

T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**SEYİRCİLERİN VE DÜZENLEYENLERİN GÖZÜYLE ÇEVİRİM İÇİ FİLM
FESTİVALLERİ: DÖNÜŞ(EMEY)EN TANIMLAMALAR, OLANAKLAR VE
SINIRLILIKLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yunus ERDOĞAN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ece VİTRİNEL

OCAK 2023

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : Yunus ERDOĞAN
Tez Başlığı : Seyircilerin ve Düzenleyenlerin Gözüyle Çevrim İçi
Film Festivalleri: Dönüş(emey)en Tanımlamalar,
Olanaklar ve Sınırlılıklar
Savunma Tarihi : 13/02/ 2023
Danışman :

JÜRİ ÜYELERİ:

Unvan, Ad-Soyadı

İmza

Doç. Dr. Ece VİTRİNEL

Prof. Dr. Hasan AKBULUT

Dr. Öğr. Üyesi Gülsenem GÜN

Prof. Dr. Ulun AKTURAN

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanmasında yönlendirmeleriyle, anlayışıyla beni hep cesaretlendiren ve bana destek olan danışmanım Doç. Dr. Ece Vitrinel'e; yer aldığım TÜBİTAK projesiyle film festivallerini daha yakından keşfetmemi sağlayan başta Doç. Dr. Hakan Erkılıç olmak üzere, ekipte yer alan tüm hocalarıma ve çalışma arkadaşlarıma; ders dönemlerinde beni film festivalleri hakkında araştırma yapma konusunda yüreklendiren Prof. Dr. Dilruba Çatalbaş Ürper'e teşekkürü borç bilirim. Tezin yazım sürecinde yaşadığım her türlü zorluğa rağmen bana güç veren sevgili anneme ve eksikliğini hiç hissetmediğim sevgili babama; yardımları ve dostlukları sayesinde ayakta kalmamı sağlayan sevgili arkadaşlarım Leyla Özkaplan'a ve Furkan Ergenoğlu'na çok teşekkür ediyorum. Bozcaada'da bir hafta boyunca beni ağırlayan ve araştırma yapmam için fırsat tanıyan Ethem Özgüven'e, Petra Holzer'e ve BİFED'deki tüm ekip arkadaşlarıma, gösterdikleri dayanışma için ayrıca çok teşekkür ederim. Bunun yanı sıra, tez kapsamında görüşlerini/deneyimlerini benimle paylaşan, tezin oluşum sürecinde büyük katkıları bulunan seyircilere ve festival yöneticilerine de çok teşekkür ederim. Bu çalışma sayesinde, kültür ve sanat ürünlerinin halka eşit ve demokratik koşullarda ulaştırılması adına gösterilen çabalara küçük de olsa katkıda bulunmayı umuyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
KISALTMALAR	v
GÖRSEL LİSTESİ	vi
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT	xii
ÖZET.....	xvi
GİRİŞ	1
1. FİLM FESTİVALİ OLGUSUNUN TARİHSEL SERÜVENİ.....	7
1.1. Film Festivalleri Nasıl Ortaya Çıktı ve Gelişti?	7
1.2. Film Festivallerinin Küresel Bir Fenomene Dönüşme Süreci.....	21
1.3. Bilgi Üretim Merkezleri Olarak Film Festivalleri.....	27
1.4. Film Festivallerinin Zamansal ve Mekânsal Nitelikleri	32
2. SİNEMA GERÇEKTEN HAYATTA MI?	40
2.1. Erken Dönemde Sinema Kültürü ve Seyir Deneyiminin Tarihi.....	43
2.2. Dijital Yöndeşme ve Seyir Deneyiminin Dönüşümü	53
2.3. Melez Medya Çağında Dijital Yayın Platformları	61
3. SEYİRCİLERİN VE DÜZENLEYİCİLERİN GÖZÜYLE ÇEVİRİM İÇİ FİLM FESTİVALLERİ	67
3.1. Araştırmanın Yöntemi, Tasarımı ve Sınırlılıkları	68
3.2. Tanımlamalar, İşleyiş Biçimleri ve Uygulamalar Ekseninde Çevrim İçi Film Festivalleri	77

3.2.1. Teknoloji ve Film Festivali Ağları Arasındaki İlişki Üzerine	78
3.2.2. Çevrim İçi Film Festivallerinde Toplumsal Etkileşim	83
3.2.3. Belirsizlikler, Eşitsizlikler ve Bütçe Sorunları	88
3.2.4. Kurumsal Hafıza ve Sürdürülebilirlik Sorunları.....	90
3.2.5. Genel Değerlendirme	97
3.3. Ev Paradoksu: Çevrim İçi Film Festivallerinde Seyir Deneyimi	99
3.3.1. Performatif Eylem Alanları Olarak Film Festivalleri ve Sinema Salonları.....	100
3.3.2. Gündelik Yaşamda Çevrim İçi Film Festivali Pratiği	103
3.3.3. <i>Prosumer</i> Çağında “Yeni Sinefili” ve “Seçim Yorgunluğu”	108
3.3.4. Dijital Yöndeşme Çağında Film Festivallerine İhtiyacımız Var mı?	111
3.3.5 Genel Değerlendirme	114
SONUÇ.....	116
KAYNAKÇA	119
EK-1: GÖRÜŞMELER	132
EK-2: GÖRÜŞME KILAVUZLARI	134
ÖZGEÇMİŞ.....	136

KISALTMALAR

ASIFA	: Uluslararası Canlandırma Film Derneği
BIFED	: Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali
FIAPF	: Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu
GFKFF	: Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali
LKKF	: Londra Kürt Film Festivali
UCFF	: Uluslararası Canlandırma Film Festivali
UIFF	: İKSV Uluslararası İstanbul Film Festivali

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 3.1 <i>Festival Scope</i> web arayüzü.....	78
Görsel 3.2 UIFF'nin çevrim içi gösterim web arayüzü.....	82
Görsel 3.3 UCFF'nin internete vurgu yapan fragmanı.....	85
Görsel 3.4 Salhane'nin İç Görünümü.....	94
Görsel 3.5 Salhane'nin Dış Görünümü.....	94
Görsel 3.6 GKFF'nin Çevrim İçi Gösterim Afişi.....	96
Görsel 3.7 BIFED'in 2020 yılındaki web arayüzü.....	106

TABLO LİSTESİ

Tablo 1.1 Araştırma kapsamında ele alınan film festivallerinin nitelikleri.....73

Tablo 1.2 Görüşme yapılan seyircilerin sosyodemografik nitelikleri 74



RÉSUMÉ

Avec le début de la pandémie COVID -19, la perturbation physique de l'interaction sociale est devenue un problème majeur pour les festivals de cinéma; depuis près de deux ans, les institutions culturelles et artistiques font face à une crise dont les effets se poursuivront pendant de nombreuses années. Pendant la période de crise, les festivals de cinéma, conçus dans les esprits comme dépendants de la communication physique et en face à face, ont tenté d'atteindre leur public via Internet et des projections en ligne, s'efforçant de faire face à la crise provoquée par la pandémie. Cependant, certains festivals de cinéma qui estiment que le mécanisme le plus important pour que les festivals de cinéma existent est l'interaction physique et en face à face, ou qui ont des problèmes de financement, ont pris la décision d'annuler. D'autres festivals de films ont approché le public avec un format hybride, utilisant à la fois des plateformes de projection en ligne et des salles de cinéma. Cette situation a donné une nouvelle dimension aux discussions sur les raisons de l'existence des festivals de cinéma. Les désaccords qui émergent de ces discussions obligent à repenser les festivals de cinéma, à réexaminer les problèmes et les inégalités qui ont émergé, et à remettre en question les rapports de force qui se sont formés autour des festivals. Prenant comme point de départ ces désaccords sur les festivals qui ont émergé pendant la pandémie, cette étude vise à examiner les impacts des plateformes de projection en ligne sur l'écosystème actuel des festivals en Turquie. L'objectif de cette étude, qui consiste à cartographier les avantages et les inconvénients des pratiques de projection en ligne dans les festivals de films par le biais de comparaisons avant et après la pandémie, est d'étudier comment les pratiques sont encadrées pendant la période de pandémie du point de vue du spectateurs et du professionnels du festival.

Depuis le premier jour de leur émergence, les festivals ont assumé un rôle important dans l'industrie cinématographique en tant que produit d'une myriade de conditions sociales, culturelles et politiques. Les festivals nous permettent de faire des observations non seulement sur les films, mais aussi sur la façon dont l'interaction sociale se construit autour de ces films, comment le cinéma est perçu et vécu par les gens. Les événements festivaliers, impliquant différents acteurs sociaux, se façonnent dans des conditions différentes et évoluent dans des contextes différents, mais malgré tout, ils s'organisent autour d'un ensemble de procédures et de règles de base. Par conséquent, les festivals de films ne peuvent pas être simplement considérés comme une organisation ; au lieu de cela, ils sont définis comme des réseaux fournissant des informations sur le cinéma, produisant un moment et un lieu spécifiques dans les expériences de la vie quotidienne et couvrant une diversité de relations humaines. Les festivals s'appuient sur les géographies, les villes, les cultures ou les normes sociales dans lesquelles ils se situent. Ils offrent des opportunités de projection à des films qui n'ont pas su se faire une place, notamment dans les milieux commerciaux, et se caractérisent par différentes variables. Pour cette raison, il est assez difficile de définir

les festivals de cinéma, de tracer des limites précises ou de porter des jugements à leur sujet. Cette situation se complique encore lorsqu'il s'agit des relations entre les technologies de communication en ligne et les festivals de cinéma. Dans ce contexte, cette étude a traité des festivals de cinéma en ligne largement utilisés après la pandémie, de l'expérience cinématographique qui s'y déroule et des problèmes d'identification qui découlent de cette expérience.

Le processus de développement des festivals de cinéma avant la Seconde Guerre Mondiale s'articule autour du cinéma d'avant-garde et d'un fort phénomène de cinéphilie. Malgré le fait que ces événements semblent être réalisés à des fins commerciales, ils ont joué un rôle essentiel dans le processus d'affirmation du cinéma en tant qu'art. Des films qui n'ont pas trouvé de place dans le grand public en raison du début du processus d'industrialisation du cinéma depuis les années 1910 rencontrent le public grâce à des pratiques de projection qui ne ressemblent pas exactement au modèle de festival de cinéma accepté aujourd'hui, mais l'évoquent avec diverses caractéristiques. La première apparition du modèle de festival que nous connaissons aujourd'hui a commencé avec le Festival international du film de Venise en 1932, jusqu'à ce que divers ciné-clubs et théâtres aient ouvert la voie à la montée en puissance du cinéma en organisant des événements similaires avec des thèmes spécifiques mais sans continuité. L'adoption du cinéma, en particulier par les segments instruits et à revenu élevé, a ouvert la porte aux festivals de films pour qu'ils prennent une base institutionnelle dans l'industrie du cinéma dans les années à venir.

Les années 1930 sont celles où les festivals de cinéma commencent à acquérir une reconnaissance institutionnelle et internationale. Les festivals de cinéma apparaissent comme un phénomène européen fort au cours de cette période. Portant les traces profondes de la lutte géopolitique en Europe avant la Seconde Guerre mondiale, les festivals de cinéma ont servi de projet historique visant à reconstruire la structure sociale détruite en Europe après la Seconde Guerre mondiale. Tout au long des années 1950 et 1960, les festivals de cinéma ont à nouveau été façonnés par l'influence du climat géopolitique, cette fois-ci en s'intégrant aux luttes politiques qui ont eu lieu entre les parties à la guerre froide. Les festivals de cinéma, qui ont perdu leur soutien public en raison de l'émergence des politiques néolibérales depuis les années 1980, ont également commencé à croître en nombre et sont entrés dans un processus d'expansion mondiale. Depuis le début des années 2000 surtout, les discussions sur le phénomène des festivals de films se sont multipliées et des tentatives ont été faites pour empêcher l'augmentation du nombre de festivals par des arrangements institutionnels. La massification des festivals de cinéma est associée à la facilitation de l'organisation des festivals grâce aux possibilités technologiques croissantes. Le processus de numérisation qui a lieu tant dans la projection que dans la distribution des films a atteint une qualité qui nous oblige à constamment remettre en question les dimensions de la conception d'un festival et l'importance du public du festival. Dans ce contexte, l'objectif de cette étude est d'observer comment les festivals de cinéma traitent les technologies de projection en ligne.

Un autre pilier de la relation que les festivals de cinéma ont établi avec les technologies numériques est lié à l'idée contemporaine de l'expérience cinématographique. Depuis le premier jour de son apparition, lorsque les gens s'identifiaient à l'espace public et physique (salle de cinéma), l'expérience de regarder un film était déterminée et façonnée par des règles ou des procédures spécifiques ; mais aujourd'hui, il se déroule sur des tablettes, des téléphones portables, des ordinateurs ou d'autres appareils mobiles. Cette situation a été interprétée

négativement par divers chercheurs et a conduit à l'émergence d'évaluations pessimistes quant à l'avenir du cinéma, considéré comme l'outil de narration le plus important du vingtième siècle. Cependant, il y a aussi des opinions qui disent que le cinéma n'a pas vraiment disparu ou est mort. Au contraire, les procédures et les règles qui sont façonnées autour de l'expérience cinématographique ont changé ou ont simplement pris une nouvelle forme. Accompagnée de ces discussions, cette étude de thèse, qui traite de la relation entre les festivals de films et les technologies numériques, examine ce que l'expérience du festival signifie dans la culture contemporaine de l'image en mouvement.

Cette recherche composée de trois sections distinctes est alimentée par la littérature sur les études de festivals de films, qui s'est développée comme un sous-domaine important des études cinématographiques. Dans la première partie de l'étude, le développement historique du phénomène des festivals de films est abordé. Dans ce contexte, les informations obtenues à partir de la littérature sur les festivals de films ont été examinées dans quelles géographies et dans quels contextes les festivals de films apparaissent et se développent. Dans cette section, les caractéristiques des festivals de cinéma en tant que centres de production de connaissances cinématographiques sont également examinées. Dans la deuxième partie de l'étude, il est question des processus par lesquels l'acte d'aller au cinéma est historiquement passé suite aux discussions qui ont surgi avec le cinéma numérique. Les discussions sur les conséquences du fait que l'expérience de visionnage commence à se dérouler sur de petits écrans, ainsi que la tendance à l'orientation dans les médias et la position du public, sont abordées dans cette section.

Dans la troisième partie de l'étude, les données obtenues par les techniques de recherche qualitative ont été analysées. Au cours de l'étude, deux stratégies méthodologiques principales ont été déterminées. Tout d'abord, des entretiens approfondis semi-structurés ont été réalisés entre mars 2020 et décembre 2021, avec 7 directeurs de 5 festivals de cinéma différents. Tout d'abord, des entretiens approfondis semi-structurés ont été réalisés entre mars 2020 et décembre 2021, avec 7 directeurs de 5 festivals de cinéma différents. Deuxièmement, des entretiens approfondis ont été menés auprès de 15 spectateurs de festivals de films en ligne, dont 10 femmes et 5 hommes. En outre, l'auteur de cette étude s'est porté volontaire au BIFED, qui s'est déroulé du 12 au 16 octobre 2022, a fait l'expérience directe de la situation des festivals après la pandémie, a mené des entretiens approfondis et a passé du temps avec l'équipe du festival. Dans cette partie de l'étude, les informations d'archives, les matériaux et les images obtenus grâce à l'observation participante au BIFED ont été pris en compte dans les évaluations à effectuer. Les questions posées dans le cadre de cette recherche sont les suivantes :

- I. Comment la relation établie entre les plateformes de projection en ligne et les festivals de films avant/pendant/après la pandémie a-t-elle façonné les définitions du concept de festival de films ?
- II. A quelles fins et comment les institutions et les individus qui organisent les festivals de films ont-ils utilisé les nouvelles technologies de communication ? Quels sont les avantages et les inconvénients des technologies de projection en ligne en termes de processus d'organisation des festivals de films ?
- III. Comment les pratiques de projection en ligne et la culture vidéo contemporaine ont-elles façonné l'expérience des festivals de cinéma ?

Les recherches ont permis d'observer que les avantages et les difficultés que présentent les plateformes de projection en ligne pour les festivals de films doivent être abordés en fonction des différents contextes sociaux, culturels et politiques. La façon dont chaque festival de cinéma se définit et la relation qu'il établit avec le public à travers les espaces cinématographiques diffère. En outre, les festivals de cinéma sont des événements qui s'articulent autour de nombreux thèmes et domaines d'expertise, et qui combinent différents types d'expériences. Par conséquent, la relation institutionnelle établie par les festivals de cinéma avec les plateformes de projection en ligne ne peut être séparée des contextes sociaux, politiques et culturels dans lesquels ils se trouvent. Cependant, la question la plus importante observée en ce qui concerne les relations établies par les festivals de cinéma avec les technologies numériques est celle des problèmes de budget et de financement rencontrés. Les festivals de cinéma, qui présentent déjà une apparence très fragile, ont rencontré davantage de difficultés pendant la période de pandémie. Afin de surmonter ces difficultés, un soutien public systématique est nécessaire pour permettre aux festivals de cinéma d'agir de manière indépendante et autonome. De cette façon, les festivals peuvent atteindre leur public et élargir leur audience de manière plus facile, à la fois par des projections physiques et en ligne.

À la suite de la recherche, basée sur les entretiens avec les spectateurs, il a été observé que l'expérience festivalière qui se déroule sur les plateformes de projection en ligne est un phénomène qui doit être traité dans ses différents aspects et qu'il convient de développer des perspectives intégrées. Grâce aux plateformes de projection en ligne, il a été observé que les spectateurs qui n'ont pas de festival de cinéma dans leur ville ou qui n'ont pas le temps en raison de l'intensité de leur vie professionnelle ont la possibilité de vivre des festivals de cinéma dans la mesure où ils ont accès à l'internet. En outre, les festivals de cinéma présentent souvent des produits de niche qui ne sont pas facilement accessibles à tous. Dans ce contexte, la possibilité d'atteindre le public par le biais de projections en ligne en dépassant les limites géographiques renforce et consolide les atouts des festivals de cinéma au lieu de les menacer. En outre, le fait que l'expérience de visionnage ait été déplacée des espaces publics aux espaces privés ou des grands écrans aux petits écrans a raccourci le temps de visionnage des films. Cette situation empêche le public de suivre plus attentivement les films. Les technologies de projection en ligne entraînent une interaction sociale interrompue par le biais d'écrans personnalisés. Cette situation crée une transformation profonde du phénomène de la publicité et de l'expérience cinématographique dans les festivals de cinéma. Par conséquent, cette étude de thèse est une invitation à réinterroger ce qu'il faut comprendre des définitions des festivals de cinéma.

Mots-clés: Festivals de films en ligne, Publicité, Expérience cinématographique, Industrie cinématographique, Plateformes numériques, Interaction sociale

ABSTRACT

With the onset of the COVID -19 pandemic, the physical disruption of social interaction became a major problem for film festivals; for nearly two years, cultural institutions have faced a crisis whose effects will continue for many years. During the crisis, film festivals, which relied on physical and face-to-face communication in our minds, tried to reach their audiences through the Internet and online screenings, to cope with the crisis caused by the pandemic. However, some film festivals believe that the most important mechanism for film festivals to exist is physical and face-to-face interaction, or that have funding problems, have decided to cancel their events. Other film festivals have approached audiences with a hybrid format, using both online screening platforms and movie theaters. This situation has added a new dimension to the discussion of why film festivals exist. The disagreements that arise from these discussions make it necessary to rethink film festivals, to re-examine the problems and inequalities that have emerged, and to re-question the power relations that have formed around festivals. Taking these disagreements about festivals that emerged during the pandemic as a starting point, this study seeks to examine the impact of online screening platforms on the current festival ecosystem in Türkiye. The purpose of this study, which is about mapping the advantages and disadvantages of online screening practices at film festivals through pre- and post-pandemic comparisons, is to investigate how these practices are experienced during the pandemic period from the perspectives of audiences and festival staff.

Ever since the first day of their emergence, festivals have assumed an important role in the film industry as a product of myriad social, cultural, and political conditions. Festivals allows us to make observations not only about films, but also about how social interaction is built around those films, how cinema is perceived and experienced by people. Festival events, involving different social actors, are shaped under different conditions and evolve in different contexts, but despite everything, they are organized around a set of basic procedures or rules. Therefore, film festivals cannot be described simply as an organization, but they are defined as networks that produce information about cinema, generate a specific time and place in everyday life experience, and encompass a variety of human relationships. Festivals build upon the geographies, cities, cultures, or social norms in which they are located. They provide screening opportunities for films that have not been able to find a place for themselves, especially in commercial settings, and are characterized by different variables. For this reason, it is quite difficult to define film festivals, to draw precise boundaries, or to make judgments about them. This situation becomes even more complicated when it comes to the relationships between online communication technologies and film festivals. In this context, this study has dealt with online film festivals that are widely used after the pandemic, the film experience that takes place there, and the identification problems that arise from this experience.

The development process of film festivals before World War II was characterized by avant-garde cinema and a strong phenomenon of cinephilia. Even though such events were seemingly held for commercial purposes, they played a vital role in the process by which cinema proved itself as an art form. Films that didn't find a place in the mainstream since the 1910s, due to the beginning of the industrialization of cinema, encounter the public thanks to screening practices that do not exactly resemble the film festival model accepted today, but are conditioned by other characteristics. The first appearance of the festival model we know today began with the Venice International Film Festival in 1932 when various cinema clubs and theatres made easier the rise of cinema's public reputation by organizing similar events with specific themes but without continuity. The acceptance of cinema, especially among the educated and high-income classes, paved the way for film festivals to gain an institutional base in the cinema industry in the following years.

In the 1930s, film festivals began to acquire international recognition. Film festivals develop into a strong European phenomenon during this period. Carrying the deep traces of the geopolitical struggle in Europe before World War II, film festivals served as a historical project to rebuild the social structure that had been destroyed in Europe after World War II. In the 1950s and 1960s, film festivals were again shaped by the influence of geopolitical issues, this time becoming part of the political struggles that took place between the Cold War parties. Film festivals, which had been losing their public support due to the emergence of neoliberal policies in the 1980s, also began to grow in numbers and entered a process of global expansion. Especially since the early 2000s, discussions about the phenomenon of film festivals have multiplied, and attempts have been made to prevent the increase in the number of festivals through institutional measures. The massification of film festivals is related to the ease with which festivals can be organized thanks to increasing technological possibilities. The process of digitalization that takes place both in the screening and distribution of films has reached a quality that forces us to constantly question the dimensions of the design of a festival and the importance of the festival audience. In this context, the aim of this study is to observe how film festivals deal with online screening technologies.

Another pillar of the relationship that film festivals have established with digital technologies is related to the contemporary idea of the movie-going experience. Since the first day of its appearance, when people identified with the public and physical space (movie theatre), the experience of watching a film was determined and shaped by certain rules or procedures; but today it takes place on tablets, cell phones, computers or other mobile devices. This situation has been interpreted negatively by various researchers and has led to pessimistic assessments about the future of cinema, which is considered the most significant tool of storytelling in the twentieth century. However, there are also opinions that cinema has not really disappeared or died. Rather, the procedures and rules that shape the cinematic experience have changed or simply taken on a new form. Accompanied by these discussions, this thesis study, which explores the relationship between film festivals and digital technologies, examines what the festival experience means in today's moving image culture.

This study, which consists of three separate parts, draws on the literature on film festival studies, which has developed as an important subfield of film studies. The first part of the study focuses on the historical development of the film festival phenomenon. In this context, information from the film festival literature is used to discuss the areas and contexts in which film festivals emerge and develop. This section also examines the spatial and temporal characteristics of film festivals as centres of

film knowledge production. The second part of the study focuses on the story of cinematic experience has historically undergone due to the debates that have emerged with digital cinema. The discussions about the consequences of watching films on small screens, the convergence trends in the media landscape, and the position of the audience dealt with in this section, as well.

In the third part of the study, the data obtained through qualitative research techniques were analysed by thematic explanations. Two main strategies were established during the study. First, semi-structured in-depth interviews were conducted with 7 directors of 5 different film festivals that had been held between March 2020 and December 2021. Second, in-depth interviews were conducted with 15 viewers of online film festivals, 10 of whom are women and 5 of whom are men. In addition, the author of this study participated as a volunteer in BIFED, which was held from October 12 to 16, 2022, experienced first-hand the situation of festivals after the pandemic, conducted in-depth interviews, and spent time with the festival team. In this part of the study, archival information, materials, and images obtained through participant observation at BIFED were considered in the assessments to be made. The questions posed in the research are as follows:

- I. How has the relationship between online screening platforms and film festivals before/during/after the pandemic shaped definitions of the term "film festival"?
- II. For what purposes and how have the institutions and individuals organizing film festivals used online screening technologies? What are the advantages and disadvantages of these technologies for organizing film festivals?
- III. How have online screening practices and contemporary moving image culture influenced the viewing experience at film festivals?

As a result of the research, it was found that the conveniences and difficulties offered by online screening platforms for film festivals should be considered according to various social, cultural, and political context. The way each film festival defines itself and the relationship they build with audiences through cinematic spaces varies. Moreover, film festivals are events that revolve around many themes and areas of expertise and combine different types of experiences. Therefore, the institutional relationship that film festivals build with online screening platforms cannot be separated from the social, political, and cultural contexts in which they are located. However, the most important subject observed in the relations established by film festivals and digital technologies is the budget and funding problems. Film festivals, which already have a very fragile appearance, have faced further difficulties during the pandemic. To overcome these difficulties, systematic public support is needed to enable film festivals to act independently and autonomously. In this way, festivals can reach their audience and expand their influence in sustainable ways, both through physical and online screenings.

As a result of the research, based on the interviews with the audience, it was found that the festival experience that takes place on online screening platforms is a phenomenon that needs to be addressed in its different aspects and that integrated perspectives should be developed. Thanks to online screening platforms, it was found that viewers who do not have a film festival in their city or do not have time due to the intensity of their work life have the opportunity to experience film festivals to the extent that their access to the Internet allows. In addition, film festivals often offer niche products that are not easily accessible to everyone. In this context, the ability to

reach audiences through online screenings, overcoming geographic limitations, strengthens the assets of film festivals rather than threatening them. In addition, the fact that the audience experience has shifted from public spaces to private spaces or from large screens to small screens has shortened the time to watch films. This situation may discourage audiences from watching films with more attention. Online screening technologies lead to a disruption of social interaction through personalized screens. This situation leads to a profound change in the phenomenon of publicness and film experience in film festivals. Therefore, this study is an invitation to reinterrogate the definitions of film festivals.

Keywords: Online Film Festivals, Publicness, Film Experience, Film Industry, Digital Platforms, Social Interaction



ÖZET

COVID-19 salgınının başlamasıyla birlikte toplumsal etkileşimin fiziksel olarak kesintiye uğraması film festivalleri için büyük bir sorun teşkil etmiş; kültür ve sanat kurumları neredeyse iki yıl boyunca, etkileri uzun yıllar devam edecek bir krizle karşı karşıya kalmıştır. Kriz döneminde; zihinlerde fiziksel ve yüz yüze iletişime bağımlı olarak tasavvur edilen film festivalleri, internet ve çevrim içi gösterim pratikleri aracılığıyla seyircilerine ulaşmaya çalışmış, bu sayede salgının yol açtığı krizle baş etmek için çaba göstermiştir. Bununla birlikte, film festivallerini var eden esas mekanizmanın fiziksel ve yüz yüze etkileşim olduğunu düşünen ya da finansman sorunu yaşayan bazı film festivalleri iptal kararları almıştır. Diğer film festivalleri ise hem çevrim içi gösterim platformlarını hem de sinema salonlarını kullanarak melez bir formatla seyircilerin karşısına çıkmıştır. Bu durum, film festivallerinin var oluş nedenleri ile ilgili tartışmalara yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu tartışmaların sonucunda ortaya çıkan görüş ayrılıkları, film festivalleri hakkında yeniden düşünmeyi, ortaya çıkan sorunları ve eşitsizlikleri yeniden ele almayı, festivaller etrafında şekillenen güç ilişkilerinin durumunu yeniden sorgulamayı gerekli kılar. Festivallerin pandemi döneminde yaşamış olduğu krizden yola çıkan bu tez çalışması, çevrim içi gösterim platformlarının güncel festival ekosisteminde yarattığı etkileri ele almaya çalışmaktadır. Pandemi öncesi ve sonrasında karşılaştırmalar yaparak film festivallerindeki çevrim içi gösterim pratiğinin avantajlarını ve dezavantajlarını haritalamayı konu edinen bu çalışmanın amacı, pandemi dönemindeki uygulamaların seyirciler ve festival profesyonelleri açısından nasıl şekillendiğini soruşturmadır.

Festivaller, ortaya çıktıkları ilk günden itibaren toplumsal, kültürel ve politik birtakım koşulların ürünü olarak film endüstrisinde önemli roller üstlenmiştir. Festivaller sadece filmler hakkında değil, aynı zamanda o filmlerin etrafında şekillenen toplumsal etkileşimin nasıl inşa edildiği, sinemanın insanlar tarafından nasıl algılandığı ve deneyimlendiği gibi konularda gözlemler yapmamıza olanak tanır. Çeşitli toplumsal aktörleri içinde barındıran festival deneyimi, farklı koşullar altında şekillenir, farklı bağlamlarda gelişir fakat her şeye rağmen temel birtakım prosedürler ve kurallar etrafında düzenlenir. Bu nedenle, film festivalleri basitçe bir organizasyon olarak adlandırılmaz; bunun yerine sinema hakkında bilgi üreten, gündelik yaşamda belirli bir zamana ve mekâna ait deneyimleri kapsayan, insan ilişkilerinin öne çıktığı çok yönlü bir ağ olarak tanımlanırlar. Festivaller, içinde bulundukları coğrafyaların, şehirlerin, kültürlerin ya da toplumsal normların üzerine inşa edilir, özellikle ticari alanlarda kendisine yer bulamayan filmler için gösterim imkânları sunar ve sayısız farklı değişkene göre karakterize edilirler. Bu nedenle film festivallerini tanımlamak, onlar hakkında kesin sınırlar çizmek veya yargıda bulunmak oldukça zor bir süreçtir. Yeni iletişim teknolojilerinin film festivalleriyle olan ilişkileri söz konusu olduğunda bu durum daha da karmaşık bir hal almaktadır. Bu bağlamda, bu tez çalışması pandemi döneminden sonra yaygınlık kazanan çevrim içi film festivalleri aracılığıyla

gerçekleşen seyir deneyimini ve bu deneyime bağlı olarak şekillenen örgütlenme biçimlerini konu almaktadır.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde film festivallerinin gelişme süreci, avangart sinemanın ve güçlü bir sinefili olgusunun etrafında şekillenmiştir. Bu tür etkinlikler, ticari amaçlarla gerçekleştiriliyor gibi görünmesine rağmen sinemanın kendisini bir sanat olarak kanıtlaması sürecinde hayati bir rol oynamıştır. 1910'lu yıllardan itibaren sinemada endüstrileşme sürecinin başlaması nedeniyle kendisine ana akımda yer bulamayan filmler, günümüzde kabul gören film festivali modeline tam olarak benzemeyen ama onu çeşitli özellikleriyle çağrıştıran gösterim pratikleri sayesinde seyirciyle buluşur. Günümüzde aşına olduğumuz festival modelinin ilk ortaya çıkışı ise 1932 yılında Venedik'te düzenlenen uluslararası film festivaliyle başlamıştır. Bu döneme kadar geçen süre boyunca, çeşitli sinema kulüpleri ve salonlar, belirli temalar içeren fakat devamlılığı olmayan etkinlikler düzenleyerek sinemanın kamudaki itibarının yükselmesi için ön ayak olmuşlardır. Sinemanın özellikle eğitilmiş ve yüksek gelirli kesimler tarafından benimsenmesi, gelecek yıllarda film festivallerinin sinema endüstrisinde belirli bir kurumsal zemine oturması için kapı aralamıştır.

1930'lu yıllar, film festivallerinin kurumsal ve uluslararası bir görünürlük kazanmaya başladığı yıllar olmuştur. Film festivalleri, bu dönemde güçlü bir Avrupa olgusu olarak ortaya çıkar. İkinci Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'daki jeopolitik mücadelenin derin izlerini taşıyan film festivalleri, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da yıkıma uğramış toplumsal yapıyı yeniden inşa etmeyi amaçlayan tarihsel bir proje işlevi görmüştür. 1950'li ve 1960'lı yıllar boyunca film festivalleri yine jeopolitik iklimin etkisinde şekillenmiş, bu defa soğuk savaşın tarafları arasında gerçekleşen siyasal mücadelelerin bir parçası olmuşlardır. 1980'li yıllardan itibaren yükselen neoliberal politikaların etkisiyle kamusal desteğini kaybeden film festivalleri, aynı zamanda sayısal olarak artış göstermeye başlamış ve küresel bir genişleme sürecine girmiştir. Özellikle 2000'li yılların başından itibaren film festivali olgusuyla ilgili tartışmalar çoğalmış ve kurumsal düzenlemeler yoluyla festival sayılarındaki artışın önüne geçilmeye çalışılmıştır. Film festivallerinin kitleselleşmesi, artan teknolojik imkânlar sayesinde festival düzenlemenin kolaylaşmasıyla ilişkilidir. Filmlerin hem gösterim hem de dağıtım aşamalarında gerçekleşen dijitalleşme süreci, festival düzenlemenin boyutlarını ve festival seyircisi olmanın anlamını sürekli olarak sorgulamamızı gerektiren bir nitelik kazanmıştır. Bu bağlamda, bu tez çalışmasının amacı, film festivallerinin çevrim içi gösterim teknolojileriyle nasıl ilişki kurduğunu gözlemlemektir.

Film festivallerinin dijital teknolojilerle kurduğu ilişkinin bir diğer ayağı da sinemaya gitme deneyiminin çağdaş görünümüyle ilişkilidir. Ortaya çıktığı ilk günden itibaren kamusal ve fiziksel bir mekânla (sinema salonu) özdeşleşen ve belirli kurallar ya da prosedürler aracılığıyla şekillenen sinemaya gitme deneyimi; günümüzde tablet, cep telefonu, bilgisayar ya da diğer mobil cihazlar aracılığıyla gerçekleşmeye başlamıştır. Bu durum, çeşitli çevreler tarafından olumsuz yorumlanmış, yirminci yüzyılın en önemli hikâye anlatma aracı olarak görülen sinemanın geleceği açısından karamsar değerlendirmelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bununla birlikte, sinemanın gerçekte yok olmadığını; bunun yerine seyir deneyiminin etrafında şekillenen prosedürlerin ve kuralların değiştiğini ya da sadece yeni bir şekle büründüğünü dile getiren görüşler de mevcuttur. Bu tartışmalar eşliğinde film festivalleri ve dijital teknolojiler arasındaki ilişkiyi konu edinen bu tez çalışması, çağdaş hareketli görüntü kültüründe festival deneyiminin ne anlama geldiğini incelemektedir.

Film çalışmaları ve film çalışmalarının önemli bir alt dalı olarak gelişen film festivali çalışmaları literatüründen beslenen bu araştırma, üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde film festivali olgusunun tarihsel gelişimi ele alınmıştır. Bu kapsamda film festivallerinin hangi coğrafyalarda ve hangi bağlamlarda ortaya çıkıp geliştiği ilgili literatür taranarak incelenmiştir. Bu bölümde ayrıca sinema bilgisinin üretim merkezleri olarak film festivallerinde görülen özellikler ele alınmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde dijital sinemayla birlikte ortaya çıkan tartışmaların bir sonucu olarak sinemaya gitme eyleminin tarihsel olarak hangi süreçlerden geçtiği konu edilmiştir. Medyadaki yöndeşme trendiyle birlikte seyir deneyiminin küçük ekranlarda gerçekleşmeye başlamasının hangi sonuçlara yol açtığı ve seyircilerin konumuyla ilgili tartışmalar bu bölümde ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise nitel araştırma teknikleri aracılığıyla elde edilen veriler analiz edilmiştir. Çalışma süresince iki temel yöntem izlenmiştir. İlk olarak Mart 2020 ve Aralık 2021 tarihleri arasında düzenlenen 5 ayrı film festivalinin 7 yöneticisi ile yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. İkinci olarak, 15 çevrim içi film festivali seyircisiyle derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Buna ek olarak, araştırmacı 12-16 Ekim 2022 tarihleri arasında gerçekleşen BIFED’de gönüllü olarak çalışmış, pandemi sonrasında festivallerin durumunu birinci elden deneyimlemiş, bu amaçla festival ekibiyle vakit geçirmiş ve etkinliği takip eden iki seyirciyle derinlemesine görüşme gerçekleştirmiştir. Burada katılımcı gözlem yoluyla elde edilen arşiv bilgileri, materyaller ve görseller, yapılan değerlendirmelerde dikkate alınmıştır. Araştırma kapsamında sorulan sorular aşağıdaki gibidir:

- I. Pandemi öncesinde/sırasında/sonrasında çevrim içi gösterim platformları ile film festivalleri arasında kurulan ilişki, film festivali kavramı hakkındaki tanımlamaları nasıl şekillendirdi?
- II. Film festivallerini organize eden kurumlar ve kişiler, çevrim içi gösterim teknolojilerini hangi amaçlarla ve nasıl kullanmışlardır? Bu teknolojilerinin film festivallerinin örgütlenme süreçleri açısından avantajları ve dezavantajları nelerdir?
- III. Çevrim içi gösterim pratikleri ve çağdaş hareketli görüntü kültürü, film festivallerindeki seyir deneyimini nasıl şekillendirmiştir?

Araştırma sonucunda, çevrim içi gösterim platformlarının film festivalleri için sağladığı kolaylıkların ve zorlukların, çeşitli sosyal, kültürel ve politik bağlamlara göre ele alınması gerektiği gözlemlenmiştir. Her film festivalinin kendisini tanımlama biçimi, seyirciler ile kurduğu ilişki ve bulunduğu şehir ile kurduğu ilişki farklılık göstermektedir. Buna ek olarak, film festivalleri birçok tema ve uzmanlık alanı etrafında şekillenen, farklı deneyim türlerini bir arada içerisinde bulunduran etkinliklerdir. Bu nedenle, film festivallerinin çevrim içi gösterim platformlarıyla kurduğu kurumsal ilişki, içinde bulundukları toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamlardan ayrı tutulamaz. Bununla birlikte, film festivallerinin dijital teknolojiler ile kurdukları ilişkiler açısından gözlemlenen en önemli mesele, yaşanan bütçe ve finansman sorunlarıdır. Halihazırda oldukça kırılgan bir görünüm sergileyen film festivalleri, pandemi dönemiyle birlikte daha çok zorlanmıştır. Bu zorlukların aşılması için film festivallerinin bağımsız ve özerk hareket etmelerini sağlayacak sistematik bir kamu desteği gerekmektedir. Festivaller bu sayede hem fiziksel hem de çevrim içi gösterimler yoluyla daha kolay yollarla seyircilerinin karşısına çıkabilir ve kitlesini genişletebilir.

Seyircilerle yapılan görüşmeler sonucunda, çevrim içi gösterim platformlarında gerçekleşen festival deneyiminin farklı yönleriyle ele alınması gereken ve bütüncül bakış açıları geliştirilmesi gereken bir olgu olduğu ortaya çıkmıştır. Çevrim içi gösterim platformları sayesinde, bulundukları şehirlerde film festivali olmayan ya da çalışma hayatının yoğunluğu nedeniyle vakti olmayan seyircilerin, internete olan erişimlerinin sağladığı ölçülerde film festivallerini deneyimleme şansına sahip oldukları gözlemlenmiştir. Ayrıca film festivalleri genellikle ticari gösterim olanağı kısıtlı olan filmlere yer verirler. Bu çerçevede, coğrafi sınırlılıkları aşarak çevrim içi gösterimler yoluyla seyircilere ulaşma olanağı, film festivallerinin varlıklarını tehdit etmekten ziyade, çok yönlü ele alınması gereken yeni durumların ortaya çıkmasına yol açar. Bununla birlikte, seyir deneyiminin kamusal alanlardan özel alanlara ya da büyük ekranlardan küçük ekranlara taşınmış olması, filmlerin odaklanarak izlenmesini zora sokmuştur. Bu durum seyircilerin filmleri daha dikkatli takip edebilmelerinin önüne geçmektedir. Çevrim içi gösterim teknolojilerinde kişiselleştirilmiş bir ekran aracılığıyla festivali takip etmek durumunda olan seyirciler, toplumsal bir etkileşimden uzak kalmıştır ve bu durum film festivallerindeki sosyallik olgusunun dönüşümüne yol açmıştır. Bu nedenle, bu tez çalışması film festivali tanımlamaları hakkında yeniden sorgulamalar yapmak için bir çağrı niteliği taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çevrim İçi Film Festivalleri, Kamusal Alanlar, Seyir Deneyimi, Film Endüstrisi, Dijital Platformlar, Toplumsal Etkileşim

GİRİŞ

2019 yılının son aylarında başlayan COVID-19 pandemisiyle birlikte, internet teknolojileri üzerinden film festivallerini yeniden düşünmek, yaşanan sorunları ve çözüm stratejilerini tartışmak, sinema endüstrisinin ve film festivallerinin geleceğine dönük değerlendirmeler yapmak giderek daha fazla önem kazanmıştır. Bu süreçte pek çok festival tüm etkinliklerini, gösterimlerini iptal ederken, COVID-19'dan önce yeni iletişim teknolojileriyle iyi ilişkiler kurmuş olan ve Sanal Gerçeklik (VR), Artırılmış Gerçeklik (AR) veya Yapay Zekâ (AI) tabanlı projeleri hayata geçirmiş olan film festivalleri, acil durum planlarını devreye sokmayı tercih etmişlerdir. Bazı film festivalleri ise, pandemiden önce dijital platformlarla inşa ettikleri iş birliği uygulamalarını, kriz ortaya çıktığında yeni duruma uyum sağlamak için avantaja çevirmeye çalışmışlardır (Armstrong, 2021, s.10).

Pandeminin en önemli sonuçlarından birisi, hükümetler tarafından uygulanan yasaklar ve sınırlamalar nedeniyle kolektif izleme seçeneğinin ortadan kalkmış olmasıdır. Bu dönemde film festivallerinin izlediği üç temel strateji mevcuttur: (1) çevrim içi film gösterimlerinin sinema salonlarındaki fiziksel gösterimlere alternatif olarak benimsenmesi; (2) çevrim içi gösterim pratiğinin festival seyircisinin kimliğine aykırı olduğu düşüncesiyle alınan iptal kararları; (3) çevrim içi ve fiziksel gösterimlerin bir arada gerçekleşmesine olanak tanıyan birtakım melez (*hybrid*) yöntemler aracılığıyla seyircilere ulaşma girişimleri (Smits, 2021, s.1). Film festivalleri toplumsal etkileşimin tümüyle kesintiye uğradığı böylesi bir krizle karşı karşıya kaldığı sırada, iki temel görüş farklılığı ortaya çıkar: Film festivallerinin yöneticileri ve film endüstrisinin diğer paydaşlarından oluşan bir grup, çevrim içi gösterimler konusunda daha karamsar bir yaklaşım sergilerken; diğer film festivalleri, internetin sunduğu olanakları hızlı bir şekilde krizle başa çıkmanın ve hayatta kalmanın bir yolu olarak kullanmıştır (Powers, 2020).

Norbert Bakker, çevrim içi film festivallerinin medya ve film araştırmaları kapsamında incelenmesi için bazı önemli sorgulamalar yapmamızı sağlamış ve konuyla ilgili yeni bakış açıları sunmuştur. Çevrim içi gösterimlerin film festivallerinin çalışma usulleri kapsamında sunduğu avantajları ve dezavantajları analiz etmek ya da internetin seyirci deneyimini ve alışkanlıklarını hangi ölçülerde dönüştürüp dönüştürmediğini incelemek, bu bakış açılarından sadece birkaçı olarak

karşımıza çıkar (Bakker, 2015, s.10). Bakker, internet medyasının temel birkaç özelliğini çıkış noktası olarak belirlemiştir. Zaman ve mekân sınırlarını ortadan kaldıran, fakat insanların birbiriyle bağlar kurmasını sağlayan bir iletişim aracı olarak internetin ve onun aracılığıyla oluşan sanal coğrafyaların (*virtual geography*), film festivalleri söz konusu olduğunda nasıl sonuçlar doğuracağı sorusunu gündeme getirir (2015, s.11-12). "Festival" kavramı, insanların kolektif olarak bir araya geldikleri fiziksel bir deneyimi ifade ederken, "çevrim içi" kelimesi fiziksel bir alanın yokluğuna işaret eder. Bu durumun kendi içerisinde bir çelişki barındırması nedeniyle, pandemi dönemine kadar çevrim içi film festivalleri ciddi bir araştırma konusu olarak ele alınmamıştır (Bakker, 2015, s.9).

Film festivalleri tarihte ilk ortaya çıktıkları günden bugüne, kamusal mekânlarda gerçekleştirilen film gösterimleriyle ve toplumsal etkileşimlerle şekillendiği için, COVID-19 pandemisine karşı benimsedikleri stratejiler, doğal olarak sinema salonlarının içinde bulunduğu durumla da yakından ilişkili olmuştur. Pandeminin yıkıcı etkilerini ortadan kaldırmayı amaçlayan sokağa çıkma yasakları ve diğer önlemler, önce sinema salonlarının uzun süre kapalı kalmasına neden olmuş; bu yasakların ardından salonlar sadece kısıtlı koşullar altında açılmış ve çalışmaya devam edebilmiştir. Pandemi etkisinin azalma gösterdiği aralıklarda sinema salonlarının faaliyetlerine izin verilmiş olsa bile; insanların sinemalara olan ilgisinin azaldığı bir iklimde film gösterimlerine yeniden devam etmek büyük zorluklara yol açmıştır (Hanzlík ve Mazierska, 2022, s.42).

Öte taraftan, sanat ve kültür endüstrilerindeki güvencesiz çalışma şartları, pandemiden önce varlığını sürdüren ciddi bir sorun olarak güncelliğini korumaya devam etmiştir. Pandemi koşullarında artarak devam eden bu sorun, sanata fon sağlayan ve film festivallerini destekleyen kuruluşlar için hiç kuşkusuz büyük bir önem arz eder ve ahlaki bir sorumluluğu da beraberinde getirir (Brown, 2020). Pandeminin kültür endüstrilerindeki değer zincirinde yarattığı olumsuz koşullar, aynı zamanda potansiyel olarak uzun dönemlik bir etkiye sahiptir. Güvencesiz çalışma koşullarının artışı; kültürel sektörlerde faaliyet gösteren çalışanları, geçimlerini sağlamaları adına farklı sektörlerle yönlendirmiştir. Bu durum halihazırda sorunlarla boğuşan kültürel kurumların kırılganlığını artırmıştır (Culture Action Europe ve Dâmaso, 2021 s.10). Pandemi süreciyle birlikte dijital teknolojiler, sanatçıların ve kültür kurumlarının çalışmalarını doğrudan ve dolaylı yollarla etkileyen birçok

değişikliğe neden olmuştur. İnternet dolaşımında veri hacminin artışı tetikleyen dijitalleşme süreci, VOD (video-on-demand/seç-izle) platformların genişlemesiyle paralel bir şekilde gerçekleşmiş ve pandemi döneminde kültürel alanlarda faaliyet gösteren organizasyonların sorunları ciddi boyutlara ulaşmıştır (Culture Action Europe ve Dâmaso, 2021, s.23).

Hem pandemi kısıtlamalarının hem de dijital genişlemenin ağır sonuçlarıyla yüzleşmek durumunda kalan sinema salonlarının ayakta kalması için birçok ülkede arabalı açık hava sinemaları kurmak gibi alternatif çözümler üretilmiştir, fakat bu tür pratikler salonların olağan durumdaki çalışma modellerini karşılamakta yetersiz kalmıştır. Alternatif gösterim türleri arasında yer alan seçenekler arasında belirli bir fiyat karşılığında evde çevrim içi film izlemeyi sağlayan sanal sinema salonları (*virtual cinema*) bu dönemde bir seçenek olarak kendisini gösteren pratikler arasında yer alır (Hanzlík ve Mazierska, 2022, s.42-43).

Türkiye’de pandemi koşullarından en ağır şekilde etkilenen sinema salonlarında, gösterim süreleri 2020 yılı içinde yalnızca 32 hafta ile sınırlı kalmıştır. 1 Ocak-16 Mart tarihleri arasında 75 günde 16.589.414 bilet satılırken, pandemi kapanmaları sonucu, yeniden açılan sinema salonlarında, 140 gün içinde sadece 952.916 bilet satışı gerçekleşmiştir (Yavuz, 2020). Krizin ortaya çıkardığı ve dikkate alınması gereken en önemli iki konu, kapanan sinema salonlarının sayılarındaki artış ve dijital platformlardaki yükseliş trendinin devam etmesi olmuştur. Bu süreç, filmlerin gösterim aşamasında sinema salonlarını atlayarak doğrudan dijital platformlar tarafından sunulmalarına neden olmuştur (Erkılıç, Duruel Erkılıç ve Değirmen, 2021, s.103).

Bu çerçevede sinema salonlarında gerçekleşen fiziksel seyir deneyiminin, çevrim içi film festivalleri söz konusu olduğunda hangi aşamalardan geçtiğini görmek ve bu aşamaları bütünlüklü bir karşılaştırmaya tabii tutmak hem festivallerin hem de film endüstrisinin içinde bulunduğu sorunları anlamak adına kılavuzluk rolü üstlenebilir. Festivaller elbette filmlerle ilgilidir, fakat bunun da ötesinde insanların bir araya geldiği ve film endüstrisinin çeşitli aktörlerinin iletişime girdiği toplumsal bir etkileşim alanları olarak da tasvir edilirler. Yeni iletişim teknolojileri (festivallerin internet siteleri, çevrimiçi gazeteler ve dergiler, bloglar, sosyal medya platformları) sayesinde film festivallerindeki bu toplumsal etkileşimi; kurumların, organizasyonların, film eleştirmenlerinin düşüncelerini birbiriyle paylaştığı/tartıştığı

bir kamusal alan olarak düşünme olasılığı artar (Selby, 2014). Wong’a göre, film festivallerinde kamusal alan söz konusu olduğunda seyirci deneyimi oldukça büyük önem taşımaktadır. Birçok film festivali; yerel bölgelerin insanlarıyla yakın temas hâlinde olur, fahiş bilet fiyatları belirlemezler ve öğrenciler, sinemaseverler veya eğitilmiş kesimler için özel düzenlemeler gerçekleştirirler (2011, s.164). Bu bağlamda çalışmada ele alınacak olan kavramlar ve kuramsal çerçeve, kamusal olgusu ve seyir deneyiminin çevrim içi gösterim teknolojileri aracılığıyla aldığı yeni biçimler hakkındaki tartışmalardan oluşacaktır.

Çalışmanın “*Film Festivali Olgusunun Tarihsel Gelişimi*” başlıklı ilk bölümünde, festivallerin ilk ortaya çıktığı günden bu yana hangi aşamalardan geçtiği ele alınacaktır. Bu bölümde, sinema sanatının doğuşunda ortaya çıkan arkaik festival ve yarışma formlarından günümüze kadar geçen süre içerisinde çeşitli tanımlamalar, uygulamalar ve örnekler üzerinden karşılaştırmalı olarak film festivallerinin hikayesi incelenmiştir. Film festivali olgusunun hangi jeopolitik bağlamlarda ortaya çıktığı, savaş sonrası dönemde nasıl bir küresel fenomen hâline dönüşmeye başladığı, bu süreçlerde festival pratiklerinin nasıl iç içe geçtiği veya birbirinden farklılaştığı ve film festivallerinin zamansal/mekânsal özelliklerinin neler olduğu bu kısımda aktarılmıştır. Çalışmanın “*Sinema Gerçekten Hayatta mı?*” başlıklı ikinci bölümünde, dijital teknolojiler aracılığıyla hareketli görüntü kültüründe ve seyir deneyiminde yaşanan değişimlerin yol açtığı tartışmalar ele alınacaktır. Erken dönem sinema kültüründe kamusal olgusuyla şekillenen sinemaya gitme pratiğinin geçirmiş olduğu evrelerin sergilendiği bu bölümde, aynı zamanda medyadaki yöndeşme trendiyle birlikte ekran deneyiminin hangi tanımlamalar ve koşullar altında biçimlendiği tartışılmıştır. Her iki aşamada sergilenen literatür, çalışmanın üçüncü kısmında ele alınacak olan fikirlerin ve deneyimlerin değerlendirilmesine katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Nitel araştırma yöntemlerini benimseyen ve çevrim içi film festivali olgusunu bütünlüklü bir açıdan gözlemlemeyi hedefleyen bu araştırma, birbirinden farklı gibi görünen fakat yakın bir diyalog halinde bulunan iki ayrı düzlem üzerine inşa edilmiştir. Festival düzenleyicilerini kapsayan ilk düzlemde, film festivallerinin kurumsal anlamda nasıl organize oldukları, pandemi nedeniyle ortaya çıkan krize nasıl cevap verdikleri ve hayatta kalmak adına hangi stratejileri benimsedikleri gibi sorular değerlendirmeye tabii tutulmuştur. Çevrim içi gösterim platformları aracılığıyla seyirciler ve festivaller arasındaki iletişimin pandemi boyunca nasıl şekillendiği,

festivallerin yaşadığı finansman sorunlarının varlığını devam ettirip ettirmediği, uluslararası ölçekte film festivali düzenlemenin internet ve teknoloji aracılığıyla ne anlama geldiği yine bu düzlemin izini süreceği konular olacaktır. Seyirciler ile yapılan derinlemesine görüşmeleri kapsayan ikinci düzlemde ise, çevrim içi film festivallerinde seyir deneyimi konusu işlenmiştir. Seyircilerin pandemi döneminde film festivallerini hangi koşullarda deneyimlediğini görmek, çevrim içi film izleme pratiklerinin festival seyircilerine sağladığı avantajların ve dezavantajların hangi düzeylerde gerçekleştiğini tespit etmek, bir film festivalini fiziksel/yüz yüze ya da çevrim içi platformlar aracılığıyla ev ortamında deneyimlemenin anlamı hakkında karşılaştırmalar yapmak; ikinci düzlemin konularını oluşturmaktadır. Pandemi döneminde film yapım/üretim süreçleri ve bu süreçlerin festivaller üzerindeki etkileri araştırma kapsamının dışında tutulmuştur.

Yukarıda sözü edilen iki düzlem üzerinde şekillenen özgün saha araştırmasının ele alındığı “*Seyircilerin ve Düzenleyicilerin Gözüyle Çevrim İçi Film Festivalleri*” başlıklı üçüncü ve son bölümde, ilk olarak uzun yıllar film festivallerinin örgütlenmesinde ve programlama süreçlerinde faaliyet göstermiş yöneticiler ile gerçekleştirilen derinlemesine görüşmeler tematik bir analize tabii tutulacaktır. Bu kapsamda, pandemi döneminde festivallerin yaşadığı sorunlar ve bu sorunlarla başa çıkma yöntemleri ele alınacaktır. Bu çerçevede, Mart 2020 ve Aralık 2021 tarihleri arasında çevrim içi film gösterimleri düzenleyen 5 farklı festivalin 7 yöneticisiyle derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu bölümde yer alan nitel analizin ikinci aşaması ise, çevrim içi film festivali seyircileriyle yapılan derinlemesine görüşmeleri içerir. Çalışma kapsamında, yukarıda sözü edilen tarihlerde çevrim içi film festivallerini takip etmiş 15 seyirci ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Buna ek olarak araştırmacı, 12-16 Ekim 2022 tarihleri arasında gerçekleşen BIFED’de gönüllü olarak çalışmış, festival ekibiyle vakit geçirmiş ve etkinliği takip eden iki seyirciyle derinlemesine görüşme gerçekleştirmiştir. Burada katılımcı gözlem yoluyla elde edilen arşiv bilgileri, materyaller ve görseller, yapılacak değerlendirmelerde dikkate alınmıştır. Bu çalışma kapsamında, festival düzenleyicileri ve seyirciler dahil olmak üzere 22 katılımcı ile yapılan görüşmelerin 16’sı, coğrafi ve zamansal sınırlılıklar nedeniyle çevrim içi platformlar üzerinden gerçekleşmiştir. Katılımcı gözlem sırasında 2 BİFED seyircisi dahil olmak üzere geriye kalan 6 katılımcı ile yüz yüze görüşmeler yapılmıştır.

