan son yıllarda ulusal finansman sistemleri de önem kazanmaya başlamıştır. Ulusal sinemanın inşasında rol alan yönetmenlerim filmlerini hem ulusal hem de uluslararası film fonlarıyla gerçekleştirmesi yeni bir tartışmanın kapısını aralıyor.

Türk Film Festivalleri Örneği ve Metodoloji

İstanbul, Ankara ve Antalya'da düzenlenen film festivalleri, work in progress ve pitching başlıklarıyla film yapımcılarına fon sağlıyor. Festivalin fon mekanizmaları İstanbul Film Festivali - Köprüde Buluşmalar, Altın Portakal Film Festivali - Antalya Film Forum, Boğaziçi Film Festivali - Boğaziçi Film Laboratuvarı, Ankara Film Festivali - Ankara Proje Geliştirme Desteği olup, uluslararası finansman sistemlerine benzer mekanizmalara sahiptir. Türk sinemasının son döneminde üretilen sanat filmleri, çoğunlukla bakanlık desteği ve festival fonlarının desteğiyle yapılmıştır. Filmler ile finansman arasındaki bu ilişkinin "bağımsız sinema" ve yapım tarzı açısından tartışılması, fon verenler ve film yapımcıları arasındaki müzakere süreci bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bu tartışmayı gerçekleştirmek için çalışmada nitel yöntem tercih edilmiştir (Creswell, 2013). Çünkü nitel araştırma; incelediği soruna ilişkin sorgulayıcı, yorumlayıcı ve sorunun doğal ortamındaki biçimini anlamaya çalışan bir yöntemdir (Klenke, 2016). Aynı zamanda insanların yaşam tarzlarını, hikayelerini, davranışlarını, organizasyon yapılarını ve sosyal değişimi de içerir. Anlamaya ilişkin bilgi üretme süreçlerinden biri olan nitel araştırmada (Strauss ve Corbin, 1990), sonuçlar yorumlara dayanmaktadır. Bu yöntem çerçevesinde derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmektedir. Araştırma yöntemi kapsamında uygulanacak bu derinlemesine görüşme; İnsanların gerçeklik algılarına, anlamlarına, tanımlarına ve yapılarına aşina olmanın en

[3]Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi – Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Doktora.
onuraytac@mersin.edu.tr ORCID No: 0000-0002-7706-1886

iyi yoludur (Punch, 2005). Festival fonlarından finanse edilen filmlerin yapımcılığını üstlenen yönetmen ve yapımcılarla gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen verilerin tartışma ekseninde ele alınarak yorumlanmasıyla probleme ilişkin sonuçlara ulaşılmaya çalışılmaktadır.

*"Yeni Türk Sineması" ve Üretim/Yapım Tarzı*

Çalışmanın amacı festival fonlarının Türk Sineması açısından ilişkilerini ve etkilerini anlamaktır. Bu nedenle Türk Sinemasının yakın tarihini ve üretim biçimini özetlemek gerekir. Türkiye sinema literatüründe "Yeni Türk Sineması" önemli bir kavşak olarak değerlendirilebilir. Bu terminolojiyle birbirine paralel uzanan iki ana hat ifade edilmektedir. Bunlardan biri Eşkıya'nın (Turgul, 1996) ulaştığı izleyici sayısıyla simgelenen "popüler" sinema, diğeri ise Tabutta Rövaşata (Zaim, 1996) filmiyle film festivallerinden aldığı ödülle dikkat çeken, yeni ve sade bir üslup içeren sanat sineması hattıdır. Burada sanat sineması olarak ifade edilen çizgiden kastedilen, Türk sinemasında 1990'lı yılların sonlarında ortaya çıkan ve 2000'li yıllarda hız kazanan "yeni dalga" filmleridir. Alternatif film akımları için kullanılan bu adlandırmanın 1990 sonrası Türk sinemasının sanat kanadına da uygun olduğu düşünülmektedir (Suner, 2006: 33). Bu kanadın önceki sinemadan tamamen kopmadığını, ancak bazı yönlerden ona eklemlendiğini belirtmek gerekir (Erkılıç, 2011).

İfade edilen kanadın "bağımsız" olarak tanımlanması da mümkündür. Bu kanat, entelektüel ve özgün bir sinema dili yaratma çabasında olan pek çok genç yönetmene verimli bir zemin oluşturmuştur. Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz Yeni Türk Sineması'nın bağımsız/sanatsal kanadının kurucu isimleri olarak kabul edilmektedir. Uluslararası platformlarda prestijli ödüllerin gelmesiyle bu sinema ulusalın ötesinde de ilgi uyandırmaya başlamıştır.

Türk sanat filmi yapımları incelendiğinde Nuri Bilge Ceylan'ın "Uzak" filminin 2003 yılında Cannes'da ödül kazanmasının önemli bir dönemeci ifade ettiği belirtilebilir. Yeni neslin doğuşunda Türk sinemasının yurt dışında ilgi görmesi ve yönetmenlerin yurt dışındaki festivallere/fonlara daha kolay ulaşması etkili olmuştur (Daldal, 2015: 22-23). Öte yandan, 2004 yılında yürürlüğe giren "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi, Sınıflandırılması ve Desteklenmesi Hakkında Kanun" ile Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, 2005 yılında film projesi olanlara maddi destek sağlamaya başlamıştır. Bu durum sanat sineması yapmak isteyen yeni yönetmenlere de olanak sağladı. Bu gelişmelerin 1995 sonrası iki katmanlı üretim sistemi ile yeniden yapılanma sürecindeki sinemanın kurumsallaşma çabaları olduğu belirtilmektedir (Erkılıç, 2014).

Bu kurumsallaşma çabaları üretim biçimiyle yakından ilgilidir. Üretim araçlarının ve üretim ilişkilerinin nasıl organize edildiği ile ilgili olan üretim tarzı, gerçekleştirilen üretimin finansmanının nereden ve nasıl bulunacağını

da içermektedir. Tarihsel olarak yapımcının merkezde olduğu bir modele doğru evrilen sinemadaki üretim biçimi, Hollywood Sineması'nda da bir 'stüdyo sistemi' olarak kendisini göstermiştir. Uzmanlaşmanın gelişmesi ve şirketleşmenin artması sonucunda bu dönemde stüdyoların izleyicinin beklentilerine paralel olarak geliştirdiği gelenekler, klasik anlatıya dayalı "Hollywood Sineması"nın oluşmasına ve "Hollywood Filmi" diye bir terimin kullanılmasına yol açmıştır. Bu sayede Hollywood Sineması, Dünya Savaşları ile zor günler yaşayan Avrupa dahil küresel düzeyde farklı coğrafyalardaki birçok ülkeye filmlerini ithal ederek sinemalara hakim olmuştur (Staiger, 1985: 549 vd.).

Bu gelişmeler doğrultusunda Avrupa Sanat Sineması da bu krizden çıkmak için alternatif üretim biçimleri arayışına girdi. Avrupa Konseyi Fonu'na üye ülkelerdeki film yapımcılarının yararlanabileceği Eurimages, bu arayışın sonuçlarından biri olarak değerlendirilebilir. Türkiye, 1990'dan bu yana Eurimages Fonu aracılığıyla bağımsız yapımlara destek arama olanağına sahip oldu. Ayrıca kimi kaynakların sinema alanına aktarılmasıyla ortaya çıkan bakanlık desteği, bu alanda film yapmak isteyenler için temel odaklardan biri haline geldi. Sinema Filmleri Destekleme Kurulu, başvuran projelere proje desteği, yapım desteği ve yapım sonrası destek olmak üzere üç aşamada bağımsız sinemacılara üretim yapma konusunda önemli bir fırsat sağlamıştır (Ulusoy, 2009: 61-62).

*Uluslararası Festival Fonları ve "Festival Filmi"*

Bu desteklerin yanı sıra uluslararası film festivalleri ve bunların bazı fonlarının da bağımsız sinemacılar için önemli destek mekanizmaları arasında yer aldığı söylenebilir. Bu fonlar gelişmekte olan ülkelere sağladığı destekle film festivallerine kültürel prestij katmaktadır (de Valck, 2007). Bu fonlardan ilki Rotterdam Hubert Bals Fonu'dur (1988). Bunlara ek olarak Cannes Cinefondation (2000) ve Berlinale Dünya Sinema Fonu (2004) da sayılabilir. Bu fonlardan Türk sinemacılar da yararlanmıştır. 90'lı yılların sonlarından bu yana 20'den fazla film için Hubert Bals'tan fon alan sinemacılar, 2000'li yılların sonlarından bu yana da Dünya Sinema Fonu'ndan 10'dan fazla film için destek almaya hak kazandı.

Film yapım sürecinin farklı aşamalarında farklı türde destekler sunan bu oluşumlar, ilk olarak Avrupa'da kurulsa da diğer coğrafyalara da yayıldı. Bu nedenle 'kültürel aracı' olarak kabul edilmekte (Falicov, 2016) ve aynı zamanda "dünya sinemasının" da yapımcısı olduğu iddia edilmektedir (Ostrowska, 2010). Bu iddianın temelini Küresel Güney'e yoğunlaşan ve onu 'dünya' olarak paketleyen fonların oluşturduğu söylenebilir. Farklı coğrafyalarda keşfedilen yeni yönetmenler de bu mekanizmalar aracılığıyla

ilgili festivale ve ülkeye mal ediliyor. Bu fonlardan yararlanan bir filmin festivallerde gösterilme olasılığı ve dolayısıyla da ödül kazanma olasılığı artmaktadır. Fon-festival-ödül döngüsü de bu şekilde işlemeye devam etmektedir.

Türkiye'de "Köprüde Buluşmalar", Türkiye ve çevre ülkelerden yapımcı, yönetmen ve senaristleri uluslararası sinema profesyonelleriyle bir araya getiren bir ortak yapım, eğitim ve networking platformudur. 2006 yılında kurulan Köprüde Buluşmalar, Türkiye'nin ilk ortak yapım pazarıdır. İlk Film Geliştirme Atölyesi 2008 yılında düzenlendi. Bu atölye, Türkiye ve çevre ülkelerdeki film yapımcılarına yeni uzun metrajlı film projelerini ilk kez sunma fırsatı sağlamanın yanı sıra, sanatsal gelişim için bir platform oluşturmayı da hedefliyor. Finansal iş birlikleri çerçevesinde 2011 yılında Almanya-Türkiye Ortak Yapım Geliştirme Fonu oluşturuldu. Work in Progress bölümü ise 2012 yılından beri düzenlenmektedir.

Bu çerçevede önerilen kavramlardan biri olan festival filmi, yönetmenler ve yapımcılar için yaratılan ayrıcalıklı müzakere alanından ortaya çıkan bir uzlaşma olarak ifade edilebilir. Festivallerde dolaşacak olan bu film aynı zamanda gişede yeterince kar elde edemeyecek filmdir. Fonların festivallerde gösterilecek filmler açısından potansiyellerini değerlendirmesi de festivallere itibar kazandırmaktadır Festivallerin artması ve sanat sineması yapanların merkezi haline gelmesiyle birlikte "festival filmi" kavramı ön plana çıkmıştır. Her ne kadar festivallerde gösterilen bir film olarak değerlendirilse de festivaller için çekilmiş bir film olarak da anılmaktadır. Bu noktada festival fonları öne çıkmaktadır (Falicov, 2016). Çünkü festival fonuyla finanse edilen bir filmin daha sonra aynı festivalde gösterilmesi muhtemeldir.

