



**ULUSÖTESİ SİNEMADA
ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK
VE EURIMAGES ÖRNEĞİ
DOKTORA TEZİ**

**HAKAN AŞKAN
Eskişehir 2019**

ULUSÖTESİ SİNEMADA ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK VE EURIMAGES ÖRNEĞİ

Hakan AŞKAN

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Hakan AŞKAN'ın “Ulusötesi Sinemada Çok Kültürlülük ve EURIMAGES Örneği” başlıklı tezi **03 Mayıs 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **Doktora** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

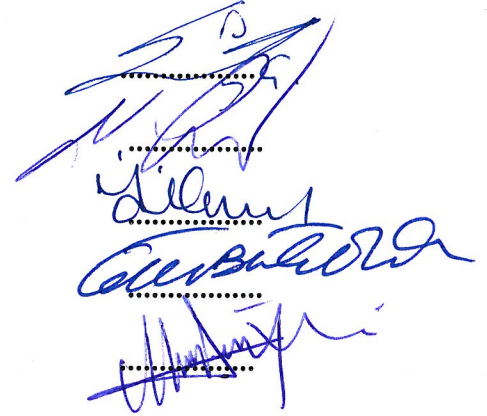
Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.Sibel ÇELİK NORMAN

Üye : Prof.Dr.E.Nezih ORHON

Üye : Prof.Dr.İncilay CANGÖZ

Üye : Doç.Dr.E.Gülbuğ EROL

Üye : Dr.Öğr.Üyesi Murat Ertan DOĞAN




Prof.Dr.Hasan TUTAR
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ÖZET

ULUSÖTESİ SİNEMADA ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK VE EURIMAGES ÖRNEĞİ

Hakan AŞKAN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2019

Danışman: Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Ulusötesilik, küreselleşmenin tetiklediği kültürel etkileşimi ve kültürel takası ifade etmektedir. Bu süreçte kültürel bir pratik alanı olan sinemanın geleneksel yapısında derin değişimler ve dönüşümler meydana gelmiştir. Temel dayanakları aşınan ulusal sinema paradigması, sinemada ortaya çıkan değişimleri açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu durum, sinemada ulusötesi perspektifi zorunlu kılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, yerli yapımların her durumda “ulusal sinema” kategorisinde tanımlanamayacağını, dahası bu yapımların sahip olduğu birtakım özelliklerin onları ulusal çerçevenin dışına çıkararak “ulusötesi” bir bağlama yerleştirdiğini ortaya koymaktır. Eurimages’den destek alan yapımların ulusötesi özelliklerinin neler olduğunu belirlemek için birtakım parametreler belirlenmiştir. Bu parametreler yoluyla örnekleme oluşturan yapımlardan elde edilen veriler, nitel durum analizi yöntemiyle incelenmiştir. Ortaya çıkan bulgular ise alanyazın bağlamında yorumlanmıştır. Çalışmanın sonuçları, ele alınan yapımların üretim, dağıtım ve gösterim pratiklerinin çok-uluslu özellikler arz ettiğini ortaya koymuştur. Ayrıca yapımların barındırdığı farklı kültürel unsurların, onlara çok kültürlü ve melez kimlikler kazandırdığı belirlenmiştir. Yapımların bu özellikleri onların ulusal sinema kategorisinden ziyade ulusötesi sinema kategorisinde değerlendirilebileceklerini ortaya koymuştur.

Anahtar Sözcükler: Ulusötesi sinema, ulusal sinema, ulusötesi parametreler, çok kültürlülük, Eurimages

ABSTRACT

MULTICULTURALISM AND EURIMAGES FILMS IN TRANSNATIONAL CINEMA

Hakan AŞKAN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, May 2019

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Transnationalism refers to the cultural interaction and cultural exchange triggered by globalization. Within this process, the traditional structure of cinema as a cultural field of practice was deeply changed and transformed. The foundations of the national cinema paradigm were eroded, failing to explain the emerging changes in the field of cinema. This situation mandates a new, transnational perspective towards cinema. The purpose of this study is to establish how local productions may not always be categorized under “national cinema”, and in fact must be placed under a “transnational” context beyond the national framework due to certain characteristics embodied by these productions. Various parameters were determined to establish the transnational characteristics of productions supported by Eurimages. The sample of the study was determined through these parameters, with data gathered from the films analyzed through qualitative research methods. The findings of the study were interpreted in accordance with the literature of the field. The conclusions drawn indicate that the production, distribution and screening practices of the films studied carry qualities of transnationality. Additionally, the various cultural elements portrayed in the productions endow the films with multicultural and hybrid identities. These characteristics of the films lead to the conclusion that they may be considered under a category of transnational cinema rather than national cinema.

Keywords: Transnational cinema, National cinema, Transnational parameters, Multiculturalism, Eurimages

TEŞEKKÜR

İki yıllık bir çalışmanın ürünü olan bu tezin hazırlanması sürecinde desteğini esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Sibel Çelik Norman'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Özgün bakış açıları ve bilgileriyle bu süreçte yoluma ışık tutan ve desteklerini her daim hissettiren Prof. Dr. E. Nezih Orhon'a ve Prof. Dr. İncilay Cangöz'e şükranlarımı sunarım. Tez savunma jürimde yer alarak çalışmaya değer katan Doç Dr. E. Gülbuğ Erol'a ve Dr. Öğr. Üyesi M. Ertan Doğan'a teşekkür ederim.

Bu süreçte yaşanan tüm zorlukları büyük bir sabırla benimle birlikte göğüsleyen, hayatımın her aşamasında bana destek olan Esra Pekdemir'e minnetlerimi sunarım.

Yöntem ve kaynak konusundaki bilgilerini benimle paylaşan arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Özlem Özgür'e teşekkür ederim.

Teşekkürlerin az kalacağı Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü hocalarıma da üniversite öğrenimim boyunca bana kattıkları bilgi ve değerler için şükranlarımı sunarım.

Nerede olursa olsunlar desteklerini hissettiren değerli dostlarım Leyla Bektaş'a, Sinem Günal'a, Yener Güneş'e, Meltem Cemiloğlu'na, Emin Paftalı'ya, Vedat Mutlu'ya, Çağrı Yılmaz'a, Onur Yumurtacı'ya, Haşim Demirtaş'a, Nergiz Karadaş'a, Fatih Erdoğan'a, Ezgi Aydoğdu'ya, Serdar Kaya'ya ve Özgür Keser'e minnetlerimi sunarım.

Ayrıca beni bu günlere getiren ve benden hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen bu hayattaki en büyük şansım olan anneme, babama ve kardeşlerime en özel teşekkürlerimi sunarım. İyi ki varsınız.

Son olarak, her daim güzel anılarla yad edeceğim ERKAN'a. Sevgi ve özlemle...

03/05/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.



Hakan AŞKAN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	10
1.2. Amaç	10
1.3. Önem	11
1.4. Sınırlılıklar.....	12
2. SİNEMA LİTERATÜRÜNDE “ULUSAL” SÖYLEM.....	13
2.1. Ulusal Sinemanın Özellikleri.....	17
2.2. Ulusal Sinemanın Bağlamları.....	19
2.2.1. Üretim	20
2.2.2. Dağıtım ve gösterim	20
2.2.3. İzleyici	21
2.2.4. Söylem	21
2.2.5. Metinsellik.....	21
2.2.6. Ulusal-kültürel özgüllük	22
2.2.7. Türlerin ve ulus-devletin kültürel özgüllük hareketleri	22
2.2.8. Devletin rolü.....	23
2.2.9. Ulusal sinemanın küresel erimi	23
2.3. Türk Sinemasında “Halk Sineması” ve “Ulusal Sinema” Söylemi.....	24

2.3.1. “Halk sineması” söylemi.....	24
2.3.2. Türkiye’de ulusal sinema tartışmaları.....	25
3. ULUSÖTESİ SİNEMA	32
3.1. Kavram Olarak Ulusötesilik	32
3.1.1. Göç ve ulusötesi bağlam.....	33
3.1.2. Ulusötesiliğin bağlamları.....	35
3.1.2.1. <i>Sosyal morfoloji olarak ulusötesilik</i>	36
3.1.2.2. <i>Bilinç türü olarak ulusötesilik</i>	36
3.1.2.3. <i>Kültürel yeniden-üretim biçimi olarak ulusötesilik</i>	37
3.1.2.4. <i>Sermaye yolu olarak ulusötesilik</i>	38
3.1.2.5. <i>Politik sözleşme alanı olarak ulusötesilik</i>	38
3.1.2.6. <i>Mekânın ya da yerelliğin yeniden-inşası</i>	39
3.2. Ulusötesi Sinema Kavramı	39
3.3. Ulusötesi Film Çalışmalarda Kavram ve Yaklaşımlar.....	45
3.3.1. Aksanlı sinema	45
3.3.2. Film çalışmalarında ulusötesi bir model.....	47
3.3.2.1. <i>Ulusötesi üretim, dağıtım ve gösterim biçimleri (Transnational modes of production, distribution and exhibition)</i>	48
3.3.2.2. <i>Ulusötesi anlatı biçimleri (Transnational modes of narration)</i>	49
3.3.2.3. <i>Küreselleşme sineması (Cinema of globalisation)</i>	49
3.3.2.4. <i>Çok-mekânlı filmler (Films with multiple locations)</i>	50
3.3.2.5. <i>Sürgün ve diasporik film yapımı (Exilic and diasporic filmmaking)</i>	50
3.3.2.6. <i>Film ve kültürel takas (Film and cultural exchange)</i>	51
3.3.2.7. <i>Ulusötesi eleştirel yaklaşımlar ve ulusötesi etkiler (Transnational critical approaches and transnational influences)</i>	52
3.3.2.8. <i>Ulusötesi görüntüleme uygulamaları (Transnational viewing practices)</i> 52	
3.3.2.9. <i>Bölgelerarası/topluluklararası filmler (Transregional/transcommunity films)</i>	53
3.3.2.10. <i>Ulusötesi yıldızlar (Transnational stars)</i>	53
3.3.2.11. <i>Ulusötesi yönetmenler (Transnational directors)</i>	53

3.3.2.12. Ulusötesi iş birliği ağları (<i>Transnational collaborative networks</i>)	54
4. HOLLYWOOD HEGEMONYASI, AB’NİN MEDYA POLİTİKALARI VE TÜRKİYE’DE SİNEMANIN DURUMU	56
4.1. Hollywood Stüdyo Sistemi ve Büyük Şirketler	56
4.1.1. Hollywood’dan küresel holdinglere.....	62
4.1.2. Hollywood’un kültürel egemenliği	67
4.2. Avrupa Sinemasının Hollywood Karşısındaki Durumu	70
4.2.1. Avrupa kültür politikaları ve medya	72
4.2.3. Ortak yapım pratiği olarak Eurimages.....	78
4.3. Türkiye’de Sinema Sektörünün Durumu	84
4.3.1. Eurimages üyeliği ve yerli sinema	88
5. YÖNTEM	97
5.1. Araştırmanın Modeli.....	97
5.2. Evren ve Örneklem.....	100
5.3. Veri Toplama Aracı ve Süreci.....	101
6. BULGULAR VE YORUM.....	105
6.1. Yapımların Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri Ve Aldığı Ödüller Açısından Analizi.....	105
6.2. Yapımların İçerik Kodları Analizi.....	110
6.2.1. Anlatı yapısı analizi.....	110
6.2.1. Tema analizi.....	112
6.2.3. Zaman ve mekan analizi.....	114
6.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlik analizi.....	117
6.2.5. Dil analizi	119
6.2.6. Müzik analizi.....	121
6.3. Fonun Kültürel Hedefleri Açısından Yapımların Analizi.....	123
6.3.1. İnsan hakları bağlamında filmlerin söylemi analizi	123
6.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği) analizi.....	127
7. SONUÇ VE ÖNERİLER	133

7.1. Sonuç.....	133
7.2. Öneriler.....	141
KAYNAKÇA.....	143
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	



1. GİRİŞ

“Ulusal sinema” söylemi, 1980'lere kadar tartışmasız bir biçimde sinemanın değişmez/sabit kimliği olarak kabul edilmiştir. Yaklaşık bir asırlık serüveni boyunca ulusların kimliğiyle anılmış olan sinema, bu sarsılmaz gibi görünen otoritesini politik bir söylem olan “ulus” nosyonundan almıştır. Ulus ve ulusçuluk, varlığını, “öteki” ya da “dışarıdaki”ne borçludur. Karşıtlığa dayalı bu determinizm, kültürel bir pratik alanı olan sinemanın da benzer bir yaklaşımla ele alınmasına yol açmıştır. Ulusal sinema paradigması da -ulusal kimliklerin inşa edilmesi sürecinde olduğu gibi- “öteki” ile kurduğu ilişkiden doğmuştur. Tüm yerli sinemaların ulusal bir söylem içine hapsedilmesinin temel nedeni ise Amerika'nın ulusal sinema endüstrisi olan Hollywood stüdyo sistemidir.

Dünya sinema pazarının egemen gücü Hollywood'un tüm yerli/ülke sinemalarını istila etmesi, bu sinemaların kendilerine ulusal bir kimlik inşa etme süreçlerine girmesine yol açmıştır. Öteki ile olan bu mücadele, sinemaya, ulusal kimlik mitinin bir aynası ya da taşıyıcı olma misyonu yüklemiştir. Bu politik misyonuna rağmen ulusal sinemanın ne olduğu ya da nasıl tanımlanması gerektiği konusunda hala bir konsensüs oluşmamıştır. Kavramın bu muğlaklığına rağmen, ulusal sinemanın kabul gören en basit ve yaygın tanımı, “belli bir ulus-devlet sınırları içinde üretilen çok sayıdaki filmler”dir. Bu tanımdan yola çıkılarak bu sinemanın sahip olduğu/olabileceği bir takım özellikler öne sürülmüştür. Bunlar; filmin finansörü, dili, karakterlerin kimlikleri, mekanları, müzikleri ve kültürel unsurları vs. Higson'a (2000, s. 18) göre ise ulusal bir sinemanın özgüllüğünü belirleyen iki kavramsal yöntem vardır. Bunlardan birincisi, ulusal bir sinemanın kendi geçmişini, bugününü, geleceğini, kültürel mirasını, ortak kimliğini ve sürekliliğini yansıtmasıdır. İkinci yöntem ise ulusal bir sinemanın kendi kimliğini belirlemek amacıyla sınırlarının ötesine bakarak oradaki “öteki” karşıtlığında kendini tanımlamasıdır.

Ulusal sinema tartışmaları dünya sinema literatüründe II. Dünya Savaşı'ndan sonra cazibesini yitirmiştir. Buna rağmen bu tartışmalar Türkiye'de ilk kez 1960'ların sonunda sinema çevrelerinde ele alınmaya başlanmıştır. Türkiye'de ulusal sinema tartışmaları Halit Refiğ öncülüğündeki bir grup yönetmen tarafından başlatılmış ve bir süre sonra farklı cepheler oluşmaya başlamıştır. Dönemin sinema algısının bir panoraması olan bu tartışmalar, genellikle Batı karşıtlığında sürdürülmüştür. Refiğ (2013, s. 89), *Ulusal Sinema Kavgası* adlı

kitabında Türk sinemasını; emek merkezli niteliğinden, Türk izleyiciyi hedeflediğinden, yabancı sermayeye dayanmadığından dolayı “halk sineması” olarak nitelendirmiştir.

Batı merkezli ulusal sinema tartışmalarında “öteki”ne biçilen rol, Türkiye’deki ulusal sinema tartışmalarında da kendine zemin bulmuştur. Refiğ’in (2013) kurgulamaya çalıştığı ulusal Türk sineması için “öteki”, Batı sanatlarıdır. Türk ve Batı sanat anlayışları arasındaki en önemli farkın bireysellik ekseninde ortaya çıktığını ileri süren Refiğ (2013, s. 97-98), bunun özel mülkiyetin eseri olduğunu ve Batı sanatlarının toplumsal bir konuyu anlatsa bile bireyin dramı üzerine kurulduğunu ileri sürer. Buna karşılık Osmanlı’da ve geleneksel Türk toplumlarında üretim kaynaklarının özel mülkiyeti olmadığı için Türk sanatlarında bireyin önemli bir rolünün olmadığını iddia eder. Ona (s. 98) göre “önemli olan toplumun çeşitli kesimlerini temsil eden tiplerin tasviri ve kamusal bilinçtir. Türk filmleri geleneksel temaşa sanatları dahil bütün klasik Türk sanatlarının bu ortak özelliğini içerdiği sürece ulusal olmak değerini kazanabilir”.

Halit Refiğ, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin bir dönemki bazı filmlerinde karşılığının aranabileceği ulusal sinema anlayışı, esinini geleneksel gösteri sanatlarından (halk ozanları, halk hikayeleri, destanlar, aşk masalları, minyatür, orta oyunu vs) aldığı iddiasına dayanır (Ulusay, 2008). Bu görüşler, 1960’lı yıllarda Türkiye’deki ulusal sinema anlayışını temsil etmekte ve bu anlayış, Türkiye’deki sanat anlayışının Batı’nın sanat anlayışından farklı olduğunu ifade etmektedir.

Ulusal sinema tartışmaları, 1970’lerin başında “Milli sinema” yaklaşımını savunanların katılımıyla devam etmiştir. Yücel Çakmaklı’nın filmlerinde daha fazla temsil edilmiş olan “milli sinema”yı savunanlar, kendilerini “ulusal sinema”dan ayırırken, Osmanlı kültürünün İslami boyutunun kendi görüşlerinin oluşmasındaki güçlü etkisini vurgularlar. Milli sinemacılar da ulusal sinemacılara benzer biçimde “yabancı kültür ile şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmamaktan” söz etmişlerdir. (Ulusay, 2008, s. 149). Benzer bir görüşü ulusal sinema cephesinden dile getiren Refiğ’e (2013, s. 94) göre, ulusal sanatlar, süper egemen güçlerin emperyalist yayılcı politikalarına karşı ulusal bağımsızlığın korunması yolunda bir direnme ve başkaldırma biçimidir ve Batılılaşma çabaları Türkiye’yi ekonomik ve politik bakımdan Batı’ya bağımlı bir hale getirmiştir. Tüm bu tezlere rağmen özellikle Hollywood merkezli “yıldız sistemi”nin ortaya çıkması ve buna bağlı olarak yapım anlatılarının kalıplaşması ve yine Hollywood yapımlarının yerli sinema

pazarlarını istila etmesi, ulusal sinemanın karakteristik özelliklerinin ortadan kaybolmasına yol açmıştır. Sonraki yıllarda Halit Refiğ ile yapılan bir söyleşide geçmişte sinema alanında gerçekleşen kavganın bugün Avrupa Birliği konusunda siyaset sahnesine taşınmış olduğunu ancak bugün her koşulda Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında 1960'larda Türkiye'de başlayan ulusal ya da milli sinema meselesi iflas etmiş durumdadır (Akpınar, 2005, s. 85). Günümüzde sinemaya bir kimlik kazandırma çabaları, ortak uylaşmaları bulunmayan sınırlı sayıdaki nitelikli bazı yapımlar ekseninde yapılan "Türk sineması", "Türkiye sineması", "Yeni Türk sineması" gibi tartışmalarla devam etmektedir.

Ulusal sinema kavramının Batı merkezli sinema çalışmalarında yeniden gündeme gelmesi, 1980'li yıllarda gerçekleşmiştir. Konunun yeniden gündeme gelmesini sağlayan temel dinamik ise küreselleşmedir. Küreselleşmenin bu dönemde gittikçe hız kazanması ulus-devlet yapılarının zayıflamasına yol açtığı gibi sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda köklü değişimlerin ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Ulus-devletlerin aşınmasıyla ulusal sınırlar zayıflamış, bunun sonucu olarak kültürel etkileşimler hız kazanmıştır. Bu değişim ve dönüşümlerle birlikte sosyal bilimler alanında da yeni kavram ve yaklaşımlar ortaya çıkmaya başlamıştır; post-modernite, post-kolonyalizm, ulusötesi, çok kültürlülük, alt-kültür, melezleşme gibi. Bu kavramlardan biri olan "ulusötesi" (transnational), ulusal sinema tartışmalarının yeni bir yaklaşımla ele alınmasına olanak sağlamıştır. Küreselleşmenin sonuçlarından biri olan bu kavram, özellikle sosyal bilimlerin tüm alanlarında karşılık bulmakta ve sık sık atıf almaktadır.

Bir kavram olarak ulusötesilik, küreselleşme ile örtüştür ancak tipik olarak daha sınırlı bir alanı kapsar. Küreselleşmeye kıyasla, etkileri ve sonuçları bakımından daha "naif" olan ulusötesi, küreselleşme kadar iddialı bir kavram da değildir. Küreselleşme, sermayenin doğrudan ya da dolaylı bir biçimde dünyadaki akışı ile ilgili birçok konuyu çerçevelerken, ulusötesi süreç, son dönem kapitalizmin en son ve en uç biçimi ile mümkün kılınmış olan "kültürel üretimi" ve "karşılıklı alışverişi" merkeze alır. Küresel süreçler, büyük oranda bazı ulus-devlet otoritelerinin merkezi yapısından uzaklaşarak küresel uzamda meydana gelirken, ulusötesi süreçler ise bir veya daha fazla devlete ya gömülü ya da onu aşmış süreçlerdir (Kearney, 1995, s. 548). Remennick'e (2007) göre de ulusötesilik, iki veya daha fazla ulusun iç içe geçmiş sosyal ilişkilerini, kesişen sosyo-politik durumlarını ve kültürel sınırlarının

erimesini ifade eder. Pries (2008'den akt. İlbuğa, 2014) de uluslararasılığın toplumsallaştırma boyutunun ulusötesileşmeye tekabül ettiğini belirtir. Çünkü sosyal dünyanın ulusötesileşmesi, tam olarak çeşitliliğin bütünleşmesini; söz konusu bütünleşme de çok çeşitliliğinin yeni bir basamağını olanaklı kılar. Geline nokta ulusal kimlikler artık uzlaşmış ve bileşik olarak değil, anlamsız olacak kadar karmaşık görünmektedir. Bu ulusötesileşme sürecinde dünyanın çeşitli yerlerinde insanların, ürünlerin, fikirlerin ve imajların sürekli artan akışı ve hareketliliği, kültürlerin ve yaşam biçimlerinin harmanlanmasıyla sonuçlanarak “tirelendirilmiş” sosyal ve kişisel kimliklerin oluşmasına yol açmıştır. Sosyal ve kültürel alanlarda meydana gelen bu köklü değişimler, kültürel bir pratik alanı olan sinemanın ulusal kimlikten sıyrılarak ulusötesi bir bağlamda ele alınmasını zorunlu kılmıştır.

Sinema çalışmalarında ulusötesi kavramı, küreselleşmenin bir sonucu olan üretimin ve dağıtımın değişen işleyişinin kabulüne yanıt olarak ortaya atılmıştır (Shaw, 2013, s. 47). Elizabeth Ezra ve Terry Rowden'in derlediği *Transnational Cinema: The Film Reader* (2006) adlı çalışmada ulusötesi yaklaşımın, sinemanın çağdaş formlarındaki melezleşmeyi algılamamızı sağladığı belirtilir (s. 7). Yazarlara göre ulusötesilik, küresel sisteme geçmiş artan sayıdaki sinemacının tahayyül ettiği değişen dünyayı daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Bu yaklaşımda yeni olanın finans, prodüksiyon, dağıtım koşulları ve günümüz sinema algısı olduğunu öne sürerler. Yazarlar ayrıca küreselleşmenin tüm dünyayı yeniden şekillendirmesine atıfta bulunarak, ulusötesi yaklaşımla birlikte dünya ile sinema arasında bir ortaklık kurulduğunu öne sürmektedir (Ezra ve Rowden, 2006).