Skadi Loist festivallerin halkla ilişkiler ve basın yoluyla ürettiği kurumsal görüntü ile festival deneyiminin arasındaki farklılıklara dikkat çekmiştir. Loist’e göre, festival ve araştırmacı arasındaki ilişkisellik, festivallerde çalışan insanlarla kurulan diyaloglar aracılığıyla önem kazanır. Kırmızı halıların ve beyaz perdelerin ardındaki prosedürler hakkında bilgi elde etmek için festivallerin yöneticileriyle kurulan diyalog oldukça önem taşır (2020, s.45). Dina Iordanova, (2015, s.10) film festivallerini teknolojik bir metafor kullanarak bilgisayarlara benzetmektedir. Bu benzetmeye göre, festivaller “donanım” (festival mekânları, merkezleri), “yazılım” (filmler ve gösterim programları) ve “arayüz” (festivallerin ele alınış biçimleri ve aktörleri) olmak üzere üç ayrı temel üzerine inşa edilmiştir. Hakan Erkılıç, film festivali hakkında yapılan çalışmalarda; ekonomik, tarihsel ve kültürel açıdan bütünlüklü bir bakış açısı ortaya koyan çalışmaların sınırlı olduğunu, genellikle ya tek bir film festivaline odaklanıldığını ya da spesifik açılardan konuya yaklaşıldığını tespit etmiştir (2021b, s.43). Bu nedenle araştırma kapsamında sergilenen iki ayrı bakış açısının amacı, farklı toplumsal, kültürel ve ilişkiler etrafında etkileşim halinde bulunan film festivali aktörlerinin (profesyonellerin ve seyircilerin) karşılıklı fikirlerini, deneyimlerini birbiriyle konuşturmak, festivallerin çevrim içi uygulamalarındaki çelişkileri/örüntüleri ortaya çıkarmak ve bütünlüklü bir açıdan yapılacak değerlendirmelere zemin hazırlamaktır.

1. FİLM FESTİVALİ OLGUSUNUN TARİHSEL SERÜVENİ

Türk Dil Kurumu, (TDK) dilimize Fransızcadan geçmiş olan “festival” kelimesini dört ayrı şekilde tanımlamıştır. Festival ilk olarak, “*dönemi, yapıldığı çevre, katılanların sayısı veya niteliği programla belirtilen ve özel önemi olan sanat gösterisi*” şeklinde tarif edilir. Bu tanım, çalışmanın ilerleyen kısımlarında ele alacağımız gibi festival etkinliklerinin toplumsal ve mekânsal özelliklerine vurgu yapmaktadır. İkinci olarak; kelime, “*belli bir sanat dalında oyun ve filmlerin sunulması ve gösterilmesi sonunda ödül, derece verilmesi biçiminde düzenlenen ulusal veya uluslararası gösteri dizisi, şenlik*” olarak tanımlanır ve festivallerin sanat ürünleriyle olan ilişkilerine dikkat çeker. Üçüncü olarak ise festival, “*bir bölgenin en ünlü ürünü için yapılan gösteri*” olarak betimlenir ve belirli bir coğrafyaya ya da yerelliğe olan aidiyeti öne çıkarır.¹

New Review of Film and Television Studies dergisinin 2016 yılında yayınladığı “*Film Festivals: Origins and Trajectories*” başlıklı özel sayısında film festivallerinin anlamı üzerine değerli çalışmalar ve araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Lydia Papadimitriou ve Jeffrey Ruoff, film festivali olgusunu küresel bir bakış açısından ele alan bu sayının editoryal girişinde yaptıkları değerlendirmede; bu etkinliklerin çok yönlü ve ortak zeminler üzerine inşa edildiğini özellikle vurgulamıştır. Yazarlara göre; dünyanın her yerinde gerçekleşen film festivalleri etrafında şekillenen pratikler, sosyopolitik farklılıkların yanı sıra; sanat, eğitim türü, ekonomik faaliyet ve toplumsal deneyim (*communal experience*) olarak sinemaya atfedilen kutsiyetin bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Papadimitriou ve Ruoff, 2016, s.4). Bu nedenle aşağıda ele alacağımız şekliyle, film festivallerinin tarihsel serüvenini anlamak aynı zamanda bu etkinliklerin çağımızdaki durumunu daha iyi gözlemleyebilmek adına büyük önem taşımaktadır.

1.1. Film Festivalleri Nasıl Ortaya Çıktı ve Gelişti?

1895’te ilk film gösterimlerinin başlamasıyla, film festivallerinin yıllık periyodlarla düzenlenmeye başlandığı 1930’lu yıllara kadar geçen kırk yıllık süre içinde; sinema sanatı, opera ve tiyatro gibi farklı sanat dalları karşısında kendisini

¹ Türk Dil Kurumu Sözlükleri, Erişim 25.02.2023: <https://sozluk.gov.tr/>

meşru bir sanat formu olarak kanıtlamaya çalışmıştır. Bu yıllarda, Avrupa çapında günümüzdeki festival modelinin habercisi sayılabilecek ve tek seferliğine düzenlenen birçok film yarışması, konferans, endüstri fuarı ve avangard sinema gösterisi gerçekleşmiştir (Hagener'den akt. Loist, 2016, s.53).

Geleneksel olarak ilk film festivali olarak kabul gören ve 1932'de başlayan Venedik Film Festivali sırasında ve öncesinde gerçekleşen arkaik festival türlerini inceleyen Christel Taillibert ve John Wäfler'in gerçekleştirdikleri detaylı arşiv çalışmasına göre; özellikle Avrupa, bu tür etkinlik ve yarışmaların ortaya çıktığı bir merkez olarak karşımıza çıkar. Taillibert ve Wäfler çalışmalarında; 1897, 1898 ve 1899 yılları boyunca üç kez art arda Monaco'da *Société des Bains de Mer* tarafından düzenlenen "film fotoğrafçılığı yarışmaları" etkinliğini, film festivaline benzeyen en eski etkinlik olarak tespit etmiştir. İlk yılında sadece Monaco'da çekilmiş filmlere açık olan bu etkinlik, sonrasında bu sınırlamayı da ortadan kaldırmıştır. 1907 yılında *Società Fotografica Subalpina* tarafından Torino'da düzenlenen "uluslararası sinema yarışması" ya da 1909 ve 1911 yıllarında Milan'da düzenlenen ve oldukça yüksek katılımlı film gösterimleri gerçekleştiren "dünya sinema yarışması" da film festivallerinin habercisi olarak sayılabilecek diğer arkaik etkinlikler arasında yer almıştır. Bu tür etkinlikler, her ne kadar ticari amaçlarla gerçekleştiriliyor gibi görünse bile bir yandan sinema sanatının kamudaki, ama özellikle eğitimi ve yüksek gelirli kesimdeki imajının yükselmesine neden olmuş; diğer yandan gelecek yıllarda film festivallerinin sinema endüstrisinde belirli bir kurumsal zemine oturması için kapı aralamışlardır (Taillibert ve Wäfler, 2016, s.9). Ayrıca, Taillibert ve Wäfler ilk dönemlerinde 'film festivali' ifadesinin oldukça belirsiz bir nitelik taşıdığını belirtmiştir. Örneğin, 1925'te sinematografin icat edilmesinin otuzuncu yıldönümü onuruna Fransa'da düzenlenen ve dönemin sinema endüstrisinden ünlü isimlerin ağırlandığı bir "şenliği" ya da "galayı" nitelemek için 'film festivali' ifadesi kullanılmıştır (2016, s.15).

Taillibert ve Wäfler'e göre, bu yıllarda gerçekleşen film gösterimleri ve yarışmalar; genellikle spor, müzik ya da fotoğraf/sanat sergisi gibi etkinlikleri de kapsayan geniş bir çerçeve içerisinde halka sunulmuştur. Yirminci yüzyılın ilk on yılında özellikle müzik etkinlikleri ve film gösterimleri arasında gözle görülür paralellikler mevcuttur. Festival olgusu; ilk olarak müzik endüstrisi ile yakın bir ilişki geliştirirken, zaman içerisinde tiyatro ve sinema gibi alanlarda kendisini göstermeye

başlamıştır. Bu nedenle, sinema sanatı ile festival olgusu arasındaki ilişkinin diğer kitle iletişim araçlarıyla ve sanat dallarıyla kesişim ve gelişim içerisinde olduğunu söylemek yanlış olmaz (Taillibert ve Wäfler, 2016, s.13).

İkinci Dünya Savaşı öncesinde uluslararası ve ulusal düzeylerde avangart sinemanın ortaya çıkışıyla film festivali olgusunun gelişimi birbiriyle yakından ilişkilidir. de Valck'a göre; bu dönemde avangart entelektüeller tarafından Paris, Londra, Berlin, Amsterdam ve diğer Avrupa şehirlerinde kurulan film kulüpleri ve toplulukları, 1919'dan itibaren her türlü “sanatsal” film için ticari olmayan gösterimler gerçekleştirmiştir. Söz konusu gösterimler, bir yandan sinema ile ilgilenenler için entelektüel bir bilgi alışverişi ortamı oluşturmayı hedeflerken, diğer yandan film endüstrisini doğrudan ya da dolaylı yollarla etkisi altına almayı amaçlamıştır (de Valck, 2007, s.25).

Sinema ortaya çıktıktan sonra kısa bir süre içinde film yapımcılığı endüstriyel bir kimlik kazansa da küçük üreticiler ve düşük bütçeli yapımlar için pek çok alan halen erişilebilir durumdadır. Düşük bütçeli filmler yöneten kadınlara, işçi sınıfının sesine ve azınlıkların erişimine açık olan sinema alanları, 1910'lu yılların ortalarından itibaren bu özelliğini yitirmiştir. Fakat film festivalleri; daha küçük, alternatif yapımlar ve seyirciler için alanlar yaratmaya devam ederek, endüstrideki dengesizlikleri gidermek adına önemli bir mekanizma işlevi görmüştür (Wong, 2011, s.31).

1920'lerden itibaren film festivali olgusunun güçlü bir sinefili (*cinéphile*)² boyutu bulunduğunu öne süren Taillibert ve Wäfler, bu dönemde bazı sinema salonlarının özel gösterimler düzenlerken ‘festival’ terimini kullandığını belirtir. Salonlar, bu tür etkinlikler düzenleyerek ve sinema ile ilgili atölyeler/egitimler organize ederek özellikle sinema kulübü gibi hareket ederler ya da doğrudan sinema kulüpleriyle iş birliği yaparlar. Örneğin; *Tribune Libre du Cinéma* adındaki bir sinema kulübü tarafından 14 Mayıs 1930'da gerçekleştirilen *Festival Cavalcanti* etkinliği, bu dönemdeki festival girişimlerinin sinefili boyutuna ilişkin önemli bir kanıt

² Latince "aşk" anlamına gelen "*phile*" kelimesi ile "*cine*" ekinin birleşiminden oluşan *cinéphile* (sinefili) terimi, en basit haliyle sinemaya aşk derecesinde bağlı olan kişileri tanımlamak için kullanılır. Marijke de Valck ve Malte Hagener sinefili olgusunu geniş çerçevede ele aldıkları derleme çalışmasının giriş bölümünde, terimin tarihsel olarak Janus yüzlü olduğunu, yani birbiriyle iç içe geçen fakat birbiriyle bir o kadar da zıt karakterize edilen iki ayrı çerçevesi bulunduğunu belirtmişlerdir. Sinefili terimi; bir yandan seyircilerin film deneyimiyle kurduğu aşk ilişkisinin ritüel yönünü öne çıkarırken, diğer yandan filmleri deneyimleme biçimiyle diğer insanlardan ayrıldığını ve sinema ile ilgili her şeyi bildiğini düşünen (*omniscient cinéphile*) elitist bir seyirci tipine vurgu yapar (de Valck ve Hagener, 2005, s.11)

sunmaktadır (Taillibert ve Wäfler, 2016, s.15). 1920'li yıllarda Londra, New York ve Paris gibi önemli merkezlerde faaliyet gösteren sinema toplulukları ve sanat evleri; birbiriyle aynı düşünce yapısına sahip olan, sinemayı bir eğlence aracı olarak görmekten ziyade üzerine çalışılması/takdir edilmesi gereken bir olgu olarak değerlendiren sinefillerin yaygın buluşma yerleridir. Kendilerini Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sinemadan ve kitlesel işçi sınıfı/göçmen seyircisinden farklı bir yerde konumlandıran bu topluluklar, daha sonraki film festivalleriyle benzer nitelikler taşıyan film gösterimleri düzenlemiş ve yerleşik düzene meydan okumuştur. Örneğin 1925'te kurulan Londra Film Topluluğu, İngiltere'de bütün sinema salonlarında yasaklanmasına rağmen *Bronenosets Potyomkin* (Sergei Eisenstein, SSCB, 1925) filmi için gösterimler düzenlemiştir. Daha farklı mekânlarda, sinema seyircisiyle ve yönetmenlerle daha özel sosyal ve kültürel ilişkiler geliştirmeyi amaçlayan bu topluluklar, aynı zamanda sinema okulu gibi işlev görmüştür (Wong, 2011, s.32-22).

1930'lu yıllara gelindiğinde, film festivallerinin giderek daha kurumsal bir şekil alma çabalarına tanık oluruz. 1934'te Berlin'de düzenlenen *Berliner Filmfestwochen* ve aynı yıl Viyana'da düzenlenen *Internationale Filmfestwochen*; 1935'te Brüksel'de düzenlenen *Uluslararası Sinema Festivali* ve yine aynı yıl düzenlenen *Moskova Uluslararası Film Festivali* bu kurumsallaşma çabalarına örnek olarak gösterilebilir. 1920'li yıllarda organize edilen ve sinefili olgusuyla iç içe geçmiş festivallerin aksine, bu festivallerde daha sonra Venedik'te kendisini açıkça gösterecek birtakım özellikler ortaya çıkmıştır: uluslararası kapsam ve bununla bağlantılı bir dünya sineması etkinliği olma isteği; yıllık veya iki yıllık periyotlarda gerçekleşme çabası; genellikle birkaç güne yayılan süre; gösterimi yapılan film sayısı; yarışma kategorilerinin oluşturulması; kapanış ve açılış törenleriyle şekillenen toplumsal bir karakter; ve sinemaya olan kamusal ilgiyi artırmak için geniş izleyici kitlelerine hitap etme arzusu (Taillibert ve Wäfler, 2016, s.17).

Venedik öncesindeki tüm bu denemelerden de anlaşılacağı üzere, festival kavramı, doğrusal bir şekilde gelişmemiştir ve bu nedenle film festivallerinin tarihini yazmak ya da festivaller hakkında tanımlar yapmak birçok parametreyi de dikkate almayı gerektiren karmaşık bir süreçtir (Taillibert ve Wäfler, 2016, s.18).

Jenet Harbord'a göre, Avrupa'da film festivallerinin ortaya çıkışı iki farklı söylem üzerine inşa edilmiştir: İlk söylem, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da yıkıma uğramış toplumsal altyapıyı yeniden inşa etmeye yönelik geniş bir

tarihsel proje olarak karşımıza çıkmaktadır. Küresel ekonomide Avrupa'nın önemli bir oyuncu olarak konsolidasyonu da bu söylemin gelişiminde etkili olmuştur. Film topluluklarına ve meslek birliklerine bağlı olarak gelişen ikinci söylem ise, Hollywood filmlerinin kurduğu stüdyo formatının aksine, sinemayı özgün bir sanat formu olarak gören bakış açısı ile ilişkilidir. Burada ulusal kültürlerin estetik pratikleri ile Amerikan ana akım film ürünleri arasında kurulan bir zıtlık söz konusudur. Böylece festival olgusu, ulusal sinema ürünlerini belirli estetik pratikler çerçevesinde değerlendirerek onlara özel bir anlam atfetmiştir (Harbord, 2002, s.64).

Yukarıda sözü edilen tüm denemelerin ardından, 1932'de düzenlenen Venedik Film Festivali (*Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*), günümüzde aşına olduğumuz film festivali formatına uygun bir şekilde periyodik olarak düzenlenmeye başlanan ilk film festivalidir. Festival ilk yıllarından itibaren seçkin film profesyonelleri tarafından rağbet gören ve kendisini uluslararası ölçekte tanımlayan bir etkinlik olmuştur. Ayrıca, festivalin düzenlendiği yıllarda ses teknolojisinin gelişmesiyle birlikte, sesli filmler üretilmeye başlanmış ve tiyatro sahneleri de standart bir ses tesisatıyla donatılma şansına kavuşmuştur. Bu durum, beraberinde dil sorununun da bariz bir şekilde ortaya çıkmasına yol açarken, ilerleyen yıllarda dublaj ve altyazı teknolojisinin gelişimine de ön ayak olmuştur (de Valck, 2007, s.23). Ayrıca, Venedik Film Festivali'nin 1932 yılında Sanat Bienali çatısı altında düzenlenmesi de oldukça stratejik bir hamle olarak değerlendirilmektedir. Festival bu sayede, sinemayı yüksek sanatlar ile eş değer tutarak uluslararası bir alanda faaliyet yürütmeye çalışmıştır. Bu alan, filmlerin sadece alınıp satılmadığı veya ucuz eğlence aracı olarak görülmediği, aksine estetik değerlere göre sergilendiği ve incelemeye tabii tutulduğu bir platform gibi görülmüştür (de Valck, 2016, s.102).

Buna ek olarak, tarihteki ilk uluslararası film festivali olma niteliği taşıyan Venedik Film Festivali, bir yandan İtalya'da sinemayı "en güçlü silah" olarak tanımlayan faşist diktatörlüğün söylemini yeniden üretmeyi hedeflerken, diğer yandan İtalya'nın mirasını güçlü bir ulus-devlet anlayışıyla kutsamak adına roller üstlenmiştir (Wong, 2011, s.37). Festivalin ilk birkaç yılında faşist hükümetin etkisi belirgin olmasa da 1936 yılında Gobbels'in onur konuğu olarak festivale gerçekleştirdiği katılım, Faşist partinin ideolojik ve kültürel hedeflerinin destekleyicisi olarak görünürlüğünün iyiden iyiye kendisini hissettirmeye başladığı bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir (de Valck, 2007, s.48).

Faşist hükümet, o dönemde ana akım sinemaya alternatif olabilecek seçenekleri ve sanatçıları desteklemek yerine, kendi milliyetçi sinema ideallerini gerçekleştirmeyi hedefleyen bir yapı kurmuştur. Bu dönemde, hükümet tarafından kurulan *Direzione Generale per la Cinematografia* (Genel Sinematografi Direktörlüğü) adlı sansür kuruluşu, Jean Renoir'ın *The Grand Illusion* (Fransa, 1937) filmini yasaklarken, Romalıların İkinci Pön Savaşları'ndaki yenilgisini ele alan ve Mussolini'nin Afrika sömürgeciliği ideallerini yücelten *Scipio Africanus* (Carmine Gallone, İtalya, 1937) filmine destek olmuştur. Film aynı yıl festivalde Mussolini Ödülü'nü elde etmiştir. Sinemayı kendi siyasi hedefleri için önemli bir araç olarak gören Faşist hükümet, finansal anlamda kurmaca ve belgesel türündeki yapımları destekleyerek film üretimini teşvik etmiştir. Venedik Film Festivali ise, söz konusu siyasi hedeflerin temel ayaklarından birisini oluşturmuştur (Wong, 2011, s.38). Leni Riefenstahl'ın yönettiği *Olympia* (Almanya, 1939) ve Goffredo Allessandrini'nin yönetmenliğini yaptığı, ayrıca Mussolini'nin oğlu Vittorio tarafından yapımcılığı üstlenilen *Luciano Serra, Pilota* (İtalya, 1938) filmleri, festivalin altıncı yılı olan 1938'de Mussolini Ödülü'nü elde etmiştir. Walt Disney tarafından finanse edilen, tarihteki ilk uzun metrajlı animasyon filmi *Snow White and the Seven Dwarfs* (David Hand, ABD, 1938) de aynı yıl Venedik'te konsolidasyon ödülünü kazanmıştır (de Valck, 2007, s.48).

Bu gelişmelerin üzerine, Batı kamuoyunda Mussolini İtalya'sına ve Hitler Almanya'sına karşı huzursuzluklar iyice artarken, Cannes Film Festivali bir karşı hamle olarak kendisini hazırlamaya başlamıştır (de Valck, 2007, s.48). İlk kez 2 Eylül 1939 yılında başlanması planlanan, fakat 1 Eylül 1939 yılında Almanya'nın Polonya'yı işgal etmesi nedeniyle iptal edilen Cannes Film Festivali, ancak savaştan sonra 1946 yılında düzenlenebilmiştir. İlk düzenlendiği yıllarda hümanist ve pasifist bir sinema arzusundan yola çıkan ve kozmopolit bir etkinlik olarak nitelendirilen Cannes, tüm biçimleriyle sinema sanatının gelişimini teşvik etmeyi ve farklı ülkelerdeki sinema üreticileri arasında iş birliği ruhunu öne çıkarmayı amaçlayan bir düşünceyle yola çıkmıştır. Söz konusu ilk dönemde festivali organize edenler, gösterilecek filmleri sadece birkaç hafta, hatta günler öncesinde inceleme şansına sahip olabilmıştır. Bu incelemeler de estetik bir değerlendirmeden ziyade, filmlerin teknik kalitesini kontrol etmekten ibaret olmuştur. Bu nedenle, Cannes Film Festivali'nin ilk yıllarında anlamlı bir küratörlük faaliyeti söz konusu olamamıştır (Ostrowska, 2016, s.19). Wong'a göre, özellikle Cannes ve Venedik film festivallerinin kuruluş yılları incelendiğinde, birkaç temel sonuca ulaşmak

mümkündür. İlk olarak her iki festival de, İkinci Dünya Savaşı'ndaki taraflar arasında meydana gelen jeopolitik bir mücadelenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. İkincisi, her iki festival de kuruluş yıllarında Hollywood ile sağlam bağlar kurmaya girişmiş, özellikle Cannes Film Festivali, Hollywood desteğiyle ilerleme sağlayabilmiştir. Üçüncü bir sonuç, Cannes ve Venedik şehirlerinin sinema üretimine ev sahipliği yapmaktan ziyade, modern turizm merkezleri olarak tasavvur edilmiş olmaları ile bağlantılıdır. Her iki şehir de dönemin önemli turizm mekânlarından biri olmuş ve film festivalleri bu rolün pekişmesinde merkezi bir öneme sahip olmuştur (Wong, 2011, s.39).

İlk olarak 1930'lu yıllarda gerçekleştirilmesi planlanan Cannes Film Festivali, başından itibaren Fransız Rivierası'nın etki alanının genişlemesi, kozmopolit bir merkez hâline dönüşmesi, film endüstrisinin de bu turistik merkezin gelişiminde rol oynaması için tasarlanan bir etkinliktir. Cannes Film Festivali gerek seyircisi gerekse de programı ve mimarisi açısından, her yönüyle Riviera'nın küresel bir görünürlük kazanması için kurgulanmıştır. Festivalin kozmopolit ve küresel yönü Fransa hükümetleri tarafından desteklenmiş ve finanse edilmiştir (Ostrowska, 2017, s.94) Fransız Rivierası'nda turizmi yeniden canlandırma beklentisinin yanı sıra, Amerikan sinemasının büyüyen ekonomik ve kültürel hegemonyası göz önüne alındığında, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ağır yara alan Fransız film endüstrisini yeniden canlandırmak için Cannes Film Festivali önemli bir fırsat olarak görülmüştür. Bu durum, özellikle Fransa'nın ABD'ye olan borçlarının silinmesini öngören Blum-Byrnes Anlaşması sonrasında geçerli olan bir gündem maddesi olarak karşımıza çıkmaktadır. 1946 yılının mayıs ayında imzalanan anlaşmaya göre, Amerikan filmleri dokuz hafta boyunca tüm sinema salonlarında sınırsız olarak gösterime açık olma imkânına sahip olmuştur ve bu anlaşma sonrasında ortaya çıkan koşullarda Cannes Film Festivali hem Amerikan filmlerinin hem de Fransız filmlerinin tanıtımını sağlayan bir platforma dönüşmüştür (Segal ve Blumauer, 2011, s159).

Cannes Film Festivali'nin ilk yıllarındaki temel stratejisi özellikle ABD ve Birleşik Krallık gibi ülkelere gelecek katılımları teşvik etmek olmuştur. Ayrıca, festivale davet edilen ülke sayısı oldukça çeşitlendirilmiş ve sinema endüstrisinin bakış açısından festivalin merkezi konumu pekiştirilmeye çalışılmıştır. Festival yöneticileri ülke temsilcilerinin önemsiz hissetmemeleri için çaba göstermiş olsa bile; bu durumun önüne geçilememiş, belirli dönemlerde protesto olarak kimi ülkeler,

festival programına yönelik itirazları ya da adaletsizlik suçlamaları nedeniyle filmlerini festivalden geri çekmiştir. Bu anlamda siyasi skandalların kendisine geniş ölçüde yer bulduğu bir etkinlik olarak nitelendirilen Cannes Film Festivali'nin ilk yıllarında, soğuk savaş siyaseti ve ticari çıkar çatışmaları önemli bir rol oynar (Ostrawa, 2016, s.19). Bununla birlikte, Cannes Film Festivali'nin 1940'lı ve 1950'li yıllar boyunca benimsemeye başladığı, savaş sonrası dönemin barış ikliminin bir uzantısı olarak kendisini konumlandıran hümanizmin ve evrenselliğin öne çıktığı bir tutumdan bahsetmek mümkündür. Barış çabalarını engelleyen soğuk savaşın politik ikliminde; sol eğilimli İtalyan Yeni-Gerçekçilik filmleri ya da sosyalist ülkelerde ve Sovyetler Birliği'nde üretilen filmler, festival programında kendisine yer bulabilmiştir. Avrupa'nın soğuk savaş ideolojileri arasında kutuplaştığı bu dönemde hümanizm fikri, festivalin şekillenmesinde güçlü bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Cannes'da hümanist filmler hakkında yazılar yazan sinema eleştirmenleri, bu filmlerin belgesel sinemasındaki kökenlerine ve realist biçimlerine vurgu yapmaktadır. André Bazin'in İtalyan Yeni-Gerçekçiliği hakkındaki yazıları, Georges Sadoul'un Stalin sonrası Sovyet sineması üzerine yaptığı çalışmalar, söz konusu filmlerin biçimlerine bir değer atfederek, onları yeni estetik zemininde değerlendirmiştir. Cannes Film Festivali'nin dünya sinemaları arasındaki iş birliği ruhu yaratma çabaları, hümanist film kategorisinin de doğuşuyla yakından ilişkilendirilmektedir (Ostrawa, 2016, s.20-21).

1960'lara gelindiğinde Fransa'nın her yerinde yeni sinema salonları hızla büyümekte ve çoğalmaktadır. Çoğu eleştirmen kökenli olan genç yönetmenler, politik ve toplumun kurallarını aşan/reddeden filmler yapmanın peşinde olmaya başlamıştır. Bu yönetmenler, yalnızca egemen toplumsal ve ekonomik düzeni eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda belgesel ve kurmaca türlerini harmanlayan deneysel filmler üreterek yerleşik anlatı biçimlerine de meydan okurlar. Bu yeni deneysel film türü antropolojik ve sosyolojik bir makale edasında hikâye anlatmakta, gündelik hayatın gerçekliğine odaklanmaktadır. Cannes Film Festivali, sinemadaki bu yeni eğilimleri de bir sermayeye dönüştürme konusunda gecikmemiştir. 1962 yılında *L'Association Française de la Critique* (Fransız Eleştirmenler Birliği) himayesinde festivalin ana programına giren *La Semaine de la Critique* (Eleştirmenlerin Haftası) başlıklı bölüm, ilk ya da ikinci filmini yapan yönetmenlerin daha önce hiçbir uluslararası film festivalinde gösterilmeyen çalışmalarına yer vermeyi amaçlamış ve bu yeni eğilimin taşıyıcılarından birisi olmuştur (Ostrawa, 2016, s.22).

Sinemaya yeni adım atmış ve sinema üzerine fikir üreten yönetmenler, Cannes Film Festivali ile yakından ilgili olmuş, yazılarında festivale geniş ölçüde yer vermişlerdir. Örneğin François Truffaut, 1954 yılından itibaren başladığı film eleştirmenliği serüveninde, birçok kez Cannes Film Festivali ile ilgili değerlendirmelerde bulunmuştur. Truffaut, söz konusu değerlendirmelerinden birinde “film festivallerinin film fuarlarından başka bir şey olmadığını” öne sürecek kadar muhalif bir çizgiye sahiptir (Segal ve Blumauer, 2011, s.163). Truffaut’nun da dâhil olduğu bu nesil, 1968 yılındaki Cannes Film Festivali’nde söz konusu muhalif tavırlarını ortaya koymaya devam edecektir. 10 Mayıs 1968’de *Gone With the Wind* (Victor Fleming, ABD, 1939) filminin restore edilmiş versiyonunun gösterimi ile başlayan Cannes, aynı zamanda öğrenci protestoları ve işçi grevleri ile sokaklarda şiddetli bir çatışmanın devam ettiği bir sürece denk düşmektedir. Bunun üzerine Film Eleştirmenleri Birliği, 13 Mayıs’ta sokaktaki polis şiddetine karşı öğrenci ve işçilerin yanında yer almak adına Cannes Film Festivali’nin ertelenmesi çağrısında bulunmuştur. Festival yönetimi başlangıçta bu çağrıya karşılık vermese de artan tepkiler üzerine programda yer alan 28 filmde sadece 11’i gösterilebilmiş ve festival o yıl iptal edilmiştir (Roxborough, 2020).

Avrupa’daki film festivallerinin başlangıçta oldukça milliyetçi ve siyasal bir gündemle yola çıktığını dile getiren Thomas Elsaesser, 1968’den sonra festival politikalarında çok ciddi iki farklı dönüşümün meydana geldiğini dile getirmiştir. Mayıs 1968 protestolarının gölgesinde gerçekleşen ve iptal edilmek durumunda kalan Cannes, ilerleyen yıllarda kapsamlı bir değişikliğe giderek ilk filmlerini yayınlayan yönetmenler ve genç sinemacılar için programına yeni bölümler eklemeye başlamış ve bu alışkanlık daha sonrasında tüm Avrupa festivallerinde yaygınlık kazanmıştır. 1972 yılında ise Cannes Film Festivali tarafından alınan bir kararla birlikte, ulus/ülke kavramlarından ziyade, seçim kıstaslarının bizzat festival başkanları eliyle belirlenmesi gündeme gelmiştir. Böylece, daha küçük ülkeler uluslararası alanda daha fazla dikkat çekmeye başlarken, *auteur* sineması³ Avrupa festivallerinin temel standardı hâline dönüşmüştür (Elsaesser, 2005, s.90-91). Lalehan Öcal film

³ *Cahiers du Cinema* dergisinde film eleştirmenliği yapmış ve daha sonra film yapımına yönelmiş François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard ve Erle Rohmer gibi genç yönetmenlerin oluşturduğu Fransız Yeni Dalgası akımı, sinema tarihinde *auteur* sineması için bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bu akıma mensup yönetmenler kendilerine özgün bir biçim geliştirmiş ve yönetmenlik olgusuna büyük önem atfetmiştir. “*Auteur Sineması*” kavramının temellerini atan ve daha sonra Fransız sinemasının belirgin özelliklerinden biri haline gelen bu yaklaşım, sanatsal yaratım sürecinde yönetmenin kişiliğini referans olarak almaktadır (Karadoğan, 2016, 10-11).

festivallerinin Avrupalı bir olgu olma durumunu iki farklı boyut ile açıklamıştır. İlk olarak uluslararası film festivalleri kurumsal olarak Avrupa coğrafyası içerisinde organize olmuş ve ortaya çıkmıştır. İkinci olarak Avrupalı film festivalleri tarafından dağıtılan filmlerin Avrupalı kökenleriyle ilişkili bir biçimde sanat sinemasının coğrafyaya olan bağımlılığıdır. Uluslararası film festivalleri seyircisinin sanat sinemasını Avrupalı yönetmenler aracılığıyla keşfettiğini dile getiren Öcal, Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder ve Jean-Luc Godard gibi yönetmenlerin festivallerdeki anlatı ve sanat sinemasının algılanış biçimlerini şekillendiren rollerine vurgu yapmaktadır (Öcal, 2021a, s.225).

1946 yılında ilk kez gerçekleştirilen Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali (*Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, MFF KV*) ise, dönemin Çekoslovakya hükümeti tarafından kültürel ve siyasal anlamda büyük önem atfedilen etkinliklerden birisi olmuştur. Almanya'nın işgalinden henüz yeni kurtulmuş olan Çekoslovakya'da devlet, festivali kurumsal olarak sahiplenmiş ve ülkenin geri kazanılması yolunda sembolik bir faaliyet olarak bizzat etkinliği gerçekleştirmiştir. Festivalin Almanya sınırına yakın bir konumda gerçekleşmesi bile, savaş yıllarındaki Nazi işgalinin kötü hatıraları çağrıştırarak ulusal duyguları harekete geçirmeyi amaçlar. Çekoslovakya hükümetinin buradaki temel hedefi, ekonomik refah yolunda güçlü, bağımsız ve özgür bir ulusa yaraşan sinema iklimi aracılığıyla, halkın moral ve motivasyonunu yükseltmek ve ulusun gurur duygusunu pekiştirmektir. Festivalin başlamasından bir yıl önce, Çekoslovakya hükümeti ülkedeki sinema salonların ve film dağıtım ağını devlet tekeline alan bir model geliştirmiştir ve MFF KV bizzat devlet tarafından yürütülen ve söz konusu modelin başarılarını kanıtlamak üzere düzenlenen bir etkinlik olma niteliğini taşımaktadır (Bláhová, 2019, s.3). Daha da önemlisi festival yalnızca ulusal moral ve motivasyonu yükseltmek amacını taşımamaktadır, aynı zamanda Çekoslovakya film endüstrisinin uluslararası bir saygınlık kazanması için de organize edilmiştir. Nitekim festivalin kuruluşundan kısa bir süre sonra Sovyetler Birliği'nin etkisiyle ulusötesi nitelikler daha fazla ön plana çıkmıştır (Bláhová, 2015, s.245).

Bu anlamda soğuk savaşın ilk yıllarındaki kapsamlı ve farklı eğilimleriyle MFF KV, film festivallerinin tarihsel kökenleri hakkındaki çıkarımların ve ileri sürülen düşüncelerin de yeniden ele alınmasına yardımcı olmaktadır. Film festivalleri bir yandan ulusal sinema kültürlerinde ve endüstrilerinde oynadıkları başat rollerle ele alınırken; diğer yandan çeşitli ekonomik çıkarların ya da kültürel hiyerarşilerin

etrafında şekillenen ulusötesi bir ağ olarak ele alınmıştır. MFF KV'de ise yıllar içinde bu iki eğilimi de bir arada görmek mümkündür (Bláhová, 2015, s.246).

MFF KV, aynı zamanda soğuk savaşın jeopolitik ikliminde Doğu Bloğunun bir temsilcisi olarak da kendisine yer bulmuştur. Festival, “kapitalist batı”ya karşı ideolojik bir mücadelenin merkezi olarak kendisini konumlandırırken, aynı zamanda Batılı ülkelerden daha ilerici olarak nitelendirdiği filmlere de programında yer vermiştir. 1951 yılında ilk kez uluslararası bir jüri oluşturan Karlovy Vary, aynı yıl Sergei Eisenstein'ın ve Vladimir Pudovkin'in eserlerini çeviren İtalyan film eleştirmeni Umberto Barbaro ve Fransız tarihçi Georges Sadoul gibi önemli isimler ile; Sovyetler Birliği, Çin, Polonya, Macaristan ve Doğu Almanya gibi ülkelerden birçok figürü ağırlamıştır (Wong, 2011, s.41).

Bununla birlikte festivalin sadece sosyalist sinemaya ev sahipliği yapmak amacıyla kurulduğunu dile getirmek, basit bir yaklaşım olur ya da olacaktır. Çünkü festival bir yandan sosyalizmdeki ulusötesi ajandanın siyasi ve ideolojik bir ürünü olarak, Doğu Bloğunun iç dinamiklerini karakterize ederken; diğer yandan farklı siyasi ve kültürel yapıların da kendisine yer bulduğu bir etkinlik olarak gerçekleştirilmiştir. MFF KV'nin hem ulusal hem de uluslararası yönlerinin iç içe geçmişliğini anlamak; aynı zamanda festivalin komünist ideolojinin yayılmasında ve küresel sosyalizmin inşa edilmesindeki rolünü de derinlemesine ele almak için kapı aralamaktadır. Bu bakış açısı, MFF KV'nin Çekoslovak film endüstrisiyle olan ilişkilerini, Avrupa'daki diğer sinema kültürleriyle/film festivalleriyle olan ilişkilerini ve Sovyetler Birliği'ndeki sinema endüstrisiyle olan ilişkilerini ele alırken oldukça önemlidir (Bláhová, 2015, s.246).

Uluslararası film festivalleri, Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve onu takip eden yıllarda meydana gelen siyasi ve ekonomik çalkantıların tam ortasında ortaya çıkmış bir olgudur. Tıpkı Mussolini İtalya'sının kültürel bir atılım olarak gördüğü Venedik Film Festivali gibi ya da ona “hür dünya”nın bir cevabı olarak kendisini gösteren Cannes Film Festivali ve diğerleri gibi, Berlin Film Festivali de bu kültürel ve politik bağlamdan azade değildir (Fehrenbach, 2019, s.1). Batı Berlin'de bulunan Berlinale, soğuk savaş Avrupa'sının coğrafi merkez üssünde "Batı demokrasilerinin vitrini" olarak tasarlanmıştır. Kültürel bir diplomasi gözüyle ilk kez 1951 yılında organize edilen festival, Batı Almanya'daki ABD misyonunda sinema sorumlusu olarak görev yapan Oscar Martay, Berlin senatörü Profesör Joachim

Tiburtius ve Alfred Bauer'in⁴ girişimleriyle gerçekleşmiştir. Başlangıçta Batılı ülkelerin ve federal hükümetin sponsorluk desteği kamuya açık bir şekilde duyurulmayan festivalin, ancak 1954 yılına gelindiğinde Bonn'daki Almanya federal Hükümeti tarafından resmi olarak desteklendiği açıklanmıştır. Festivalin belirsiz ve değişken sponsorluk ilişkileri, ilk on yıllık serüvenindeki planlama ve organizasyon ilişkilerini derinden etkilemiştir (Fehrenbach, 2019, s.3).

Soğuk savaşın jeopolitik iktidar çatışması içerisinde sağlam bir şekilde kök salan Berlin Film Festivali, Berlin şehrinin özgün geçmişiyle de yakın bir ilişki kurarak kendisini var etmiştir. Festivalin şehirle kurduğu bu ilişki, film festivallerini analiz ederken yerel uygulamaların küresel bir ağla nasıl bağlantı hâlinde olduğunu görmek bakımından önem taşır (de Valck, 2007, s.72). Başlangıçta sadece Batılı demokrasilerin filmlerine açık olan festival programı, zaman içinde dünyanın diğer ülkelerindeki sinemacıları davet etmeye başlamıştır. Festival, aynı zamanda Doğu Almanya seyircisini hedef alan ve batılı ülkelerin değerlerini temsil eden bir propaganda makinesi olarak işlev görmüş, soğuk savaşın politik ve kültürel ikliminde şekillenmiş ve kendisine yer edinmiştir (Fehrenbach, 2019, s.4-5).

Buna karşın, Berlin Film Festivali'ne bir cevap olarak Doğu Almanya Hükümeti'nin Leipzig'de düzenlediği belgesel film festivali, sosyalist sinema cephesini bir arada tutmayı, anti-faşist ve anti-empyralist mücadeleye alan açmayı ve dünyada sinema alanında faaliyet gösteren sol çevrelere ev sahipliği yapmayı hedeflemiştir. Festival, Doğu Avrupa, Küba ve Latin Amerika'nın yanı sıra Batılı ülkelerden de pek çok filme ve yönetmene yer vermiştir (Elsaesser, 2005, s.84).

1955 yılında Leipzig Kültür ve Belgesel Film Haftası (*Leipziger Kultur und Dokumentarfilmwoche*) adı altında kurulan ve daha sonra *Uluslararası Leipzig Belgesel ve Animasyon Film Festivali* olarak adlandırılan etkinlik, Mannheim ve Oberhausen'daki benzer uygulamalardan esinlenerek düzenlenmiştir. Doğu Alman Sinemacılar Kulübü (*Club der Filmschaffenden der DDR*) tarafından yönetilen festival, ilk yıllarında sadece Doğu Almanya ve Batı Almanya'da üretilen filmlere yer

⁴ Berlin Film Festivali'nin yirmi beş yıl boyunca direktörlüğünü yapan Bauer, 1942-45 yılları arasında Naziler ile yakın ilişkiler kurmuştur. 2020 yılında Die Zeit'ta yayımlanan çalışma, Bauer'in Nazi rejimi destekçisi olduğunu ve savaş yıllarında sinema endüstrisinde kimin film setine, kimin cepheye gönderileceğine karar veren kişilerden biri olduğunu ortaya çıkarmıştı. Berlin Film Festivali, bu ilişki ve iş birliğinin kanıtlanmış olması üzerine, 1987 yılından beri vermiş olduğu "*Alfred Bauer Ödülü*"nün adını "*Gümüş Ayı*" olarak değiştirmiştir bkz. Erişim 02.10.2022, <https://altyazi.net/haberler/berlinale-nazi-gecmisi-ortaya-cikan-alfred-bauer-adina-verdigi-odulu-kaldirdi/>

vermektedir. Film haftasına katılan tüm Batılı ve Doğulu Alman yönetmenler etkinliği oldukça faydalı bulmuştur. Çünkü bu tür etkinliklerin dışında Almanya'nın farklı bölgelerindeki yönetmenlerle iletişim kurabilmek için var olan bir platform neredeyse yok gibidir. Film haftasında sanatsal meseleler, olası ortak yapımlar veya Mannheim veya Oberhausen'deki festivallerle iş birliği hakkında tartışmalar, Almanya'daki siyasi durum hakkındaki tartışmalar kadar ilgi odağı olmuştur. Fakat Batı Almanya basını, Leipzig'de gösterilen filmlerin sanatsal standardı hakkında oldukça olumsuz görüşler dile getirmiştir. Filmlerin kalite standardının düşüklüğü ve olumsuz yorumların çokluğu sebebiyle iki kez düzenlenen film haftasından sonraki üç yıl boyunca Leipzig'de bir festival düzenlenememiştir (Kötzing, 2015, s.230-231).

Bununla birlikte festivalin devam edememesinde Doğu Almanya'nın yönetimini elinde bulunduran Sosyalist Birlik Partisi'nin (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, SED*) kültür politikasındaki değişiklikler de önemli rol oynamıştır. Birçok sanatçı ve aydına belirli özgürlüklerin verildiği kısa süren bir hoşgörü döneminden sonra, 1957 yılının Ekim ayında parti içinde düzenlenen bir konferansta, kültür endüstrisinde var olduğu iddia edilen 'çürüme' ve 'revizyonist' gelişmeler sert bir şekilde eleştirilmiştir. Ayrıca 1957'den beri SED Merkez Komitesi bünyesinde çalışan Kültür Komitesi'nin başında görev yapan Alfred Kurella, 1958'deki parti kongresinde Kültür Bakanlığı'nı Batı Almanya ve Doğu Almanya arasındaki farklılıkları görmezden gelerek tamamen Alman kültürüne odaklanmış bir kültür politikası ürettiği için eleştirmiştir ve bu politikayı muhafazakarlıkla suçlamıştır. Leipzig Film Festivali'nde sadece Alman sinemasına ve yönetmenlerine yer verilen programlama stratejisinin bu siyasi tartışmaların gölgesinde değiştiğini göz önünde bulundurmak oldukça önemlidir (Kötzing, 2015, s.231).

Üç yıllık aranın ardından Leipzig Belgesel ve Kısa Film Haftası olarak tekrar düzenlenen festival, ilk kez yabancı yönetmenlerin katılımıyla uluslararası bir görünüme sahip olmuştur. Ayrıca Doğu ve Batı Almanya arasında gerçekleşen eski diyalogun yerini sistematik bir ayrışma almıştır. Bu durum Batı Alman politikacıların Nazi suçlarındaki rollerini ele alan ya da Batı Almanya'yı faşizme hizmet eden bir devlet olarak resmeden *Ein Tagebuch für Anne Frank* (Joachim Hellwig, Doğu Almanya, 1958) ya da *Aktion J* (Walter Heynowski, Doğu Almanya, 1960) gibi filmlerin festival programına dâhil edilmesiyle kendisini göstermiştir (Kötzing, 2015, s.231-232).

Leipzig Belgesel Film Festivali, sadece ulusal ve uluslararası alandaki sinemacılar için değil, aynı zamanda yerli izleyiciler için de bir çekim merkezi olarak işlev görmüştür. Doğu Almanyalı seyircilere, dünyanın dört bir yanındaki farklı yaşam ve mücadele pratiklerini belgeleyen filmleri, genellikle o filmlerin yönetmenleri ve yapımcıları ile deneyimleme fırsatı sunulmuştur. Özellikle 'Üçüncü Dünya' sinemasına ağırlık veren festival, batıdaki festivallere karşı 'diplomatik ve siyasi bir zafer' olarak lanse edilirken, Cezayir, Filistin ve Vietnam gibi bölgelerdeki mücadelelerin kendisine yer bulduğu bir platform olma hedefini benimsemiştir (Hodgin, 2019, s.305). SED'in kültür politikası bağlamında Leipzig Film Festivali'ni bir enstrüman olarak kullanılması, 1960'lı yıllar boyunca siyasi bir motivasyon olarak festivalin gelişiminde merkezi bir rol oynamıştır. Öyle ki, SED Merkez Komitesi 1964 yılında kültür politikaları hakkında hazırladığı bir raporda festival yönetimine, *"dünyadaki sosyalist ülkelerin barış ve özgürlük için yürüttüğü toplumsal mücadeleleri eksiksiz bir şekilde yansıtan filmlerin mümkün olduğu sürece çok sayıda festival programına dâhil edilmesi"* görevi verilmiştir (Kötzing, 2015, s.233).

Film yapımcılarının çıkarlarını korumak amacıyla 1933 yılında kurulan FIAPF, aynı zamanda film üretimindeki genel standartların düzenlenmesi ve telif hakları konusunda yasal organların harekete geçirilmesi için faaliyet göstermenin yanı sıra ilk yıllarından itibaren film festivalleriyle ilgilenmiştir. FIAPF tarafından akredite edilen festivallerin, yapımcılardan en iyi filmleri temin etme olasılığı artar ve bu her festivale piyasada bir itibar sağlar (Chan, 2011, s.256). FIAPF, bir sıralama listesi oluşturarak festivalleri belirli özelliklerine (çağırılan gazeteci ve konuk sayısı, gösterilen filmler vs.) göre akredite eden bir sistem geliştirmiştir. Bu akreditasyon sürecini tamamlayan festivallerden bazıları, A sınıfı statüsü kazanır. A sınıfı statüsünü kazanmak isteyen festivallerin uluslararası düzeyde 14 filmin prömiyerine ev sahipliği yapması gerekir (Falicov, 2016, s.217). 1947'de kurulan Uluslararası Film Toplulukları Federasyonu (IFFS) ile beraber film festivalleri arasında bir koordinasyon ağı işlevi de gören FIAPF, aynı zamanda bu etkinliklerin uluslararası düzeyde meşruluk elde etmesi açısından roller oynar (Wong, 2011, s.41). Bununla birlikte FIAPF'nin akreditasyon sistemi ve farklı uygulamalar, coğrafi ve ideolojik dışlayıcılığı nedeniyle çokça eleştirilere maruz kalmıştır (Shackleton, 2007). Çalışmanın üçüncü bölümünde FIAPF'nin uluslararası festival ağlarında oynadığı rollere ayrıntılı olarak yer verilmiştir ve bir sonraki bölümde film festivallerinin küresel genişleme süreci ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

1.2. Film Festivallerinin Küresel Bir Fenomene Dönüşme Süreci

Marijke de Valck'a göre, uluslararası film festivallerinin küresel bir genişleme sürecine girmeleri; kimi çevreler tarafından festivallerin ayrıcalıklı konumunu yok ettiği için eleştirilirken, kimi çevreler tarafından Avrupa festivallerinin hegemonyasını ortadan kaldırdığı için olumlu karşılanmıştır (2007, s.68). Fakat de Valck, bu durumu ele alırken Michael Hardt ve Antonio Negri gibi teorisyenlerin geliştirdiği bakış açısından yola çıkarak, film festivallerinin küresel genişlemesinde karışımıza çıkan yeni hegemonya biçimlerine de dikkat çekmeye çalışır. de Valck için Avrupa festivallerinin homojen yapısının bozulması, doğrudan söz konusu hegemonyanın ortadan kalktığı sonucuna bizi ulaştırmaz. Tam tersine, 80'lerde ve 90'larda film festivalleri coğrafi olarak yeniden yapılanmaya gittiği zaman, jeopolitik güç ilişkilerinde yer alan dengesizlik ve eşitsizlik yeni biçimlerde devam etmiştir. Uluslararası film festivallerinin küresel genişlemesi ve festivallerin sayısındaki hızlı artış, bazı festivallerin doğal ayrıcalık iddiasının kaybolmasına ve Avrupa tekelinin kesin olarak sona ermesine neden olsa da her ulusun bu küresel genişleme panoraması içinde eşit fırsata sahip olduğundan söz etmek oldukça zordur (de Valck, 2007, s.69-70)

Festival olgusunun gelişimini ve günümüzdeki başarılarını/başarısızlıklarını kavramak için tarihsel bir bakış açısına ihtiyacımız olduğunu vurgulayan Marijke de Valck, film festivallerinin tarihini üç ayrı aşamada ele almıştır. İlk aşama, 1932'de Venedik Film Festivali'nin kuruluşu ile 1968 yılında Cannes'da festivalin iptaline yol açan protestolara ve ayaklanmalara kadar geçen süreyi kapsar. Bu ayaklanmalar ve protestolar sonucunda 1970'lerin başından itibaren, başlangıçta kurgulanan film festivali formatı büyük bir değişim sürecinden geçmeye başlamıştır. 1970'li ve 1980'li yılları kapsayan ikinci aşama ise sinemanın bir sanat olarak koruma altına alınmasını amaçlayan ve sinema endüstrisinde kolaylaştırıcı bir faaliyet alanı olarak rol üstlenen film festivallerinin ayırt edici özelliklerinin belirgin olmaya başladığı bir dönem olarak tanımlanmaktadır. 1990'lardan günümüze geçen süre ise, film festivallerinin uluslararası ölçekte yaygınlık kazanmasıyla ve festivaller arasındaki küresel bağların kuvvetlenmesiyle açıklanabilecek, festival olgusunun kapsamlı ölçüde kurumsallaşma ve profesyonelleşme sürecine girdiği üçüncü aşamaya işaret etmektedir (de Valck, 2007, s.20-21). Skadi Loist'e göre, 1980'lerden itibaren festivaller, tüm Avrupa'ya ve dünyaya yayılan önemli bir etkinlik kültürü hâlini almıştır. 1980'ler ve 1990'lar,

festival literatüründe “festivalomania”, “festivalization” ve “festival salgını” gibi yakıştırmalar ile anılan, festivallerin giderek kitleselleşmeye başladığı bir dönemdir. 2000’li yılların başlarında akademisyenler ve festival profesyonelleri tarafından festival ağlarındaki genişleme sürecinin olumsuz etkileri tartışmaya açılmıştır. Ayrıca sanatsal ve kültürel etkinlikler üzerinde etkili olan diğer bir dönemeç, refah devleti anlayışının terk edildiği, yerine özelleştirme ve piyasa mantığını öne çıkaran neoliberalizmin yükselişe geçtiği süreçtir. Önceleri tutarlı bir ulusal kimliğin oluşmasında önemli görüldüğü için kamu kaynaklarıyla desteklenen bir faaliyet alanı olan kültür, giderek yaratıcı bir sektör olarak algılanmaya başlanmıştır. Finans alanındaki bu ideolojik değişim, kültürel kurumlara neoliberal bir şirket mantığını dayatmıştır ve bu durum film festivallerini doğrudan etkilemiştir (Loist, s.58-59).

Uluslararası film festivalleri, filmlere fon sağlayan kurumlar, gazeteciler ve sinema profesyonelleri tarafından, Türkçe’de “dolaşım”, “ağ” ya da “devre” anlamlarına gelebilecek *circuit* kelimesiyle nitelendirilmiştir ve bu terim oldukça karmaşık bir yapı barındırmaktadırlar. Sinema profesyonelleri genellikle yıl içinde aktif olarak takip ettikleri 10-15 festivali kapsayan bir biçimde *circuit* kavramını kullanırken; bazı akademik araştırmalar, festivallerin daha geniş ve karmaşık yapısını görmemizi engellediği için bu türden bir tanımlamayı reddetmiş ya da böyle bir tanımlamaya ihtiyacımızın olup olmadığını sorgulamıştır. Fakat yine de *circuit* kavramı üzerine düşünmek, film festivallerinde görünür hâle gelen coğrafi hiyerarşiyi tarihsel bir açıdan ele almak ve festivallerin işleyişini belirleyen güç ilişkilerini ortaya koyabilmek açısından fayda sağlayabilir. Kısaca belirtmek gerekirse, *circuit* kelimesi, film festivallerinin uluslararası ölçekte birbirlerine her geçen gün artan bağımlılığına veya bağlılığına işaret etmektedir (Stringer, 2016, s.35; Stringer, 2001, s.137; Loist, 2016, s.50).

Julian Stringer, *festival circuit* terimi hakkındaki tanımlamaların gazetecilik ve medya düzlemindeki üç farklı boyutuna dikkat çekmiştir. Terim, ilk olarak yaygın kullanılan haliyle film festivallerinin uluslararası ölçekte birbirine olan yakın bağlantılarına ve karşılıklı bağımlılıklarına vurgu yapar ve festivalleri bir ağ (*network*) olarak ele alır. Daha önyargılı ve siyasal yönelimli yorumcular ise terimi kullanırken festivalleri ayak uydurması ve takip edilmesi imkânsız, içine kapanık bir sistem şeklinde tahayyül etmiştir. Terimin tanımlanma şekilleri doğrultusunda, bazı film festivalleri daha vazgeçilmez olarak değerlendirilmekteyken, bazıları katılmaya değer

bulunmamaktadır; eğer politik olarak sakıncalı, fırsatçı ve etkisiz olarak görülüyorsa, bu tür festivallere zaman ve para harcamanın gereksiz olduğu düşünülmektedir. Kısacası, medyada film festivalleri hakkındaki söylemi üreten figürler, *festival circuit* terimini bu türden bir kategorizasyon mantığıyla tanımlamayı tercih etmektedir. Stringer'in ortaya koyduğu üçüncü tanımlama, terimi küresel bir sinema kültürünü karakterize eden ve aynı zamanda coğrafi anlamda eşitsiz bir gelişmeye de çıkış noktası oluşturan bir metafor olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bu metafora göre, film festivalleri aracılığıyla ülkeler ve bölgeler arasındaki ticaret ve bilgi bağlantılarının gelişmesi, yeni merkez-çevre ilişkilerinin kurulmasını zorunlu kılmıştır; yani bu durum baskın bir merkeze (büyük festivaller) ve ona bağımlı olan çevrelere (küçük festivaller) duyulan ihtiyacı gündeme getirmiştir (Stringer, 2001, s.137-138).

Bununla birlikte, Stringer'ın kuramsallaştırdığı merkez-çevre ilişkisi bağlamındaki ticari rekabet ve bilgi bağlantıları, festivallerin pazarlama ve promosyon stratejileri ile yakından ilişkilidir. Şehirlerarası bir rekabet ve iş birliği ağının parçası olarak film festivalleri, Stringer'in “küresel alan ekonomisi” (*global space economy*) olarak adlandırdığı kavram dâhilinde yer alırlar; devlet, yerel kamu görevlileri, şirket sponsorları ve entelektüellerden oluşan bir koalisyonun, izleyiciler ve unvanlar uğruna giriştiği savaşları temsil etmektedirler. Bunun sonucunda merkezin dışında kalan film festivalleri, merkezdeki etkinlikleri örnek alarak bulundukları şehrin itibarını tüm dünyaya yaymayı amaçlarken; küresel alan ekonomisinin rekabet koşullarında uluslararası bir etkinlik statüsü elde etmelerini sağlayan bir “festival imajı” yaratmayı hedeflemektedir (Stringer, 2001, s.139).