Uluslararası literatürde olduğu gibi Türk akademisinde de fonlar benzer bağlamlarda tartışılmaktadır. Bu nedenle festivalleri sömürgeciliğin yerel bir biçimi olarak ele alan çalışmalar bile yapılmıştır. Festival fonları, sinemaya yeni adım atan uluslararası yapımcılar ve yönetmenler arasındaki aracılar olarak tanımlanırken (Falicov, 2016), ortak yapım pazarlarının da diğer ülke sinemalarını Batı standartlarına entegre edeceği belirtilmektedir (Lee ve Stringer, 2012). "Yoksulluk pornosu" terimi de daha sert bir eleştiri olarak kullanılmaktadır (Ross, 2011). Ayrıca egzotik görsellerin ve ulusal-yerel hikayelerin küresel pazarda satılması nedeniyle bu sistemin hayata geçirildiği de belirtilmektedir. Bu bakış açısıyla tutarlı olarak film festivallerinin "alternatif festival pazarındaki filmleri ana akıma meta olarak, vitrinlerinde sanat eseri olarak sunan çelişkili bir yapı" olduğu da belirtilmektedir (Öcal, 2021). Fonlarla desteklenen pek çok filmin ayrımcılık ve küresel eşitsizlikleri, diktatörlük ve darbeleri, zorbalık ve mağduriyeti Batı'nın dahil olmadığı bir mesafede konumlandırdığı da ifade edilmektedir (Öcal, 2021).

Sonuç olarak, festival fonları filmlerin yapımına, dağıtımına ve tanıtımına kaynak sağlayabileceğinden ulusal ve bağımsız sinemalar üzerinde önemli bir etkiye sahip olabilir. Festival fonları aynı zamanda film yapımcılarının eserlerini göstermeleri, profesyonellerle ağ kurmaları ve daha geniş izleyici kitlelerine ulaşmaları için bir platform da olabilir. Bağımsız film yapımcıları için bu, tanınma ve mali destek kaynağı olabildiğinden kariyerleri için daha büyük fırsatlara sağlayabilmektedir. Öte yandan festival fonlarının film endüstrisinde homojenleşmeyi teşvik etmek gibi olumsuz etkileri de olabiliyor. O kadar ki katılımcılardan biri herhangi bir filmi izlerken nereden fon aldığını tahmin edebildiğini belirtti. Bu durum festival fonlarının sanat sinemasına destek veren oluşum olmanın ötesine geçerek adeta filmin ortak yapımcılarından biri -küçük ortak da olsa- haline gelebildiğini düşündürmektedir.

*Görüşmeler, Saha ve Sonuca Dair*

Özetle, Türkiye'de festival fonları olmadan sanat filmi yapmak zor ama finansman mekanizmalarının nazik dokunuşları "bağımsız sinema" kavramını tartışmaya açıyor. Örneğin katılımcılardan biri (yönetmen), senaryodaki ana karakterin eşcinsel olmasını istedikleri için filmini fon başvurusundan geri çektiğini belirtti. Bu tarz durumlar fon alabilmek için senaryolarda revizyon yapılabileceği vb. ihtimalleri akla getirdiğinden yaratıcı ekibi fonlar karşısında sanki yapımcıyı filme para yatırmaya ikna etmeye çalışan bir pozisyona konumlandırmaktadır. Bu durum da fonların ortak yapımcı olmaya doğru evrildiğine yönelik iddiayı kuvvetlendirmektedir. Katılımcılardan bazıları herhangi bir dayatma olmadığını, senaryo üzerindeki çalışmanın önerilerden ibaret olduğunu söyledi. Deneyimlerin kişiden kişiye başvurulan oluşumdan oluşuma değişebilmesi oldukça doğal bir durum olarak değerlendirilmektedir.

Mevcut tabloda "gişe rekorları kıran filmler" yapmak istemeyen ve ticari sinemadan uzak duran sinemacıların festival fonlarından yararlanmak zorunda kalması "bağımsızlık" kavramını sorgulanır hale getiriyor. Bu nedenle "bağımsız sinema" kavramı yerine "sanat sineması" kavramını kullanmak daha doğru olacaktır. Fon sağlayıcılar/jüri ve yönetmenler/senaristler (başvuru sahipleri) arasındaki müzakere süreci karmaşık ve zorlu olabilir. Jürinin süreçle ilgili belirsizlikleri ve sorunları çözmek için belirli kriterleri ve yönergeleri olmalıdır. Bazı iddiaları önlemek ve sisteme güven oluşturmak için bu sürecin daha fazla şeffaflığa ihtiyacın olduğunu belirtmek gerekir. Kimi katılımcılar bağlantıları sayesinde sürekli aynı film yapımcılarının fon alabildiğini vurgulamıştır. Günümüzde film projesi yapım veya finansman sürecini bir sivil toplum projesinin işleyişine benzemeye başladığını belirten katılımcılar da mevcuttur. Bu film yapım biçiminin revize edilmesi önerisi değerlendirilmeli çünkü yapımcı bir STK

koordinatörü olmadığı gibi bir film de STK projesi değildir. Pek çok yönüyle ayrışmaktadır.

Katılımcılar bir diğer sorun olarak da yapım tasarımı sırasında belirlenen bütçenin toplanamamasını belirtmiştir. İlk filmini çeken sinemacılar, toplayabildikleri parayla filmi yapmaya çalışmaktadır. Bu durumda senaryonun gerektirdiği filmin gerçekleştirilmesi mümkün olmamaktadır. Bazı katılımcılar bu sorunlarla karşılaştıklarında senaryoyu minimize ederek çözüm bulduklarını belirtmişlerdir. Unutulmamalıdır ki fon mekanizması ana unsur değildir, esas amacı bir filmin gerçekleşmesini desteklemektir. Ayrıca fon temsilcilerinin yapımcılık yapmaması veya en azından ekibinde yer aldığı filmin çalıştığı fona başvurmaması gibi etik ilkeler geliştirilmelidir.

Öyleyse; yeni alternatif üretim modelleri geliştirilmelidir. Bazı katılımcılar reklam sektöründen kazandıkları parayla film yapmaya çalıştıklarını belirtti. Benzer şekilde dijital platform sektörünün güçlenmesi de değerlendirilebilir. Sanat filmi yapan sinemacılar dijital platformlarda dizi çekmeye başladı. Kitle fonlaması ek bir kaynak olarak da kullanılabilir. Kamu olanakları ve finansman çeşitliliği artırılmalıdır. Fonlar ait olduğu yere, amaçlarına uygun bir biçimde destek unsuru olmaya döndürülmelidir. Tüm bunların sonucunda fonların Türkiye sanat sinemasını sıkıştırdığı yerden çıkmak mümkün olabilir. Ancak bu şekilde daha özgün ve daha nitelikli bir sanat sineması ortaya çıkabilir.

**Anahtar Kelimeler: Türkiye sanat sineması, festival fonları, film festivalleri, ortak yapımcı, üretim tarzı**

*Kaynakça*

*Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (1985). The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960. Columbia University Press.*

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

*Creswell, J. W. (2013). Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşıma Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni. (Çev. Bütün, M., Demir, S. B.) Ankara: Siyasal.*

*Daldal, A. (2015). Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni "Türk Sineması" Üzerine, "TFAYY 11 / Yeni" (Ed. D. Bayrakdar) içinde. İstanbul: Bağlam*

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

*Erklıç, H. (2011). Kopuş-Eklemlenme Kavramları Çerçevesinde Yeni Türkiye Sineması'nda Geleneğin İzini Sürmek, Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 214-228.*

*Falicov, T. L. (2016). The "festival film": Film festival funds as cultural intermediaries. Film festivals: History, theory, method, practice. de Valck, M., Kredell, B., Loist, S. (Eds). Routledge. pp.209-230.*

*Farahmand, A. (2006). At the Crossroads: International Film Festivals and the Constitution of The New Iranian Cinema. University of California, Los Angeles.*

*Halle, R. (2010). Offering tales they want to hear: Transnational European film funding as neo colonialism. In Rosalind Galt and Karl Schoonover (eds.), Global Art Cinema: New Theories and Histories. Oxford University Press, pp. 303-319.*

*Klenke, K. (2016). Qualitative Research in the Study of Leadership. Emeral Gruop Publishing Limited*

*Lee, N. J. Y. & Stringer, J. (2012). Ports of Entry: Mapping Chinese Cinema's Multiple Trajectories at International Film Festivals. A Companion to Chinese Cinema. Zhang, Y. (Ed). pp.239-261.*

*Ostroswka, D. (2010). International film festivals as producers of world cinema. Cinema & Cie. 10(14-15), 145-150.*

*Öcal, L. (2021). Uluslararası film festivalleri ve anlatı ekseninde yerçekimsiz dünya sineması. NotaBene.*

*Punch, K. F. (2005). Sosyal Araştırmalara Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar. Z. Etöz (ed.) Ankara: Siyasal*

*Ross, M. (2011). The film festival as producer: Latin American films and Rotterdam's Hubert Bals Fund", Screen, 52(2), pp.261-267.*

*Strauss, A. & Corbin, J. (1990). Basics of Qualitative Research. London: SAGE*

*Suner, A. (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis*

*Ulusoy, N. (2009). 2000'li Yıllarda Türk Sinema Sektörü ve Sinema Devlet İlişkileri. "TFAYY 8 / Politika" (Ed. D. Bayrakdar) içinde, sf. 57-67, İstanbul: Bağlam*

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

*Vallejo, A. (2020). Rethinking the canon: the role of film festivals in shaping film history. Studies in European Cinema, pp.1-15. DOI: 10.1080/17411548.2020.1765631*

## Türkiye'de Sanat Filmlerinin Gösterim Güzergâhı

**Adnan Toygar Ercan**[4]

**Özet**

Uzun metrajlı sinema filmleri yapım, dağıtım ve gösterim koşullarında çeşitli farklılıklar gösterir. Yüksek sermayeli şirketler tarafından daha yüksek bütçe ve prodüksiyonlu sinema filmleri genellikle ana akım filmler olarak kategorilendirilirken stüdyo sistemi dışında kalan bağımsız filmler sanat filmleri ya da festival filmleri olarak adlandırılır. Nasıl kategorilendirildikleri fark etmeksizin sinema filmleri sanatsal değerlerinin yanı sıra bir meta değeri taşır ve meta değeri taşıyan her ürün gibi tüketime sunulur. Geleneksel