Bu gelişmeler, sinema alanında da kaçınılmaz olarak bir paradigma değişimini zorunlu kılmaktadır. Küreselleşmenin tetiklediği yeni üretim pratikleri, anlatılar, anlatı biçimleri ve imgeler, ulusal sinema literatürünün dayanak aldığı ön kabullerin yeniden ele alınmasına yol açmıştır. Ülkeler arasında ortak yapımlar ya da filmlerin alışverişi nedeniyle, başından beri uluslararası bir niteliğe sahip olan sinema, küreselleşme sürecinin ekonomik, politik ve kültürel sonuçlarıyla birlikte ulusal sınırları aşarak ulusötesi bir nitelik kazanmıştır (Ulusay, 2008, s. 10-11). Sinemanın bu yeni görünümünün ya da karakterinin kavramsal ifadesi olan “ulusötesi sinema” (transnational cinema), ulusal sinema paradigmasının eleştirel izdüşümüdür. Çünkü filmlerin uluslararası üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki değişimler, ulusal sinemanın “yerli sinema endüstrisi” vurgusunu da sekteye uğratmaktadır.

Sinemanın artık ulusötesi bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini ortaya koyan en dikkat çekici çalışma, ulusal sinema paradigmasının önemli teorisyenlerinden biri olan Andrew Higson'ın *The Limiting Imagination of National Cinema* başlıklı makalesidir. Higson, 1980'lerde meydana gelen değişimlerle birlikte bu kez ulusal sinema yaklaşımını ve temel dayanaklarını sorunsallaştırır. Ulusal sinema araştırmalarının bir ülkedeki “alternatif bir ulus bakış açısı” sunan diğer mevcut filmleri göz ardı ettiğini belirten Higson (2006, s. 18), bu yaklaşımın ulusal kimliğin sanki bir filmin kimliğini inşa etmesinin tek yolu olarak algılanmasına yol açtığını ifade eder. Bu formülasyondaki sorun, ulusal kimliğin ve geleneğin bütünüyle biçimlenmiş ve sabitlenmiş bir varsayıma dayanmasıdır. Özellikle ulusal sınırların küreselleşme ile birlikte geçirgen bir yapı arz etmesini “ulusötesi” olanın ortaya çıkması olarak nitelendiren Higson (2006, s. 19), bu geçiş eylemiyle birlikte yerli olanın artık saf veya sabit olmadığını vurgular. Sınırların yanı sıra sınırlar arasındaki kültürel melezleşme ve iç içe geçme derecesi de modern kültürel yapıların her zaman melez olduğunu göstermektedir.

Ulusal sinema anlayışının yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı sorunlu olduğunu ve günümüz sinemasını açıklamada yetersiz kaldığını belirten Higson (2000, s. 46), sinemanın, kültürel ve ekonomik ilişkilerini anlamak için artık ulusötesi kavramını kullanmayı önerir. Birbiri ile bağlantılı, küresel film endüstrisi içinde filmlerin finansmanı, prodüksiyonu, dağıtımı, gösterimi, işletimi ve izler kitlesindeki son değişimler, ulusal sınırların belirsizleşmesini sağlamıştır. Zaten hemen herkesin üzerinde anlaştığı gibi, kültürel bir ürün ve bir meta olarak sinemanın, her zaman için ulusötesi karakterde olduğu söylenebilir. Özetle, bu gelişmeler bir zamanlar film çalışmalarına sarsılmaz bir zemin sağlayan ulusal sinema kavramına meydan okurken, diğer taraftan film araştırmalarının güncel konularından biri haline gelmiş olan “ulusötesi” perspektifi zorunlu kılmaktadır.

Küreselleşmenin sinema alanındaki ilk yankısı Hollywood ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Hollywood stüdyo sisteminin I. Dünya Savaşı ile başlayan egemenliği, 1980'lerle birlikte çok uluslu holdinglere dönüşerek küresel bir hegemonya ile sonuçlanmıştır. Amerika'nın kültürel yayılmacı politikalarının başat aktörü olan Hollywood, günümüzde yapımların üretimden ziyade dağıtım ve gösterim süreçlerindeki hegemonyası sayesinde küresel sinema pazarını kontrol etmektedir. Yerli yapımların gösterim olanağını ortadan kaldıran bu hegemonya; “kapitalist, tüketime dayalı ve tek-tipleştirilmiş bir yaşam

formunu”nun ifadesi olan yapımları, dünyadaki sinema salonlarının neredeyse tamamında gösterme gücünü elinde bulundurmaktadır. Amerika’nın Hollywood aracılığıyla sürdürmekte olduğu bu kültürel emperyalizme karşı koymaya çalışan bir takım önlemler de bulunmaktadır. Bunların en önemlisi, Avrupa Birliği’nin (AB) medya alanında yürütmekte olduğu programlardır. Bu programların ilk amacı kolektif bir Avrupa kimliği inşa etmek, ikicisi de Hollywood’un kültürel emperyalizmine karşı Avrupa sinemasını korumak ve güçlendirmektir. Avrupa sinemasının bu karşı-hegemonik mücadelesi, Eurimages (Yaratıcı Sinematografik ve Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapım ve Dağıtımı İçin Avrupa Destek Fonu) ile sürdürülmeye çalışılmaktadır. 1980 öncesi yerli sinemaların güçlendirilmesine yönelik yürürlükte olan politikaların AB’nin hem bütünleşmesine katkıda bulunmaması hem de ekonomik ve kültürel hedeflerine hizmet etmemesi, bütünlüklü bir Avrupa sinema endüstrisinin varlığını zorunlu kılmıştır. Bu amaçla kurulan Eurimages fonu, Avrupa filmlerinin ortak yapımını ve dolaşımını teşvik etmeye çalışmaktadır. Küresel Hollywood yapımları karşısında uzun yıllar zayıf bir ekonomik alt yapı ve düşük izleyici sayısıyla ayakta kalmaya çalışan ulusal Avrupa sinemaları, Eurimages fonuyla güçlendirilmeye çalışılmaktadır. Böylece Avrupa’nın ekonomik ve kültürel bütünleşmesi, Avrupa sinema endüstrisiyle de desteklenmiş olacaktır.

Türkiye 1980’li yıllardaki küresel politikaların etkisiyle ekonomik, sosyal ve kültürel değişimler yaşamaya başlamıştır. Bu süreçte meydana gelen bir takım gelişmeler, yerli sinema açısından olumlu ve olumsuz sonuçlar doğurmuştur. 1989 yılında *Yabancı Sermaye Yasası*’nda yapılan bazı değişikliklerle Amerikan film şirketlerinin Türkiye’ye girmelerine zemin hazırlanmıştır. Bu değişiklik tıpkı Avrupa sineması ve diğer ülke sinemalarında olduğu gibi Türk sinema endüstrisinde de büyük tahribatlara yol açmıştır. Türkiye sinema pazarına giren Amerikalı United International Pictures (UIP, Paramount, Touchstone Pictures gibi büyük şirketlerin filmlerinin dağıtımıcısı) ve Warner Bross., dağıtım ve gösterim ağlarını ele geçirerek yerli yapımların gösterim olanağını neredeyse yok etmiştir. Bu dönemde (1980-1989) vizyona giren yerli film sayısı 1134’tür ve önceki döneme kıyasla bu sayıda yarıya yakın bir azalma meydana gelmiştir (Özgüç, 2014, s. 1020). Dahası, küresel bir güç olan bu dev holdingler, dağıtım ve gösterim ağlarını tekelleştirdikten sonra -tüm dünyada olduğu gibi- izleyicinin ilgisinin yerli yapımlardan Amerikan yapımlarına kaymasına yol açan büyük bütçeli ve gösterişli yapımları (blockbuster) Türkiye pazarında

dolaşıma sokmuşlardır.

Bu dönemde yerli sinemaya devlet desteğinin sağlanması ve Eurimages üyeliği gibi olumlu gelişmeler de meydana gelmiştir. Türkiye'nin Avrupa Birliği ile ilişkilerini tam üyelik doğrultusunda daha da geliştirmeye yönelik çabaları 1980'lerin ortasında hızlanmıştır. Türkiye'nin Avrupa Topluluğu Komisyonu'nun tavsiyesinin hemen ardından Eurimages'a katılmasının, ulusal sinemaya dış politikada bir "vitrin" oluşturmak suretiyle belli bir rol atfeden 1980'lerin sonundaki değişen makro politik gündemin bir sonucu olduğunu ileri sürmek mümkündür. Belirtilen dönemde sinema profesyonelleri, Türk sinemasının, Türkiye'nin tam üyeliğinden çok önce Avrupa Birliği'ne girmiş olmasından söz ederken, bazı bürokratlar da Türkiye'nin Eurimages üyeliğinin, sinemanın uluslararası ilişkilerdeki yeri açısından önemine işaret etmişlerdir (Ulusay, 2008, s. 144).

Türkiye, Eurimages destek fonundan en çok yararlanan ülke sıralamasında 38 üye ülke arasında 7. sırada yer almaktadır (Yavuz, 2012, s. 84). Türk yönetmenler, Eurimages destek fonundan 1990 yılından 2018 yılının sonuna kadar toplam 93 proje için destek almıştır. Bu projelerin diğer ortak yapımcıları Fransa, Almanya, Yunanistan, İsveç, İsviçre, Polonya, Çek Cumhuriyeti, İspanya, Hollanda, Macaristan, Belçika, Romanya, İzlanda, Bulgaristan, Kıbrıs, Portekiz, İngiltere ve Bosna-Hersek'tendir. Türk yönetmenlerin 2018 yılı sonuna kadar almış olduğu destek miktarının toplamı ise 19.010.717 Euro'dur. Bu miktar, devletin 14 yılda (2002-2016) 135 projeye sağladığı 7.467.009 TL'lik destek göz önüne alındığında, Eurimages'ın yerli yapımlar için ne kadar önemli bir kaynak olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bu destekten yararlanmış olan ve sanat sineması bağlamında "auteur" olarak nitelendirilen bazı yönetmenler ise şunlardır: Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Emin Alper, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Özcan Alper, Ferzan Özpetek, Semir Aslanyürek, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman, Atıf Yılmaz, Erden Kıral, Ömer Kavur, Uğur Yücel, Handan İpekçi, Ali Özgentürk, Tunç Başaran, Reis Çelik, Barış Pirhasan, Yavuz Turgul, Ömer Kavur ve Mustafa Altıoklar. Ancak Eurimages üyeliği ve desteği, kimi tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Örneğin, Türkiye Sinema Eserleri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM) Başkanı Türker İnanoğlu, "Türk sinemasının belli bir kısmının Eurimages'dan çekindiğini" ileri sürmüş ve "Eurimages'ın belli senaryolara ilgi duymasına kuşkuyla baktığını" belirtmiştir. Derviş Zaim ise Eurimages'ın Türk filmleri üzerindeki etkisini şu şekilde yorumlamaktadır: "Eurimages desteği alan Türkiye sineması örnekleri,

festivaller ve dağıtımclar nezdinde daha dikkatle takip edilmektedir. Eurimages'ın bu muhtemel katkıları, vurgulanması gereken önemli konulardır" (Ulusay, 2008, s. 414). Yapımcı-yönetmen Bilet İlhan Belgin'e göre "Türk sinemasında sesin önemi ortak yapımlar sayesinde gelişmiş, sesli film deneyimi ve elemanları kazanılmıştır. Teknik standartlar yükselmiştir. Stüdyo ve laboratuvarlar donanım olarak yenilenmiştir" (Altunç, 2008, s. 37). Günaltay'a göre "ortak yapımlar sayesinde sesli çekim alışkanlığı yerleşti ve hatta sistematize bir şekilde gelişmeye başladı". Yönetmen Semih Kaplanoğlu da "teknik ve üst düzey malzemenin filmlerimize artistik katkı sağlayabilmesi için" Eurimages destekli ortak yapımlara talep gösterdiklerini ifade etmektedir (Tuncayengin, 2016, s. 186). Reis Çelik de "Türkiye'de sinemacıların bu süreçte ortak-yapımı ve sesli film çekmeyi öğrendiklerini, sinema teknolojisinin geliştiğini ve laboratuvar standartlarının yükseltildiğini" ifade etmektedir (Akt. Ulusay, 2005, s. 338).

Yapımcı-yönetmenler dışında fona yönelik kimi akademik eleştiriler de bulunmaktadır. Örneğin Pösteği (2005, s. 4), politik içerikli yapımların fondan daha fazla destek aldığını iddia etmektedir. Eurimages'ın desteklediği sinemacılar arasında eski kuşak yönetmenlerin ve politik içerikli film yapan yönetmenlerin olmaları dikkati çekmektedir. Batı oryantalizmine sahip filmler çevirerek kariyerine başlayan Ferzan Özpetek yine Eurimages'a sık başvuran bir yönetmendir. Ferzan Özpetek'in filmlerinde Türkiye'nin oryantalist bir bakışla temsil edildiğini ve Eurimages tarafından desteklenenin aslında bu olduğunu ileri süren Pösteği; Hamam'da eski sokaklar, evler, vapur ve hamam ile bambaşka bir İstanbul çizerken; Harem Suare'de ise Batılıların kafasındakine uygun bir mekan yaratmıştır. Kameranın açıları, ışık, öykü anlatımı, imgeler ile anlam yaratma, renk ve mekan kullanımı gibi öğelerde Avrupalı olan ve yarattığı Türkiye ile de oryantalist Batı bakışını tekrar eden Ferzan Özpetek, Avrupalı filmler yapsa da; filmlerinde Avrupalı Türk modeli oluşturmamıştır (Pösteği, 2005, s. 5).

Benzer bir eleştiri de bu tür ortak yapımların ne ölçü de "ulusal" olduğuyla ilgilidir. Barış Pirhasan filmlerinin ulusal kültürü yansıtmadığı eleştirilerine, "bireysellik" bağlamında yanıt verir (Özcan, 2005, s. 189): Türk sineması kesinlikle bir Avrupa sinemasıdır. Kaynaklara bakın, ben dahil olmak üzere yapımcıların nelerden etkilendiğine bakın. Bu, Avrupa sinemasında er ya da geç adlandırılacak olan yeni bir soluktur. Türkiye çok farklı kültürel bir bölge gibi görünse de Türk sineması, Avrupa sineması bağlamında idrak

edilmelidir. Önemli olan, her bireysel çalışmanın kişinin kendi kültürünü yansıtmasını beklemememiz gerektiğidir. Gürata (2000), örneğin Barış Pirhasan'ın “Usta Beni Öldürsene” (1997) filminin İngilizce olarak çekilmesi ve Türkçe altyazı ile gösterime girmesi nedeniyle ulusal film olmadığı konusunda eleştiriler yapıldığını belirtir. “Bu filmlerin Türk kültüründen ziyade, Avrupa kültürünü yansıttığı” ileri sürülmektedir. Zira bu filmler Türk halkının yaşantısından ziyade Batılı ülke halklarının yaşamına dair hikâyeler anlatmakta, %90'ının Türk filmi özelliği taşıması sadece isimleri nedeniyle olmaktadır. Bu filmlerde yer alan balolar, içilen biralar, danslı davetler, caz müzik dinleyen insanlar, dans ve müzik salonları Türk toplumun o yıllarda içinde bulunduğu durumdan ve toplumsal sıkıntılardan o kadar uzaktır ki dönemin yazarlarından Kemal Or bir yazısında ‘ne zaman konusu, karakterleri ve ele aldığı sorunlarla gerçek bir Türk filmi izleyeceğiz?’ diye sormaktadır (Akt. Altunç, 2008, s. 42).

Eurimages fonuna ya da bu fondan destek alan ortak yapımlara yönelik eleştirilerin temel nedenlerinden biri, fonun başvuru koşulu olarak belirlediği “kültürel hedeflere” uygunluk kriterleridir. İnsan hakları, demokrasi, cinsiyet eşitliği ve kültürel farklılıklara vurgu yapan Eurimages*, sunulan tüm projelerin bu kültürel hedeflere uygun olmasını şart koşmaktadır. Fonun politik yapımları desteklemesi ise aslında fonun kuruluş amaçları arasında yer almaktadır. Çünkü fon zaten AB'nin kültürel değerlerini gözetmek ve yaymak amacıyla kurulmuştur. Ortaya çıkan bu tablo da fondan destek alan yapımların ulusal Türk kimliği ve kültürel değerleriyle örtüşmeyen niteliklerinin olduğuna işaret etmektedir. Zaten fondan destek alan ortak yapımlara yönelik yukarıda aktarılan eleştirilerin ortak vurgusu da bu yapımların konu ve temsil bakımından Türk kültüründen ziyade Avrupa kültürüne daha yakın olduğudur.

Sinema yapımlarında ortaya çıkan bu tartışmaların temel nedeni ise küreselleşmenin tetiklediği “ulusötesi” (transnational) yaklaşımdır. Sosyal bilimlerde görece yeni olan ulusötesilik, “ulusal” bağlamların yeniden -ancak bu kez eleştirel bir yaklaşımla- ele alınmasına yol açmıştır. Ulusal söylemin sorunsallaştırıldığı ulusötesi yaklaşımda kimlikler ve kültürler artık tekil ve/veya homojen değil, çoklu ve/veya heterojendir. Bunun temel nedeni ise küreselleşmenin ulusal sınırları aşındırarak farklı toplumlar arasında kültürel

* <http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/GenderBrochure.pdf> (Erişim tarihi: 10.09.2018)

etkileşim süreçlerini yoğunlaştırmasıdır. Ulusötesiliğin ön koşulları olan “kültürel etkileşim” ve “kültürel takas” süreçleri ise sinemanın geleneksel yapısını derinden etkileyerek melez yapımların ortaya çıkmasına yol açmaktadır.

Türkiye, 1980’li yıllarda Avrupa Birliği (AB) üyelik süreci kapsamında Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi tarafından kurulan “Yaratıcı Sinematografik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımı İçin Avrupa Destek Fonu”na (EURIMAGES) üye olmuştur. Türkiye’nin fona üye olması Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi’nin önerisi ile gerçekleşmiştir. Komite’nin bu önerisinin temel amacı, Türkiye’nin kültürel alanda AB’ye uyum sürecini hızlandırmaktır. Eurimages’in kuruluşunun iki temel amacı vardır: Bunlardan birincisi, ortak bir Avrupa kimliği inşa etme sürecini desteklemek; ikincisi de Hollywood hegemonyasına karşı Avrupa sinemasını desteklemektir. Eurimages’in söz konusu kuruluş amaçları göz önüne alındığında, fondan destek alan yapımların bu amaçlara uygun yapımlar olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir. Fonun bu amaçları, yukarıda aktarılan ve Eurimages’den destek alan yapımların ulusal ve kültürel niteliklerine yönelik yapılan eleştirilerin de ana kaynağını oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle, Eurimages’den destek alan yerli yapımların kimliğine yönelik bir tartışma bulunmaktadır. Buradan hareketle, bu çalışmada Eurimages destekli yapımların ulusötesi özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

1.1. Problem

Bu çalışmanın problemi, Eurimages’den destek alan yapımların ulusötesi özelliklerinin neler olduğudur.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, yerli yapımların her zaman “ulusal sinema” kategorisinde tanımlanamayacağını, dahası bu yapımların sahip olduğu bir takım özelliklerin onları ulusal çerçevenin dışına çıkararak “ulusötesi” bir bağlama yerleştirdiğini ortaya koymaktır. Bu amaçla aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Eurimages destekli yapımların üretim, dağıtım, gösterim pratikleri ve aldığı ödüllerin neler olduğunu belirlemek amacıyla aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır;
 - a. Yapımların finansal kaynakları nelerdir?

- b. Bu yapımların teknik ve sanatçı kadroları hangi ülkelerdendir?
 - c. Yapımlar hangi kanallarla dağıtılmış ve hangi ülkelerde gösterime girmişlerdir?
 - d. Yapımların festivallerden aldıkları ödüller nelerdir?
2. Yapımın içerik kodlarının ulusötesi niteliklerini belirlemek amacıyla aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır;
- a. Yapımların anlatı yapısı ve özellikleri nelerdir?
 - b. Yapımların anlatıları ve temaları nelerdir?
 - c. Yapımların zaman-mekan, dil, karakter ve müzikler bakımından özellikleri nelerdir?
3. Bu yapımların Eurimages fonunun kültürel hedefleriyle olan uyumlarını ortaya koymak amacıyla aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır;
- a. Yapımlar, insan hakları bağlamında nasıl bir söylem üretmektedir?
 - b. Bu yapımlarda farklı kültürel kimlikler ve cinsiyet kimlikleri nasıl temsil edilmektedir?

1.3. Önem

Kültürel bir pratik alanı olan sinemanın özellikle küreselleşme süreciyle birlikte değişen niteliklerini betimleyen “ulusötesi sinema” (transnational cinema) kavramı, Batı dünyasındaki sinema araştırmacılarının yoğun olarak referans verdiği kavram olmaya başlamıştır. Türkiye’de yapılan sinema çalışmaları ise bu kavrama henüz aşına değildir. Ayrıca Batılı araştırmacı ve akademisyenler de hangi özelliklerin ulusötesi sinemaya referans verdiği konusunda henüz kesin bir yargıya varamamışlardır. Bunun nedeni elbette kavramın muğlak ve çok veçheli yapısından kaynaklanmaktadır. Bu çalışmanın, ulusötesi sinema nosyonuyla ilgili farklı yaklaşımları bir araya getirmesi ve bu yaklaşımlardan yola çıkarak bir yapımın ulusötesi niteliklerinin neler olabileceğini ortaya koymak amacıyla geliştirdiği parametreler açısından literatüre önemli katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışma ayrıca Eurimages destek fonunun yerli yapımları dönüştürme potansiyelini ortaya koymaya çalışması bakımından da önem arz etmektedir. Son olarak, Türkiye’deki serüveni boyunca sinemaya ulusal bir kimlik kazandırma tartışmalarına da ulusötesi sinema bağlamında yeni bir perspektif sağlayacağı umulmaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma, Yaratıcı Sinematografik ve Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapım ve Dağıtımı İçin Avrupa Destek Fonu'ndan (Eurimages) yaralanan ve çalışmanın da örneklemini oluşturan on yapımla sınırlıdır. Bunlar, 1990-2018 yılları arasında fondan destek almış ve gösterime girmiş olan kurmaca türünde yapımlardır. Belgesel ve animasyon türündeki yapımlar araştırma kapsamına dahil edilmemiştir.



2. SİNEMA LİTERATÜRÜNDE “ULUSAL” SÖYLEM

Hint sineması ile Hollywood’un kendi iç pazarındaki hakim konumlarını hatırlatan O’Regan, ulusal sinemanın zaten doğrudan sinema sayıldığı bu ikisi dışında, ulusal sinemaların yapısal olarak marjinal, kırılgan ve dış yardıma bağımlı olduklarını söyler: “Kendi iç pazarlarında ve uluslararası alanda yapısal olarak vazgeçilebilir bir durumdadırlar; salon sahipleri, dağıtımıcılar ve seyirciler kendi ürünleri olmadan da yapabilirler, ancak uluslararası ürün olmadan hayır”. Böylece çok az sinemanın izole bir durumda olduğu dünyada ulusal sinemalar, sinemanın uluslararasılaşmasına bir tepki gibi görülebilir. Uluslararasılaşmaya alternatif değil, onun tezahürlerinden biridirler (Akt. Ulusay, 2008, s. 69). Buna rağmen ulusal sinema kavramsallaştırması, günümüz yerli sinemalarında meydana gelen (ya da gelmekte olan) değişimlerin anlaşılmasına olanak sağlayacak önemli ipuçları verme potansiyeli taşıması bakımından önem arz etmektedir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde ulusal sinema paradigmasının temel özellikleri, dayanakları ve varsayımları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tarihsel olarak 1980 ve 1990 yılları arasında kapitalizmin küresel yayılımı, finans sisteminin endüstri kapitalizmine karşı zaferi, iletişimdeki yaygınlık ve hız, dahası Pax Americana (Amerikan Barışı) ve Sovyet Komünizminin dağılmasıyla birlikte ulusal kültür ve ekonomik sınırlar iyice zayıflamıştır. 1945’ten yarım yüzyıl sonra ulus devletlerin çoğu artık ulus-devleti karakterize eden devlet, kültür ve ekonominin bir bütün olarak hayal edilmesini olanaksız hale getirmiştir. Appadurai (1990, s. 297-301), ulus-devletin yerinden edilmesini “ulusötesi hayali topluluklar”ın yıkıcı karakterine bağlar. İnsanların (turistler, göçmenler, sürgünler, mülteciler, misafir işçiler), medyanın ve finansın (giderek daha hızlı deregüle edilmiş piyasalar), teknolojinin (mekanik ve bilgisel) ve ideolojilerin (örneğin, Batı demokrasi retoriğinin küresel yayılımı) ve son olarak bu etmenler arasındaki ayrılıklar küresel kültür politikalarının merkezine oturmuştur.