Yerel ve küresel bağlantılar, film türleri ya da uygulanan temalar açısından festivaller kategorize edilmeye çalışılırken, ekonomi-politik bağlamda çeşitli aktörlerle geliştirdikleri ilişki biçimlerini dikkate almak farklı bakış açıları geliştirmek adına oldukça önemli bir değer taşımaktadır. Mark Peranson, festivalleri işleyiş biçimlerine özgü niteliklerine göre ve onların devamı ya da başarısı için gerekli açığı kapatması beklenen (hangi filmlerin gösterileceği hususunda etkin söz sahibi olan) gruplara göre iki farklı model önermiştir: ticari festivaller ve seyirci festivalleri. Bu iki ideal festival modelinin donuk, sabit ve birbirinden bağımsız bir ilişkisizlikten ziyade, dinamik ve diyalektik bir bağlılık içerisinde bulunduğunu da akılda tutmak gerekmektedir; yani her iki modeldeki değişim ve dönüşüm birbirini etkiler ya da daha geniş ölçekteki farklı değişim ve dönüşümlere kapı aralar. Ayrıca pek çok festival bu

iki modelin ortasında bir yerde konumlanır veya örneğin seyirci modeliyle işleyen bir festival yıllar içinde ticaret modeline doğru evrim gösterebilir (Peranson, 2009, s.25-26). Peranson'un çizdiği çerçevede ticari festivaller; genellikle yüksek bütçeli, filmlerin dünya prömiyerini önceleyen, büyük kurumsal sponsorluk ilişkileri geliştirebilen, konuk kapasitesi ve çalışan sayıları büyük olan, retrospektifler düzenleyebilen ve daha az seyirci odaklı hareket eden (festival markasını öne çıkaran) festivaller olarak tanımlanmıştır. Buna karşın seyirci festivalleri ise; düşük bütçeli, seyirci katılımına daha çok önem veren, sınırlı sponsorluk ilişkileri geliştirebilen, küçük ölçekli olarak adlandırabileceğimiz film festivallerinin işleyişine atıfta bulunmaktadır (Peranson, 2002, s.27-28).

Mark Peranson'a göre Starbucks'taki kahve seçenekleri kadar sayısız film festivalinin mevcudiyeti aynı zamanda pazarlama ilişkileri hakkında yeniden düşünmeyi de zorunlu kılmaktadır. Her şeyden önce çoğu zaman bir filmin dünya çapında yalnızca İngilizce altyazılı baskısı bulunur. Ayrıca, film dağıtımçıları, satış acentaları ya da yapımcılar belirli filmlerin yalnızca belirli festivallerde ve bölgelerde gösterime girmesine izin verirler. Buna ek olarak, uluslararası film festivallerinin genel anlamda yılın en iyi sanat filmlerine veya dünya sineması ürünlerine yer verme gibi çeşitli ön kabullere dayanan alışkanlıkları söz konusudur. Uluslararası film festivalleri çoğu durumda belirli çıkar gruplarının baskısı altında hareket ederler ve sürekli devam eden bir güç mücadelesi içinde hareket etmek zorunda kalmaktadırlar. Böylece, söz konusu merkez-çevre ilişkisi, aynı zamanda festivallerin belirli bir sömürü ilişkisi etrafındaki koşullar içinde faaliyet göstermesine yol açar. Bu durum Stringer'ın sözünü ettiği şehirlerarası rekabet ekonomisinin her zaman eşit ve uygun koşullarda şekillenmediğini dikkate almayı gerektirmektedir (Peranson, 2009, s.24-25).

Film festivallerinin bir Avrupa olgusu olarak başladığını hatırlatan Marijke de Valck, bu etkinliklerin oldukça politik ve coğrafi bir gündem içerisinde gerçekleştiğini dile getirir. Film festivallerinin hem siyasi bir propaganda aracı olarak hem de diplomatik anlaşmazlıkların ortaya çıktığı ve ulusların kendilerini ifade ettikleri bir alan olarak kullanıldığını belirten de Valck, savaş sonrası Avrupa'sında ulusların kendi onurlarını ve kimliklerini yeniden inşa etmesi açısından film festivallerinin oldukça önemli bir rol oynadığını belirtmiştir (de Valck, 2007, s.56).

Film festivallerini Avrupa sinemasının bir parçası olarak gören ve ulusal sinemaların gelişimi aşamasında Hollywood'a karşı sanatsal bir platform olarak niteleyen Elsaesser, uluslararası film festivallerini Avrupa sinemasını ayakta tutan, coğrafi (festivallere ev sahipliği yapan alanlar ve şehirler) ve zamansal (dünyanın büyük festivallerinin yıllık dönemde gerçekleştirdiği programlar) uzantılar ile karakterize edilen küresel bir ağ (*network*) olarak tanımlamaktadır. Elsaesser'e göre, sinema kültürüyle ilgili işleyişi açısından önemli sonuçları bulunan ve film endüstrisinde bir güç odağına dönüşen festival ağları sayesinde; sürekli krizlere eğilimi bulunan Avrupa sineması, dinamik ve canlı kalmakta ve ulus aşırı bir kimlik kazanmaktadır (Elsaesser, 2005, s.83).

Savaş sonrası dönemde film festivalleri, diğer ulusal sinemaların sergilendiği ve sınırlı sayıdaki bölgelerde gerçekleşen etkinlikler olarak görülmektedir. Festivaller bu dönemde; jet sosyetenin, kültür ateşelerinden, kraliyet ailelerinden, gazetecilerden ve sinemacılar tarafından oluşan bir seçkinler sınıfının katılımıyla şekillenen etkinlikler olarak faaliyetlerini gerçekleştirmiştir. Fakat 1980'lere ve 1990'lara gelindiğinde, film festivallerinin bu seçkin havası, yerini dünyanın dört bir yanında geniş kitlelere ulaşabilen jeopolitik bir iklime bırakmıştır. Artık dünyanın pek çok farklı bölgesinde birçok şehir, küresel bir ekonomi çerçevesi içerisindeki rekabet mantığına sahip olmuş ve oyuna dâhil olabilmek için kendi etkinliklerini düzenlemeyi gerekli görmüşlerdir (Stringer, 2001, s.137).

Film festivallerinin seçkin kültüre özgü bir etkinlik olduğu algısı Hollywood ile ilişkilerde başat rol oynamıştır. Avrupa ve Hollywood filmleri arasındaki ilişki, yüksek kültür/düşük kültür ayrımıyla eş değer tutulmuştur. Festivaller en başından beri sinemayı bir sanat formu olarak ele aldıkları için söz konusu zıtlığa katkıda bulunur. Yedinci sanat olarak sinema, festivaller aracılığıyla ulusal bir meşrulaştırma aracı ve kültürel bir uygulama işlevi görürken; lüks otellerdeki ve mekânlardaki görünüm, elit bir zevk anlayışını da beraberinde getirmiştir (de Valck, 2007, s.128).

Fakat belirtmek gerekir ki, Hollywood'un erken dönemden itibaren film festivalleriyle yakın bir ilişki kurduğu düşünüldüğünde söz konusu yüksek kültür/düşük kültür ayrımının keskin olup olmadığı şüpheli bir durumdur. de Valck'a göre; film festivallerindeki Hollywood yıldızlarının varlığı, kültürel meşrulaştırma amacıyla saygın kurumlar hâline gelme hedefi için gerekli olan yüksek toplum standartlarıyla çelişki göstermemektedir. Tam tersine, bu yıldızlar zengin ve ünlü film

ikonlarına dönüşmüş olmaları nedeniyle, uluslararası bir topluluğun saygın üyeleri olarak festivallerdeki yüksek toplum standartlarını pekiştirirler. Hollywood stüdyosu tarafından üretilen birçok filmin, erken dönem Avrupa festivallerindeki programlarda kendisine yer bulduğunu dile getiren de Valck, film festivali olgusunun küresel ölçekte yaygınlaşmasıyla birlikte, 1980’li ve 1990’lı yıllarda kurumsal anlamda köklü değişikliklerin gerçekleştiğini belirtir. Sanat ve eğlence arasındaki ayrımın ortadan kalktığı bu dönemde hem ana akım hem de ana akım dışında kalan sinema ürünleri, küresel bir pazarda katma değer sağlamak için festivalleri kullanmaya başlamıştır. Bu nedenle de Valck’a göre, festivalleri sanat ve eğlence arasındaki ilişkiselliğin bir ürünü olarak değerlendirmek gerekir. Yüksek kültür ve popülerlik kazanma arzusu Avrupa’daki büyük festivallerin ısrarcı olduğu en önemli iki konudur (de Valck, 2007, s.129).

1980’li yıllardan itibaren, festival dünyasındaki temel ve büyük değişimler teorik olarak daha sınırlı gibi görünen küçük festivaller tarafından başlatılmıştır. Örneğin bu yıllardan itibaren Amerikan şehirlerinde düzenlenen ve pek çok farklı etnik topluluğun sinemasal birikimini öne çıkaran temalar etrafında şekillenen film festivalleri, daha genel anlamda festivallerin uluslararası ölçekte yeniden şekillenmesinde ve seyirci kitlesinin genişlemesinde büyük rol oynamıştır (Wong, 2011, s.52).

Dünya çapında film festivalleri için bir veri tabanı ve başvuru uygulaması olarak hizmet veren FilmFreeway.com adlı internet sitesinde, 15 Ekim 2021 tarihi itibarıyla aktif olarak faaliyet gösteren 10.929 film festivali bulunmaktadır. Bu festivallerin 3525’i Avrupa’da yer alırken, 5686’sı Kuzey Amerika’da yer almaktadır.⁵ Aynı şekilde, Stephen Follows’un 2013 yılında gerçekleştirdiği film festivali araştırmasına göre, dünyada 3000 civarındaki film festivalinin %70’i, Kuzey Amerika bölgesinde faaliyet yürütmektedir. Bunun yanı sıra 2013’te aktif olarak faaliyet yürüten film festivallerinin %75’i, son on yıl içerisinde düzenlenmeye başlamıştır. Fakat belirtmek gerekir ki film festivallerinin gerçek anlamda istatistiksel durumunu ortaya koymak oldukça zordur. Çünkü Follows’a göre; film festivalleri çok çeşitli pratiklere dayanır, coğrafi bölgelere/kurumlara göre sayısız seyirci deneyimini ve örgütlenme biçimini içerir. Dolayısıyla bunların her birini kategorize etmek sınırlayıcı ve söz konusu çeşitliliği yok sayan bir yaklaşım olabilir (Follows, 2013). Fakat bu istatistiklerden

⁵ Erişim, 15.10.2021. <https://filmfreeway.com/festivals>

film festivallerindeki coğrafi yayılımlar ve yıllara göre geçirdikleri sayısal değişimler hakkında belirli sonuçlara ulaşmak mümkün olabilir. FIAPF'a göre, 2003 yılında dünya genelinde 700-800 uluslararası film festivali düzenlenirken, bu rakam 2010 yılında 3500'e çıkmıştır. Film festivallerinin sayısındaki bu artış akademi dünyasının ilgisini çekmiş, pek çok araştırmacı konu hakkında makaleler yayınlamış, konu ile ilgili konferans ve etkinliklerin sayısında artış gerçekleşmiştir (Rüling ve Pedersen, 2010, s.318).

Görülmektedir ki, film festivali olgusu, festivallerin tüm dünyaya yayılma aşamasına girdiği 1980'lerden günümüze kadar sayısal anlamda bir uluslararası genişleme sürecine girmiştir. Bu süreçte karşılıklı bir ilişkisellik içinde küresel olarak bağlarını kuvvetlendiren film festivalleri, aynı zamanda dünya prömiyerleri yarışına girmiş ve bu durum yazılı olmayan bir kural hâlini almıştır. Bunu, ödül verme baskısı ve yarışma seçkileri oluşturma zorunluluğu hakkındaki ön kabuller izlemektedir. Gerçekten de yarışması bulunan ve ödül mekanizması bulunan film festivalleri televizyon ve yazılı basında kendisine daha çok yer bulurken, ödülsüz festivaller daha az ziyaret edilmekte ve ele alınmaktadır (de Valck 2007, s.68).

Diestro-Dópidio'ya göre, film festivallerindeki sayısal artışın en önemli nedenlerinden gelişen teknoloji sayesinde erişim imkânlarının iyileşmesidir. Daha küçük ve orta ölçekli festivallerin çoğu, bu sayede tarihsel olarak daha güçlü bir konumda bulunan A sınıfı veya büyük uluslararası festivaller karşısında anlaşılmaz ve dar bir çerçevede kalmaktan çıkmıştır. Böylece eskiden sadece film profesyonellerine ve film eleştirmenlerine ayrılan uzmanlık alanları, artık herkesin aktif, ücretli veya gönüllü katılımına açık bir hâle gelmiştir (Diestro-Dópidio, 2014, s.10). Bu çerçevede, bir sonraki bölümde film festivallerinin sinema bilgisinin üretiminde oynadığı roller ele alınacaktır.

1.3. Bilgi Üretim Merkezleri Olarak Film Festivalleri

Festivallerin çeşitli topluluklarla geliştirdiği ilişki biçimleri sinema hakkındaki bilginin inşası sürecinde büyük önem taşımaktadır. Oldukça çeşitli biçim ve şekillerde gerçekleştirilen film festivalleri, kimi zaman benzer unsurları paylaşıırken, kimi zaman güç, uzmanlık ve tür açısından da farklılık göstermektedir. Fakat filmlerin kendisi söz konusu toplulukları ve film festivallerini ilgilendiren en merkezi unsur olmuştur (Wong, 2011, s.64).

Jenet Harbord'a göre, film festivalleri kültürel mübadelenin küresel ölçekte organize olmasına zemin hazırlar; farklı ülkelerdeki sinema kültürlerinin birbiriyle bağlar kurmasına aracılık ederler; dağıtım ve gösterim kanallarının güvenliğini sağlayan kültürel değerlerin üreticisi konumunda bulunurlar ve bütün bunlar şehirlerin bile yeniden organize olmasıyla yakından ilişkilidir (2002, s.64).

Kültürel mübadele kavramı hem film festivallerinin örgütlenmesi açısından hem de daha genel anlamda sinema endüstrisindeki üretim ve dağıtım süreçleri açısından oldukça büyük bir önem taşır. Tom O'Regan, kültürel mübadele kavramını çeşitli toplumsal şekiller içerisinde kültürel ürünlerin dolaşımı şeklinde tanımladıktan sonra, kavramın sinemayla olan ilgisine değinmektedir. Uluslararası ve kültürlerarası bir nitelik taşıyan kültürel mübadele süreci, aynı zamanda sinema araştırmaları içerisinde merkezi bir tartışma konusu olmuştur (O'Regan, 2004, s.263).

Kültürel mübadele ve sinema arasındaki ilişkiye odaklanan çalışmalar, kimi zaman film yapım pratiklerine, kimi zamansa filmlerin alımlama biçimlerine odaklanmıştır ve böylece filmlerin hangi kültürel bağlamlarda tüketildiğini veya üretildiğini incelemiştir. Bununla birlikte sinema söz konusu olduğunda kültürel ürünlerin mübadelesi fikri, sinema filmlerinin dağıtım/pazarlama mekanizmalarını ve üretim/gösterim aşamasındaki teknolojik gelişmelerin incelenmesini de içermektedir. Film festivali olgusu da sinema araştırmalarında tam olarak bu aşamada devreye girmiş olur (O'Regan, 2004, s.264-265).

Paul Willemen, film festivallerinin en önemli özelliğini film endüstrisinin ürünlerini satılığa çıkaran piyasalar olmalarıyla ilişkilendirmiştir. Böylece medya kuruluşlarının görevlendirdiği gazetecilerden ve eleştirmenlerden oluşan çeşitli gruplar, tüketilen ürünler hakkında belirli nitelikler ortaya koyarlar ve bu ürünleri denetim altına alırlar. Bununla birlikte endüstrinin kendisini sürdürebilme ve kârını üst düzeye çıkarabilme ihtiyacını karşılamak adına, söz konusu gruplar belirli baskın ideolojik şartlara uyumlu bir söylem geliştirir, adeta “sivil giyimli ideoloji polisleri” olarak hareket ederler. (Willemen, 1981, s.96).

Marijke de Valck, film festivallerinin sistematik olarak iki fonksiyona daha sahip olduğunu hatırlatır: İlk olarak festivaller, bağımsız “auteur”ler üretir ve sunduğu ödüllerle yönetmenlerin tanınırlığını artırır, onların statüsünü pekiştirir. Daha da önemlisi festivaller, küresel sanat sineması için bir piyasa ortamı hazırlar, yani bir tür

eşik bekçiliği (*gatekeeping*) görevini üstlenirler ve bu nedenle ekonomik zincirin ayrılmaz bir parçası haline gelirler. İkinci olarak film festivalleri, seyircileri yeniden üretir; insanlar festivalleri deneyimledikleri sırada bir tür sanat sineması eğitimi almış gibi olurlar; alışık olmadıkları anlatılarla, film biçimleriyle ya da yabancı kültürlerle tanışmış olurlar. Bunun içindir ki film festivalleri bir sinefili üretim merkezidir aynı zamanda (de Valck, 2014, s.78).

Tıpkı müzeler gibi, uluslararası film festivalleri de kendi söylem düzeylerinde kurumsal bir iktidar üretmiş olurlar. Seyirciler film festivalleri sayesinde, daha önce karşılaşmadıkları anlamları ve öznellikleri tanımlamayı sağlayan sinemanın bir *apparatus*⁶ olarak üretken kapasitesine tanık olma fırsatı yakalamaktadır (Nichols, 1994, s.77).

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak tartışmaya açacağımız gibi; festivaller, karanlık sinema salonlarının izleyiciyi alıp götürün ortamında, filmlerin “*seyredilmesi gerektiği gibi*” sergilenmesine imkân sağlayan mekânlar olarak tasvir edilir. Bu durumun sinemaseverliği (*connoisseurship*) kolaylaştıran bir yönü olduğunu vurgulayan görüşlerin varlığına rağmen, film festivallerinin yıldız ve şöhret kültüründeki tüketim mantığı çerçevesinde algılandığını ve şekillendiğini ileri süren itirazlar da öne çıkmaktadır. Özellikle televizyon ve yazılı basında film festivallerinin “kırmızı halı haberciliği” düzeyinde ele alınması, söz konusu tüketim kültürü eleştirilerini daha fazla körüklemiştir. Film festivallerinin özellikle Hollywood'dan gelen yıldız oyuncular ve şöhretli figürler tarafından istilaya uğramasından rahatsız olan ve bunun sonucunda geleneksel anlamda festivallerin teşvik ettiği “sinemaseverler için kamusal alan” düşüncesinin yok olduğunu ileri süren görüşler, 2000’li yılların ortalarından itibaren film festivalleri hakkındaki itirazların çıkış noktasını oluşturmuştur (Czach, 2010, s.141-142).

Film festivalleri kültürel ürünler için bir tanıtım alanı olarak işlev görürken, bu ürünler hakkında bilgi üretme ve bilgi alışverişi merkezi olarak tasvir edilen küresel etkinlikler olarak ele alınmıştır. Harbord'a göre film festivallerinin bu işlevi hem

⁶ Türkçe'de "aygıt", "cihaz" ve "alet" gibi anlamlara karşılık gelen *apparatus* terimi; bir yandan kamera, projektör, imaj, perde ve gösterim salonu gibi sinemanın teknolojik unsurlarına atıfta bulunurken, diğer yandan seyircinin ekran karşısında aktif hale gelen zihinsel ve psikolojik durumunu tanımlamak için kullanılan bir terimdir. *Apparatus* hakkında çalışmalar yürüten Jean-Louis Baudry, Christian Metz ve Laura Mulvey gibi önemli teorisyenler, sinemanın teknik ve zihinsel yönü arasındaki ilişkiyi kavramak ve bu ilişkideki ideolojik görünümü ortaya çıkarmak amacıyla psikanaliz alanına özellikle vurgu yapmıştır (Recuber, 2007, s.315).

sinemanın küresel ekonomideki yeri hakkında önemi ipuçları sunmakta hem de küresel çapta bir sinema kültürünün oluşumuna katkı sağlamaktadır ve gazetecilik pratikleri etrafında kuramsallaştırılabilecek bir yön barındırmaktadır. Sinema hakkındaki bilginin küresel anlamda taşıyıcısı konumunda bulunan film festivalleri, dağıtım ve gösterim yollarını güvence altına alan belirli kültürel değerlerin etrafında şekillenmektedir (Harbord, 2002, s.66).

Harbord'a göre; gazeteciliğin oluşturduğu söylem, çağdaş festivalleri sanat ve ticaret arasındaki bir çıkar çatışması olarak görme eğilimindedir. Bu söylem aracılığıyla, metne odaklanan sinema kültüründe tutucu bir soyluluğun ve sinemasal muhakemenin varlığını sembolize eden bir alan açılmaktadır. Bu açıdan, gazetecilik faaliyeti festivallerin anlamı üzerinde derin etkileri bulunan, yaşayan bir etkinlik deneyimine katkı sağlayan ve seyircilere içeriden bilgi sunulmasını sağlayan özel bir söylem olarak kendisini inşa etmiştir aynı zamanda. Gazetecilik söylemi, festivallerin genel olarak seyirciye ulaşması için temel bir dolayım (mediation) işlevi görmekle ya da sadece filmler hakkında değerlendirmeler yapmakla kalmaz, aynı zamanda festival deneyimi hakkında kişisel bir günlük tutar ve gündelik hayattan hem mekânsal hem de zamansal olarak ayrışan bir etkinlik olarak film festivalinin alanını yeniden üretir (Harbord, 2002, s.68).

Peranson, festivallerin, barındırdığı bütün olumsuzluklara rağmen, sinemanın mevcut ekonomi politiği içerisinde alternatif bir dağıtım ağı olarak işlev gördüğünü ve ticari olarak yaşaması olanaksız olan filmlerin izleyiciler ile ortak bir seyir pratiğiyle buluşmasını sağladığını dile getirmiştir. Film yapımcıları, sinema profesyonelleri ve seyirciler arasında bir etkileşim imkânı sunan film festivallerinin sayıları giderek artarken, aynı zamanda izleyicilerin görme fırsatı bulamayacağı çok farklı ve çeşitli filmler de programlara dâhil olmaya başlamıştır (Peranson, 2002, s.23).

Bazı film festivalleri sadece gösterim aşamasında faaliyet gösterirken, diğerleri kendi dağıtım ağını oluşturur; ya da henüz gelişme aşamasında olan filmler için atölyelere ev sahipliği yaparlar, böylece sinemada yeni yeteneklerin ortaya çıkması için bir zemin ve ilişkiler ağı sağlanmış olur. Bu nedenle film festivalleri hem sinema endüstrisindeki kültürel üretim sürecinin hem de toplumsal ilişkilerin önemli bir oyuncusuna dönüşmüştür (Iordanova, 2015, s.7)

Film festivalleri; prodüksiyon şirketleri ve sanatçılar arasında iletişimin mümkün olduğu, sinema üretimini teşvik eden faaliyetlerin (film gelişme oturumları ve fonları, filmler için düzenlenen finansman oturumları, vb.) bu iletişime zemin hazırladığı forumlar olarak da işlev görmektedirler. Hatta çoğu festivalde yalnızca bu forumlar ve oturumlar için uzmanlaşan profesyonel bir grup, gelecek vaat eden yapımlara kimlerin yatırım yapmaya istekli olduğunu belirlemekle görevlendirilmiştir (Iordanova, 2015, s.8).

Bu çerçevede, film festivalleri ile ilgili ortaya çıkan bir ikilik hakkında yeniden düşünme zorunluluğu doğmaktadır. Film festivalleri küresel imge kültürü için uluslararası bir mübadele şablonu sağlayan alanlar olduğu için yerel olanın küresel ölçekte dolaşıma girmesini sağlar. Bu durum belirli kurumsal varsayımların, önceliklerin ve sınırlamaların bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır. Festivaller kendi bağlamları içerisinde yerel anlamlara küresel bir katman eklerken, farklı kültürlerin ve ülke sinemalarının uluslararası bir şemsiye altında seyirciyle buluşmasına olanak tanır (Nichols, 1994, s.68).

Bu noktada, Claude Lévi-Strauss'un kültürel sistemleri anlamlı kılmak ve insanların anlam inşa etme süreçlerinde rol oynayan yapıları ortaya çıkarmak için ortaya koyduğu kavramsal kategorileri veya ikili karşıtlıklar yaklaşımını düşünmek faydalı bir seçenek olacaktır. Lévi-Strauss'a göre, ikili karşıtlıklar içerisinde bulunan kategoriler kesin bir şekilde tek başına var olamaz, bunun yerine kategoriler birbiriyle yapısal bir ilişki içerisine girerler. Aynı zamanda evrensel bir süreç olarak *"ikili karşıtlık, en saf biçimiyle evreni oluşturan birbiriyle ilişkili iki kategori sistemidir."* (Fiske, 2003, s.153).

Lévi-Strauss'un yapısalci dilbilimden esinlenerek ortaya koyduğu ikili karşıtlıklar modeli, kültürü insanlar arasındaki iletişim biçimleri üzerinden ele alır ve *"insan düşüncesinin temel örüntüsünün siyah-beyaz, gece-gündüz, sıcak-soğuk gibi ikili karşıtlıkları kullandığını"* ileri sürer (Özbudun vd., 2007, s.189-190).

Dolayısıyla film festivalleri söz konusu olduğunda, bu türden bir ikili karşılık gündeme gelmektedir. Festivaller, çeşitli aşamalarda hem finansal hem de kültürel açıdan önemli film projelerinin halkın karşısına çıkmasına ve kamusal bir nitelik kazanmasına hizmet vermektedirler. *Auteur* geleneği ile özdeşleşen sanat sineması kavramı, ticari olarak filmlerin kendisine yer bulduğu alanlar olarak festivallerin

programlama stratejilerini, katılımcılarını ve pazardaki konumlarını belirlemektedir (Rüling ve Pedersen, 2010, s.319). Film festivalleri bir taraftan *kültürel* bir etkinlik niteliği taşıırken, diğer taraftan *ticari* bir pazarlama alanı olarak da işlev görür. Bu nedenle festival programlarını hazırlayanlar hem film piyasasının taleplerine hem de sanatsal taleplere cevap vermek durumunda kaldıkları için kültür ve ticaret arasında zor bir seçim yapmak durumunda kalmaktadır (Chan, 2011, s.257).

Film festivallerin bilgi üretim merkezleri olarak gördüğü işlev, festivallerin izleyiciler için hazırladığı kataloglar ve yayınlar ile pekişmektedir. Söz konusu yayın ve kataloglar her festivalin kendi uzmanlık alanını ve prestijini kurmak için oluşturulurken, çoğu festival, potansiyel katılımcılarının, film yapımcılarının, izleyicilerin, diğer festivallerin ve sponsorların dikkatini çekmek için web sitelerini kullanır. Ayrıca birçok festival konferans, etkinlik ve atölyelere de ev sahipliği yapar. Festivallerde elde edilen materyaller ve gerçekleştirilen etkinlikler, seyirciler ve profesyoneller için sinema hakkında önemli bilgiler sunar ve içgörüler sağlar (Wong, 2011, s.19).

1.4. Film Festivallerinin Zamansal ve Mekânsal Nitelikleri

Jenet Harbord'un film festivallerinin zamansal ve mekânsal özelliklerine yaptığı vurgu sinema kültürünün oluşumu söz konusu olduğunda oldukça önem kazanmaktadır. Harbord'a göre, film festivalleri bir yandan kronolojik bir takvimin bir parçası olarak yerleşimlerin çekiciliğini belirleyen bir özellik barındırırken, diğer yandan filmlerin tartışıldığı kamusal bir kültürün güvence altına alınmasını sağlar. Uzamsal bir çerçeve dahilinde küreselleşme bağlamından ayrı düşünülemeyecek bir etkinlik olarak film festivalleri aynı zamanda küresel kapitalizmin olumsuz etkilerine karşı koyma potansiyeli taşır. Harbord'a göre, film festivalleri, yerleşim bölgelerinde yerel kültürlerin sunumuna zemin hazırlayan bir ritüel kimliği kazanmaktadır. Hem yıllık veya daha fazla aralıklarla zamansal/geçici (*temporal*) gerçekleşen, hem de döngüsel ve kendine özgü bir ritüel niteliği taşıyan film festivalleri, bulundukları şehir ve bölgeler için önemli unsurlara dönüşürler (2016, s.70).

de Valck'a göre yaşadığımız enformasyon devrimi insanlardaki duyuşal aşırı yüklenmeyi (*sensory overload*) artırmış ve “dikkat” yönetimini en temel endişelerden birine dönüştürmüştür. Bu bağlamda film festivalleri bir etkinlik olarak yoğun bir

süreç içinde gerçekleştikleri ve aynı zamanda devasa bir sergi alanı olarak nitelendirildikleri için insanların dikkatini çekme konusunda oldukça başarılıdırlar. Bu nedenle film festivalleri, gündelik hayatlarında duyuşal aşırı yüklemelere maruz kalan insanlara kılavuzluk etme görevini de başarıyla üstlenmiş olurlar ve bu durum festival atmosferinin biricikliğiyle, belirli bir mekâna ve zamana ait olma özelliğiyle yakından ilişkilidir. Seyirciler film festivallerine katılmaktan gerçekten hoşlanırlar, çünkü festivaller belirli bir “kalite garantisi” sunmaktadır ve değerli bir “deneyim” olarak sosyal ilişkilerin gelişmesine ön ayak olabilirler (de Valck, 2007, s.196).

Marijke de Valck, uluslararası film festivalindeki hiyerarşik ilişkileri açıklamaya çalışırken, Manuel Castells’in “akışlar uzamı” ile “mekânlar uzamı” kavramları arasında geliştirdiği ayrımlardan yararlanmayı tercih etmektedir. İçinde yaşadığımız toplumun akışlar tarafından şekillendiğini ileri süren Manuel Castells, “*sermaye akışı, bilgi akışı, teknoloji akışı, örgütsel iletişim akışı, görüntüler, sesler ve sembollerin akışı*” şeklinde beş kategori altında bu akışları incelemiştir (2008, s.547). Akışların sadece toplumsal bir faaliyetin ürünü olmadığını dile getiren Castells’e göre, akışlar;

“Bizim ekonomik, siyasi ve sembolik hayatımıza hakîm olan süreçlerin ifadesidirler. Mesele gerçekten böyleyse, toplumlarımızdaki hakîm süreçlerin maddi desteği, bu akışları destekleyen, onların eşzamanlı olarak birbirine eklemlenmesini madden mümkün kılan unsurların toplamıdır. Ben de zaten, ağ toplumunu şekillendiren, ona hâkim olan toplumsal pratiklerin ayırıcı özelliği olan yeni bir uzamsal biçim olduğu görüşünü ileri sürüyorum: Akışların uzamı. *Akışların uzamı, akış üzerinden işleyen, aynı zamanda gerçekleşen toplumsal pratiklerin maddi örgütlenmesidir.* Akışlar derken, toplumun ekonomik, siyasi ve sembolik yapılarındaki toplumsal aktörlerin sahip olduğu birbirinden fiziksel olarak ayrı konumlar arasındaki amaçlı, tekrarlanan ve programlanabilir teatî ve etkileşim dizilerini kastediyorum” (2008, s.547-548).

de Valck'a göre akışların uzamı; bir yandan ağ içindeki toplumsal mübadele tarafından, diğer yandan yönetici seçkinlerin uzamsal etkinliği tarafından tanımlanan bir süreçtir. Castells'in akışların uzamı kavramındaki en mühim nokta, insanların küresel makro ağlar yoluyla çıkarlarını birbirlerine aktardıkları kişisel mikro ağlardan oluşan toplumsal etkileşim biçimleridir. Bu etkileşim, sadece seçkin sınıfların erişebildiği stratejik merkez noktalarını dikkate almayı zorunlu kılmaktadır ve bu merkez noktaları eşit bir düzeyde yer almaz. Bu anlamda Castells'in akışların uzamı kuramsallaştırması, film festivalleri gibi yerel uzamsal biçimlerin küresel çapta işlev kazanan ağlarda bilgiye aracılık etmek için nasıl kullanıldığını anlamak için bir model oluşturmaktadır (de Valck, 2007, s.135).

Festivaller esnek, çeşitli ve sanatsal değerlerde oldukça seçici hareket etmektedirler, zamansal ve mekânsal anlamda küresel olarak karmaşık bir ağ oluştururlar, bu durum aynı zamanda yıllık bir takvimin oluşumunu da beraberinde getirmektedir (Wong, 2011, s.145). Bu takvim, hiçbir yönetim organı tarafından resmi bir çizelge olarak ele alınmamış olsa da filmlerin festivaller ve sinema piyasası içindeki dolaşımını sağlamakta kritik bir rol üstlenmektedir. Bu durumun neticesinde hem film festivalleri hem de sinema piyasası içinde zamansal ve mekânsal bir hiyerarşi de ortaya çıkmıştır. Cannes, Berlin, Toronto, Sundance ve Busan gibi büyük film festivalleri üst düzey satış acentaları ve dağıtımıcılar ile festival ağları içinde veya dışında kalan filmleri dolaşıma sokmak amacıyla daha kolay yollarla anlaşmalar/görüşmeler yapmaktadır. Cannes en geniş küresel erişime sahipken, Toronto daha çok Kuzey Amerika'daki dağıtım piyasasına hakimdir ve Busan, Asya'daki dağıtım ağlarındaki üstünlüğüyle öne çıkmaktadır (Wong, 2011, s.141).

Jenet Harbord film festivallerini ele alırken, Claude Levi Straus'un yapısalci antropolojisini temel alarak, eşsüremlilik (*synchrony*) ve artsüremlilik (*diachrony*) kavramları üzerinden bir anlayış geliştirir. Bu anlayışa göre, film festivalleri bir yandan, yıllık etkinlikler (*events*) olarak döngüsel bir takvim duygusu yaratır ve etkinlikleri yapılar (*structures*) dönüştürür. Fakat diğer yandan tekil ve tekrarlanamaz durumları da içerdikleri için söz konusu yapıları etkinliğe de dönüştürme potansiyeline sahiptir. Jenet Harbord bu dinamiği şöyle açıklamaktadır: “*Festivaller, bu dönüştürme gücü sayesinde bu iki zıt yöntem içerisinde bir arada durabilir ya da hareket halinde olabilir ve artsüremlilik (tarihsel bir oluşum olarak festival) eşsüremlilik ile (zamanda belirli bir anın içerisinde meydana gelen etkinliklerin eksenine) yeni bir biçime dönüşmüş olur.*” (2016, s.70).

Film festivallerinde zamansallıkla ilgili ortaya koyduğu bu çıkarımların ardından Harbord, medya arkeolojisi literatüründeki tartışmalardan beslenir ve tarihsellik kavramını eleştirerek “*zamanı okunaklı kılma ve belirli bir anın önemini vurgulama*” eylemini çağdaş sinema kültürünün temel bir bileşeni olarak ele alır (2016, s.71). de Valck'a göre; film festivalleri, birçok aktörün/öznenin/paydaşın kamusal ve ayrıştırılmış (*segregated*) alanları bir arada deneyimlemesine, bu alanlarda performans sergilemesine olanak tanıyan ve geçici bir toplumsal yoğunlaşma sağlayan etkinliklerdir (2007, s.131).

Ayrıca, film festivalleri farklı amaçlar uğruna bir araya gelen insanların faaliyetleriyle anlam kazandığı için onları tek bir kategoride ele almak oldukça zordur. Bu nedenle, film festivallerinin değer yaratma işlevi göz önüne alındığında, de Valck'ın melez performanslar (*hybridized performances*) olarak adlandırdığı ve insanların festival süresi boyunca normalin dışına çıktıkları kültürel bir faaliyet aşaması gündeme gelmektedir. Normal yaşamlarımızı askıya almamızı gerektiren melez performans aşaması, kültürel düzendeki farklı aşamaların varlığına işaret etmektedir. Film festivalleri kendilerine özgü bir kültürel atmosfer içinde gerçekleşerek ve normal/olağan yaşamlarımızdaki atmosferden bizleri çekip çıkararak melez performanslar için bir alan açmış olurlar (de Valck, 2007, s.133).

Film festivalleri bir etkinlik olarak akreditasyon uygulamaları aracılığıyla belirli mekânsal sınırlar oluşturmaktadırlar ve bir ayırım/hiyerarşi pratiği yürütmektedirler. Herkes film festivallerine eşit olarak erişme imkânına sahip değildir. Belirli yerlere erişim genellikle uygun akreditasyona sahip kişiler için ayrılmıştır. Örneğin Venedik Film Festivali, film profesyonellerine, film eleştirmenlerine ve kültür kurumlarının temsilcilerine akreditasyon için katı kurallar uygulamayı tercih etmiştir. Festivalde günlük, periyodik, medya ve teknisyen olmak üzere dört ayrı akreditasyon kategorisi mevcuttur. İlk üç kategoride akreditasyon iznine sahip olanlar film gösterimlerine, çeşitli mekânlara ve basın tesislerine girme hakkına sahipken, teknisyen kategorisinde akredite olanlar kırmızı halı röportajları ve fotoğraf çekim alanları gibi mekânlara erişim iznine sahiptirler, yani film gösterimlerine ve diğer alanlara katılma hakları yoktur (de Valck, 2007, s.141)

Film festivallerinin kitlesel etkinlikler olarak turistik bir cazibe merkezi olarak anılması ve bunun bir ölçü olarak belirlenmesi 1970'li yıllara dayanmaktadır. Örneğin, Cannes Film Festivali bu yıllarda adeta kitlesel bir gösteri şeklini almaya başlamış ve Olimpiyat Oyunları ya da Disney'deki tema parklarıyla karşılaştırılacak derecede büyük bir etkinliğe dönüşmüştür. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında yeni mimari başarılarla karakterize edilen festival şehirleri, yirmi birinci yüzyılda şehir mekânlarının yeniden inşa edilmesi süreçlerinde önemi roller oynamıştır. Bu nedenle film festivalleri bulundukları coğrafi lokasyonların bağlamıyla sıkı bir ilişki biçimi geliştirmiştir (Harbord, 2002, s.65).

Stringer, şehirlerin ve mekânların planlama yoluyla birbirlerinin taklit etmeye ve yeniden üretmeye çalıştıkları gibi, 1980'li yıllardan sonra film festivallerinin

yeniden şekillenme aşaması sırasında da aynı sürecin yaşandığına dikkat çekmiştir. Stringer'e göre, yirminci yüzyılın başına kadar film festivallerinde sinema endüstrisinin başat rol oynadığını dile getiren görüşler artık geçerliliğini yitirmiştir. Bu yıllardan itibaren bizzat toplumsal olarak üretilmiş mekânlara ev sahipliği yapan, temas noktaları olarak hareket eden, eşit olmayan güç ilişkileri içerisinde bir kültürel arena gibi işlev gören şehirlerin kendisi film festivallerinde başat rol oynamaya başlamıştır. Stringer için; tarihsel ve güncel olarak film festivali ağının uzamsal mantığı en az filmler kadar dikkat edilmesi gereken bir unsurdur: *"Uluslararası film festivalleri ağı, uzamın ve onun içerisindeki güç ilişkilerinin bir alegorisi olarak var olmaktadır; farklı coğrafi bölgeler arasındaki ve içindeki değer aktarımı yoluyla çalışmaktadır"* (Stringer, 2001, s.138).

Anthony Killick'e göre uluslararası film festivali ağları, belirli bir açıdan bakıldığında bir sermaye dolaşımı ve genişleme sistemi olarak okunabilir ve bu sistem aynı zamanda neoliberalizmin uzamsal ve ideolojik mantığı tarafından yeniden üretilir (2017, s.28). Film festivallerini neoliberalizmin bazı temel etkileriyle ilgili olarak kavramsallaştırma ihtiyacını öne çıkaran Killick için, film festivallerindeki sayısal artış ile neoliberalizmin küresel yükselişinin aynı dönemlere denk gelmiş olması tesadüf değildir. Sermayenin birleşik büyümeyi teşvik ettiği süreçlere benzer bir şekilde, film festivalleri de "rakiplerinden geri kalmamak adına" daima genişleme ve büyüme sürecine girmiştir (Killick, 2017, s.29).

Bu sürecin bir örneği olarak, Türkiye'deki sürecin de benzer bir şekilde geliştiğini söylemek mümkündür. 1980'den bu yana geçen dönem, Türkiye'yi dünya pazarına açmayı amaçlayan, ihracatta büyümeyi ve küresel ekonomiye entegrasyonu hedefleyen neoliberal bir yaklaşımla karakterize edilmiştir. Bu politikalar, aynı zamanda bankacılık ve uluslararası finans sermayesinin de büyümesini amaçlarken, kamu sektörünün özelleştirilmesi yoluyla devletin ekonomik alanlardaki rolünü azaltma gayesini gütmüştür (Enlil, 2011, s.13).

Bu yıllardan itibaren, Türkiye ekonomisini küresel piyasalarla bütünleştirme çabaları, İstanbul'u neoliberal strateji yaklaşımının merkez noktası olarak belirleyen ulusal bir çabanın da ürünü olmuştur. İstanbul, uzun yıllar boyunca uluslararasılaşma ve yeniden inşa sürecinde merkezi bir rol oynamıştır ve neoliberal stratejinin İstanbul'un kentsel formu üzerinde de derin bir etkisi olmuştur. İstanbul'un kentsel mekânları, bu dönemde ekonomik altyapı ve sanayileşme çalışmalarıyla birlikte hızla

dönüşmeye başlamış, siyasal bir gündem olarak şehri bir turizm merkezi haline dönüştürmek temel bir strateji halini almıştır (Enlil, 2011, s.14-15).

1980'lerde Türkiye'de sinema endüstrisinin çöküşü ve 1990'ların başında Hollywood pazarının ülkede söz sahibi olması da aynı yıllara denk gelmektedir. 2000'li yıllara gelindiğindeyse, film festivallerinin sayısındaki artış gözle görünür bir hal alırken, sinema kültürüne olan ilgi de aynı biçimde yükseliş göstermeye başlamıştır (Özdüzen, 2015, s.681). Yerli film üretiminin ve sinema endüstrisinin büyük bir kriz dönemine girdiği 80'li yıllar, aynı zamanda Türkiye'de tek perdeli sinema salonlarının da çöküş sürecini başlatan yıllar olmuştur. 1980'li yılların sonlarında, askeri darbenin ardından başlatılan neoliberal politikalar kapsamında, Warner Bros. ve UIP gibi uluslararası dağıtım şirketleri Türkiye'de sinema salonlarının yenilenmesinde ve gösterim pazarının yeniden yapılandırılmasında kritik bir rol oynamıştır. 1990'lardan itibaren, tek perdeli büyük sinema salonları iyiden iyiye etkisini yitirmeye başlarken, en az sekiz perdeye sahip olan ve *multipleks* adı verilen çoklu salonlar giderek yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Vitrinel, 2020, s.233). Her halükârda ticari bir kültürü temsil ettiği düşünülen multipleks salonlar, yüksek maliyetlerini karşılayabilmek uğruna anaakım dışına çıkmamayı tercih ettikleri ve bağımsız ya da *arthouse* olarak nitelendirilen salonların yok oluşuna neden oldukları için eleştirilmiştir. Türkiye'deki sinema salonlarının %93 gibi bir oranla ezici çoğunluğunu oluşturan multipleks sinema salonları, aynı zamanda içinde bulundukları alışveriş merkezleri nedeniyle kentsel dönüşüm krizinin de taşıyıcısı olarak görülmüştür (2020, s.234). Multipleks sinema salonlarının sinema endüstrisinde baskın bir standarda dönüşmeye başlaması ve film endüstrisinin neoliberal genişleme aşamasında uluslararası dağıtım şirketlerinin kontrolüne girmesi, aynı zamanda film festivallerinin de Türkiye'deki genişleme sürecini beraberinde getirmiştir. Bu üç ayrı tarihsel gelişmenin aynı dönemlerde gerçekleşmiş olması her açıdan birbiriyle ilişkili olmuştur. David Harvey'e göre,

“(...) bilgi ve miras endüstrileri, kültürel üretimin yarattığı canlılık ve hareket, kendine özgü bir mimarinin ve estetik beğenisinin geliştirilmesi pek çok yerde (özellikle Avrupa'da) kentsel girişimcilik siyasetinin güçlü kurucu unsurları olarak öne çıkmaktadır. Son derece rekabetçi bir dünyada ayrıcalığa dair ibareler ve kolektif simgesel sermaye biriktirme çabası sürmektedir. Gelgelelim bu durum peşi sıra bir dizi yerel soruyu da getirmektedir: Kimin kolektif hafızasına, kimin estetiğine ve kimin yararına öncelik tanınacaktır?” (Harvey, 2019, s.161)

Bu aşamada film festivallerini de bilgi ve miras endüstrilerinin bir parçası olarak ele alacak olursak, bu etkinliklerdeki faaliyetlerin gerçekten kimin hafızasına, kimin estetiğine ve kimin yararına hizmet ettiğini anlamak önem kazanmaktadır. Multipleks sinema salonlarının yaygınlık kazanması, sinema salonlarının alışveriş merkezlerinde konumlanmış olması, kültürel bir aktivite olarak sinemaya gitmenin anlamında köklü değişimlere yol açmaktadır ve sinemaya gitmek aynı zamanda diğer tüketim faaliyetleriyle iç içe geçmiştir (Tüzün, 2013, s.105) Bu nedenle film festivallerinin de multiplekslerde kendisine yer bulması festival deneyimi hakkında yeniden düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Fakat belirtmek gerekir ki, film festivallerinin ‘multipleks’lere taşınmasının doğrudan bir ticarileşme ya da “aptallaştırma” sürecinin kanıtı olarak ele alınması gerekmez. Bununla birlikte multipleks olgusu, film festivallerinde 1990’lı yıllardan beri süregelen dönüşüm ekseninde tehlikeye giren başka bir takım kilit meseleyi de gündeme getirmektedir. Multipleks salonlar film festivallerini özellikle geniş izleyici kitlelerine ulaştırır fakat aynı zamanda festivallerin kaçınılmaz olarak küresel rekabet bağlamında profesyonelleşmesini de beraberinde getirir; yani film festivalleri de multipleks işletmelerin mantığında programlar hazırlamaya başlamaktadır. Art arda birçok farklı salonda gerçekleşen film gösterimleri, izleyicileri hangi filmleri izleyeceğine dair bir fikir edinmekten alıkoymaktadır. Daha da önemlisi, farklı seçkilerden filmler, farklı izleyici kitlelerinin beğenisine hitap edebilmek için birbirine paralel olarak gösterilmektedir. En popüler filmler veya popüler olması beklenenler en büyük sinema salonlarında gösterilmektedir ve bu durum filmler arasında bir hiyerarşi doğurmaktadır (de Valck, 2007, s.196).

Multipleks sinema salonları ve film festivalleri arasındaki ilişki söz konusu olduğunda gündeme gelen en önemli konu hangi filmlerin sinema salonlarında izleyiciyle buluşacağına dair kararların verilmesinde, sinema salonu zincirlerinin artan belirleyici rolüdür. Bununla birlikte, sinema salonu zincirlerinin ticari açıdan riskli buldukları filmleri gösterime sokmaktan kaçınması nedeniyle, bağımsız yönetmenlerin / yapımcıların, özellikle de ilk filmlerini çeken genç yönetmenlerin, sinema salonlarında filmlerini gösterime sokması zorlaşmaktadır. Oysaki Türkiye’de bağımsız filmlerin de belli bir izleyici kitlesinin olduğunun en önemli kanıtı, film festivallerinin gördüğü yoğun ilgidir. Sinema salonu zincirlerinin film festivallerine verdikleri desteği arttırmaları bir taraftan multipleks sinema salonlarındaki kültürel ürünlerin yelpazesinde genişliğe yol açma potansiyeli taşıırken; diğer taraftan

izleyicilerin bağımsız filmleri de konforlu ve teknik donanım açısından yeterli salonlarda izleme şansı artmaktadır (Tüzün, 2013, s.110). Bu bağlamda film festivallerinin hangi mekânlarda deneyimlendiği ve seyir deneyiminin tarihsel gelişim süreci daha fazla önem kazanmaktadır. Bir sonraki bölümde sinemaya gitme eyleminin dijital teknolojiler aracılığıyla hangi tarihsel evrelerden geçtiğini ve çağdaş medya pratiğini nasıl şekillendirdiğini anlamak adına alan yazındaki kuramsal tartışmalara yer verilecektir.



2. SİNEMA GERÇEKTEN HAYATTA MI?

“Ölümün bir bakışı vardır herkese
Ölüm gelecek ve gözleri gözlerin olacak,
Bir kötü alışkanlığı bırakmak gibi olacak
aynada ölü bir yüzün
belirdiğini görmek gibi
kapalı bir dudağı dinlemek gibi
İneceğiz suskun dipsiz burgaca”⁷

“Filmler yapay olarak dölennmiş ölü fotoğraflar bütünüdür.
Film seyircileri sessiz vampirlerdir.”⁸

Susan Sontag, The New York Times’da yayınlanan *The Decay of Cinema* (1996) başlıklı makalesinde, sinemanın yüz yıllık hikayesini şöyle bir hayat döngüsüyle açıklamaktadır: kaçınılmaz bir doğuş, istikrarlı bir ihtişam birikimi ve son on yılda geri dönüşü olmayan, aşağılayıcı bir düşüşün ayak sesleri. Sontag, burada yirminci yüzyılın müjdeleyicisi olarak görülen sinemayı, yüz yılın sonuna geldiğimizde toplumdaki çürümeyi ve bozulmayı temsil eden bir kültürün sanatı olarak tasvir etmiştir. Oysa Sontag için; sinema, gerçekliğin dolaysız bir şekilde yeniden üretilme heyecanına duyulan merakla başlamıştı ve bir bütün olarak sinema, bu merak duygusunu sürdürme girişimidir. Daha da önemlisi; sinemaya gitme deneyimi, ekranda olup bitenlere teslim olma sürecidir ya da görüntünün fiziksel varlığına kapılma eylemidir:

“Televizyonun gelişi sinema salonlarını boşaltmadan önce, yürümeyi, sigara içmeyi, öpüşmeyi, kavga etmeyi, yas tutmayı haftalık sinema salonu ziyaretlerinden öğrenirdiniz ya da öğrenmeye çalışırdınız. Mesela, filmler size nasıl çekici olabileceğiniz hakkında ipuçları verirdi. Yağmur yağmadığında bile trençkot giymeye çalışan insanlara dönüşürdünüz. Sinemadan sonra eve her ne götürürseniz götürün, size ait olmayan hayatlara kendinizi kaptırma deneyiminin bir parçasıydı onlar. Başkalarının yaşamlarında ve yüzlerinde kendini kaybetme arzusu... Bu, sinema deneyiminde (*movie experience*) vücut bulan daha büyük, daha kapsayıcı bir arzu biçimidir” (Sontag, 1996).

Miriam Bratu Hansen’e göre; sinema söz konusu olduğunda, estetik *dispositif* dahilinde, görme ve dokunma duyularının diyalektik bir bütünleşme içinde olduklarını

⁷ Casare Pavese, *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*, 1. Baskı, İstanbul, Kavram Yayınları, Eylül 1995, s.119

⁸ Jim Morrison, *Tanrılar, Yeni Yaratıklar & Amerikan Gecesi*, 1. Baskı, İstanbul, SUB Yayınları, Eylül 2017, s.23

söylemek mümkündür. Çünkü sinema, fiziksel dokunma hissini artırma gücüne ve izleyiciyi sıradan algılama yetisinin ötesine taşıma potansiyeline sahiptir. Fakat bunu yalnızca teknolojik dolayım (mediation) koşuluyla, izleyiciyi sıradan gerçeklik durumundan uzaklaştırarak ve onu gerçeklikten koruyarak yapar. Bu paradoksal deneyimi filmin kinestetik boyutu olarak tanımlayan Hansen'e göre; nesne ve insan hareketlerini, kameranın kendisini ve en nihayetinde filmin kurgusundaki ritmi kapsayan üç katmanlı ve doğrudan bir ilişki söz konusudur (Hansen, 2012, s.101). Sinema, belirli duygu ve çatışma anlarını yoğunlaştıran ve vurgulayan imajlar, yani hareketli görüntüler aracılığıyla kinetik bir deneyim sağlamaktadır. Filmler; görmemize, düşünmemize ve yorum gücümüzü kullanmamıza yarayan bilişsel ve algısal bir deneyim bütünüdür. Sinemayı güçlü ve önemli bir *medium* yapan şey, sadece filmlerin biçimsel yönleri ya da film deneyiminin kendisi değildir. Sinema aynı zamanda; insanı ve doğayı bir arada tutan, ruhlarımızın da ötesine geçebilen, kültürün ve toplumun temel dinamiklerine kadar uzanan bir yaşam panoramasını bizlere sunar (Kellner, 2008, s.3-5).

David Thorburn (2016), MIT’de verdiği *The Film Experience* başlıklı dersin girişinde öğrencilerine filmin gerçekte neyle ilişkili olduğuna ilişkin can alıcı bir soruyla başlar. Thorburn’a göre film hakkında düşünmemizin en temel yollarından birisi de uygulamalı kimya bilimidir. Peki “film” terimini uygulamalı kimya ile düşünmemizin nedeni tam olarak nedir? Çünkü film, selüloid parçalarının üzerine gerçekleşen emülsiyon sürecinin diğer adıdır aynı zamanda. Aslında sinemanın bütün hikayesi, kimyasal bir reaksiyon sonucunda ortaya çıkmıştır. Böylece daha geniş çerçevede; sinema salonunda deneyimlediğimiz filmlerin, ekonomik kalkınmanın motoruna dönüşen ve neredeyse bütün kültürlerde kendisine yer edinmiş küresel bir fenomen olarak kabul edildiğini ya da yirminci yüzyıla damgasını vurmuş bir hikâye anlatımı biçimi olduğu düşündüğümüzde, insanlık tarihinde icat edilmiş en önemli kimyasal ürün olduğunu söyleyebiliriz. Işığın görüntüleri perdeye yansıtması için gerçekleşen bu emülsiyon süreci, aynı zamanda doğanın kendisiyle ilişkilidir. Thorburn’a göre; gerçek filmlerden dijital filmlere geçiş yaptığımızca, film doğadaki varlığını kaybeder. Fakat burada, *Breaking Bad*’in henüz giriş bölümünde Walter H. White tarafından bize hatırlatılan ve kimya üzerine çalışmanın aynı zamanda değişim üzerine çalışmakla eşdeğer olduğunu dile getiren görüşü dikkate alarak (Gilligan, 2008), film çalışmalarının da dijital teknoloji çağında bile değişim üzerine çalışmakla yakından ilişkili olduğunu iddia edebilir miyiz? En nihayetinde; çok farklı

değişkenlerle şekillenen izleme deneyimlerimiz, filmleri nasıl kavradığımızı veya belirli bir film hakkında nasıl düşündüğümüzü derinden etkiler. Filmler, yalnızca hangi yöntemlerle üretildikleri veya gösterildikleri ile önem kazanmazlar; onlarla aynı zamanda yaşımıza, geçmişimize, eğitim seviyemize ya da coğrafi konumlarımıza bağlı olarak etkileşim halinde olduğumuz için değer kazanırlar. Filmleri seyretmeyi ve filmlerin incelenmesini derin bir kültürel etkinlik olarak ele alıyorsak eğer, bu faktörlerin zenginliğini ve karmaşıklığını da dikkate almak durumunda kalırız (Corrigan ve White, 2012, s.9).

Bu nedenle kimi çevreler, sinemanın içinde bulunduğu krizi aynı zamanda bir ölümün habercisi olarak yorumlamayı tercih etmektedir. Fakat “sinemanın ölümü”, basitçe insanların artık film yapmayacağını ya da kimsenin artık film izlemeyeceğini ima etmemektedir. Bu söylem, esasen dijital teknolojilerle beraber filmlerin egemen bir anlatı formu olmaktan çıktığı ve yüz yıl boyunca süregelen hegemonyasını kaybettiği bir dönüşüm sürecine atıf yapmaktadır. Bu yüzden, sinema her ne kadar anlatı düzeyinde can çekişmeye başlamış olsa bile, dijital teknolojinin sağladığı yeni olanaklar nedeniyle kayda değer bir canlılık gösterebilme potansiyeline halen sahiptir diyebiliriz (Gaudreault ve Marion, 2015, s.13-14).