[4]Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans.
a.toygar.ercan@gmail.com ORCID: 0000-0002-0976-6382

sinema değer zincirinde sinema filmleri açısından sinema salonları ve dolayısıyla film festivalleri önemli bir yer tutmaktaydı. Ancak bu değer zincirinin değişimi ile birlikte dijital platformların önemi de gün geçtikçe ortaya çıkmaktadır (Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2021). Covid-19 Pandemisi'nin katalizör etkisi göstermesi ile özellikle Hollywood'un gişe beklentisi yüksek yapımlarının sinema salonlarını atlayarak doğrudan platformda gösterime girdiği gözlemlenmiştir.Türkiye'de sanat filmi olarak kategorilendirilen sinema filmlerinin yapımcı ve yönetmenleri açısından film festivalleri ve sinema salonlarında gösterime girmenin hala daha tercih edilir konumda olduğu söylenebilir. Söz konusu yapımcı ve yönetmenlerin ürettikleri eserin niteliği ve yaratıcılığın bir göstergesi olarak dijital platformlara mesafeli yaklaşmakta olduğu, ne koşulda olursa olsun filmlerini festivallerde ve sonrasında sinema salonlarında gösterime sokmayı daha öncelikli ve önemli gördükleri düşünülmektedir. Bu çalışmada sanat filmlerinin yapımcıları ve yönetmenleri açısından film festivalleri ve sinema salonlarının dijital platformlara nazaran daha çok tercih edilip edilmediği sorgulanacak ve bu filmlerin gösterim güzergâhlarında bir değişiklik olup olmadığı ve yahut oluyorsa bunun nedenleri tartışılacaktır. Çalışmanın sahasını "Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Endüstrisi Destekleri İlk Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapım Desteği Örneği" başlıklı devam etmekte olan yüksek lisans tez çalışması[5] için yapılan görüşmeler oluşturmaktadır. Söz konusu çalışmanın sahasında niteliksel araştırma yöntemlerinden derinlemesine görüşme tekniği uygulanmıştır. Eylül 2022 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonu'ndan araştırma sürecinde yapılacak görüşmeler için etik kurul izni alınmıştır. Görüşmecilerin kişisel verileri 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu gereği ve etik hassasiyetler nedeniyle anonimleştirilmiş, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın destek mekanizmasında değerlendirme kıstasları göz önünde bulundurulduğunda görüşmecileri yaşayacakları potansiyel problemlerden korumak adına isimlerine bu çalışmada yer verilmemiştir. Çalışmanın kavramsal tartışmaları akış içerisinde bu saha görüşmelerinden elde edilen bulgularla desteklenecektir.

Pandemi döneminde sinema salonlarının kapatılmasıyla beraber dağıtım ve gösterim aşaması bu süreçte en fazla etkilenen aşama olurken, bir yandan da bu süreç, teknik alt yapısı, geniş hedef kitlesi ve zengin içeriğiyle endüstrinin önemli ayaklarından biri olan dijital platformların daha görünür hâle gelmesini tetiklemiştir (Türten, 2021). Dönemde pek çok ana akım sinema filmi sinema salonlarında hiç gösterilmeden dijital platformlarda ilk kez vizyon yapmış, bazı filmlerin sinema salonu gösterimleri iptal olmuş ya da ertelenmiştir. Torun'un (2021) çalışmasında belirttiği gibi "sinema endüstrisinin işin gösterim yönüyle ilgili kuralı, filmlerin önce sinema

[5]Bu çalışma Prof. Dr. Mutlu Binark'ın yürütücülüğünü üstlendiği, Arş. Gör. Toygar Ercan'ın araştırmacı olarak görev aldığı 20488 ID numaralı Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Tez Projeleri tarafından desteklenmiştir.

salonlarında gösterilmesi ve film için sinemaya gelen seyirci kitlesinin tamamlanması sonrasında bireysel kullanım için DVD ya da benzeri yöntemle çoğaltılması, son olarak da ekonomik ömrünü tamamlarken bir televizyon kanalına satılarak halka açık gösterilmesi şeklindedir". Ancak pandemi öncesi dönemde başlayan ve pandemi ile yaygınlaşma hızı artan dijital platformlar da bu gösterim güzergâhına dâhil olmuştur. Dolayısıyla Zengin'in (2022) Monaco'ya (2013) referansla yaptığı;

> "Klasik film üretim modelinde bir filmin yapım sonrası ortaya çıkan dağıtım ve gösterim süreçleri küresel sinema ekonomisi pazarının önemli bir kalemidir. Çünkü film kültürel bir ürün olmasının yanında Monaco'nun da vurguladığı gibi "esasen ekonomik bir ürün" çıktısıdır (2013, s. 221). Bu bağlamda filmler, sinemanın ekonomi politikasını belirleyen sanatsal ve ticari ürünlerdir. Dolaysısıyla bir sinema filmi belli dağıtımcılardan geçtikten sonra bir süre sinemalarda gösterilir, ardından da diğer medya araçlarında sunulur."

tespiti hem ana akım sinema filmlerinde hem de sanat filmi ya da festival filmi olarak kategorilendirilen filmlerde değişiklik göstermiştir. Dijital platformların doğal yaygınlaşma hızının Covid-19 Pandemisi ile artış göstermesi özellikle sanat filmlerinin gösterim güzergahının ilk durağı olan film festivalleri açısından önem arz etmektedir. Bir dijital platformda görev alan görüşmeci K1 bir filmin yaratıcısı veya yapımcısı festival sonrası planının doğrudan filmi vizyona sokmak olmadığını, filmi doğrudan dijital platformlarda açmayı planlayabildiklerini, genellikle filmlerin ilk açılışını festivallerde yaptıklarını ancak pandemi döneminde hiçbir festivalde açılmadan platformlarında yayınlanan sanat filmlerinin de olduğunu belirtmiştir (K1, Anonim, Kişisel Görüşme, 2023). Pandemi döneminde film festivallerinin büyük bir bölümü iptal olmuş ya da çevrim içi uygulamalar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Sinema salonu gösterimi olmayan dijital platform yapımı filmlerin festivallerde yer alması tartışma konusu olmuş, Netflix ve benzeri dijital platformların adımlarına karşın, festival ruhunu korumaya yönelik tedbirler alınmış, sinemanın sanat olarak onaylanma ihtiyacının öznesi olan film festivalleri, Netflix vb. dijital platformların yapımlarına karşı filmleri genellikle festivale kabul etmeme yönünde tutum göstermiştir (Torun, 2021). Söz konusu olan "festival ruhu" sanat filmi yönetmen ve yapımcılarının filmlerinin gösterim güzergahına pandemi sonrası dönemde de dijital platformları dahil etmekte gösterdikleri çekingenliğin, dijital platformlara karşı mesafeli duruşlarının ve temel saiklerinin filmlerini sinema salonlarında gösterime sokmak olmasının temel sebebi olarak gösterilebilir.

Bir yapımcı ve yönetmen olan K2 sinema duygusunun devam etmesi açısından filmlerin perdede oynama gerekliliğini vurgularken (K2, Anonim, Kişisel Görüşme, 2022), "Biz sanki festivalle var olan insanlarmışız gibi geliyor bize. Festivaller bizim için çok önemli. Bizim kendimizi özgür hissedebildiğimiz mecralar festivaller. … Arthouse filmlerin, bağımsız filmlerin var olabildiği yegâne olay şu an festivaller." görüşünü belirten sanat filmi yönetmeni K3

dijital platformların hem sinema kültürüne büyük darbe vurması hem de sektör fiyatlarını yukarı çekmesi nedeniyle sanat sinemasına hiçbir faydalarının olmadığını, aksine zararlı olduklarını belirtmiştir (K3, Anonim, Kişisel Görüşme, 2023). Söz konusu sinema kültürü, festival ruhu tanımlamasıyla uyumlu olarak sinema filmlerinin, özellikle sanat filmi olarak kategorilendirilen sinema filmlerinin, gösterim güzergâhlarında en önemli görülen durakların festivaller ve sinema salonları olması ile birlikte dijital platformlara mesafeli yaklaşımın başlıca nedeni olabilir. Sanat filmi yönetmen ve yapımcılarının dijital platformlara mesafeli durmalarının ikinci sebebi söz konusu platformların ekonomik olarak filmlere yeterince katkı sağlamıyor olmasıdır. Sanat filmlerine bağımsız yapımcılık yapan K4, Netflix gibi dijital platformların yıldız oyunculu filmlere yöneldiğini, sanat filmlerini kataloglarına dâhil etme politikası gözeten dijital platformların ise filmleri için çok düşük ücretler ödediğini belirtmiştir (K4, Anonim, Kişisel Görüşme, 2023). Benzer şekilde uzun süredir sinema endüstrisinde sanat filmi üretimi yapan ve filmleri geleneksel gösterim güzergahına uyacak şekilde televizyonda son olarak izleyici ile buluşan yönetmen K5, dijital platformların filmin dünyada gösteriminin gerçekleşmesi ile ilgili bir kapı açtığını, ama filmin satın alınırken, kiralanırken, lisanslanırken konuşulan, zorunlu kılınan paraları çok yürek burkan seviyede bulduğunu söylemiştir (K5, Anonim, Kişisel Görüşme, 2023). K3'ün dijital platformların sektör fiyatlarını yukarı çekmesi ile ilgili söylediklerine paralel şekilde K5, dijital platformların ekonomik olarak katkısı olmasının aksine zararı olduğunu ve sinema endüstrisini işgal ettiklerini düşündüğünü şu şekilde ifade etmiştir;

> "Dijital platformların bize zararı oldu. Zarar da şu, yani senin ilk filminde ya da diğer filmlerinde oyuncu olarak seçtiğin, yetiştirdiğin, emek verdiğin, Türk sinemasında yetişmiş, emek verilmiş, senin benim filmlerimde oynayarak oyunculuğunu yükseltmiş olan, kameramanlığını yükseltmiş olan, ışıkla ilgili kalitesini yüceltmiş olan bazı sanatçıları dijital platform sözleşmelerle bağlıyorlar. 5 yıllık sözleşme yapıyor, senin yetiştirdiğin, sinemaya soktuğun oyuncu şu anda dijital platformun kapatması olduğundan senin filmine gelemiyor. Çalışamıyor. "İstiyorum ama sözleşmem var." diyor. Görüntü yönetmeni gelemiyor. Işık şefi gelemiyor. Sen de ne yapıyorsun? Yetiştirdiğin, bir seviyeye getirdiğin insanları bulamıyorsun. Bu yüzden genç, daha gençlerle giriyorsun, bunların da ustalıkla, iş yapmayla ilgili yetenekleri deneyerek oluyor. Böyle bir iş uzuyor, beklemeler uzuyor, kolu kanadı kırılıyor yani yönetmenin."

Festival ruhu olarak da tanımlanabilecek sinema kültürüne zarar vermeleri, ekonomik olarak sanat filmlerine katkı sağlamamaları ve sektör çalışanlarının kaşelerini yükseltmeleri ve sözleşmelerle başka projelerde çalışamamalarına neden olmalarının yanı sıra sanat filmi yönetmen ve yapımcılarının gösterim güzergâhlarına dijital platformları dâhil etmeye mesafeli olmalarının bir diğer nedeni olarak yasal düzenlemeler gösterilebilir.