Ulus yapıyı gereği sınırlı, egemen ve siyasal bir “hayali cemaat” (yani bir tahayyülün ürünü) olarak tanımlayan Anderson (2017, s. 20), “en küçük uluslara tabi bireyler bile birbirleriyle asla karşılaşmayacakları halde ortak bir topluluğun/cemaatin parçası olduklarına dair inançları her zaman var olacaktır” der. Ulusların spesifik doğum tarihlerinin olmadığı ama eğer ölümleri olacaksa da bunun doğal bir şekilde olmayacağı saptamasında bulunan

Anderson (2017), ulusal kimliklerin inşasında özellikle yazılı dilin önemine vurgu yapar. Homi K. Bhabha (1990, s. 1) ise ulusu, kökenlerini yitirip eski çağların karanlığında yitip giden mitlere dönüşen ve artık yalnızca hayallerde yaşayan masallara benzetir.

Ancak kavramın günümüzde kabul edilen en yaygın tanımlarından birini yapmış olan Giddens, “ulus” kavramıyla [...] üniter bir yönetime konu olan ve açıkça belirlenmiş bir bölge/sınır içerisinde var olan bir ortaklığı kastettiğini belirtir. Hem ulus ve hem de ulusçuluk, modern devletlerin belirgin özellikleridir ve başka yerlerdeki kadar bunların orijinal oluşumu bağlamında da aralarında rastlantısal olmanın ötesinde bir bağlantı olduğunu öne sürer: “En azından modern biçiminde -tersine durum daha problemlidir ise de- uluslar oluşmadan ulusalcılık olamaz” (Giddens, 2008, s. 159). Bu noktada belirli bir ulusal kimliğin tanımlanmasında/inşa edilmesinde her zaman “diğer” ulusların ya da ulusal kimliklerin belirleyici bir rolünün olduğunu öne sürmek mümkündür. Çünkü bir grubun (veya ulusun) kendisini tanımlayabilmesi, “kendisi gibi olmayanlar”ın, diğer bir deyişle “ötekinin” varlığına ve bilinmesine bağlıdır. Barth’ın “[g]rup kimliği, duygularının her zaman ve her yerde dışlama olduğu” düşüncesinden hareketle vardığı şu sonuç, ulusal kimlik ontolojisinin “öteki” ile olan zorunlu ilişkisini ortaya koymaktadır: “Bir grup ya da topluluğun tanımı, ‘diğerlerine, dışarıdakilere’ mal edilen özelliklere bağlıdır” (Barth, 1969’dan Akt. Giddens, 2008, s. 160). Benedict Anderson’ın da belirttiği gibi (1986, s. 659), “uluslar, diğer uluslar olmaksızın hayal edilemezler”.

Anderson (1986), Gellner (1983), Hobsbawm (1990), Smith (1991) ve Hutchinson (1994) gibi araştırmacılar, ulus-devlet ve ulusalcılık bağlamında yaşanan değişimleri irdeleyen çalışmalar ortaya koymuşlardır. Çalışmalarında özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra sömürgeleştirme süreçlerinden kaynaklanan büyük göç ve diasporaların etkilediği “hayali cemaatler” (Anderson) ile ulus-devlet ve ulusal kimlik arasındaki ilişki ele alınmıştır. Bu düşünceler, ulusalcılığın homojenleştirici söylemlerine direnmek, tarihsel değişkenliklerini göstermek ve aynı zamanda ulus devletlerin kültürel melezliğini ortaya koymak için ön ayak olmuşlardır. Crofts (2009, s. 1-2), bu düşüncelerin kaçınılmaz bir şekilde ulusal sinema söyleminin yeniden ele alınması için uygun bir zemin yarattığını ifade eder.

Giddens’in (2008) tanımlamasında ulusal sınırlara ve ulusal kimliğin inşası sürecinde “öteki”nin varlığına yaptığı vurgu, kültürel bir üretim alanı olan sinemanın da benzer bir

bakış açısıyla sınıflandırılmasını beraberinde getirmiştir. “Ulus”, “ulus-devlet”, “ulusal kimlik” gibi siyaset bilimi ve sosyolojiden ödünç alınan bu tür kavramlar, sinema çalışmalarında “ulusal sinema” olarak yankı bulmuştur. Ulusal sinema kavramsallaştırması tıpkı “ulusal kimlik” söylemi gibi, “öteki”lik karşıtlığında kendini anlamlandırma ve sürdürme çabasıdır. Ulusal sinema söyleminin, Hollywood’un dünya sinema pazarındaki hakimiyetine karşı yerli sinemaların “ulusal kimliklerini” koruma çabalarının bir sonucu olduğu ileri sürülmektedir. Ancak yerli sinemaların bu karşı-hegemonik duruşları, birtakım sorunlar da doğurmuştur. Bu sorunların başında, yerli sinemaların kendi kimliklerini karşıtlık ilişkisi üzerinden kurma çabaları gelmektedir. Susan Hayward’ın bu konudaki uyarısı ise önemlidir: “Bir ülke sinemasının “ulusallığı”nı, bir başka ülke sinemasının ulusallığına göre -özellikle Hollywood’a göre- tanımlaması risklidir, çünkü bu indirgemeci bir yaklaşımdır (1993, s. 8). Bu tanımlama biçimi, sahip olunan özelliklerden ziyade karşıtlığa koşullanmayı doğurmaktadır.

Ulusal sinema çalışmaları 1980’lere kadar yalnızca belli sınırlar içinde üretilen filmlere odaklanıyor ve bu çalışmalar da anti-emperyal bir ulus-devlet gerekliliği tasarımına dayanıyordu (Crofts, 2009, s. 1). Diğer bir deyişle, ulusal sinema fikri uzun bir süre boyunca Hollywood dışındaki diğer sinemaları tanımlamak için kullanılmıştır. Özellikle auteur-yönetmen kavramının gelişmesinden itibaren ulusal sinema tanımı, Hollywood menşei olmayan “sanat filmleri”nin (art films) etiketlenmesine/tanımlanmasına, dağıtımına ve incelenmesine olanak tanımaktadır. Bu ulusal sinema etiketlendirmeleri, bir pazarlama stratejisi olarak kültürel farklılıkları vurgulayan “ötekilik” üstünde yükselmektedir. Ulusal sinemalar açısından “ötekilik” hem Hollywood sinemasını hem de filmleri ithal edilen diğer ülke sinemalarını teşkil etmektedir.

Rosen, sinemanın ortaya çıktığı dönemde çok az “ulusal” sinema olduğunu ileri sürer. Ona göre bu durumun nedeni şudur:

İsveç sineması yok ama Stiller ve Bergman gibi İsveçli film yapımcıları var. Sadece bir avuç sinema vardı: İtalyan, Alman, Amerikan ve Rus. Bunun nedeni, ülkelerin hareketli resimler icat edip kullandıkları zaman, kendilerine ait bir “imaja” ihtiyaç duymalarıdır. Rus sineması, Rusların yeni bir imaja ihtiyaç duydukları bir zamanda geldi. Almanya da bir savaşı kaybetti ve yeni bir “Almanya” fikrine ihtiyaç duyuyorlardı. Yeni İtalyan sineması ortaya çıktığında

İtalya, Almanlara karşı yapılan savaşta tamamen yok oldu. Yeni bir gerçeklik görmeye ihtiyaç duyuyorlardı ve bunu da ‘yeni gerçekçilik’ akımı sağladı (Rosen, 1996, s. 375-376).

Rosen’den yapılan bu alıntı, sinemanın “ulus” mitinin bir uzantısı olduğu, dahası sinemanın bazı tarihsel buhranları unutturmak amacıyla kullanılan bir araç ya da bir politika olduğu açıktır. Böylesi ulusal mit(ler) yaratma süreci, sadece ideolojik üretimin “sinsi (ya da kutlayıcı)” bir eseri değil, aynı zamanda “diğerleri”ne karşı “birlik” sergilemenin de bir aracıdır. Higson’ın da belirttiği gibi (1989, s. 37) ulusal sinema tanımı, her şeyden önce bir uyumu ve birliği vurgulayarak benzersiz (unique) bir kimlik ve sabit bir anlam kümesi ilan etmektedir.” Her koşulda belirli bir anlam kümesi üretimini önceleyen bu süreç, diğer potansiyel anlamların çoğalmasını engelleyerek hegemonik ve efsanevi/mitsel bir niteliğe bürünür. Ulusal sinema kavramı ayrıca, her zaman kültürel (ve elbette ekonomik) bir direniş alanı olarak görülmüştür. Sinemaya böylesi bir misyonun biçilmesinin nedeni, hiç şüphesiz ki Hollywood’un küresel egemenliği karşısında ulusal özerkliği savunmaktır.

Higson (1989), ulusal bir sinemanın hayali tutarlılığını ve özgünlüğünü ortaya koymanın veya tanımlamanın iki temel yöntemi olduğunu iddia eder. Birincisi, bir ulus-devlet sınırları içindeki sinemayı diğer ülke sinemalarıyla karşılaştırmaktır. Böylece “öteki” ile olan farklılık düzeyi saptanabilir. İkincisi ise bir ülkedeki ulusal sinemayı, mevcut ekonomisi ve kültürü ile olan ilişki bağlamında inceleyen bir “iç bakış”a dayalı yöntemdir (Higson, 1989, s. 38). Ulusal bir sinemanın tanımlanmasına olanak sağlayan bu iki araçtan ilki, anlam ve kimlik üretiminin semiyotik ilkesine göre “farklılık”lar yoluyla şekillenir. Buradaki amaç, ulusal bir sinemanın kimliğini diğer ulusal sinemalarla kurduğu ilişki ve farklılıklar üzerinden tanımlamaktır. Örneğin, İngiliz sinemasının ne olduğu, aslında onun ne kadar Amerikan sineması, Fransız sineması veya Alman sineması olmamasıyla ilgilidir. Öyleyse, ulusal bir sinemaya kimlik oluşturma süreci, farklılıklar bağlamında anlam kazanmaktadır.

Yine Higson’a göre (1989) “ötekilik” bağlamında benzersiz ve değişmez bir [ulusal] kimlik yaratma arayışının bir anlamı olduğu gibi, bazı faydaları da vardır. Bu sadece ideolojik bir “aldatmaca”yı değil, aynı zamanda “tanınmayı” da beraberinde getirir. Bu nedenle ulusal sinema tarihi, kriz-çatışma, direniş-müzakere tarihi olarak da anlaşılabilir. Başka bir deyişle, [ulusal sinemalar] piyasa şartlarında kâr marjını en üst seviyede tutarken, ülkenin kültürel

ortamına yapılan katkının da tarihidir. Bu noktada ulusal sinema politikası, birbirine benzeyen-tekil deneyimleri “farklılık” olarak pazarlayan bir stratejiye indirgenebilir. Thomas Elsaesser’in öne sürdüğü gibi (Akt. Higson, 1989, s. 37-38), “ulusal sinemalar, uluslararası arenada jenerik bir işleve sahiptir. Örneğin Fransız, İtalyan ya da İsveçli bir filmin bu kavramsallaştırmayı taşıması, genel hedef kitlesinde farklı beklenti ve imajlar uyandırırken, pazarlama stratejisinin de ön şartını yerine getirmiş olurlar.”

2.1. Ulusal Sinemanın Özellikleri

Andrew Higson “Concept of National Cinema” (1989) başlıklı çalışmasında ulusal sinema kavramının, en basit haliyle, belli bir ulus-devlet sınırları içinde üretilen filmleri tanımlamak için kullanıldığını belirtir ama bu noktada da dikkatli olmamız gerektiğini vurgular. Çünkü ona göre “bu tanım, kavramın kullanıldığı tek bağlam ya da kavramın kullanılmasının en uygun yolu değildir” (Higson, 1989, s. 36). Higson gibi Rosen (1984) de ulusal sinemanın geniş bir yelpazedeki çok sayıda filmin, tutarlı bir şekilde ortak göstergelere sahip olan ve bunlara tarihsel bir ağırlık veren metinlerin/anlatıların bütününe atıfta bulunduğunu belirtir. Benzer şekilde Choi (2002) de “üstünde uzlaşmış bir ulusal sinema tanımlamasının olmadığını belirtir: “Diğer birçok film kuramı ya da film eleştirisi alanında kullanılan kavramlar gibi (‘sanat filmleri’ gibi), ulusal sinema kavramının da tanımlanması zordur ve anlamı film araştırmacıları ve eleştirmenler tarafından hala tartışılmaktadır.”

Yine de bir filmin belli bir ülkenin ulusal sinemasının bir parçası olduğunu düşündürebilecek birtakım faktörler söz konusu olabilir. Bunlar; filmin finansörü, filmde konuşulan dil, karakterlerin milliyetleri ve kıyafetleri, filmin çekildiği mekanlar, filmde kullanılan müzikler ya da kültürel unsurlar gibi. Bazı akademisyenler de ulusal bir sinemayı tanımlamak için film endüstrisinin yapısına, piyasa güçlerine, hükümet desteklerine ve kültürel öğelerin oynadığı rollere vurgu yapmaktadır (Tom O’Regan’dan akt. Choi, 2002). Philip Rosen (1984) *Ulusal Sinema Teorisi*’nde, ulusal sinemanın aşağıdaki maddelerin kavramsallaştırılmasıyla anlaşılabilirliğini belirtir: (1) Seçilmiş ulusal filmlerin/metinlerin aralarındaki ilişki, ortak (genel) bir ulusal gösterge ile ilişkilendirilmesi. (2) Ulusun bu gösterge ile eşzamanlı olarak bir varlık/bütünlük arz etmesi. (3) Ulusun mevcut yapısına referans veren (tarih ya da tarihyazımı) geçmiş ya da geleneksel göstergelerin anlaşılması.

Bu özellikler bir filmde biçim, mekân, içerik, anlatı, anlatı yapısı, kostüm, mise-en-scène, karakter, arka plan ve sinematografik olarak ifade edebilir.

Higson da “Consept of National Cinema” (1989) başlıklı çalışmasında belli bir ulus-devlet sınırları içinde üretilen filmleri nitelendirmek için kullanılan ulusal sinema söyleminin sağlamasını yapmak amacıyla yukarıda belirtilen kriterlere bir yenisini ekler. Bu kriter, ulusal izleyicilerdir. Diğer bir ifadeyle Higson, ulusal sinemanın ne olduğunu anlamının yollarından birinin, belirli ulusal sınırlar içindeki (İngiliz sineması ve tabii ki Hollywood sineması) film tüketimine odaklanmak olduğunu ifade eder. Çünkü ulusal sinema kavramsallaştırması açısından film tüketim süreci, en az film üretim süreci kadar önem taşır. Higson (1989, s. 36) bu çalışmasının sonuçlarının yalnızca, örnekleme oluşturan İngiliz sineması ve Hollywood’la sınırlı olmadığını, bunun diğer Batı Avrupa ulusal sinemalarına da genelleştirilebileceğini öne sürer.

Kavramın genel olarak dört farklı yaklaşımla ele alındığını belirten Higson, bu yaklaşımları şu şekilde özetler: Birincisi, ulusal sinema kavramını ekonomi zemininde ele alan yaklaşımlardır. Ulusal sinema ve yerli film endüstrisi terimleri arasında bu şekilde kavramsal bir ilişki kurulması (1989, s. 36) tanımlamayı güçlendiren nedenlerin başında gelmektedir. Buna bağlı olarak *“bu tür filmler nerede ve kimler tarafından yapılmaktadır? Endüstriyel alt yapıların, yapım şirketleri ile dağıtım ve gösterim ağlarının sahipleri kimlerdir ve bu yapıları kim/kimler kontrol etmektedir?”* gibi sorular hala yanıtlanmayı beklemektedir. İkinci yaklaşımı, ulusal sinema kavramsallaştırmasının odağına “metni/anlatı”yı koyan yaklaşımlar oluşturmaktadır. Bu yaklaşımların temel soruları ise şunlardır: *“Bu filmler ne hakkındadır? Bu filmlerin ortak yönleri nelerdir? Üslupları mı yoksa dünya görüşleri mi? Filmlerdeki karakter ne tür ulusal temsillere sahiptir? Filmlerde ve izleyicinin bilincinde bir ulus kavramının inşa edilmesinde bu filmler ne ölçüde başarılı olmaktadır?”*

Üçüncüsü, ulusal sinemanın gösterime dayalı veya tüketim temelli bir yaklaşımla ele alınmasıdır. Bu yaklaşımın temel konusu, izleyicilerin hangi filmleri seyrettiğidir. Özellikle yabancı bir ülke ve genellikle belirli bir ulus devlet içinde üretilen (Amerikan filmleri) ve bütçesi yüksek filmlerin dağıtımı konusudur. Bu durum genellikle kültürel emperyalizm hakkındaki endişelerin dile getirilmesine yol açmaktadır. Dördüncüsü, ulusal sinemayı sanat sineması çerçevesine indirgeyen eleştirel yaklaşımlardır. Bu yaklaşım ulusal sinemayı,

popüler film izleyicilerin isteklerine ve beğenilerine hitap etmeyen ancak bir ulus-devletin yüksek kültürel ve modernist mirasına “layık” bir çerçevede ele alır (Higson, 1989, s. 37). Bir başka deyişle bu yaklaşımın ulusal sinema tanımlaması, çoğu zaman popüler izleyicilerin gerçek sinema deneyimini tanımlamaktan ziyade, ulusal sinemanın ne olması gerektiğini betimlemekle ilgilidir.

Higson ulusal sinema kavramını farklı boyutlarıyla ele alan yaklaşımları sıraladıktan sonra şu önemli soruları sorar:

Eğer bunlar ulusal sinema kavramının kullanılma yöntemlerinden bir kaçıysa, hangi koşullar altında üretilen filmler ulusal olarak nitelendirilebilir? Hangi film biçimleri ya da anlatı yapıları hangi süreçler altında üretilirse ulusal olarak nitelendirilebilir? Dahası gerçekten de ulusal “bir şey” fikrini kültürel ya da başka bir şekilde dile getirmenin önemi ya da anlamı nedir? Başka bir deyişle, ulus ya da ulusal kimlik fikrini ortaya koymanın amacı nedir? (1989, s. 37).

2.2. Ulusal Sinemanın Bağlamları

Ulusal sinema çalışmaları 1980’lere kadar ulusal ruhun yansıması olarak belli ulusal sınırlar içinde üretilen film anlatılarını merkeze almıştır. Bu konudaki tarihsel araştırmalar, estetik olarak büyük filmler (çoğunlukla büyük yönetmenler tarafından çekilmiş) ve görkemli dönemler (en uzun film, en pahalı film gibi) üstüne inşa edilir. Ancak bu çalışmalar çok nadiren bu tür filmlerin endüstriyel faktörlerini inceler (Crofts, 2009, s. 2). Buna karşın ulusal sinemanın gerçekte ne olduğu, başka bir deyişle, bir filmin ulusal olup olmadığını belirleyecek parametrelerin neler olduğu, kavramın doğası gereği tam olarak tanımlanamamıştır. Yine de bazı araştırmacılar bir takım kriterlerin ulusal sinemanın tanımlanmasına yardımcı olabileceğini belirtmişlerdir (örneğin Rosen, 1984, s. 71). Bunlar; filmin finansörü, filmde konuşulan dil, karakterlerin milliyetleri ve kıyafetleri, filmin çekildiği mekanlar, filmde kullanılan müzikler ya da kültürel unsurlar gibi.

1980’li yıllarda ise bu konuları analiz etmek için yeni yöntemler ortaya atılmıştır. Bunlardan bazıları Andrew Higson tarafından “The Concept of National Cinema” (1989) başlıklı çalışmasında özetlenmiştir. Higson, ulusal sinemaların yalnızca “ulus-devletin belirlenmiş sınırları içinde üretilmesi olarak ele alınmamasını, aynı zamanda dağıtım,

gösterim, izleyici, eleştirel söylem ve kültürel söylem bağlamında ele alınması gerektiğini öne sürer. Crofts (2009, s. 2-5), Higson'ın derlediği bu yöntemler aşağıdaki başlıklar altında derlenmiştir.

2.2.1. Üretim

David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson'ın “Klasik Hollywood Sineması” (1985) adlı çalışması, film çalışmalarında o zamana kadar ele alınmamış olan bir unsura dikkat çekmektedirler. Bu, sinemanın endüstri boyutudur. İçerik-bağlam ilişkisini basite indirgeyen yaklaşımları redderek, Hollywood [film] üretimini etkileyen ekonomik, teknolojik ve ideolojik faktörlerin birbirleri ile nasıl etkileşim halinde olduklarını irdelemektedirler (Lapsleyand Westlake, 1988'den akt. Crofts, 2009, s. 3). Hollywood'un film pratiği tarzı, bütünleşmiş bir film üretim tarzı tarafından şekillendirilen ve sürdürülen bir takım genel stilistik kuraldan oluşur. Örneğin Crisp'un 1930-1960 yılları arasında Fransız sinemasının üretimi mercek altına aldığı çalışmasında Fransızların, Amerikalıların üretim tarzını analiz ederek geliştirip uyguladıklarını ortaya koymuştur. Fransızlar üretimi çeşitli bileşenlere ayırmışlardır: Ekonomi-politik ve endüstriyel yapı, plato ve teknoloji, emek gücü ve onların eğitimleri, izleyici potansiyeli oluşturmaya yönelik söylemler, üretimde otoriter kontrol, pratik yapma ve stilistik üslup arayışı. Bu unsurlar, ulusal bir sinemanın endüstri boyutu ile ilgilidir.

2.2.2. Dağıtım ve gösterim

Higson (1989, s. 44), ulusal sinema katagorilerinin bir ulus-devlet sınırları içinde dolaşımda olan film yelpazesini de dikkate alması gerektiğini belirtir. Higson, ulusal sinemaların yalnızca üretime indirgenemeyeceğinin, çünkü pek çok ülkenin aslında film üretecek yeterli maddi koşullara sahip olmadığını altını çizer. Özellikle Afrikada'ki yoksul ülkelerin (örneğin Burkina-Faso gibi), yabancı izleyicilere “egzotik” temsiller sunmaması halinde film üretimini sürdürmesi mümkün değildir. Bazı ülkelerde de seyredilen filmin dili, aynı dili konuşan diğer ülkelerle aynıdır (Tunus ve Uruguay gibi). Güney Asya ve Güney Pasifik gibi ülkeler ise görsel-işitsel üretime ve sinemaya sahip değildir ancak bu ülkelerde de zengin bir video dağıtımı söz konusudur.

2.2.3. İzleyici

İzleyici bu kategoride en az ele alınmış, araştırılmış olan kategoridir. Medya çalışmalarında izleyici odaklı ampirik çalışmalar için yapılan devasa yatırımlara rağmen, film çalışmalarında henüz bu boyutta bir çalışma söz konusu değildir. Ancak box-office istatistikleri, ulusal sinema bağlamında yapılan izleyici odaklı çalışmalara olanak sağlamaktadır. İzleyici odaklı tartışmalar, özellikle Hollywood'un ulusötesi egemenliği karşısında yerli sinemaların karşılaştığı sorunların ele alındığı çalışmalar açısından önem arz etmektedir (Hill, 1994). Tıpkı yerli bir “sanat sineması”nın sürdürülmesini sağlayacak olan seyirci kitlesini araştırarak devlet-destekli Yeni Alman Sineması'nın kurucularının çalışmasında olduğu gibi.