Sinemanın tarih boyunca en beklenmedik ve umutsuz anlarda bile yeniden doğduğunu ve bunu yaparken biz farkında olmadan yeni bir biçim almaya başladığını düşünürsek, (Kluge’den akt. Erkılıç, 2021a, s.398) Susan Sontag’ın çizdiği karamsar perspektifi yeniden ele almak gerekir. David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (2007, s.27) çalışmasında, sinemanın dijital çağdaki rolü hakkında başka bir tehlikeye dikkat çeker. Buna göre; filmlerin sinema salonlarındaki gösterimi, DVD satışlarını artırmak ya da bilgisayar oyunlarının *franchise* süreçlerini teşvik etmek ve sürdürmek için bir pazarlama aracı haline gelmeye başlamıştır. Günümüzde “filme alınan eğlence” sinema salonu dışındaki pazarı desteklemek için medya devlerinin zincirinde kendisine yer bulan sıradan bir unsur görevi görmektedir. Küresel düzeyde izleyicilerin sinema filmleriyle ilgili birinci elden sürdürdüğü deneyim, sinema salonunun dışındaki izleme pratiklerine dayanmıştır. Günümüzde boş zaman faaliyetleri arasında yer alan bilgisayar oyunları ve internet tabanlı etkinlikler, sinemaya gitme eyleminden çok daha büyük bir alanı işgal etmiş durumdadır. Böylece ekonomik önemi ikincil plana itilen sinemanın kültürel boyutu, film izleme fenomenolojisiyle birlikte dönüşüm geçirmektedir (Rodowick, 2007, s.28).

Peki, görme ve dokunma duyularını böylesine karmaşık koşullar altında bütünleştiren, geçmişte büyük bir önem atfettiğimiz sinemanın ve film deneyiminin; teknolojiyle ve dijital platformların gelişiyile gerçekten yok olduğunu, farklı bir boyut kazandığını düşünebilir miyiz ya da dijital platformlar sinema deneyimi hakkında bizi umutlu kılabilir mi? Çalışmanın bu bölümünde söz konusu sorular eşliğinde, ilk aşamada sinemanın erken dönemlerinde film deneyiminin hangi toplumsal koşullar etrafında şekillendiği ve sinemanın kültürel yaşamda nasıl bir rol üstlendiği üzerinde durulacaktır. Ardından medya teknolojilerinin yöndeşmesi ile gündeme gelen “seyircilerin konumu” tartışmaları eşliğinde, film deneyiminin çağdaş iletişim kültüründeki anlamı sorgulanacaktır.

2.1. Erken Dönemde Sinema Kültürü ve Seyir Deneyiminin Tarihi

Francesco Casetti, sinemayı geliştirdiği teknoloji, üretim sistemleri, filmler ve yarattığı etkiler bağlamında ele almak yerine, seyircinin sinema perdesi karşısında yaşadığı deneyim çerçevesinde incelemeyi önerir. Casetti’ye göre; Lumière Kardeşler’in Salon Indien’de 28 Aralık 1895 akşamı gerçekleştirdiği film gösterimiyle başlayan ve tarih boyunca çeşitli şekillerde gelişen ve olgunlaşan bu deneyim, günümüzde köklü bir dönüşümle karşı karşıyadır. Üstelik bu dönüşüm, sinemanın en temel özelliklerinden biri olarak topluca izlenen bir gösteri olma niteliğini ortadan kaybaldığı bir sürecin habercisidir. Casetti için “deneyim” terimi iki anlamıyla öne çıkar. İlk olarak deneyim, bizi şaşırtan ve ele geçiren bir şeye maruz kalmanın diğer adıdır. İkinci olarak deneyim, söz konusu maruz kalma durumunun bilgiye ve güce dönüşme aşamasına atıfta bulunur, yani insanın birikimli olma içgörüsünü çağırıştır. Böylece seyircinin sinema perdesiyle kurduğu ilişki ve Casetti’nin sinemasal deneyim (*filmic experience*) olarak adlandırdığı şey;

“(…) hem perdedeki görüntülerin (ve seslerin) mağrur bir biçimde duyularımızı işgal ettiği âna, hem de bunların düşünümsel olarak ne izlediğimize ve izleme eylemine dair bir farkındalığı tetiklediği âna denk düşmektedir. Bu durumda çarpıcı bir şeyle karşı karşıya kaldığımızda dikkatimiz keskinleşir, nasıl bakmamız gerektiğini ve bakmakta olduğumuzu da biliriz. Bu bizi başımıza gelen şeylerin kahramanı haline getirir. Bu bakış açısına göre, sinemasal deneyim, film alımlamasından - bir yorumdan veya bir tüketimden- daha fazlasıdır” (Casetti, 2011, s.81).

Erken dönem sinema deneyimi hakkında Fransız roman yazarı ve şair Julien Romain’sın kaleme aldığı “*La Foule au cinématographe*” (1911) başlıklı makalesi

oldukça ilginçtir. Sinema salonunda kalabalık eşliğine film izleme deneyimini kolektif bir rüya olarak tarif eden Romain'e göre, salondaki duvarda bir görüntü bulutuna kendisini teslim eden seyirci "*uyur, gözleri artık görmez ve bedeninin bilincinde değildir*" (akt. Abel, 1988, s.53). Edebiyat eleştirmeni Rémy de Gorumont ise "*Epilogues: Cinematographe*" (1907) başlıklı makalesinde, sinemayı adeta bir uyuşturucu etkisi şeklinde tasvir eder ve rüya kurmamıza bile artık gerek kalmadığını ileri sürer. Film deneyimini tiyatro deneyimiyle karşılaştıran Gorumont'a göre, sinema, çağın en tuhaf ve görkemli icatlarından birisidir:

"Hiç şüphem yok ki sinema bir gün bize tüm renkleriyle gökyüzünün ve ormanların manzarasını daha iyi şekilde sunacaktır. İşte o zaman en erişilmez yerler dahil olmak üzere, uçsuz bucaksız dünyadan haberdar olacağız. Bunun tadını çıkaralım. Sadece huysuz ve meraksız olanlar bu büyük gösteriyi küçümser. Sinema zeki insanlar için eşsiz ve çarpıcı bir başarıdır" (akt. Abel, 1988, s.49-50)

Almanya'da sinemanın erken dönemlerinde yazarlar, gazeteciler, tiyatro ve kültür eleştirmenleri, yeni bir fenomen olarak hayatımızda yer edinen bu *medium* hakkında fikirler ortaya koyarak hesaplaşma olarak tanımlayabileceğimiz bir süreç başlatmıştır. Filmleri edebiyat sanatıyla karşılaştırarak iki *medium* arasındaki sınırları yeniden belirlemek ve haritalamak için üretilen bu fikirler, sinemanın ve edebiyatın yapısını şekillendiren yasaların nasıl belirlenmesi gerektiği hakkındaki incelemelerden oluşur. Sinema ile hesaplaşma süreci, aynı zamanda dönemin edebiyatına dair ciddi bir tartışma iklimini de temsil eder. Özellikle 1910'lu ve 1920'li yıllarda şiir ve edebiyat kültürüne meydan okuduğu için bir tartışma konusuna dönüşen sinema; güç kazandığı ölçüde edebiyatın tekeli tehdit etmeye başlamış, dönemin kültürel sistemindeki dengeleri büyük bir dönüşüme uğratmıştır (Kaes ve Levin, 1987, s.7-8).

1920'li yıllar boyunca Almanya'da savaş yenilgisinin yarattığı ahlaki panik ve çöküş süreci, dönemin psikiyatristleri tarafından kurumsal önemi giderek artan sinema ve seyirciler arasındaki ilişki hakkında olumsuz görüşlerin dile getirmesine yol açmıştır. Bu dönemde doktorlar; film deneyimini ergenlik çağındaki gençleri rüyalarına kadar takip eden, onları tüm duyuşsal izlenimlere karşı aşırı hassas hale getiren nevrotik bir kötülük olarak tasvir etmişlerdir. Buna karşın kimi doktorlar, sinemayı bilimsel araştırma ve kamusal aydınlanma aracı olarak memnuniyetle karşılarlar. Bu dönem, aynı zamanda kitlelerin kolektif enerjilerini sinema yoluyla harekete geçirme ve yönlendirme gücünün Weimar Almanya'sı tarafından ilk kez keşfedildiği yıllar olmuştur (Killen, 2006, s.215).

Başlangıçta sinema, ana akım kültür ve edebiyat eleştirmenleri tarafından pek dikkate alınan bir olgu değildir. Bu dönemde sinema, fuarlarda ve eğlence programlarında yalnızca teknolojik bir merak unsuru olarak kendisini gösterebilmiştir. Fakat kayıt ve gösterim tekniklerinin gelişimiyle birlikte sinema salonlarının seyyar olmaktan çıkıp kalıcı hale gelmiş olması; ana akım edebiyatla, özellikle de (sinema için hazır malzeme sunan) romanla ve (birçok ünlü oyuncusunu ve yönetmenini film dünyasına kaptırmış olan) tiyatroyla yedinci sanat arasında çok yönlü bir ilişkinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bununla birlikte, başlangıçta sadece bir avam eğlenesi olarak görülen sinema, kısa bir süre içerisinde burjuva kültürü içerisinde kabul görmüş ve kurumsal anlamda edebi bir nitelik kazanmaya başlamıştır (Kaes ve Levin, 1987, s.9).

Erken dönemde sinema, sadece edebiyat eleştirmenlerinin ya da gazetelerin değil; aynı zamanda politikacıların da gündeminde yer edinen önemli bir konu olmuştur. Örneğin; Leon Trotsky'nin 12 Haziran 1923 tarihinde Pravda'da yayınlanan "*Vodka, the Church, and the Cinema*" başlıklı yazısına göre, bu dönemde işçi sınıfının yaşamına damgasını vuran en önemli iki değişiklik, sekiz saatlik işgünü sınırlaması ve votka satışının yasaklanması olmuştur. Böylece, işçilerin yaşamlarında günün üçte ikisini kendilerine ayırmaları için bir fırsat doğmuştur. Bu değişiklik, aynı zamanda votka tekelinin ortadan kaldırılması ve alkolizmle mücadele ile ilişkili olarak büyük önem göstermektedir. Bu değişikliğin ikinci bir sonucu ise işçilerin boş vakitlerini hangi alanlarda değerlendireceği sorusuyla ilişkilidir. Trotsky'ye göre; eğlence, avuntu arayışı, gezip tozmak ve gülme özlemi, insan doğasının en meşru arzularından biridir. Sinema sayesinde bu arzunun tatminine daha yüksek bir sanatsal nitelik kazandırmak ve eğlence vakitlerini kilisenin sunduğu ahlaki ders verme alışkanlığından kurtarmak mümkündür. Daha da önemlisi Trotsky, kolektif bir eğitim silahı ve propaganda aracı olarak gördüğü sinemayı, kilisenin ve meyhanelerin rakibi olarak görmüştür ve onun her şekilde korunması gereken bir araç olduğunu belirtmiştir (Trotsky, 1994, s.31-35).

Sinemasal deneyim, erken dönemlerinde modernite ve popülerite kavramlarıyla ilişkilendirilir. Zamanının karakteristik özelliklerini içinde barındıran sinemasal deneyim; ekonomiye gereksinim, hız arzusu ve hayatın ilerlemeci mekanizasyonuna kapı aralayan bir nitelik taşımaktadır. Sinemanın ilk yıllarında sinemasal deneyim; herkesin erişimine açık, kültürlerarası seyircileri belli bir dil etrafında buluşturan, herkesi ilgilendiren konulara değinen ve ortak değerleri ifade eden bir etkinliktir

(Casetti, 2011, s.83). John Orr'un *Cinema and Modernity* (1993) çalışmasında belirtildiği üzere; genel olarak bütün toplumlarda, bakış/görme ediminin iktidarı (*power of the gaze*) modernite söz konusu olduğunda oldukça baskın bir özellik olarak karşımıza çıkar. Modern çağda bakış/görme eylemi, kurumsal olarak yerleşik halde bulundan iktidarlar için bilgi elde etmenin ve öznelere üzerinde denetim mekanizması kurmanın en önemli yollarından birisi olmuştur. Orr'a göre; bütün seyretme teknolojileri, bir anlamda insan gözünün bir uzantısı olarak tanımlanır. Bu nedenle, ekran ve izleme teknolojilerinin yaşamlarımızı böylesine işgal ettiği bir ortamda, *ocular* (gözün egemen olduğu) bir kültürde yaşadığımızı rahatlıkla söyleyebiliriz (Orr, 1993, s.59).

Bununla birlikte, izleme ediminin farkında olan ve bunun zihin dünyasında kapladığı yer ile ilgili bir fikir sahibi olan bir "özne" olmadan, filmlerden ya da "film deneyimi" kavramından bahsetmek imkansızdır. Bu nedenle; film deneyiminin bir anlamlandırma ve iletişim süreci olarak tanımlanması, filmlerden bir nesne olarak bahsetmek yerine, beden ve öznenin varoluşsal olarak bütünleştiği düşünömsel (*reflexive*) bir ilişkiyi temsil eder. Böylece; film izleme deneyimi, görme edimi (*act of seeing*) ve var olma edimi (*act of being*) arasında canlı bir etkileşim sürecini çağrıştırmaktadır (Sobchack, 1992, s.51) Batu Anadolu'ya göre; sinema salonundaki deneyim söz konusu olduğunda hem filme hem de seyirciye ait olan varlık durumu, tekil bir düzenlemenin koşulu olarak ortaya çıkar. Böylece deneyimin yaşandığı yerin doğrudan bir parçası olan "*film deneyimi, bilinçli bir ifadenin aracı olarak bedensel algıya dayanan bir iletişim sistemidir*" (2020a, s.87).

Anne Friedberg, "*Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition*" başlıklı çalışmasında, film deneyiminin "post-modern"⁹ çağdaki durumunu Walter Benjamin'in sinema ve fotoğraf üzerine geliştirdiği kuramsal çerçeve üzerinden yeniden değerlendirmeye çalışmaktadır. Buna göre; tıpkı Benjamin'in öne sürdüğü gibi, yakın plan ve *slow-motion* çekimler yoluyla sinemayı deneyimleyen öznenin zamansal ve mekânsal anlamda maruz kaldığı dönüşüm gibi, post-modern özne de benzer bir dönüşüm süreci içerisinde değerlendirilmelidir. Bu

⁹ Modern çağın sona erdiğini, yeni bir tarihsel evreye girildiğini ve bu nedenle toplumsal düzen hakkında yeni bir bakış açısı ihtiyacı bulunduğunu öne süren post-modern düşünce, 1970'li yıllarda ivme kazanmış ve toplumsal sorunların çözümünde rasyonel yöntemlerin yetersiz kaldığı varsayımıyla büyük anlatılardan ve teorilerden kopuşu vaat eden bir hareketi temsil eder. Kültür, sanat, mimari, sosyoloji ve felsefe gibi pek çok alanda etkisini gösteren post-modern toplum teorisinin, bütün ana hatlarıyla nasıl ve hangi koşullarda geliştiğini ayrıntılı olarak incelemek için bkz. (Ritzer, 1997, s.6).

açından Friedberg'e göre, post-modern kültürde sinemanın rolünü yeterince anlamak için iki türlü yayılma çeşidini ele almak gerekmektedir: uzamsal/mekânsal (kitlese alımlama) ve zamansal (mekanik yeniden üretim). Anne Friedberg, burada Karl Marx'ın moderniteye atfettiği temel özelliklere, yani zaman ve mekân kavramlarının endüstrileşmesiyle insan bilincinde gerçekleşen köklü değişikliklere (mekânın zaman tarafından ortadan kaldırılması sürecine) atıfta bulunur. Friedberg için post-modern sinema/sevir kültürü söz konusu olduğunda, bunun tam tersinden söz etmek gerekmektedir. Friedberg'in sinematik seyahat (*cinematic travel*) olarak çerçeveselendirdiği şey, zamanın mekân tarafından yok edildiği yeni bir evreye işaret etmektedir. Zamanın ve mekânın mekanik (ve artık post-modern çağda elektronik) manipölasyon kapasitesi; post-modern koşullar altında sinemayı deneyimleyen özneiy, belirli bir tarihsel düşünme yetisinden ve zaman diliminden koparmıştır; insanı çevresindeki gerçek dışı veya tanıdık olmadığı bir kimliğe hapsedmiştir. Modernitenin toplumsal formasyonlarında kendisine yer bulan bakış edimi, kamusal alanlarla (çarşılar, mağazalar, panoramalar) ve sanatla (resim ve tiyatro) sınırlıyken; postmodernitede zamansal ve mekânsal deneyim sanatın ve kamusal alanın ötesine geçmiş, kitle kültürüne ve özel alanlara yayılarak gündelik yaşamla bütünleşmiştir (Friedberg, 1991, s.419-420).

Friedberg, burada televizyonlardan ve video kasetlerden söz etmiş olsa da çizmiş olduğu bakış açısının günümüzde cep telefonlarıyla ve dijital platformlarla beraber halen geçerli olduğunu ve söz konusu genişlemenin giderek artmış olduğunu söyleyebiliriz. Francesco Casetti, 1980'li yılları, geleneksel sinema salonlarının alternatifi olarak televizyonun ve video kaset teknolojilerinin güç kazandığı bir dönem olarak tarif eder. Bu dönemden itibaren, film izlemek için belirli bir yere giriş hakkı tanıyan bilete sahip olmak tek seçenek olmaktan çıkmış; bunun yerine, özel ya da kamusal bir televizyon yayınında hem filmleri hem de reklamları bir arada izleme olanağı doğmuştur. Böylece; değişen mekânsal yapısıyla oturma odası sinema salonuna dönüşmüştür, yani filmler ayrıcalıklı mekânından (sinema salonundan) kopmaya başlamıştır. Fakat Casetti'ye göre; bu değişimde esas belirleyici olan şey, yeni mekânsal sistemlerin ve yeni izleme durumlarının ortaya çıkmış olmasıdır. Yeni mekânsal sistemler, sinema tüketimini günlük hayatın akışına katar ve diğer etkinliklerle birleştirir. Daha da önemlisi sinema tüketimi, diğer medya etkinlikleriyle (film izlemek, telefon kullanmak, radyo dinlemek, gazete okumak) iç içe geçmeye başlamıştır (Casetti, 2011, s.87-88).

Walter Benjamin, “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*” başlıklı çığır açan ünlü makalesinde, insanın duyularla algılama yetisinin sadece doğal koşulların değil, aynı zamanda tarihsel ve toplumsal koşulların bir ürünü olduğunu dile getirmiştir. Benjamin, bu nedenle sanat eserlerini algılama kapasitemizdeki değişiklikleri özel atmosferin (*aura*) çöküşü olarak kavramanın ve bu çöküşü toplumsal koşullarıyla birlikte değerlendirmenin önemine vurgu yapmıştır (2021, s.56). Benjamin’e göre, “*günümüzde kitlelerin nesneleri uzamsal ve insani açıdan “yakınlaştırmaya” yönelik, tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir*” (2021, s.57). Benjamin sinema salonunda izleme deneyimi üzerinde derin bir şekilde düşünmemizi gerektiren şu cümleleri kurmuştur: “*(...) sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır*” (2021, s.58)

Özel atmosfer (*aura*) teriminin kullanım biçimlerini daha geniş bir antropolojik ve algısal düzeyde değerlendiren Miriam Hansen’in göstermiş olduğu gibi; Benjamin’in esas hedefi modernitede deneyim (*erfahrung/experience*) olasılığının koşullarını kuramsallaştırmaya çalışmaktır. Benjamin’in dağarcığında geri dönülmez bir düşüş şeklinde tasvir edilen özel atmosfer, diğer deneyim türleri arasında sadece tarihsel aşınma ile kavranabilecek bir süreç değil, aynı zamanda deneyimin imkânsızlık koşullarıyla birlikte yeniden ele alınan özel bir terimdir (Hansen, 2012, s. 105). Miriam Hansen, Benjamin’in özel atmosferin çöküşüne ve yapısal erozyonuna ilişkin argümanını özetlerken, kapitalist ve sanayileşmiş toplumlarda insan duyusunun algılama kapasitesinin yeniden organizasyonuna vurgu yapmıştır. Fotoğraf ve film medyasında karşımıza çıkan ve sanat yapıtının yeniden üretimine olanak tanıyan teknolojiler; bir yandan geleneksel sanat eserlerindeki özel atmosferin yitimine yol açarken, diğer yandan varoluş biçimleri yeni algı (*perception*) rejimiyle bağıntılı olan kitlelerin ve kentlerin ortaya çıkışıyla karakterize edilir (Hansen, 2004, s.4).

Benjamin’in görüşleri doğrultusunda, sinemayı ve temsil ettiği yüzyılla ilişkisini tanımlama amacını güden Francesco Casetti, geleneksel sanatların insanı derin bir düşünme sürecine teşvik ettiğini, sinemasal imajların (*filmic images*) ekrandaki akışının ise tam tersine bizleri sürekli bir sarsıntı duygusuna ittiğini belirtmiştir. Bu nedenle sinemanın en az sanat kadar *medium* olgusuyla da şekillendiğini hatırlamak önemlidir. Sinema, Casetti tarafından “*yeni temsil ve ilişki biçimlerinin, yeni mit ve*

ritüellerin arayışında olduğumuz bir çağda, toplumsal alanda karşılık bulan fikirlere şekil veren ve çelişkili talepler arasında müzakere aracı rolü oynayan bir medium" olarak tanımlanmıştır. Casetti'ye göre, sinemanın belirli açılardan modernlikle ilişkili olduğu ve modernite bakışını (*gaze of modernity*) çeşitli düzeylerde somutlaştırdığı doğru olsa da sinemayla ilgili olasılık dahilindeki diğer yörüngeleri (başka bir yirmi birinci yüzyıl sineması olgusu) de mutlaka ele almak gereklidir (Casetti, 2008, s.24-25).

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde çevrimiçi film festivalleri bağlamında daha ayrıntılı ele alacağımız gibi, erken dönemlerdeki sinema deneyimi, sınıfsal ve kamusal işlevleriyle öne çıkan bir olgu olmuştur. Nickelodeon'ların¹⁰ yükselişiyle birlikte; daha önce izleyici olarak bile kabul görmeyen yoksul işçi sınıfı, göçmen nüfus ve kırsal kesimlerde yaşayan insanlar, hareketli görüntüyle ilk kez kitlesel bir biçimde tanışmıştır. Amerikan tarihinde İlerici Dönem'in¹¹ izlerini de taşıyan bu aşamada; Nickelodeon, tiyatronun demokratik versiyonu olarak tanımlanmış ve ilgi görmüştür. Hayatlarımıza henüz yeni giren bir *medium* olarak sinemanın demokratik çekiciliği, hareketli görüntülerin her kesime (yoksullar ve okuma yazma bilmeyenler, kadınlar ve çocuklar, yabancılar ve taşralılar) hitap etme gücünden kaynaklanmaktadır. Bu dönemde sinema kavramı, evrensel bir dil olarak güçlü bir kamusal söylem üzerine inşa edilirken, aynı zamanda seçkin zümreleri karşısına alan temel bir metafora dönüşmüştür (Hansen, 1993, s.148).

¹⁰ 1900'lü yılların başlarında, işçi sınıfı için ucuz fiyatlı bir eğlence aracına dönüşen nickelodeon, İngilizce'de beş sent anlamına gelen "*nickel*" ve Yunanca'da salon anlamına gelen "*odeon*" kelimelerinin birleşimiyle oluşturulmuş bir terimdir. Küçük bir mağaza vitrininin film izlemek amacıyla yeniden düzenlenmesiyle meydana gelen ilk nikelodeon, 1905 yılının Haziran ayında Harry Davis ve John Harris tarafından *The Great Train Robbery* (1903) filminin gösterimiyle açılmıştır. Nickelodeon'larda gösterilen ilk filmler, yaklaşık 10-16 dakika uzunluğundaki tek makaralı filmlerden oluşmuştur. Her bir seyirci ayakta filmleri izler ve on dakika ile bir saat gibi bir süre içerisinde melodram ya da komedi türündeki kısa filmleri, piyano gösterilerini ve vodvil türündeki eserleri izleme şansına sahiptir. Dönemin gazeteleri, fazla cinsellik ve suç teması içeren filmler gösterildiği için Nickelodeon'ları eleştirmiş ve sansür çağrısında bulunmuşlardır. Ayrıca, Nickelodeon'lardaki sağlıksız ve güvensiz koşullar da önemli bir tartışma konusudur (Dirks, t.y.).

¹¹ İlerici Dönem (*Progressive Era*), 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde önemli değişikliklere sahne olan; siyahi özgürlük hareketinin, feminizmin ve emek mücadelesinin yükselişe geçtiği politik ve sosyal bir reform dönemi olarak tanımlanmıştır. İlerici hareket; Amerikan toplumunun değişim talebine bir cevap olarak bu dönemde çeşitli reformlar gerçekleştirmiş, özellikle seçkin sınıflar arasında aşırı zenginlik yoğunlaşmasına ve büyük iş dünyasının ekonomik ve siyasi gücüne son vermeye çalışmıştır (Britannica, 2020). Tarihçi Howard Zinn, bu dönemde hükümet tarafından atılan değişim adımlarını, yükselen kitle hareketlerini dizginlemeye çalışan ve gerçekte temel bir değişimi hedeflemeyen gönülsüz reformlar dönemi olarak niteler. Döneme "ilerici" ismini veren en önemli gelişmeler, başta Theodore Roosevelt olmak üzere Amerikan yönetimlerinin ekonomik ve sosyal alanda ortaya koyduğu kanuni çalışmalardır (Zinn, 1999, s.349).

Ayrıca; filmleri kimlerin izlediği sorusu doğal olarak, insanların bu filmleri nasıl ve hangi koşullarda izledikleri sorusuyla da yakından ilişkilidir. Bir filmi, rutubetli bir dükkân içinde bulunan Nickelodeon'da izleme durumu ile günümüzdeki gibi AVM'lerde yer alan steril bir multipleks salonunda izleme durumu arasında oldukça büyük farklar bulunur. Buna ek olarak, 1920'lere gelindiğinde "sinemaya gitmek" ile "film izlemek" aynı anlamları taşımamaktadır. Sinemaya gitme deneyimi; salonların mimarisini, mobilya tasarımlarını ve titiz bir sahne düzenlemesini içeren, daha kapsamlı bir terim olarak değerlendirilmiştir. Böylece; sinema izleyicilerinin toplumsal tarihi söz konusu olduğunda insanların neden sinemaya gittiklerini ele almak daha önem kazanmaktadır. 1956'da televizyonun icadıyla beraber sinemaya gitme faaliyetinin de çehresi değişmeye başlamıştır. Bu dönemden itibaren sinemaya gitmek, insanların yaşamındaki düzenli bir faaliyet olmaktan çıkmış, daha az sıklıkla yapılan fakat daha planlı gerçekleşen bir aktiviteye dönüşmüştür (Allen ve Gomery, 1985, s.157).

Bu nedenle, sinemasal deneyimin bir uzantısı olarak sinemaya gitme eylemi, film ve seyircinin baş başa kalmadan önceki toplumsal karşılaşmaları ve mekânsal düzenlemeleri içerdiği gibi, aynı zamanda film ve seyirci ilişkisinin sona ermesinden sonraki deneyimleri, durumları ve etkileri de kapsayan geniş bir çerçevede değerlendirilir (Kirel'den akt. Çam, 2020, s.20). Bu haliyle sinema ve seyirci arasındaki ilişkinin, güçlü bir şekilde tüketim ve eğlence süreçleriyle iç içe geçmiş bir olgu olduğu göz ardı edilmemelidir. Serpil Kirel'e göre, sinema salonları; reklamlar, tanıtımlar, ürün yerleştirmeleri ve fuayelerin düzenlenmesi yoluyla bizleri markalar dünyasıyla sürekli etkileşim içinde tutmaktadır. Sinemada film izlemeye eylemi, bu türden ticari niyetlerle ve kapitalist değerlerin hâkim olduğu kültürel motiflerin egemen olduğu filmsel metinlerle, sinema salonu seyircisini bir tutsaklığa sürüklemektedir. Bununla birlikte, söz konusu tutsaklık pek çok durumda farkında olunmayan, gönüllü bir tutsaklıktır (Kirel, 2018, s.33)

Hasan Akbulut'a göre sinema deneyimi, kişilerin sinema salonunda film izlerken yaşadıkları her türlü seyir deneyimini kapsar. Bu deneyim; filmi çeşitli bilinç düzeylerinde izlemeyi, salondaki diğer izleyicilerle ortak bir duyguyu paylaşmayı, karanlık bir salonda bulunan perdenin karşısında bir tür sözleşme yaparak diğer izleyicilerle etkileşime girmeyi ve perdedeki karakterlerle duysal/duygusal bir ilişki geliştirmeyi içinde barındıran çok yönlü bir süreçtir (Akbulut, 2014, s.4-5).

Bilge İpek, tarihsel süreç içerisinde mekânsal anlamda ayrışma yaşayan popüler sinema ve sanat sineması kavramlarının seyirci açısından da bir ayrışma sürecine girdiğini ortaya koyan çalışmasında, seyir deneyimlerinin ilk gösterimlerden bu yana ekonomik, toplumsal ve kültürel koşullara bağlı olarak büyük dönüşümler geçirdiğini dile getirmektedir. Eskiden işçi sınıfının "ucuz bir eğlence" arayışını karşılayan sinema deneyimi, sonraki süreçlerde kent ortamının merkezine dâhil olmuş ve ticari anlamda daha genele hitap eden bir orta sınıf eğlencesi niteliği kazanmıştır (İpek, 2020, s.160).

1985'te Tom Gunning ve André Gaudreault tarafından ortaya atılan "atraksiyonlar sineması" kavramı; sinemanın ilk dönemlerinde seyirci ile filmler arasında gelişen etkileşim biçimlerini; kurguya dayalı anlatı sinemasından ziyade, süreksizlik barındıran ve görsel atraksiyonlarla şekillenen bir temaşa ya da merasim şeklinde betimlemektedir. 1906'dan sonra gelişen ve kapsamlı/amaçlı davranışları, neden-sonuç ilişkilerini ya da karakter çatışmalarını temel alan anlatı sinemasına karşın; atraksiyonlar sineması, görsel bir şölen (renkler, devasa kostümler veya set tasarımları) gibi hareket eder, izleyiciyi şaşırtmayı (olağandışı fiziksel yetenekler veya sihirli numara efektleri) hedefler ve egzotik/grotesk (ucubeler, bilinmeyen bölgelerin manzaraları, yabani toplulukların insanları) görüntüler sunar. Bu tür filmleri karakterize etmek amacıyla "*monstration*" terimini de kullanan André Gaudreault, atraksiyonlar sinemasında bir hikâye anlatmak (*telling*) yerine, bir durumu gösterme (*showing*) amacının öne çıktığını dile getirmiştir (Gunning, 2005, s.178). Sinema tarihini anlatı sinemasını merkezine alarak kurgulayan yaklaşımlara karşı çıkan Tom Gunning; 1906 öncesine sinemayı şekillendiren gerçek gücün, anlatı dürtüsünü temel alan filmlerden ziyade, aktüalite filmleri olduğunu vurgulamıştır. Bununla birlikte anlatı sineması ve aktüalite sineması arasında kesin bir ayrıma gitmeyen yazar, George Méliès'nin sinemasında vücut bulan sihirbazlık geleneğini Lumière'lerin aktüalite geleneğiyle birleştirerek erken dönem sinema deneyimini ele almayı önerir (Gunning, 2013, s.146)

Anadolu'ya göre (2020a, s.45), sinemanın ortaya çıkışında ve gelişiminde seyircilerin davranışları ve tercihleri her zaman en önemli unsurların arasında kendine yer bulmuştur ve Tom Gunning'in ortaya attığı "atraksiyonlar sineması" kavramı, bu ilişkinin başlangıcını ifade etme noktasında yol gösterici bir nitelik barındırmaktadır. Sinemanın erken dönemindeki seyir deneyimi ile avangart sineması arasındaki ortak yönle odaklanan atraksiyonlar sineması kavramı, "*görsel merak yaratarak ve*

heyecan verici bir seyirlik, kurmaca ya da belgesel, kendi başına ilginç ya da benzersiz bir olay yoluyla haz sağlayarak doğrudan seyirci ilgisinin peşinde düşer.” (Gunning, 2013, s.148).

Gerçekten de sinemanın ilk birkaç yılında “sinemaya gitmek” gibi bir kavramın varlığından söz etmek veya sinemalarda gösterilen filmler hakkında izleyicilerin bir beklentisi olduğunu söylemek zordur. Filmleri satın alan işletmecilerin esas amacı, filmin mümkün olduğunca çok gösterilebilmesi ve uzun yaşayabilmesidir. Filmlerin güncelliği yerine, filmlerin gösterildiği makinenin yarattığı “atraksiyon” izleyicileri sinema salonlarına götüren temel unsurlardan birisidir. Yerleşik sinema salonlarının açılmasıyla ve filmlerin satılması yerine gösterim haklarının kiralanması yoluyla izleyicilere ulaştırılması için kurulan yeni sistemlerle birlikte, sinemanın kurumsallaşma süreci başlamış ve deneyimin atraksiyon yönü etkisini zamanla yitirmiştir (Toy Par, 2016, s.218).

Francesco Casetti’ye göre; tarihsel olarak sinema-seyirci ilişkisinin hangi aşamalardan geçtiğini irdelemek, aynı zamanda sinemanın yirminci yüzyıl kültüründe nasıl bir yerde konumlandığını kavramamıza yardımcı olmaktadır. Bu çaba; özellikle erken dönem sinemasının seyirciye nasıl bir taraftan özgürlük duygusu sunarken diğer taraftan onu kurumsal bir denetime tabii tuttuğunu ya da modernitenin kışkırtıcı öğelerini nasıl benimsediğini ve bunları yeni popüler kültüre hangi şekillerde dahil ettiğini görmek açısından da önem taşımaktadır. Bütün bunlar, bir şekilde günümüzde sınırlarını giderek genişleten sinemanın kimliği hakkındaki sorgulamaları derinleştirmektedir: *“Youtube’da ya da bir cep telefonunda bir film veya filme benzer bir şey izlediğimizde, hâlâ sinemadan söz edebilir miyiz, yoksa söz konusu olan başka bir şey midir?”* (Casetti, 2011, s.82).

Bu sorudan yola çıkarak diyebiliriz ki; gündelik yaşamda sinemayla karşılaşma biçimlerimiz, onu algılama şekillerimiz ve sinema hakkındaki tanımlamalarımız tarihsel olarak süreklilik ve değişkenlik göstermiştir. Kirel’e göre, “sinema” denildiğinde hem bir uzamdan hem de teknik/teknolojik bir araçtan söz ediyor olmamız nedeniyle, kimi zaman kavramın karmaşık bir hal aldığını göz önünde bulundurmak gerekir. Aynı anda seyircileri, filmleri ve sinema salonlarını çağrıştıran “sinema” kelimesiyle ilgili karşılaştığımız kavram karmaşası, yapılan yorumların da doğru anlaşılmasını engelleyebilecek bir nitelik barındırmaktadır. Kendine özgü bir ritüel kimliği bulunan sinema salonunda film seyretme eyleminin; son yıllarda internet

altyapılarının gelişmesiyle birlikte cep telefonları ve tablet gibi portatif araçlarla da gerçekleşebiliyor olması ve bu sayede yaşamın her alanına (yolculuk, tren, otobüs, hatta tuvalet) doğru genişleyen bir deneyime dönüşmüş olması, kuramsal tartışmaları ve tanım arayışlarını da kaçınılmaz olarak beraberinde getirmektedir (Kırel, 2018, s.18-20).

2.2. Dijital Yöndeşme¹² ve Seyir Deneyiminin Dönüşümü

Son yıllarda sinema alanında yaşanan teknolojik ve dijital gelişmeler nedeniyle sinema endüstrisi Kristin Thompson ve David Bordwell tarafından “dijital yöndeşme” (*digital convergence*) olarak tanımlanan birtakım hayati değişikliklere maruz kalmıştır. Thompson ve Bordwell’e göre, bu değişiklikler sinemanın yalnızca diğer iletişim araçlarıyla olan yöndeşmesine değil, filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim aşamaları arasındaki bir yöndeşmenin ya da iç içe geçmenin varlığına işaret etmektedir. Filmlerin evlere dağıtımının önünü açan dijital depolama teknolojisi sayesinde “*artık makaraların etrafına sarılmış plastik şeritlerde depolanmayan ve gösterilmeyen (fiziksel ortam ile ilişkisini yitiren) çoğu film, birler ve sıfırlar dizisi olarak kodlanmıştır.*” (Thompson ve Bordwell, 2019, s.703)

David Bordwell, sinemadaki dijital teknolojiler hakkında keskin sayılabilecek bir çıkarımda bulunmaktadır. Bordwell'e göre, sinema salonuna makarayla değil de mat yüzeyli sabit bir disk aracılığıyla gelen bir film, artık film değildir. Sinema salonundaki görevliye teslim edilen ve kopya koruma şifrelemesiyle birlikte filmin

¹² Türkçe’de “*convergence*” kavramının nasıl ele alındığıyla ilgili çeşitli farklılıklar söz konusudur. Örneğin Batu Anadolu (2020a, s.27), geleneksel medyaların tamamen ortadan kalkmadığı, bunun yerine bütün olarak belirli bir sistem içerisinde kaynaştığı süreci ifade etmek için “*yöndeşme*” terimini kullanmıştır. Bununla birlikte; Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu (BTK) tarafından konuyla ilgili yayımlanan bir raporda, (Güngör, Kibar, Yılmaz ve Tekin, 2009, s.6) telekomünikasyon, bilişim ve Radyo-TV sektörleri arasındaki geleneksel sınırların bulanık ya da belirsiz bir hal aldığını açıklamak için “*yakınsama*” terimi seçilmiştir. Yine İletişim Yayınları tarafından yayınlanan ve Nihan Yeğengil tarafından tercüme edilen Henry Jenkins’in “*Cesur Yeni Dünya: Teknolojiler ve Hayran Kültürü*” (2016) başlıklı çalışmasında kavram, katılımcı bir kültür etrafında şekillenen ve yeni medya ile eski medyanın kültürel bir düzlemde etkileşimde girdiği aşamayı ifade etmek için “*yakınlaşma*” şeklinde ifade edilir. Rasih Nuri İleri, Henri Lefebvre’nin Vladimir Lenin biyografisi için yaptığı tercümenin önsözünde bu durumla ilgili ufuk açıcı tespitlerde bulunur. İleri’ye göre Türkçe’de ne yazık ki bir dil birliği yoktur ve dil keşmekeşi söz konusudur. Daha da önemlisi, çeviri yaparken bilimsel dilin gerekleri dolayısıyla Türkçe karşılık aradığımızda, birçok kelimenin tam karşılığı bulunmamaktadır. “*Convergence*” kavramında olduğu gibi farklı ve değişik kelimeler aynı terimlere karşılık gelmektedir. (İleri, 1990, s.11). İletişim ve film çalışmaları hakkındaki Türkçe alan yazınında kavramın genel kullanımının bu şekilde gerçekleştiği tespit edildiği için, tezin bundan sonraki bölümlerinde dil keşmekeşine mahal vermemek ve alandaki bilimsel dil birliğine katkı sağlamak adına “*yöndeşme*” kavramı kullanılacaktır.

dijital bir versiyonunu barındıran sürücü, silindirler ve dişliler aracılığıyla projektöre yerleştirilme süreci yerine, "içeriği" yutan bir sunucuya yerleştirilir. Filmler dijitalle aktarıldığında, oynatma listesinde sürükle-bırak yöntemiyle otomatik olarak ekrana yansıtılmayı bekleyen, içinde sadece ampul olan bir projektör aracılığıyla çalışabilen sabit bir dosya haline gelir. Böylece artık film diye bir şeyden söz etmek imkansızlaşır, bunun yerine sadece "dosyalardan" söz edilebilir. Bordwell'in "içerik" vurgusu önemlidir, çünkü *"artık filmler veri tabanını besleyen tekdüze bir içeriğe dönüşmüştür"* (Bordwell, 2012, s.7-8).

Bununla birlikte; Bordwell'in çıkarımlarını tartışmadan önce sinemanın toplumsal ilişkilerimizde oynadığı role bakmak gerekir. Casetti'ye göre; *medium* olarak sinemanın gücü, şahit olduğumuz yöndeşmeleri anlamlı kılma noktasında belirleyici bir rol oynamıştır ve bu güç bir ifade biçiminden ziyade iletişim biçimi olarak karşımıza çıkar. Sinema yalnızca bulunduğumuz çağa dair sorgulamaları görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda ait olduğu çağa ikonik bir değer katmayı hedefler. Sinema, içinde birçok çelişkiyi barındıran bir müzakere/uzlaşma alanı olarak işlev görür. İnsanları gerçeklikle temasa geçmeye zorlar fakat aynı zamanda dikkatleri bu gerçeklikten çekmeye çalışır. Fantastik görüntüler ve fikirler sunar fakat bunları akla yatkın bir senaryoda yeniden önümüze koyar. Bir yandan zihinlerimizi tahrik ve teşvik edip, diğer yandan organize ve disipline eder. Bütün bunları çoğunlukla derin kriz zamanlarında gerçekleştiren sinema, kavramsal yaklaşımlarımızı her defasında yeniden düzenlemektedir (Casetti, 2008, s.10-11). Bu nedenle, film teorisinin ve sinema tarihinin ele alınışıyla ilgili olarak bir paradigma değişiminden de söz etmek gerekir ve Thomas Elsaesser, sinema araştırmalarının elektronik/dijital medyaya karşı geliştirdiği kalıplaşmış davranışların dışına çıkmayı önermiştir. Böylece, doğrusal ve kronolojik bir tarih yazımı anlayışından uzaklaşmayı ya da en azından alternatif bir bakış açısı geliştirmeyi gerektiren bir süreç karşımıza çıkar. Elsaesser, geleneksel film tarih yazımının ele almayı düşünmediği "*multi-medya*"ların, aslında tarihsel düzlemde mantıksal/teknolojik bir devamlılık sergilediğini ve karmaşık bir süreç içerisinde geliştiğini belirterek, sinemadaki dijital yöndeşmeyi dışlayan anlayışa karşı çıkmıştır (2006, s.13).

Elsaesser'in çizdiği bu önemli bakış açısı, medya teknolojilerinin tamamını algılayışımız açısından karmaşık sonuçlar doğuran epistemolojik bir kopuş olarak değerlendirilmektedir; yani çevrimiçi/multimedya alanındaki teknolojik gelişmeleri

yeni ve sinema olgusundan ayrı bir konumda değerlendirmek yerine, karmaşık bir düşünme aracı ya da kültürel bir episteme olarak ele almayı önerir (Parikka, 2017, s.38). Bununla bağlantılı olarak Elsaesser, dijital medya ve film çalışmaları arasında yeni bir ilişki biçimi inşa etmeye çalışmıştır. Elsaesser’e göre, “*dijital medya kavramı, tarihsel değişimin kendisini yeniden düşünmemizi sağlayan ve geçmiş ile şimdi arasında var olan kopukları veya devamlılıkları incelememizi zorunlu kılan bir sıfır noktasıdır*” (2004, s.78).

Geniş ekran formatından tutun da sesin filmlere girişine kadar her türlü yeni teknoloji, filmlerin sadece üretim ve dağıtım koşullarını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda seyirciler tarafından nasıl algılandıklarını da belirli açılardan değiştirmiştir. Bugün “dijital devrim” olarak adlandırdığımız yeni teknolojik değişim süreci, sinemadaki yerleşik uygulamaların kurumsal olarak yeniden zemin kaybetmesine yol açmaktadır. Film restorasyonundan, gösterim, dağıtım ve üretim aşamalarına kadar sinemadaki her türlü aşamanın yeni bir döneme girdiğine tanıklık etmekteyiz (Gaudreault ve Marion, 2015, s.3).

Bu aşamada David Bordwell’in dijital teknolojilerle filmlerin artık yok olduğunu ve izlediğimiz şeylerin sürücülerde depolanan “dosyalardan” ve “içeriklerden” ibaret olduğunu ileri süren yaklaşımını yeniden ele alabiliriz. Dijitalleşmenin sinema kuramı için hangi sonuçlara yol açtığını ve günümüzde sinemanın kuramsal açıdan ne şekillerde okunabileceğini inceleyen Hakan Erkılıç’a göre, dijital görüntüler sinemanın fiziksel gerçeklik ile olan ilişkisini köklü bir biçimde değiştirmiştir. Bununla ilişkili olarak “sinemanın ölümü” gibi bir iddianın karşısında duran Erkılıç’a göre, “*sinemada yeni bir dönem başlamaktadır, fakat bu karanlık bir çağ değildir.*” (2017, s.58) Rodowick de (2007, s.182) benzer biçimde sinemadaki ses, renk ve geniş ekran gibi alanlardaki teknolojik değişim dönemlerini “devrim” ya da “yenilik” kavramıyla okumak yerine, bu dönemleri sinemadaki temel psikolojik ve kültürel deneyime yapılan eklemeler veya geliştirmeler olarak görmeyi tercih etmiştir.

Dijital sinemayı geçmişle kesin bir kopuş olarak değerlendirmek yerine, sinemanın gelişim evresinin daha önce tanık olmadığımız bir aşaması olarak değerlendirmemiz gerektiğini dile getiren Hakan Erkılıç, meselenin başka bir yönüne dikkat çekmektedir. Buna göre; sadece sinemanın değil, geleneksel medyanın da tümünden dönüşüme uğradığı bir zamanda sinema ile ilgili sanatsal ve teknik tartışmaları daha geniş toplumsal, siyasal ve kültürel tartışmaların bir parçası olduğunu söylemek

mümkündür. İki kutuplu dünyanın tek kutuplu dünyaya dönüştüğü, milenyum çağı, neo-liberalizm, postmodernizm ve küreselleşme tartışmalarının alevli bir biçimde etkisini gösterdiği bir ortamda gündeme gelen sinemanın dijitalleşmesi konusu, aynı zamanda küreselleşen kapitalizmin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir (Erkılıç, 2021a, s.406). Bununla ilişkili olarak Steven Shaviro (2016, s.130), yirmi birinci yüzyılda yeni medyanın etkisiyle sinema deneyiminin neye dönüştüğünü “*post-cinematic affect*” kavramıyla açıklamaya çalıştığı yazısında, dijital teknolojilerin neoliberal ekonomik ilişkilerle birlikte insanların medya deneyimini yeni yollarla nasıl ürettiğini ve bu deneyimi ifade etme biçimlerimizin nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Shaviro’ya göre, filmler ve müzik videoları tıpkı diğer medya ürünleri gibi; bir etki yaratırlar, bu etkiden yarar sağlarlar ve bu etkiyle sonuçlanan değer üretimine katkıda bulunurlar. Shaviro, Marksist ideoloji eleştirisinin aksine, bu ürünleri üst yapının bir parçası olarak görmek yerine; toplumsal üretiminin, dağıtımın ve dolaşımın tam merkezinde konumlandırmıştır: “*Nasıl ki Hollywood’da eski devamlılık kurgusu sistemi Fordist üretim biçiminin ayrılmaz bir parçasına ait olduysa, dijital film ve video kurgusunda kullanılan biçimsel aygıtlar ve yöntemler de doğrudan çağdaş neoliberal finansın bilgi teknolojisi altyapısına aittir*” (Shaviro, 2016, s.131).

Elsaesser’e göre, söz konusu sinema olduğunda yöndeşme olgusu, geleneksel medya sahiplerinin arasındaki stratejik ittifakları pekiştirir ve stüdyo sisteminin tröstleri, tekellerini yeniden kurarken etki alanlarını küresel bir şekilde yaymak amacıyla interneti ve teknolojiyi bir araç olarak kullanırlar (2013, s.20). Elsaesser, medya düzenindeki bu iç içe geçmişliği anlamlı kılabilmek adına eski ve yeni medya olarak adlandırdığımız düzenlerin arasındaki benzerlikleri bize hatırlatır. Tekelleşmiş çok uluslu medya holdingleri, içeriklerin kabul edilebilirliğini anlamak adına tıpkı yazılı ve görsel medyaya ya da film endüstrisine olduğu gibi multimedya platformlara da yatırımlar yaparlar ve bu tekeller benzer bir biçimde Hollywood’un kullandığı pazarlama ve promosyon stratejilerinden beslenmeyi sürdürürler; bu nedenle eski ve yeni medya düzeni arasında “*dikey bir bütünleşmenin*” varlığı açığa çıkmış olur. (Elsaesser, 2006, s.16)

Bilgisayarların kapsamı oldukça genişleyen veri depolama yeteneği arttıkça ve telekomünikasyon sistemlerindeki yöndeşme süreci buna bağlı hızlandıkça, yayıncılık endüstrisinde karşılaştığımız dönüşümün de aynı oranda hız kazandığını dile getiren

Graham Murdock ve Peter Golding; söz konusu dönüşümün ekonomi politığının geç modernitenin ve çağdaş kapitalizmin yapılanmasındaki organizasyonu belirli düzeylerde etkileyeceğini dile getirmiştir. Fakat yazarlar, bu dönüşümden abartı derecesine varacak derece beklentili olmanın sorunlu olduğunu ve bunu yerine ortaya çıkacak yeni çelişki biçimlerine odaklanmamız gerektiğini dile getirirler. Dijital teknolojilerle birlikte karşılaştığımız yöndeşme süreci, insanların çevreleriyle ve toplumla olan ilişkileri üzerinde büyük etkiler bırakmış olmasına rağmen; medya teknolojilerindeki yöndeşme, halihazırda var olan toplumsal ilişkileri yeniden oluşturur ve hatta genişletir (Murdock ve Golding, 2002, s.112). Yazarların yöndeşme süreciyle ilgili işaret ettiği en önemli çelişki, toplumlar arasında artan eşitsizlikler ile ilişkilidir. Enformasyonun dağıtımı ve üretimi süreçlerindeki birim maliyetlerinin azalmasıyla birlikte toplam tüketimde ve dolayısıyla yaşam standartlarında bir yükselişin gerçekleşeceği iddia edilse de pratikte dijitalleşmenin ileri düzeyde olduğu toplumlar ile artan eşitsizliğe maruz kalan toplumlar arasında devasa bir dengesizlik varlığını sürdürmeye devam eder (Murdock ve Golding, 2002, s.112).

Thomas Elsaesser'in 1998 yılında dijital yöndeşme ve sinema endüstrisi arasındaki ilişkiye ilişkin öncü sayılabilecek özgün tespitlerini 2008 yılındaki çalışmalarında yeniden değerlendiren de Kloet ve Teurlings, YouTube'un ortaya çıkışını çağdaş medya kültürünün yeniden şekillenmesi açısından bir dönüm noktası olarak belirlemiştir. Eski medya düzenindeki güç ilişkilerin ve bozuk yapının aşılmasına neden olan YouTube, "*Broadcast Yourself*" sloganıyla, medya içeriklerine erişimi kontrol eden profesyonellere olan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır. Böylece YouTube, ilk dönemde kamuoyu tarafından kitlelerin yaratıcı potansiyelini açığa çıkaran ve herkesi aynı anda hem üretici hem de tüketici yapmayı vaat eden bir platform olarak değerlendirilmiştir (de Kloet ve Teurlings, 2008, s.346).

Henry Jenkins, "*The Cultural Logic of Media Convergence*" (2004) çalışmasında gelecek on yıl içerisinde medya iklimini şekillendirecek ana gerilim hatlarını ve geçişkenlikleri tespit etmemize yardımcı olmayı hedefleyen bir medya yöndeşmesi teorisi ortaya koymaya çalışmıştır. Jenkins, çalışmasına Amerikan medya endüstrisinde birbiriyle çelişen iki farklı eğilimin varlığını tespit ederek başlamaktadır. İlk olarak; yeni medya teknolojileri yalnızca medya sektöründeki üretim ve dağıtım maliyetlerini düşürmekle kalmamıştır, aynı zamanda var olan dağıtım kanallarının kapsamını da genişleterek tüketicilerin medya içeriklerini güçlü ve yeni yollarla

deneyimlemelerine, bunları yeniden şekillendirmelerine ve içerikler üzerinde belirli bir hakimiyet kurmalarına yol açmıştır. Buna karşın, ikinci olarak; ticari ana akım medyasının sahiplik yapısında, çok uluslu medya holdinglerinin endişe verici ve tüm eğlence endüstrisini egemenliği altına bir yoğunlaşma (*concentration*) sürecine tanıklık olduğumuzu belirtmiştir (Jenkins, 2004, s.33). Henry Jenkins'in yöndeşme kavramıyla tanımlamaya çalıştığı şey, birden çok medya platformundaki içerik akışının, farklı medya endüstrileri etrafında kurulan ilişkiselliğiyle açıklanır. Böylece medya içeriklerini kullananlar, istedikleri türden eğlence ve deneyim biçimlerini takip ederler ve göçebe gibi hareket ederler (Jenkins'ten akt. de Valck, 2008, s.16).

Jenkins'e göre medya yöndeşmesi, yalnızca teknolojik dönüşümden ibaret olan bir varış noktası değil, aynı zamanda endüstriler, piyasalar, izleyiciler ve teknolojiler arasındaki kültürel ilişkileri de değişime zorlayan bir süreçtir. Medya yöndeşmesi, bilgisayar ve telekomünikasyon teknolojilerinin taşınabilirliği sayesinde medyanın her yerde olacağı ve her türlü medyayı birbiri ile bağlantılı olarak tekil bir medya ortamında kullanacağımız bir dönemin habercisidir. Jenkins, medyanın geleceğini ticari ana akım medyası ile medya tüketicilerinin oluşturduğu kolektif zekâ arasında gerçekleşmesi beklenen ama bir o kadar da sıkıntılı ya da gerilimli bir uzlaşma sürecine bağlamaktadır. Bir yanda müthiş bir yoğunlaşmayla otorite sahibi olan çok uluslu medya şirketleri, diğer yanda ise çeşitli kamuoyu fikirleriyle şekillenen ve tüketicilerin katkılarıyla biçimlenen kolektif bir zekâ... Jenkins, bu iki çelişkili eğilimin, gelecek on yıl içerisinde herkesin sesini duyurmasına yardımcı olacak bir medya ikliminin ortaya çıkmasında başat rol oynayacağı bir süreç öngörür (Jenkins, 2004, s.34-35)

Jenkins'in görüşleri elbette önemli tartışmaları ve eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Örneğin Nick Couldry, yöndeşme teriminin tarihsel açıdan yeni bir olgu olmadığını ve oldukça bulanık bir kavram olduğunu dile getirdiği çalışmasında, Jenkins'in kuramsallaştırmasını farklı bir açıdan ele almaya çalışmaktadır. Couldry, burada Jenkins'in yorum çerçevesini basit ve aceleci bularak yöndeşme süreçlerindeki farklılıkları ve çok katmanlılığı belirleyen temel faktörleri dikkate almanın gerekliliğinden söz eder. Couldry'e göre; Jenkins'in yorumları, çağdaş medya kültürünün ve siyasetinin sonuçlarını anlamak adına temel bir çerçeve sunmadığı gibi, medyadaki yöndeşme kültürünün niteliklerini yanlış okumamıza neden olmaktadır (2011, s.488). Couldry, Jenkins'in argümanlarındaki en zayıf noktalardan birisi olarak,

izleyici pratikleriyle ilgili genel sosyolojik bakış açısı çerçevesinde şekillendiği ileri sürülen sözde kültürel değişim iddiasını ele almaktadır. Couldry'ye göre, gerçek anlamda tekil bir yöndeşme kültüründen söz etmek mümkün değildir. Çünkü halihazırda medya teknolojileri etrafında gelişen çok çeşitli kültürel pratikler mevcuttur. Couldry için, yöndeşme terimi basitçe yanında "kültür" kelimesini anacağımız mantıksal bir düzlem içerisinde değerlendirilemez. Bununla birlikte yöndeşmeyi, sadece medya kullanıcılarının internet erişimi sırasında farklılaşan çok katmanlı deneyimlerin çeşitli toplumsal alanlarda (sınıf, cinsiyet, etnisite ve diğer sosyal hiyerarşiler) karakterize edildiği bir çıkış noktası olarak değerlendirmek makul olabilir (Couldry, 2011, s.493-495).