Bu noktada durumun yönetmen ve yapımcıların tercihleri değil, zorunlulukları olduğu belirtilmelidir. Türkiye'de sanat sineması üretimi büyük bir oranda devlet desteğine bağımlı konumdadır. Sanat filmi olarak kategorilendirilen filmlerin Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü yapım destekleri olmadan üretilebilmesi imkânsıza yakındır. 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun bakanlık desteği alan filmlerin sinema salonlarında gösterimini zorunlu tutmaktadır. Yine aynı kanun sinema salonlarında gösterilen filmlerin dijital platformlarda gösterilebilmesi için gereken erteleme süresini 5 ay olarak belirlemektedir. Dolayısıyla sanat filmi yönetmen ve yapımcıları şayet bakanlıktan destek aldılarsa filmlerini vizyona sokmak ve filmleri 5 ay boyunca salonlarda izleniyor olmasa bile platformlarda gösterimi için bu süre zarfını beklemek zorunda kalmaktadır.

Sinema kültürü ve film izleme deneyiminin festival ruhu ile bağlantılı olarak sinema salonlarına atfedilmesi, dijital platformların sanat filmlerini genellikle tercih etmemesi ve edenlerin ise düşük ücretler ödüyor olması ile yasal düzenlemelerin sanat filmleri ile dijital platform ilişkisini henüz tam olarak düzenlemiyor olması Türkiye'de sanat filmi yönetmen ve yapımcılarının filmlerinin pandemi sonrası dönemde gösterim güzergahlarında film festivali ve sinema salonunu ön planda tutmasına, dijital platformlara mesafeli durmalarına yol açmaktadır. Ancak sanat filmlerinin, çok az salonda çok az süre ile gösterim şansı bulması, gösterilen salonların sinema seyircisinin yoğun olarak gitmediği salonlar olması, özenli hatta hiç tanıtım ve reklam çalışmasının yapılmaması ile bağımsız filmlerin çok düşük sayıda izleyici ile buluşması nedeniyle bağımsız filmler için dijital platformların daha iyi bir gösterim mecrası olabileceği söylenebilir (Aytekin, 2020). Bu noktada görüşme yapılan sanat filmi yönetmen ve yapımcılarının dijital platformları tamamen reddetmese de mesafeli yaklaştıkları, bu mesafenin film festivallerinin tutumları, dijital platformların festival filmlerine yaklaşımları ve yasal düzenlemeler ile giderilebileceği, söz konusu yapımcı ve yönetmenlerin filmlerinin gösterim güzergahlarına ilerleyen dönemlerde dijital platformların daha etkin şekilde dâhil olacağı, ancak film festivallerinin ve sinema salonlarının gösterim güzergahındaki önemlerinin kaybolmayacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler: Dijital platformlar, film festivalleri, sanat filmleri gösterim güzergâhı**

*Kaynakça*

*Aytekin, M. (2020). Covid-19 Sonrası Türk Sinema Endüstrisi Üzerine Bir İnceleme. Electronic Turkish Studies, 15(4).*

*Erkılıç, H. & Erkılıç, S. D. (2021). COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital*

*Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?. Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi, (2021 Özel Sayı: 2. Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu, Süreklilikler ve Kesintiler: Kültürler, Pazarlar ve Siyaset), 99-126.*

*Monaco, J. (2013). (akt. Zengin, F. (2022)). Bir Film Nasıl Okunur Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak.*

*Torun, A. (2021). Sinemada veya Netflix'te Dijital İzleme Ortamları ve Yeni Alışkanlıklar Bir Sosyal Ortam Olarak Sinema ve Film İzleme Pratiklerindeki Dijital Dönüşüm. SineFilozofi, 6(Sp. Iss.), 370-387.*

*Türten, B. (2021). Covid-19 Sürecinde Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yapısı Üzerine Bir Değerlendirme. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 9(2), 976-1006.*

*Zengin, F. (2022). Dijital Akış Platformlarının "Yıkıcı" Etkisi: Sinemanın Geleceğine Dair Güncel Tartışmalar ve Bir Değerlendirme. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (47), 194-210.*

## Şenlikler, Yarışmalar, 'Türk-İşi' Oscar'lar: Türkıye'nin İlk Film Festivallerine Bugünden Bakmak

**Uğurhan Topcuoğlu**[6]

**Özet**

Film festivallerinin başlangıcı Société des bains de mer de Monaco adlı şirketin 1987 Eylül'ünde düzenlediği yarışmaya dayandırılır (de Valck 2007; Taillibert and Wäfler 2016). Dolayısıyla film festivalleri neredeyse halka açık ilk film gösterimi kadar eskidir. Ancak yarışma olarak nitelendirilen bir etkinliğin film festivalleri tarihinin başlangıcı olarak işaret edilmesi kafa karışıklığına yol açabilir. Bu noktada film festivali denen mefhumun ne olduğuna, hangi yönleriyle yarışmalardan veya film gösterimleri silsilelerinden ayrışıp ayrışmadığına dair sorular ortaya çıkmaktadır. Üstelik film festivalleri tarihi özelinde yapılan dönemselleştirme çalışmaları da genellikle Venedik Film Festivali'nin başlangıcı olan 1932 yılıyla başlar (Turan 2002; de Valck 2007; Wong 2011). Film festivalinin ne olduğunu irdeleyen sorunun sinemanın ya da belgeselin ne olduğunu irdeleyen sorular kadar cevaplanması zor olduğunun altını çizen Hagener, sorunun olası cevabının ise her zaman tartışmaya ve anlaşmazlığa neden olabileceğine dikkat çeker. Üstelik cevabın muğlaklığı festival teriminine atfedilen prestij ile birleştiğinde terimin kullanımının yaygınlaşmasıyla sonuçlandığını savunur. Çünkü günümüzde herhangi bir film gösterimi programı seyircisini bulabilmek, varlığını meşrulaştırmak vb. nedenlerle kendini film festivali olarak adlandırabilmektedir (Hagener 2014, 284).

Stevens ise film festivalini tanımlamaya yönelik çabaların düzenli sinema

[6]Kadir Has Üniversitesi, Sinema ve Televizyon, Yüksek Lisans.
ugurhantopcuoglu@gmail.com ORCID:0000-0002-4823-2703

ogramları gibi daha kalıcı veya uzun süreli film sunum biçimlerinden ve diğer sanat dallarına yönelik festivallerden nasıl farklılaştığını anlamaya yardımcı olsa da film haftalarından veya diğer geçici özel film programlarından ayıran şeyin ne olduğunu – ki eğer varsa - ayırmanın bir yolunu sunmadığını söyler. "Dolayısıyla festivaller ve diğer film gösterim etkinlikleri arasındaki ayrım büyük ölçüde terminolojiyle ilgilidir, yani hangi etkinliklerin kendini festival olarak adlandırıldığı ve hangilerinin adlandırılmadığıdır." (Stevens 2016, 92). Taillibert ve Wäfler film festivallerinin başlangıcı olarak nitelendirilen yarışma bazlı etkinliklerin ilk büyük uluslararası festivalleri oluşturan matrisi etkilediğini savunur. Festival/yarışma gibi taksimli bir şekilde adlandırabileceğimiz bu "deneyler"in ilk büyük uluslararası festivalleri etkinliklerinin tanıtımını güçlendirmek için daha şenlikli, sosyal yanı güçlü etkinlikler olarak gelişmesini sağladığının da altını çizer (Taillibert and Wäfler 2016, 17).

Festivallerin işlevselliği ya da ontolojisinden ziyade isimlendirilmesiyle ilgilenmenin film programlarını tanıtmak için neden diğer hitap biçimlerinden ziyade festivallerin daha popüler ve görünür araçlar haline geldiğinin sorgulanmasına olanak tanıdığını savunan Stevens ise bu popülerleşme ve görünür olma halinin daha geniş bir film kültürü içinde değerlendirilmesi gerektiğini söyler (Stevens 2016, 92). Dönemselleştirme çalışmalarının içine katılmasa da bu etkinliklerin bugün festival olarak adlandırdığımız mefhumun inşaasında edindiği rolü irdelemek film festivalleri tarihine daha bütünsel bakmamızı sağlayabilir. Bugün kullandığımız şekliyle belki festival olarak adlandırılmayacak bu etkinliklere yönelik bir bakış film festivali denen mefhumun ne olduğuna dair sorunun muğlaklığını azaltmasa da bakış açımızı genişletebilir. Film festivallerinin gücünün farklı insanlar için birçok farklı şey olmabilme kapasitesinde yattığını savunan Hagener, her halükarda festival olgusunu tarihsel açıdan anlamak istiyorsak, onu besleyen çeşitli kollara bakmamız gerektiğini savunur (Hagener 2014, 284).

Birkaç on yıl gecikmeyle de olsa Türkiye'nin film festivalleri tarihi de dünyanın geri kalanıyla benzerlik göstermektedir. Gazeteci ve sinema eleştirmeni Erman Şener 1972 tarihli Festivaller adlı, kendi deyimiyle "kaynak" kitabında Türkiye'nin ilk film festivali olarak 1948'de Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenen "Yerli Fim Müsabakası'nı işaret eder (Şener 1972, 8). Şener'e göre festivalin o yıl gerçekleşmesi tesadüf değildir çünkü o güne kadar Türk sineması yılda en fazla 4 film üretirken, 1947'de 11 filmle bir rekor kırılır. Yerli film üretimini desteklemeyi, öncelemeyi, dünya standartlarına yükseltmeyi ve yaşanan maddi sıkıntılara karşı ses çıkarmayı amaçlayan ve kendisini Türkiye'nin ilk bağımsız yapımcılar derneği olarak nitelendiren cemiyet için bir müsabaka

düzenlemek kaçınılmaz hale gelmiştir (“Filmlerimiz” 1948, 2). Festivalin vereceği ödüllerin, jürilerinin ve festivale katılacak filmlerinin sayısı ödül törenine kadar sürekli değişir. Şener’e göre bu normaldir, çünkü YFYC’nin önünde başka hiçbir yerli örnek yoktur. Üstelik, “ölmüş” bir festivale dair eleştiri getirmek de herhangi bir fayda sağlamayacaktır (Şener 1972, 4). Ancak hem cemiyetin genel sekreteri hem de festivalin jüri üyesi olan Turgut Demirağ’ın yönettiği Bir Dağ Masalı (Demirağ, 1947) filminin en iyi yönetmen dahil verilen on beş ödülün yedisini ("Filmlerimiz" 1948, 13-16) kazanması bir süreliğine Türkiye’de düzenlenecek film festivallerinde çokça karşımıza çıkacak jürilik karmaşasının ilk ayak sesleridir. Her yıl düzenlenme sözüyle başlayan festivalin ömrü de ilk edisyonuyla sınırlı kalır.