2.2.4. Söylem

Film dağıtımındaki söylemler, daha geniş bir anlamda ulus-devletin kültürel söylemlerini, sinema sektörünü, seyircileri ve film anlatısını etkilemektedir. Kültürel melezlik göz önüne alındığında ise bunlar, yerli olmayan/yabancı fikirleri içerebilmektedir. Bu nedenle ulusal sinema çalışmaları 1980'lerden beri, filmleri estetik düşüncenin uygulama objesi olarak ele almaktan ziyade, onları kültürel söylem örnekleri olarak ele almışlardır. Örneğin Hill (1986), 1956-63 yılları arasındaki İngiliz sinemasındaki sınıf, cinsiyet, gençlik, tüketimin ideolojik temsillerini analiz eder. Marsha Kinde'nin İspanyol sineması hakkındaki çalışması (1993) da Franco döneminde yaşanan politik konuları ve tarihi olayları konuşmak için Oedipal anlatının kültürel yeniden üretimine -yani aile içinde Oedipal çatışmalara- odaklanır.

2.2.5. Metinsellik

Bazı araştırmacılar artık ulusal sinemaları “büyük eserler” olarak görmekten ziyade, ulusal sinemaları belirleyen/karakterize eden metinler olarak tanımlamaya başlamışlardır. Örneğin Dermody ve Jacka, 1970 ve 1986 yılları arasındaki Avustralya sinemasının “estetik güç alanı”nı tanımlamak için jenerik benzeri bir sınıflandırma (quasi-generic taxonomy) kullanırlar. Bu bakış açısına göre türler, sosyo-kültürel eğilimlerin kodlamaları olmaktan çok, endüstriyel anlamlar olarak görülmektedir.

2.2.6. Ulusal-kültürel özgüllük

Ulusal-kültürel özgüllük, hem ulusalcılıktan hem de ulusal kimlik tanımlamalarından farklı olabilir. Paul Willemen'in (1994, s. 210) öne sürdüğü gibi, kültürel yapının özgüllüğünü yalnızca varlığı -ya da o anki mevcut durumu- değil, aynı zamanda ulusalcı söylemleri ve ulusal bir kimliğin “yokluğu”na işaret eden inşa çalışmaları da belirler. Bu durumda özgül ulusal sinema, ulusalcılık ve ulusal kimliğin homojenleştirici mitlerine bağlı değildir. Willemen'in siyah İngiliz sinemasındaki çalışmasını örnek alan Hill (1992, s. 16), tanımlanabilir ulusal bir kimlik olan “İngilizlik” bağlamı içinde etnisite, sınıf, cinsiyet ve cinsel yönelim farklılıkları hakkındaki filmlerin bu konulara olan “duyarlılığı”nı tatışmaktadır. Çalışmanın sonuçları, Elsaesser'in (1984, s. 208) belirttiği ve ulusal İngiliz sinemasını baskın bir şekilde temsil ettiğini iddia ettiği “ulusal edebi misras, savaş yılları, kırsal bölgeler, üst sınıf ve elit eğitimin başarılı bir şekilde pazarlanması” olgularından şaşırtıcı bir şekilde farklılıklar göstermektedir. Elsaesser'in belirttiğinin aksine, uluslararası ortak yapımlar, kültürel özgüllüğü genellikle yok eder. Tıpkı Geoffrey Nowell-Smith'in (1985, s. 154) *Paris'te Son Tango* (Bernardo Bertolucci, 1972) filminden hareketle ortaya koyduğu gibi “ulusallık bağlamında hiçbir şekilde bütünlüklü bir anlam yok”.

2.2.7. Türlerin ve ulus-devletin kültürel özgüllük hareketleri

Ulusal bir sinemanın kültürel olarak belirli türler üretebilmesi, gerekli alt yapının ve izleyici aşinalığının oluşmasını sağlayacak olan ciddi miktarda film üretme kapasitesine bağlıdır. Bu filmlerin başarıya ulaşması, yerel kültürel geleneklerinin gücü kadar, filmlerin diğer sanatsal çalışmalarla olan sıkı ilişkisine de bağlıdır. Yerel türlerin üretilmesi ve/veya varlığını sürdürmesi, ulusal sinemalarının gücü ve dinamizminin bir göstergesi olmuştur. Diğer sanatsal üretim alanlarının aksine, yerel kültürel gelenekler ve onların filmlerdeki uzantıları, ulusal sinemaların en çok bilinen “hareketler”i olmasına yol açmıştır. Bu hareketler genellikle, ulusalcılığın kültürel özgünlüğünü ve köklülüğünü özellikle vurgulayacak ulusal filmler üretmek için popülist hareketlerle ilişkilendiği tarihsel dönemlerde yükselişe geçmiş olan hareketlerdir (Crofts, 1993). Bunlardan İtalyan Yeni Gerçekçilik, Latin Amerika Üçüncü Sineması ve Beşinci Kuşak Çin Sineması “ulusal yeniden diriliş” hareketlerinin en dorukta olduğu zamanlarda ortaya çıkmışlardır. Fransız

Yeni Dalga hareketi ise 1940'ların sonunda itibaren ulusal bir entelektüel ve kültürel "iyileşme" göstermiş olmasına rağmen, örnekleri genellikle kültürel bir melezlik arz etmektedir. Kinder'in (1993, s. 6) de belirttiği gibi, bu tür hareketler, başka yerlerden "ödünç" aldıklarını kendi kültürel özgünlüklerine uyarlarlar. Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçiliği Fransız Şiirsel Gerçekliğinden; Fransız Yeni Dalga Hollywood ve Rosellini'den; Beşinci Kuşak Çin Sineması ise yabancı resim geleneklerinden "ödünç" almışlardır.

2.2.8. Devletin rolü

Ulusal sinema fikri, yalnızca yukarıda sıralanan kategoriler açısından değil, aynı zamanda devletin bu konudaki göz ardı edilemeyecek rolü bağlamında da kavramsallaştırılmalıdır. Küreselleşmenin ulus-devlet üstündeki tüm tahribatına rağmen, ulus devletlerin sinema sektöründeki "finansman desteği, fiyat düzenlemeleri, endüstriyel yardım, telif hakları, lisanslandırma, sansür, eğitim kurumları" gibi pek çok alanda hala yasal hakimiyeti söz konusudur. Örneğin Hollywood filmlerinin ithalatını kısıtlamak isteyen bir devlet, 1990 Güney Kore örneğinde olduğu gibi, bir ticaret savaşını göze alıp Amerika Birleşik Devletleri Sinema Filmi İhracatı Derneği'nin (Motion Picture Export Association of America-MPEAA) ülkeye ithalatını %5'e kadar düşürebilme gücüne sahiptir (Lent, 1990, s. 122-123).

2.2.9. Ulusal sinemanın küresel erimi

Geoffrey Hartman, sinema alanı için de geçerli olacak bir argümanla, her edebi teorisinin ya sınırlı bir kurallar dizgesine ya da belirli bir metinden hareketle genelleştirilebilir olduğunu belirtir (1979, s. 507). Benzer şekilde film çalışmaları alanında incelemelerini sürdüren akademisyelerin zihinsel haritaları da küresel olmaktan ziyade daha sınırlı alanlardan ibarettir. Örneğin, Fransız kolonyalizmi hakkında uzmanlaşmış biri, Afrika sinemasını Latin Amerika sinemasından daha iyi bilir. Benzer şekilde Amerikan emperyalizmi ve İspanyol göçlerini hakkında uzmanlaşmış bir akademisyen, Latin Amerika sinemasını Afrika sinemasından daha iyi bilir. Kültürler arası bu tür sınırlı anlayışlar, küresel siyasetin yanı sıra bir takım kaidelerin (canon) oluşumunda da bazı olumsuz etkilere sahiptir.

2.3. Türk Sinemasında “Halk Sineması” ve “Ulusal Sinema” Söylemi

2.3.1. “Halk sineması” söylemi

Türkiye’de “ulusal sinema” kavramı, 1960’lı yılların ikinci yarısında Halit Refiğ’in söylemleri, bu konu bağlamında farklı tarihlerde kaleme aldığı ve daha sonra bir araya getirdiği çalışmalarında ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kavram, “ulusal sinema” olarak nitelendirilmeden önce, bir süre “Halk sineması” olarak adlandırılmış ancak sinemaya addedilen bu iki ayrı kimlik arasındaki farklılıkların neler olduğu ya da olabileceği hiçbir zaman net bir şekilde ortaya konul(a)mamıştır.

Refiğ (2013, s. 89), halk sinemasının, yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizm sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için de devlet sineması olmadığını iddia eder. Ona göre Türk sineması, doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğmuş ve sermaye değil, emeğe dayandığı için bir “halk sineması”dır.

Bugün Türk sinemasında bir filmin yapımına yetecek kadar sermayesi olan prodüktörler bile filmlerinde çalıştıracakları kimselerin isimleriyle işletmelerden, filmin tamamlanmasında kendilerinin ödeyeceği uzun vadeli bonolar alarak iş yapmakta, yine halkın açık kredisine, emekçilerin kanaat ve sabrına dayanmaktadır. Türkiye’de film yapımı kesesine güvenen birkaç babayiğidin yılda yapabileceği iki üç filmle sınırlı kalır (Refiğ, 2013, s. 89).

Türkiye’de artan seyirci sayısını besleyecek sayıda film yapımına yeterli sermaye birikimi olmadığından, bu sermaye işletmeler tarafından ortaya çıkarılan bonolar tarafından karşılanmaya başladı. 1958-60 yıllarından sonra geçerli hale gelmeye başlayan bu bono sistemi, filmlerin yapılıp masraflarını kendi kendilerine ödemesine dayanmaktaydı. Dönemin film üretim yapısı büyük oranda tabana, yani “halk”a dayanmaktaydı. Halk sinemasının bu özelliği ona Türk halk sanatları özelliklerinin atfedilmesine yol açmıştır. Diğer bir deyişle, kültürel bir üretim alanı olan sinema, diğer kültürel alanlarla aynı misyona sahip olmalı ve halkın beklentilerini karşılamalıydı.

Refiğ, “Halk sineması”nın “ne olduğu”nu tanımlamaya çalışırken, genellikle film üretimin ekonomik boyutunu (bonolar ve izleyici) vurgulamıştır. Ancak, *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında, “Halk sineması” kavramının Yeşilçam sinemasıyla olan ilişkisi

genellikle muğlak ve hatta çelişkilidir. Nijat Özön ise Halit Refiğ'in "halk sineması"nı dayandırmaya çalıştığı bu yapının yalnızca Türkiye'de değil, tüm dünyada uygulanan bir sistem olduğunu, bundan dolayı da bir halk sinemasından bahsedilemeyeceğini belirtir.

[...] Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de -İstanbul'da yabancı film izleyicisi olan üç beş yüz 'abonman bileti' müşterisinin dışında- izleyici, çevrilmiş film için bilet parasını sinemaya girerken öder. Oynatımcıların ya da dağıtımcıların yapımcıya avans vermesi, kredi açmasıysa bambaşka bir konudur. Bu, dünya sinema endüstrisinde oynatım ve dağıtım kolları ortaya çıktığından beri yapımcıların her vakit başvurduğu kredi sağlama yöntemlerinden biridir. Ama bundan dolayı bir halk sinemasından söz açmak kimsenin aklının ucundan geçmemiştir (Özön, 1995, s. 191).

"Halk sineması" kavramsallaştırmasının ekonomi-politiği saptanmaya çalışılırken (tıpkı ulusal sinemada olduğu gibi) genellikle Batı dünyası referans alınmış ve onlardan farklı olan tarihsel, ekonomik, kültürel ve sosyal farklılıklar vurgulanmıştır. "Öteki" eksenli bu farklılaştırma çabaları Refiğ'in şu cümlelerinde kendini gösterir:

Türk sinemasında zamanın modasına göre değişen dozda halkçı denemeler çokça yapılmıştır. Fakat benim de filmlerimin birçoğu gibi, bu denemeler Türk halkını feodal bir temelden kapitalist bir burjuva düzenine geçmiş batılı toplumların halklarıyla aynı sayıp onun meselelerine batılı halkların meselelerine bakılacak açıdan yaklaşıyordu (Refiğ, 2013, s. 90).

"Halk Sineması"na Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin de destek vermiş olduğunu belirten Coşkun (2009, s. 56), Yeşilçam sineması örnekleri dışında Halk Sineması ürünleri olarak sayılabilecek örnekler olmadığını öne sürer. "Ayrıca bu yönetmenler kısa bir zaman sonra bu düşünceden vazgeçerek 'Ulusal Sinema' kavramını ortaya atmış ve onu; Kemal Tahir'in de desteğini alarak, Sencer Divitçioğlu'nun Osmanlı toplum yapısının "Asya Üretim Tarzı"na girdiği düşüncesine dayandırmaya çalışmışlardır.

2.3.2. Türkiye'de ulusal sinema tartışmaları

Ulusal sinema kavramı, 1966-67 yıllarından itibaren ("halk sineması" kavramına kıyasla) daha bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlanan bir kavramdır. Bu, "halk

sineması”nda olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir. Ulusal sinema kavramı bir yandan “halk sineması”na, bir yandan da Batı sineması hayranlığına yönelik bir tepkiden doğmuştur (Refiğ, 2013, s. 93). Batılı formlarla Doğulu bir halka ulaşmak mümkün olmayacağına göre, halkın özelliklerinin gözönüne alındığı ve geleneklerin değerlendirildiğı bir sinemanın, Yeşilçam içinde geliştirilmesi gerekmektedir (Erdoğan, 1995, s. 184).

Türkiye’de ulusal sinema kavramı, aynı yönetmenler tarafından daha önce ortaya atılan Halk sineması kavramının yanlışlarının temelinden yola çıkılarak oluşturulur. Batı sineması hayranlığına karşı oluş, bu sinema düşüncesinin diğer ayağıdır. Kaynağı ise Türk temaşa sanatlarıdır... Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu’nun ortaya attığı Asya Tipi Üretim Biçimi¹, ulusal sinema düşüncesine kuramsal bir temel kazandırmak amacıyla kullanılmıştır. Kemal Tahir’in ve Ulusal Sinemacıların savı ise bu üretim ilişkilerinden dolayı Osmanlı toplumunun sınıfsız bir yapıya sahip olduğudur. Onlara göre, Osmanlıda sınıflar olmadığı için Türk halk sanatları Batı sanatlarından farklıdır. Batıdaki feodal düzen, özel mülkiyetin kişilere ait olmasından dolayı sınıflı bir toplum ve bireye dayalı bir sanat yaratmıştır. Oysa Osmanlının sınıfsız toplumu, kamusal bilincin ön planda olduğu, kişilerin ancak toplumun temsilci tipleri olarak yer aldığı bir sanat yaratmıştır. Türk sineması da Ulusal bir sinema olabilmek için, kamusal bilincin ön planda olduğu bu Türk halk sanatlarına dayanmak zorundadır (Coşkun, 2009, s. 57-59).

Metin Erksan, Halit Refiğ vb. ulusal Türk sinemasının özellikle içerik-insan-karakter-tip-fiğür düzleminde kendine özgünlüğünü, tarihsel-sosyo-ekonomik ilişkiler üzerinde kurarak sinemanın da ötesine geçmeye aday bir “kültür” teorisinin nüvelerini ortaya koymuşlardır (Atayman, 2005, s. 12). Ancak Kayalı (2004, s. 75), Metin Erksan’ın ulusal

¹ Geçen yüzyılın ortasından başlayarak sanat ve kültürü üstyapı fenomenleri olarak anlayan Marksist ekonomi-politiğin tespitleri, dönemin birikimleri ile sınırlı da olsa Türkiye’de yapılan sanat tartışmalarına yol açmıştır. “Belli üretim tarzlarına, belli bilinç biçimleri karşılık geldiğı bu modelde, örneğin kapitalist üretim tarzının (ülkeden ülkeye farklılıklar gösterse de) belli bir üstyapısı, bu altyapıya karşılık gelen bir sanatı, kültürü ve felsefesi olmalıydı.” Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) tartışması burada devreye girmiş ve Batıya özgü bir tüketim tarzının Osmanlı Devleti hakimiyeti boyunca burada gelişmemiş olduğuna işaret edilerek, farklı bir üst yapının mevcudiyeti tezi öne çıkartıldı. Böylece ne Osmanlı dünyasında ne de Cumhuriyet sonrasında sınıflardan söz edilebileceğı ileri sürüldü. Var olan toplum sınıfsız, imtiyazsız, ittifak halinde bir toplumdu (Atayman, 2005, s. 12-13).

sinema kavramsallaştırması yerine, özellikle başından itibaren, milli sinema demekle ısrarcı olduğunu belirtmektedir. Herkesin Türkiye'nin yerel renginin peşinde koştuğu dönemlerde bile [Metin Erksan] milli sinemadan söz etmektedir. İnsanlar genellikle milli ya da ulusal yerine yerel tabirini kullanmaya çalışmışlardır. Yerel motiflerin sergilenmesi ve yerele yapılan vurgu son dönemlerin yaygınlaşan anlayışlarına da yatkındır. Kültürde yerel motiflerin öne çıkarılması dünyaya bakış biçiminin bir sonucudur. Bu suretle de egzotik olanın öne çıkarılmasının, filmlerde bunların vurgulanmasının vasatı yaratılmıştır. 1960'lı yıllarda pek sözü edilmese de 1990'lı ve 2000'li yıllarda yerel kültürel motifler belirgin biçimde öne çıkarılmıştır.

Evrenselliğin hepten öne çıkarıldığı son dönemlerde bile yapageldiği sinemanın milli rengine ıstırapla sahip çıkmaktadır. 1960'lı yıllarda hiç kimsenin sanatın evrensel boyutundan söz etmediği sıralarda da evrensel temalardan esinlendiğini sürekli olarak telaffuz etmiştir. Bir başka deyişle o kadar yıl aralığında düşünsel istikrarlığını korumuştur. [...] Hemen herkesin sanatın ulusal boyutunu hepten unuttukları dönemde de sanatın milli özelliklerini öne çıkarmayı sürdürmektedir. [...] Tabii bir de asıl önemlisi ulusal olmadan evrensel olunamadığını, olunamayacağını göstermiş olmasıdır. Bu durumu onun sinemasının ruhunda yakalamak mümkündür. (Kayalı, 2004, s. 75).

Yerli sinemaya özgün bir “ulusal” kimlik sağlamayı hedefleyen Refiğ, görüşlerini *Ulusal Sinema Kavgası* (1971) adlı kitabında bir araya getirmiştir. Refiğ'in ulusal sinema iddiası şu şekilde özetlenebilir (Kırbaş, 2010, s. 258):

- 1- Doğu İslam, Batı Hristiyan toplumlarının farklı değişme çizgilerinin kıyaslanması.
- 2- Medeniyetlere göre estetik oluşum ve Doğu-Batı sanatlarındaki şekillenme.
- 3- Aydın yabancılığı ve Batılılaşmanın seyri.
- 4- Türk sinemasının bir çeşit halk sanatı olduğu tespiti.

Türk sineması da diğer sinemalarda olduğu gibi ulusal kimlik ve ötekiyle ilişkiler konusunda çelişkili tutum ve davranışları barındırırken, merkezdeki Batı, Hollywood ve Avrupa sanat sineması gibi farklı, hatta yer yer zıtlaşan üretim-tüketim biçimleriyle belirginleşiyor (Erdoğan, 1995, s. 181-182). Erdoğan, sinemanın da içinde olduğu kültürel kurumların kendilerini Batı'ya göre nasıl konumladığını sergilemek için birbiriyle çatışan iki anlatı olduğunu söyler. Bunlardan ilki Türkiye'de 250 yıldır yaşanan bocalamanın nedenini

Batılılaşma çabalarına bağlayarak, öz değerlere dönülmesi gerektiği dile getirirken, ikincisi de “muassır medeniyetler” düzeyine erişmek için Batılı norm ve kurumların benimsenmesini öneriyor. Erdoğan’ın bu tespitleri *Ulusal Sinema Kavgası*’nın ele aldığı konulardan ilki olan Doğu İslam ve Batı Hristiyan toplumlarının kıyaslanması en önemli nedenidir. Batının sanat eserleri ve estetik felsefesi Batı toplumlarının ekonomik yapısı ve kendine özgü üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak düşünülmelidir (Refiğ, 2013, s. 94).

Halit Refiğ’in Doğu-Batı karşıtlığında inşa etmeye çalıştığı sinema kimliğine paralel olarak, Metin Erksan da bunun düşünsel alt yapısını kurmaya çalışmıştır. Ancak Refiğ’den farklı olarak Erksan bunu, oryantalizm ve yerellik bağlamında kurmaya çalışır. Kayalı (2004, s. 75) milliyetçiliğe yönelik tepkinin yerel kültür unsurlarının önemszenmesini beraberinde getirdiğini ancak bunun da oryantalist eğilimlerde kolayca karşılık bulunduğunu yazar. “Metin Erksan²’ın önemseddiği husus sürekli olarak ulusal olandır; milli olandır. Sürekli olarak buna gönderme yapılmıştır, yapmaktadır. Yerel kültürel özelliklere yapılan vurgunun milli vasıfların öne çıkarılmasını engelleyeceği konusunda bir kanaati bulunmaktadır. Yerel renk ötesinde kaygı taşımamayı onaylaması olası değildir.”

Erdoğan (1995, s. 182), kültürel kurumların kendilerini Batı’ya göre nasıl konumladığını sergilemek için birbiriyle çatışan bu iki anlatının çok sayıda, yer yer içiçe geçen, iyice karmaşılaşan çeşitlemelerinin bulunduğunu gözönünde bulundurmamız gerektiğini belirtir. Kimi versiyonlar zaman zaman evrenselliği vurgulayan İslami bir ilgi etrafında dönerken, kimilerinde “milli örf ve adetler”, “gelenekler” gibi daha “muhafazakar” temalar işleyebiliyor. Ya da bazen her iki anlatıda da “Batı’nın teknoloji ve bilimini alalım ama kültürümüzü koruyalım” önermesini paylaşabiliyor. Erdoğan (1995, s. 182), her iki anlatının da Batı’yı referans olarak merkezde konumlandığına ve böylece görünürde zıtlaşmalarına karşın aynı yerde konumlandıklarına işaret eder. Ulusal olmadan evrensel olunamaz ya da evrensele giden yol ulusaldan geçer kanaatinin 1960’lı yılların temel anlayışı olduğunu ifade eden Kayalı (2004, s. 71) bu anlayışın o dönemde edebiyat, tiyatro ve sinema dahil pek çok alan için telaffuz edildiğini ancak bunun çerçevesinin çizilerek anlaşılabilir şekilde tanımlanmadığını belirtir.

² Metin Erksan o dönem de dahil olmak üzere ulusal sinema tabiri yerine milli sinema tabirini kullanmış; ayrıca Yeşilçam sineması yerine sürekli olarak Türk sineması demiştir. Bu tarz bir duyarlılığın başka yönetmenler tarafından bu ölçüde gösterilmediği anlaşılabilir (Kayalı, 2004: 71).

Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* 'ndaki ikinci önemli problematiği, medeniyetlere göre estetik oluşum ve Doğu-Batı sanatlarındaki, şekillenme olarak ifade edilebilir. "Batı sanatlarını Türk sanatlarından ayıran en önemli temel mesele, bireysellik meselesidir. Batı sanatları toplumsal bir konu anlatsa bile, bireyin dramı üzerine kurulmuştur. Geleneksel ve Klasik Türk sanatlarında (yani ister halk ister saray sanatı olsun) birey önemli rol oynamaz. Önemli olan toplumun içinden temsilci tiplerin tasviri ve kamusal bilinçtir" (Kırbaş, 2010, s. 258-259).