Henry Jenkins 2014 yılında yayınlanan ve kendisine yönelik eleştirilere cevap niteliği taşıyan makalesinde, yöndeşme kültürü kavramıyla ilgili bazı endişeleri ve itirazları kabul etse de kavramın geçerliliği konusunda ısrar etmektedir. Jenkins çağdaş medya iklimindeki yöndeşme olgusunda, “katılımcı kültür” teriminin merkezi bir rol oynadığını belirtmiştir. Jenkins, katılımcı kültüre yaptığı vurguyu bireysel faillığe odaklanan neo-liberal bir bakış açısı olarak değerlendiren araştırmacılara karşı çıkmış, tam tersine öncelikli olarak kolektif bir faillığe vurgu yaptığını belirtmiştir. Jenkins'e göre katılımcı faillik durumu, belirli bir ağ etrafında şekillenen kamuoyunun ortak hedef ve çıkarlar doğrultusunda birlikte çalışma kapasitesini ifade eder ve bireysel kapasitelerden ziyade toplumsal becerileri/kültürel kapasiteleri öne çıkarır (Jenkins, 2014, s.17-18) Örneğin, Jenkins'in dağarcığında, genellikle birbirine alternatif olarak kullanılan “katılım” ve “etkileşim” kavramları temelde farklı anlamlar taşımaktadır. Etkileşim kavramı, yeni iletişim teknolojilerinin tüketicinin geri bildirimine daha duyarlı olarak tasarlandığı yolları ve medyanın doğrudan idaresini tanımlarken; katılım, kültürel ve sosyal protokollerle şekillendirilir (Jenkins, 2016, s.201-202) Bu bağlamda, yeni iletişim teknolojileriyle birlikte seyircilerin medya içeriklerinin üretimine dahil olup olmadıkları sorununu ve katılım meselesini, sinema ve izleyici deneyimi söz konusu olduğunda da gündeme gelen bir mesele olarak değerlendirebiliriz.

Casetti'ye göre, sinemadaki dijital dönüşümün seyirciler açısından en önemli sonucu; internet üzerinden sörf yaparak, *YouTube* veya *Second Life* gibi sanal ortamlarda yapılan bireyler arası paylaşımlar ya da mobil telefonlar yoluyla gerçekleşen film izleme eylemidir. Sanal dünyaları istila eden sinema, kendisini çeşitli

sosyal alanlara doğru genişletmiştir. Dijital çağdaki sinemasal deneyimde; bir film seçmek aidiyet beyanına dönüşmüş ve izleyicinin izlediği şeye müdahale etme gücü artmıştır. Böylece sinemasal deneyim, bir katılım anından çok, odağına bireyi alan, seçilmiş birlikteliklere odaklanan ve eyleme dayalı bir performans halini almıştır (Casetti, 2011, s.89-90). Erkılıç'ın (2021a, s.401-402) belirttiği gibi, dijital sinema ile seyir deneyiminin farklı ekran türlerine (tabletler, akıllı telefonlar, dijital platformlar) yayılmış olması ve çoğullaşması süreci seyirciyi değiştirmiş ve parçalanmış bir seyirci profilini ortaya çıkarmıştır.

Anadolu'nun, (2020a, s.39) hareketli görüntülerin dijital formatta paketlenmesi, dağıtılması ve gösterilmesi şeklinde tarif ettiği dijital sinema olgusu sayesinde, sinema salonları, film yükünden kurtulup daha rahat gösterim programı oluşturma imkanına kavuşmuştur. Ayrıca izleyiciler daha genişletilmiş bir deneyim kapsamında kendilerine sunulan programlardan istediğini seçebildiği arayüzlerle tanışmıştır. Gaudreault ve Mairon (2015, s.63), dijital çağda görüntülerin sadece dijital değil, aynı zamanda çok yönlü ve göçebe olduğunu belirtir. “DiMuMi sendromu (*digital, multiple ve migrating* kelimelerinin ilk iki harfinden oluşur)” olarak tanımladıkları şey, dijital dönüşümün en önemli yönünü oluşturur. DiMuMi sendromu ister hareketli olsun ister hareketsiz olsun, devasa miktarda bir görüntü kümesine yeni medya kültüründe tek tıkla erişme imkanına sahip olduğumuz bir aşamayı ifade eder. Bu sendrom, aynı zamanda gündelik yaşamlarımızda daha fazla yer işgal eden ve sayısı hızla artan ekranların erişilebilir ve çeşitli hale gelmesine de atıfta bulunmaktadır. Bu nedenle, seyircilerin dijital olanaklarla çekilen ve gösterilen bir filmi deneyimleme düzeyi, selüloid ile kaydedilmiş ve gösterilen bir filmdeki deneyime kıyasla derinden bir değişime yol açar ve bu değişim bilginin evrensel olarak daha erişilebilir bir düzeye gelmiş olmasıyla ilişkilidir (Gaudreault ve Mairon, 2015, s.64).

Bununla birlikte Casetti'ye göre; sinemasal deneyimi performans olarak tanımladığımızda dijital teknolojiler ile gerçekleşen dönüşüm süreci, birtakım temel sorunlar hakkında düşünmeyi gerektirmektedir. Bunlardan ilki seyircinin daha önemli konuma geldiği bir dönemde katılımın ve özgürlüğün hangi derecede gerçekleşip gerçekleşmediğiyle ilişkilidir. Casetti, yeni izleyici özgürlüğünün doğrudan filmleri izleme esnasında değil, yan eylemlerde kendisini ortaya çıkardığını belirtmiştir. Böylece seyirciler ev içi mekânlarda “kendilerine ait” bir izleme ortamı oluşturma yan sıra rastlantısal ve bağlamsal kurallarla hareket etmelerine olanak tanıyan bir

deneyim sürecine geçmişlerdir. İkinci olarak sinemasal deneyim, daha genel anlamda bir medya deneyimin parçasına dönüşmüştür. Yeni teknolojik araçlar aracılığıyla “*bizi film izleyicisi yapan izleme ortamı değil, sadece izlediğimiz nesnedir*” (Casetti, 2011, s.91)

2.3. Melez Medya Çağında Dijital Yayın Platformları

Lev Manovich’e göre, 1990’ların ikinci yarısından itibaren küresel olarak hareketli görüntü deneyimine damgasına vuran melez (*hybrid*) bir medya iklimi görsel kültürün diline egemen olmuştur. Bu tarihten itibaren saf hareketli görüntü medyası etkisini yitirmiş, yerine melez medya biçimleri bir norm olarak kendisini göstermiştir. Günümüzde melez görsel dil, medya festivalleri, web, mobil cihazlar ve diğer dijital dağıtım platformları için üretilen kısa deneysel ve bağımsız videoların büyük bir bölümünde kendisini göstermektedir. Üstelik Manovich’in “görünmez devrim” olarak tanımladığı melez medya olgusu, basitçe farklı medyaların ve medya tekniklerinin kolaj halinde bir arada bulunması anlamına gelmez, bunun yerine “*büyük ölçüde melez görsel dili mümkün kılan bilgisayar yazılımına uygun bir şekilde aktarılmış incelikli bir estetiği*” gündeme getirir (Manovich, 2007, s.1-2).

Marshall McLuhan “*Understanding Media*” (1964, s.57) çalışmasında melez medya olgusunu kavramsallaştırırken, insan bedeninin bir uzantısı olarak gördüğü medyanın gündelik yaşamlarımızda psikik anlamda oynadığı role dikkat çekmiştir. McLuhan, duyularımızın uzantısı olarak gördüğü medya araçları arasındaki iç içe geçmişliği ve etkileşimi vurgularken, “melez enerji” olarak da tanımladığı yeni bir orantı düzeyinin başlangıcına vurgu yapar. Örneğin radyo hem gazete medyasındaki haberlerin şeklini hem de sesli sinemadaki imajları değişime zorlamıştır. Aynı şekilde televizyon, radyo programcılığında ya da belgesel biçiminde köklü değişikliklere yol açmıştır (McLuhan, 1964, s.61).

Paul Grosswiler’e göre; medya analizi yöntemi olarak geliştirdiği “melez medya” kavramıyla McLuhan, ilişki temelli ve süreçsel bir metodoloji mozaigi oluşturmak için çabalamıştır. İnsan varlığının uzantıları, yabancılaşma, duygusuzluk, dönüşüm, kavrayış ve özerklik gibi Marksist diyalektiğin de çeşitli unsurlarını içinde barındıran bu metodoloji, sürekli etkileşim halindeki medya biçimlerine ve bunların bütünlüğüne odaklanmaktadır. McLuhan’ın yabancılaşmış varlık ve insan bedeninin

uzantısı olarak tanımladığı medya kavramı; kitap, gazete, dergi, radyo, televizyon ve film gibi kitle iletişim araçlarını kapsamasına rağmen bunların çok ötesinde ele alınır. Bedenimizin uzantısı olarak işlev gören her türlü yeni teknoloji (otomasyon, makine teknolojisi, elektrik ışığı, konuşma, yazı, baskı, telgraf, soyut resim, demiryolu) *medium* kapsamına girebilir (Grosswiler, 1996, s.8-9).

Bununla birlikte; Hans Magnus Enzensberger'in toplumsal ilişkilerde medya iletişiminin boyutlarını ortaya koymak amacıyla önerdiği ve insan zihnini toplumsal bir inşanın çıktısı olarak yeniden üreten mekanizmaları tespit etmeyi hedefleyen "bilinç endüstrisi" kavramı, melez medya iklimini başka bir açıdan yorumlamamıza yardımcı olmaktadır. Enzensberger'in temel iddiası, modern toplumu şekillendiren en önemli unsurlardan birisinin, insanlığın kontrolünü ve kavrayışını da aşacak bir biçimde egemenliğini sağlamış olan bilinç endüstrisidir. İnsan bilincinin ve zihninin endüstrileşmesi süreci, gazete, sinema, televizyon gibi her türlü medyayı ve teknolojiyi içerisinde barındırmaktadır. Enzensberger, iktidar yerine kültür kavramına odaklandığı için ve iktidar seçkinlerinin kültürel yaşam hakkındaki çekinceleriyle sınırlı kaldığı için İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da yaygın bir kullanım haline gelen "kültür endüstrisi" terimini yetersiz bulmaktadır. Enzensberger'e göre aslında bilinç endüstrisi hiçbir şey üretmez, bunun yerine sadece ikincil ya da üçüncül derecede iletişim süreçlerine dahil olan bir arabulucu görevi görmektedir. (Enzensberger, 1974, s.4-5).

Bu bağlamda elektronik medyanın gelişmesiyle birlikte, bilinci şekillendiren endüstri, toplumların sosyal ve ekonomik kalkınmasında kilit bir rol oynamıştır. Üretimin bütün alanlarında kendisini gösteren bilinç endüstrisi, tekelci kapitalizm tarafından her defasında yeniden üretilir ve diğer tüm üretim biçimlerini yakından ilgilendirir. Enzensberger'e göre, bilgisayarlar, veri bankaları, yeni uygu teknolojileri, lazer teknolojisi ve makine öğrenmesi gibi çok çeşitli elektronik medya biçimleri hem kendi aralarında hem de radyo, sinema, televizyon ve telefon gibi diğer eski medya araçlarıyla sürekli olarak yeni bağlantılar kurmakta ve evrensel bir sistem oluşturmak için bir araya gelmektedir (1974, s.95-96).

Görüşleriyle McLuhan'a ilham veren Walter Benjamin de yeniden üretim teknolojileri olarak "medya araçları"nın, insan duyusundaki algılama biçimlerini nasıl ve hangi şekillerde etkilediğini incelemiştir. Benjamin, medyanın doğasında gerçekleşen değişme sürecinde tarihsel bağlamın rolüne vurgu yaparak hem dünyayı

hem de algılama koşullarını kavrama yetimizin, sanat eserinin dolaysız mevcudiyetinin ortadan kalkmasıyla yükseldiğini iddia etmiştir. Benjamin'in ve McLuhan'ın medya analizleri, her ikisinin de biçimin önceliği üzerinde ısrar etmesi ve dikkati içerik analizinden medya araçlarının bizzat kendilerine çekmeleri bakımından paralellikler taşımaktadır. Bununla birlikte McLuhan'dan farklı olarak Benjamin için mesele medya teknolojilerinin "kullanım biçimlerinin" incelenmesiyle öne çıkmaktadır. Bu durum Benjamin açısından tarihsel bağlamın özünü "teknolojik" olarak ele almaktan ziyade toplumsal, politik ve kültürel yönleriyle ele almayı gerektirir (van Loon, 2008, s.52-53)

Günümüzde birçok kültürel alanda (müzik, moda, tasarım, sanat, web uygulamaları, kullanıcı tabanlı medya) temel toplumsal dinamik Lev Manovich'e göre *remix* kültürü ile şekillenmiştir (2007, s.7). Anders Fagerjord, dijital gelişmelerle birlikte gündeme gelen yöndeşme mekaniğinin, günümüzde internet fenomenini açıklamak için yetersiz olduğunu ve bunun yerine yeni bir kelime dağarcığını benimsemenin daha uygun olduğunu dile getirir. Yöndeşmeden sonra; medya iklimini tanımlayan şeyin artık *remix* terimi olduğunu dile getiren Fagerjord, kavramın aynı zamanda YouTube gibi olgular için en uygun tanım olduğunu belirtir (Fagerjord, 2010, s.190)

Remix kavramını farklı ya da benzer medyalarda bulunan içeriklerin bir araya geldiği bir süreçle karakterize eden Lev Manovich, hareketli görüntülerin yeni melez dilini *remix* kültürü kapsamında değerlendirmektedir. Bununla birlikte Manovich'in "*melez devrim*" olarak adlandırdığı bu süreç, sadece farklı medyalarda bulunan içeriklerin bir araya geldiği bir aşamayı ifade etmemekte, aynı zamanda bu içeriklerin üretildiği temel tekniklerin, çalışma yöntemlerinin ve ifade/temsil biçimlerinin birbiriyle iç içe geçtiği (*deep remixability*) bir noktaya temas etmektedir. Ortak bir yazılım ortamında birleşen sinematografi, animasyon, özel efektler, grafik tasarımı ve tipografi teknolojileri artık yeni bir *metamedium* şeklini almaya başlamıştır ve bu yapıyı daha önce bilinen tüm medya tekniklerinin bir birleşimi olarak düşünmek mümkündür (Manovich, 2007, s.8-9) Buna ek olarak *remix* kültüründe medya kullanıcıları herhangi bir profesyonelliğe, pahalı araçlara ve dağıtım ağlarına gerek duymadan içeriklerin üretimine ve yeniden üretimine katılabilir. Günümüzün medya ikliminde TikTok'taki dans videolarından sinema filmlerine kadar geniş bir alanda "*remixing* gözümüzü çevirdiğimiz her yerde karşımıza çıkabilir" (Ferguson, 2021).

Lev Manovich'e göre günümüzün medya ikliminde artık her türlü kültürel nesne sadece görülen, duyulan ya da okunan değil her şeyden önce depolanan ve aktarılan bir bilgisayar programı biçimini almıştır. İnsanlık artık daha önce hiç karşılaşmadığımız bir *metamedium* olarak dijital bilgisayarların baskın etkisi altındadır ve sinema kültürel bir arayüz olarak işlev görmektedir (Manovich, 1997, s.1) Manovich'in argümanının merkezinde 1920'lerde Vertov ve Griffith gibi sinema sanatçılarının kullandığı sinema dilinin artık günümüzdeki kültürel arayüz rejiminin temel bir bileşeni olduğu gerçeği yatmaktadır. Sinemanın doğuşundan yüz yıl sonra, dünyayı görmemize, zamanı manipüle etmemize, bir hikâye anlatmamıza, farklı deneyimleri birbiriyle ilişkilendirmemize yarayan sinemasal yaratım biçimleri, bilgisayar kullanıcılarının tüm kültürel verilere eriştiği ve bunlarla etkileşime girdiği temel bir iletişim yolu haline gelmeye başlamıştır (Manovich, 1997, s.12) Bu bağlamda arayüz (interface) sadece bilgiye erişmek için kullanılan bir aygıttan ibaret değildir. Aynı zamanda tarayıcı ve işletim sisteminden oluşan arayüzler, *“bilgileri görüntüleme, alma ve işletme modudur; kullanıcıların her türlü etkileşime girmesine izin verecek elektronik bir yüzeydir”* (Erkılıç, 2021a, s.412)

Remix kültürü ve melez medyaya ilişkin ele alınması gereken diğer bir kavram, Francesco Casetti'nin, *“bir medya deneyiminin alternatif cihazlar yoluyla yeni bir ortamda/mekânda yeniden sunulduğu ve aktive edildiği bir süreç”* olarak tanımladığı *relocation* kavramıdır. *Relocation*, sinema deneyiminin artık bir projektörden süzülen film rulolarının karanlık bir salonda ve ekranda gösterimiyle sınırlı kalmadığı, bilgisayar ve telefon gibi cihazlardaki ekranlar aracılığıyla genişlediği bir aşama olarak görülür. Yeni bir *medium* sayesinde bir deneyim başka bir yerde veya dijital bir ekranda yeniden kendisine yer bulur ve medyanın varlığı bu yolla kendisini devam ettirmektedir (Casetti, 2012, s.14-15)

Ayla Torun'a göre; sinemada film izleme deneyimi, gündelik yaşamımızın bir parçası olarak ve insan bedenini şehirle bile bütünleştiren bir olgu olarak, dijital teknolojiler aracılığıyla evlerde de gerçekleşme imkanına kavuşmuştur. Sinemanın yerini artık Netflix gibi dijital platformların alıyor olması, gündelik yaşam ve tüketim alışkanlıklarındaki bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Sinema kültüründeki değişimin motivasyon öznesi haline gelen dijital platformların, aynı zamanda film festivalleri için de önemli sonuçları bulunur. Torun'un sinema izleyicisinin alışkanlıklarını ve film izleme deneyimine dair beklentilerini ortaya koyan

araştırmasında görüldüğü gibi, Netflix gibi platformlar izleyicinin sinemaya gitme alışkanlıklarını değiştirmektedir ve evde izleme ortamları daha çok tercih edilir hale gelmiştir (Torun, 2021, s.374-375).

Bununla birlikte; son yıllarda Nextlix, Disney Plus, Amazon Prime gibi seç-izle (*video-on-demand* - VOD)¹³ platformları arasında bir rekabet ortamının geliştiğine ve üretilen içeriklerin sayısında ciddi bir artışa tanık olmaktayız. Lobato ve Lotz'a göre, televizyon, sinema, ev sineması ya da *Pay-TV* gibi kategoriler, yerleşik endüstriyel standartlar çoğullaştıkça geçişken bir hal almıştır. Bu karmaşıklığın ortasında basın aracılığıyla 2018 yılından beri gündeme giren *the streaming war* kavramı, beraberinde dijital platformlar arasındaki rekabeti yanlış yorumlamamıza yol açacak bir tartışma ortamı geliştirmiştir. *The streaming war* söylemi; piyasadaki çok boyutlu rekabet dinamiğini bir avuç teknoloji devi arasındaki yarışa indirgemekle kalmaz, aynı zamanda yeni ve eski medya arasında, önemli tamamlayıcılıkları görmezden gelerek bir savaş anlatısı inşa eder. Lobato ve Lotz, bu anlatının ötesine geçerek sinema ve televizyon endüstrilerindeki karmaşık yapıyı daha iyi kavramak adına sorular sormuştur ve dijital platformların hangi ölçülerde doğrudan bir rekabet içinde olup olmadığını sorgulamışlardır (Lobato ve Lotz, 2021, s.89-90).

Çalışmalarında VOD platformları arasındaki rekabetin oldukça bulanık ve çok çeşitli değişkenlerle şekillendiğini ortaya koyan Lobato ve Lotz'a göre; piyasanın tutarsız yapısıyla birlikte dikkate alınması gereken çok farklı (içerik özellikleri, iş modeli/gelir kaynağı ve coğrafya gibi) parametreler bulunur. VOD hizmetlerinde kimin kiminle ve hangi temelde rekabet ettiğinin anlaşılmasında açık bir kamu yararı bulunduğu için; bu işe girişmiş firmaların tutarsız finansman yapılarına, kurumsal politikalarına ve uygulamaya koydukları ilkelere daha yakından bakmak ve *the streaming war* söyleminin ötesine geçmek oldukça önem kazanmaktadır (Lobato ve

¹³ İnternet teknolojisiyle birlikte video içerikleriyle var olan etkileşim düzeyimiz de köklü bir biçimde değişmiştir. Kablololu ya da kablosuz Telekom ağları üzerinden izleme olanağı, YouTube, Vimeo, Twitch gibi çevrim içi servislerin yansısı; Netflix, Hulu ya da Amazon gibi dijital platformların önünü açmıştır. Ancak bu durum içeriklerle aramızdaki ilişkiyi de temelden değiştirmiş, örneğin bir TV programı için hafta boyunca bekleme zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Seyirciler artık programları yayıncı ya da içerik sahibi istediği zaman değil, kendi kararları doğrultusunda anlık ve canlı bir biçimde takip etmeye başlamıştır. Literatürde, bu yeni nesil izleme kültürü VOD (*video on demand* ya da *seç izle*) terimiyle tanımlanmaktadır. VOD yayın içerikleri, dijital bir kütüphanede kullanıcılara sunulur ve içerikleri takip edebilmek için bir kullanıcı hesabı açılması gerekir. VOD içerikler şu şekilde üç farklı platform biçimine ayrılmıştır: Abonelik gerektiren seç izle platformları SVOD (*subscription video on demand*), reklam tabanlı seç izle platformları AVOD (*advertising-based video on demand*) ve dijital kütüphanedeki içeriklere ödeme yoluyla tekil olarak erişim olanağı sağlayan seç izle platformları ise TVOD (*transactional video on demand*) olarak adlandırılmıştır. (Bird, 2020; Boyarsky, 2021)

Lotz, 2021, s.100-101). Ayrıca, VOD platformları abonelik ücretlerini yükseltmeyi tercih ederken, abone sayılarında da sert düşüşlerin görüldüğü bir aşamaya geçilmiştir (Palotta, 2022).

1980'li yıllarda kişisel bilgisayarların hayatımıza girmesiyle, kullanıcılar dağıtım maliyetinin bir kısmını bizzat kendileri karşılar duruma gelmiştir. Bu durum sadece bilgisayar donanımını değil, aynı zamanda lisans yoluyla içerik veya yazılımının maliyetini de kapsamaktadır. İnternetin hayatımıza girişi ve abonelik sistemlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte yeni yüzyılın egemen iş modellerinde köklü bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Bu durum medya şirketlerinin başından itibaren üretim ve dağıtım maliyetlerini mümkün olduğu kadar büyük bir kısmını izleyicilere yüklemeye çalıştıklarını göstermektedir. Art arda gelen her teknolojik yenilik ile tüketiciler, dağıtım ve üretim maliyetlerinin artan bir kısmını üstlenmek zorunda kalmaktadır (de Kloet ve Teurlings, 2008, s.349)

Sinema, yeni medya teknolojileriyle birlikte ekranların biçim ve boyutlarının değiştiği, farklı sunumlara imkân tanıyan ve filmlerin bulunduğu *medium* çerçevesinde depolama aygıtına bağlı olarak şekillenen bir biçime kavuşmuştur. Bu süreçte seyirciler ise uzaktan kumanda kadar basit ya da elektronik eldivenler kadar karmaşık ve çeşitli ara yüzleri yönlendiren "kullanıcılar" haline gelmektedir. Sinema, televizyon ve bilgisayar arasındaki farklılıklar hızla azaldıkça, bilgisayar tabanlı grafikler ve animasyonlar geliştikçe filmleri dijitalleşmiş bir video formatında bilgisayar ekranında ya da televizyon ekranında izlemek yerleşik bir norm haline gelmiştir. (Rodowick, 2007, s.187)

Karanlık sinema salonunda projeksiyondan yansıyan görüntüyü belirli kurallara dayalı olarak izleme ve deneyimleme ritüeli ortadan kalkarken; bir filmi durdurarak izleme, izleme esnasında aile ya da arkadaşlarla iletişim kurma ya da yemek yeme, metroda cep telefonu ekranından izleme gibi deneyimler ortaya çıkmıştır (Anadolu, 2020a, s.62). Ayrıca telefon, televizyon, bilgisayar ve tablet gibi farklı ekranlarla da etkileşim haline olan seyirciler film öncesinde, esnasında ve sonrasında dijital medya ile etkileşim halinde kalmaktadırlar. Bu durum bir yandan film endüstrisinin parçalı bir yapıda olmasını teşvik ederken, diğer yandan filmin iç ve dış evreniyle ilgili içeriklere yeni paylaşım alanları sunmaktadır (Anadolu, 2020a, s.94).

3. SEYİRCİLERİN VE DÜZENLEYİCİLERİN GÖZÜYLE ÇEVİRİM İÇİ FİLM FESTİVALLERİ

FIAPF'ın 41 uluslararası film festivali ve 8 meslek kuruluşu adına 1 Eylül 2020 tarihinde yayımladığı “*Why Film Festivals Matter?*”¹⁴ başlıklı çağrı metni, film festivallerinin COVID-19 pandemisi boyunca yaşadığı sorunların boyutunu ortaya koymaktadır. Çağrı metni için seçilen başlık, film festivallerinin pandemi boyunca politika belirleyenler tarafından yeterince dikkate alınmadığını çağırıştır. Pandemi nedeniyle ortaya çıkan belirsizliklerin, artan maliyetlerin ve zorunlu ertelemelerin festival ekosisteminde yarattığı olumsuz sonuçlara dikkat çeken metin, film endüstrisi için önem taşıyan festivallerin desteklenmesi için iki temel gerekçe sunmuştur. Bunlardan ilki, festivallerin film toplulukları aracılığıyla yerel kalkınma süreçlerine sağladığı kültürel katkılarla ilişkilidir. Çağrı metninde yer alan ikinci gerekçe ise, film festivallerinin yerel ekonomilere ve işgücüne sağladığı katkı ile açıklanır. Bununla bağlantılı olarak, pandemi koşulları nedeniyle çevrim içi platformlarda gösterimler düzenlemeyi tercih eden film festivalleri; yalnızca teknolojik bir süreçle değil aynı zamanda toplumsal, kültürel ve tarihsel anlamda birtakım sonuçlarla karşı karşıya kalır (Bakker, 2015, s.10).

Yirmi birinci yüzyılın başında ortaya çıkan ilk çevrim içi film festivali etkinlikleri, çok farklı coğrafyalarda kendisini göstermiştir. Örneğin, 2000 yılında Brezilya’da gerçekleştirilen *Fluxus Festival*, kendisini web üzerinde kişiye özgü, bağımsız, yaratıcı bir alan olarak tanımlayarak yola çıkmıştır. 2001 yılında İspanya’da *La Fábrica* kolektifi tarafından kurulan *Notodofilmfest*, görsel ve işitsel medya alanında internet ve yeni medya aracılığıyla yaratıcılık faaliyetleri sürdüren genç insanlara destek olmak amacıyla kurulmuştur. Kısa sürede uluslararası bir görünürlük elde eden *Notodofilmfest*, 2017 yılına kadar düzenlenen 14 festival boyunca 13.000 kısa film gösterimi yapmış ve 58 milyon seyirciye ulaşmıştır (Taillibert, 2018, s.33).

İlk yıllarında geniş izleyici kitlelerine ulaşma konusunda başarı yakalamış olan çevrim içi film festivalleri, zaman içinde film endüstrisinin aktörleri tarafından yeni bir etkinlik stratejisi olarak keşfedilmeye başlar. 2007-2008 yıllarında yeniden ivme

¹⁴ **Why Film Festivals Matter? Call to Policy-makers from 41 International Film Festivals and Trade Associations.** (2020, Eylül). FIAPF. Erişim adresi: <https://covid.fiapf.org/2020/09/01/call-in-support-to-international-film-festivals/>

kazanan çevrim içi film festivallerinin hikayesi, fiziksel ve yüz yüze gerçekleşen film festivallerinin hikayesinden birçok açıdan farklı değildir. Dünyanın farklı bölgelerinde faaliyet gösteren kimi çevrim içi film festivali etkinlikleri belirli finansal desteklerle ayakta kalabilmiş ve seyirci kitlesini genişletebilmişken, diğerleri kısa bir süre gerçekleştikten sonra faaliyetlerine son vermiştir (Taillibert, 2018, s.34). Dijitalleşmenin artık tamamlanmış bir süreç olduğuna ve film festivallerini düşünürken ele alınması gereken önemli bir olgu olduğuna dikkat çeken Marijke de Valck, yeni iletişim teknolojilerinin festivallerini etkilediği alanları şu şekilde sıralar: (1) melez (*hybrid*) formlarla ortaya çıkan yeni estetik trendler ve değişen programlama stratejileri; (2) multimedya şirketlerin faaliyet gösterdikleri alanlarda gerekli olan yeni gereksinim ve kurallara film festivallerinin ayak uydurma zorunluluğu (de Valck, 2008, s.17). Tüm bunlarla ilişkili olarak; çalışmanın bu bölümünde sergilenen özgün saha araştırması, hem festival düzenleyicilerinin hem festival seyircilerinin Türkiye koşullarında söz konusu kurallara ve gereksinimlere nasıl ayak uydurmaya çalıştığını konu edinmektedir.

3.1. Araştırmanın Yöntemi, Tasarımı ve Sınırlılıkları

W. Lawrence Neuman, bir araştırmanın amaçlarını ve çeşitlerini tanımlarken; keşifsel, açıklayıcı ve betimleyici olmak üzere üç ayrı kategori belirlemiştir. Keşifsel araştırma türü, çevrimiçi film festivallerini ele alırken dikkate alınabilecek en uygun araştırma şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü keşifsel araştırma, “*yeni bir mesele hakkında çok az şey bildiğimizde ya da hiçbir şey bilmediğimizde ve hiç kimse henüz onu keşfetmediğinde kullanırız*” (Neuman, 2020, s.89). Çevrim içi film festivalleri, pandemi koşullarının dayattığı bir durum olarak yeniden keşfedildiği için; çalışmanın bu bölümünde, festivallerin çevrim içi gösterim platformlarıyla kurduğu ilişkinin festival deneyimi üzerindeki etkileri, iki bakış açısı etrafında şekillenecektir: (1) festival düzenleyicileri ile yapılan derinlemesine görüşmeler; (2) çevrim içi film festivali seyircileri ile yapılan derinlemesine görüşmeler.

Burada her iki perspektifi birlikte ele almanın, medya ve iletişim çalışmaları açısından (ekonomi-politik ve kültürel çalışmalar ayrımı nedeniyle) birbiriyle örtüşmeyeceği gibi bir çıkarıma varılabilir. Fakat Douglas Kellner, eleştirel ekonomi-politik yaklaşımı ile kültürel çalışmalar arasındaki ayrımın yanlış ve yapay bir

kamplaşma biçimi olduğunu, iletişim çalışmalarının her iki yaklaşımdan aynı oranda faydalanarak çok-perspektifli bir yöntem tarzı geliştirmesi gerektiğini belirtmiştir. Medya kurumları hakkındaki yapısal çözümlemelerden, kültürel ürünlerin metinsel ve söylemsel analizine kadar çok çeşitli biçimlerde şekillenen iletişim çalışmalarında kullanılan yöntemsel modeller arasındaki bölünme eğilimini eleştiren Kellner, tek taraflı yaklaşımlara karşı çıkmıştır (Kellner, 2021, s.174). Medya ve iletişimde izleyici alımlaması söz konusu olduğunda süreçlerin çok daha karmaşık olduğunu ve incelikli bir strateji geliştirme ihtiyacını öne çıkaran Kellner, alımlama çalışmalarının tek taraflılığına sıkışıp kalmadan, ekonomi-politik yaklaşımından da aynı anda beslenen çok yönlü bir kültürel çalışmalar inşa etmenin önemine vurgu yapar. Kellner'in buradaki temel amacı, *“izleyicilerin kültürü benimserken başvurdukları çoklu özne konumlarını ve farklı bakış açılarını betimleyebilecek bir alımlama çalışmaları”* inşa etmenin yolunu açmaktır (2021, s.198). Çevrim içi festivalleri, Douglas Kellner'in ortaya koyduğu söz konusu yöntem perspektifini uygulamak için oldukça elverişlidir. Dijital teknolojiler bir yandan seyircilerin festival deneyimini çok katmanlı bir düzlemde dönüştürürken, diğer yandan festivallerin ekonomik ve kurumsal yapılarındaki analizlere odaklanmayı gerektirir. Her iki bakış açısının (festival seyircilerinin ve düzenleyicilerinin) deneyimlerini ve görüşlerini bir arada değerlendirmek, çevrim içi film festivali olgusunun karmaşıklığını bütüncül bir pencereden ele almamıza olanak tanıyacaktır. Bu kapsamda, ilk olarak çevrim içi internet teknolojilerinin film festivallerindeki uygulama biçimleri ele alınacak olup, festival düzenleyicileri ile yapılan derinlemesine görüşmeler değerlendirmeye tabii tutulacaktır. Festival düzenleyicilerinin görüş ve deneyimlerinden yola çıkarak, çevrim içi gösterim platformları ile film festivalleri arasında gelişen ilişki biçimlerini görünür kılmak, pandemi öncesinde ve sonrasında uygulanan farklı stratejiler arasında karşılaştırmalar yapmak, bu ilişkiyle festival ekosistemindeki güç ilişkilerinde şahit olunan dengesizliklerin ve eşitsizliklerin haritasını ortaya çıkarmak büyük önem taşımaktadır. Bu noktada, araştırma evrenindeki film festivallerini belirleme kriterleri, bir soru işareti olarak kendisini göstermiştir.

FIAPF, uluslararası film festivallerini iki temel nitelik etrafında şu şekilde tanımlar: (1) uluslararası çapta akredite edilmiş önemli sayıda endüstri, basın ve medya temsilcisi ile genel kamuoyunun dahil olduğu, izleyicilere dünya filmlerinin gösterimini sağlayan bir etkinlik; (2) önceden belirlenmiş bir şehirde sınırlı bir süre

için, yılda bir veya iki defa gerçekleşen etkinlik (akt. Kamleitner, 2020, s.21). Bununla birlikte sivil toplumla, sinema kültürüyle, gösterim mekânları ve film endüstrisiyle çok farklı ilişki biçimleri geliştirmiş olmaları nedeniyle film festivallerini tanımlamaya giriştiğimizde veya onların nasıl organize olduğunu anlamaya çalıştığımızda belirsizlikler ortaya çıkabilir (Brugess ve Kredell, 2016, s.161). Örneğin Cannes Film Festivali bir yandan uluslararası ölçekte pek çok film festivaline örnek bir model oluştururken, bu festivali kaynak olarak alan etkinliklerin de kendi içerisinde apayrı dinamikler bulunur ve ortaya çıkan benzerlikleri ya da farklılıkları tespit etmek önem kazanır. Bu nedenle film festivallerinin diğer kurumlarla, yeni iletişim teknolojileriyle ve film endüstrisiyle kurduğu ilişkileri anlamak, temel anlamda film festivallerini tanımlama biçimlerimize ve onların nasıl işlediğini görmemize katkı sağlayacaktır (Brugess ve Kredell, 2016, s.162).

FIAPF'ın kategori sisteminin de ötesinde, film festivalleriyle ilgili çok çeşitli değişkenlere bağlı olarak tanımlamalar ortaya konabilir. Skadi Loist'e göre, Cannes Film Festivali ve Berlin Film Festivali gibi üst düzey etkinlikler, Avrupa Film Pazarı'nı (European Film Market – EFM) temsil ederken, Sundance ve TIFF (Toronto International Film Festival) gibi festivaller Amerikan film pazarının etkisinde faaliyet yürütür. Diğer uluslararası festivaller ise, üst düzey festivallerin endüstriyel faaliyetlerinin dışındaki mevsimsel dönemlerde ortaya çıkarlar. Bu tür film festivalleri *“belgesel filmler, ulusal sinemalar veya LGBTQ+ filmleri gibi belirli ve farklı türlere odaklanarak, daha kişiselleştirilmiş film deneyimlerine olanak tanırırlar”* (Loist, 2016, s.50). Tematik film festivalleri olarak kategorize edebileceğimiz bu tür etkinlikler, filmleri belirli bir izleyiciye belirli sorunlar ve başlıklar etrafında sunmayı tercih ederler. Ayrıca, çoğu festival ticari dağıtımı sınırlı olsa bile genellikle güncel ve izlemeye değer görülen filmlerden seçkiler oluşturmasına rağmen, uzun metrajlı kurmaca filmlere ağırlık vermektedir. Bununla birlikte, animasyon, belgesel, kısa film, bilim-kurgu, etnografi veya çocuk filmleri gibi farklı biçimlere, türlere ve temalara özel olarak hazırlanmış etkinliklerin sayısı azımsanmayacak derecede çoktur. Bu tür film festivalleri, sinemanın çeşitli alanlarına ilgi gösteren adanmış seyircileri veya sinemacıları kendisine çekmekle kalmayıp, güçlü bir yerellik etrafında kendisini inşa eder (Wong, 2011, s.53). Jenet Harbord ise, film festivallerini, ticari amaçların ve profesyonel sinema bilgisinin iç içe geçtiği karma mekânlar olarak tanımlar. Festivaller aracılığıyla film kültürlerinin küresel çapta finansal bir etkileşime girdiğini

dile getiren Harbord'a göre, film festivalleri bağımsız sinemacıları, özel sermayeyi, yerel ve uluslararası basını ve sponsorların yürüttüğü reklam faaliyetlerinin bir araya getiren ve bütün bunları birbirine bağlayan bir söylem birliğinin oluşturulmasına ön ayak olan karmaşık alanlardır (2002, s.60).

Roya Rastegar, festivalleri tanımlarken endüstri temelli ve topluluk temelli olmak üzere iki ayrı başlık sunar. Endüstri temelli film festivalleri, sinema dünyasındaki aktörlere (dağıtımıcılar, eleştirmenler, yönetmenler vb.) daha önce gösterime girmemiş filmleri sunma ve bu filmleri daha geniş bir seyirci kitlesine ulaştırma çabası içerisindedir. Topluluk temelli film festivalleri ise genellikle ulusal köken, cinsel kimlik ve film türü gibi başlıklar üzerine inşa edilmiş, sinema endüstrisi içinde daha marjinal kalan ortaklaşa düşüncelerin ve deneyimlerin kültürel temsili için alan açmayı amaçlamıştır (2016, s.187). Festivaller kıtadan kıtaya, seyirciden seyirciye çeşitli sosyal, ekonomik ve kültürel ilişkiler üzerinde şekillenir. Bir hafta ya da daha fazla süren uluslararası film festivallerinin yanı sıra dünyanın farklı şehirlerinde daha yerele hitap eden film festivalleri de mevcuttur. Bu nedenle, film festivali olgusu hakkındaki keskin tanımlamalar ve açıklamalar çoğu durumda yetersiz kalmaktadır. (Wong, 2011, s.12).

Festivallerin başlangıç aşamasında filmlerin kendisi tarafından tanımlandığını dile getiren Wong'a göre, "festival filmi" olgusu en basit tabirle festivalleri birincil gösterim mekânı olarak tercih eden filmleri tarif eder (2011, s.5). Rick Altman, metinsel karakterleri yerine gösterildikleri mekânların değerine göre sınıflandırılan festival filmi türünü, iki farklı bakış açısıyla değerlendirmektedir. Altman'ın film türlerine ilişkin sunduğu ilk bakış açısı, temel insan ihtiyaçlarını ve endişelerini ele alan, burada kurulan ortaklık ya da benzerliklerden yola çıkan bir çerçeve sunar. Yazarın film türlerini tanımlarken ele aldığı ikinci bakış açısı ise, film metinlerinin hangi biçimlerde deneyimlendiğini ve okunduğunu temel almaktadır. Buna göre film türleri, ağırlıklı olarak belirli okuma stratejilerini yöneten ve destekleyen kurumları ifade eder; yani söz konusu olan film türlerinin de kendi başına kurumsal bir nitelik kazandığı bir aşamanın varlığıdır (Altman, 1999, s.90-91).

Cindy Wong, festival filmlerini, türler, oyuncular veya öykülerden ziyade, genellikle belirli yönetmenlerle ya da belirli okullar, gruplar veya ülkelerle özdeşleştirilen çalışmalar olmaları nedeniyle kitlesel Hollywood yapımlarından farklı bir yere konumlandırmıştır. Bu nedenle festival filmleri çoğunlukla sanat sinemasıyla

karakterize edilir. Böylece her iki kategori de filmleri kanonik bir düzeyde ele alır ve akademik saygıyı ya da eleştirel bir ilgi duygusunu paylaşır (Wong, 2011, s.72-73). Sanatın kurumsal mekanizmaların ürettiği bilgi ve yetkinlikle tanımlandığını dile getiren Lalehan Öcal, festivallerin kurumsallaşmış sanat dünyası niteliğini festival filmi türünün şekillenmesinde temel rol oynayan faktörlerden birisi olarak görmüştür. Bu nedenle *“festivaller adeta filmlerin üstün sanatsal niteliklerinin güvencesindedirler”* (Öcal, 2021a, s.307). Bununla birlikte, festival filmi kavramının da tıpkı film festivali kavramında olduğu gibi kesin bir tanımlamasını yapmak zordur. Bir filmin festival filmi olarak kabul edilip edilmeyeceğini belirleyen birçok etmen bulunur. Tamara Falicov, bu nedenle festival filminin ne olduğundan ziyade ne olmadığına ilişkin birtakım özellikler sıralayarak çerçeve çizmeye çalışmıştır. Örneğin, genellikle yüksek bütçeli, benzer anlatı özelliklerine sahip, hızlı ve aksiyon türündeki filmler festival filmi kategorisinde değerlendirilmez (Falicov, 2016, s.213).

“Festival filmi” kavramıyla ilişkili olarak çevrim içi film festivalleri söz konusu olduğunda ele alınması gereken bir diğer unsur “webfilm” kavramıdır. Simone Kurtzke, webfilm olgusunu yeni medya literatüründeki tartışmalarla birlikte ele aldığı doktora tezinde; kavramın internet aracılığıyla gösterilen kısa filmleri tanımlamak için ortaya çıktığını ve çevrim içi film festivallerinin gelişimiyle yakından ilişkili olduğunu belirtir. World Wide Web¹⁵ (WWW) üzerinden gösterilen ve yayımlanan filmleri sinemanın yeni bir alt kategorisi olarak değerlendiren bu kuramsal yaklaşım, internet teknolojilerini yeni bir dağıtım aracı olarak görmeyi tercih etmiştir. Özellikle dijital teknolojilerin kısa filmlerin üretiminde, gösteriminde ve dolaşımında yarattığı dönüşümlere odaklanan “webfilm” kategorisi, aynı zamanda bağımsız film üretiminde de bir dönüm noktası olarak görülmüş ve yeni bir sanat biçimi olarak ele alınmıştır (Kurtzke, 2003, s.92-93)

“Film festivali”, “festivali filmi” ve “webfilm” gibi kavramlar etrafındaki ilişkisellik çerçevesinde; araştırma evrenine dahil edilen festivallerin seçimindeki kriterler, Türkiye’deki ve dünyadaki festival ekosisteminde mümkün olan en geniş yelpazeyi ele almak amacıyla faaliyet gösterdikleri uzmanlık alanlarına ve film

¹⁵ İnternetin uluslararası bir ağa dönüşmesini sağlayan World Wide Web teknolojisi, Tim Berners Lee tarafından 1991 yılında geliştirilmiştir. İnternetteki içeriklerin ve (metinsel, görsel ve işitsel) her türlü materyalin ulaşılabilir olması ve bilgisayarlar aracılığıyla kurulan bağlantının inşa edilmesi anlamına gelen bu teknoloji, kişisel dijital araçların küresel bir ağ şeklinde karşılıklı olarak birbirine bağlanmasını sağlamaktadır (Çakır, 2015, s.24).

türlerine göre belirlenmiştir. Bu çerçevede, yukarıda bahsi geçen ve Mart 2020 - Aralık 2021 tarihleri arasında düzenlenen 5 ayrı film festivalinin 7 yöneticisi ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Söz konusu festivaller Tablo1.1.'deki gibidir:

Festival	Festivalin Odaklandığı Film Türü	Düzenlendiği Şehir	Festivali Tanımlayan Temel Özellik ve Uzmanlık Alanı
<i>İKSV Uluslararası İstanbul Film Festivali</i>	Güncel ve ulusötesi sanat sineması	İstanbul	Ulusal sinema üretimi ve yerellik
<i>Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali (BIFED)</i>	Belgesel film	Çanakkale, Bozcaada	Küresel sinema kültürü, ekolojik mücadele, yerellik
<i>Londra Kürt Film Festivali</i>	Kürt sineması	Londra	Ulusal ve küresel sinema kültürü
<i>Uluslararası Canlandırma Film Festivali</i>	Canlandırma sineması	İstanbul	Küresel sinema kültürü
<i>Uluslararası Filmmor Gezici Kadın Filmleri Festivali</i>	Kadın yönetmenlerin filmleri	Gezici	Toplumsal cinsiyet eşitliği

Tablo.1.1 *Araştırma kapsamında ele alınan film festivallerinin nitelikleri*

Çevrim içi film festivalleri söz konusu olduğunda, yalnızca kurumsal ve ekonomik yapı analizlerine odaklanmak yeterli olmayacağı için ve film festivali olgusunun temelinde seyircilerin öznel deneyimleri yer aldığı için; çalışmanın ikinci düzlemi, çevrim içi film festivallerini deneyimleyen seyirciler ile gerçekleştirilen derinlemesine görüşmeleri kapsamaktadır. Bu çerçevede; yukarıdaki sözü edilen tarihlerde araştırma evrenindeki çevrim içi film festivallerini takip etmiş, farklı meslek gruplarında yer alan, 18-45 yaş arasındaki 15 seyirci ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bunu yaparken seyircilerin çevrim içi festivalleri ile kurduğu ilişkilerin yanı sıra, sinemaya gitme pratikleri ve çevrim içi izleme deneyimleri ele

alınmıştır. Araştırma kapsamında görüşme yapılan seyirciler için “seyirci I, seyirci II” şeklinde bir isimlendirme benimsenmiştir. Görüşme yapılan seyircilerin sosyodemografik durumları Tablo 1.2’de özetlenmiştir:

	Eğitim Durumu	Yaşadığı Ülke/Şehir	Meslek
<i>Seyirci I</i>	Lisans	İstanbul	Siyaset Bilimi Öğrencisi
<i>Seyirci II</i>	Lisans	Eskişehir	Uluslararası İlişkiler Öğrencisi
<i>Seyirci III</i>	Lisans	İstanbul	Yazılımcı
<i>Seyirci IV</i>	Lisans	Ankara	Şehir Plancısı
<i>Seyirci V</i>	Lisans	Kocaeli	Sanat Yönetmeni
<i>Seyirci VI</i>	Lisansüstü	İstanbul	Psikolog
<i>Seyirci VII</i>	Lisansüstü	Mardin	Doktora Öğrencisi
<i>Seyirci VIII</i>	Lisans	İstanbul	Hemşire
<i>Seyirci IX</i>	Lisans	Ankara	Sinema Yazarı
<i>Seyirci X</i>	Lisansüstü	Sivas	Akademisyen
<i>Seyirci XI</i>	Lisansüstü	İstanbul	Ressam
<i>Seyirci XII</i>	Lisansüstü	Ankara	Gazeteci
<i>Seyirci XIII</i>	Lisansüstü	İtalya	Film Restorasyonu Uzmanı
<i>Seyirci XIV</i>	Lisans	İspanya	Yönetmen
<i>Seyirci XV</i>	Lisans	İstanbul	İşletmeci

Tablo 1.2. *Görüşme yapılan seyircilerin sosyodemografik nitelikleri*

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi; araştırma kapsamında görüşme yapılan seyircilerin tamamı lisans ve lisansüstü eğitim seviyesindedir. Görüşme yapılan seyircilerin 6’sı İstanbul’da, 3’ü Ankara’da, geriye kalanlar ise Sivas, Mardin, Kocaeli

ve Eskişehir gibi kentlerde ikamet etmektedir. Buna ek olarak 2 seyirci ise Avrupa ülkelerinde ikamet etmektedir. EK-1’de belirtildiği üzere, görüşme yapılan seyircilerin 10’u kadın 5’i erkektir.

Araştırmacı, seyircilerle sosyal medya ve ikincil tanıdıklar vasıtasıyla iletişim kurmuş ve kartopu tekniğiyle diğer seyircilerle iletişime geçmiştir. Bu noktada araştırmacının daha önce çeşitli film festivallerinde gönüllü olarak çalışmış olması, çeşitli sinema atölyelerine katılmış olması seyircilerle irtibat kurulması açısından avantaj sağlamıştır. 15 seyirciyle yapılan görüşmelerin ardından doyum noktasına ulaşıldığı için görüşmeler bu aşamada sonlandırılmıştır.

Araştırma kapsamında görüşme yapılan seyircilerin genel olarak sinemaya gitme alışkanlıkları hakkında da sorular sorulmuştur. EK-2’de yer verilen görüşme kılavuzunda görüldüğü gibi; seyircilerin vizyon filmlerini hangi mecralar aracılığıyla takip ettikleri, hangi sıklıklarla film izledikleri ve hangi film türlerini tercih ettikleri ele alınan konular arasında yer almıştır. Bunlara ek olarak; sinemaya gitme pratiklerinin ölçülmesi amacıyla, film öncesinde ya da sonrasında hangi faaliyetlerde bulundukları, nasıl bir toplumsal etkileşim sürecinden geçtikleri ve sinema salonlarına alternatif olarak çevrim içi platformları ne şekillerde deneyimledikleri ele alınan diğer konular arasında yer almıştır. Görüşmeler sonucunda, 15 seyircinin 10’u ayda ortalama 3 ya da 4 film izlediğini belirtirken; 12’si vizyon filmlerini genellikle çevrim içi platformlar üzerinden takip ettiğini belirtmiştir. 15 seyirciden 6’sı çoğunlukla güncel sanat filmlerini tercih ettiğini, 4’ü herhangi bir film türünde ayırım yapmadığını belirtmiştir. Geriye kalan 5 seyirci ise diğer film türlerini tercih ettiğini belirtmiştir. Görüşmelerde, sinema salonlarına tek başına gitmeyi olumlu bir şekilde değerlendiren seyirci sayısı 8 iken; 7 seyirci, film öncesinde ve sonrasında arkadaşları ya da ailesiyle bir araya gelmenin olumlu yönlerine vurgu yapmıştır. Buna ek olarak görüşme yapılan 15 seyirci arasında 4 seyirci dijital platformlarda film izlerken (ışığı ve telefonu kapamak, yemek yememek gibi) belirli kurallar dahilinde hareket ettiklerini belirtmiştir.

Bu noktada, araştırmadaki temel sınırlılıklardan söz etmek gerekirse, söz konusu tarihler arasında gerçekleştirilen çevrim içi film festivallerini takip etmiş seyircilerin tespiti önemli bir husus olarak karşımıza çıkar. Örneğin, görüşme talep edilen bir

seyirci, pandemi döneminde internet bağlantısının yetersiz olması nedeniyle herhangi bir film festivalini çevrim içi olarak takip etmediğini dile getirmiştir. Yine başka bir seyirci, çalışma hayatının yoğunluğu nedeniyle film festivallerine vakit ayırmadığını, bu sebeple görüşmeye de vakit ayıramayacağını belirtmiştir. Böylece, araştırma evrenindeki seyircilerin belirlenme aşamasında ayrıntılı ölçütlerden ziyade iki temel nitelik belirlenmiştir: (1) Yukarıda belirtilen film festivallerini çevrim içi yayın platformları aracılığıyla ücretli veya ücretsiz bir şekilde takip etmiş olmak; (2) Daha önce yüz yüze/fiziksel olarak gerçekleşmiş bir film festivaline seyirci olarak katılmış olmak.

Yapılan derinlemesine görüşmeler aracılığıyla, festivallerin düzenlenmesinde görev alan yöneticiler ile festival seyircileri arasında kurulacak bir diyaloga zemin hazırlamak, çevrim içi internet teknolojilerinin festivallere sağladığı avantajları ve dezavantajları bir bütün halinde görebilmek amaçlanmıştır. Bu görüşmeler ışığında, seyircilerin kültürel ürünlere ve film festivali etkinliklerine erişiminin önündeki siyasal, toplumsal, ideolojik ve kültürel engelleri görünür kılınmak; çevrim içi film festivallerindeki seyir deneyiminin hangi koşullar altında şekillendiğini incelemek, mekânsal koşullardaki değişimlerin festival deneyimi üzerindeki etkilerini yeniden değerlendirmeye tabii tutmak gibi hedefler belirlenmiştir. Görüşme yapılan festival düzenleyicileri ve seyirciler hakkındaki bilgilere, görüşmelerin hangi koşullarda ve tarihlerde gerçekleştirildiği hususundaki bilgilere EK-1’de, görüşme kılavuzlarına ise EK-2’de ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

Pandemi döneminde film festivallerini araştırmanın barındırdığı bir diğer sınırlılık çok farklı şehirlerde, farklı tarihlerde ve farklı uygulamalar ekseninde gerçekleşen çevrim içi film gösterimleridir (Smits, 2021, s.12). Bu durumla ilişkili olarak David Morley’in televizyon izleyicileri üzerine yaptığı çalışmalardan ilham alan Vail ve diğ., seyircilerin evlerde film festivallerini deneyimleme pratikleri konusunda farklı bir duyarlılık geliştirmenin önemine vurgu yaparlar. Çünkü günümüzün medya ikliminde izleme deneyimi oldukça esnek ve dinamik bir hâl almış, seyirciler birden fazla cihaz, platform ya da dijital mekânda içerikleri takip etmeye başlamıştır. Böylece, çevrim içi film festivali seyircilerinin tespit edilmesi, araştırmacılar için oldukça zor bir süreç haline dönüşmüştür (Vail ve diğ., 2023, s.85). Bu nedenle seyircilerin tespiti aşamasında ele alınan kriterler, daha kapsamlı

duyarlılıklar belirlenerek düşük tutulmuştur. Bununla ilişkili bir diğer sınırlılık, çalışmada ele alınması hedeflenen diğer film festivallerinin yöneticileri ile irtibat kurma konusunda yaşanan sorunlar olmuştur. Bu bağlamda Münih Türk Film Günleri, Uluslararası İşçi Filmleri Festivali¹⁶ ve Engelsiz Filmler Festivali gibi etkinliklerin yöneticileriyle iletişime geçilmiş fakat herhangi bir geri dönüş alınamamıştır. Ayrıca, söz konusu sınırlılıkların aşılması amacıyla, araştırmacı, 12-16 Ekim 2022 tarihleri arasında gerçekleşen BIFED’de gönüllü olarak çalışmış, pandemi sonrasında festivallerin durumunu birinci elden deneyimlemiş, festival ekibiyle vakit geçirmiş ve yöneticilerin yanı sıra etkinliği takip eden iki seyirciyle derinlemesine görüşme gerçekleştirmiştir. Bu kapsamda, katılımcı gözlem yoluyla elde edilen bilgiler, festival arşivinde yer alan veriler ve görseller, değerlendirme sürecinde dikkate alınmıştır.

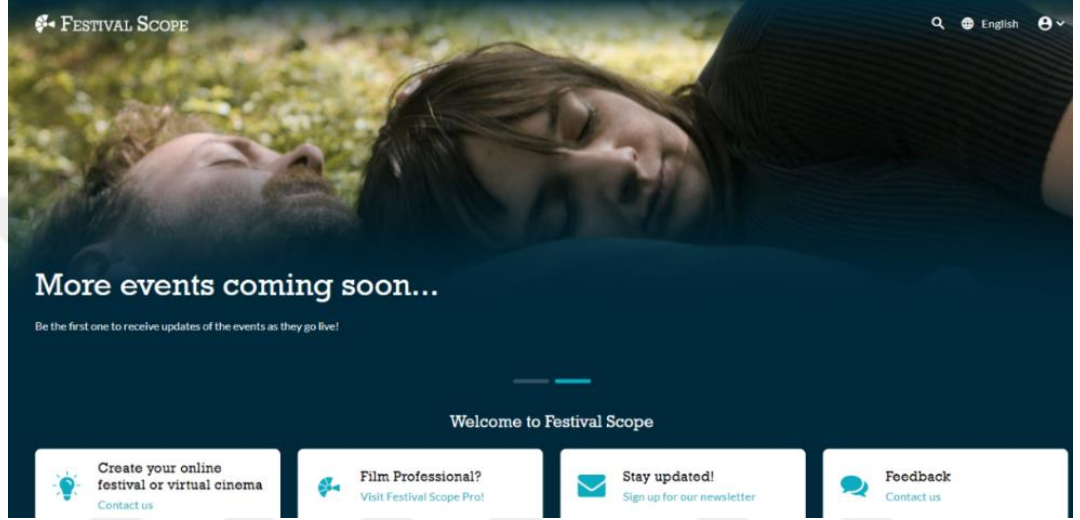
3.2. Tanımlamalar, İşleyiş Biçimleri ve Uygulamalar Ekseninde Çevrim İçi Film Festivalleri

Tıpkı fiziksel ve yüz yüze gerçekleşen film festivallerini olduğu gibi, çevrim içi film festivallerini de tanımlamak oldukça zordur. Film Festivali Araştırma Ağı’nın (*Film Festival Research Network – FFRN*) internet sitesinde yer alan kaynakça bölümünde, çevrim içi film festivalleri için ayrılan başlık, 11 Mart 2022 tarihinde “*Film Festivalleri ve Yeni Medya Platformları*” şeklinde güncellenmiştir. Bu değişiklik, iPhone veya mobil cihazlara odaklanan film festivalleri gibi yeni medya içeriği ve platformlarıyla şekillenen film festivallerinin ortaya çıkışı dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir.¹⁷ Üstelik yeni medya platformlarının varlığı, artık *video-on-demand* (seç-izle) kavramının *festival-on-demand* (festivalini seç-izle) şeklinde algılanmasına sebep olan uygulamalara kapı aralamıştır. Film festivallerini karakterize eden etkinlik mantığını dijital dünyaya aktaran *Festival Scope* uygulaması bu bağlamda önemli bir örnek teşkil eder. Başlangıçta sinema profesyonellerine yönelik kurulan, fakat daha sonra seyircilerin festival seçkilerini internet üzerinden

¹⁶ Uluslararası İşçi Filmleri Festivali’nin pandemi döneminde çevrim içi gösterim platformlarını hangi stratejiler etrafında kullandığını film endüstrisindeki derinleşen sorunlarla ve eşitsizliklerle birlikte ele alan Özgen-Tuncer’in (2020) çalışması, özellikle çevrim içi film festivallerinin Türkiye’deki uygulamaları açısından önemli bir yerde durmaktadır.