Türkiye’de tekrar bir festival düzenlenmesi yaklaşık beş yıl alır. Benzer amaçlarla kurulan Türk Film Dostları Derneği 1953 yılında bir yarışma tertip etmeye karar verir. Yarışmanın ismi “Birinci Türk Film Festivali” olarak duyurulur. Jürinin katılımıyla halka açık gösterimler yapılması planlansa da sinema salonu bulunamadığı için jüri üyelerinin filmleri Mecidiyeköy Erses Stüdyosu’nun projeksiyon odasında izlediği filmlerin pek çoğu festival sonunda düzenlenen balodan ödülle ayrılır. Yazar ve gazeteci Ümit Deniz festivali Akademi Ödülleri’ne benzeterek “O gece hiçbir vakit bir arada göremeyeceğimiz şöhretlere aynı yerde rastlamak hepimizi ziyadesi ile memnun etti” diye not düşer (Deniz 1953, 6). Festivalin toplam üç yıl sürecek yaşamında medyada bulduğu karşılık tertip ettiği balolar sayesinde olacaktır. Bu yüzdendir ki, Şener 1972'de Türkiye'deki festivallerin genel karakterinin ve "festival" dediğimiz şeylerin aslında bir soruşturmadan farklı olmadıklarını savunur. “Öyle ya, bizim hiçbir festivalimiz, festivali festival kılan nitelikleri kapsamıyor. Yani bizdeki film festivalleri, ne hareketli bir "pazar" olabiliyor, ne de festival süresince açık oturumlar, konferanslar, toplu gösteriler, yayınlarla canlı bir "sinema sanatı" ortamı yaratabiliyor. Peki ne oluyor? Hiiç, olan sadece: Bir jüri seçiliyor, bu jüri, katılan filmleri bir bir seyredip derecelendirmeyi yapıyor, sonra da bir toplantı düzenlenip kazananlar ödüllerini alıyorlar.” (Şener 1972, 12). Böylelikle Festivaller adlı kitabına Yıldız, Sine-Film, Ses ve Dost gibi dergiler tarafından yapılmış "Başlangıcından bu yana en iyi 10 Türk filmi” veya “En iyi 10 Türk filmi” gibi soruşturmaları da katar. Çünkü ona göre Türkiye’de film festival mefhumu yarışmalarla özdeşleşecek bir şekilde başlamış ve devam etmektedir. Ardı ardına “Türk Film Festivali” olarak adlandıralacak birçok diğer kısa ömürlü festival de medya görünürlüklerini düzenledikleri törenler, şenlikler ve yarışmalarla sağlayacak; jüri kararları ekseriyetle eleştirilecekti. Peki Şener’in ne bir “pazar” ne de bir “sinema ortamı” yaratamadıkları için eleştirdiği bu “festivaller” bugün Türkiye’de düzenlenen film festivalleri hakkında neler söyleyebilir? Bu etkinlikler Türkiye’de film festivali mefhumunun gelişiminde nasıl bir rol oynamış olabilir? gibi soruları cevaplandırmayı amaçlayan bu

çalışma Yerli Film Müsabakası'ndan Antalya Film Festivali'ne (1948-1964) kadar Türkiye'nin ilk film festivallerini ele alıyor. Bu etkinliklerin bugünkü festival coğrafyasına olan etki ve izdüşümlerini mevcut literatür ve arşiv kaynaklarının yardımıyla inceleyerek karşılaştırmalı bir analiz sunmayı hedefliyor.

**Anahtar Kelimeler: Türkiye film festivalleri tarihi, yerli film müsabakası, Türk film festivali, film soruşturmaları**

*Kaynakça*

*Deniz, Ü. (1953). "Perde Ve Sahnenin Bütün Otoritelerini Toplayan Balo." Milliyet, May 2, 1953.*

*"Filmlerimiz." (1948). İstanbul: [İstanbul]: İktisadi Yürüyüş Matbaası ve Neşriyat Yurdu.*

*Hagener, M. (2014). "Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes." In The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945. Vol. 16. https://doi.org/10.1515/9781782384243-015.*

*Şener, E. (1972). Festivaller. Anlam Yayınları.*

*Stevens, K. (2016). Australian Film Festivals: Audience, Place, and Exhibition Culture. Australian Film Festivals. New York: Palgrave Macmillan US. https://doi.org/10.1057/978-1-137-58130-3.*

*Taillibert, C. and Wäfler, J. (2016). "Groundwork for a (Pre)History of Film Festivals." New Review of Film and Television Studies 14 (1): 5–21. https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1106688.*

*Turan, K. (2002). Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made. Sundance to Sarajevo. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520930827.*

*De Valck, M. (2007). From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam University Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mv45.*

*Wong, C. H. Y. (2011). Culture, People, and Power on the Global Screen. Rutgers University Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hjg83.*

## Türkiye Dışında Düzenlenen Türk Film Festivallerinde Yönetim, Finansman, Süreklilik ve Gösterim Programı İlişkisi: Yunus Emre Enstitüsü'nün Düzenlediği Film Festivali Örnekleri

**Tuncer Mert Aydın** [7]

**Özet**

Birçok insanın aşina olduğu sert güç (hard power) bir ülkenin askeri veya ekonomik gücünden doğar ve bir nevi havuç/sopa yöntemi olan ikna ve tehditle bağlantılıdır. Yumuşak güç (soft power) ise bir ülkenin kültüründen, siyasi değerlerinden ve dış politikasından doğar (Nye, 2004). 1980'li yılların sonlarında Joseph S. Nye Jr. tarafından ortaya atılan bu kavram kısaca askeri, ekonomik ya da fiili yaptırımlarda bulunmadan farklı meşru yöntemlerle kişiler ve topluluklar üzerinde etki sahibi olmak olarak açıklanabilir. Nye'ın kısa tanımlamasına göre ise yumuşak güç, "kişinin istediği sonuçları elde etmek için başkalarının davranışlarını etkileme yeteneğidir" (Nye, 2004). Nye, ülkelerin yumuşak güç araçları arasına; sanat, eğitim, popüler kültür, kültürel etkileşim, turizm, karşılıklı temaslar ve ülke içerisinde yürütülen siyasi geleneği yerleştirmiştir (Nye, 2004 akt. Ünalmış, 2019). Türkiye Cumhuriyeti de yumuşak güç yöntemini etkin şekilde kullanmaya çalışan ülkeler arasındadır ve Yunus Emre Enstitüleri (YEE) bu gücün kullanımının bir örneği olarak kabul edilebilir. Enstitü aracılığıyla dünya genelinde Türkiye ile kurulan dostlukların ve kültürel ilişkilerin artırılması hedeflenirken, aynı zamanda Türkiye'nin uluslararası alandaki tanınırlığını, güvenilirliğini ve itibarını yükseltmek amaçlanmaktadır (Yunus Emre Enstitüsü Vizyon – Misyon, n.d.).

Film festivallerinin ortaya çıkışının siyasi nedenlere ve çatışmalara dayandığı göz önüne alındığında, Türkiye Cumhuriyeti sınırları dışında düzenlenen Türk Film Festivali veya Türk Film Günleri'nin de, festivallerin doğası gereği yönetim, finansman, destekçiler ve buna bağlı olarak süreklilik, gösterim programı, seyirci kitlesi, davetliler ve katılımcılar bağlamında farklı dinamiklere sahip olması şaşırtıcı değildir. Ancak bazı film festivalleri, festivallerin gelenekselleşen ulusal veya uluslararası dinamikleri dışında birtakım ulusötesi dinamiklere de sahiptir. Bu film festivallerinin en dikkat çekici ulusötesi dinamikleri şunlardır:

•Ekonomi politik ve yönetimsel çeşitlilik

•Seyirci kitlesi ve hedef seyirci kitlesinde çeşitlilik

•Baskın ulusal kimliğe sahip olmamak ve belirli devletlerin politikalarıyla kontrol edilmemek

•Gösterim programında oluşturulan çokseslilik

Şahıslar, dernekler, resmi kurum ve kuruluşlar tarafından dünyanın dört bir yanında düzenlenmeye devam eden veya sona eren birçok Türk film festivali

[7] İzmir Ekonomi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Dijital Medya Bölümü. Doktora. tuncer.mert@ieu.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-5609-4902

vardır. Bu festivallerin yönetim ve finansmanına yönelik kabaca üç temel yaklaşım bulunmaktadır. Sürekliliği olan festivallerde aşağıda bahsedilen ilk iki yaklaşım sıklıkla görülürken, sürekliliği olmayan festivallerde genellikle üçüncü yaklaşım görülmektedir. İlk olarak, Türk film festivallerinin bir kısmı siyasi bağlantılara sahip olmayan şahıslar tarafından yönetilmekte, bağımsız kuruluşlar ve sponsorlar tarafından finanse edilmektedir. Benzer şekilde yönetimlere sahip festivallerin bir diğer finansman kaynağı ise düzenlendikleri ülkelerin hükümetleri veya yerel yönetimleri tarafından desteklenmeleridir. Bunlar zaman zaman bir arada da görülebilen iki farklı festival finansman yapısıdır. Üçüncü finansman sağlama yöntemi ise festivallerin Türkiye Cumhuriyeti resmi kurum ve kuruluşları tarafından desteklenmeleridir. Ana finansman kaynağı Türkiye Cumhuriyeti resmi kurum ve kuruluşları olan film festivallerinin sayısı fazla olmakla birlikte süreklilikleri kesintiye uğramakta, gösterim programları büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. (Aydın, 2022: 29). YEE'nin, Türkiye dışında Türk sinemasını tanıtmak ve yaymak amacıyla düzenlediği film festivalleri de sıklıkla üçüncü kategoriye dâhil olmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin yumuşak güç potansiyeline ve YEE'nin işlevine değindiği makalesinde Çavuş, Türkiye'nin zengin yumuşak güç kaynaklarına sahip olduğunu, teknoloji ve iletişim araçlarında ilerleme kaydedildiğini savunmaktadır. Ayrıca, ülke içinde günümüzde yaklaşık 200 TV kanalı ve 1000 radyo kanalının yayın vermesine istinaden 1980'lerde olan medya sınırlamasının tamamen olmasa da, geçmiş dönemlere kıyasla 'büyük ölçüde özgürleştiğini' söylemektedir (Çavuş, 2012). Fakat Sınır Tanımayan Gazeteciler (Reporters Without Borders) örgütünün iki yılda bir güncellediği Dünya Basın Özgürlüğü Endeksi'nin 2023 raporuna göre Türkiye, 180 ülke arasında 165. sırada yer bulmuştur (RSF, 2023). Bu bağlamda, Türkiye Cumhuriyeti'nin bir yumuşak güç kaynağı olarak kullandığı YEE de, düzenlediği film festivallerinde birkaç istisna hariç medya sınırlamasına maruz kalmakta; bu nedenle bağımsız olarak finanse edilmekten, gösterim programlarında özgün içerikler belirlemekten ve seyirci kitlesinin çeşitliliğinden yoksundur. Bu ve buna bağlı nedenlerden dolayı Enstitü'nün düzenlediği festivallerin sürekliliğinde de sorun yaşanmaktadır.