Ulusal Sinema Kavgası, üçüncü ana mesele olarak, aydın yabancılaşması ve Batılılaşmayı tartışır. Atayman (2005) ve Refiğ (2013), 1960'lardaki "Batıcı-aydın" eksenli eleştirilerinin hedefine, Türk sineması tarihinde "Tiyatrocular Dönemi"nin (1923-39) öncüsü ismi Muhsin Ertuğrul'u yerleştirirler. Cumhuriyetle birlikte edebiyat, tiyatro gibi sinema da ayrıcalıklı "aydınlar"ın elindedir. Siyasi şefler yanında, kültür ve sanatın da "şef"leri vardır. Muhsin Ertuğrul'un "şef"lik döneminde, 1923-1953 arasında, tiyatro gibi sinema da onun damgasını taşır. Muhsin Ertuğrul devrin ilerici, kültürlü, batıcı bir "aydın" tipidir. Almanya ve Rusya'da sinema üzerine çalışmıştır. [Muhsin Ertuğrul'un] Yönettiği otuz filminden en az üçte ikisi, yabancı kaynaklardan alınmış ya da dönemin Avrupa'sında en geçerli olan kalıpların tekrarıdır (Atayman, 2005, s. 12). Refiğ'e (2013, s. 90) göre:

Muhsin Ertuğrul'un sinemasının iç yapısı Batı özentisi, çoğunlukla batılı kaynaklardan (film, oyun, roman) yola çıkan bir sinemaydı; dış yapısı ise gene Batı'dan gelen tiyatroya uygun bir anlatıma dayanıyordu. Tek parti devrinin gelişigüzel batılılaşma çabaları sırasında tek rejisör olan Muhsin Ertuğrul'un bu tarz sineması çağının düşünce tarzını ve sanat anlayışını çok iyi yansıtmaktaydı.

Halit Refiğ'in öncülük ettiği ulusal sinema hareketinin yukarıda belirtilen tüm çabaları (hem düşünsel hem de film üretimi), yerli sinema için "ulusal" bir kimlik inşa etmeye yetmemiştir. Refiğ (2013), ulusal bir sinemanın gelişebilmesinin ilk koşulunun -halktan bir destek olmadığı takdirde- ancak devletin genel bir kültür siyasetine bağlı olduğunu, Türk halkının yerli üretimden çok yabancı üretim kaynaklarına bel bağladığını ve Türk ekonomisinin de büyük ölçüde Almanya'daki gurbetçi işçilere, Amerikan yardımına ve yabancı sermaye yatırımlarına dayandığından, ulusal bir sinema için ne halktan böyle bir destek ne de devletten alınan resmi bir teşvik olduğu saptamasını yapar. "Bu bakımdan" der, "ulusal sinema örnekleri *Haremde Dört Kadın*, *Sevmek Zamanı*, *Kuyu* ve *Bir Türke Gönül*

Verdim gibi birkaç filmi pek aşamamıştır.” Coşkun da ulusal sinema düşüncesinin bir akım haline gelemediğini şöyle özetler (Coşkun, 2009, s. 76-77):

Ulusal Sinema düşüncesi bir akım haline gelememiştir. Bunun birçok sebebi vardır. Yönetmenlerin aralarında tam bir görüş birliğine varamamış olmaları, biçim ve öz birlikteliğine sahip yeni bir anlatım tarzı geliştirememiş olmaları, yapılan filmlerin hiçbirinin, bir tanesi hariç (Yedi Kocalı Hüzmü), ortaya attıkları görüşlere uygun olmaması, filmlerin sayılarının az olması, Türk temaşa sanatlarının, yapısı itibarıyla dram sanatına ve görüntüye dayalı bir sanat olan sinema sanatına kaynaklık edemeyecek olması gibi nedenler ulusal sinema düşüncesinin bir akım olmadığını kanıtlamak için yeterlidir.

Halit Refiğ’in öncülük ettiği ulusal sinema hareketinin akıbetini ise Kayalı (2004, s. 76) şu şekilde betimler:

1960’lı yılların ulusal olmadan evrensel olunamayacağı anlayışının sinemada yankı bulmaması bu anlayışın yaygın olduğu dönemde Türkiye’de sinema olmadığı, yapılamadığı gibi bir kanaat nedeniyledir. Dolayısıyla bizde romandaki ulusal özü arama denemesini sinemada aramak nafile görünmektedir. Türk romanı yazma savındaki bir önemli yazardan derinden etkilendiğini söyleyen bir sinemacının [Halit Refiğ işaret edilmektedir] ulusal sinema savunusunun doruğundayken Sultan Gelin’i çekmesi trajikomik bir durumdur.

Özetle, sinemanın yaygınlaşmaya başladığı ilk dönemlerde, filmleri uluslararası dolaşımında (dağıtım ve gösterim süreçleri) belirli kategorilere ayırmak için gerekli olan jenerik isimler, sinemanın kültürel alandaki önemi anlaşıldıktan sonra, sınırları içinde üretildikleri ulus-devletin kimliğiyle nitelendirilmeye başlanmıştır. Bunun en önemli nedeni ise Hollywood’un dünya sinema pazarındaki hegemonyasıdır. Hollywood’un pazardaki aşındırıcı etkisine karşı yerli sinemaların mücadelesi ulusallık bağlamında sürdürülmeye çalışılmıştır. Problematik doğası uzlaşmış bir tanımının ortaya konulmasını engellemiştir. Bu nedenle ulusal sinemanın sahip olduğu öne sürülen bir takım özelliklerle farklılığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Rosen (1984) bu konuda “geniş bir yelpazedeki çok sayıda filmin, tutarlı bir şekilde ortak göstergelere sahip olan ve bunlara tarihsel bir ağırlık veren metinlerin/anlatıların bütününe atıfta bulunduğunu belirtir.” O’Regan (akt. Choi, 2002) da “filmin finansörü, filmde konuşulan dil, karakterlerin milliyetleri ve kıyafetleri, filmin

çekildiği mekanlar, filmde kullanılan müzikler ya da kültürel unsurlara” vurgu yapmaktadır. Choi (2002) ise bazı akademisyenlerin ulusal bir sinemayı tanımlamak için film endüstrisinin yapısına, piyasa güçlerine, hükümet desteklerine ve kültürel öğelerin oynadığı rollere vurgu yaptığını belirtir. Higson (1989) ise ulusal bir sinemanın “üretim, dağıtım ve gösterim, izleyici, söylem, metinsellik, ulusal-kültürel özgüllük, türlerin ve ulus-devletin kültürel özgüllük hareketleri, devletin rolü ve ulusal sinemanın küresel erimi”ne dikkat çekmektedir. Türkiye’de 1960’larda başlayan ve yerli sinemaya bir kimlik inşa etme çabaları çerçevesinde yapılan tartışmalar ve meydana gelen gelişmeler de -tıpkı dünya sinema literatüründe olduğu gibi- “ulus” eksenli olmaktan öteye geçememiştir. Ulusal sinema tartışmalarını Türkiye’de tetikleyen Halit Refiğ (2013), öncelikle Türk sinemasının devlet desteği olmadan yalnızca halk desteğiyle varlığını sürdürdüğünü vurgulamakta ve bu sinemanın varlık nedenini yine halka dayandırmaktadır. Türk sinemasının, Türk kültüründen referans alan gösteri sanatlarına yaslanması gerektiğini belirten Refiğ, Batı sanatlarının etkisinde kalacak olan bir sinemanın bu kültüre ait olmayacağını öne sürmektedir.

Oysa 21 yy’da özellikle küreselleşmenin tetiklediği gelişmeler ve buna bağlı olarak yaşanan değişimler, sinemanın “ulus”la sınırlandırılmasını anlamsız kılmaktadır. Atayman’ın da vurguladığı gibi (2005, s. 15-16) “[...] geline süreçte önemli olan artık sinemanın hangi ulusal kimlikle anıldığı değil, onun sinema endüstrisindeki yeridir.” Bu amaçla çalışmanın sonraki bölümünde küreselleşmenin tetiklediği gelişmelerin sinema alanında ne tür değişim ve dönüşümlere yol açtığı ele alınmıştır.

3. ULUSÖTESİ SİNEMA

3.1. Kavram Olarak Ulusötesilik

Ulusötesi kavramının kapsayıcı bir yapıya ve çok yönlü bir veçheye sahip olması, sosyal bilimlerde giderek yaygın bir şekilde kullanılmasını da beraberinde getirmiştir. Bir kavram olarak ulusötesilik, Ezra ve Rowden'a göre (2006, s. 1), insanları ya da kurumları birbirine bağlayan küresel güçlerdir. Yazarlar, *Transnational Cinema: The Film Reader* adlı çalışmada, ulus ve ulusötesi kavramları arasındaki dikotomik ilişkiye vurgu yaparlar. Onlara göre ulusötesi, küresel olarak birlikte var olmak için düzenleyici bir güç olan ulusal egemenliğin zayıflamasıdır. Ulusötesiliğin bu karakterini şekillendiren güçler ise büyük ölçüde anonimdir ve bu yüzden kimliklerini belirlemek zordur. Birleşik bir sistem ya da düzen oluşturmayan bu güçler, büyük oranda “görünmez” aktörler tarafından güdümlenen bir sistem yığındır. Bu güçler birlik halinde değildir ve bir amaca yönelik eşgüdümleri de yoktur (Wright'tan akt. Bauman, 2014, s. 67).

Tarihte ulusötesi süreçlerin örneklerini görmek mümkün olmakla birlikte, bugünkü süreci karakterize eden nitelikleri, onun son derece yaygın ve kitlesel oluşudur. Yaygınlaşma ve kitleselleşme ise küreselleşmenin dinamikleriyle birlikte gerçekleşmiştir. Ancak küreselleşme ile ulusötesi süreçler, bir ve aynı değildir. Örtüşen, kesişen yönleri olduğu gibi farklılaşan yönleri de vardır. Ulusötesi, küreselleşme ile örtüşür ancak tipik olarak daha sınırlı bir alanı kapsar. Küreselleşmeye kıyasla, etkileri ve sonuçları bakımından daha “naif” olan ulusötesi, küreselleşme kadar iddialı bir kavram da değildir. Küreselleşme, sermayenin doğrudan ya da dolaylı bir biçimde dünyadaki akışı ile ilgili birçok konuyu çerçevelerken, ulusötesi süreç, son dönem kapitalizmin en son ve en uç biçimi ile mümkün kılınmış olan “kültürel üretim” ve “karşılıklı alışverişi” merkeze alır. Küresel süreçler, büyük oranda bazı ulus-devlet otoritelerinin merkezi yapısından uzaklaşarak küresel uzamda meydana gelirken, ulusötesi süreçler ise bir veya daha fazla devlete ya gömülü ya da onu aşmış süreçlerdir (Kearney, 1995, s. 548).

Küreselleşme sürecinin ayrılmaz bir parçası olan bu kavram, ilk kez Randolph Bourne'nun 1916 yılında kaleme aldığı *The Jew and Transnational America* başlıklı makalede kullanılmıştır. Bourne, ulusötesi kavramına “kültürler arası ilişkiler üzerine yeni

bir düşünme biçimi”ni ifade etmek amacıyla başvurmuştur.³ Kavram, kültürel bir durumu ifade etmek amacıyla bu ilk kullanımının ardından, ulusal sınırları aşan ekonominin değişen nitelikleri ve dönüşen yapısını ifade etmek için yeniden kullanılmaya başlandı. Bu süreçte çok uluslu şirketler, ulusötesi bir yapıya bürünerek ekonomik küreselleşme sürecinin temel unsurlarından biri haline geldi. Ürün ve emek pazarının ulusal sınırları aşıp küresel ölçekte ulaşılabilir hale gelmesinin ve görece de olsa sabit bir uluslararası ekonomik rejim oluşturma eğiliminin kendilerine elverişli bir ortam sunduğu bu ulusötesi şirketler, günümüzün dünya (kapitalist) ekonomisini yönetmektedirler. Çünkü bu şirketlerden bazıları birçok devletten daha zengindir ve ekonomik olarak daha güçlüdür. Küreselleşmenin ekonomik boyutuyla ilgili en önemli tartışma konusu, ulusötesi şirketlerin ulus-devlet üzerindeki zayıflatıcı etkisiyle ilgilidir. Bu tartışmada ağırlıklı olarak, ulus devletlerin, küresel kapitalist sistemin yeni biçiminin başlıca unsuru haline gelen ulusötesi şirketlerle baş edemeyecek bir konumda bulundukları görüşü dile getirilmektedir (Ulusay, 2008, s. 19).

Ulus-devlet, ekonomik ve teknolojik yayılmanın aracı olarak değerlendirilebilir ama ulus-devlet aynı zamanda sermaye, işlenmiş ve kültürel ürünlerin önünde bir engel olarak da düşünülebilir. Ulus-ötesi şirketler, post-ulusal ya da post-endüstriyel bir dönemde, “kitlesele üretim, iletişim ve tüketim matrislerine ilişkin planlarını yapabilmek üzere bir siyasal sistemler şebekesi oluşturmak” için “ulus-devlet hükümetlerinin liderleriyle ilişkileri benimsemiş görünmektedirler (Spbey, 1996’dan akt. Ulusay, 2008, s. 19).

Bauman’a (2014, s. 77) göre de aşındırıcı güçlerin ulusötesi niteliği, ulus devletleri kasıtlı olarak rasyonel olan eylemler alanının dışına koyar. Ona göre “ulus-devletin, “[m]addi temeli tahrip olmuş, egemenliği ve bağımsızlığı iptal edilmiş, politik sıfatı silinip kaybolmuş” ve geline nokta bu devletler “mega şirketlerin basit güvenlik birimi haline gelmiştir.

3.1.1. Göç ve ulusötesi bağlam

Uluslararası ekonomide yirminci yüzyılın ikinci yarısında ulusal sınırı aşan sermayenin ve emek gücünün akışını tanımlamak için kullanılan ulusötesi kavramı, daha sonra

³ <http://randolphbourne.org>

uluslararası göç ve etnik diaspora çalışmalarının da ilgi odağı oldu. Remennick’e göre ulusötesi bakış açısı, göçmenlerin ekonomik entegrasyonunu, kimlik sorunlarını, vatandaşlık ve kültürel bellek durumlarını keşfetmeye olanak sağlar. Ona göre ulusötesilik, iki veya daha fazla ulusun iç içe geçmiş sosyal ilişkilerini, kesişen sosyo-politik durumlarını ve kültürel sınırlarının erimesini ifade eder (2007, s. 5072).

Van Hear (1998), Guarnizo ve Smith (1998), ulusötesi kavramının aslında çok eski bir olgu olan büyük göç hareketlerini yeniden tanımlaması için kullanıldığını iddia ederler. Onlara göre göçmenler, geride bıraktıkları ülke ile olan bağlarını hiçbir zaman tamamen koparmamışlardır. Ancak dönemin teknik ve mali koşulları nedeniyle çoğu göçmen için bu bağlar, çoğunlukla duygusal ve kültürel alanla sınırlı kalmıştır. Bu grupların aileleriyle olan tek bağları genellikle aile üyelerine yapılan para transferleriyle sınırlıydı (Jacobson, 1995). Yirminci yüzyılın sonlarında ise verimli ve nispeten ucuz olan iletişim ve ulaşım araçları (zaman ve mekân kısaltma teknolojileri) bu gruplar arasındaki bölünmeyi büyük ölçüde ortadan kaldırdı. Castells’in (1996) belirttiği gibi “yeni teknolojiler, yeni sosyal ilişki kalıpları yarattı ya da en azından önceden var olan eğilimleri bir ölçüde güçlendirdi. Bu gelişmeler çok sayıda göçmene anavatanları ile yakın fiziksel ve sosyal bağları/bağlantıları sürdürmelerine ve böylece aynı anda iki veya daha fazla ülkede yaşamalarına olanak sağladı.”

Göçün bu hareketliliği ve sürekliliği, iki ülke vatandaşı olma halinin (“hem orada hem burada” sürdürülen bir yaşam biçimi) önem kazanması, göç tartışmalarında yeni yaklaşımların gerekliliğini ortaya çıkararak ulusötesi kavramının kullanılmasına yol açmıştır. Böylece göçmenler üzerine yapılan araştırmalar gittikçe ulusötesi bir perspektiften yapılmaya başlanmıştır.

Ulusötesi göçmenlik, sosyal ilişkiler ve pratiklerinin en azından iki ya da daha fazla ülkeye bağlı olarak sınırları aşma sürecini ifade eder. Burada ulusötesilik, küreselleşme sürecinin bir belirtisi olarak değerlendirilmekte ve çeşitli düzlemlerde “çifte hayat” olarak yorumlanmaktadır. Ulusötesi göçmenler en az iki dil konuşmakta, çok sayıda memlekete aidiyet duygusu taşımakta, çeşitli kültürler arasında hareket etmekte, iki ya da daha fazla ülkenin kültürel, ekonomik ve siyasi koşullarını takip etmektedir. Luethi (2005’ten akt. İlbuğa, 2014), kuramsal tartışmalarda ekonomik, siyasi ve sosyal koşullarıyla göçmenleri pasif birer aktör olarak ele alan tek yönlü ulusötesi göçmen anlayışlarına eleştirel

yaklaşmakta ve ulusötesi göçmenlerin göç sürecinde etkin ve karar verici aktörler olduklarına dikkat çekmektedir. Pries'e (2008'den akt. İlbuğa, 2014) göre de uluslararasılığın toplumsallaştırma boyutunun ulusötesileşmeye tekabül etmesi önemlidir. Çünkü "[s]osyal dünyanın ulusötesileşmesi, tam olarak çeşitliliğin bütünleşmesini, söz konusu bütünleşme de çok çeşitliliğinin yeni bir basamağını olanaklı kılar."

İnsanların ulusal sınırları aşındıran bu hareketliliğinin yol açtığı ekonomik ve kültürel değişimler, uluslararası faaliyetler ve yaşam biçimleri, çok sayıda insanı içine alan ülkelerin (hem göç veren hem de göç alan) ekonomisinde, siyasetinde, toplumsal hayatında ve en önemlisi kültürel yapılarında büyük değişimlere yol açmıştır. Geline nokta ulusal kimlikler artık uzlaşmış ve bileşik olarak değil, anlamsız olacak kadar karmaşık görünmektedir. Bu ulusötesileşme sürecinde dünyanın çeşitli yerlerinde insanların, ürünlerin, fikirlerin ve imajların sürekli artan akışı ve hareketliliği, kültürlerin ve yaşam biçimlerinin harmanlanmasıyla sonuçlanarak "tirelendirilmiş" sosyal ve kişisel kimliklerin oluşmasına yol açmıştır.

3.1.2. Ulusötesiliğin bağlamları

Ulusötesi perspektiften yapılan çalışmaların sayısının sürekli artması, kavramın çoklu anlamlar ve bağlamlar kazanmasına yol açmıştır. Örneğin; ulusötesi sivil toplum kuruluşları, ulusötesi sivil toplum örgütleri, ulusötesi siyaset, ulusötesi hizmetler, ulusötesi sosyal hareketler, ulusötesi sosyal ağlar, ulusötesi aileler, ulusötesi kimlikler, ulusötesi kamusal alanlar, ulusötesi kamusal kültürler, ulusötesi topluluklar, ulusötesi sermaye akışları, ulusötesi ticaret, ulusötesi vatandaşlık, ulusötesi şirketler gibi. Bu alanlar, ulusötesi kavramsallaştırmasını kendi doğalarına uygun biçimlerde araştırıp kuramsallaştırmaya çalışmaktadırlar. Bu da kavramın çoklu veçhesinin yol açtığı bir "zenginlik" ya da "karmaşa" ile sonuçlanmaktadır. Özellikle yakın dönem çalışmalarda ulusötesiliğin "yoğunluğu" ve "eşzamanlı" karakteri, kavramın farklı biçimlerde ve bağlamlarda ele alınmasına yol açmaktadır. Kavramın kullanım haritasını çıkarmaya çalışan Steven Vertovec, "*Conceiving and Researching Transnationalism*" (2011) başlıklı çalışmada, ulusötesi teorisinin genel olarak altı farklı bağlamda ele alındığını belirtir. Vertovec'in derlediği bu bağlamlar aşağıdaki başlıklar altında derlenmiştir.

3.1.2.1. Sosyal morfoloji olarak ulusötesilik

Sosyologlar ve antropologlar, genellikle ulusötesiliğin “sınırları aşma” niteliğini çalışmalarının merkezine alır. Çünkü diasporalar çeşitli tarihsel ve çağdaş durumları, deneyimleri ve karakteristik özellikleri somutlaştırır. Sosyal bir yapı olarak diasporanın özelliklerinden biri üçlü bir anlama sahip olmasıdır. Bu anlamlar sırasıyla şunlardır: (a) Küresel olarak dağınık ancak toplu halde kendini tanımlayan gruplardan oluşması, (b) bu grupların bulunduğu ülkeler ve durumları, (c) anavatanları, kendileri ya da atalarının geldiği yer.

Ulusötesi toplumsal oluşumların analizinde merkezi rol olan bir başka özellik, ağ olarak tanımlanan ilişkilerin yapısı ya da sistemidir. Bu durum, Manuel Castells’in “Bilgi Çağı” (1996) analiziyle paralellik göstermektedir. Bu ağın bileşenleri, karmaşık ilişkiler sisteminden hem görece özerk hem de bağımlıdır. Castells’e göre, günümüzün ulusötesi ağlarının merkezinde yeni teknolojiler bulunur. Geniş alanlara yayılan yoğun ve son derece aktif bu ağlar, birçok sosyal, ekonomik ve politik ilişkileri dönüştürme potansiyeline sahiptir. Akhil Grupta ve James Ferguson (1992, s. 9) bu konuda şu tespitte bulunurlar:

Ulusötesi kamusal alan gibi bir şey, yerellik veya sınırlandırılmış olma algısını ortadan kaldırdı. Aynı zamanda yüz yüze iletişime dayanmayan bu durumlarda bile “birlikte olma halini” olanaklı kılarak yeni kimlik oluşumlarını olanaklı kılmıştır.

Frederic E. Wakeman (1988, s. 86), “bu karmaşık ağların yükselişiyle birlikte insanların, refah seviyesinin ve sınırların gevşemesinin birçok önemli küresel etkileşimin temelini değiştirdiğini öne sürer. Bu değişimle birlikte devletin geleneksel tanımı da sorgulanmaya başlanmıştır. Bu şekilde, eski dağınık göçmen toplulukları, bir dizi sosyal organizasyon, hareketlilik ve iletişim sayesinde günümüz “ulusötesi toplulukları” haline gelmiştir.

3.1.2.2. Bilinç türü olarak ulusötesilik

Kültürel çalışmalar içinde (özellikle küresel göç hareketlerine dair araştırmalarda) ikili veya çoklu tanımlarla ifade edilen bir çeşit “göçmen bilinci” odaklı tartışmalar bulunur. Çünkü bu bireyler ayrılmış bağlantılara sahiptir (örneğin “evden uzakta ev”, “burada ve

orada” ya da örneğin “İngiliz ve başka bir şey” gibi). Bazı göçmenler kendilerini yalnızca bir toplulukla/kimlikle tanımlarken, çoğunluğu kendisini aynı anda birden fazla ulusa bağlayan birkaç kimlikle tanımlar. Bunun nedeni elbette kişilerin bilinci veya deneyimidir. Çok-mekânlı [multilocality] farkındalık ya da çoklu-yerellik bilinci hem “burada” hem “orada” olan ve aynı yolu [route] ve aynı kökleri [root] paylaşan başkalarıyla iletişime geçme isteğini tetikler. Stuart Hall (1990) için diaspora ya da ulusötesi tanımlamasının koşulu, bir dizi esnek kimliğin “hayali uyum” sağlayan değişken temsillerinin var olmasıdır (Hall, 1990). Robin Cohen, Hall’un yaklaşımından yola çıkarak, ulusötesi bağların oluşması için artık göç veya belli bir toprak parçasının (ortak bir vatanın) olması gerekmediğini söyler. Çünkü Castells’in (1996) de belirttiği gibi yeni teknolojileri sayesinde yeni sosyal ilişki kalıpları yarattı ya da bir ölçüde güçlendirdi.