¹⁷ Erişim tarihi, 03.12.2022: <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/9-specialized-film-festivals/9-4-online-film-festivals/>

izlemelerini sağlayan bir platform olarak hareket eden *Festival Scope*, festival seyircileri arasında bir ağ oluşturma arzusuyla şekillenir. Bunu gerçekleştirmek her ne kadar zor olsa da platformun temel hedefi, daha erişilebilir ve ucuz bir festival deneyimini seyircilere ulaştırmak olmuştur (Taillibert ve Vinuela, 2021, s.106-107). Tüm bunlarla ilintili olarak bu bölümde, çevrim içi film festivallerine ilişkin çalışma kapsamında belirlenen sorular ve sorunlar çerçevesinde tematik bir analiz gerçekleştirilecektir.



Görsel 3.1 *Festival Scope* web arayüzü. (Kaynak: <https://www.festivalscope.com/>)

3.2.1. Teknoloji ve Film Festivali Ağları Arasındaki İlişki Üzerine

Film festivallerini “organizasyon” kavramı yerine geliştirdikleri toplumsal ve kültürel ilişkiler ölçüsünde bir “ağ” (*network*) olarak tanımlayan Marijke de Valck, kendi sürdürülebilirliklerini sağlamak ve hayatta kalmak adına ürettikleri stratejilere vurgu yapar. Festivaller daha geniş ve uluslararası ölçekteki ağlar içinde kendi konumlarını sürekli olarak yeniden tanımlarlar ve gerçekleşen dönüşümlere uyum sağlarlar. Bu durum festivaller için hem bir zayıflığı hem de bir gücü temsil etmektedir. Farklı aktörlerin beklenti ve çıkarlarını karşılamak durumunda kalan uluslararası film festivalleri, hayatta kalmaya çalışırken kültürel kurumlar olarak daha kırılgan hale gelir (de Valck, 2007, s.207). Söz konusu kırılganlık, bir yandan film festivallerinin diğer kurumlarla kurduğu ilişkileri yeniden düzenlediği gibi, uluslararası ağların da varlığını sorgulamamızı gerektiren bir süreç halini almıştır:

“Uluslararası festivallerle ilgili çok ciddi sorunlar var. O yüzden bunların dışında görüyoruz kendimizi. Festival ağları neler yapar vesaire bunlarla

ilgili değiliz. Kendimize göre bir iş yapış tarzımız olduğu için belirli birtakım yapıların tam anlamıyla bir parçası olmadık ve sorunlar yaşadık. Bu anlamda BIFED'in daha yalnız bir festival olduğunu söyleyebiliriz. Bir şeyin parçası değiliz ama yavaş yavaş ortaklık yaptığımız ve çok sevdiğimiz, kardeş festival diyebileceğimiz hem yurt dışından hem yurt içinden kurumlar ve organizasyonlar elbette var ve onlarla iş birliği içinde olmayı çok önemsiyoruz" (BIFED Festival Koordinatörü Ethem Özgüven ile yapılan 10.12.2022 tarihli kişisel görüşme).

Özgüven'in BIFED'i "yalnız bir festival" olarak tanımlıyor olması, çevrim içi film festivalleri söz konusu olduğunda ortaya çıkan tanımlama sorunlarını haklı çıkarmaktadır. Belirli bir aşamadan sonra festivaller arasında ayrımlar yapmak ve keskin tanımlamalar ortaya koymak zorlaşır çünkü her festivalin kendine has çalışma prosedürleri ve hedefleri bulunur. Bu nedenle, her festivalin çevrim içi gösterim platformlarını kullanma biçimleri de farklı koşullar altında şekillenmiştir. Dijital teknolojiler festival mekânlarını genişletme işlevi görür ve bu teknolojilerin gelişimi film festivallerini nasıl düşünüp tanımladığımıza dair ontolojik bir sorgulamayı gerekli kılmıştır (Stevens, 2018, s.14). Bununla birlikte, bir film festivalinin internet teknolojileri aracılığıyla seyircilerine ulaşması, küresel festival ağlarında köklü bir değişime yol açmaz ve bu ağların aldığı yeni biçimleri dikkate almayı gerektirir:

"Çevrim içi olanakların uluslararası film festivali ağlarındaki dengelerde büyük bir değişiklik yarattığını söyleyemeyiz. İstanbul Film Festivali'nin uluslararası festival ağındaki yeri ile Türkiye'deki yerini ayrı ayrı değerlendirmek lazım. Uluslararası alanda A sınıfı film festivali olma kriterlerini karşılamak gibi bir hedefimiz hiç olmadı. 1988'de FIAPF'a akredite olmasıyla, uluslararası alanda tanınmış ve saygın sinemacıların da İstanbul Film Festivali'ni keşfetmiş olması önemliydi. Ama bunu gerçekleştirmek için A sınıfı festival olmak gerekmiyor" (İstanbul Film Festivali Çevrim İçi Gösterim Koordinatörü Yusuf Pinhas ile yapılan 01.12.2022 tarihli kişisel görüşme)

Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin 1983-2006 yılları arasında direktörlüğünü yapan ve gelişiminde önemli bir pay sahibi olan Hülya Uçansu, anılarında 1988 yılındaki FIAPF akreditasyonu ile ilgili ayrıntılı bilgiler sunmuştur. Bu dönemde festivalin FIAPF akreditasyonu için başvuruda bulunmuş olmasının en önemli nedenlerinden birisi, filmleri izleyicilere ulaştırırken yaşanan sorunlardır. Örneğin, festival programında daha geniş bir seyirci kitlesine ulaşabilmek amacıyla daha güncel ve popüler filmlere yer vermeyi amaçlayan festival yönetiminin önündeki en büyük engel, bu tür filmlerin Warner Bros ya da UIP gibi Amerikan şirketlerinin dağıtımıyla gerçekleşmesidir. O dönemde resmi olarak FIAPF üyesi olmayan

festivallerin bu tür büyük şirketlerin filmlerini gösterme hakkı yoktur. Bunun yanı sıra FIAPF üyesi olmak, film endüstrisinde ve yapımcılar arasında farklı bir “saygınlığı” temsil eder (Uçansu, 2012, s.185-186). 1988 yılının sonbaharında festivalin danışma kurulunda akreditasyon için başvuru kararı onaylandıktan sonra, Hülya Uçansu’nun dönemin FIAPF direktörü Alphonse Brissons ile yaptığı toplantı oldukça ilginçtir. Brissons’un bu toplantıdaki ilk sorusu festivale davet edilen gazeteci sayılarıyla ilişkili olmuştur. Uçansu, rakamı biraz abartarak her yıl elli gazeteci davet ettiklerini belirttikten sonra şu yanıtı alır: *“En az beş yüz basın görevlisi çağırmanız gerekir”* (2012, s.186).

İstanbul Film Festivali’nin kuruluş yıllarındaki bir diğer önemli sorun ise simultane çeviri koşullarıdır. Teknik ve teknolojik olanakların sınırlılığı, festivalin seyircilerle kurduğu ilişkiyi bu dönemde olumsuz yönde etkileyen önemli meselelerden birisi olmuştur (Uçansu, 2012, s.108-109). 1990’lı yıllarda, festival FIAPF üyesi olduktan sonra teknik açıdan değerlendirme yapmak için gelen görevlilerin en çok eleştirdiği konu sinema salonlarındaki gösterim koşullarıdır. Hülya Uçansu hoparlörle yapılan simultane çeviri sistemi yerine, Türkçe çeviri yapılmadan filmlerin özgün dilleriyle gösterilmesini talep eden FIAPH görevlilerini, *“elitist bir yaklaşım”* olduğu gerekçesiyle reddettiklerini belirtmiştir (2012, 187-188).

1951 yılında Berlin Film Festivali’nin kuruluşunun ardından yerel ve küresel ölçeklerde film festivali sayısındaki artıştan endişe duyan FIAPF, bu dönemden itibaren film festivalleriyle yakından ilgilenmeye başlamış ve akreditasyon sistemini festival enflasyonunun önüne geçmek için geliştirmiştir. 2000’li yıllarda ise festivallerle ilgili sistemini yeniden düzenleyen federasyon; uluslararası film festivallerini A (yarışmalı uzun metraj film festivalleri), B (özel alan yarışmalı uzun metraj film festivalleri), C (yarışma içermeyen uzun metraj film festivalleri) ve D (belgesel ve kısa film festivalleri) olmak üzere sınıflandırarak dört ayrı bölüm belirlemiştir (Erkılıç, 2021b, s.8; Öcal, 2021a, s.221-222). İstanbul Film Festivali ise, 1988 yılından beri B kategorisinde yer alan ve halen bu üyeliğini devam ettiren bir kurum olarak faaliyet göstermektedir. Hülya Uçansu, festivalin B kategorisinde yer almasına ilişkin öteden beri süre gelen bir yanlış anlaşılmaya da vurgu yapmıştır. Zaman zaman B kategorisi “ikinci sınıf” gibi algılansa da söz konusu sınıflandırmanın

kalite ya da önem derecesiyle bir ilgisi yoktur. Bu isimlendirme, festivallerin uzmanlaştığı temaları ve türleri tarif eden bir niteliğe sahiptir (2012, s.187).

Hali hazırda çok farklı ölçütlere göre haklarında tanımlamalar ortaya koyabileceğimiz film festivallerinin çevrim içi gösterim platformlarıyla kurduğu ilişki biçimleri iki temel strateji üzerine kuruludur. İlk strateji, herhangi bir festivalin kendi imkânlarıyla kurmuş olduğu bir web sitesi aracılığıyla sınırlı sürede erişime açık olarak gösterimler düzenlemektir. İkinci strateji ise, VOD platformlarıyla ya da bu platformların düzenlenmesi için gereken teknik destek hakkında uzmanlaşan kuruluşlarla yapılan iş birlikleri aracılığıyla şekillenir (Taillibert ve Vinuelas, 2021, 106).

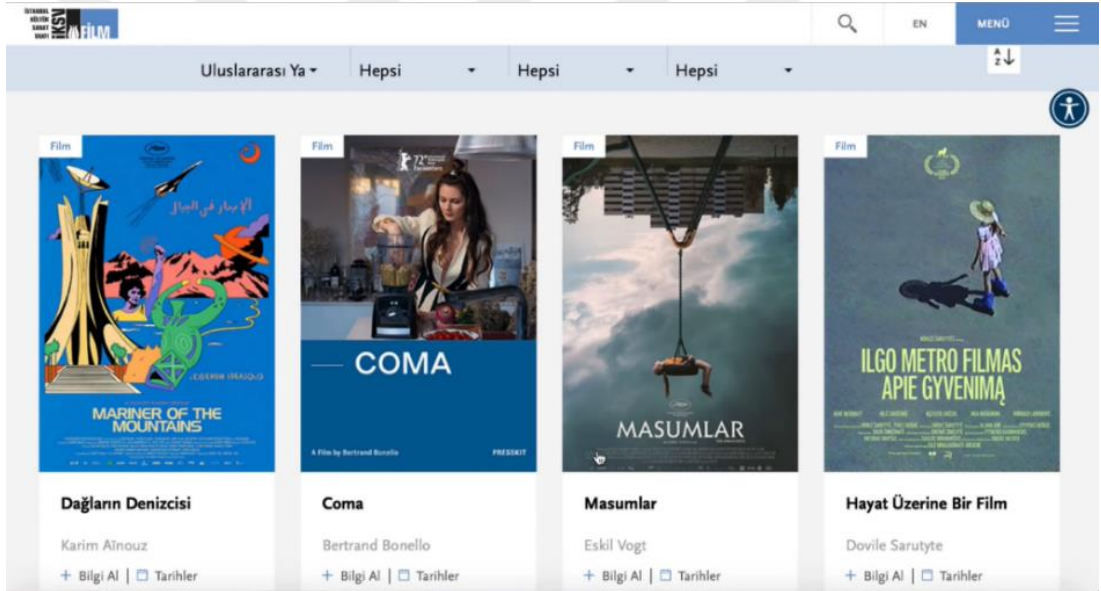
Normal şartlarda 10-21 Nisan 2020 tarihlerinde gerçekleştirilmesi planlanan 39. İstanbul Film Festivali, COVID-19 nedeniyle iptal edilen film gösterimlerini, “*filmonline.iksv.org*” sitesi üzerinden gerçekleştirmiştir. *Festival Scope* platformuyla kurulan ortaklık sayesinde, İstanbul Film Festivali’nin pandemi krizindeki koşullara kısa süre içinde uyum sağladığı söylenebilir. Festivalin aslında pandemi öncesinde platformla belirli bir düzeyde ilişkisi bulunmaktadır. Çevrim içi gösterimler de pandemi süresinde bu iş birliğinin bir sonucu olarak kısa bir sürede organize edilmiştir:

“Biz pandemi öncesinde *Festival Scope*’u bir nevi basın gösterimi odası ya da tırnak içinde “sinematek” olarak kullanıyorduk. Akredite basın mensuplarıyla ve sinema profesyonelleriyle iletişim kurmamızı sağlayan bir platformdu. Pandemi Mart ayında başladığında, direktörümüz hemen temasa geçti. *Festival Scope*’un çevrim içi gösterimler için sağladığı teknik hizmeti kullanmaya başladık bu şekilde. En fazla iki ya da üç hafta içinde görsel tasarımından bütün çevirisine kadar her şeyini tamamladık ve gösterimlere başladık” (İstanbul Film Festivali Çevrim İçi Gösterim Koordinatörü Yusuf Pinhas ile yapılan 01.12.2022 tarihli kişisel görüşme)

İstanbul Film Festivali’ndeki çevrim içi film gösterimleri, 1.200 seyirci sayısıyla sınırlandırılmış ve filmler belirli bir ücret karşılığında satın alındıktan sonra beş gün boyunca (oynatılmaya başladıktan sonra üç gün boyunca) gösterime açık tutulmuştur. Pandemi döneminden itibaren aylık dönemlerle çevrim içi seçkiler sunmaya devam eden festival, yaz aylarında ise açık hava gösterimleri düzenlemiştir. 2020 yılı boyunca fiziksel ve çevrim içi olarak gösterilen 176 film, 190 binin üzerinde seyirciye

ulaşmıştır.¹⁸ İstanbul Film Festivali, ayrıca programında yer alan mayınlı bölge seçkisinin sponsorluğunu yapan VOD platformu MUBI ile ortaklaşa film gösterimleri düzenlemiştir. Festivalin geçmiş yıllarında yer almış 12 ödüllü filminden oluşan bir seçki, bu sayede pandemi döneminde seyirciyle buluşur.¹⁹ Festival, ayrıca YouTube üzerinden yönetmen, yapımcı ve oyuncularla canlı yayınlar gerçekleştirir:

“İstanbul dışına ilk defa bu kadar erişmiş olduk. Film yapımcıları ve yönetmenleri de dahil herkes, bütün dünya evde oturduğu için filmler gösterildikten sonra YouTube’da canlı yayınlar yaptık. Bazı yönetmenlerle direktörümüz bire bir bağlandı. İlk defa böyle bir şey yapıyorduk. Tabi ki zorunluluktan oldu ama hem izlenme sayılarının yüksekliğinden hem de sağ tarafta yorum kısmında festivale ne kadar ilgi gösterildiğini gördük. Normalde elbette filmlerden sonra soru-cevap etkinlikleri olur ama böylesine ilk defa tanık olduk. Bunun çok etkili olduğunu düşünüyorum” (İstanbul Film Festivali Çevrim İçi Gösterim Koordinatörü Yusuf Pinhas ile yapılan 01.12.2022 tarihli kişisel görüşme).



Görsel 3.2 UİFF’nin çevrim içi gösterim web arayüzü. (Kaynak: <https://youtu.be/JOUokWm8DuM>)

İstanbul Film Festivali, çevrim içi film gösterimlerinde uyguladığı stratejinin ardından, pandeminin koşulları hafiflediğinde filmlerin fiziksel mekânlarda seyirciyle buluşmasını önceleyen bir yol izlemiştir. Mart 2020’de pandeminin başlamasıyla birlikte film gösterimlerini çevrim içi olarak gerçekleştirme kararı alan festivalin direktörlüğünü yapan Kerem Ayan, aynı dönemde verdiği bir röportajda, her şeye

¹⁸ “İstanbul Film Festivali 2021’i yeni yılın ilk üç ayına yayılacak çevrimiçi programıyla karşılıyor”. Erişim, 11.12.2022: <https://film.iksv.org/tr/haberler/istanbul-film-festivali-2021-i-yeni-yilin-ilk-uc-ayina-yayilacak-cevrimici-programiyla-karsiliyor>

¹⁹ “Festivalin ödüllü filmleri şimdi MUBI özel gösteriminde” Erişim, 11.12.2022 <https://film.iksv.org/tr/haberler/festivalin-odullu-filmleri-simdi-mubi-ozel-gosteriminde>

rağmen festivali fiziksel olarak gerçekleştirmenin önemine vurgu yapar. İstanbul Film Festivali'nin *“bulunduğu şehri besleyen, şehirle büyüyen, sinema salonları, semtleri ve izleyicisiyle yaşayan”* yönlerine vurgu yapan Ayan, aynı zamanda bu tür etkinliklerin kamusal anlamda destek görmesi gerektiğini belirtmiştir (Özbek, 2020). Bu bağlamda festivalin düzenlediği çevrim içi gösterimler, pandemi döneminde hayatta kalmanın ve seyircilerle iletişim kurmaya devam etmenin bir yolu olarak kullanılmıştır. Festival, bu gösterimleri geçici bir çözüm olarak benimsemiştir:

“Bizim A sınıfı festivallerle aramızda dağlar kadar fark var. Yani biz biraz daha yerele hitap ediyoruz. Bu nedenle çevrim içi konusunu da ayrı bir yerde tutmak gerekiyor. Çevrim içi, bence festivaller arasında bir denge yaratmadı. Herkes yapması gerekeni yaptı. Aslında bu festivallerin kendi içerisinde var olma çabasıydı sadece. Bunun dışında herhangi bir şekilde var olan dengeler yerinden oynamadı, değişmedi. Biz kendi seyircimize hitap etmek için çevrim içi imkânları değerlendirdik ve en güzel tarafı da İstanbul dışındaki seyircilere ulaşmamız oldu” (UIFF Direktör Yardımcısı Bulgu Öztürk ile yapılan 01.12.2022 tarihli kişisel görüşme).

3.2.2. Çevrim İçi Film Festivallerinde Toplumsal Etkileşim

Seyirci ve festival ilişkisini temel alan ve animasyon sinemasına odaklanan, bu nedenle de güçlü bir toplumsal etkileşim/kamusal duygu üzerine inşa edilen Uluslararası Canlandırma Film Festivali, çevrim içi internet teknolojileri bağlamında önemli bir örnek teşkil eder. Festivalin isminde bulunan *“canlandırma”* kelimesindeki çoğulluk bile, animasyon sinemasıyla ilgilenenlerin birlikteliğine ve dayanışma duygusuna şiirsel bir yolla atıfta bulunmaktadır.²⁰ Festivalin kökenleri, 2011 yılında kurulan Canlandırma Derneği'nin kuruluşuyla başlar. Etkinliklerini gönüllülük esasına göre düzenleyen ve kısa animasyon film yapıcılığını desteklemeyi hedefleyen dernek, 2013 yılından beri Uluslararası Canlandırma Film Festivali'ni düzenlemektedir. Dernek ayrıca 2012 yılında ASIFA'nın Türkiye bölümünün kuruluşunda öncü bir rol üstlenir.²¹ 2010 yılından itibaren düzenlenen Canlandırma Yetenek Kampı'nın bir sonucu olarak ortaya çıkan filmlerin seyirciyle buluşmasını sağlamak amacıyla festival fikrinin ortaya çıktığını dile getiren festival direktörü Berat İlk, yaşanan sorunlara rağmen filmleri seyircilere ulaştırma ısrarını şu şekilde açıklamaktadır:

²⁰ “ASIFA Turkey” Erişim, 10.12.2022 <https://asifa.net/chapters/turkey/>

²¹ “Canlandırma Derneği” Erişim, 10.12.2022 <https://canlandiranlar.com/canlandiranlar-derneği/>

“İlk önce biz film yaparak ve üreterek başladık işe. Filmleri gösterecek yer bulamayınca festivale de başlamış olduk. Biz filmleri kamusal alanda izleyicilerle buluşturmak istiyoruz ki o tepkilere göre iyi mi yapıyoruz, kötü mü yapıyoruz, ne yapıyoruz, onu anlayalım. Öyle bir ortamın hala yeterli olmadığını düşünüyorum. Salon ararken her zaman sorunlar yaşıyoruz ve belli bir kriterimiz yok bu konuda (gülüyor). Yeri geliyor gayet yanımızda bir hoparlörle hemen bir duvara filmi yansıtıp gösterebiliyoruz. Yeri geliyor DCP ve 5+1 ses sistemiyle de gösterim yapıyoruz” (Uluslararası Canlandıranlar Film Festivali Direktörü Berat İlk ile yapılan 09.12.2022 tarihli kişisel görüşme).

Cindy Wong’un da tespit ettiği şekilde, film festivallerinin oluşum süreçlerinde birbiriyle iç içe geçtiklerini, daha farklı amaçlar ve kurumlar ile sürekli bir kesişim içinde bulunduklarını ve film endüstrisinin diğer aktörleriyle kurdukları etkileşim ölçüsünde anlam ürettiklerini dikkate almak oldukça önemlidir. Film festivalleri söz konusu olduğunda, yerel bağlamlar küresel bağlantılar ile etkileşim halindedir ve bütün bunlar bir arada ele alınmalıdır (Wong, 2011, s.64). Pandemi döneminde de festival hazırlıklarının bütün aşamaları dikkate alındığında farklı kararlar ve uygulama süreçleri ortaya çıkmıştır. Bir festivalin hazırlık süreci; film başvurularını değerlendirmeyi, festival programını oluşturmayı, festivale katılacak yönetmenleri ve filmleri belirlemeyi, yerel otoritelerle, sinema salonlarıyla ve sponsorlarla birlikte çalışmayı kapsayan çok katmanlı bir süreçtir. Dolayısıyla film festivallerinin COVID-19 önlemleri kapsamında gerçekleştirdiği uygulamalar ve aldığı kararlar da oldukça karmaşık bir görünüme sahip olmuştur (Smits, 2021, s.18-19). Bu bağlamda, Uluslararası Canlandıranlar Film Festivali’nin pandemi döneminde seyircilerle ve animasyon topluluklarıyla kurduğu ilişki, belirli sınırlılıklara rağmen çevrim içi internet olanakları aracılığıyla devam etmiş ve farklı yöntemlerle gerçekleşmiştir. Her şeyden önce, festivalin daha çok seyirciye ulaşmayı ve finansal destek imkânlarını kolaylaştırmayı hedefleyen bir sosyal medya stratejisi bulunmaktadır:

“Bağımsızlığımız değer verdiğimiz ve de sürdürmek, korumak istediğimiz bir özelliğimiz. Özellikle içeriğimize karışmayan herkesle ortaklık yapabiliyoruz. Bu anlamda sponsor da bulmamız gerekiyor. Sponsorların genelde baktığı şey, sosyal medya takipçi sayısı. Festivalin kimlere ulaştığı, ne kadar izleyicisinin olduğu, nerelerde gösterim yeri alabildiği gibi ölçütleri var. O noktada da sosyal medya bizim vazgeçilmezimiz oluyor. Gösterimlere katılımı da artırmak için sosyal medyayı etkili kullanmaya çalışıyoruz. Mesela seyircilerden logomuzu gifle istedikleri şekilde canlandırmalarını istiyoruz ve kısa animasyonlar yapıyorlar. Bunları da sitemizde yapanların ismiyle birlikte yayınlıyoruz. Böyle bir etkileşim oluşturuyoruz” (UCFF Direktörü Berat İlk ile yapılan 09.12.2022 tarihli kişisel görüşme).



Görsel 3.3 UCFF'nin bilgisayar ekranlarına vurgu yapan fragmanı (Kaynak: <https://youtu.be/0Xw6o7an0xk>)

16-18 Ekim 2020 tarihlerinde gerçekleştirilen ve festivallerin varoluş nedenlerini “iletişim”, “tanışma” ve “ufuk genişletme” kavramlarıyla ilişkilendiren Uluslararası Canlandırılar Film Festivali, pandemi dönemindeki olumsuz koşullara da atıfta bulunan “Paranormal İletişim” teması altında gerçekleşmiştir. Bu yılda film gösterimleri düzenlemeyen festival, çevrim içi platformlarda gerçekleştirilen webinarlar ve söyleşiler aracılığıyla dünya ölçeğinde animasyon sinemasına ilgi duyan seyircilerin ve sanatçıların iletişimde kalmaya devam etmesini sağlamıştır.²² Bu durum festivalin çevrim içi stratejisinin kalıcı olduğuna, pandemi sonrasında melez (*hybrid*) uygulamaları gündeminde tutmaya devam edeceğine dair önemli bir işarettir:

“Çevrim içini ve interneti yerinde ve yeteri kadar kullanmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Biz aslında festivalin yüz yüze olmasını hala çok önemsiyoruz. 2020’de sadece söyleşiler üzerinden çevrim içi yayınlar yaptık ve film gösteremedik çünkü filmlerimiz festival filmi. Onların korunması gerekiyor ve hazırlıksız yakalandığımız için, bütçemiz de kısıtlı olduğu için online platform bulamamıştık. Yani isminde altın geçen festivallerden değiliz. Daha mütevazî ve bağımsız bir festivaliz” (Uluslararası Canlandırılar Film Festivali Direktörü Berat İlk, kişisel görüşme).

²² "8. Canlandırılar Film Festivali". *Animasyon Gastesi*. Erişim, 23.12.2022 <http://www.animasyongastesi.com/8-canlandiranlar-film-festivali/>

Yukarıdaki anlatımlardan anlaşılacağı üzere, film festivalleri arasında kamusal olgusu üzerinden dikkate alınması gereken ve çevrim içi gösterim olanaklarıyla birlikte gün yüzüne çıkan eşitsiz bir güç dengesi karşımıza çıkar. Almanca dilinde kamusal, şeffaflık ve açıklık anlamlarına karşılık gelen ve Jürgen Habermas tarafından eleştirel teori geleneğini içkin bir eleştiriye (*immanent criticism*)²³ tabii tutmak amacıyla ele alınan kamusal alan (*öffentlichkeit*) kavramı (Finlayson, 2005, s.9), öznelere ortak yarar ve gerçeklik arayışı içinde rasyonel bir tartışmaya eşit düzeylerde dahil oldukları bir sürece işaret eder (2005, s.12). Yirminci yüzyılda kamusal alanın dönüşümünü ele alan Habermas'a göre; insanlar arasındaki yatay bir iletişim biçiminin yerini, devlet ve sermaye etkisi altında kalan kitle medyasının öncülüğündeki dikey iletişim biçimleri almıştır. Habermas'ın görüşleri, birçok dönemde farklı kesimler tarafından sadece burjuva kamusal alanına odaklandığı için eleştirilmiştir (Downey ve Fenton, 2003, s.186-187). Jürgen Habermas'ın burjuvazi kamusal alanı olarak nitelendirdiği olgu, insanların bir araya gelerek meta ilişkilerine ve toplumsal emeğe ilişkin genel kurallar hakkındaki tartışmalara katıldığı, akli kamusal olarak kullanmaya başladığı bir sürecin habercisidir (1989, s.27). Fakat açıklık, kapsayıcılık, eşitlik ve özgürlük gibi iddialar etrafında formüle edilmesine rağmen, burjuva kamusal alanı gerçekte ideolojik bir yanılsamanın ürünüdür ve bir düşünceden/tasarımdan ibarettir. Çünkü uygulamada, XVIII. yüzyıl Avrupa'sının kahvehanelerinde, salonlarında ve edebiyat dergilerinde var olan kamusal alana katılım, her zaman küçük ve eğitilmiş bir azınlığın varlığıyla sınırlı kalmıştır; bu alanlarda mülkiyet ve eğitim düzeyi görünmez bir önkoşul olarak işlev görmüştür; yoksul, eğitimsiz insanlar ve kadınlar bu kamusal alanların dışına itilmiştir (Finlayson, 2005, s.10).

Zizi Papacharissi interneti ve yeni iletişim teknolojilerini kamusal olgusuyla değerlendiren görüşleri iki argüman üzerinde şekillendirir. Kimi araştırmacılar, internetin sağladığı bilgiye hızlı ve ucuz erişim imkânlarının bütün vatandaşları demokratik bir katılım sürecinin parçası haline dönüştürdüğünü iddia eder. Bununla birlikte, internetin bireyleri fiziksel olarak bir araya getirmediğini, bu nedenle coğrafi

²³ Eleştirel davranmaya çalışan bir kültür araştırmacısı için, başkalarıyla fikir alışverişinde bulunduğu sırada yalnızca genel irade yeterli değildir çünkü ortada zararsız bir eklektizme kapılma riski bulunur. Oysa içkin eleştiri kavramı, verili olanı aşmak, baskın yanılsamalardan kendini kurtarmak, şeyleri dışarıdan gözlemleme yeteneğine sahip olmak anlamına gelir. Bu nedenle içkin eleştiri, aynı zamanda temel bir değişimi ve özgürleştirici bir dönüşümü de hedeflemek ve dogmadan sıyrılmak anlamına gelmektedir (Förnas, 2013, s.508). İçkin eleştiri kavramının felsefe tarihindeki ve eleştirel teorideki serüveni hakkında ayrıntılı bir inceleme için bkz. (Antonio, 1981).

ve diğer sınırlılıkları aşma konusunda yeterli beceriye sahip olmadığını vurgulayan çalışmalar bulunur. Ayrıca kapitalist üretim ilişkileri içerisinde ve ticari odaklı bir medya kültüründe teknoloji bir metaya dönüşebilir. Yeni iletişim teknolojileri ve çevrim içi medya her ne kadar toplumsal değişim yolunda ek birtakım araçlar sağlasa da günün sonunda var olan siyasi ve ekonomik yapıları tek başlarına değiştiremezler (Papacharissi, 2016, s.12-20).

Alexander Kluge ve Oskar Negt, 1972 yılında yayınlanan “Kamusallık ve Tecrübe” başlıklı önemli çalışmalarında kamusallık kavramının sadece burjuva kamusallığını kapsayan sınırlayıcı yönüne karşı çıkmıştır. Kamusallık olgusu; yalnızca belirli kurumları ya da pratikleri ifade etmez, aynı zamanda *“toplumun tüm üyelerini gerçekten ya da görünüşte ilgilendiren her şeyin entegre olduğu bir genel toplumsal tecrübe ufkudur”* (Kluge ve Negt, 2018, s.73-74). Kluge ve Negt’in ortaya koyduğu karşı-kamusallık kavramı ise, temel ilke olarak toplumsal zenginliğin öznel üreterek gerçekleştiğini öne sürmektedir. Tüketim faaliyetlerine odaklanan ve "popüler olanı" bir direniş alanı olarak ele alan kültürel çalışmalarda eğilimlerden kısmi bir biçimde farklı olarak Negt ve Kluge, hem üretimin yaşam içerisindeki bağlamlarını dikkate alır hem de üretim ilişkilerini değiştirmeyi hedefleyen bir perspektif ortaya koyar. Bu nedenle, karşı-kamusallık, üretim sürecinin kârdan ziyade üreten ve tecrübe eden öznenin çıkarı dahilinde gerçekleşen ve egemen kamusallığa karşı alternatif bir medya pratiğini öne çıkaran eleştiri düzleminin diğer adıdır (Downey ve Fenton, 2003, s.193).

Cindy Wong, film festivallerini kamusal alan ve kamusallık kavramları bağlamında kuramsallaştırmaya giriştiği çalışmada; A sınıfı film festivallerini liberal burjuva kamusal alanının mirasçıları olarak tasvir ederken, kamusal söylemi yeniden üreten ve belirli alanlarda uzmanlaşmış seyircilere hitap eden festivalleri "alternatif film festivalleri" olarak tanımlamıştır. Film festivallerini örgütlenme aşaması, ortaya konan metinler ve seyirciler açısından oldukça çeşitlilik gösteren esnek yapılar olarak gören Wong, festivallerin kurumsal örgütlenmelerinin ardındaki aktörleri ve güç ilişkilerini farklı yönleriyle değerlendirmenin önemini ortaya koyar (Wong, 2016, s.85).

3.2.3. Belirsizlikler, Eşitsizlikler ve Bütçe Sorunları

Film festivallerinde toplumsal etkileşimin sürdürülebilirliği açısından ele alınması gereken en önemli konulardan birisi, finansman ve destek sorunlarıdır. Bu bağlamla birlikte, festivallerin bulundukları şehirler ile kurduğu ilişkiler dikkate alınması gereken diğer bir unsur olarak karşımıza çıkar. Örneğin, 2003 yılından beri Filmmor Kadın Kooperatifi tarafından organize edilen Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali'nin, halihazırda Anadolu'nun farklı şehirlerinde bulunan seyirci gruplarına film gösterimleri düzenlediği ve toplumsal cinsiyet eşitliğini odağına aldığı için alternatif/karşı bir kamusalılık üzerine inşa edildiğini söylemek mümkündür. Festival, aynı zamanda seyirci deneyimini odağına alır:

“Film festivalleri film endüstrisinin bir nevi piyasası ya da borsası gibi aslında. Maalesef çok öyle demokratik, şeffaf ve erişilebilir alanlar değil. Hele kadınlar için hiç değil. Bizim bir derdimiz var. Kadınlarla, kadınlar için yapıyoruz festivali. İlk yıllarda biz gezici olarak başlamadık. Zaman içinde Anadolu kentlerinden bize gelen talepler üzerine festivali gezici olarak yapmaya başladık. Dolayısıyla şehirleri biz seçmiyoruz. O şehirlerdeki herhangi bir kadın örgütü bizim ortağımız oluyor ve festivali onlarla ortaklaşa gerçekleştiriyoruz” (Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali Koordinatörü Melek Özman ile yapılan 18.12.2022 tarihli kişisel görüşme).

Pandemi öncesinde düzenlenen son yılında Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali, 70'e yakın filmi 7 farklı şehirde, 7 Mart - 7 Mayıs 2019 tarihleri arasında ücretsiz olarak seyirciyle buluşturmuştur.²⁴ Festivalin on sekizinci yılında, planlanan tarihlerde pandemi başladığı için erteleme kararı alınmıştır. 12-22 Haziran tarihleri arasında “www.filmmor.org” adresi üzerinden gerçekleşen film gösterimleri, rezervasyon ve kayıt sistemi üzerinden internet sayesinde seyircilerle buluşabilmiştir.²⁵

Ankara Sinema Derneği tarafından düzenlenen “Gezici Festival” etkinliğinin dijitalleşme sürecini analiz ettiği çalışmasında Odabaşı (2016), dijital gösterim

²⁴ “17. Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali Başlıyor!” Erişim, 21.12.2022: <https://filmmor.org/wp-content/uploads/2019/03/17FilmmorProgramB.B..pdf>

²⁵ “18. Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali Başlıyor!” Erişim, 21.12.2022: <https://filmmor.org/18filmmorbulten/#:~:text=a%20kadar%20s%C3%BCrecek,-,18.,ve%20etkinlikler%20%C3%BCcretsiz%20olarak%20izlenebilecek>.

olanaklarının gezici (ya da seyyar) olarak düzenlenen film festivalleri için avantajları ve dezavantajları bir arada barındırdığına dikkati çeker. Örneğin DCP formatı, festivaller için çok sayıda filmi birden fazla yerde düşük lojistik maaliyetler ile göstermeye olanak sağladığı için, belirli bir aşamaya kadar yaşanan zorlukların üstesinden gelmeyi kolaylaştırır. Ayrıca dijital bir film dosyasının 35 mm'lik bir film makarasına göre daha pratik olduğunu eklemek gerekir. Bununla birlikte, özellikle Türkiye'nin doğusundaki şehirlerde, dijital filmlerin gösterilmesi için yeterli bir teknoloji yoktur ve bu durum gezici olarak düzenlenen festivallerin gösterim yapabileceği şehir sayısını sınırlamaktadır (Odabaşı, 2016, s.159).

İster gezici olarak düzenlenmiş olsun ister tek bir kentte düzenlenmiş olsun, küçük ve orta ölçekli film festivallerinin pandemi döneminde uygulamaya koydukları dijital medya stratejileri söz konusu olduğunda, yaşanan maaliyet sorunları dikkate alınması gereken diğer bir noktadır. Film festivallerini internet üzerinden kaliteli ve kesintisiz şekilde herhangi bir çevrim içi platform ya da web sitesi üzerinden seyirciyle buluşturmanın maaliyeti, yaklaşık olarak 2000-5000 Euro gibi bir ücret aralığında bulunur.²⁶ Film festivallerinin çevrim içi gösterimlerden gelir elde etme konusunda zorlandığına vurgu yapan Erkılıç, pandemi nedeniyle iptal edilen etkinliklerin çok daha zor koşullar altında mücadele ettiğini ve hayatta kalmaya çalıştığını dile getirmiştir. Pandemi sonrasında toplu etkinliklere duyulan ilginin azalması, ortaya çıkan küresel ekonomik kriz ve belirsizlik gibi etkenler küçük ve orta ölçekli festivallerin geleceği açısından büyük bir tehlike teşkil etmektedir (Erkılıç, 2021b, s.39).

Bazı özel fonlar, gönüllü çalışmalar, bağışlar, kamu kaynakları ya da özel kuruluşlar aracılığıyla organize edilen kadın film festivalleri için finansman konusu ilk ortaya çıktıkları 70'li yıllardan bugüne kadar önemli bir sorun olmuştur. Özel fonlar yeterli olmadıkları için, siyasal değişimler kamu desteklerini etkilediği için, gönüllü çalışmalar yüksek bir motivasyon talep ettiği için ya da özel sponsorların editoryal bir kontrol talep etme olasılığı bulunduğu için, kadın filmleri festivali düzenlemek imkânsız olmasa bile oldukça zordur (Kamleitner, 2020, s.113). Halihazırda Türkiye'de 2018 yılında yaşanan döviz krizi, bir yandan halkın sanat ve kültür

²⁶ Bu bilgi, araştırmacının BIFED'de yürüttüğü katılımcı gözlem sırasında festival çalışanlarıyla ve seyircileriyle gerçekleştirdiği ayak üstü sohbetler esnasında elde edilmiştir.

ürünlerine erişimini kısıtlarken; diğer yandan bu alanlarda faaliyet gösteren kurumlarının planlamalarını da olumsuz etkilemiştir (Özfırat, 2018). Kadın filmleri festivallerinin ve belirli temalarda uzmanlaşmış diğer film festivallerinin çevrim içi olarak düzenlenmesi sürecinde, finansman konusundaki zorluklar kendisini sürdürmeye devam eder:

“Çevrim içi gösterimler bütçe anlamında bir kolaylık sağlamadı. Festivalin bütçesi düşmüş olsa da biz telif ödeyen bir festivaliz ve buna önem veriyoruz. Telifler de dünyada euro ve dolar üzerinden ödeniyor ve bir hayli yüksek rakamlar ödemek zorunda kalıyoruz. Çeviri maliyetleri, teknik maliyetler aynen devam ediyor. Zaten yüzlerce konuk ağırlayıp büyük bütçelerle çalışan bir festival değiliz. Çok mütevazıyız bu konuda. Konuklarımız ve destekçilerimiz de dayanışmayla aramızda oldu hep ve bizden bir beklentileri olmadı. O yüzden çevrim içi gösterim yapmak bizim için büyük farklar ya da kolaylıklar yaratmadı” (Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali Koordinatörü Melek Özman ile yapılan 18.12.2022 tarihli kişisel görüşme).

“Festival yapmak zaten her koşulda zor ve pahalı bir şey. Online platform için para ödüyorsun, *geo-blocking*²⁷ için para ayırmak gerekir. Filmlerin güvenliği için ayrıca para ayırmak gerekir. Filmlerin altyazıları için yine belli bir ödeme yapmak gerekir. Düşününce yine daha az bir maliyetle mi düzenliyoruz festivali, pek emin değilim. Soru-cevap etkinlikleri için, festivalin ön hazırlık süreci için, festivali insanlara duyurmak için, telif hakları için bir sürü maliyet çıkıyor ortaya” (BIFED Yönetmeni Petra Holzer ile yapılan 10.12.2022 tarihli kişisel görüşme).

Yukarıdaki anlatımlar, film festivallerindeki düzenleme süreçlerinde eşitsiz güç ilişkilerinin varlığını kanıtlar niteliktedir. Alternatif bir kamusalılık üzerine inşa edilen festivallerin çevrim içi gösterim teknolojileriyle kurduğu ilişki biçimleri de yine bu eşitsizliğin etkisinde sürmeye devam eder.

3.2.4. Kurumsal Hafıza ve Sürdürülebilirlik Sorunları

Bir önceki bölümde özetlediğimiz sorunların ışığında, karşımıza hem film festivallerindeki kurumsal hafızanın korunması hem de festivallerin sürdürülebilirliği gibi yeni temalar ortaya çıkmaktadır. Bu sorunların ele alınması, aynı zamanda festivallerin dijital teknolojiler ile kurduğu ilişkileri ve bu ilişkiler etrafında gelişen eşitsizlikleri anlamak için kritik bir öneme sahip olmuştur.

²⁷ *Geo-blocking* (coğrafi engelleme), bir kullanıcının coğrafi konumuna göre dijital içerik ve hizmetlere erişimini kısıtlama sürecini tanımlar. Film festivalleri açısından kavram hakkında yapılan ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. (Burgess ve Stevens, 2023, s.62).

Yukarıdaki sözlerin sahibi Petra Holzer'in ve Ethem Özgüven'in yöneticiliğini yaptığı ve belgesel türüne odaklanan BIFED'in de alternatif bir kamusalılık duygusu üzerine inşa edildiğini söyleyebiliriz. Her yıl düzenlendiği Bozcaada şehrinde, belgesel sinema yoluyla ekolojik mücadelenin bir parçası olarak hareket eden BIFED'in internet sitesinde yer alan “festival hakkında” bölümü, yerel kaynaklarla yapılan iş birliğinin ve seyircilerle birlikte inşa edilen dayanışmanın önemine vurgu yapmaktadır. Lalehan Öcal'ın (2021b) “kamusal ada” diye tasvir ettiği, Bozcaada kentiyle festival kimliğini sıkı bir biçimde özdeşleştiren BIFED'in ekoloji mücadelesini belgesel sinemayla bütünleştiren yönü, fiziksel gösterim olanaklarının vazgeçilmez bir noktada olduğunu göstermektedir:

“Tüm dünyayı saran delilik yaşadığımız bu güzel mavi gezegeni yok etmeyecekse bunda yaptığınız -her şeye rağmen büyük bir cesaretle, büyük bir direnişin çok kıymetli parçaları olarak yaptığınız- belgesellerin önemi büyük. Lütfen geliniz bunları dolu salonlarımızda birlikte izleyelim ve dünyanın halleri üzerine endişelenenlerin yalnızca biz olmadığımızı hissedelim, birlikte, dayanışarak” (www.bifed.org/festival-hakkinda)

BIFED'in fikir olarak ilk ortaya çıkışı 1995 yılında Petra Holzer'in ve Ethem Özgüven'in Antalya Film Festivali'nde yürüttüğü belgesel ve kısa film çalışmalarıyla başlar. Aynı zamanda ekoloji konusuna da ilgi duyan Holzer ve Özgüven, belgesel sinemaya ayrılan platformların yetersizliği ve sansür uygulamaları nedeniyle, iklim mücadelesini konu edinen uluslararası bir film festivali boşluğunu doldurmak amacıyla BIFED'i kurmuştur. Bu nedenle, festivalin Ege kıyılarında küçük bir ada kentinde yapılması bilinçli bir tercihin ve yerel kaynaklarla olan bağlantıların ürünüdür:

“Biz festivali büyükşehirlerde yapmak istemiyorduk. Küçük şehirlerde yapmanız için de temel bir seyirci grubu gerekir. Bize de Bozcaada uygun gelmişti ama aynı zamanda burada çok vakit geçirdiğimiz için bizi tanıyor insanlar. Ve belediyeden bize bir kültürel etkinlik düzenleme talebi geldi. Bu şekilde başlamış olduk” (BIFED Yönetmeni Petra Holzer ile yapılan 10.11.2022 tarihli kişisel görüşme).

Bozcaada kenti ile kurduğu ilişkiyi önemseyen bir festival olarak BIFED, aynı zamanda çevresel konulara odaklanan film festivalleri için kurulan ve belgesel filmleri destekleyen Yeşil Sinema Ağı (Green Film Network - GFN) üyesidir. GFN'nin temel

hedefleri arasında, üye festivallerin etkinliklerini koordine etmek, çevre ve iklim mücadelesi için önemli olan filmlerin dünya çapında dağıtımını ve yayılımını sağlamak ve çevre ile ilgili farkındalık oluşturacak projeleri uluslararası alanda teşvik etmek gibi farklı başlıklar bulunmaktadır (www.greenfilmnet.org/character).

BIFED'i iklim mücadelesi ekseninde alternatif bir kamusal alan yaratmayı hedefleyen, seyircisini ve bulunduğu kenti temel alan uluslararası bir belgesel film festivali olarak tanımlamak mümkündür. Pandeminin ardından çevrim içi platformlar üzerinden gerçekleşen festival, iki yıl aradan sonra Bozcaada'ya geri döner. Festival yöneticileri, 2022 yılında dokuzuncusu gerçekleşen etkinlik için yerel basına verdikleri röportajda şu ifadeleri kullanmaktadır: *“Özellikle festival son iki yıl online/çevrim içi olduğu için bu yıl yeniden başlıyor gibiyiz.”*²⁸ Festival yönetmeni Petra Holzer bu duyguyu şöyle açıklamaktadır:

“Sanki iki senedir bu kurumsal bellek yok olmuş gibi hissettik. Yedi yıl boyunca elde ettiğimiz kazanımları, kurduğumuz ilişkileri tekrardan inşa etmemiz gerektiğini, aynı süreçleri tekrardan yaşadığımızı düşündüren bir şey oldu. Online için farklı ekiplerle çalışmak zorunda kaldık ve eski alışkanlıklarımızı, insanlarla nasıl iletişim kurmamız gerektiğini yeniden keşfetmek zorunda kaldık. Yani insanlarla fiziksel iletişim kurmanın önemini tekrardan anlamış olduk aslında” (BIFED Yönetmeni Petra Holzer ile yapılan 10.11.2022 tarihli kişisel görüşme).

BIFED için kurumsal ve mekânsal hafızanın anlamı büyüktür. Sadece programda yer alan filmler hakkında sunulan bilgiler üzerinden değil, festivale özel olarak üretilen çantalar, kataloglar ve bunlara benzeyen diğer materyaller yoluyla ekolojik mücadelenin belleği de bir nevi kayıt altına alınmış olur. Bunun yanı sıra filmlerin gösterildiği mekânlar da festival için oldukça kıymetlidir. Film gösterimlerinin gerçekleştirildiği ve bir deniz kıyısının hemen yanı başında bulunan Salhane (Görsel 3.4 ve Görsel 3.5), BIFED etrafında şekillenen insan ilişkilerinin ve birliktelik duygusunun temel taşıyıcılarından birisidir. İnsanlar Salhane'de ekoloji mücadelesi ile ilgili belgeselleri izlerken; gösterim öncesinde ve sonrasında sosyal bir etkileşim hâlinde, doğayla bütünleşerek filmleri deneyimlerler.

²⁸ **"BIFED yeniden Bozcaada salonlarına dönüyor"** *BozcaadaHaber*. Erişim, 15.12.2022 <https://www.bozcaadahaber.net/bifed-yeniden-bozcaada-salonlarina-donuyor/9654/>

Bu nedenle festivaller, özellikle belgesele ya da belirli bir türe odaklanan etkinlikler, tıpkı bir arşiv ya da müze gibidir. Sınırlı bir zaman dâhilinde filmleri seyircilere sunarlar ve filmler etrafında toplumsal bir iletişim inşa ederler. Fakat festivaller; arşivler ve müzelerden farklı olarak bizzat etkinlik duygusunun, yani bir arada bulunma eyleminin kendisini merkezine alır ve bunun üretimine odaklanırlar. Kurumsal hafızayı ayakta tutabilmek için kayıtlar tutan film festivalleri, filmleri depolayan uzun vadeli bir arşiv niteliğinden ziyade, festival boyunca üretilen ve filmler etrafında şekillenen insan ilişkilerinin de hafızasını kayıt altına almış olur (Barnes, 2020, s.57).

Bu durum film festivallerinin sürdürülebilirlik politikalarıyla ilgili tartışmaları yakından ilgilendirir. Film festivallerindeki sürdürülebilirlik politikalarının ekonomik, sosyal ve çevresel başlıklar etrafında şekillendiğini dile getiren Erkılıç, sosyal sürdürülebilirlik adına seyircilerin/sinefillerin ve dezavantajlı grupların festivallere eşit koşullardaki erişimine vurgu yapar. Bu bağlamda ele alınan diğer bir başlık, çevresel sürdürülebilirlik adına film festivallerinin uyguladıkları yeşil politikaların karbon ayak izinin iyileştirilmesine oynayabilecekleri roller ile ilişkilidir (Erkılıç, 2021b, s.42).



Görsel 3.4. *Salhane'nin İç Görünümü* (Kaynak: BIFED Arşivi)

de Valck ve Zielinski, pandemiyle birlikte şahit olduğumuz toplumsal değişimlere ve çevre sorunlarına vurgu yaparken, festivaller tarafından üretilen çözümleri ve film festivallerinin sanal ortamlarda gerçekleşmesi sürecini bir fırsat olarak değerlendirirler. de Valck ve Zielinsky'ye göre, canlı video bağlantıları aracılığıyla soru-cevap etkinliklerinin düzenlenmesi ve böylece uçak kullanımının azalması nedeniyle, festivallerin çevresel sürdürülebilirlik sürecine katkı sağlama olasılığı artar. Fakat bunun fiziksel etkileşimi tamamen dışlamayan melez formatlarla gerçekleşmesi önemlidir (de Valck ve Zielinski, 2023, s. 314).



Görsel 3.5 Salhane'nin Dış Görünümü (Kaynak: BIFED Arşivi)

Bununla birlikte, internetteki ve çevrim içi platformlardaki insan faaliyetlerinin çevresel anlamda yol açtığı olumsuz nitelikler göz ardı edilmemelidir. İnternetteki içeriklerin depolamasını gerektiren veri merkezlerinin ve sunucuların harcamış olduğu enerji, dünya nüfusunun yüzde 53,6'sının (4,1 milyar) internet kullanıcısı olduğu düşünüldüğünde çevresel sorunlar için önem teşkil eder (Griffiths, 2020). Ekonomik faaliyetler sonucu üretilen karbon salınımına karşı faaliyetler yürüten Fransız düşünce kuruluşu *The Shift Project* tarafından yayınlanan bir rapora göre; dijital teknolojiler, dünyadaki karbon emisyonunun yüzde 4'ünü kapsamaktadır ve bu oran neredeyse sivil havacılığın neden olduğu emisyonla aynı seviyelerdedir. Raporda ayrıca VOD servislerinin üretmiş olduğu sera gazı emisyonunun Şili'nin bir yıl boyunca ürettiği sera gazı emisyonu oranıyla eşit olduğu belirtilmiştir (Efoui-Hess, 2019, s.4-8). Ethem Özgüven, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Online ile daha geniş bir seyirci kitlesine seslenmenin yeni birtakım ek masrafları oluyor. Bir platform buluyorsun ve onları ödüyorsun. Ama baktığında evet, işi çok kolaylaştırıyor. Festival yapmayı elli kere kolaylaştırıyor. Ama bu sadece maaliyetle ilgili bir konu değil. Otobüse kim binecek, konukları kim organize edecek, havaalanına kim geldi, kim gitti, otele kim yerleşti, kim yerleşmedi; hiç bunları konuşmuyoruz. Hiçbir şey yok, insan yok bir defa. Ama biz insanlarla kurduğumuz yüz yüze iletişime çok önem veriyoruz zaten. Çevrim içinde bunu telafi edecek bir şey yapma durumumuz yok. İnsanlar açıyor filmini izliyor ve sonra kapatıyor gidiyor. Tüm iletişim bundan ibaret. Ama insanlar, Bozcaada’da olmaktan zevk alıyorlar. Festivali yapacaksak eğer bunları da düşünmek zorundayız. O bakımdan, festivali nasıl yapmak gerekiyor dersin, çalıştığımız herkesin söylediği şey ‘online yapmayalım’ ya da ‘seyirci ön planda olsun’ oluyor” (BIFED Festival Koordinatörü Ethem Özgüven ile yapılan 10.11.2022 tarihli kişisel görüşme).

Yukarıdaki anlatımlar film festivalleriyle ilgili fiziksel ve yüz yüze iletişimin önemini ortaya koyar. Bununla birlikte, film festivallerinin kurumsal hafızası ve seyirciler ile kurduğu ilişki söz konusu olduğunda yeni iletişim teknolojilerinin dezavantajları olduğu kadar avantajları da bulunur. Bu çalışma kapsamında ele alınan Londra Kürt Filmleri Festivali, yeni iletişim teknolojilerin sağladığı imkânları bu bağlamda benimsemiş görünmektedir. Festival, ilk olarak sinemayla ilgilenen bir grup Kürt gencinin başlattığı tartışmaların ve fikir alışverişlerinin çıktısı olarak 2001 yılında gerçekleşir. Kendisini herhangi bir siyasi yapı ve hareketin parçası olarak görmeyen ve Kürler arasındaki siyasi bölünmelerin dışında tanımlayan Londra Kürt Filmleri Festivali, kurulduğu günden bu yana Kürt yönetmenlerin filmlerini mümkün olduğu ölçüde geniş bir çerçevede seyirciyle buluşturmayı hedeflemiştir (Gündoğdu, 2010, s.191).

Londra Kürt Filmleri Festivali, aynı zamanda Kürt sinemasına dair yürütülen kuramsal tartışmaların ve fikir alışverişinin gerçekleştiği bir alan olarak kendisini şekillendirir. Coğrafi olarak farklı bölgelere dağılmış, siyasi baskı ve ekonomik zorluklar altında üretilen Kürt filmlerinin sinema seyircisine ulaştırılması açısından, Londra Kürt Filmleri Festivali hayati bir işlev görmektedir. Londra gibi çok kültürlü ve kozmopolit bir şehirle kendi kimliğini inşa eden festival; siyasal, toplumsal ve kültürel ilişkiler etrafında şekillenmiş sinema dilini “Kürt olmayan” toplumlara ulaştıran bir sanat platformu olarak faaliyet gösterir. Festival direktörü Ferhan Stêrk bu durumu şöyle açıklıyor:

“Festivaller sayesinde Kürt olmayan diğer toplumlar, bizleri sadece savaş ve kahramanlık destanları ile değil, daha farklı perspektiflerden

değerlendirme şansı bulabiliyor. Mesele sadece Kürtlerin sosyo-kültürel aidiyetlerini dünyaya anlatma telaşı değil, ulusal normları, davranış psikolojisi, yaşam felsefesi gibi birçok değeri de tartışmaya açmaktır” (akt. Sert, 2019, s.176).