## Yöntem ve Araştırma Soruları

Araştırma kapsamında Türk Film Festivali, Türk Film Günleri ve Türk Film Haftası adı altında düzenlenen etkinliklerin bir listesi derlenecek; bu festivallerin yönetim, finansman, gösterim programı ve süreklilik gibi faktörleri ele alınarak bu unsurlar arasındaki bağlantılar belirlenecektir. Araştırma boyunca nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılacaktır. YEE'nin düzenlediği film festivallerinin dinamiklerine ilişkin derinlemesine bilgiler

toplamak için röportajlar, odak grupları ve katılımcı gözlemi içeren etnografik ve dijital etnografik araştırmalar kullanılacaktır. Katılımcıların yanıtlarındaki kalıpları ve festivallerin arşiv verilerini belirlemek için tematik analiz uygulanacaktır. Ayrıca Frankfurt, New York, Münih, Paris, Seattle, Vancouver gibi şehirlerde YEE tarafından düzenlenmeyen Türk film festivallerinin, YEE tarafından yurt dışında düzenlenen festivaller ile ayrıştığı ve benzeştiği noktalar da saptanacaktır. Bu sayede, belirlenen dört dinamiğinin birbirlerini nasıl etkilediği bulunması hedeflenmektedir. YEE'nin Türkiye dışında düzenlediği film festivallerinde devam eden sürece odaklanmak amacıyla aşağıdaki sorular seçilmiştir.

•Türkiye Cumhuriyeti'nin yumuşak güç kullanımı ve YEE'nin işlevi arasındaki ilişki nasıl açıklanabilir? Bu ilişki YEE tarafından Türkiye dışında düzenlenen Türk film festivalleri üzerinde nasıl bir etki yaratmaktadır?

•Türkiye dışında düzenlenen Türk film festivallerinin yönetim ve finansmanlarındaki farklı yaklaşımların, festivallerin gösterim programı ve sürekliliği üzerindeki etkileri nelerdir?

•Türkiye dışında düzenlenen Türk film festivalleri, Türkiye'de görülen medya sınırlanmasından ne derece etkilenmektedir?

**Sonuç ve Araştırmanın Potansiyel Çıktıları**

Araştırmanın problem cümlesi olarak "YEE tarafından Türkiye Cumhuriyeti sınırları dışında düzenlenen Türk film festivallerinin dinamikleri arasındaki bağlantı ve süreklilik sorunu" belirlenmiştir. Film festivalleri üzerine yapılan çalışmalar arasında en az yapılan çalışmalar olan organizasyon ve yönetimin (Rüling ve Pederson, 2010 akt. Erkılıç, 2022) de dâhil olduğu bu araştırmada YEE'nin Türkiye dışında düzenlediği Türk film festivalleri yumuşak güç kavramı çerçevesinde incelenecek; güncel örnekler üzerinden yönetim, finansman, süreklilik ve gösterim programı dinamikleri analiz edilecektir. Bu dört dinamik birbirini direkt olarak etkilese de esas olarak, festivallerin gösterim programlarının nasıl oluşturulduğu bahsedilmeyen diğer dinamikleri de etkilemektedir. Çünkü "programlama, bir festivalin yönelimini ve dolayısıyla kimliğini tanımlar" (Erkılıç, 2022). Bu bağlamda, YEE tarafından yurt dışında düzenlenen Türk film festivallerinin gösterim programları tüm dinamikler için bir bağlantı noktası oluşturmaktadır. Ayrıca, ön araştırmada elde edilen bulgulara göre YEE'nin yönetimsel olarak dahlinin olmadığı, yalnızca destekçisi olduğu festivallerin ve etkinliklerin gösterim programları ve sürekliliğinde, YEE'nin yönetimini ve finansman kaynaklarını oluşturduğu festivallere nazaran daha farklı bir yapı oluştuğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle, YEE tarafından düzenlenen Türk film festivalleri ile yurt dışında bağımsız olarak düzenlenen Türk film festivalleri arasındaki kavramsal fark da araştırılacak ve ulusötesilik tanımı bağlamında detaylı olarak analiz edilecektir.

**Anahtar kelimeler: Film festivalleri, Yunus Emre Enstitüsü, yumuşak güç, ulusötesilik**

*Kaynakça*

*Aydın, T. M. (2022). Transnational Dynamics of Turkish Film Festivals in Germany and The United States (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir Ekonomi Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İzmir.*

*Çavuş, T. (2012). Dış Politikada Yumuşak Güç Kavramı Ve Türkiye'nin Yumuşak Güç Kullanımı. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 2(2), 23-37.*

*Erkılıç, H. (2022). Sunuş: Film Festivalleri Çalışmaları ve Türkiye. H. Erkılıç (Ed.), Film Festivalleri E-Kitabı (7-70). De Ki Basım Yayım. Ankara*

*Index | RSF. (2023). Reporters Without Borders. https://rsf.org/en/index adresinden erişildi (Erişim Tarihi: 08.09.2023)*

*Nye, J. S. (2004). Soft Power: The Means to Success in World Politics. Public Affairs. New York.*

*Ünalmış, A. N. (2019). Yumuşak gücün tesis edilmesinde kültürel diplomasinin önemi ve bir uygulayıcı olarak Yunus Emre Enstitüsü. Bilig, (91), 137-159. https://doi.org/10.12995/bilig.9106*

*Vizyon - Misyon. (n.d.). Yunus Emre Enstitüsü. https://yee.org.tr/tr/kurumsal/vizyon-misyon adresinden erişildi (Erişim Tarihi: 28.08.2023)*

## Nuri Bilge Ceylan'ın Sinema Kariyerine Film Festivalleri Perspektifinden Bakmak

**Mehmet Emre Gül**[8]

**Özet**

Film festivalleri, yönetmenlerin ve filmlerinin akıbetini doğrudan belirleme gücüne sahiptir. Özellikle bağımsız sinema yapmak isteyen, sanatsal kaygıları ön planda olan yönetmenler için film festivalleri hayati bir öneme sahiptir. Filmler, festivaller sayesinde görünürlüğünü artırırken, yönetmenler de sektörel bağlantılarını geliştirmekte ve filmlerini seyirciyle buluşturma şansı elde etmektedir. Bir film festivalinde başarıyı; festivale katılan filmlerin niteliği, jüri üyeleri, festivalin ideolojisi, film eleştirmenlerinin yorumları, seyirci tepkileri vb. birçok değişken belirleyebilir. Film festivalleri bu yönüyle birçok değişkene sahip ve tartışmalı/sübjektif alanlar olarak kabul edilebilir. Festival-yönetmen ilişkisinde festivaller seçici konumda gibi görünse de aksi durumlar da mümkün olabilmektedir. Bu karşılıklı ilişkide bir tercihte bulunan veya bir başka deyişle belirleyici olan tek tarafın film festivali olduğu

[8]Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Doktora. mehemgul@gmail.com ORCID: 0000-0002-5916-9949

düşünülmemelidir. Yönetmenler de film festivallerindeki olumlu/olumsuz deneyimlerine, festivallerin etki gücüne/alanına göre festivaller arasında tercih yapma özgürlüğüne sahiptir. Yönetmenler ve festival tercihleri bağlamında tüm filmleriyle yerli ve yabancı birçok önemli film festivaline katılmış ve çeşitli başarılar kazanmış Nuri Bilge Ceylan'ın sinema kariyeri ve festival yolculuğu Türkiye'deki ve dünyadaki önemli film festivalleri hakkında bir fikir edinme olanağı sunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan sinema kariyerinin ilk yılarından itibaren film festivalleriyle çok yakın ilişkiler kuran bir yönetmen olmuştur. Filmlerinin içeriği ve biçimi, üretim tarzı ve yapım stratejisi gibi nedenler Nuri Bilge Ceylan'ın kariyerinde film festivallerini merkezi bir konuma taşımaktadır. Ceylan'ın film festivalleriyle bu denli yakından bir ilişkisi olmasına rağmen literatürde onun festivallerle ilişkisini doğrudan ele alan bir akademik çalışma olmadığı görülmektedir. Ceylan, kendi üretim tarzındaki filmlerin tek şansı olarak festivalleri gördüğünü ifade eder. Ceylan'a göre sanat filmlerinin ticari bir gösterim fırsatı yakalamak için bile festivallerden geçmesi gerekmektedir. Bunun nedeni dağıtımcıların da bağımsız filmleri festivallerde görüp seçmesidir. Festivaller olmadan dağıtımcılarla doğrudan iletişime geçmek neredeyse imkânsızdır. Ceylan, yalnızca bir sinema profesyoneli olarak değil öncesinde de film festivallerinin kendisini olumlu etkilediğini belirtir. Gençlik yıllarında hiçbir yerde göremediği filmleri İstanbul Film Festivali'nde izlediğini ve sinemaya bakışının değiştiğini ifade eder (Dursun, 1999). Bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan'ın hem birey olarak (jüri üyelikleri, ustalık sınıfları, fotoğraf sergileri vb.) hem de filmleri (yarışmalar, gösterimler vb.) vasıtasıyla film festivalleriyle kurduğu ilişkiler, festival deneyimleri ve tercihlerinin araştırılması amaçlanmaktadır. Bu ilişkiler temelde yerli film festivalleri ve yabancı film festivalleri olmak üzere iki kategoride ele alınacaktır. Bu iki kategori belirlenirken Nuri Bilge Ceylan'ın festival stratejisi açısından Üç Maymun (2008) filminin önemli bir dönüm noktası olması etkili olmuştur. Nuri Bilge Ceylan, ilk filmlerinden itibaren hem küresel çaptaki yabancı film festivallerinde hem de Türkiye'deki film festivallerinin dikkatini çekmiş ve önemli başarılar elde etmiştir. Ancak Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun filminden sonra Türkiye'deki film festivalleriyle ilişkisini ciddi ölçüde sınırlamıştır. Araştırmada Ceylan'ın yerli festivallerden kopuş nedenlerine; Ceylan'ın bütün sinema kariyerindeki festival tercihleri, aldığı ödüller, yaptığı ödül konuşmaları, görev aldığı jüri üyelikleri, festivaller kapsamında dahil olduğu etkinlikler ve film festivalleri hakkında basında yer alan demeçleri üzerinden yanıt aranacaktır. Nuri Bilge Ceylan, 1995 yılında Koza adlı ilk kısa filmiyle Cannes Film Festivali'ne kabul edilerek parlak bir sinema kariyerine sahip olacağının sinyallerini vermiştir. Bu filmi bir çeşit deneme olarak gören Ceylan, Koza filmiyle festivallerde kazandığı başarıların etkisiyle kendine güveni gelmiş ve sinema kariyerine devam etmeye karar vermiştir