3.1.2.3. Kültürel yeniden-üretim biçimi olarak ulusötesilik

Kültürel etkileşim ve uyumun çeşitli süreçleri için kullanılan ulusötesilik genellikle, sosyal stillerin, kurumların ve gündelik aktivitelerin akışkanlığıyla ilişkilidir. Moda, müzik, film ve görsel sanatlar bu tür süreçlerin görülebildiği alanlardan bazılarıdır. Yeni etnik yapıların ortaya çıkmasına olanak sağlayan melez kültürel olguların üretimi, özellikle [...] ilk sosyalleşmeyi gerçekleştiren ulusötesi gençler arasında meydana gelir.

Medya görüntülerinin ve mesajlarının karmaşık ulusötesi akışları, göçmen nüfus için en büyük farklılıkları yaratır. Kevin Robins (1998), televizyonun göçmen topluluklara olan etkisini şöyle açıklar: “Uydu ve kablolu yayın ağlarının genişlemesi Kürtler için Med TV, Hintliler için Zee TV ve Çin, Vietnam, Japon ve Koreliler için Uzay TV Sistemleri gibi belirli etnik veya dini diasporaları hedefleyen kanalların yayılmasını sağladı.” Diasporik edebiyat (Chow, 1993; King, Connell ve White, 1995) da küreselleşen medyanın diğer birçok biçimi gibi ulusötesi topluluklar arasında kültürel yeniden üretim üzerinde önemli bir etkilere sahiptir.

3.1.2.4. Sermaye yolu olarak ulusötesilik

Ulusötesi şirketler, ulusötesi pratiklerin temel yapısını ve küreselleşmeyi anlamak için bir anahtardır. Bunun nedeni, bu şirketlerin büyüklüğü değil, dünya ekonomik sisteminin (kapitalizm) büyük bir bölümünün bu mega şirketlerin hakimiyeti altında olmasıdır (Dicken, 1992). Dünyanın her tarafına yayılmış olan bu mega şirket ağlarının tedarik, üretim, pazarlama, yatırım, bilgi transferi ve yönetimi sistemleri ulusötesi akışın en çok meydana geldiği yolları oluşturmaktadır (Castells, 1996).

Bu ulusötesi yapılar şirket yöneticilerinden devlet bürokratlarına, politikacılardan, uzmanlara ve tüketim elitlerine kadar uzanan geniş bir alanda, ulusötesi kapitalist bir sınıf ortaya çıkarmıştır. Bunlar, çıkarları yalnızca yerel veya ulusal olmaktan ziyade küresel olan ve dünya ekonomisinin çoğunu kontrol eden yeni bir güç haline gelmiştir.

3.1.2.5. Politik sözleşme alanı olarak ulusötesilik

Ulusal politikalarla çözülemeyen küresel ve yerel sorunların, yeni bir diyalektiği olduğunu belirten Ulrich Beck, bu sorunların yalnızca “ulusötesi çerçevede” gerekli şekilde konumlanabilir, tartışılabilir ve çözümlenebilir olduğunu öne sürer. Böylesi bir ulusötesi çerçeve büyük oranda teknoloji tarafından gerçekleştirilmiştir. Yayın ve iletişim teknolojileri, reklamlar, halkın katılımı, siyasal yapıların çoğalması ve hükümetler arası örgütlerin lobi faaliyetleri bu sorunların çözülmesini mümkün kılabilir. Ancak bunların yerine, politik faaliyetlerin önemli bir kısmı ulusötesi olarak yürütülmektedir. Bu tür faaliyetlerin en tipik ve geleneksel biçimleri Uluslararası Kızıl Haç ve çeşitli Birleşmiş Milletler (ve bünyesindeki kuruluşlar da dahil olmak üzere) ve uluslararası sivil toplum örgütleridir.

Etnik göç oluşumları da ulusötesi politik faaliyetler yürütmektedir. Robin Cohen’e (1995, s. 13) göre göçmen topluluklarının içinde bulundukları belirsiz durumlar, bu toplulukların üyelerini insan hakları ve sosyal adalet konularında aktif rol almaya sevk eder. Geline nokta hükümetler yurtdışında (göçmen ‘vatandaşlarının’ olduğu bölgelerde) propaganda yapmak için ofisler kurarken, göçmeler de hükümetle lobi yapmak için organize olmaktadır. Göçmenler gittikçe artan bir şekilde sağlık ve sosyal yardımlara, mülkiyet

haklarına, oy kullanma ve birden fazla ülkede vatandaşlık edinme hakkı elde edebilmektedir.

3.1.2.6. Mekânın ya da yerelliğin yeniden-inşası

Anavatanın bazı coğrafi ve tarihi yapısından edinilmiş anlamlar aktarılırken, daima yeniden düzenlenmiştir. Günümüzde, insan hareketliliği/sirkülasyonu iletişim, film, video, uydu TV ve internet yüksek oranda yerel çevrenin anlamlandırılmasına katkıda bulunmuştur.

Bazı araştırmalar, ulusötesiliğin, insanların mekanla olan ilişkisini (özellikle farklı ülkelerde yaşayan insanları birbirine bağlayan “sosyal alanlar” yaratarak) değiştirdiğini belirtir. Appadurai (1995, s. 213) çalışmalarında, birçok insanın “yerel” (duygusal, aitlik ve ideolojik) ile bağlantı kurma veya gerçekten üretme konusunda zorluk çektiğini gözler önüne sermektedir.

3.2. Ulusötesi Sinema Kavramı

1989 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılması ve ardından 1991 yılında Sovyetler Birliği’nin tarih sahnesinden resmen çekilmesi, iki kutuplu dünyanın sonunu getirirken, küreselleşme sürecinin de hızlanmasına zemin hazırladı. Bu süreç, günümüzde geldiği noktada ulus devlet yapılarının büyük oranda aşınarak sermayenin ulusal sınırlar boyunca rahatça hareket etmesine olanak sağlamıştır. Küreselleşme sürecinde, ulus-devletin iktidarını ve işlevlerini zayıflatan ulusötesi şirketler kadar, başka süreçler ve oluşumlar da mevcuttur. Ulusal ve uluslararası düzlemlerde örgütlenen ve birbirleriyle ilişki içinde bulunan çevre duyarlılığından kadın sorunlarına kadar farklı alanlarda etkili olmayı amaçlayan sivil toplum örgütlerinin oluşturduğu “yeni toplumsal hareketler” de bu süreçte etkili olmuştur.

Ulus devletin bu anlamdaki çöküşü, çağdaş kültürel üretim alanlarının yapısında da köklü değişikliklere yol açmıştır. Kültürel üretim alanlarından biri olan sinema alanında da bu nedenle kaçınılmaz olarak bir paradigma değişimi yaşanmaktadır. Filmlerin uluslararası ölçekte üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki değişimler, ulusal sinema paradigmasının önerdiği “yerli sinema endüstrisi” gerekliliğini ciddi bir çıkmaza sokmuştur. Bu paradigma ulusal sinemadan “ulusötesi sinema”ya doğru bir değişim göstermektedir. Sinema

çalışmalarında “ulusötesi” kavramı kısaca, küreselleşmenin bir sonucu olan üretim ve dağıtımın değişen işleyişinin kabulüne yanıt olarak ortaya atılmıştır (Shaw, 2013, s. 47).

Sinema tarihinde ulusötesi hareketler ve bağlantılar yeni bir şey olmamasına rağmen, yeni olan bu paradigma değişimi bazı soruların sorulmasını kaçınılmaz kılmaktadır: Niçin ulusötesi kavramı ve neden şimdi? Bunun ilk ve en önemli yanıtı, sosyal bilimler alanında çalışan akademisyenlerin, araştırmacıların ve teorisyenlerin (özellikle sosyoloji, postkolonyal teori ve kültürel çalışmalar), ulusal-milliyetçi paradigma ile günümüz dünyasını açıklayamamasıdır. Çünkü giderek birbirine bağlanan ve birbirini etkileyen çok kültürlü ve çok merkezli üretim, tüketim ve kültürel temsil pratikleri (hem bireysel hem kolektif), ulusal paradigma zemininde karşılık bulamamaktadır.

Günümüzde film çalışmaları alanında yazılan ve adında ulusötesi kavramı bulunan kitapların sayısında bir artış meydana gelmiştir. Örneğin; *Transnational Cinema: The Film Reader* (Ezra ve Rowden, 2006); *Transnational Cinema In a Global North: Nordic Cinema in Transition* (Nestingen ve Elkington, 2005); *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Lu, 1997); *World Cinemas, Transnational Perspectives* (Durovicova ve Newman, 2009). Bazı kitaplarda ise ulusal sınırları aşan sinemasal bağlantıları açıklamak için bir alt başlık olarak önemli bölümler teşkil etmektedir (Chan, 2009; Hunt ve Leung, 2008; Kaur ve Sinha 2005; Morris, Li ve Chan, 2005).

Bu çalışmalar temel olarak, sinemanın başlangıcından beri melez, ulusötesi ve sınırları aşan bir niteliği olduğu konusunda hem fikirdirler. Ancak buna rağmen sinemanın yine de ulusal bağlamda ele alındığını belirten Ulusay (2008, s. 69), bunun nedenini sinemanın kısa sürede ulusal kültürlerin önemli bir parçası haline gelmesiyle açıklar. Ulusay, ulusal sinema kavramının sorunlu yapısını açıkladıktan sonra bu tür çalışmalar için yeni bir bağlam gerekliliğini de vurgular:

Filmlerin geleneksel olarak belli bir ülkedeki kamusal ya da özel girişim kaynaklı sermaye tarafından yapılması, belli bir ülkeye ait stüdyolarda ya da doğal mekanlarda çekilmesi, o ülkede yaşayan yaratıcı kişilerin emek gücünün katkılarıyla ortaya çıkması, sesin gelişile birlikte o ülkede konuşulan ana dilde seslendiriliyor olması, aynı ülkenin kültürel mirasının parçası olan yazınsal ya da başka sanatlarda üretilmiş metinlerden uyarlanması, öncelikle o ülkedeki izleyici kitlesini hedeflemesi gibi nedenlerle ulusal sinemalardan dem vurulur. Ancak

konunun, sinemanın günümüzde geldiği noktada daha farklı bir bağlamda tartışılmasını da gerekli kılmaktadır (Ulusay, 2008, s. 68).

Günümüzde film kavramsallaştırmaları için ulusun ve ulusal kültürün sağlam, oturmuş kavramlar olarak kabul gördüğü dönemler geride kalmıştır. Film çalışmaları alanında yapılan çalışmalarda, Homi Bhabha'nın bir zamanların sağlam kavramlarını (ulusal kimlik gibi) sorgulamaya açtığı metinlerinden yapılan alıntılara sıklıkla rastlanır. Bhabha'nın 1990 yılında yayınladığı seçki -Nation and Narration (Ulus ve Anlatı)- ve Bhabha'nın seçkisinde yer alan kendi makalesi "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Nation" sıklıkla alıntılara konu olmuştur (akt. Yaren, 2008, s. 44-45). Bhabha, bu makalede ulusal kimliğin sorunlu ve muğlak yönlerini açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Ulusal kimlik kavramını emperyalizmiyle birlikte ele alarak her ikisine karşı -özellikle de Batılı "ulus" kavramına yönelik- eleştirel bir tutum takınır (1993, s. 291-322). Ulus kavramının oturmuşluğunu sarsmak için öncelikle Batılı ulusları eleştiri konusu haline getirir:

Milliyetçilik söylemi benim ana hedefim değildir. Benim asıl ilgilendiğim, kavramın tarihsel kesinliği ve oturmuş doğasına karşı gizli, anlaşılması güç ancak her yerde var olan, kültürün yerelliğini yaşama biçimi olarak batılı ulusu yazma çabasıdır. Bu yerellik, tarihsellikten daha çok geçicilik etrafında yer alır: "cemaat"ten daha karmaşık, "toplum"dan daha sembolik, "ülke"den daha yan anlamlara sahip, vatandan daha az vatansever, devletin gerekçelerinden daha retorik, ideolojiden daha mitolojik, hegemonyadan daha az homojen, "özne"den daha kolektif, yurttaştan daha az merkezi, yurttaşlıktan daha çok insan ruhuna ilişkin, kültürel farklılıkların ve özdeşimlerin (cinsiyet, ırk, sınıf) bitişirmelerinden daha melez bir yaşam formudur. Herhangi bir toplumsal karşıtlığın hiyerarşik ya da ikili yapısında temsil edilebilir (Bhabha, 1993, s. 291-292).

Film çalışmalarında ulusal sinemaya ilişkin makalelerde Anderson'dan alıntılarının yerini Bhabha'ya bırakması, genel olarak ulus ve ulus devlet kavramının sağlamlığının tartışmaya açılmasının yanı sıra ulusallıkla etiketlenemeyecek melez bir sinemanın giderek istisna olarak görülemeyecek ya da ara başlığa sığmayacak kadar büyümesi ve çeşitlenmesiyle koşut olarak gerçekleşmiştir. Bu iki önemli değişimin ilki, ulus devlet kavramı üzerine yapılan tartışmalarda, tüm sosyal bilimlerde ve kürenin siyasal

algılanmasında ortaya çıkan çarpıcı farklılık sonucu gerçekleşmiştir. İkinci önemli değişim, sinema alanında kendini gösteren ve verili (üstelik başından beri tartışma götürür biçimde kurulmuş) sınıflandırmaları ihlal eden, yüksek düzeydeki çeşitlenmedir (Yaren, 2008, s. 51). Birbirlerini belirleyen ve farklı düzeylerde birbirlerinin ortaya çıkışında karşılıklı rol oynayan bu iki olgu, film çalışmalarında yeni bir kuramsal çerçeve ihtiyacı ortaya çıkarmıştır. Crofts, bu iki yeni olgu arasındaki ilişkiyi örneklerle ortaya koyar:

Ulus-devlet, bir süredir açıkça egemenliğini yitirmektedir. Ulus-devlet hem ulusötesi güçlerin -genel kabul gördüğü biçimiyle ekonomik ve kültürel alanlarda Amerikan, yine ekonomik ve son zamanlarda kültürel alanlarda Japon egemenliğinin- ve aynı zamanda ulus-altı, kimi zaman yerel güçlerin baskısı altındadır. Çok kültürlülük, ulus-devletin kültürel melezliği giderek kabul edilmektedir. Amerikan kentlerinde İspanyolca'nın kamuda yaygın kullanımı örneğinden İber yarımadasında kendilerini İspanyol olarak değil, Bask ya da Katalan olarak tanımlayan insanlar örneğine, Quebec sinemasından, Britanya'daki Galce programlarının milliyetçiliğine, Avustralya'daki hatırı sayılır büyüklükteki Yunan video pazarına, etnisitenin son dönemlerdeki davası, dilsel haklar ve kültürel korumaya odaklanmıştır (1993, s. 61).

Andrew Higson'un ise 1989 yılında kaleme aldığı "Ulusal Sinema Kavramı" (The Concept of National Cinema) başlıklı makalesinde farklı bir ulusal sinema yaklaşımı önerir. Higson bu çalışmasında, ulusal sinema kavramının tarihsel niteliğinden ve ulus vurgulu referanslarından ziyade, filmlerin tüketim ve üretim tarafına vurgu yapar. İngiliz ve Hollywood filmlerini merkeze alan bu çalışmasında, ulusal sinema kavramının yurt (home) ve dışarı (away) arasındaki gerilimin bir ürünü olduğunu ileri sürer (Higson, 1989, s. 36). Higson'a (2000, s. 18) göre ulusal bir sinemanın özgüllüğünü belirleyen iki kavramsal yöntem vardır. Bunlardan ilki, sinemanın ulusun kendisini, geçmişini, bugününü ve geleceğini, kültürel mirasını, geleneklerini, ortak kimliğini ve sürekliliğini yansıtması; ikincisi de ulusal bir sinemanın kendi sınırlarının ötesindeki diğer ulusal sinemalardan farkını ortaya koymasıyla ulusun diğer uluslardan farkını anlayabilmesidir. Diğer bir ifadeyle, bu iki özgül yöntemden biri, hayali tutarlılık veya ulusal sinemanın özgüllüğünü tanımlamak için bir ulusal sinemanın diğer ulusal sinemalardan farkının üzerinde durarak ve ötekilik bilincini açığa çıkararak sınırlarının ötesine bakarken; diğeri, ulusal sinemanın ulusun kendine,

geçmişine, bugününe ve geleceğine, kültürel mirasına, yerel geleneklerine, ortak kimlik ve devamlılığına yansıyarak daha içedönük olduğunu varsayar.

Ancak Higson, bu makalesinden on yıl sonra yayınladığı “The Limiting Imagination of National Cinema” başlıklı çalışmasında, İngiliz ve Hollywood filmleri ekseninde kaleme almış olduğu “The Concept of National Cinema” makalesindeki ulusal sinema yaklaşımını ve temel dayanaklarını bu kez sorunsallaştırır. Ulusal sinema araştırmalarının sıklıkla ulusal nitelikler yansıtan filmleri seçtiğini ve bunun da bir ülkedeki alternatif ulus bakış açısı sunan diğer var olan/mevcut filmleri göz ardı ettiğini belirtir. Bu yaklaşım, ulusal kimliğin sanki bir filmin kimliğini inşa etmesinin tek yolu olarak algılanmasına yol açmaktadır. Higson (Higson, 2006, s. 18-19) ulusal sinema yaklaşımının problematik doğasını şu şekilde açıklamaktadır: “Bu formülasyondaki sorun, ulusal kimliğin ve geleneğin bütünüyle biçimlenmiş ve sabitlenmiş bir varsayıma dayanmasıdır. Aynı zamanda, mevcut sınırları verili kabul ederek bu sınırların siyasal, ekonomik, kültürel pratik ve kimliği içermeye etkili olduğu zannedilir.” Oysa küreselleşme ile birlikte ulus-devlet sınırlarının zayıflaması, konunun yeniden ele alınmasını da zorunlu kılmaktadır. Higson (2006, s. 19), “sınırlar her zaman geçirgendir ve en otoriter devletlerin sınırlarında bile kayda değer bir hareket, bir geçiş yaşanmaktadır. İşte bu sınır geçme eylemi, ulusötesi olanın ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Bu nedenle yerli olan artık saf veya sabit değildir” der. Yalnızca sınırlarda değil, aksine, sınırlar arasındaki kültürel melezleşme ve iç içe geçme derecesi de modern kültürel yapıların her zaman melez olduğunu gösterir. Bazı ulus-devletlerde kurulan sinemaların, nadiren özerk-kültürel kurumlar olduğunu ve film üretiminin uzun zamandır bölgesel, ulusal ve uluslararası düzlemde faaliyet gösterdiğini söyleyen Higson, sınır geçme tecrübesinin iki seviyede gerçekleştiğini söyler:

Birincisi, film ve yapımcıların faaliyetlerinin seviyesidir. Filmler 1920’den beri, farklı ulus devletlerin kaynak ve deneyimlerini bir araya getiren ortak yapımlar olmuşlardır. Benzer şekilde film yapımcıları da geçici veya kalıcı olarak, bir yerden başka bir yere taşınıp duran gezginler olmuşlardır. E. A. Dupont gibi Alman bir yönetmen İngiltere’ye taşınırsa ve hem İngilizce hem de Almanca olan Anglo-Alman bir filme imza atarsa (Atlantic, 1929) bu yapım kolayca bir İngiliz filmi olarak adlandırılabilir mi? Alan Parker gibi bir İngiliz yönetmen bir Arjantin efsanesi hakkında bir Hollywood filmi yaparsa (Evita, 1996) bu film

hangi ulusa atfedilecek? Bir İngiliz yönetmen ve Amerikalı bir yapımcı, çok uluslu bir oyuncu kadrosu ve teknik ekiple, Amerikan sermayesini kullanarak, Sri-Lanka doğumlu Kanadalı birinin kimlik durumu hakkındaki bir romanı (The English Patient, 1996) sinemaya uyarlarsa, bu filmin kimliği “ulusötesi” olmaktan başka ne olabilir? (2006, s. 19).

Ayrıca ulusal sinema çalışmaları, tarihi anlamda Üçüncü sinema, feminist sinema, queer sinema, avangard sinema, bölgesel, ulusötesi ve diasporik sinema gibi farklı kimlikli film yapımlarını açıklamaz. Ulusal sinema anlayışının yukarıda belirtilen nedenlerle sorunlu olduğunu ve günümüz sinemasını açıklamada yetersiz kaldığını belirten Higson, sinemanın kültürel ve ekonomik ilişkilerini anlamak için artık ulusötesi kavramını kullanmayı önerir (Higson, 2000, s. 46). Birbiri ile bağlantılı, küresel film endüstrisi içinde filmlerin finansmanı, prodüksiyonu, dağıtımı, gösterimi, işletimi ve izler kitlesindeki son değişimler, ulusal sınırların belirsizleşmesini sağlamıştır. Zaten hemen herkesin üzerinde anlaştığı gibi, kültürel bir ürün ve bir meta olarak sinemanın her zaman için ulusötesi karakterde olduğu söylenebilir. Özetle, bu gelişmeler bir zamanlar film çalışmalarına sarsılmaz bir zemin sağlayan ulusal sinema paradigmasına meydan okurken, diğer taraftan film araştırmalarının güncel konularından biri haline gelmiş olan “ulusötesi” perspektifi de zorunlu kılmaktadır.

Nejat Ulusay (2008, s. 67) da ulusal sinema kavramını tartışmalı hale getiren faktörlerin, filmlerdeki yeni anlatım biçimleri ve temsil anlayışları belli sinemalara ve kimliklere ait sınırların ötesine geçen göçmen sinemacılar olduğunu belirtir. Benzer bir görüşü Avrupa Göçmen Sineması çalışmalarında ortaya koyan Özgür Yaren (2015, s. 210), 1980’lerden itibaren ulusal sinemaların tanımlayıcı, jenerik kavramlar olarak önemlerini yitirmeye başladığını belirtir. “1960’larda Fransız sinemasından bahsedebildik. Bu jenerik ad, belirli film türlerini, belirli uylaşimleri akla getirir ve az çok tanımlanmış bir yapıya işaret ederdi. Bir ‘Fransız filmi’nin, bir diğeriyle Fransızca konuşulan bir film olmaktan başka ortak paydası kalmadığında, ulusal sinema tartışmalarında uzun uzun listelenen ulusal film özellikleri listesi de (dil, oyuncuların orijini, mekânlar, hikâye, prodüksiyon sermayesi vb.) geçerliliğini yitirmiş oldu.”

Çinli akademisyen Sheldon Hsiao-peng Lu’nun 1997 yılında derlediği “Transnational Chinese Cinemas” adlı kitabında, Çin’de sinemanın başlangıcından günümüze kadar olan tarihsel gelişiminin izini sürerek şu yargıda bulunur: “Çinli ulusal sinema ancak kendi

ulusötesi bağlamında anlaşılabilir. Çinli sinemadan konuşulduğunda çoğul ve bütün bir 20. yy'da devam eden bir ulusötesi imaj yaratma sürecinden bahsedilmelidir" (Lu, 1997'den akt. Özen, 2008, s. 23). Lu, küreselleşmenin film yapım, dağıtım ve gösterim mekanizmalarına olan etkisinden söz ederek özellikle bölgesel ortak yapımların artması ve Çin sinemasının ilk zamanlarından itibaren film ithal etmesi ve bu filmlerin bütün Çin dilinin konuşulduğu yerlerde izlenmesi nedeniyle Çin sinemasının her zaman ulusötesi bir yapıda olduğunu iddia etmiştir.