LKFF aynı zamanda Kürt sinemasının hafızasını ve kültürel mirasını da kayıt altına almaktadır. Kürtlerin kültürel yaşamı hakkında bilinen ilk film olarak gösterilen *Zarê* (Amo Bek-Nazaryan, Amasi Martirosyan, SSCB, 1927) 2006 yılında Ermenistan Ulusal Film Arşivi ve Erivan Uluslararası Film Festivali ile yapılan iş birliği sonucunda LKFF seyircisiyle buluşmuştur. Yine Ermenistan'da çekilen ve Yezidi Kürtlerinin yaşamını konu alan *Krder-ezidner* (Amasi Martirosyan, SSCB, 1933) filmi, 2007 yılında beşinci kez düzenlenen LKFF programında gösterilmiştir (Gündoğdu, 2010, s.194).

“Bizim gibi toplumsal hafızası çok zayıf, yaşanmış hikayeleri hatırlamayan ya da hikayeler silsilesi ile travmalar yaşamış bir toplum için arşiv o kadar değerli ki. Arşiv eşittir bellek demek bizim için. Bu yüzden online olarak yaptığımız festivallere kadar zaten çok ciddi bir arşiv çalışmamız vardı. Dijital arşiv teknolojisi geliştikten yirmi yıl sonra bizim de bir şekliyle bunu başlatmamız gerekir diye düşündük. Cloud ya da internet ağı gibi kavramlar hayatımıza girdiğinden beri, özellikle pandemiden itibaren aramızda yoğun bir tartışma başladı. Eskiden bu konularda bilinçliydik ama imkânlarımız sınırlıydı ama pandemiden sonra bu konuda daha fazla çaba sarf ettik ve belli bir aşama kaydettik” (LKFF direktörü Ferhan Stêrk ile yapılan 21.10.2022 tarihli kişisel görüşme).



Görsel 3.6 GKFF'nin Çevrim İçi Gösterim Afişi (Kaynak: Koçer, 2021)

Yirmi yıllık bir geçmişe sahip olan LKFF, pandemi döneminde yalnızca Londra ile sınırlı kalmaz. 2021 yılında gerçekleşen ikinci çevrim içi film gösterimleri, LKFF öncülüğünde dünyanın çok farklı coğrafyalarında faaliyet gösteren Kürt film festivallerini tek bir çatı altında buluşturur. Global Kürt Film Festivali (GKFF) adıyla www.globalkurdishfilmfestival.com adresi üzerinden 100 film on iki gün boyunca ücretsiz ve kota sınırı olmadan gösterilmiştir. E-posta yoluyla kayıt gerektiren ve iki günlük bir süre boyunca seyirciye açık olan filmler, yine çok çeşitli ülkelerden Kürt yönetmenlerin seçkilerine yer vermeye devam etmiştir.

LKFF direktörü Ferhan Stêrk, Altyazı Dergisi'nde konuyla ilgili yayınlanan bir röportajında uluslararası düzeyde Kürt film festivallerini bir araya getirmenin ve bunu bir dijital platform aracılığıyla sağlamanın kıymetli bir yönü bulunduğuna dikkat çekerek fakat ele alınması gereken daha başka sorunların varlığı da canlılığını korumaktadır:

“Bu platforma üyelik gerekiyordu. En basitinden platformun adını (globalkurdishfilmfestival.com) doğru yazmak lazım. Bilgisayar lazım, internet lazım. Bunlar daha nitelikli bir izleyici anlamına geliyor. Bu kitle genç, internete erişimi olan, orta sınıf ve eğitilmiş kuşak olarak tanımlanabilir. Bu umut veriyor. Diğer yandan herkesin izleyememesi de bir o kadar buruk. Gönül isterdi ki herkes kolaylıkla izlesin ama bu platform, filmini verenler için bir garantördü” (akt. Koçer, 2021)

Hanzlík ve Mazierska'ya göre, yeni medya platformlarının kurumsal açıdan üslendiği roller festivalden festivale farklılık göstermektedir. Bazı festivaller geleneksel formatın yanında interneti ve çevrim içi teknolojileri destekleyici bir unsur olarak kullanırken, diğer festivaller yeni medya platformlarını faaliyetlerinin merkezinde konumlandırır. Bu durum, büyük ölçüde dağıtımcıların ve film yapımcılarının internet üzerinden çevrim içi film gösterimine katılma konusundaki arzu ve istekleriyle şekillenir (Hanzlík ve Mazierska, 2022, s.7).

3.2.5. Genel Değerlendirme

Bu bölüme son vermeden önce, çalışma kapsamında ele alınan çevrim içi film festivallerinin pandemi döneminde geliştirdiği stratejileri ve uygulamaları özetlemek gerekirse, üç ayrı pratik karşımıza çıkar. İlk olarak; (İstanbul Film Festivali'nde görüldüğü gibi) doğrudan bir çevrim içi gösterim platformunun sağladığı teknik destek ya da (BIFED ve Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali örneğinde görüldüğü gibi) özel olarak festivallerin kurduğu bir internet sitesi aracılığıyla

gerçekleşen, multimedya platformlarının kurallarına uyum sağlayabilen etkinliklerden söz edilebilir. İkinci olarak; (Uluslararası Canlandırılar Film Festivali örneğinde görüldüğü gibi) çevrim içi film gösterimleri düzenleme konusunda sorunlar yaşayan fakat buna rağmen seyircisiyle kurduğu ilişkiden ödün vermeyerek YouTube gibi platformlar aracılığıyla seslendiği film topluluklarını bir araya getirmeyi hedefleyen, festivaller de bulunur. Bunun yanı sıra (Londra Kürt Film Festivali örneğinde görüldüğü gibi) yine odaklandığı film türünün küresel bir seyirci kitlesine kolayca ulaşmasını sağlamak ve dijital arşiv çalışmaları yaparak kurumsal hafızasını güçlendirmek amacıyla dijital teknolojilerden yararlanan festivaller de mevcuttur. Üçüncü olarak; (İstanbul Film Festivali, BIFED ve Uluslararası Canlandırılar Film Festivali örneğinde görüldüğü gibi) ait olduğu şehirden ve yerel bağlantılardan kendisini uzak tutmayarak dijital teknolojilerin sağladığı olanakları farklı bir çözüm yolu olarak benimseyen ve melez uygulamaları tercih eden film festivalleri vardır.

Sonuç olarak, daha önce de belirttiğimiz gibi her festivalin içinde bulunduğu özel koşullar, imkânlar, bütçeler, düzenleme biçimleri ve hedefler farklıdır; bütün bunların çeşitli değişkenlerle birlikte ele alınmaları gerekir. Bu nedenle, dijital teknolojiler ve film festivalleri arasındaki ilişki biçimi, yine festivallerin kendilerini tanımlama biçimlerine göre şekillenir. Dijital teknolojilerin kendisini güçlü bir karşı-kamusal ve yerellik ekseninde tanımlayan, fiziksel ve yüz yüze etkileşimle var olan ya da toplumsal cinsiyet eşitliği ve ekolojik mücadele gibi konulara odaklanan bir film festivali açısından olumsuz sayılabilecek yönleri bulunurken; farklı coğrafyalardaki seyircilere hitap etmek isteyen, farklı uzmanlık alanlarına ve film türlerine odaklanan film festivalleri için olumlu birtakım özellikleri bulunabilir. Bu durum, filmlerin eşit ve demokratik koşullar altında seyircilere ulaştırılmasıyla veya (çevre/iklim sorunlarını, seyirci kitlesinin sosyal niteliklerini, finansman sorunlarını kapsayan) sürdürülebilirlik politikalarıyla yakından ilişkilidir. Çeşitli toplumsal aktörlerin etkileşimde bulunmasını sağlayan alanlar olarak film festivalleri; özel sponsorlara, özerkliğe imkân tanımayan kurumlara ve ekonomik belirsizliklere bağımlı kaldıkça faaliyet göstermeleri bir o kadar zorlaşır. Halihazırda pandemi öncesinde oldukça kırılgan bir yapıya sahip olan film festivalleri için, bağımsız ve özerk hareket edebilmek oldukça zordur ve dijital teknolojiler ile bu durumun değiştiği söylenemez. Bu koşullar altında, çevrim içi gösterim pratiklerini herkesin erişimine açık bir sinema kültürü inşa etme yolunda fayda sağlayacak şekillerde uygulamak önemli olduğu gibi, zorlukları da beraberinde getirir. Bununla birlikte; dijital teknolojilerin kullanımı,

festivallerin bağımsızlığı ve özerkliği korunabildiği ölçüde festival deneyimi etrafında inşa edilen toplumsal etkileşimi güçlendirebilir. Festivaller hem çevrim içi platformlarda hem de sinema salonlarında gösterimler düzenleyerek, farklı yollar aracılığıyla seyircilerine daha geniş ve zengin bir film deneyimi yaratma olanağı sunabilir ve farklı coğrafyalardaki seyircilere bu deneyimi ulaştırabilir. Fakat bu durum; festivallerin yaşadığı finansal sorunların üstesinden gelmesini sağlayan, onları kâr mantığının zararlarından korunmayı hedefleyen ve bağımsızlıklarını sürdürmelerine olanak tanıyan güçlü bir kamu desteğiyle mümkün olabilir. Film festivallerindeki ekosistemi ticari çıkarların ve ekonomik belirsizliklerin insafına terk etmek, festivalleri kendi başlarına bir sektörden ibaret görmek, dijital teknolojilerin destekleyici bir unsur olarak kullanılmasının önüne geçebilir. Bu nedenle, her festivalin kendisini tanımlama usullerine ve çalışma prosedürlerine göre özerk olarak hareket etmesini garanti altına almak, toplumdaki herkesin katılımına açık ve özgür bir sinema kültürünün oluşması için güçlü kamu politikaları inşa etmek büyük önem taşımaktadır.

3.3. Ev Paradoksu: Çevrim İçi Film Festivallerinde Seyir Deneyimi

“Evin -den hali, uzaksınız,

Hatta içinde yaşarken

Aşkların, ölümlerin omzunda

Ayrılmak varken evden”²⁹

Çalışmanın giriş bölümünde, ev ortamında çevrim içi izleme deneyimi ile sinema mekânlarında fiziksel olarak gerçekleşen festival deneyimi arasında var olan bir çelişki durumuna vurgu yapmıştık. Bu bölümde, söz konusu çelişkili durumu ele alarak festival deneyiminin yeni anlamları hakkında düşünmek istiyoruz. Örneğin film festivallerini seyirci topluluklarını bir araya getiren alanlar şeklinde tanımlayan Eren Odabaşı, seyirciler açısından performansa dayalı pratiklerin ve koşulların rollerine vurgu yapmıştır. Odabaşı’na göre, her festival belirli bir seyirci kitlesini bir araya getirmek için tasarlanır, programlanır ve organize olur. Festivallere katılan seyircilerin düşüncelerini görünür kılmak ya da gözlemlemek, festivallerin kurumsal yapılarına doğrudan olmasa bile önemli ölçüde etkilerde bulunmaktadır; belirli film türleri, film festivallerinin programlarında hitap ettiği seyirci kitlesinin bir parçası olarak yer

²⁹ Behçet Necatigil, **Bütün Eserleri**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2013, s.131.

alırlar. Gösterimlere eşlik eden paneller, forumlar ve etkinlikler aracılığıyla filmler etrafında toplumsal bir etkileşim alanı inşa edilmiş olur (Odabaşı, 2018, s.70).

3.3.1. Performatif Eylem Alanları Olarak Film Festivalleri ve Sinema Salonları

Nasıl ki *“sinemaya gitmek sadece bir film görmek değil, o filmi görmek için orada olduğunu göstermek anlamında performatif bir eylem”* (Vitrinel, 2020, s.255) olarak nitelendiriliyorsa, festival deneyimi de böylesine bir sosyalleşme etrafında inşa edilmiş bir olgudur. Araştırma kapsamında görüşme yapılan bazı seyircilerin belirttiği gibi; festival deneyimi, sinema mekânları ile karakterize edilen sosyal ritüeller etrafında şekillenir:

“Ben festivallerde şunu çok seviyorum. İşte, filmden önce arkadaşlarıyla buluşuyorsun, normal bir sohbet akışında oluyorsun, bir şeyler yiyip içiyorsun. ‘Ay hadi kalkalım bakalım film nasıl çıkacak’ diye tatlı bir heyecana kapılıyorsun. Ama film üzerine o kadar konuşmuyorsun henüz. Sonra film bitiyor ve bütün odağın o filme kaymış oluyor. Yine bir yerlere oturuyorsun ama bu sefer sohbet konusu sadece o filmin üstüne oluyor. Ya da çıkıyorsun filmden ve bir yere koşturacak zamanın olmuyor. Filmin de etkisindesin hala ama diyorsun ki ‘şimdi hadi Atlas’a koşturmamız lazım çünkü orada da bir film başlayacak ve onu da çok merak ediyoruz. Bu maraton halinde olma olayını çok seviyorum festivallerde’ (Seyirci I, Kadın, Siyaset Bilimi Öğrencisi, 26).

“Ben üniversiteye kadar Uşak’taydım. Orada film festivali kültürü olmadığı için öyle bir imkânım yoktu. İstanbul’a geldiğim andan itibaren film festivallerine her sene katılmaya özen gösterdim. Sürekli takip ediyorum genelde. Programlar açıklasın diye bekliyorum, araştırıyorum, inceleyip gidiyorum. Gideyim takılayım, orada olayım diye değil. Ben havayı solumayı, koşturmayı seviyorum. Normalde vizyonda izleyemeyeceğim filmleri izleyebilmeyi seviyorum aslında. Koşturma süreci, program açıklanınca başlıyor. 100 tane film var mesela. Ben bunların hepsinin sinopsislerine fragmanlarına tek tek bakıyorum. Takip ettiğim, güvendiğim insanların film önerilerine bakıyorum. Bir eleme süreci var orada. Benim için heyecan orada başlıyor zaten. Sonra çizelgeyi açıyorum. Hangi gün, saat kaçta ve nerede filmler izleyeceğimi yerleştirmeye çalışıyorum. Hangisine gidebilirim hangisine gidemem, nereye gidemem... Oradan bir süzgeçten geçiyor. Sonra atıyorum iki tane arka arkaya film var. Biri Taksim’de biri Kadıköy’de. Ben nasıl gideceğim bunlara? Taksim’den çıkıyorum on dakika içinde benim dolmuşa binmem lazım. Kadıköy’e gidiyorum sonra ve kan ter içinde sinemaya yetişiyorum. Berbat bir şey bir yandan o yetişme ve koşma şeyi. Ama salona vardığında

koltuğuna oturduğunda bütün o zahmete ve koşuşturmacaya değiyor” (Seyirci III, Yazılımcı, Erkek, 26).

Bu anlatımlardan anlaşılacağı üzere film festivallerindeki seyir deneyimi, filmdeki izlenme zamanını toplumsal ve kültürel yaşam pratiğiyle bir araya getirir. Bu şekliyle festivaller, kolektif izleme deneyiminin kurumsallaştığı, projeksiyon zamanının yaşayan bir etkinlik olarak merkezi konumda yer aldığı mekânlardır (Erkılıç, 2021b, s.39). Ravazzoli, mekân ve yer kavramlarının sinemaya gitme eylemini toplumsal ve kültürel açılardan nasıl şekillendirdiğini incelediği çalışmasında, mekânların yerel özgüllükleri açısından ürettiği benzersiz insan deneyimine vurgu yapmaktadır. Mekânlar bir taraftan insanların eylemleriyle fiziksel anlamda şekil kazanırken, öte taraftan insanların davranışlarını ve sinemaya gitme deneyimini şekillendirir. Bu bağlamda, sembolik bir takım değer dünyaları ile mekânlar arasında hem sosyolojik hem de antropolojik bir ilişki bulunmaktadır (Ravazzoli, 2016, s.33-34). Temel anlamda film gösterimi için tasarlanan sinema salonları, perde, projeksiyon cihazı, koltuklar ve nihayet fuaye ile vücut bulan bir mimariye sahiptir ve bu salonlar film izleme eyleminin en rahat ve kaliteli biçimde gerçekleştirilmesi için inşa edilirler. Birçok ölçüte göre şekillenen sinema salonları, aynı zamanda insanın beş duyu organına hitap eden duyuşsal, estetik ve algısal beklentilerin bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır (Anadolu, 2020a, s.88). Bununla ilişkili olarak, film festivali deneyimi hem sinema salonlarındaki filmleri hem de bu filmler etrafında şekillenen toplumsal ilişkileri ve etkileşimleri kapsayan güçlü bir kamusal olgusunun ürünüdür.

Bununla birlikte, film çalışmalarında “mekân” ve “yer” olgularının tanımlama, açıklama ve kuramsallaştırma açısından oldukça belirsiz nitelikler taşıdığını hatırlatmak gerekir. Kavramların Fransızca, İngilizce ve Türkçe dillerinde çok çeşitli anlam ve karşılıkları bulunmaktadır. Çalışmasında hem bu karışık anlamları hem de sinemasal mekân kuramsallaştırmasını ayrıntılı bir biçimde işleyen Aydın Çam, mekânın varlıkla kurduğu doğrudan ilişkiye vurgu yapar. Çam’a göre, “mekân özneyle birlikte var olur” (Çam, 2016, s.1-2). Sözlü tarih görüşmeleri aracılığıyla seyirci deneyimlerini inceleyen Hasan Akbulut, sinema deneyiminin önemli bir parçası olarak seyircilerin farklı bağlamlar içerisinde öznel kimliklerini nasıl ve hangi pratiklerle yeniden kurduklarını/hikâyeleştirdiklerini göstermiştir: “Sinemaya gitmek, film izlemekten ibaret değildir; şehirli, “modern”, makbul bir yurttaş olmayı deneyimlemenin, bir yere (mekâna), tarihe (zamana), ideolojiye, sınıfa ya da “sınıfsız,

imtiyazsız kaynaşmış bir kitleye ait olmanın ve sınır aşmanın pratik edildiği toplumsal, siyasal ve kültürel bir deneyimdir” (Akbulut, 2014, s.14).

Toros dağlarındaki yayla köylerinde 1960–1980 yılları arasında gerçekleşen seyir deneyimlerini, Batılı önermelerin bakış açısını sorgulayarak soruşturan Çam ve Şanlıer Yüksel'e göre; sinema, gösterim ve seyir deneyimi gibi kavramlar, şehir/sinema salonu gibi mekânsal sınırların ötesinde çok katmanlı bir toplumsal ilişkiler ağına parçası olarak işlev görür. Bu nedenle, sinema hakkında düşünce üretirken; mekân ve gösterim deneyimlerini belirgin olmayan sınırlar üzerinden okumak ve incelemek gerekmektedir (Çam ve Şanlıer Yüksel, 2019, s.417). Film araştırmacıları, sinemaya gitme eylemini ve filmlerin gösterildiği mekânları anlamaya çalışmak amacıyla çeşitli haritalama yöntemlerini kapsayan dijital jeo-mekânsal teknolojileri (*digital geospatial technologies*) kullanmışlardır. Sinema mekânlarının nerede konumlandıklarını, neye benzediklerini, hangi sahiplik yapılarıyla bezendiklerini ve onları başarılı/başarısız kılan faktörleri ortaya çıkarmak adına kullanılan bu teknolojiler, belirli filmlerin hangi konumlarda alımlandığını veya coğrafi mekânların filmlerde nasıl temsil edildiğini inceleme noktasında yardımcı olur. (Horak, 2016, s.68). Verhoeven, Bowles ve Arrowsmith “*Mapping the Movies*” (2009) başlıklı çalışmalarında, Melbourne şehrindeki Yunan göçmenlerin sinemaya gitme deneyimlerini incelemek için Coğrafi Bilgi Sistemlerini (*Geographic Information Systems- GIS*) kullanarak tarihsel bir harita ortaya çıkarmışlardır. Burada kültürel bir faaliyet olarak sinema deneyimiyle ilgili kavrayışımızı yeniden düzenlemek adına geliştirdikleri yaklaşım; filmleri hangi mekânlarda ve koşullarda deneyimlediğimizi dikkate almaktadır fakat onları sabit bir yorumlama olanağı sağlayan, değişmez metinler olarak görmemektedir. Bunun yerine filmler, yerel tabanlı bir kültürel performans olarak ayırt edici özellikleriyle ve kendi özgüllükleriyle öne plana çıkmaktadır (2009, s.69) Sinemaya giden birisi için kamusal bir buluşma noktasında film gösterimiyle bağlantı kurmak, zaman ve mekân dahilinde belirli bir yolculuk yapmayı gerektirir. Bu nedenle, filmlerin gösterildiği mekânlar hem fiziksel olarak hem de kavramsal olarak insan zihninde yer edinmektedirler. Bir film gösterim mekânı hangi durumda olursa olsun, bulunduğu bölgenin çeperindeki toplumsal çehreyle ilgili büyük ipuçları sunma potansiyeline sahiptir. Tarihsel olarak sinema mekânları, dağıtım bölgelerinin oluşturduğu ağ kapsamında belirli bir sahiplik yapısı çerçevesinde örgütlenmektedir. Filmler, belirli bir varış noktasından diğer noktalara tekrar eden gösterimler için seyahat ederler. Dijital teknolojiler ise, bu seyahatin

yeniden düzenlenmesi ve gösterim etkinliğinin seyirciye ulaşması aşamalarını farklı yollarla dönüşüme uğratar (Verhoeven, Bowles ve Arrowsmith, 2009, s.70-71).

3.3.2. Gündelik Yaşamda Çevrim İçi Film Festivali Pratiği

Yukarıdaki bölümlerde sunulan bakış açılarıyla birlikte ele aldığımız festivaleri; seyircilerin gündelik yaşamla dolaylı ya da doğrudan etkileşim kurmalarına olanak tanıyan, fakat bir yandan da bulundukları mekânlara ve şehirlere ait özgünlüklerin parçası olarak şekillenen deneyim alanları olarak düşünebiliriz:

“Ben film festivallerini üniversite yıllarında takip etmeye başladım. Sinemayla ilgili dersler almaya başlamıştım ilk yıldan beri. Film festivallerini derslerde gördüğüm kavramları, teknik konuları incelemek için bir laboratuvar gibi görüyordum. Festivallere gittikçe eleştirel düşünme yönümün attığını hissediyordum. Sinemayı takip ederken daha dikkatli, sistematik gitmeye başladım mesela. Festivaller görsel hafızamı geliştirdi diyebilirim. Derslerde gördüğüm bir konuyu festivalde film izlerken gördüğümde ‘aa biz bunu derste görmüştük işte’ duygusuna kapılmak baya iyi bir duygu” (Seyirci VI, Kadın, Psikolog, 27).

Seyirci görüşlerinden de anlaşılabacağı üzere; eleştirel düşünme yeteneğini geliştirme olanağı sunan ve sinema bilgisinin üretimine³⁰ katkı sağlayan film festivallerinin sinema mekânları ile kurduğu ilişki, seyir deneyiminin önemli bir yönünü oluşturur. Bu çerçevede, herhangi bir festivalin çevrim içi internet ortamı aracılığıyla gerçekleştirdiği film gösterimleri, sanal ve fiziksel dünyalar arasındaki mekânsal deneyim hakkında ortaya çıkan bir karşıtlığın gündeme gelmesine neden olmaktadır. Peki, bu karşıtlığın gerçekte var olup olmadığı bir muamma mıdır; yoksa farklı yönleriyle ele alınması gereken yeni bir durumdan mı söz edilmelidir?

Joost van Loon, medya ve teknoloji ilişkisini eleştirel bakış açısıyla ele aldığı çalışmada, geleneksel medyanın (gazete, televizyon ve radyo) zaman ve mekân kavramlarını bir bütün halinde bünyesinde barındırdığını dile getirmiştir. Uydu bağlantılı yeni elektronik medya ise bu durumu bir adım daha öteye taşıyarak yer

³⁰ Film ve medya çalışmaları ile ilgili derslerde ve okullarda festivallerin önemi pedagojik anlamda oldukça büyüktür. Bu bağlamda, film çalışmalarının sistematik olarak üniversitelere giriş yapmasından önce, film festivallerinin sinema okulları gibi işlev gördüğünü de hatırlatmak gerekir. Konuyla ilgili ayrıntılı bir inceleme ve tartışma için bkz. (Zielinski, 2014).

duygusunu ortadan kaldırmaktadır ve medya içerikleri her anda/her yerde varlıklarını sürdürürler (van Loon, 2008, s.42). Çevrim içi film festivallerinde doğan mekânsal paradoksun yarattığı kafa karışıklığını gidermek adına "sanal coğrafya" ve "sanal mekân" terimiyle ilgili tartışmaları inceleyen Bakker, "sanal" ve "gerçek" dünyadaki deneyimin birbiriyle karşıt olmadığını, aksine birbirlerinden beslendiklerini belirtmiştir (2015, s.10).

Film çalışmalarında, sinema ve seyirci ilişkilerine dair iki farklı kuramsal yaklaşım (geleneksel yaklaşımlar ve yeni yaklaşımlar) hakkında karşılaştırmalar yapan Çam ve Şanlıer Yüksel'e göre; dünyaya açılan bir pencere olarak sinema, belirli bir mekân ve zaman dahilinde sınırsız sayıdaki mekânları ve zamanları bir araya getirme yeteneğine sahiptir (2020, s.427). Bu haliyle, seyir deneyimini sabit veya yerleşik sinema mekânlarında tahayyül eden geleneksel yaklaşımlardaki sınırlayıcı bakış açısının aksine; yeni yaklaşımlar, sürekli değişen, dinamik yerler ve mekânlar üzerinden film gösterimlerini değerlendirmeyi tercih eder. Bu durum, seyircilerin *"kapalı ve fizikî gerçeklikten yalıtılmış mekânlarda değil, açık ve fizikî gerçeklikle iç içe geçmiş mekânlarda"* filmleri deneyimlemesiyle yakından ilişkilidir (Çam ve Şanlıer Yüksel, 2020, s.431). Seyirci ve sinema ilişkisine ilişkin yeni yaklaşımlar; şehirden bağımsız gerçekleşen ve tekil örneklerle sıkıştırılamayacak bir sinema deneyimini, hareketli ve performatif seyir pratiklerini ve gösterim mekânlarının harekete dayalı dinamiğini temel alarak tartışmalar yürütmeyi önerir (Çam ve Şanlıer Yüksel, 2020, s.432). Film festivallerinin web teknolojisi aracılığıyla sanal mekânlarda gösterimler düzenleyebiliyor olması, seyirciler açısından değerlendirdiğimizde benzer sonuçlara ulaşmamızı sağlayabilir fakat bu defa kapalı bir mekân olarak evlerde gerçekleşen festivali deneyiminin anlamı hakkında düşünmek gerekir.

Çevrim içi film festivalleriyle birlikte, sadece fiziksel sınırları aşma ve başka şehirlerde ya da ülkelerde yaşayan potansiyel izleyicilere ulaşma açısından değil, aynı zamanda engelliler veya ebeveynlik sorumlulukları nedeniyle sinemalara erişimde sorun yaşayan seyirciler de dahil olmak üzere farklı grupların filmlere erişim olanağı artar ve seyir pratikleri çeşitlilik arz eder. Seyahat ve zaman sınırlılıklarının aşılmasına yardımcı olan çevrim içi film festivalleri, bu konudaki engelleri ortadan kaldırarak seyircilerin yönetmenlerle ve film ekipleriyle bir araya gelme olanağını da kolaylaştırmıştır (Hanzlík ve Mazierska, 2022, s.7; Powers, 2020). Aşağıda

seyircilerin anlatımlarında görüldüğü üzere; çevrim içi gösterim platformları sayesinde farklı şehirlerde bulunan insanların ulaşılması zor filmleri takip etme şansı bulmuş olması, festival deneyiminin demokratikleşmesiyle ve dinamik bir karakter kazanmış olmasıyla yakından ilişkilidir:

“Ben Eskişehir'de yaşıyorum. Eskişehir'de okuyorum. Festivalleri takip edebilmem için sürekli şehir değiştirmem gerekiyor. Onun için ekstra bir para ayırmam gerekiyor kenara ve bu benim için çok zor. Hadi diyelim gitmeye karar verdim. Yer ayırma, filmlere bilet alma... Filme girdin çıktın, arkadaşlarınla görüşmek istiyorsun. Onlar için de tekrar ekstra bir para harcaman gerekiyor. Yani bana çok pahalıya mal oluyor bu. Online olarak festivalleri bu yüzden takip ettim diyebilirim.” (Seyirci II, Kadın, Uluslararası İlişkiler Öğrencisi, 22).

“Benim için sinema salonunda filmleri izlemek daha tercih edilebilir. Ama Sivas'ta film festivali maalesef hiç yok. Yakın yerde gidebileceğim film festivali de muhtemelen Ankara Film Festivali olur. Bu yüzden genel olarak evde film izlemek de çok güzel benim için. İyi ki böyle bir şey var. İyi ki de evimizde bu kadar dijital platform var” (Seyirci X, Erkek, Akademisyen, 36).

“Ankara'da yaşıyorum ve İstanbul'daki film festivallerini takip etmek istesem de çalışma yoğunluğum nedeniyle gitmeye vaktim olmuyor. Çevrim içi bu açıdan benim için çok faydalı oldu. Göremeyeceğim filmleri de izleme şansım oldu birçok festivalle” (Seyirci IV, Kadın, Şehir Plancısı, 26).

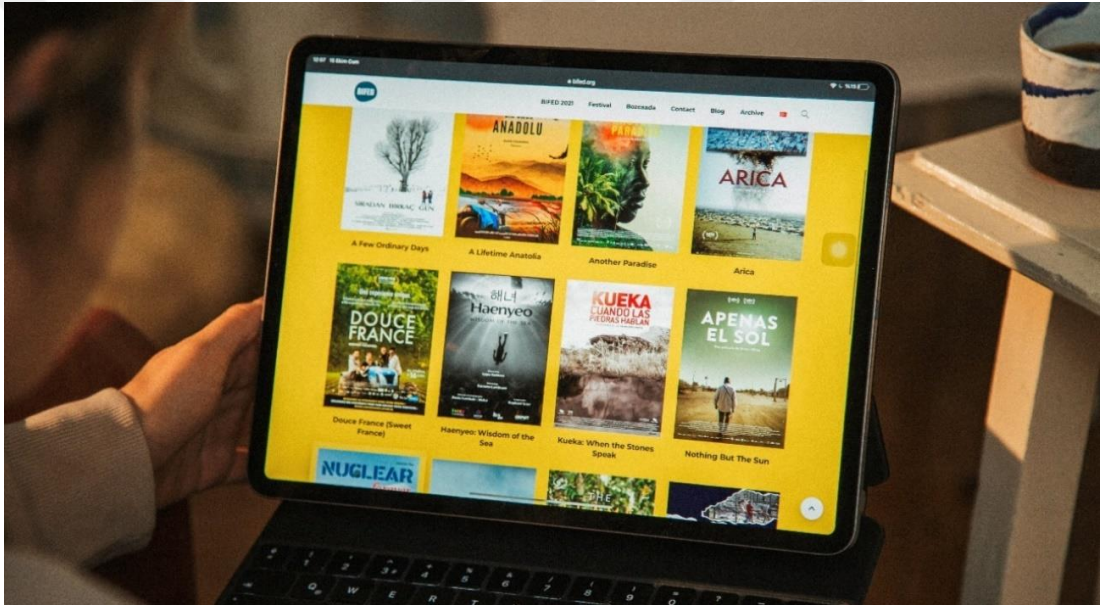
Dijital medya teknolojilerinin film festivallerinin seyirciyle kurduğu ilişkiler bakımından ortaya çıkardığı en önemli olanak, sosyal sürdürülebilirliğin genişlemesi ile ilişkilidir. Örneğin BIFED'in 2020 yılında gerçekleşen ilk çevrim içi versiyonunda programda yer alan filmler ve etkinlikler toplamda 23.893 kez izlenmiştir. Bu izlenmelerin 14.516'sı belgesel filmleri içerirken; geriye kalan izlenmeler, YouTube, Facebook ve Instagram gibi platformlardaki etkinliklerin toplam izlenmelerini içerir.³¹ Filmlerin gösterimi dışında; açılış ve ödül törenleri, soru-cevap etkinlikleri, tanıtım videoları düzenleyen BIFED, 2021 yılındaki ikinci çevrim içi versiyonlarında ise toplamda 17.753 izleme sayısına ulaşmıştır. Bu yılda, belgeseller toplamda 9.346 kez izlenirken, diğer etkinlikler 8.407 kez izlenmiştir.³² BIFED'in Bozcaada'ya döndüğü ve salonlarda fiziksel gösterimlere yeniden başladığı 2022 yılında ise toplam seyirci sayısı 5.950 olmuştur. Açılış ve kapanış törenleri ise 552 seyirci tarafından takip edilmiştir.³³ Yine pandemi sonrasında gerçekleştirilen Uluslararası Filmmor Kadın

³¹ **BIFED 2020 Raporu.** Erişim, 02.03.2023: <https://www.bifed.org/en/bifed-2021-en/report/>

³² **BIFED 2021 Raporu.** Erişim, 02.03.2023: <https://www.bifed.org/en/bifed-2020-report/>

³³ **BIFED 2022 Raporu.** Erişim, 02.03.2023: <https://www.bifed.org/en/bifed-2022-2/report/>

Filmleri Festivali kapsamında düzenlenen ilk çevrim içi film gösterimlerinde; izlenme sayıları 11.000'lere kadar ulaşmış, fakat bu sayı pandemi etkisinin azaldığı dönemlerde 2.500'e kadar düşmüştür.³⁴ Gösterimlerin ve etkinliklerin çevrimiçi platformlara taşınması süreci, seyahatle ilgili maliyetleri ve mekânlara erişim konusundaki sorunların üstesinden gelmeyi kolaylaştırarak katılımı ilgili potansiyel engelleri azaltmıştır. Fakat bu durum, fiziksel olarak gerçekleşen festivallerin yarattığı heyecan ve ayrıcalık söylemini tehlikeye sokmuştur (Brugess ve Stevens, 2023, s.60). BIFED'in ve Uluslararası Filmmor Kadın Filmleri Festivali'nin yukarıda yer verdiğimiz seyirci rakamlarından da anlaşılacağı üzere; pandeminin ilk dönemlerinde seyirci sayıları artarken, zamanla pandeminin etkisi azaldıkça izlenme sayılarında da düşüş gerçekleşmiştir.



Görsel 3.7 BIFED'in web arayüzü (Kaynak: BIFED Arşivi)

Seyir deneyimi evdeki televizyon setleri, dizüstü bilgisayarlar, akıllı telefonlar ya da mobil cihazlar ile gerçekleştiği ölçüde, festivallerin programlama biçimlerinde de bir esneklik meydana gelir. Festival mekânı; herkesin bir arada bulunduğu fiziksel bir birlikteliğin yerine, izleyicilerin evlerine dağılmış çoklu bir mekân özelliğini ortaya çıkarır. Böylece film festivali etkinliği, medyanın gündelik yaşamdaki ritmine dahil olur, seyirciler için yeni bir anlam ifade eder (Vail ve diğ., 2023, s.81-82). Bu nedenle, seyircilerin ev içindeki gündelik yaşamlarının bir parçasına dönüşen çevrim içi izleme

³⁴ Veriler, Uluslararası Filmmor Kadın Filmleri Festivali koordinatörlerinden Melek Özman tarafından sağlanmıştır. Bunun için kendilerine teşekkürü borç bilirim.

deneyimi, çeşitli bağlamlarla değerlendirildiğinde farklı sonuçları da beraberinde getirir. İlk olarak seyircilerin içinde bulunduğu toplumsal, sınıfsal ve kültürel koşullar, izleme pratiklerinin temelini oluşturur. Araştırma kapsamında görüşme yapılan kimi seyirciler, belirli koşullar altında çevrim içi film seyretme etkinliğine kolaylıkla uyum sağlayabildiğini belirtmiştir:

“Benim çalışma koşullarımdan, ilgilendiğim alanlardan ve okuduğum bölümden kaynaklı zamanım çok sınırlı ama uzun yıllardır böyleyim. Hep bir şeyleri yetiştirmek zorundayım. Bu yüzden bir şeyleri araya sıkıştırıyorum ama o sıkıştırma tabii ki sırf zamanım dolsun diye ya da olsun bitsin diye değil. Mesela yemek yaparken film izleyebiliyorum. Hatta bilgisayardan izlemiyorum, evimde televizyon ya da herhangi bir projeksiyon yok. Telefondan izlemeye alıştırdım kendimi. Küçük bir ekran. Yemek yaparken mutfakta bir şey hazırlarken telefonu görüş açıma denk düşecek uygun bir yere koyup MUBI’yi öyle izliyorum mesela” (Seyirci VIII, Kadın, Hemşire, 27).

“Vizyon filmlerini genellikle dijital platformlardan takip etmeye çalışıyorum. Çünkü sinemada film izlemek artık bir lüks kategorisine evrildi bir noktada. Ekonomik koşullar sebebiyle zaten festivallere bir şekilde gidemiyorum. Ben de online üzerinden takip etmeye çalışıyorum. Daha rahat hissediyorum. Kendi sistemimi de oluşturdum. Online olarak film izlerken ilk önce telefonu kendimden uzaklaştırıyorum. Işığı da kapatıyorum. Kendime biraz sinema ortamı ayarlamaya çalışıyorum. Tabii o büyük ekranda olduğu gibi olmuyor sonuçta ama küçük ekran da olsa kendime o alanı yaratmaya çalışıyorum. Online olarak evimde film izlediğimde daha konforlu hissediyorum. Sinemaya gittiğimde... Yani şundan bahsediyorum. Artık herkes her şeyi kendisine hak görüyor. Telefonu alıyor, geç kapatıyor telefonunu. Filmin ortasında telefonu dank diye çıkarıp filmi çekmeye çalışıyor ya da filmden çıkıyor. Film izlerken filminden çıkan insanları görünce daha çok dikkatim dağılıyor benim” (Seyirci II, Kadın, Uluslararası İlişkiler Öğrencisi, 24).

Bu aktarılanlardan anlaşılacağı üzere, evde çevrim içi film seyretme pratiği seyirciler için farklı yönleri bulunan ve yeni ritüellere kapı aralayan bir etkinliktir. COVID-19 nedeniyle film festivalleri, bilgisayar, televizyon, akıllı telefon gibi cihazların ekranlarından takip edilmek durumunda kalmıştır. Festival kartlarının ve biletlerinin yerine filmlere belirli bir süre dâhilinde internet üzerinden sağlanan erişim, film festivallerinin yeni ritüeli haline gelir. Zamansal ve mekânsal anlamda festival deneyimini dönüşüme uğratan çevrim içi teknolojiler, insanların görüntülemeyi yarıda kesip yeniden başlatabildikleri, belirli sahneleri ya da kısa filmleri yeniden izleyebilecekleri yeni seyir pratiklerinin önünü açmıştır (Strauven’den akt. Erkıılıç, 2021b, s.37-38). Böylelikle, çevrim içi film festivali deneyimi ile yüz yüze ya da fiziksel olarak gerçekleşen festival deneyimi arasında temel birtakım farklılıklar ortaya

çıkar. Çevrim içi izleme deneyiminin, yukarıda vurgulanan olumlu sayılabilecek özelliklerinin yanı sıra bazı seyirciler tarafından olumsuz olarak yorumlanan özellikleri de vardır:

“Her şeyden önce deneyim farkı çok önemli. Sinemaya girdiğinde, bir kere kapıdan içeri girdiğinde farklı bir hava soluyorsun. Ambiyans farklı; filmin yarattığı duygu farklı. Sinema salonunda hissi daha yoğun yaşıyorsun. Evde öyle değil. Evde çok kolay dikkatin dağılabiliyor. Durduruyorsun, tuvalete gidiyorsun; durduruyorsun, telefonla konuşuyorsun. O akışı evde kontrol edebilmek bence iyi bir özellik değil. Bunu şey için söylüyorum... Hani ne bileyim filmde istediğini almak... (gerçi öyle denir mi bilmiyorum) Filmin deneyimini yaşamak için... Onun yeri sinema salonu bence, ev değil. Evdeki o dikkat dağıtan şeyler bence baltalıyor biraz” (Seyirci III, Yazılımcı, Erkek, 26).

“İstanbul Film Festivali’nin çevrim içi seçkilerinde her gün bir film açılıyordu. Beş gün boyunca online olarak kalıyordu ama sen bir kere oynat tuşuna bastıktan sonra onun geçerlilik süresi üç güne iniyordu. Böyle böyle her gün on beş tane filmde bir tanesi açılıyor. İlk ayda on beş filmin on dördünü izledim. Çok iyi gidiyor her şey. Sonraki ayda ‘evet süper, on beşte on beş yapıyorum bu ay’ dedim ama on iki tane film izledim. Bu sırada da festival her ay program yayınlıyor ve ben böyle kararlılıkla her ay on beşte on beş yapacağım derken en son bir ayı on beşte sıfırla kapadım (gülüyor)” (Seyirci I, Kadın, Siyaset Bilimi Öğrencisi).

3.3.3. Prosumer Çağında “Yeni Sinefili” ve “Seçim Yorgunluğu”

Çağdaş film seyretme pratiğinde, festival deneyiminin anlamı hakkında ortaya çıkan çelişkiler farklı nitelikler barındırmaktadır. Marijke de Valck, YouTube olgusu sayesinde insanların medya içeriklerinin dağıtımında ve üretiminde doğrudan söz sahibi olmaya başlamasıyla ilişkili bir biçimde, dijital çağda film festivallerinin rolü üzerine erken dönemde fikir üreten ilk araştırmacılardan birisi olmuştur. Film festivallerinin sanat sineması piyasası içerisinde üstlendiği eşik bekçiliği görevinin altını çizen de Valck’a göre, festivallerin dijitalleşmesi ile filmlerin dağıtımında bir demokratikleşme süreci meydana gelir ve küratörlerin/uzmanların zevklerine ve değerlendirmelerine olan gereksinim azalır. Böylece, izleyicilerin görüşlerinin de önem kazandığı ve program düzenleme süreçlerinde rol aldığı yeni bir sinefillik formu ve küratörlük biçimi ortaya çıkmış olur (de Valck, 2010). Girish Shambu “Yeni Sinefili” başlıklı çalışmasında, bu yeni sinefillik formunu “çevrim içi öğrenme-öğretme toplulukları” veya “elektronik agora” şeklinde tasvir ettiği bir bağlam içerisinde ele almıştır. Buna göre, film düşüncesini profesyonellerin elinden alıp

toplumun tüm üyeleri için açık bir faaliyet/eleştiri/düşünce alanına dönüştüren internet, “uzman olan ve uzman olmayan kimselerce paylaşılan ortak bir film-kültür uzamının ortaya çıkışını mümkün kılmanın bir yolu” olarak değerlendirilir (Shambu, 2020, s.34). Bununla birlikte; çevrim içi film festivalleri belirli bir dereceye kadar ortak bir film kültürünün oluşmasını mümkün kılar, fakat bunun tamamen fiziksel etkileşimin yerini tutması zordur:

“Çevrim içi film festivallerinde bir topluluğa ait hissetme duygusunu yarı yarıya yakaladım diyebilirim. Twitter ve Letterboxd sayesinde birçok film insanını takip ettiğim için ve o dönem herkes de bir şeyleri online takip ettiği için çok tweet atılıyordu. Bir şekilde dâhil olabiliyordum, insanlarla etkileşime girebiliyordum, mention atıyorsun, mesaj atıyorsun... O şekilde ortak noktalar bulduğum insanlarla etkileşime girebiliyordum. Ama şeydeki gibi olmuyor tabii. Hani o festivalden, bir filminden çıkıyorsun, bir tanıdık görüyorsun, onunla tanışıyorsun, film hakkında konuşuyorsun, o başka filme girmiş, o sana o film hakkında bir şeyler söylüyor falan. O ortam daha farklı. Online olarak tek başına takip ederken daha sana has oluyor bazı şeyler” (Seyirci II, Kadın, Uluslararası İlişkiler Öğrencisi, 24).

Yukarıdaki seyirci anlatımı, fiziksel etkileşim ve sanal dünyalarda gerçekleşen etkileşim arasındaki çelişkiler hakkında farklı bir ikiliği akılda tutmayı zorunlu kılar. Sinemada dijital gösterim olanaklarının gelişmesi ve küçük ekranların hayatlarımıza girmesiyle birlikte, yüz yüze iletişiminin yerini yeni sosyal medya uygulamaları ve mesajlaşma sistemleri almaya başlamıştır: *"Kamusal alanda çıkma ve sosyalleşme pratiği, evin içinde ya da dışında bireysel izleme alışkanlıklarına evrilmektedir."* (Anadolu, 2020b, s. 5087). Bununla birlikte, elektronik dağıtım ve yayıncılık teknolojisinin mevcut ticari ve endüstriyel yapısı içinde yerel, bağımsız ve demokratik bir kamusal alan fikrinin varlığı şüpheli bir durumdur. Ulusötesi dağıtım ve tüketim ağlarını içeren iletişim ve bilgi teknolojileri, belirli bir ticari çıkar etrafında şekillenmekte ve giderek artan bir şekilde bireysel tüketim ağları etrafında düzenlenmektedir (Downey ve Fenton, 2003, s.193). Tarih boyunca, halihazırda kapitalizmin koşullarında büyük oranda etkisini kaybetmiş olan kamusal alan, internet ve çevrim içi etkileşim temelinde tam olarak kendisini gerçekleştiremez. Gözetim ve gösteri mantığıyla karakterize edilen, iletilerin kolayca deforme edilebildiği, izleyicilerin teknoloji şirketleri için verilerden başka bir şey ifade etmediği internet medyası ikliminde; özerk, eşit, özgür ve etkileşimli bir kamusal alan tanımı hakkında kesin yargılara varmak tek yanlı bir yaklaşım olarak değerlendirilir (Çakır, 2015, s.28).

İnsanların dijital çağda medya ile kurduğu ilişki açısından iki farklı görüşe vurgu yapan de Valck, bir yandan dijitalleşme çağında bireylerin “*prosumer*”lara³⁵ dönüşmesi ile ilgili görüşleri temel alırken, diğer yandan insanların internet medyasında kılavuzlara, filtrelere ve yoğun bir içerik arzına maruz kaldıklarını, dolayısıyla da bir “seçim yorgunluğuyla”³⁶ karşı karşıya olduklarını dile getirmeyi de ihmal etmez. İnternetin sıradan insanların aktif katılımını sağlayarak kamusal alanı demokratikleştirdiğini iddia eden ütopyacı görüşler ile bunun tam aksini söyleyen ve internetin kamusal alanın durumunu kötüye götürdüğünü dile getiren endişelerin birbiriyle olan ilişkiselliğine vurgu yapar. de Valck, her iki farklı görüşün de film festivallerini yeniden düşünürken bir arada ele alınabilme olasılığından söz etmiştir (de Valck, 2012, s.123). Bazı izleyicilerin çevrim içi gösterim platformlarındaki deneyime ilişkin görüşleri de Valck’ın bütüncül bakış açısını kanıtlar niteliktedir;

“Dijital platformların benim için artısı da var elbette. İstedğim filme istediğim zaman ulaşabiliyorum çoğunlukla. Bu da güzel bir şey. “Gece yatmadan hadi şunu izleyeyim” diyebiliyorsun ama “gece yatmadan hadi sinemaya gideyim” diyemiyorsun (gülüyor). Sabah uyanayım hadi şu sinemaya gideyim diyemiyorsun. Filmin elinin altında olması, her zaman ulaşabilmek bence güzel bir olay. Ama tabi ki çok fazla içerik var. Mesela film izlemeye karar veriyorum. O an belli bir film yok kafamda. Diyorum ki bir şeyler izleyeyim. Açıyorum, bakıyorum filmlere. Karar vermek zor oluyor. Netflix, Blu TV, o, bu, şu... Çoğu platformlar yani... Ya bunlara gözümüz alıştı, arayüzüne tasarımına vesaire ya da hepsi tekdüze artık. Sanki ne zaman o ana sayfayı açsam hep aynı şeye bakıyormuşum gibi, hiç yeni bir şey yokmuş gibi geliyor bana. Onların arasında bazen sıkışıp kalıyorum. Karar veremiyorum genelde kolaylıkla” (Seyirci III, Yazılımcı, Erkek, 26).

“Çevrim içi, festival büyüğü vermiyor kesinlikle. Aslında yeni bir MUBI gibiydi benim için. Ama şu var: Bu en başta yeni bir şeydi, böyle evlere tıklıp kalmışız, ne olacak bilmiyoruz, bir belirsizlik var. İlk başlarda

³⁵ İlk kez 1980 yılında Alvin Toffler tarafından dile getirilen “*prosumer*” kavramı, üretim ve tüketim süreçlerinin iç içe geçtiğini vurgulamak için “*producer*” ve “*consumer*” kelimelerinin birleşimiyle oluşturulmuştur ve sanılanın aksine oldukça eski bir geçmişe sahiptir. Kavramın akademik yazın alanındaki tarihçesini ve ne anlama geldiğini daha detaylı incelemek için bkz. (Ritzer, Dean ve Jurgenson, 2012, s.379). Ayrıca, medya ürünlerini edilgen olarak tüketen izleyici yaklaşımına karşı çıkan kimi görüşler, izleyicilerin tıpkı medya içeriklerini tükettikleri gibi aktif olarak bu içeriklerin üretimine de katıldıklarını ileri sürmüştür (Ritzer, 2015, s.418).

³⁶ John Ellis’e göre televizyonun elektronik sistemlerle entegrasyonu ve video-on-demand teknolojisi, beraberinde seçim yorgunluğunu da gündeme getirir. Seçme eylemi basitçe seçeneklerin çok olduğu bir ortamda vakit yoksunluğunu öne çıkarır ve böylece izlemek için birçok seçeneğimizin bulunduğunu ancak bunları takip edecek yeterli zamana sahip olmadığımızı hatırlarız. Her ne kadar söz konusu teknolojiler bizlere bir kolaylık ve seçme özgürlüğü sunuyor gibi görünse de seçim süreçlerimiz bir endişeye ve dayatmaya dönüşür. Böyle bir durumda da seçme yorgunluğu kendisini göstermiş olur (2000, s.170-171). Seçme yorgunluğu kavramının, Netflix ve MUBI gibi dijital yayın platformlarında nasıl ele alındığını ve farklı küratörlük stratejilerine yol açtığını ayrıntılı olarak görmek için ayrıca bkz. (Smits ve Nikdel, 2018).

festivali çevrim içi takip etmek aslında biraz umut veren, ‘tamam bunu tekrar yine eskisi gibi yaparız ama en azından şimdilik buradaki anımızı iyi geçirelim’ gibiydi. Ama sonra her ay daha fazla umutsuzluk hissetmeye başladım, ‘kaç ay daha sürecek bu, kaç ay daha online festival takip edeceğiz, kaç ay daha bu evlerden çıkmayacağız’ demeye başladım. O noktada biraz pandemi krizine dönüşmeye başladı benim için durum. Bir de şu oldu. O gün diyelim bir film açılacak, ‘of bugün izlemeyeyim, yarın izlerim, sonraki gün izlerim’ derken film izlemeyi de bırakmışım günün sonunda” (Seyirci I, Kadın, Siyaset Bilimi Öğrencisi, 26).

3.3.4. Dijital Yöndeşme Çağında Film Festivallerine İhtiyacımız Var mı?

Çalışmanın ikinci bölümünde dijital yöndeşme çağında seyir deneyiminin durumundan ve hareketli görüntü kültürünün çağdaş görünümünden söz etmiştik. Belirtmek gerekir ki, çevrim içi film festivallerinde kamusal olgusunun ortadan kaybolup kaybolmadığı ya da aktif olarak seyircilerin anlam üretimi süreçlerine katılıp katılmadığı soruları, her festivalin kendisini tanımlama şekillerine ve seyircisiyle kurduğu ilişki türünün özelliklerine göre çeşitlilik gösterir. Örneğin BIFED kendisini bir ada kentiyle, o kentin yerel unsurlarıyla, belgesel film topluluklarıyla ve özel bir seyirci topluluğuyla özdeşleştirmiş durumdadır. Buna ek olarak çevre ve ekoloji mücadelesi gibi bir alana odaklanan BIFED için, fiziksel mekânlar aracılığıyla gerçekleşen toplu izleme temel teşkil eder. Aynı şekilde, Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali gibi toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların özgürlük mücadelesi etrafında şekillenen ve bu nedenle karşı-kamusalığın güçlü bir şekilde öne çıktığı bir film festivali için, fiziksel mekânlar aracılığıyla gerçekleşen toplu izleme deneyimi büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte, Engelsiz Filmler Festivali gibi internete ve toplumsal yaşama erişim olanağı sınırlı olan seyirciler için, çevrim içi gösterim pratikleri oldukça fayda sağlar. Bu noktada, sözü tekrar bir festival yöneticisine vermek gerekirse; Engelsiz Filmler Festivali direktörü Ezgi Yalınalp, çevrim içi gösterim teknolojileriyle ilgili yaklaşımlarını şu şekilde açıklamıştır:

“Çevrimiçi gösterimlerin, fiziksel gösterimlerin yerini tutamayacağını düşünüyorum. Ancak çevrimiçi gösterimlerin sağladığı bazı faydalar da var. Özellikle bizim de hitap ettiğimiz, erişim sorunu yaşayan seyirciler için. Çeşitli fiziksel engeller nedeniyle evlerinden çıkamayan kişiler var: Görme, işitme, ortopedik engeli olan kişiler gibi... Bu kişiler çevrimiçi gösterimleri daha rahat takip edebiliyorlar. Festival olarak amacımız sinemaya erişimin herkes için eşit koşullarda sağlanması. Eğer çevrimiçi gösterimler bu eşit koşulları sağlamak adına bize bir kanal açacaksa, neden o kanalı kullanmayalım? Dolayısıyla ‘Pandeminin sonlanmasıyla beraber çevrimiçi gösterimleri de kaldıracağız’ diye düşünmüyorum” (akt. Tatar, 2022).

Engelsiz Filmler Festivali'nin yanı sıra, Londra Kürt Film Festivali gibi farklı coğrafyalardaki seyircilere hitap eden ve aynı zamanda ulusal sinema temasında odaklanan bir film festivali için de çevrim içi gösterim olanakları seyir deneyiminin demokratikleşmesi açısından büyük önem taşımaktadır:

“Ben LKFF’yi çevrim içi olarak takip etmişim. Aslında o zaman pandemi nedeniyle hemşire olarak aktif biçimde çalıştığım için sürekli film izleme gibi bir şansım olmamıştı, çok az film izlemiştim ama o festivaldeki filmleri izleme şansım olmuştu, hatta oradaki Kürtçe filmler üzerine yazılara yer veren bir dergide bir şeyler bile yazmışım. Benim için en büyük katkısı bu oldu. Birçok Kürt yönetmeni o gösterimler sayesinde tanıdım. Türkiye dışındaki Kürt yönetmenlerin nasıl filmler yaptığını görmüş oldum, bambaşka tarzlar görmüş oldum. Aslında Kürt filmlerinin, Kürt sinemasının sandığım kadar dar kapsamlı olmadığını gördüm çevrim içi film festivali sayesinde. Londra’da organize edilen bir film festivaline İstanbul’daki evimden katılabilmek, oradan filmler izleyebilmek benim için çok anlamlıydı. Aynı zamanda çoğu yönetmenle söyleşiler yapılmıştı. Seyircilerin de sorularıyla katkı sağladığı birkaç platformda soru-cevap etkinlikleri düzenlenmişti. Bambaşka oyuncular, bambaşka yönetmenler keşfettim ve bunların sinema kültürüme tabii ki katkı sağladığını düşünüyorum” (Seyirci VIII, Kadın, Hemşire, 27).