(Kızıldemir,1997). Böylece 1997 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan Kasaba'yı çekmiştir. Kasaba filmi Berlin Film Festivali'nden 'Caligari Ödülü'nü kazanırken, 34. Altın Portakal Film Festivali'nde 'Jüri Özel Mansiyon' adında daha önce hiç verilmemiş ve festivalin şartnamesinde yer almayan bir ödüle layık görülmüştür. Bu durum Ahmet Uluçay tarafından şu sözlerle eleştirilmiştir. "Giderek 'Altın Portakal'ı yerine 'Tecavüzcü Coşkun'uyla simgeleneceğinden korktuğum Antalya Film Festivali'nde kendini popülist değerlerden uzak tutan, soylu bir sinema etiğine sahip olan 'Kasaba', ödüllendirilemezdi. Ödülsüz de bırakılamazdı, görmezden gelinemezdi. Kategoriler dışında bir ödül verildi 'Kasaba'ya: En iyi Yönetmen dalında mansiyon. Namuslu bir jürinin elinden daha fazlası gelmiyordu çünkü. Bence 'Kasaba' aldı en büyük ödülü "(Uluçay, 1997). Uluçay'ın bu kritiğinden yola çıkarak Nuri Bilge Ceylan filmlerinin, Kasaba'dan itibaren yerli film festivallerinde tartışmaların, spekülasyonların odağında yer aldığı söylenebilir. Ceylan, Kasaba filmiyle yaşadığı festival deneyiminin sonucunda filmlerine gelen olumlu ve olumsuz tepkileri fazla önemsememeye başladığını ifade eder (Yalçın, 1999). Ceylan'ın ikinci filmi Mayıs Sıkıntısı hem yerli hem de yabancı film festivallerinde büyük başarılar elde ederken üçüncü filmi Uzak (2002), Cannes Film Festivali'nde 'Büyük Jüri Ödülü'nü kazanmış ve Nuri Bilge Ceylan'ı da uluslararası seviyede tanınan bir yönetmen mertebesine yükseltmiştir. Kişisel ve bağımsız filmlerine devam eden Ceylan, İklimler (2006) filmiyle de yerli ve yabancı film festivallerinde başarılar kazanarak sinema kariyerine devam etmiştir. Üç Maymun filmi ise Nuri Bilge Ceylan sinemasında iki yönden kırılma noktası oluşturur. İlk olarak Ceylan, bu filmle birlikte minimal sinema anlayışını terk ederek profesyonel oyuncularla, önceki filmlerinden farklı stile sahip bir sinema anlayışına yönelirken, film festivallerine olan yaklaşımında da benzer bir kırılma yaşamıştır. Üç Maymun, Nuri Bilge Ceylan'ın Türkiye'deki film festivalleriyle ilişkisini sınırlandırdığı filmi olmuştur. Ceylan, bu film ile Cannes Film Festivali'nde 'En İyi Yönetmen' ödülünü kazanıp ödülü 'yalnız ve güzel ülkesine' ithaf ederek tüm ülkenin sempatisini kazanırken, Altın Portakal Film Festivali'nde sadece 'En İyi Görsel Efekt' ödülünü kazanması o dönem sinema çevrelerinde büyük ses getirmiş ve tartışma konusu olmuştur. Yönetmen Erden Kıral, jürinin tercihlerini jüri başkanı Tuncel Kurtiz'in etkisi altında kalarak verdiğini iddia etmiştir . Basınla ilişkisi yalnızca filmleri üzerine röportajlarla sınırlı olan Ceylan, bu konu hakkında sadece jürinin kararına saygı duyduğu ve herhangi bir itirazı olmadığı açıklamasında bulunmuştur. Ceylan, bir sonraki filmi Bir Zamanlar Anadolu'da (2010) ile Altın Koza Film Festivali'nde Türkiye prömiyeri yapmasının dışında Türkiye'de hiçbir film festivalinin yarışma bölümüne katılmamıştır. Bir Zamanlar Anadolu'da filmini Kış Uykusu (2014), Ahlat Ağacı (2018) ve Kuru Otlar Üstüne (2023) filmleri

izlerken Ceylan'ın Türkiye'deki film festivalleriyle ilgili kararı değişmemiştir. Film festivalleri baz alındığında Türkiye'nin tartışmasız en kariyerli ve en başarılı yönetmeni olan Ceylan, on beş senede çektiği dört filmiyle hiçbir yerli film festivalinin yarışma bölümüne başvurmamıştır. Bu durum dikkat çekici ve üzerine düşünülmesi gereken bir konudur. Ceylan'ın bu tercihinin altında siyasi baskı, sansür gibi sebepler olmadığı açıktır. Ceylan, Kültür Bakanlığı'ndan önemli ölçüde destek alan, filmleri tüm ülkede vizyona giren ve devlet kanallarında gösterilen bir yönetmendir. Ceylan, yerli festivallerde yarışmasa da filmlerinin Türkiye prömiyerlerini yerli film festivallerinde yapmaya devam etmektedir. Türkiye'de film festivalleriyle gerilim yaşayan ilk yönetmen Nuri Bilge Ceylan değildir. Daha önce Metin Erksan ve Zeki Demirkubuz filmlerini eleştirecek nitelikte jüri olmadığı gerekçesiyle Türkiye'de hiçbir film festivalinde yarışmayacağı açıklamıştır (Ataman, 2023: 23; Hürriyet Gazetesi). Ceylan'ın hiçbir açıklamada bulunmaması yerli festivallerle ilgili bazı varsayımları akıllara getirir. Bunlar; Ceylan'ın jürinin adaletine güven duymaması, yerli festivallerin kendisine fayda sağlayacağını düşünmemesi, yabancı festivallerdeki başarılardan sağladığı tatmin duygusu olabilir. Bütün bu varsayımlara rağmen, Nuri Bilge Ceylan gibi küresel bir üne sahip, yaptığı tüm filmler dünya genelinde ilgi uyandıran ve merakla beklenen bir yönetmenin kendi ülkesindeki film festivallere katılmaması üzerinde durulması gereken bir konudur. Ceylan'ın sinema kariyerini film festivalleri özelinde değerlendirmek gerekirse, kişisel çabalarıyla sinema endüstrisinin dışında kalarak yaptığı filmleriyle kariyerini film festivalleri üzerinden inşa ettiği görülmektedir. Ceylan'ın film festivalleri üzerinden; kendi sinema becerilerini test etme, filmlerini izleyiciyle buluşturma, sektörle bağ kurma/bağlarını güçlendirme, dağıtım ağlarına dahil olma, sonraki filmlerine fon sağlama yoluna gittiği görülmektedir. Ceylan, kariyerinin ilk yıllarında yerli ve yabancı film festivalleri arasında bir ayrım gözetmeden biraz da sezgisel bir tavırla festival strateji belirlerken, daha yetkin ve profesyonel bir yönetmen haline geldikçe film festivalleri konusunda daha seçici bir tutuma sahip olmuştur.

**Anahtar Kelimeler: Nuri Bilge Ceylan, film festivalleri, yönetmen sineması, festival-yönetmen ilişkisi, film festivali stratejileri**

*Kaynakça*

*Ataman, A. (2023), Metin Erksan Neden Hiçbir Festivale Film Göndermedi?, 3. Fılm Festıvallen Sempozyumu Bıldırı Özetlerı Kitabı, İstanbul.*

*Demirkubuz'dan Altın Koza Jürisine Ağır Eleştiri, (2012), Hürriyet Gazetesi, Erişim Linki: https://www.hurriyet.com.tr/gundem/demirkubuzdan-altin-koza-jurisine-agir-elestiri-21542497 Erişim Tarihi:13.09.2023*

*Dursun, E. (1999), Bağımsızlıkta Israr Ediyorum, Zaman Gazetesi, Erişim Linki: https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_zamanintview2.php Erişim Tarihi: 11.09.2023*

*Kızıldemir, G. (1997), Kasabalı Anlam Avcısı, Radikal Gazetesi, Erişim Linki: https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_radikalguldalintview.php Erişim Tarihi: 12.09.2023*

*Uluçay, A. (1997), Kasaba ve Samimiyet, Radikal Gazetesi, Erişim Linki: https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_radikalaulucay.php Erişim Tarihi: 13.09.2023*

*Yalçın, B. S. (1999), Üçlemenin Sonuna Geldim, Popüler Sinema Dergisi, Erişim Linki: https://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_sinemaburcininterview.php Erişim Tarihi: 13.09.2023*

## Festival Katılımının Öğrenci Filmleri Üzerindeki Eğitsel Değeri

**Bilal Çakay**[9]

**Özet**

Sinema genel müdürlüğünün verilerine göre, 2000'li yılların başından itibaren Türkiye sinema sektöründe; seyirci sayılarında, film üretiminde ve gişe gelirlerinde ciddi bir yükselme yaşanmıştır.[10] Seyirci sayısı, gişe satışları ve film üretimi gibi unsurların yanı sıra, film festivalleri de bu büyümenin bir parçası olmuştur (Çölaşan,2022). Bu durum, dünya genelinde birçok şehrin, belirli bir sanat dalına odaklanan bir veya daha fazla festival düzenlemesine yol açmıştır. Bu artışın altında, birbiriyle korelasyon gösteren çeşitli faktörler mevcuttur. Bu faktörlerin başında, turizmin küreselleşmesi ve kültürel etkinliklerin yerel ve bölgesel kalkınma stratejileri çerçevesinde ele alınması gibi unsurlar gelmektedir (Baez, Devesa, 2014). Film festivalleri de bu trendin önemli bir bileşeni haline gelmiştir (Küçükcan,2022). COVID-19 pandemisi sürecinde, festivaller ve kültürel etkinliklerde ciddi bir yavaşlama yaşanmıştır. Pandemi sürecinde yaşanan küresel kırılma sinema endüstirinin tüm paydaşlarını olumsuz etkilemiştir ( Erkılıç, 2022). COVID-19 pandemisi, birçok festivalin yapısal dinamiklerini dönüştürmekte etkin bir rol oynamıştır. Pandeminin getirdiği kısıtlamalar sebebiyle festivaller peş peşe ya ertelenmiş ya da tamamen iptal edilmiştir.Bu zorluklar karşısında film festivalleri, yirmi birinci yüzyılın başında belirmeye başlayan ve son dönemlerde popülerliği artan çevrim içi festival organizasyon modeline yönelmiştir (Aydın, 2022). Ancak pandemi koşullarının hafiflemesiyle birlikte, toplumlar yeni normallere adaptasyon sürecini sürdürmektedirler. Bu bağlamda, film festivalleri ve kültürel etkinlikler fiziksel ortamlarda tekrar düzenlenerek eski prestijlerini geri kazanma çabasındadırlar.

[9]Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı, Doktora. bilalcakay@yyu.edu.tr Orcid: 0000-0003-2696-7474

[10]https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html

Film festivalleri, izleyicilere genellikle geleneksel sinema dağıtım ağlarında kolaylıkla erişilemeyen filmler sunma eğilimindedir. Bu durum daha az yaygın formatları; kısa filmler, belgeseller ve öğrenci filmlerinin daha geniş bir kitleye ulaşma fırsatını sağlar. Bu kapsamda film festivalleri sadece gösterimlerle sınırlı kalmayıp, genellikle eğitici ve katılımcı etkinlikler de sunar. Bunlar, sanatçı ve izleyici buluşmaları, atölye çalışmaları, özel demografik gruplara yönelik özel seanslar ve film pazarları gibi etkinliklerdir. Bu tamamlayıcı etkinlikler, festivallerin sadece bir film gösterimi olmaktan öte, daha geniş ve entegre bir kültürel deneyim sunma kapasitesini artırmaktadır. Bu bağlamda film festivalleri, öğrenciler için diyalog ve tartışmayı ön plana çıkararak sınıf içi öğrenmenin ötesinde, gerçek dünya deneyimleri ve çeşitli beceriler kazanma fırsatları sunar. Bu çalışma, film festivallerinin öğrenciler için nasıl değerli öğrenme deneyimlerine kapı açtığını incelemekte ve onların gelecekte oluşabilecek projelerini hayata geçirmek için festival deneyiminin neden önemli olduğunu tartışmaktadır.