Elizabeth Ezra ve Terry Rowden'in derledikleri "Transnational Cinema: The Film Reader" (2006) adlı çalışmada, ulusötesi kategorisinin, sinemanın çağdaş formlarındaki melezleşmeyi algılamamızı sağladığı belirtilir (s. 7). Yazarlara göre "ulusötesi" kavramı ile "küresel sisteme geçen artan sayıdaki sinemacının tahayyül ettikleri değişen dünyayı" daha iyi anlayabiliriz. Sinemaya sabit ulusal bir kimlik kazandırmanın imkansızlığı, filmin çekim mekânı ve/veya setinin, filmin yapımcıları ve oyuncularının uyruğu arasındaki sabit olduğu düşünülen bağlantının yok olması/bozulması anlamına gelir. Bu aslında yeni bir olgu değildir. Yeni olan finans, yapım, dağıtım koşulları ve günümüz sinema algısıdır. Yazarlara göre (2006, s. 1):

Paranın, metanın, bilginin ve insanların küresel sirkülasyonu, çok bağlantılı bir dünya sisteminin parçaları olarak ileri seviye kapitalizm ve yeni medya teknolojilerinin yansıtıldığı estetik ve anlatı dinamiklerinin olduğu filmlerin yükselişe geçmesini sağladığı aşikardır.

3.3. Ulusötesi Film Çalışmalarda Kavram ve Yaklaşımlar

3.3.1. Aksanlı sinema

Film araştırmalarında geçtiğimiz on yıldır "bağımsız ulusaşırı sinema", "göçmen sineması", "sürgün sineması", "diasporik sinema", "aksanlı sinema", "kültürlerarası sinema" gibi farklı kavramlar çerçevesinde tanımlanan bir alanın, giderek temel tartışma eksenlerinden birini oluşturduğu görülmektedir. Göçmenlik ve göçmenlerle ilgili konuları ele alan filmler, genel olarak "göçmen filmleri" başlığı altında anılmakta, ancak ayrı bir kategorileştirme çabası yeni tanımları da beraberinde getirmektedir. Söz konusu tartışmanın ortak noktası genellikle Batılı (Batı Avrupa, Kuzey Amerika) metropollerdeki Üçüncü

Dünya kökenli azınlık topluluklara mensup sinemacıların filmlerinin sahip oldukları ortak kültürel, estetik ve politik niteliklerinden dolayı yeni bir bağımsız tür olarak incelenebileceği saptaması oluşturuyor. Örneğin Ella Shoabatb ve Robert Stam (1994); Britanya, Kanada ve ABD yapımı, yönetmenleri göçmen olan ve olmayan bir grup filmi buna örnek gösterirler ve yeni bir tür olarak “postkolonyal melez filmler”den söz edilebileceğini belirtirler (Akt. Ulusay, 2008, s. 64). Yazarlar, “postkolonyal” kavramının İkinci Dünya Savaşı sonrasında bağımsızlıklarını kazanan ülkelerle ilişkilendirildiğinde, ayrıca “Birinci Dünya” içindeki “Üçüncü Dünya” diasporasına imada bulunduğu işaret ederler (s. 38). Martin Robert (1998, s. 63) ise Birinci Dünya’nın kozmopolit kentlerinde yaşayan diasporik öznelerin filmlerinin oluşturduğu yeni sinemayı, ulus ötesi sinema olarak tanımlar ve bunun yaşlı ulusal sinemalarla rakip gelişen bir tür oluşturduğunu belirtir.

Göçmen sineması konusunda en çok yankı uyandıran çalışmalarından biri, İran sineması ve göçmen filmleri üzerine yaptığı çalışmalarıyla bilinen Hamid Naficy’nin 2001’de kaleme aldığı *Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diasporik Film Üretimi* adlı kitabıdır. Naficy bu çalışmasından önce 1990’ların ilk yarısında, kaleme aldığı bir makalesinde “bağımsız ulusötesi sinema” tanımını kullanmıştır. Naficy, “bağımsız uluslararası sinema”yı, “önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel ve sinemasal sınırları boylu boyunca kesen” yeni bir tür olarak tanımlar (Suner, 2006, s. 258). Naficy (1997) sinemada ulusötesiliğin bellek, geçmişe özlem, öznelilik, tutku, kayboluş, ikonografi gibi olgular ekseninde ortaya çıktığını ifade eder.

Ulusötesi sinemacıların yaptığı filmlerin, çoğu kez ev sahibi ülkelerin ulusal sinemaları ya da geleneksel ve yerleşik filmsel türler içinde değerlendirildiğini belirten Naficy, F.W. Murnau, Douglas Sirg, Fritz Lang ve Alfred Hitchcock gibi göçmen yönetmenlerinin filmlerinin, Klasik Hollywood Sineması’nın ya da melodram, kara film ve casusluk-gerilim türlerinin örnekleri olarak kabul edildiğini hatırlatır. Bunlar ve Andrey Tarkovski gibi öteki yerleşik sinemacılar, “auteur” başlığı altında anılır. Ayrıca anayurtları ve halkları, kültürel ve politik konular üzerine filmler yapan Abid Mel Hondo ve Fernando Solonas gibi birçok bağımsız ulusötesi sinemacı, genellikle “etnik”, “ulusal”, “üçüncü dünya” ya da “üçüncü sinema” yönetmenleri diye anılarak marjinalleştirilirler. Jonas Mekas ya da Trinh T. Minh-ha gibi diğerleri ise “avant-garde” kategorisi içinde yerleştirilirler. Yazara göre bu kategoriler pazar, dağıtım, sinemacı, eleştirmen ve akademik çalışmalar açısından önemlidir, ancak bir

yandan da filmlerin potansiyel anlamlarına ilişkin aşırı yorumlara ve sınırlamalara neden olmaktadır (s. 2).

“Aksanlı Sinema” kavramsallaştırması ise Naficy’nin yukarıda belirtilen çalışmasında kullandığı “bağımsız ulusötesi sinema” kavramının geliştirilmiş bir versiyonudur. “Aksanlı sinema” kavramı, Batı’da yaşayan sürgün, diasporik ve/veya postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960’lardan beri ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır. Naficy (2001, s. 15), “sürgün”, “diasporik” ve “postkolonyal/etnik kimlikli” sinemacılar arasında ayırım yaparken çoğunlukla bireysel yaşanan bir deneyim olan “sürgün”ü, gönüllü ya da zorunlu olarak kişinin memleketini terk ederek başka bir yere göçmesi durumu olarak tanımlar. 1981’de Fransa’ya sığınan ve 1984’te orada yaşamını yitiren Yılmaz Güney “sürgün sinemacı”lara örnektir. “Sürgün”den farklı olarak “diaspora”, genellikle kolektif yaşanan bir deneyimdir ve büyük insan gruplarının tarihsel/toplumsal nedenlerle vatanlarından ayrılıp toplu olarak bir yere göç etmesi durumunu ifade eder.

Kanada’daki Atom Egoyan “diasporik” sinemacılara örnektir. “Postkolonyal/etnik kimlikli” sinemacılar genellikle yaşadıkları ülkelerdeki azınlık diasporik toplulukların parçasıdır. Ancak diasporik yönetmenlerden farklı olarak sanatsal üretimlerini geride bıraktıkları değil, fiilen içinde yaşadıkları ülkeyi çıkış noktası olarak gerçekleştirirler. Bu yönetmenlerin filmlerinde çift kimlik ya da “töre işareti” kimliğe sahip olmak (Asyalı-Amerikalı, Afrikalı-Amerikalı gibi) temel sorgulama alanını oluşturur. Çinli yönetmen Wayne Wang bu gruba örnektir. Naficy, bu üç kategori arasında net bir ayırım yapılamayacağını, ayırım noktasını sinemacıların yerinden edilmişlik deneyimini algılama ve yaşantılaşma biçimlerinin oluşturduğunu söyler (Suner, 2006, s. 258).

3.3.2. Film çalışmalarında ulusötesi bir model

Ulusötesi sinema çalışmaları, genellikle “aksanlı sinema” ya da “bağımsız uluslararası sinema” kavramsallaştırmaları çerçevesinde yapılmaktadır. Bu yaklaşımlar, ulusötesi sinemayı yalnızca “göç, sürgün ve postkolonyal” süreç ve kavramlarına indirgemekten öteye geçmemektedir. Oysa ulusötesi sinema tanımlamaları bunları da içermekle birlikte, daha ziyade film üretiminin yapım, dağıtım, gösterim ve izleyici alımlaması süreçlerine ciddi vurgusu söz konusudur. Ulusötesi sinema çalışmalarında bu belirsizliği aşmak ve konuyu

daha bütünlüklü bir açıdan ele almak isteyen Mette Hjort, bir kategori geliştirmiştir. Mette Hjort “On the Plurality of Cinematic Transnationalism” adlı çalışmasında ulusötesi kavramını, farklı sinemasal üretim modellerine bağlayarak ayrıntılı bir kategori ortaya koymayı amaçlamaktadır (2009, s. 15). Bunu gerçekleştirmek için de filmlerin üretim bağlamlarına da odaklanmaktadır. Bu kategorizasyon; üretim ve çalışma pratikleri, estetik, tema ve konuya yaklaşım, izleyici algısı ve eleştirel alımlama gibi temellere dayanır. Aralarında ciddi bir örtüşme olan bu kategoriler elbette bir filmin tam olarak ulusötesi olup olmadığını belirleyebilecek bir güce sahip değildir. Ancak bu model, bir filmin üretiminden gösterimine kadar olan süreçte odaklanmasının yanı sıra film metnine de odaklanmaktadır. Bu da filmin hem estetik yönünün hem de endüstriyel yapısının bir arada değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Hjort’ün geliştirdiği bu kategorilerin bazen tümü tek bir filme uygulanabilirken, bazı durumlarda ise yalnızca birkaçı uygulanabilmektedir.

3.3.2.1. Ulusötesi üretim, dağıtım ve gösterim biçimleri (Transnational modes of production, distribution and exhibition)

Mette Hjort bu kategorinin filmin finans konularıyla ilgili olduğunu belirtir. Bunlar; ortak yapım yoluyla film için fonlama, niş pazarlar sorunu, dağıtım ve gösterim şirketlerinin politikaları ve filmlerin küresel izleyicilere pazarlanması konularıdır. Hollywood’un sinema endüstrisindeki hegemonik yapısı, onun birçok film pazarına hâkim olmasıyla da ilgilidir. Hollywood’un sahip olduğu bu nitelik, onun “ulusal” bir bağlama oturtulmasını da zorlaştırmaktadır. Bu, uluslararası dağıtım ve gösterim, ortak yapımlar, diğer ülkelerle yapılan ortak finans anlaşmaları, büyük stüdyoların çoğunun yabancı sahipliği ve farklı uluslardan başarılı yönetmenlere, teknik ekiplere ve oyunculara sahip olması ile ilgilidir (McDonald ve Wasko, 2007, s. 6). Bu yönüyle Hollywood, aslında ulusal olmaktan ziyade, artık ulusötesi bir kimliğe sahiptir. Deborah Shaw (2013, s. 53), en son belirtilen özelliğe örnek olarak Hollywood film endüstrisi içinde yer alan Meksikalı yönetmenler Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu ve Guillermo del Toro’yu gösterir. Ona göre bu yönetmenlerin Meksikalı olmalarına karşın Hollywood endüstrisi içinde film üretmeleri ve filmlerinin dünya çapındaki dağıtım ve gösterim ağına girmesi, onların ulusötesi niteliğini göstermektedir.

3.3.2.2. Ulusötesi anlatı biçimleri (Transnational modes of narration)

Bu kategori, filmlerin içeriğini ve dünyanın farklı bölgelerindeki izleyicileri etkileyen anlatım olanaklarını ifade etmektedir. Bu tür filmler, diğer faktörlerin yanı sıra, izleyicilerin ulusal ve kültürel kimliğine bağlı olarak farklı okumalara da meydan verebilmektedir. Bu kategori, ana akım Hollywood filmlerinin bazı yaklaşımlarına işaret etmektedir. Bu kategori, filmlerdeki yerel gelenekleri Hollywood etkisiyle birleştiren büyük bütçeli ve başarılı filmlere atıfta bulunur. Deborah Shaw (2013, s. 54) bazı Çinli yönetmenlerin şu başarılı filmlerini örnek olarak gösterir: Hero (Zimou Zang, 2002), Crouching Tiger, Hidden Dragon (Ang Lee, 2000) ve House of The Flying Daggers (Zimou Zang, 2004). Hjört (2009, s. 21-22) Çince olan bu filmleri yüksek üretim maliyetleri, küresel izleyiciyi garantilemek amacıyla uluslararası arenada tanınan oyuncular (yıldızları) bir araya getirmesi ve zengin jeneriği nedeniyle “küreselleşmiş ulusötesi” filmler olarak nitelendirir. Bununla birlikte “niş pazarlar” kavramı da bu kategoriye “ulusötesi anlatım biçimleri” olarak uygulanabilir. Bunun nedeni, bu tür filmler yalnızca kitlesel bir çekiciliğe sahip ticari filmler oldukları için değil, aynı zamanda kült filmler ya da sanat sineması ile de bağlantılı oldukları içindir. Meksikalı yönetmen Carlos Reygadas filmlerinde Andrei Tarkovsky, Carl Theodor Dreyer, Abbas Kiarostami’den bazı sanat sineması geleneklerini ödünç alarak, uluslararası kabul görmüş bir film dili kullanmaktadır.

3.3.2.3. Küreselleşme sineması (Cinema of globalisation)

“Küreselleşme sineması” kavramı Tom Zaniello tarafından “Films About The New Economic Order”⁴ adlı çalışmada ortaya konulmuştur. Zaniello bu kavramla, film anlatılarında yer bulan küreselleşme sorularına atıfta bulunmaktadır (Akt. Shaw, 2013, s. 54). Uluslar ve insanlar arasındaki iktidar ilişkileri ile dünyanın dört bir yanındaki “ulusötesi örgütler” ve “çok uluslu şirketler” ile bu oluşumların insanlar ve çevre üzerindeki etkileri, bu filmlerin merkezindedir.

⁴ Zaniello’nun kategorilerinden bazıları şunlardır: Küreselleşmenin etkilediği küresel işçi sınıfı ve işçi sendikaları filmleri; küresel sermaye ve çok uluslu şirketler hakkındaki filmler; küresel sermaye ve bu sermayeyle yakından ilişkili uluslararası örgütler (IMF, DTÖ vd) hakkındaki filmler; işçi sınıfı tarihi ve küreselleşmenin gelişimi ile işçi sınıfının günlük yaşamıyla ilgili filmler; işçi sınıfı ya da sermaye değişikliğinin doğrudan çevreyle ilgisi olan filmler; çok uluslu şirketler çağında hem işyeri hem de şirketin değişimiyle ilgili filmler.

Shaw'ın bu tür filmlere verdiği örnekler şunlardır; *The Voyage* (Solanas, 1992), *Dirty Pretty Things* (Frears, 2002), *In This World* (Winterbottom, 2002), *The Constant Gardener* (Meirelles, 2005), *Syriana* (Gaghan, 2005), *Blood Diamond* (Zwick, 2006), *The International* (Twyker, 2009) filmleri ile Mexican yönetmenlerin *Children of Men* (Cuarón, 2006) ve *Babel* (González Iñárritu, 2006) filmleridir.

3.3.2.4. Çok-mekânlı filmler (*Films with multiple locations*)

“Küreselleşme sineması”nın bir özelliği de “birden fazla mekân içeren filmler” olmalarıdır. Bununla birlikte, bir filmde bir dizi coğrafi bölgenin kullanılması, elbette bu amaca hizmet etmez. Araçsal bir amacı bulunan sınır geçişleri, anlatının akışı ve estetik açılarından sıkça kullanılan bir yöntemdir. Bununla birlikte, özellikle ticari filmlerde kullanılan çoklu mekanlar, ağırlıklı olarak küreselleşmenin toplumsal ve politik doğası hakkında bilgi vermek için kullanılmazlar. Bu tür filmler arasında, James Bond filmleri ve Bourne serisi bulunmaktadır: *The Bourne Identity* (Liman, 2002); *The Bourne Supremacy* (Greengrass, 2004); *The Bourne Ultimatum* (Greengrass, 2007) ve *The Bourne Legacy* (Gilroy, 2012). Bu filmlerde yukarıda bahsedilen küreselleşme sineması örneklerinde rastlanan mekân kullanımının aksine, özellikle *Bourne* serisinde, çok uluslu şirketler değil, CIA içindeki haydut unsurlar eleştirilmekte ve kullanılan çoklu mekanlar ise egzotik birer unsur olmaktan öteye geçmemektedir.

3.3.2.5. Sürgün ve diasporik film yapımı (*Exilic and diasporic filmmaking*)

Sürgün ve diasporik film yapımı, Hamid Naficy'nin (2001) “aksanlı sinema” olarak nitelendirdiği çalışmalardan ortaya çıkmıştır. Çalışmalarında bu terime, yerinden olmuş yönetmenlerin filmlerine atıfta bulunmak için kullanan Naficy, sürgün ve göçü deneyimleyen -yani bizzat yaşayan- yönetmenlerin baskın üretim biçimlerinin dışında kalarak ortaya koydukları yeni, özgün ve farklı stratejilerine odaklanır. Naficy'nin çalışmalarında odaklandığı yönetmenlerden bazıları şunlardır: Atom Egoyan, Mira Nair, Trinh T. Minhha, Ghasem Ebrahimian, Fernando Solanas, Chantal Akerman ve Emir Kusturica.

3.3.2.6. Film ve kültürel takas (Film and cultural exchange)

Bu kategori belirgin bir şekilde bu tür etkileşimleri karakterize eden “kültürel takas” ile doğrudan bağlantılıdır. Tom O’Reagen (1999, s. 262) bu kavramı sinemanın ulusötesi doğasına ilişkin çeşitli süreçleri ve aşamaları belirtmek için kullanır. Başka bir ifadeyle, “kültürel takas”, yapımın kültürel ürünlerinin ve geleneğinin bir diğerine aktarılmasını ifade eder ve bu takas; film yapımı ve eleştirisinde, film alımlama ve film pazarlama aşamalarında meydana gelir. O’Reagen’ın formülasyonu; filmin konusu, film yapım pratikleri, alımlama, eleştirel yaklaşımlar, teknik ekip, gösterim teknolojileri, film gösterim mekanları, ürün ve pazarlama süreçlerinin hepsini kapsamaktadır.

Kültürel takas için verilecek pek çok örnek olsa da en belirgin olanına filmlerin konularında rastlanabilir. Çünkü bu tür filmler konusu itibarıyla oyuncuların, teknik ekibin, senaristlerin, yapım şirketlerinin ve çekim mekanlarının çeşitliliği dolayısıyla pek çok farklı kimliği ve coğrafik bölgeyi barındırmaktadır. Bu kategoriye giren çok sayıda film örneği vardır. Bunlardan bazıları; *Breaking the Waves* ve *Dancer in The Dark* (Lars von Trier, 1996 ve 2000), *The Others* (Alejandro Aménabar, 2001), *In This World* (Michael Winterbottom, 2002), *Hidden* (Michael Haneke, 2005) ve *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2009).

Deborah Shaw, *Deconstructing and Reconstructing: “Transnational Cinema”* adlı makalesinde, Meksikalı yönetmenlerin filmlerinden kültürel takas için örnekler sunar. Shaw’ın aktardığına göre (2013, s. 57) Cuarón, Gonzalez Inarritu ve del Toro’nun filmleri birçok kültürel alışveriş düzeyi içerir. Bu yönetmenlerin filmleri, Hollywood bünyesinde gerçekleştirilmiş olmasına rağmen, filmler bu yönetmenlerin birlikte çalıştığı görüntü yönetmenleri tarafından çekilmiştir (filmlerinde Cuarón’un görüntü yönetmeni Emmanuel Lubezki, Inarritu Rodrigo’nun Prieto ve del Toro’nun görüntü yönetmeni ise Guillermo Navarro’dur). Hepsi, çok uluslu oyuncular ve teknik ekiple birlikte farklı ülkelerde çekimler yapmıştır. Filmlerin finansmanı ise bir dizi Hollywood, Bağımsız Amerikan, Meksikalı ve İspanyol şirkettir. Filmlerin dili ise İspanyolca ve İngilizce’dir. Kültürel takasın en iyi örneklerinden biri Gonzalez Inarritu’nun yönettiği “Babel” filminde görülür. Oyuncular ve teknik ekip Meksikalılar, İtalyanlar, Fransızlar, Kuzey Amerikalılar ve Faslılardır. Film ABD, Japonya, Fas ve Meksika’da çekildi ve filmde İngilizce ile İspanyolca’nın yanı sıra Japonca, Arapça ve Berberice dilleri de kullanılmıştır.

3.3.2.7. Ulusötesi eleştirel yaklaşımlar ve ulusötesi etkiler (Transnational critical approaches and transnational influences)

Bu kategori metinlerarasılığa dayanır. Buna göre yapılan her yapıt/film, bilinçli ya da bilinçsiz olarak dünyadaki mevcut kültürel ürünler tarafından şekillendirilmiştir. Bu durum, ulusal sinema kavramsallaştırmasının tek başına var olamadığını gösterir. Bu önerme, Dudley Andrew'un "dünya sistemi" yaklaşımı kavramıyla örtüşmektedir. Ona göre (2006, s. 22) küresel çapta görüntülerin, gösterimlerin ve insanların gittikçe artan hareketliliği/dolaşımı ve karşılıklı bağımlılığı anlaşılmadan, bir film ya da ulusal bir sinema çalışması yapılamaz. Çünkü filmler "glokalleşmenin" bir biçimidir.

Bu bakış açısından hareket eden Andrews, "her bir ulusal sinemanın kökleri ve dalları bir diğerini nadiren etkiler" önermesini savunan çalışmaları eleştirmektedir. Dünya sistemleri yaklaşımında ağaç metaforu yerine dalga metaforunu ikame eden Andrews, ulusal sinemaların anlatı ve görsel üsluplarının dalgalar gibi birbirini etkilediğini ifade eder.

3.3.2.8. Ulusötesi görüntüleme uygulamaları (Transnational viewing practices)

Bu kategori, diğer kategorilerin tümünün tartışılması için merkezi bir konuma sahiptir. Bu kategori üç temel alt başlıkla sınıflandırılabilir. Bunların ilki, "izleyici" kitlesiyle ilgilidir. İzleyiciler farklı bir ulusal bağlamda yapılmış herhangi bir filmi, kendi ulusal/bölgesel kimliklerinden kaynaklanabilecek farklı okumalar gerçekleştirebilirler.

İkinci alt başlık, "sinematik deneyimlerin yapıları" ile ilgilidir. Acland, megaplexlerin⁵ kendine özgü popüler kozmopolit yapılar olduğunu ve bu yapıların ulusötesi ticari film kültürü ile yerel bir karşılaşmaya olanak sağladığını, böylece izleyicilerin de bu sosyal yaşam atmosferi içinde kozmopolit izleyicilere dönüştüğünü söyler. Sinemaya gitme eylemi, bu yapılar sayesinde sinema izleyicilerini kitleleştirir ve bu izleyici kitlelerine, jeneriklerine göre filmler pazarlanır. Böylece yerel tepkilerle "enternasyonal" arasında bir gerilim meydana gelir.

Üçüncü alt başlık ise toplumun farklı kesimlerinin aşına olduğu kültürlerin filmlerini tercih etmeleridir. Shaw (2013, s. 59) buna şu örnekleri verir: ABD'deki Latin topluluklarının Latin Amerika filmlerini seyretme olasılığının Anglo topluluklarının seyretmesi

⁵ Megaplex, bir düzineden fazla sinema salonu içeren büyük bir yapı.

olasılığından daha yüksektir. Benzer şekilde kitlesel olarak üretilen Nijerya filmleri, dünyanın dört bir yanındaki Nijeryalı göçmen toplulukları arasında oldukça popülerdir. Bu durum film dağıtım biçimine bir alternatif olarak ortaya çıkan video ve DVD pazarının oluşumunu beraberinde getirmiştir. Bu da filmlerin sınırları aşan ulusötesi alternatif gösterim biçimleri olduğunu göstermektedir.

3.3.2.9. Bölgelerarası/topluluklararası filmler (*Transregional/transcommunity films*)

Bu kategori, belirli filmlerin, bazı göçmen topluluklarına ya da belli bir bölgede yaşayan gruplara dağıtılmasını ifade eder. Bu filmler, küresel izleyiciyi değil, daha sınırlı bir nüfusu ya da bölgeyi hedef alan yapımlardır. Bunlar örneğin, Çinli topluluklara, Hintçe konuşan nüfusa hitap eder. Benzer şekilde gey ve lezbiyen izleyiciler bu tür bir izleyici topluluğudur ve dünyanın herhangi bir bölgesinden herhangi bir izleyici, bu potansiyel izleyicilerin dışında kalır. Çünkü onun anlayabileceği ya da tercih edebileceği filmler değildir.