Yukarıdaki anlatımda dikkat çeken önemli bir husus bulunur. Pandemi döneminde ağır koşullar altında çalışan bir sağlık çalışanı, özel olarak ilgi duyduğu bir film türünü ve film festivalini çevrim içi gösterim teknolojileri sayesinde Londra’ya gitmeye gerek duymadan takip etme imkânına kavuşmuştur. Bu durum, festivallerin toplumsal bir deneyim olarak anlamına ve seyir deneyiminin dinamik yönlerine ilişkin çok yönlü ve kapsamlı bir değerlendirme yapma ihtiyacını gün yüzüne çıkarmaktadır. İnsanlar, tamamen aynı nedenlerle olmasa bile, festivallere daha önce hiç görmedikleri veya karşılaşma şansı bulamadıkları şeyleri keşfetmek için gitmeyi tercih ederler. Festival ortamının sağladığı şey, yalnızca bir grup filmin seyirciler tarafından izlendiği bir mekân değil, aynı zamanda duygusal bir kültürel karşılaşma olarak sinema deneyimini şekillendiren filmlerle ilişki kurma tarzlarıdır. Dijital çağla birlikte bu ilişki biçimleri daha kolay yollarla gerçekleşebilir ve çok çeşitli görünümeler kazanabilir (Chan, 2014, s.7). Bu noktada, pandemi öncesinde tarihsel olarak gelişen çevrim içi film festivalleri ve pandemi sonrasında yeni medya platformlarında organize olan film festivalleri arasındaki farklılıklara dikkat çekmek gerekir. Pandemi öncesinde, zaman içerisinde sayıları gittikçe artan film festivalleri, film endüstrisindeki daha geniş bir yapı içerisinde alternatif bir dağıtım hizmeti görerek önemli bir işlevlere sahip olmuştur. Film festivalleri bu dönemde, geniş izleyici kitlesi

bulmakta zorlanan filmlerin keşfedilmesi için birincil derece roller üstlenmişlerdir. Bununla birlikte yine pandemi öncesinde, festivallerin film endüstrisiyle kurduğu bu ilişki çevrim içi gösterim olanaklarıyla birlikte tehlike altındadır (Kredell, 2023, s.45). Marijke de Valk, tam da bununla ilişkili olarak 2008 yılında dijital dağıtım olanaklarının etkisiyle festivallerin kurumsal yapılarında ortaya çıkacak değişimleri sorgulamıştır. de Valck, eskiden film festivallerinin, bulunması zor filmleri arayan insanların yöneleceği özel ilgi alanları olduğunu ve bu açıdan önemli etkinlikler olduklarını belirtmiştir. Fakat yöndeşme ve içerik bolluğuyla karakterize edilen bir medya ekonomisinde, herkesin filmlere kolayca ulaşabileceği dijital bir medya ikliminde film festivallerine duyulan gereksinimin ortadan kalkıp kalkmayacağı dikkate alınması gereken bir tartışma konusudur (de Valck, 2008, s.19). Bu bağlamda, çevrim içi gösterim pratiğine ilişkili seyirci görüşleri, günümüzün medya ikliminde festivallere olan ihtiyacın tamamen ortadan kalkmadığının bir işareti olarak yorumlanabilir:

“Birlikte film izlemeye gittiğim arkadaş grubum illaki olmuştur. Filmler üzerine konuştuğum arkadaşlarım da var ama ben tek olmaya alıştığım için çevrim içi film festivallerini takip ederken kendimi yalnız hissetmedim. Tamamen ekrana odaklanıyorum ve gerisini çok düşünmüyorum. Ama bu durum da filme göre değişkenlik gösteriyor. Bazen çok durağan filmleri, yani böyle çok geçişlerin yavaş ilerlediği filmleri ben durarak, sakince izlemek istemiyorum. Tam tersine hareketlenmek istiyorum. Tabi orada ekranı kaçırmama zorunluluğu da var. Kaçırmak da istemiyorum. Ne bir kareyi, ne bir kelimeyi, ne bir diyalogu, hiçbir şeyi... Böyle işte biraz bakıp sonra başka bir şey yapayım, sonra yine öbür sahneye geçeyim gibi şeyler değil. Gerçekten verimli izlemeye çalışıyorum ve bunu başarıyorum da bence” (Seyirci VIII, Kadın, Hemşire, 27).

Bu seyirci yorumunda görüldüğü gibi, sinema salonlarındaki fiziksel etkileşim aracılığıyla şekillenen sinema deneyimi ritüel kimliğini kaybederek, rahatlık, hareket ve hız gibi kavramlar üzerinden bireysel bir izleyicilik türüyle yeni bir ritüel aracılığıyla tanımlanmıştır. Gösterim teknolojilerinin daha basit ve akıcı bir biçim alması, aynı zamanda sinema deneyiminin kurumsal niteliğinde de erozyona yol açar (Anadolu, 2020b, s.5096-5098). Sinemanın teknolojiyle geliştirdiği ilişkiler üzerinden hareketli görüntülerin yaşamlarımızdaki değişen rollerini inceleyen Aylish Wood, seyirciler ile teknolojik bir sistemin karşılaşmasının belirli mekânsal ve zamansal koşullar altında ortaya çıktığını öne sürmektedir. Evlerimizde bulunan çeşitli hareketli görüntü cihazları ve yanımızda taşıyabildiğimiz çok sayıda mobil cihazlar, giderek artan bir biçimde arayüzlerle çevrelenmemize yol açmıştır. Seyirciler; tekil bir eylem

akışına odaklanan izleme ve yorumlama sürecine dahil olmak yerine, birbiriyle rekabet eden çoklu görüntüler ve çoklu ekranlar yoluyla izleme deneyimini bilgisayar arayüzlerinde gerçekleştirmek durumunda kalmıştır (Wood, 2008, s.129). Wood'un temel çıkış noktası, görsel-işitsel içeriğin ve insan bedeninde somutlaşan izleme deneyiminin yarattığı koşulları anlamakla ilişkilidir. Etrafımızda çoğalan fakat aynı zamanda küçülen ekranların sadece dikkatin dağılması konusuyla ilgili olmadığını vurgulayan Wood, hareketli görüntüye dayalı arayüzler aracılığıyla belirli bir uzlaşma zemininde dünyayı deneyimlediğimiz bir evreye atıfta bulunur (Wood, 2008, 130-131).

Taşınabilir ekranların yaygınlaşması sürecinin hem film deneyimini hem de izleyicilik deneyimini değiştirdiğini vurgulayan Anadolu'ya göre, bu ekranlar aracılığıyla belirli sınırlar ve imkanları dahilinde izleyicinin içeriklerle olan ilişkisi kişiselleşmiştir (Anadolu, 2020a, s.98). Günümüzde sinema salonlarının kurumsallaşmış yapısının değiştiğini ve farklı amaçlar için izleyicilere hizmet etmeye başladığını hatırlatan Gaudreault ve Marion, sinemanın opera, bale ve diğer sahne performanslarını içeren farklı kültürel etkinliklerin kavşağında yeniden kendisini şekillendirdiğini dile getirir. Sinemanın yeni dijitalleşmiş ikliminde; kamusal alanda ve büyük ekranlarda şekillenen film deneyiminin yerini, küçük ekranlarda ve oturma odalarında şekillenen özel alan deneyimi almıştır (Gaudreault ve Marion, 2015, s.85).

3.3.5 Genel Değerlendirme

Bu bölümün sonunda, çevrim içi film festivallerinde seyir deneyimine ilişkin bir değerlendirme yapacak olursak; dikkate alınması gereken en önemli husus, çevrim içi film festivalindeki seyir deneyiminde gündeme gelen çelişkileri aşmanın gerekliliğiyle ilişkilidir. Film festivalleri seyirciler için eleştirel düşünce yeteneğini geliştirme ve sinema bilgisinin üretimine katkı sağlama alanları olduğu gibi, aynı zamanda toplumsal bir etkileşim etrafında var olurlar. Her bir seyirci, festivaller aracılığıyla belirli bir ritüel dahilinde filmler hakkında fikirler üretir ve festivallere daha önce hiç görmedikleri türleri, yönetmenleri ve estetik biçimlerini keşfetmek için giderler. Belirli mekânlara ve o mekânları oluşturan öznelere ait bir heyecan ve zevk duygusuyla şekillenen festival deneyimi, aynı zamanda performatif ve dinamik bir nitelik taşımaktadır. Bununla birlikte, söz konusu dinamizm çevrim içi gösterim teknolojileriyle farklı yönleriyle ele alınması gereken yeni bir boyut kazanmaktadır.

Kapalı mekânlar olarak evlerde tablet, televizyon ve bilgisayar gibi araçların ekranları aracılığıyla festivalleri çevrim içi ya da sanal bir şekilde deneyimlemek, daha basitleştirilmiş ve kişiselleştirilmiş bir nitelik kazanmış olur. Sosyal etkileşimi kesintiye uğratan bu durum, iki ayrı şekilde değerlendirilebilir: Bir yandan, çevrim içi teknolojileriyle toplumsal etkileşim etkisini yitirir; fakat diğer yandan, bu teknolojiler festival ürünlerinin daha geniş seyirci kitlelerine ulaşmasına yardımcı olabilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi seyircilerin filmlerle ve festivallerle kurdukları ilişki biçimi; çeşitli sosyal, kültürel ve sınıfsal koşullara göre değişkenlik gösterir. Bunun yanı sıra, festivallerin hangi ekranlarda ve nasıl koşullar altında deneyimlendiği de önemli bir konudur. Kişiselleştirilmiş ekran deneyimi, fiziksel olarak düzenlenen festivallerin elbette yerini tutmaz fakat belirli koşullar altında festival ürünlerine erişimi kısıtlı olan seyirciler için olumlu sonuçlar doğurabilir. Fakat her şeye rağmen, seyirciler için fiziksel olarak film festivalinde bulunmanın ve bu şekilde filmleri takip etmenin önemi daha ön plandadır. Çalışma kapsamında görüşme yapılan seyircilerin büyük çoğunluğu sinema salonlarında fiziksel olarak film festivallerini takip etmenin zevkini ve deneyimini daha olumlu karşılamıştır. Fakat bu noktada, her seyircinin internete ve film festivali etkinliklerine eşit koşullarda erişemediğini hatırlamak gerekir. Çevrim içi film gösterimleri, tam da bu noktada festival deneyiminin demokratikleşmesi ve eşit koşullarda gerçekleşmesi amacıyla değerlendirilmelidir. Bu durumla bağlantılı olarak, çalışma kapsamında görüşme yapılan seyircilerin önemli bir kısmı, film festivallerindeki bilet fiyatlarının artışı ve çalışma hayatının yoğunluğu nedeniyle sinemaya gitme eylemiyle ve festivallerle aralarında mesafe oluştuğunu belirtmiştir. Buna ek olarak, medyadaki dijital yöndeşme kültüründe her seyircinin festivallerin programlama süreçlerine ve içeriklerinin üretimine aktif olarak katılıp katılmadığı da tartışmalı bir konudur. Görüşme yapılan seyircilerin büyük çoğunluğu internetteki içerik fazlalığı nedeniyle seçim yorgunluğu sürecini deneyimlediğini, filmlere odaklanma konusunda sorunlar yaşadığını ve festivaller etrafında gelişen sinema kültürüne internet aracılığıyla dahil olma noktasında sorunlar yaşadığını belirtmiştir. Sonuç olarak, araştırma kapsamında yapılan seyirci görüşmelerinin de ortaya koyduğu gibi çevrim içi film festivallerinde seyir deneyimi söz konusu olduğunda ortaya çıkan çelişkileri ve farklılıkları aşarak bütünlüklü bakış açıları ortaya koymanın önemi ortaya çıkmış olur.

SONUÇ

Bu tez çalışması, bir taraftan çevrim içi film festivallerindeki seyir deneyimini, diğer taraftan bu deneyimin seyircilere ulaştırılması aşamasında şekillenen örgütlenme biçimlerini konu edinmiştir. Bu çerçevede, 7 festival düzenleyicisi ve 15 seyirci olmak üzere 22 katılımcı ile yapılan derinlemesine görüşmeler aracılığıyla, film festivallerindeki kurumsal uygulamaların dijital teknolojiler aracılığıyla nasıl şekillendiği incelenmiştir. Çevrim içi film festivali uygulamalarındaki çelişkileri ve örüntüleri ortaya çıkarmayı hedefleyen bu çalışma, aynı zamanda film festivallerinin internet teknolojileriyle maruz kaldığı mekânsal dönüşümün seyir deneyimi üzerindeki etkilerini ele almıştır. Bu kapsamda yapılan değerlendirmelerde; sinemaya gitme eyleminin tarihi ve dijital sinema kavramları hakkında yürütülen çalışmalardan yararlanılmış, film çalışmaları literatüründen ve onun önemli bir alt dalı olan film festivali çalışmaları literatüründen beslenilmiştir.

Bu çalışmada, çevrim içi film festivalleri olgusu hakkında hem festival düzenleyicilerinin hem de seyircilerin bakış açısıyla şekillenen özgün saha çalışması sonucunda dikkate alınması gereken çeşitli konu başlıklarından söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki, festivallerle ilgili tanımlama sorunlarıyla ilişkilidir. Toplumsal ve kültürel yaşamlarımızda canlı bir etkinlik olarak yer eden, sinema mekânları aracılığıyla inşa edilen güçlü bir etkileşim alanı olarak tarif edilen film festivalleri; sanal coğrafyalarda ve çevrim içi mekânlarda düzenlendiğinde birtakım niteliksel değişimler gündeme gelir. Bununla birlikte, süreklilik arz eden diğer özellikler de söz konusu değişimin yanında varlığını gösterir. Web sitesi üzerinden belirli bir süre ve seyirci sınırıyla film gösterimleri düzenleyen festivaller için yapabileceğimiz en temel tanımlama biçimi, fiziksel etkileşimin ortadan kalktığı ve seyir deneyiminin kişiselleştirilmiş ekranlar aracılığıyla gerçekleştiği bir süreçle karakterize edilebilir. Böylelikle; telefonlar, bilgisayarlar, mobil cihazlar ve televizyonlar aracılığıyla evlerde deneyimlenen film festivalleri, kamusal alanlar yerine özel alanlarda seyircisine ulaşmaya çalışır. Bu durum, hem film festivallerinin uygulama ve işleyiş biçimleriyle hem de seyircilerin festival deneyimiyle ilişkili olarak kapsamlı araştırma türlerine zemin hazırlar ve festivallerin anlamı hakkındaki yeni sorgulamalara olan ihtiyacın önemini ortaya çıkarır.

Faaliyet gösterdikleri uzmanlık alanlarına ve film türlerine göre çalışmanın kapsamına dahil edilen beş ayrı film festivalinin çevrim içi uygulamaları incelendiğinde; sosyal/çevresel sürdürülebilirlik, kamusal alan, erişim ve maliyet sorunları, kurumsal hafıza/arşiv çalışmaları gibi çeşitli temalar ve olgular etrafında şekillenen diğer bir dizi konu başlıkları ile karşı karşıya kalırız. Ele alınan çevrim içi film festivallerinin işleyiş biçimleri ve uygulama stratejileri; kendilerini tanımlama biçimlerine, uzmanlık alanlarına, bütçelerine, amaçlarına, uluslararası festival ağlarıyla ilgili görüşlerine ve seyircileri ile kurdukları özgün iletişim türlerine göre farklılıklar gösterir. Bu bağlamda; özgün saha araştırması sonucunda pandemi döneminde ortaya çıkan uygulamaların, çeşitli stratejiler üzerine inşa edildiği görülmüştür. Kendisini güçlü bir yerel kimlikle özdeşleştiren ve seyirciler ile fiziksel iletişimi önceleyen festivaller, dijital gösterim teknolojilerini geçici bir çözüm yolu olarak benimsemiş; fiziksel ve çevrim içi gösterimlerin bir arada kullanıldığı melez biçimleri tercih etmiştir. Bununla birlikte; uluslararası ve adanmış bir film topluluğuna seslenen, bu nedenle fiziksel olsun ya da olmasın her türlü iletişim ve etkileşim biçimini festival deneyiminde başat olarak değerlendiren festivaller, dijital teknolojileri daha merkezi bir konumda değerlendirmiştir. Dijital yöndeşme ya da melez medya kültürüyle tanımlanan bir hareketli görüntü rejiminde, bir yandan film festivallerinden oluşan uluslararası ağların anlamı dönüşüme uğrarken; diğer yandan her festivalin kendisine özgü geliştirdiği tekil ilişkiler ve organize olma biçimleri ön plana çıkmıştır. Araştırma kapsamında yapılan görüşmeler aracılığıyla, festivallerin küresel genişleme sürecinin günümüzde başka görünümeler kazanmaya başladığı söylenebilir. Çevrim içi gösterim teknolojileri ile film festivalleri erişim imkânı kısıtlı olan seyircilere de ulaşma potansiyeline erişmiş ve sosyal sürdürülebilirlik açısından yeni olanaklar ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, halihazırda çeşitli sorunlarla boğuşmak durumunda kalan film festivallerinin bağımsızlığı ve özerkliği hala tehlike altındadır. Bu sorunların aşılması için, demokratik ve özerk bir sinema kültürünün oluşması için güçlü bir kamu politikasına ihtiyaç vardır.

Tez çalışması kapsamında çevrim içi film festivalleri seyircileri ile yapılan derinlemesine görüşmelerle şekillenen saha araştırmasında, yine çeşitli konu başlıkları etrafında seyir deneyiminin kazandığı yeni görünümeler farklı yönleriyle ele alınmıştır. Performatif bir eylem olarak sinemaya gitme alışkanlıklarıyla bütünleşen festival deneyimi, aynı zamanda çeşitli sosyal, kültürel ve sınıfsal birtakım koşulları da kapsayan bir süreçtir. Festival seyircileri; ticari alanlarda kendisine yer bulamayan

filmlere erişme imkânı bulurlar, sosyalleşerek sinema bilgisinin üretiminde yer alırlar ve (animasyon, belgesel, kurmaca gibi çeşitli film türlerini de kapsayan) sanat sineması ürünlerini yakından takip etme şansı elde ederler. Çevrim içi gösterim olanakları ise bu durumu farklı bir boyuta taşır ve her seyircinin deneyimi farklılık gösterir. Araştırma kapsamında seyircilerle yapılan görüşmelerde, çevrim içi film festivallerindeki seyir deneyiminin her izleyicinin kendisine özgü bir niteliği olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda, dijital ve çevrim içi gösterim teknolojileri; uzak şehirlere seyahat olanağı olmayan, yaşadığı şehirde film festivali bulunmayan, çalışma hayatının yoğunluğu nedeniyle festivalleri takip etmekte zorluk yaşayan kimi seyirciler için oldukça önemli bir pratik olarak karşımıza çıkmıştır. Bu durum aynı zamanda özgür ve herkesin katılımına açık bir sinema kültürünün oluşmasını da kolaylaştıran yönleriyle oldukça kıymetlidir. Fakat araştırma kapsamında görüşme yapılan kimi seyirciler için ise, bir film festivalini sinema salonlarında toplu bir şekilde deneyimlemenin sağladığı heyecan ve canlılık duygusu vazgeçilmez bir konumdadır. Festival deneyiminin evlerde küçük ekranlar aracılığıyla gerçekleşmesi süreci, çok yönlü bir değerlendirme yapmayı zorunlu kılmıştır. Çevrim içi gösterim teknolojileriyle hayatımıza giren yeni seyir pratikleri, bir yandan seyircilerin aktif katılımıyla şekillenen demokratik bir sinema kültürü düşüncesini gündeme getirirken, diğer yandan seyircilerin yaşadığı seçim yorgunluğu süreçlerini ya da internete olan erişim sorunlarını gündeme getirmiştir. Bu nedenle, çevrim içi gösterim teknolojileri hem olumlu hem de olumsuz sonuçlarıyla festival ekosisteminde yer alan etkinliklerin seyircileriyle kurdukları ilişkiyi yeniden düşünmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Çevrim içi film festivalleri hakkındaki geleceğe dönük yapılacak olan çalışmaların, film festivalleri ile seyirciler arasındaki ilişkiyi geliştirmek ve toplumsal faaliyet alanları olarak film festivallerinin sinema kültürüne sağladığı katkıları büyütme üzere çoğaltması büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Abel, R. (1988). *French Film Theory and Criticism, Volume 1: A History/Anthology, 1907-1939*. New Jersey: Princeton University Press.
- Akbulut, H. (2014). Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması. *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırmalar Dergisi*, 2 (2), 1-16.
- Allen, R. C. & Gomery, D. (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf
- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. Londra: British Film Institute.
- Armstrong, K. (2021). Virtual Visibility and the Film Festival Circuit. *Afterimage*, 48(1), 10-18. <https://doi.org/10.1525/aft.2021.48.1.10>
- Anadolu, B. (2020a). *Yeni İletişim Ortamlarında Sinemanın Gösterim Olanakları ve Değişen İzleyici Pratikleri*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi veri tabanından erişildi. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/ET001752.pdf>
- Anadolu, B. (2020b). Beyazperdeden Dijital Medyaya: Film İzleme Deneyiminin Değişimi Üzerine Bir Araştırma . *OPUS International Journal of Society Researches* , 16 (32) , 5075-5110 . DOI: 10.26466/opus.796968
- Antonio, R. J. (1981). Immanent Critique as the Core of Critical Theory: Its Origins and Developments in Hegel, Marx and Contemporary Thought. *The British Journal of Sociology*, 32(3), 330-345. doi:10.2307/589281
- Bakker, N. (2015). Utopian Film Festivals: Space, Content and Business Matters in Early Online Film Festivals. *Synoptique*, 3(2), 9–28.
- Barnes, H. L. (2020). The Data-Driven Festival: Recordkeeping and Archival Practices. (Ajda Vallejo ve Ezra Winton, Ed.). *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics*. (s. 53-60) içinde. Cham: Springer International Publishing.
- Benjamin, W. (2021). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı.” (Ahmet Cemal, Çev.). *Pasajlar*. (s.50-86) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bláhová, J. (2019). Political significance of a Butcher in Love: the 1956 Karlovy Vary international Film Festival, Marty (1955) and the Restoration of Contact

between Hollywood and Czechoslovakia during the Cold War. *Studies in European Cinema*, 1–16. doi:10.1080/17411548.2019.1686892

- Bláhová, J. (2015). “National, Socialist, Global: The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946–1956.” (L. Karl ve P. Skopal, Ed.). *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (s. 245-274) içinde. New York: Berghahn Books.
- Boyarsky, K. (2021). SVOD, TVOD, & AVOD: Understanding the Different VOD Models. *Vimeo Blog*. Erişim 23.11.2022, <https://vimeo.com/blog/post/how-to-sell-video-on-demand/>
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2020, 28 Eylül). The Progressive Era Key Facts. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/summary/The-Progressive-Era-Key-Facts>
- Brown, A. (2020). Life after Covid: who will survive? *Art Professionals*. Erişim 19 Eylül 2021, <https://www.artsprofessional.co.uk/magazine/article/life-after-covid-who-will-survive>
- Brugess, D. & Kredell, B. (2016). Positionality and Film Festival Research: A Conversation. (M. de Valck, B. Kredell ve S. Loist, Ed.). *Film festivals: History, Theory, Method, Practice* (s. 159-176) içinde. New York: Routledge.
- Burgess, D. & Stevens K. (2023). Locating Buzz and Liveness: The Role of Geoblocking and Co-presence in Virtual Film Festivals. (M. de Valck ve A. Damiens, Ed.). *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*. (s. 59-80) içinde. Cham: Palgrave Macmillan.
- Bird, L. (2020). What are SVOD, TVOD, AVOD? *Imagen Blog*. Erişim 23.11.2022, <https://imagen.io/blog/what-are-svod-tvod-avod/>
- Bordwell, D. (2012). *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies*. Madison, Wisconsin: The Irvington Way Institute Press
- Casetti, F. (2008). *Eye of the century: Film, experience, modernity*. New York: Columbia University Press.
- Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim. (Defne Kırmızı, Çev.). *sinecine*, 2(2), 81-93.
- Casetti, F. (2012). The Relocation of Cinema. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 1(2), 5-34. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15047>.
- Castells, M. (2008). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür. (2. Baskı) (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: İstanbul bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Corrigan, T. & White, P. (2012). *The Film Experience: An introduction* (3. Basım). Boston: Bedford/St. Martin's.
- Culture Action Europe & Dâmaso, M. (2021). The situation of artists and cultural workers and the post-COVID-19: Cultural Recovery in the European Union.

(Research for CULT Committee Report No. PE 652.250) *European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies* web adresinden erişildi: <https://bit.ly/652-250>

- Couldry, N. (2011). MORE SOCIOLOGY, MORE CULTURE, MORE POLITICS: Or, a modest proposal for ‘convergence’ studies. *Cultural Studies*, 25(4-5), 487-501. doi:10.1080/09502386.2011.600528
- Czach, L. (2010). Cinephilia, Stars, and Film Festivals. *Cinema Journal* 49(2), 139-145. doi:10.1353/cj.0.0194.
- Chan, F. (2011). The international film festival and the making of a national cinema. *Screen*, 52(2), 253–260.
- Chan, F. (2014). Film festivals and affective spaces: Singapore’s Majestic Theatre. *Cinergie - Il Cinema E Le Altre Arti*, 3(6), 7–14. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/6992>
- Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *sinecine*, 7(2), 7-37
- Çam, A. & Şanlıer Yüksel, Ö. İ. (2019). Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma. *SineFilozofi, Özel Sayı (1)*, 415-436. DOI: 10.31122/sinefilozofi.514088
- Çam, A. (2020). Beyoğlu Sinemalarının Dönüşümü ve Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Sinema: Yeni Salonlar, Seyirciler ve Deneyimler. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 7 (1), 9-38.
- Çakır, M. (2015). *İnternette Gösteri ve Gözetim: Eleştirel Bir Okuma*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- de Kloet, J. & Teurlings, J. (2008). Digital Convergence Ten Years Later Broadcast Your Selves and Web Karaoke. (J. Kooijman, P. Pisters ve W. Strauven, Ed.) *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser* (s.345-360) içinde. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- de Valck, M. & Hagener, M. (2005). Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures. *Cinephilia: Movies, Love, and Memory* (s. 11-26) içinde. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- de Valck, M. (2007). *Film Festivals From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- de Valck, M. (2008). ‘Screening’ the Future of Film Festivals? A Long Tale of Convergence and Digitization. *Film International*, 6(4), 15-23. doi:10.1386/fiin.6.4.15
- de Valck, M. (2010). De Rol van Filmfestivals in het YouTube-Tijdperk [Youtube Çağında Film Festivallerinin Rolü- Makalenin Yayımlanmamış İngilizce Versiyonu]. *Boekman*, (83), 1–5.

- de Valck, M. (2012). Convergence, Digitisation and the Future of Film Festivals (D. Iordanova ve S. Cunningham Ed.). *Digital Disruption: Cinema Moves On-line* (s. 117-129) içinde. St. Andrews Film Studies Publication.
- de Valck, M. (2014). Film festivals, Bourdieu, and the economization of culture. *Canadian Journal of Film Studies*, 23(1), 74-89. doi:10.3138/cjfs.23.1.74
- de Valck, M. (2016). Introduction: What is a film festival? How to study festivals and why you should. (M. de Valck, B. Kredell ve S. Loist, Ed.). *Film festivals: History, Theory, Method, Practice* (s. 1–11) içinde. New York: Routledge.
- de Valck, M. ve Zielinski, G. (2023). Greening Film Festivals. (M. de Valck, A. Damiens, Ed.). *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*. (s. 307-328) içinde. Cham: Palgrave Macmillan.
- Diestro-Dópido, M. (2014). *Film Festivals: Cinema and Cultural Exchange*. Doktora Tezi. Queen Mary University of London veri tabanından erişildi: <http://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/8900>
- Downey, J., & Fenton, N. (2003). New Media, Counter Publicity and the Public Sphere. *New Media & Society*, 5(2), 185–202. <https://doi.org/10.1177/1461444803005002003>
- Dirks, T. (t.y.) *The History of Film: The Pre-1920s Early Cinematic Origins and the Infancy of Film*. Erişim adresi: <https://www.filmsite.org/pre20sintro2.html>
- Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks: the New Topographies of Cinema in Europe [2005]. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. (s. 82-107) içinde. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2006). Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures? (W. H. Kyong Chun ve T. Keenan, Ed.). *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*. (s. 13-25) içinde. New York: Routledge
- Enzensberger, H. M. (1974). *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media*. (Michael Roloff, Ed.). New York: The Seabury Press.
- Erkılıç, H. (2017). Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi. *SineFilozofi*, 2 (4), 56-72.
- Erkılıç, H., Duruel Erkılıç & S., Değirmen, S. (2021). Covid-19 pandemisi ve sinema sektöründe kriz: Yapısal sorunlarla yüzleşme fırsatı. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 60, 91-125. <https://doi.org/10.26650/CONNECTIST2020-868589>
- Erkılıç H. (2021a). Lev Manovich ve Dijital Sinema Teorisi. (S. Sert, Ed.) *Sinemanın Teorisi*. (s.398-420) içinde. İstanbul: Yordam Kitap.
- Erkılıç, H. (2021b). Sunuş: Film Festivaleri Çalışmaları ve Türkiye. (H. Erkılıç ve S. Dikkol, Ed.). *Film Festivalleri E-Kitabı* (s.7-71) içinde. İstanbul: De Ki Yayınları.

- Ellis, J. (2000). *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London: I. B. Tauris.
- Enlil, Z. M. (2011). The Neoliberal Agenda and the Changing Urban Form of Istanbul. *International Planning Studies*, 16(1), 5–25. doi:10.1080/13563475.2011.552475
- Fallows, S. (2013) How many film festivals are there in the world? Erişim, 2 Haziran 2021, <https://stephenfollows.com/many-film-festivals-are-in-the-world/>
- Falicov, T. L. (2016). The “festival film”: Film festival funds as cultural intermediaries. (M. de Valck, B. Kredell ve S. Loist Ed.). *Film festivals: History, Theory, Method, Practice* (s. 209–229) içinde. New York: Routledge.
- Fehrenbach, H. (2019). The Berlin International Film Festival: between cold war politics and postwar reorientation. *Studies in European Cinema*, 17(2), 81–96. doi:10.1080/17411548.2019.1631533
- Ferguson, F. (2021, 7 Eylül). *Everything is a Remix Part 1* [Video]. Erişim adresi: <https://youtu.be/MZ2GuvUWaP8>
- Friedberg, A. (1991). Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition. *PMLA*, 106(3), 419–431. <https://doi.org/10.2307/462776>
- Finlayson, J. G. (2005). *Habermas: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Fiske, K. (2003) İletişim Çalışmalarına Giriş. Süleyman İrvan (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Fornäs, J. (2013). The Dialectics of Communicative and Immanent Critique. *TripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, 11(2), 504-514. doi:10.31269/triplec.v11i2.504
- Gaudreault, A. ve Marion, P. (2015). *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. (T. Barnard, Çev.). New York: Columbia University Press.
- Grosswiler, P. (1996). The Dialectical Methods of Marshall McLuhan, Marxism, and Critical Theory. *Canadian Journal of Communication*, 21(1). <https://doi.org/10.22230/cjc.1996v21n1a925>
- Griffiths, S. (2020). Why your internet habits are not as clean as you think? BBC Future, Erişim tarihi, 9 Ocak 2023: <https://www.bbc.com/future/article/20200305-why-your-internet-habits-are-not-as-clean-as-you-think>
- Gunning, T. (2005). "cinema of attractions" (R. Abel, Ed.). *Encyclopedia of Early Cinema* (s.178-181) içinde. London/New York: Routledge.
- Gunning, T. (2013). Atraksiyon[lar] Sineması: Erken Dönem Sinema, Seyircisi ve Avangart. (Ö. Yaren, Çev.). *sinecine*, 4(2), 145-153.

- Gündoğdu, M. (2010). Film Festivals in the Diaspora: Impetus to the Development of Kurdish Cinema? (D. Iordanova ve R. Cheung, Ed.). *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (s.188–197) içinde. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Güngör, M., Kibar, Y. Ş., Yılmaz, R. ve Tekin, M. A. (2009). *Yakinsama: Telekomünikasyon ve Medya Sektörleri Açısından Düzenlemelere Etkileri*. BTK (Bilgi Teknolojileri İletişim Kurumu) web sitesinden erişilen adres: <https://www.btk.gov.tr/uploads/pages/slug/yakinsama-telekomunikasyon-ve-medya-sektorleri-acisindan-duzenlemelere-etkiler.pdf>
- Hansen, M. B. (1983). Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? *New German Critique*, 29, 147–184. <https://doi.org/10.2307/487793>
- Hansen, M. B. (2004). Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. *October*, 109, 3–45. <http://www.jstor.org/stable/3397658>
- Hansen, M. B. (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Los Angeles: University of California Press.
- Hanzlık, J. ve Mazierska, E. (2022). Eastern European Film Festivals: Streaming through the Covid-19 Pandemic. *Studies in Eastern European Cinema*, 13(1), 38–55, DOI: 10.1080/2040350X.2021.1964218
- Harbord, J. (2002). *Film Cultures*. Londra: SAGE
- Harbord, J. (2016). Contingency, Time, and Event: An Archeological Approach to the Film Festivals. (M. de Valck, B. Kredell ve S. Loist, Ed.). *Film Festivals History, Theory, Method, Practice*. (s. 69-82) içinde. New York: Routledge.
- Harvey, D. (2019). *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. (A. D. Temiz, Çev.) (4. Basım) İstanbul: Metis Yayınları
- Hodgin, N. (2019). Open/closed: The Leipzig Film Festival and the politics of the Cold War. *Studies in Eastern European Cinema*, 10(3), 304–306. doi:10.1080/2040350x.2019.1646976
- Horak, L. (2016). Using Digital Maps to Investigate Cinema History. (Charles R. Acland ve Eric Hoyt, Ed.). *The Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities* (s.65-102) içinde. Sussex: Reframe Books
- Jenkins, H. (2004). The Cultural Logic of Media Convergence. *International Journal of Cultural Studies*, 7(1), 33–43. <https://doi.org/10.1177/1367877904040603>
- Jenkins, H. (2013). Rethinking 'rethinking convergence/culture'. *Cultural Studies*, 28(2), 267–297. doi:10.1080/09502386.2013.801579
- Jenkins, H. (2016). *"Cesur Yeni Medya": Teknolojiler ve Hayran Kültürü*. (Nihan Yeğengil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kaes, A. & Levin, D. J. (1987). The Debate about Cinema: Charting a Controversy (1909-1929). *New German Critique*, 40, 7–33. <https://doi.org/10.2307/488130>
- Kellner, D. (2008). *Digitization and the Transformation of Art*. George F. Kneller Philosophy of Education Chair. Erişim Adresi: https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/2008_Kellner_DigitizationArtKorea.pdf
- Kellner, D. (2021). Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi-Politik. (S. Çelenk, Der.). (H. Ergül, Çev.). (1. Basım) *İletişim Çalışmalarında Uzlaşmalar ve Kırılmalar* (s.173-202) içinde. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kamleitner, K. (2020). *On Women's Film Festivals: Histories, Circuits, Feminisms, Futures*. Doktora Tezi. Glasgow Üniversitesi veri tabanından erişildi: <https://theses.gla.ac.uk/80237/>
- Karadoğan, A. (2016). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s.7-28) içinde. İstanbul: De Ki Basım Yayım.
- Kredell, B. (2023). Scarcity, Ubiquity, and the Film Festival After Covid. (M. de Valck ve A. Damiens, Ed.). *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*. (s. 41-58) içinde. Cham: Palgrave Macmillan.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Killen, A. (2006). *Berlin Electropolis Shock, Nerves, and German Modernity*. Berkeley, California: University of California Press.
- Killick, A. (2017). Film Festivals and Counter-hegemony: Radical Screening Practices in the Neoliberal City. Doktora Tezi. Edge Hill Üniversitesi veri tabanından erişildi: <https://research.edgehill.ac.uk/en/studentTheses/film-festivals-and-counter-hegemony-radical-screening-practices-i>
- Kluge, A. ve Negt, O. (2018). *Kamusallık ve Tecrübe: Burjuva ve Proleter Kamusallığının Analizine Doğru*. (M. Atala, Çev.). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Koçer, S. (2021). Kürt Sinemasının Dijital Geleceği. *Altyazı Dergisi*. Erişim 7.11.2021 <https://fasikul.altyazi.net/sevir-defteri/kurt-sinemasinin-dijital-gelecegi/>
- Kötzing, A. (2015). Decreed Open-Mindedness: The Leipzig Documentary and Short Film Festival in the 1960s as an Example of the Self-Representation of the East German State. (L. Karl ve P. Skopal, Ed.). *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (s. 229-2244) içinde. New York: Berghahn Books.
- Kurtzke, S (2007). *Webfilm Theory*. Doktora Tezi. Edinburg Queen Margaret Üniversitesi veri tabanından erişildi: <https://eresearch.qmu.ac.uk/handle/20.500.12289/7346>

- Lobato, R ve Lotz, A. (2021). Beyond Streaming Wars: Rethinking Competition in Video Services. *Media Industries*. 8(1) doi: 10.3998/mij.1338
- Loist, S. (2016). The Film Festival Circuit: Networks, Hierarchies, and Circulation. (M. de Valck, B. Kredell ve S. Loist, Ed.). *Film Festivals History, Theory, Method, Practice* (s. 49–64) içinde. New York: Routledge.
- Loist, S. (2020). Film Festival Research Workshops: Debates on Methodology. (A. Vallejo ve E. Winton, Ed.). *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics*. (s. 41-52) içinde. Cham: Springer International Publishing.
- Manovich, L. (1997). *Cinema as a Cultural Interface*. Erişim 30.11.2022. <http://manovich.net/index.php/projects/cinema-as-a-cultural-interface>
- Manovich, L. (2007). *Understanding Hybrid Media*. Erişim 26.11.2022. <http://manovich.net/index.php/projects/understanding-hybrid-media>
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Signet Book.
- Murdock, G., ve Golding, P. (2002). Digital Possibilities, Market Realities: The Contradictions of Communications Convergence. *Socialist Register*, 38. <https://socialistregister.com/index.php/srv/article/view/5779/2675>
- Nichols, B. (1994) Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism, East-West Film Journal. 8(1). 68-87. <http://hdl.handle.net/10125/30705>
- Neuman, W. L. (2020). Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar (Ö. Akkaya, Çev.). (8. baskı.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Ravazzoli, E. (2016) 'Cinemagoing as spatially contextualised cultural and social practice', *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 11, 33–44. <https://doi.org/10.33178/alpha.11.02>.
- O'Regan, T. (2004). Cultural Exchange. (2. Basım) (Toby Miller ve Robert Stam, Ed.), *A Companion to Film Theory* (s. 262–294) içinde. Oxford: Blackwell Publishing.
- Odabaşı, E. (2016). Gezici Festival: Multiple Identities of a Traveling Film Festival in Turkey. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 149-163. doi:10.1080/17400309.2015.1110881
- Odabaşı, E. (2018). Constructing Film Festival Audiences: Performative Practices and Material Conditions. (T. Jenkins, Ed.). *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes* (s.70-89) içinde. New York: I.B.Tauris.
- Orr, J. (1993). *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press

- Ostrowska, D. (2016). Making film history at the Cannes film festival. (M. de Valck, B. Kredell ve S. Loist, Ed.). *Film Festivals History, Theory, Method, Practice* içinde 18-33. New York: Routledge.
- Ostrowska, D. (2017) Cosmopolitan spaces of international film festivals: Cannes Film Festival and the French Riviera. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 14, 94–110. doi: 10.33178/alpha.14.05
- Özgen-Tuncer, A (2020). The International Labour Film Festival in Turkey. *NECSUS_European Journal of Media Studies. #Method*, 9 (2), 303–311. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15322>.
- Öcal, L. (2021a). *Uluslararası Film Festivalleri ve Anlatı Ekseninde Yerçekimsiz Dünya Sineması*. İstanbul: Notabene Yayınları
- Öcal, L. (2021b). Kamusal Ada BİFED. *Yeni Film 50 (Kış-İlkbahar 2021)*, 140-148
- Özdüzen, Ö. (2015) The politicisation and ‘occupy’ sation of the Istanbul Film Festival audience. *Participations*, 12 (1). 679-702. <https://eprints.whiterose.ac.uk/176858/>
- Özbek, A. (2020, Mayıs). "Festival, İzleyicisiyle Yaşıyor; Bu Nedenle Fiziksel Olarak Gerçekleşmesi Çok Önemli". *Bianet*. Erişim tarihi, 17.11.2020: <https://bianet.org/bianet/yasam/224423-festival-izleyicisiyle-yasiyor-bu-nedenle-fiziksel-olarak-gerceklesmesi-cok-onemli>
- Özbudun, S., Şafak, B. & Altuntek, N. S. (2007). “Yapısalcılık ve Levi-Strauss.” *Antropoloji: Kuramlar/Kuramcılar* (s. 181–209) içinde. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özfırat, Ö. (2018). ‘Ekonomideki darboğaz sanatı dibe batırdı’. *Birgün Gazetesi*. Erişim tarihi, 11.12.2022: <https://www.birgun.net/haber/ekonomideki-darbogaz-sanati-dibe-batirdi-222463>
- Palotta, F. (2022) The streaming wars are over. *CNN Business*. Erişim 23.11.2022, <https://www.cnn.com/2022/08/11/media/streaming-disney-netflix>
- Papacharissi, Z. (2016). The virtual sphere: The internet as a public sphere. *New Media & Society*, 4(1), 9-27. doi:10.1177/14614440222226244
- Papadimitriou, L., & Ruoff, J. (2016). Film festivals: Origins and trajectories. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 1-4. doi:10.1080/17400309.2015.1106686
- Parikka, J. (2017). *Medya Arkeolojisi Nedir?* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Peranson, M. (2009). First You Get The Power, Then You Get The Money: Two Models of Film Festivals. (R. Porton, Ed.). *Dekalog 3: On Film Festivals* (s.23–37) içinde. Londra: Wallflower.

- Powers, T. (2020). Film Festivals Aren't Just Surviving Online, They're Creating a Better Future *Indiewire*. Erişim 11 Eylül 2020, <https://www.indiewire.com/2020/05/film-festivals-online-future-1202231417/>
- Rastegar, R. (2016). Seeing Differently: The Curatorial Potential of Film Festival Programming. (M. de Valck, B. Kredell ve S. Loist, Ed.). *Film festivals: History, Theory, Method, Practice* (s. 181-195) içinde. New York: Routledge.
- Recuber, T. (2007). Immersion Cinema: The Rationalization and Reenchantment of Cinematic Space. *Space and Culture*, 10(3), 315-330. doi:10.1177/1206331207304352
- Ritzer, G. (1997). *Postmodern Social Theory*. New York: McGraw-Hill.
- Ritzer, G., Dean, P., & Jurgenson, N. (2012). The Coming of Age of the Prosumer. *American Behavioral Scientist*, 56(4), 379–398.
- Ritzer, G. (2015). Prosumer Capitalism. *The Sociological Quarterly*, 56(3), 413–445.
- Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Londra: Harvard University Press
- Roxborough, S. (2020). Cannes: In 1968, It Took a Revolution, Not Coronavirus, to Close Down the Festival. *The Hollywood Reporter*. Erişim 24.10.2022. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/cannes-1968-it-took-revolution-not-coronavirus-shutter-festival-1284200/>
- Selby, P. (2014) Logging On: Film Festivals and New Media Platforms. Erişim, 06.07.2022 https://www.academia.edu/12023049/Logging_On_Film_Festivals_and_New_Media_Platforms
- Segal, J. & Blumauer, C. (2011). Cannes: A French International Festival. (L. Giorgi, M. Sassatelli, ve G. Delanty Ed.). *Festivals and the Cultural Public Sphere* (s. 156-172) içinde. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Sert, S. (2019). *Devletsiz Bir Ulusun Bir Sineması*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Shackleton, L. (2007). FIAPF defends film festival accreditation system. Erişim adresi, 21.10.2021: <https://www.screendaily.com/fiapf-defends-film-festival-accreditation-system/4033493.article>
- Shambu, G. (2020). *Yeni Sinefili*. (B. Demirtaş, Çev.). İstanbul: Yort Kitap.
- Shavero, S. (2016). Post-Cinematic Affect. (Shane Denson ve Julia Leyda, Ed.). *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film* (s.129-145) içinde. Sussex: REFRAME Books.
- Smits, R., ve Nikdel, E. W. (2018). Beyond Netflix and Amazon: MUBI and the curation of on-demand film. *Studies in European Cinema*, 16(1), 22-37.
- Smits, R. (2021). European Film Festivals in Transition? Film Festival Formats in Times of COVID. *Selanik Uluslararası Film Festivali Raporu* web adresinden

erişildi: <https://www.filmfestival.gr/attachments/article/27835/study-european-film-festivals-in-transition.pdf>

Efoui-Hess, M. (2019). Climate Crisis: The Unsustainable Use of Online Video. *The Shift Project Raporu* web adresinden erişildi: <https://theshiftproject.org/wp-content/uploads/2019/07/2019-02.pdf>

Stevens, K. (2018). "You Had to Be There:" Film Festival "Liveness" and the Digitally Connected Audience. (T. Jenkins, Ed.). *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes* (s. 11–31) içinde. New York: I.B.Tauris.

Stringer, J. (2001). Global Cities and the International Film Festival Economy. (M. Shiel ve T. Fitzmaurice, Ed.). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (s. 135–144) içinde. Oxford: Blackwell Publishing.

Stringer, J. (2016). Film Festivals in Asia Notes on History, Geography, and Power from a Distance. (M. de Valck, B. Kredell ve S. Loist, Ed.). *Film Festivals History, Theory, Method, Practice*. (s. 34-49) içinde. New York: Routledge.

Sobchack, S. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Oxford: Princeton University Press.

Sontag, S. (1996). The Decay of Cinema. *The New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>

Taillibert, C. & Wäfler, J. (2016). Groundwork for a (pre)history of film festivals. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 5–21. doi:10.1080/17400309.2015.1106688

Taillibert, C. (2018). New Perspectives for Online Film Festivals. (T. Jenkins, Ed.). *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes* (s.32-48) içinde. New York: I.B.Tauris.

Taillibert, C. ve Vinuela, A. (2021). Festival Scope, a festival-on-demand platform: Online Enhancement of the gatekeeping power of film festivals. *Loisir Et Société / Society and Leisure*, 44(1), 104-118. doi:10.1080/07053436.2021.1899399

Thorburn, D. (2016, 16 Mart). 1. Introduction to MIT 21L.011: The Film Experience (2007) [Video]. Erişim adresi: <https://youtu.be/LFOsw1Vccac>

Thompson, K., & Bordwell, D. (2019). *Film History: An Introduction* (4. Basım). New York: McGraw-Hill Education.

Trotsky, L. (1994). *Problems of Everyday Life: Creating the Foundations for a New Society in Revolutionary Russia*. (5. Baskı) Londra: Monad Press.

Tüzün, S. (2013). Multipleks Sinema Salonları ve Türkiye Örneğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri. *sinecine*, 4(1), 85-115.

- 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, Özel Sayı (3)* 2021, 370-387. DOI: 10.31122/sinefilozofi.871301
- Toy Par, A. (2016). Prof. André Gaudreault ile Film-dışı Gösterimler Üzerine. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (24)*, 217-224. Erişim Adresi: <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/pub/issue/24432/258979>
- Uçansu, H. (2012). *Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları: Sinema Günleri'nden İstanbul Film Festivali'ne*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Iordanova, D. (2015). The Film Festival as an Industry Node, *Media Industries Journal*, 1(3) <https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0001.302>
- İleri, R. N. (1990). “Önsöz” (Henri Lefebvre, Der.). (3. Baskı) *V. İ. Lenin: Hayatı ve Filozofik Ekonomik Politik Düşüncesi*. (s. 10-14) içinde. Yalçın Yayınları: İstanbul.
- İpek, B. (2021). Başka Bir Sinema Deneyimi: ‘Başka Sinema’ Seyircilerine Yönelik Bir Alan Araştırması. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, 8(1)*, 157-184. DOI: 10.24955/ilef.934370
- Willemen, P. (1981). Pesaro: The Limitations and Strengths of a Cultural Policy. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 15(17), 96-98.
- Wood, A. (2008) Cinema as Technology: Encounters with an Interface. (B. Bennett, M. Furstenu ve A. Mackenzie, Ed.). *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices* içinde (s.129-141). Londra/New York: Palgrave Macmillan
- Wong, C. H. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Wong, C. H.-Y. (2016). Publics and Counterpublics: Rethinking Film Festivals as Public Spheres. (M. de Valck, B. Kredell, S. Loist, Ed.) *Film festivals: History, Theory, Method, Practice* (s. 83–99) içinde. New York: Routledge.
- van Loon, J. (2008). *Media Technology: Critical Perspectives*. New York: Open University Press.
- Vail, J., Heath, T., Dickson, L., ve Finkel, R. (2023). Film Festivals on the Small Screen: Audiences, Domestic Space, and Everyday Media. (M. de Valck, A. Damiens, Ed.). *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*. (s. 81-100) içinde. Cham: Palgrave Macmillan
- Verhoeven, D., Bowles, K. ve Arrowsmith, C. (2009). Mapping the Movies: Reflections on the Use of Geospatial Technologies for Historical Cinema Audience Research (M. Ross, M. Grauer, B. Freisleben, Ed.). *Digital Tools in Media Studies Analysis and Research. An Overview* (s.96-82) içinde. Bielefeld: transcript.

- Vitrinel, E. (2020). “Benim Yerim”den “Yok-Yerler”e: İstanbul’da Güncel Seyir Deneyimine Dair Salon-İçi Manzaralar. *sinecine*, 11(2), 227-265.
- Yavuz, D. (2020). 2020 yılında, sayılarla Türkiye sinema vizyonu. *Antrakt Sinema*. Erişim 18 Haziran 2021, <https://www.antraktsinema.com/makale.php?id=81>
- Zielinski, G. (2014). DOSSIER: Film Festival Pedagogy: Using the Film Festival in or as a Film Course. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, (26).
- Zinn, H. (1999). *A People's History of the United States*. (4. Baskı) New York: Harper Collins



EK-1: GÖRÜŞMELER

Festival Düzenleyicileri ile Yapılan Derinlemesine Görüşmeler :

“İKSV Uluslararası İstanbul Film Festivali (UİFF) Çevrim İçi Gösterim Koordinatörü Yusuf Pinhas ile görüşme 01.12.2022” (Çevrim içi Toplantı)

“İKSV Uluslararası İstanbul Film Festivali (UİFF) Direktör Yardımcısı Bulgu Öztürk ile 01.12.2022” (Çevrim içi Toplantı)

“Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali (BİFED) Koordinatörü Ethem Özgüven 10.12.2022” (Yüz Yüze Görüşme)

“Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali (BİFED) Yönetmeni Petra Holzer 10.12.2022” (Yüz Yüze Görüşme)

“Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali (GFKFF) Koordinatörü Melek Özman 18.12.2022” (Çevrim içi Toplantı)

“Londra Kürt Film Festivali (LKKF) Direktörü Ferhan Stêrk 21.12.2022” (Çevrim içi Toplantı)

“Uluslararası Canlandıranlar Film Festivali (UCFF) Direktörü Berat İlk 09.12.2022” (Yüz Yüze Görüşme)

Çevrim İçi Film Festivali Seyircileri ile Yapılan Derinlemesine Görüşmeler:

Kod	Yaş	Cinsiyet	Görüşme Tarihi	Görüşme Yöntemi
Seyirci I	26	Kadın	30.11.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci II	22	Kadın	2.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci III	26	Erkek	3.12.2022	Yüz Yüze Görüşme
Seyirci IV	26	Kadın	5.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci V	41	Kadın	7.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci VI	27	Kadın	8.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci VII	29	Erkek	9.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci VIII	27	Kadın	12.12.2022	Yüz Yüze Görüşme
Seyirci IX	37	Erkek	14.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci X	36	Erkek	17.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci XI	26	Kadın	19.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci XII	27	Kadın	20.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci XIII	31	Kadın	23.12.2022	Çevrim içi Toplantı
Seyirci XIV	26	Erkek	25.12.2022	Yüz Yüze Görüşme
Seyirci XV	27	Kadın	26.12.2022	Çevrim içi Toplantı

EK-2: GÖRÜŞME KILAVUZLARI

Festival Direktörleri İçin Görüşme Kılavuzu:

- 1) Film festivallerini nasıl tanımlarsınız?
- 2) Festivalinizin amacını ve misyonunu özetler misiniz?
- 3) Festivalinizi düzenlerken şehir seçiminde ve salon seçiminde nelere dikkat ediyorsunuz? Kriterleriniz nelerdir?
- 4) Festivalinizin internet ve sosyal medya stratejisini özetler misiniz?
- 5) İnternet teknolojileri, sosyal medya ve çevrimiçi imkanlar festivalinizin mali durumunda ve sponsorluk ilişkilerinde nasıl bir değişikliğe yol açtı?
- 6) İnternet teknolojileri, sosyal medya ve çevrimiçi imkanlar festivalinizin izleyici profilini nasıl şekillendirdi? Festivaliniz ve seyircileriniz arasındaki boyutlarını çevrim içinden önceki ve sonraki dönemler arasında karşılaştırma yaparak açıklar mısınız?
- 7) Film festivalinizin internet teknolojileri ve çevrimiçiyle olan ilişkisi bulunduğunuz şehirle ve sinema salonlarıyla kurduğunuz bağı güçlendirdi mi yoksa zayıflattı mı? Bu konu hakkındaki genel görüşünüz nedir?
- 8) Pandemi sonrasında festivalinizin ilk tepkisi ne oldu? Pandeminin genel olarak politikalarınızda ve uygulamalarınızda yol açtığı değişimler nelerdir?
- 9) Festivali gerçekleştirirken yaşadığınız zorlukları ve sorunları özetler misiniz? Pandeminin bu zorlukların azalmasında ya da artmasında bir rolü var mı?
- 10) Pandemiden sonra ve önce filmleri nasıl seçtiğinize ve festival programını nasıl oluşturduğunuza dair bir karşılaştırma yapar mısınız? Bu süreçlerde yaşadığınız zorluklar nelerdir? Nasıl bir kürasyon stratejisi yürütüyorsunuz?
- 11) Pandemi süreci festivalinizde film temin etme ve dağıtım süreçlerini nasıl etkiledi? Sosyal medya ve internet, program veya tema oluştururken izleyicilerin görüşlerini dikkate almanıza neden oluyor mu?
- 12) Çevrim içi film festivallerinden sonra A sınıfı festival olmanın ya da uluslararası kuruluşlar tarafından akredite edilmenin anlamı sizce nedir? Festivallerin bu şekilde derecelendirmelerini nasıl değerlendiriyorsunuz?
- 13) Telif haklarıyla ilgili temel stratejileriniz ve politikalarınız nelerdir? Bu politika seyircilerle olan ilişkilerinizi nasıl etkiliyor?

Çevrim İçi Film Festivali Seyircileri İçin Görüşme Kılavuzu

- 1) Vizyon filmlerini nasıl izlemeyi tercih ediyorsunuz? Sinema salonu, online platform vs.
- 2) Film izlemeye tek başına mı gidersiniz yoksa aileniz ya da arkadaşlarınız ile mi gidersiniz?

- 3) Hangi sıklıkla film izlersiniz? Ne tür filmler izlersiniz?
- 4) Sinemaya gittiğinizde öncesinde ya da sonrasında bir etkinliğe mutlaka katılır mısınız?
- 5) Sinema salonuna gittiğinizde filmi önceden mi belirlersiniz?
- 6) İzlemek istediğiniz filmleri sinema salonunda bulamadığınızda interneti ne sıklıkla kullanırsınız?
- 7) Dijital platformlarda film izlemek ile sinema salonunda film izlemek arasında sizce nasıl farklar var?
- 8) Sinema salonunda film izlerken kendinizi nasıl bir duygu durumunda buluyorsunuz? Size özel olarak neler hissettiriyor?
- 9) Film festivallerini ne zamandan beri takip ediyorsunuz? Hayatınızda nasıl bir yerde duruyorlar?
- 10) Şimdiye kadar gittiğiniz film festivallerinin atmosferlerini nasıl özetlersiniz? Size özel hissettirdi mi veya bir topluluğa aitmiş gibi hissettiniz mi?
- 11) Festivallerde kaçırdığınız bir filmi daha sonra nasıl bulmaya çalışırsınız ya da bulmaya çalışır mısınız?
- 12) Film festivallerinin zihinsel ve entelektüel dünyanıza nasıl katkıları oldu?
- 13) Film festivallerinde yaşadığınız en iyi hikâyeyi anlatır mısın?
- 14) Film festivalleri ile ilgili gelişmeleri nereden takip ediyorsunuz?
- 15) Dijital platformlarda film izlerken dikkatiniz dağınık mı ya da çok fazla seçenek yüzünden yorulduğunuzu hissediyor musun?
- 16) Daha önce takip ettiğiniz çevrimiçi film festivallerini nerede ve nasıl takip ettiniz, size nasıl hissettirdi, yüz yüze festivaller ile çevrim içi festivaller arasında bir karşılaştırma yapar mısın?
- 17) Çevrimiçi film festivalinde bir kotayla karşılaştınız mı? Ücretli miydi? Hangi sebeplerle çevrim içi olarak takip etmeyi tercih ettiniz?

ÖZGEÇMİŞ