Eğitim teorisyenleri, 'anlamlı öğrenme deneyimleri' yaratmanın önemini vurgulamışlardır. Randy Bass'ın (2012) "ders sonrası çağ kavramı" öğrencilerin edindikleri deneyimleri sınıfın dört duvarı arasında tutmak yerine, bu deneyimleri uygulamalı ve gerçek dünya bağlamında entegre etmelerinin vurgulandığı bir perspektif sunar. Öğrenciler, gerçekten zorlandıklarında, yani zihnen aktif olduklarında etkili bir şekilde öğrenirler. Bu noktada, öğrenci filmleri, öğrenim süreçlerinin somut ve değerli bir çıktısı olarak öne çıkar. Festival katılımının öğrenci filmleri için eğitsel değeri, sıklıkla göz ardı edilen ancak kritik bir faktördür. Öğrenci filmlerinin festivallere katılımı, sadece bir tanıtım veya rekabet mekanizması olarak değil, aynı zamanda kapsamlı bir öğrenme ve gelişim platformu olarak işlev görür. Bu tür festivaller, öğrencilere sinema sektörüne dair derinlemesine, uygulamalı deneyimler sunar. Bu deneyimler, sınıf ortamında öğrenilen teorik bilginin pratikte nasıl uygulandığını görmeleri için benzersiz bir fırsattır. Dahası, öğrencilere, film yapımcılığının sadece teknik yönleri değil, aynı zamanda pazarlama, ağ kurma ve seyirciyle etkileşim gibi diğer kritik yönleri hakkında da kıymetli bilgiler sunar.

Adana Altın Koza Film Festivali, Türkiye'nin tarihsel açıdan değerli film festivallerinden biridir. 1969 yılında ilk defa düzenlenen bu etkinlik, tarih içerisinde bazı aralıklarla gerçekleştirilememiş olup, bu kesintilerin en uzunu 19 yıl sürmüştür. 1992 yılında festival tekrar hayata geçirildiğinde, inovatif bir yaklaşım sergileyerek ana programına öğrenci filmleri yarışmasını entegre etmiştir . Bu hamleyle Altın Koza, sadece profesyonel eserleri değil, aynı zamanda öğrenci projelerini de teşvik etme kapasitesine kavuşmuştur. Özellikle öğrenci filmlerinin festivalde toplumsal etkinliklerle halka ulaştırılması, festivalin akademik ve kültürel açıdan özgün bir rakter

kazanmasına katkıda bulunmuştur. Nitekim, 1992'deki öğrenci filmleri yarışmasında yer alan bazı projeler , şu an Türk sinemasının önde gelen isimleri olan Serdar Akar, Gökhan Atılmış, Yüksel Aksu ve Eyüp Boz gibi sanatçıların ilk çalışmalarıdır. Altın Koza öğrenci filmlerine verdiği desteğiyle sinemamızda özel bir konuma sahiptir.

Yöntem

Bu araştırma, nitel bir araştırma yöntemi kullanarak, Altın Koza film festivalinin öğrenciler üzerindeki eğitsel etkilerini incelemeyi hedeflemektedir. Veri toplama yöntemi olarak, yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Yapılandırılmış görüşme, önceden belirlenmiş ve değiştirilmeyen bir dizi sorudan oluşur. Tüm katılımcılara aynı sorular aynı sırayla sorulur. Bu, verilerin karşılaştırılabilir ve tutarlı olmasını sağlar (Punch ,2006, s.167). Araştırmanın katılımcıları iki gruptan oluşmaktadır: festivale katılan öğrenciler ve daha önce bu festivale katılarak kariyer yapmış olan bireyler. Görüşmeler, katılımcıların festival deneyimlerini, öğrendikleri becerileri ve festivalin kariyerleri üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik sorular içerecek şekilde tasarlanmıştır. Görüşmelerin transkriptleri, verileri analiz etmek ve anahtar temaları belirlemek için içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Sonuç ve Araştırmanın Çıktıları

Görüntü yönetmeni Emre Karadaş  Duvar (2009) ve 1982 (2012) filmleriyle 17. ve 19. Adana Altın Koza Öğrenci filmleri festivalinde finalist olmuştur. Karadaş' (2023) Altın Koza film festivaline katılmanın kariyerinde bir dönüm noktası olduğunu ifade etmektedir:

Türkiye'nin en köklü festivallerinden biri olmasının yanı sıra Türk sinema tarihinde Yeşilçam ile Anadolu arasında bir köprü niteliği taşıyan Altın Koza Film Festivali gibi prestijli bir festivalde filmlerimin gösterilmesi, benim için hem bir onurdu hem de beni daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştırdı. Bu deneyim, sanatsal ifademde daha cesur olmamı teşvik etti ve profesyonel bir platformda tanınırlık kazanmamı sağladı. Festival sürecinde aldığım geri bildirimler ve diğer profesyonellerle tanışma fırsatı, vizyonumu genişletti ve yeteneklerimi ilerletti. Uluslararası projelere katılma ve endüstride daha görünür olma fırsatı elde ettim. Genç film yapımcılarına, festivale katılmanın büyük bir öğrenme ve ağ kurma fırsatı olduğunu ve sadece ödül kazanma amacı gütmemeleri gerektiğini hatırlatmak isterim. (E. Karadaş, kişisel görüşme 5 Eylül 2023)

Çağıl Saydam' İzmir Ekonomi Üniversitesi Sinema ve Dijital Medya Bölümü öğrencesi olarak 27. Adana Altın Koza Film Festivali'nde Ulusal Öğrenci Filmleri Yarışmasında 61 Sokak No 4(2020) filmiyle deneysel dalında en iyi film ödülünü almıştır.  Çağıl Saydam, pandemi döneminde zorluklarla karşı karşıya kaldığı bir süreçte, bitirme projesini tamamen tek başına hazırladığını ve bu sürecin ona değerli deneyimler kazandırdığını ifade

etmektedir.

Okuldaki hocamın "mutlaka bu işi altın Koza 'ya göndermelisin" demesiyle başvurdum. Filmimi pandemi döneminin en başında çekmek durumunda kalmıştım. Filmim 61 Sokak No 4 benim bitirme projemdi ve pandemide olduğumuz için kendim çekip kendim oynamıştım ve ses tasarımı, kurguyu her şeyi tek başıma yapmak durumunda kalmıştım. Bu süreçte hem kamera kullanımı hem dar alanda ve imkansızlıklarda nasıl film çekilir pratiğini geliştirdim. Zorlukların tamamen yaratıcılığı beslediğini düşünüyorum. Açıkçası ben Altın Koza 'ya seçildiğimde festivallerle ilgili bir isteğim bir hedefim yoktu. Film üretimimi kendimi ifade etmek, yaşadığım deneyimleri aktarmak için yapıyorum bu nedenle "festivallerin" varlığı benim için bir araç şu an. Daha fazla insana zihnimin içindekileri deneyimletmem için bir kapı. Benim festivallerden öğrendiğim hem iyi hem kötü şeyler oldu. İyi şeylerden biri tür sinemasınındı fark edildiği ve bazı festivallerin buna duyarlı olduğu. Diğer kötü şey ise Deneysel sinemanın asla bilinerek yapılmadığı özellikle ülkemizde. Bunu her sene daha da iyi anlıyorum. Ve sinemanın tek düzeldikten kurtulamaması beni baya üzüyor. Festivaller sayesinde 2020'den şu ana kadar İstanbul'a taşınmadan sektörden birçok kişiyle tanışıklık kurup çevre edindim. O yüzden film yapmanın ve festivallere gitmenin çok iyi bir network oluşturduğunu söyleyebilirim. Benim için Altın Koza 'ya katılmak ve orada birinci olmak birçok artıyı beraberinde getirdi. Yaptığım sinemayı tanıtmak, kendimi ve işimi ifade etmek çok güzeldi. Hala da öyle. (Ç. Saydam, kişisel görüşme 11 Eylül 2023)

Altın Koza Film Festivali'nin genç film yapımcıları için kariyerlerinde dönüm noktası olduğunu hem Emre Karadaş hem de Çağıl Saydam örnekleriyle görmekteyiz. Karadaş, festivalin kendisine cesaret, tanınırlık ve vizyon kazandırdığını vurgularken; Saydam, zorluklarla yaratıcılığın nasıl beslendiğini ve festival sayesinde sektörde tanışıklık kurma imkânı bulduğunu belirtmektedir.

Sonuç olarak, festival katılımı, öğrenci filmleri için sadece bir tanıtım aracı değil, aynı zamanda multidisipliner bir eğitim ve gelişim platformudur. Öğrenci filmlerinin festivallere dahil edilmesi, genç sinemacıların kariyerlerinin bu kritik aşamasında elde edecekleri deneyim ve bilgi birikimini maksimize eder. Bu potansiyeli en iyi şekilde değerlendirebilmek adına, festivallerin öğrenci filmlerine daha fazla öncelik tanıması, sinema öğrenimi gören öğrenciler için kritik ve değerli bir adım olacaktır. Bu nedenle, festival katılımının öğrenci filmleri üzerindeki eğitsel önemi, sektörle ilgili herhangi bir eğitim programında öncelikli bir konu olmalıdır.

**Anahtar Kelimeler: Altın Koza Film Festivali, öğrenci filmleri, öğrenci merkezli öğrenme**

*Kaynakça*

*Aydın,T.M. (2022). Covid-19 Pandemisi Sürecinde Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Ulusötesi Türk Film Festivallerinin Yapısı. H. Erkılıç (Ed.), Film Festivalleri E-kitabı (99-118). Deki Yayıncılık. Ankara*

*Baez, A., & Devesa, M. (2014). Segmenting and profiling attendees of a film festival. International Journal of Event and Festival Management. https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/IJEFM-08-2013-0021/full/html*
*(Erişim Tarihi: 01.09.2023)*

*Bass, R. (2012). Disrupting ourselves: The problem of learning in higher education. https://er.educause.edu/articles/2012/3/disrupting-ourselves-the-problem-of-learning-in-higher-education Adresinden erişildi (Erişim Tarihi: 01.09.2023)*

*Çölaşan, H. 2022. Film Festivalleri 2021. http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/2021 filmfestivalleri.pdf*
*(Erişim Tarihi: 06.09.2023)*

*Erkılıç, H. (2022). Sunuş: Film festivalleri Çalışmaları ve Türkiye. H. Erkılıç (Ed.), Film Festivalleri E-kitabı (7-70). Deki Yayıncılık. Ankara*

*Küçükcan U. (2022). Film Festivalleri Üzerine Yapılan Akademik Araştırmaların ve Yazılı Medya Çalışmalarının Bibliyometrik Analizi: İstanbul Film Festivali ve Antalya Film Festivali'nin Diğer Film Festivalleriyle Karşılaştırılması. H. Erkılıç (Ed.), Film Festivalleri E-kitabı (277-302). Deki Yayıncılık. Ankara*

*Punch, K. F. (2006). Sosyal araştırmalara giriş: Nicel ve nitel yaklaşımlar. Siyasal Kitabevi. Ankara*