3.3.2.10. Ulusötesi yıldızlar (*Transnational stars*)

Bu kategori; bölgesel, topluluklar-arası veya küresel yıldızlar başlıklarına da ayrılabilir. Brad Pitt ve George Clooney gibi isimler dünyanın “gelişmiş” ülkelerinin çoğunda bilinirken; Shah Rukh Han ve Amitabh Bachan ise belirli bölgelerde (bölgelerarası) ve/veya topluluklar arasında (topluluklararası) bilinen Bollywood yıldızlarıdır. Hindistan ve Pakistan’daki bu isimler ise yalnızca Amerika ve Avrupa’daki Güney Asya topluluklarının çok azı tarafından bilinmektedir.

İspanyol Penelope Cruz, Antonio Banderas, Javier Bardem ve Meksikalı Gael Garcia Bernal ve Diego Luna ise ulusötesi yıldızlara örnektir. Uluslararası dağıtıma sahip bir dizi “ulusal” filmde yer alan bu ulusötesi yıldızlar, Hollywood’un sinema filmlerinde yer alarak küresel şöhretin zirvelerine ulaşmışlardır.

3.3.2.11. Ulusötesi yönetmenler (*Transnational directors*)

Ulusötesi yönetmen kavramı, ulusal ölçekte fon sağlamaya çalışan ama bu arada filmleri küresel pazarda dağıtıma giren yönetmenleri ifade etmektedir. Bu kategori de diğer

bazı kategorilerle örtüşen özelliklere sahiptir. Örneğin, bu yönetmenler ulusötesi anlatı biçimlerinde etkili olmalıdır. Çünkü onlar “kültürel takasın” somut örnekleridir. Bu yönetmenin ilk örneği Luis Bunuel’dir. Ayrıca Lars von Trier, Michael Haneke, Alejandro Amenarbar, Ang Lee, Fernando Meirelles, Walter Salles ve Baz Lurhmann gibi isimler de bu ulusötesi yönetmenlerin daha çağdaş örneklerdir. Bu yönetmenler böylece artık belli bir ulusun alegorik sesi olarak algılanmazlar.

3.3.2.12. Ulusötesi iş birliği ağları (Transnational collaborative networks)

Bu kategori, film yapımı için sınırlar ötesindeki her türlü iş birliğine işaret etmektedir. Ulusötesi işbirliği ağları, ABD’nin egemen olduğu dünya sinema pazarına direnmek için küçük uluslar arasındaki ortaklıklar biçiminde olabilmektedir. Shaw buna, Meksikalı yönetmenlerin kurduğu ve ortak bir üretime dayanan “Cha cha chá” şirketinin daha sonra Hollywood stüdyolarıyla gerçekleştirdiği ortaklığı örnek gösterir. Bu ortaklık, kültürel emperyalizm hakkındaki tüm ezberleri bozan bir gelişmedir. Çünkü Meksikalı yönetmenler, Amerikalı şirketlerin finansörlüğünde kendi bağımsız filmlerini gerçekleştirme olanağına kavuşmuşlardır. Günümüzde kültürel emperyalizmin yol açtığı güç dengesizliklerinin tüm ağırlığınca ilerlemeye devam etmesine rağmen, bu tür uygulamalar sinema sektörü açısından birtakım fırsatlar yaratmaktadır.

Özetle, küreselleşmenin hız kazandığı 1980’li yıllardan itibaren ulusal olarak nitelendirilen her olgunun değişmesi, yeni bir bağlam ve kavramsallaştırma zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Bu gereklilik çağın ruhunu yansıtan “ulusötesi” yaklaşımı koştulamaktadır. Ulusötesilik öncelikle ulus-devlet sınırlarının zayıflamasıyla birlikte kültürel alanda ortaya çıkan melezleşmeye atıfta bulunur. Küreselleşme ile birlikte aşılmaz ulusal sınırların zamanla geçirgen bir niteliğe bürünmesi, farklı toplumlar arasında daha etkin iletişim ve etkileşimin meydana gelmesine yol açmıştır. Ulusötesi yaklaşım, küreselleşme sürecinin yoğunlaştırdığı kültürel etkileşim ve kültürel takas olgularını merkeze almaktadır. Sinemanın kültürle olan karşılıklı etkileşimi, sinema yapımlarının da bu süreçle birlikte farklı bir perspektifle ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Bu, ulusötesi sinema yaklaşımıdır. Çünkü kültürel bir üretim alanı olan sinemanın, kültürel alanda yaşanan küresel değişimlerden etkilenmemesi mümkün değildir.

Ulusötesi yaklaşımın ulusal paradigma ile olan dikotomik ilişkisi, sinemayı ele alma biçimlerinde de ortaya çıkmaktadır. Örneğin, ulusal sinema paradigmasının koşulladığı yerli sermayeye karşın; ulusötesi sinema yaklaşımı farklı ulusal ya da uluslararası sermaye biçimlerini vurgulamaktadır. Benzer şekilde ulusal sınırlara ya da ulusal dile yapılan vurguya karşın ulusötesi sinema, farklı ulusal coğrafyaları ve/veya çok dilliliği öne çıkarmaktadır. Bu anlamda sinemada ulusötesilik, yapımların üretim süreçlerinde farklı ulusların ortak üretimine; yapımların içerik unsurlarında da farklı kültürel unsurlara referans vermektedir. Dolayısıyla sinemada ulusötesi yaklaşım, kültürel bir alış-verişin ifadesi olan melez yapımları ifade etmektedir. Farklı kültürel unsurları bünyesinde barındıran bu melez yapımlar, belli bir kültürel özgünlüğe ve bütünlüğe sahip olmadıkları için de herhangi bir ulusal kültüre indirgenemezler. Dolayısıyla bir yapım, ulus-devlet otoritelerine ne kadar uzaksa, ulusötesi nitelikleri benzer ölçüde belirginleşir. Örneğin, teknik ve sanatsal üretimi gerçekleştirecek olan yeteneklerin farklı uluslardan biraraya getirilmesi, yapımın farklı ulusal dil(ler), mekanlar, oyuncular ve mali sermaye barındırması gibi unsurlar ulusal sınırları aşan ulusötesi niteliklerdir ve bunlar, bir yapımın ulusötesi bağlamda ele alınmasına olanak sağlamaktadır. Ulusötesi sinema kategorisinin olası özellikleri şu şekilde sınıflandırılabilir.

1. Farklı ülkelerden yapımcıların gerçekleştirdiği ortak yapımlar,
2. Yapımın finansman, prodüksiyon, dağıtım, gösterim, işletim ve izler kitlesindeki çok uluslu süreçler,
3. Teknik ve sanat pratiklerinde yer alanların kimliği,
4. Ulusal sınırların dışındaki çekim mekânları,
5. Oyuncuların kimlikleri,
6. Filmdeki diller ve müzikler,
7. Diğer kültürel unsurlar/değerler

Kısaca, belli bir ulusa içkin olmayan unsurların, o ulusun sinema yapımlarında yer bulması yapımların ulusötesiliğine işaret etmektedir. Ayrıca bir yapımın ulusötesi kategoride değerlendirilebilmesi için yukarıda belirtilen özelliklerin tamamına sahip olması gerekmemektedir. Bu özelliklerin biri, bir diğerinin ön koşulu değildir. Bir yapım sadece üretim, dağıtım ve gösterim pratiklerinde ulusötesi özellikler barındırabilirken, başka bir yapım içerik unsurlarında (mekan, dil, oyuncu kimlikleri vs) ulusötesilik arz edebilmektedir.

4. HOLLYWOOD HEGEMONYASI, AB’NİN MEDYA POLİTİKALARI VE TÜRKİYE’DE SİNEMANIN DURUMU

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle Hollywood stüdyo sisteminin geçirdiği dönüşüm süreci ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu süreç sonunda küresel holdinglere dönüşen stüdyoların, günümüzde Amerika’nın öncülük ettiği ekonomik ve kültür emperyalizminin nasıl önemli birer aktörlerine dönüştüğü açıklanmaya çalışılmıştır. Ardından, Hollywood’un küresel hakimiyetine karşı Avrupa ülkelerinin aldığı önlemler ve bu önlemlerin içinde özellikle Avrupa sinema endüstrisini desteklemeye çalışan Eurimages destek fonunun önemine değinilmeye çalışılmıştır. Son olarak Türkiye’deki sinema sektörünün tarihi kısaca açıklandıktan sonra, Eurimages’ın Türkiye’deki sinema sektörüne ve özellikle yerli yapımlara katkısı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

4.1. Hollywood Stüdyo Sistemi ve Büyük Şirketler

1895 yılındaki ilk film gösterimlerinden 1910’ların başına dek geçen süreçte sinema, bir endüstri haline gelmiştir. Kurgu ve anlatı tekniklerinde ortaya çıkan çeşitlilik, sinemanın bir eğlence ve boş zaman etkinliğine dönüşmesine yol açtı. Bu dönemde ABD nüfusunun büyük kısmı henüz İngilizce konuşamayan yoksul göçmen işçilerden oluşuyordu. Ancak bu dönemde filmlerin sessiz olması ve basit öykülere dayanması, dilin bir sorun teşkil etmesini engelliyordu. Dolayısıyla bu geniş kitle için sinema, kitap ve tiyatroya kıyasla daha öncelikliydi. ABD’de sinemaya olan ilgi ve talep artarken, bu kıtanın dışında ise Avrupa merkezli I. Dünya Savaşı patlak verdi. Bu savaş, ABD’nin Avrupa’dan ithal ettiği filmlerin sayısında ciddi azalmaların yaşanmasına yol açtı. ABD, film ithalatında meydana gelen bu düşüşü karşılamak için film üretimine geçmeye karar aldı ve bu amaçla film endüstrisinin merkezi New York’tan Hollywood’a kaydırıldı.

Avrupa’dan ithal edilen filmlerin savaş nedeniyle kesintiye uğraması, diğer bir deyişle Avrupa’da film üretiminin neredeyse durma noktasına gelmesi, büyük Hollywood şirketleri için yabancı pazarlara açılmak için bir fırsat yarattı. 1916 yılında, Hollywood filmlerinin ihracatında ciddi bir artış yaşanmaya başlandı. Filmler artık doğrudan Güney Amerika, Avustralya, Uzak Doğu ve Avrupa’da kuşatma altında olmayan coğrafyalara kadar pazarlanmaya başlandı. Böylece Amerikalı şirketler, herhangi bir aracı olmadan, pazarın tüm

karını elde ettikleri gibi pek çok ülkede de hâkim bir konum elde etmeyi başardılar. Örneğin, 1916'da Arjantin'in ithal ettiği filmlerin %60'ı Amerikan filmleriydi ve dahası sonraki yıllarda Güney Amerika ülkelerindeki bu oran gittikçe artış gösterdi. Avustralya ve Yeni Zelanda'da bu oran %95'lere çıkarken, Fransa ve İtalya'da da artışlar göstermeye başladı (Thompson ve Bordwell, 2003, s. 56).

Amerika film endüstrisi savaş sonrasına kadar elde ettiği önemli sermaye birikimi sayesinde pazar hakimiyetini korumaya devam etti. Örneğin, bir filmin üretimi için ayrılacak bütçe, o filmin gişede ne kadar kar sağlayacağını tahminine dayanıyordu. 1910'ların ortalarına kadar birçok Amerikan filmi sadece iç pazarla sınırlı kaldığı için, bu filmlerden sağlanan kazanç da maliyetinin çok az üstündeydi. Ancak, örneğin 1907 yılında ABD'de gösterime giren 1200 filmden yalnızca 400'ü ABD menşeliydi. Bu durumun karşısında Amerikan sinema endüstrisi Moving Picture World'ü kurarak iç pazara yoğunlaştı. ABD bu ataktan yalnızca iki yıl sonra, yani 1914 yılında, sinema sektöründe bir numara olmasını sağlayacak uluslararası bir yayılma kampanyası başlatmıştır (Pearson, 2003, s. 42). Böylece 1916 yılından itibaren büyük Hollywood şirketleri, yalnızca iç pazarı değil aynı zamanda dış pazarı da hedefleyerek film üretimlerine daha fazla bütçe ayırmaya başladılar. Bu durum büyük setler, gösterişli kostümler ve daha fazla aydınlatma ekipmanına yatırım yapılmasını beraberinde getirdi. Hollywood star sistemi de bu yükseliş döneminin bir ürünüdür.

Hollywood şirketleri 1918 yılında sona eren savaşla birlikte, o zamana kadar giremediği pazarlara ulaşabilmek için de artık büyük bir sermayeye sahipti ve bunu gerçekleştirmek için de önünde herhangi bir engel yoktu. Diğer ülkeler savaş sırasında ve hatta sonrasında bile “düşük bütçeli filmler” üretmekte bile zorlanırken, Hollywood yapımı “yüksek bütçeli” filmleri düşük bir maliyetle ithal edebiliyorlardı. Tüm bu gelişmeler ABD'nin günümüzde de devam eden dünya film pazarındaki hakimiyetinin ilk ve en önemli adımlarıdır.

1927 yılında sesli sinemaya geçilmesine olanak sağlayan teknik gelişmelerle⁶, Yaylagül'ün de belirttiği gibi (2010, s. 12), sinema eğlence, fikir ve düşüncelerin yayılması açısından çok etkin bir aygıt haline geldi. Böylece “sesli filmle birlikte ulusal sinemalar

⁶ Sessiz film döneminde ağırlıklı olarak görsel bir anlatıya dayanan filmler, sesin sinemada kullanılmasıyla birlikte birtakım sorunlar da beraberinde getirmiştir. Bu sorunlar altyazı ve dublaj gibi tekniklerle çözülmeye çalışılmıştır.

gelişmeye” başladı. Sesin sinemaya girmesinden 1949 yılına kadar geçen dönemde Hollywood stüdyoları büyük ekonomik kazançlar elde ettiler. Bu dönem, Hollywood stüdyo sisteminin “Altın Çağ”ı (Golden Age) olarak nitelendirilir. Bu dönemde sinema sektörünün başat aktörleri, sekiz büyük stüdyodan oluşuyordu. Bu stüdyolara “Majörler” ya da “Büyük Sekiz” (The Big Eight) adı verilir. Hollywood merkezli bu şirketlerden özellikle beşi -Büyük Beş (The Big Five)- güçlü üretim, dağıtım ve gösterim zincirlerine sahip şirketlerdi. Bu şirketler şunlardır; MGM (Metro Goldwyn Mayer), Warner Bros., 20th Century Fox, Paramount, RKO (Radio-Keith-Orpheum). Geriye kalan diğer üç şirket -Küçük Üç- (Little Three) ise Universal, Columbia ve United Artists şirketleriydi. Bunlardan ilk ikisi, bünyelerinde sinema zincirleri bulunmayan yapım şirketleriydi. United Artist ise az sayıda da olsa üretim, gösterim ve dağıtım ağına sahip olmasına rağmen daha çok sponsorluk yapmakta ve bağımsız filmleri desteklemekteydi (Schatz, 2007, s. 15).

1930’lar boyunca bu şirketler her yıl ortalama 358 film ürettirler. 1940’lı yıllarda ise en büyük dört şirket, artık “B film”^{*} olarak adlandırılan filmlerden uzaklaştırarak kaynaklarının çoğunu yüksek bütçeli üretimlere aktardıkları için yıllık ortalamaları 288’e düştü. Altın Çağ’ın en önemli özellikleri bu Hollywood şirketlerinin istikrarı, hiyerarşisi ve gişelerdeki tam hakimiyetleridir. Bu sayede filmler daha senaryo aşamasındayken bile gişe planlaması yapılabilmekte ve film kopya sayısı buna göre belirlenmekteydi. Bu da şirketler açısından riskin en aza indirilmesi anlamına geliyordu. Örneğin 1939’da Beş Büyük’ün pazar payı %22 ile %9 arasında değişken; Küçük Üç’ün ise toplam %7’lik bir payı vardı. Diğer bir deyişle, sekiz büyük şirket pazarın %95’ini sahipken, daha küçük şirketler ise %5’ine sahipti.

Bu tablo on yıl sonra da büyük ölçüde aynı kaldı. Büyük Beş’in pazar payları %22 ile %9, Küçük Üç’ün de %8’den ile %4 arasında değişiyordu. Örneğin, 1949 yılında sadece Amerika’da bir hafta içinde 90 milyon bilet satılmıştır ve sadece Büyük Beş, aynı yıl 411 film üretmiştir. Özetle, sekiz ana şirket pazarın %96’sını kontrol ederken, diğer tüm küçük şirketler toplamda %4’lük bir pazar payına sahipti (Finler, 2003, s. 40). 1940’lı yılların sonundan 1960’lı yıllara kadar sinema sektörü bir takım sorunlarla karşılaşmıştır. Bu sorunların en önemlisi televizyon yayıncılığının gelişmesidir. Bu gelişmeye paralel olarak

^{*} B film, Hollywood’un Altın Çağı döneminde ardı ardına İki Film Birden olarak gösterilen filmlerin ikincisine verilen isimdir. Bu filmler genellikle düşük bütçeli, “yıldız oyuncu” barındırmayan filmlerdir. (Altın, Murat. “Sinemanın Kült “B” filmleri”. perasinema.com. (Erişim Tarihi: 2 Eylül 2018)

hemen hemen her eve televizyon alıcısının girmiştir. Bununla birlikte hükümetlerin yoğun baskı ve düzenlemeleri ile sinema sektöründeki uluslararası rekabetin artması, Hollywood şirketlerinin hem izleyici ve sermaye kaybetmesine hem de pazar hakimiyetinde bir takım kırılmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. 1980'lerin ortalarına kadar geçen sürede yaşanan teknolojik gelişmelerle Hollywood tekrar canlanmış ve içerik açısından bir çeşitlenme ve zenginleşme dönemi yaşamıştır. Çünkü bu dönemde video ve kablolu televizyonun gelişi ile sinema filmleri için yeni bir talep yaratılmıştır (DeFleur ve Dennis, 1985'ten akt. Yaylagül, 2010, s. 13).

1980'li yıllardan itibaren meydana gelen birtakım önemli gelişmeler sinema "endüstrisi"nin kaderini tayin etmiştir. 80'li yıllar boyunca Batı Avrupa'da, Pasifik Ülkelerinde ve Latin Amerika'daki ekonomik gelişmeler, soğuk savaşın bitmesi, devlet yayın sistemlerinin ticarileştirilmesi ve yani dağıtım teknolojilerinin geliştirilmesi gibi faktörlerin sonucunda sinema filmlerine olan talep dünya çapında inanılmaz derecede artış gösterdi. Hollywood gelişen bu fırsatlardan yararlanmak amacıyla "Küreselleşme" çağına girdi. Time Warner (1989 Yıllık Raporu'ndan akt. Balio, 2010, s. 40) tarafından tanımlandığı gibi: " 'Küreselleşme' sektörün zirvedeki aktörlerinin dünyanın tüm gözde piyasalarına hakim olma yolunda ilerlerken ülkelerindeki faaliyetlerini de sağlam temellere oturtmak için uzun vadeli stratejiler geliştirmelerini gerektirdi." Balio (2010, s. 40) bu durumun uygulamada şirketlerin dünya çapında gelişmekte olan piyasalara girmek için "yatay", bağımsız üreticilerle ittifak oluşturmak ve onların etki alanlarını genişletmek için de "dikey" bir şekilde genişlemeleri ve yeni finansal kaynakları güvenceye almak için yabancı yatırımcılarla "ortaklıklar" kurarak uluslararası faaliyetlerini ayrıcalıklı bir pozisyona taşımaları anlamına geldiğini ve bu hedeflere ulaşmanın Hollywood'da birleşme hareketini doğurduğunu vurgular.

Bu gelişmelerle birlikte stüdyolar, sinema sektörü dışındaki alanlarda faaliyet gösteren dev şirketlerle birleşme yoluna gitmişlerdir. Bu birleşmeler sonucunda aşağıda belirtilen stüdyolar, küresel dev holdinglere dönüşmüşlerdir. Bu dönüşümler büyük bütçeli yapımların üretimini sağladığı gibi, dağıtım ve gösterim ağlarının da bu dev holdingler tarafından tekelleşmesi gibi daha önemli sonuçlar doğurmuştur. Sinema salonları üstünde mutlak kontrol sağlayan bu dev holdingler, Hollywood dışı (yerli, bağımsız filmler gibi) yapımların gösterim olanaklarını neredeyse yok etmişlerdir.

1980’li yıllarla birlikte Hollywood yeniden güçlenmeye başlamış ve bu süreçte, yeni Hollywood şirketleri ortaya çıkmış, bazı eski şirketler ise faaliyetlerine son vermiştir. Ancak bu sürecin en önemli özelliği farklı iş kollarındaki şirketlerin, sinema endüstrisine dahil olmalarıdır. 1978’de Warner Bros. ve iki girişimcinin United Artists yerine kurmuş olduğu Orion Pictures, bu birleşimden ayrılarak Kuzey Amerika’da rekabetçi pazara girmiştir. 1980’lerde “Sekiz Büyük” şirket kulübüne iki yenisi katılmıştır. Bunlar Touchstone Pictures ve 1980’lerin ortalarında kurulan Disney/Buena Vista şirketleridir. Finler (2003, s. 324-325), Disney’in 1986 yılında sahip olduğu pazar payıyla, diğer büyük şirketler arasında üçüncü sıraya yükseldiğini ve bundan sonra da liderlik pozisyonu için sürekli rekabet halinde olduğunu belirtir. 1982 yılında Tri-Star Pictures, Columbia Pictures’ın (daha sonra Coca-Cola Company’ye ait olan), HBO’nun (daha sonra Time Inc.’e ait) ve CBS’nin (Columbia Broadcasting System) ortak girişimi olarak kuruldu. 1985’te News Corporation, 20th Century-Fox’u satın aldı. Fox, Hollywood’un “Altın Çağ”ından günümüze kadar faaliyetlerine bağımsız bir şekilde devam eden “Büyük Beş”liden olan tek şirkettir. 1986’da Paramount, Warner Bros, ve Disney pazar payına sahip ilk üç şirket olmuştur (Cook, 2000, s. 319).

1990’lı yıllarda da yeni birleşmeler meydana gelirken, eski bazı stüdyolar ise yeniden sahneye çıktı. Disney tarafından etkin bir şekilde doldurulmuş olan eski yerleşik stüdyolar geri döndü. 20th Century-Fox’un News Corporation tarafından satın alınarak, yeni bir kurumsal yapılar oluşturuldu. 1989 ve 1994 yılları arasında Paramount, Warner Bros, Columbia ve Universal, finansal ve pazarlama güçlerini bir araya getirdi. Paramount’un ana şirketi Gulf +Western, 1989 yılında Paramount Communications adını aldı ve beş yıl sonra Viacom ile birleştirildi. Warner Communications şirketi Time Inc. ile birleşerek Time Warner’ı kurdular. Coca-Cola 1989 yılında, Columbia’yı Japon elektronik firması Sony’ye sattı. Universal’a sahip olan MCA şirketi de Matsushita tarafından satın alındı. 1990’lara kadar faal olmayan Tri-Star ve Orion şirketleri ise MGM’ye satıldı. 1990’lı yıllardaki tüm bu gelişmelerin yanı sıra dünya sinema endüstrisine katılan yeni dev aktörler de olmuştur. Bunlar New Line Cinema, Miramax ve DreamWorks şirketleridir. Bu dev aktörler sadece 2006 yılında toplam 124 film gösterime sokarken, New Line, Fox Searchlight ve Focus

Features ise 30'u filme imza attılar. Bu gelişmeler, Box Office* hakimiyetinde de birtakım değişimlerin meydana gelmesine yol açmıştır. 2006'da altı büyük holding, Kuzey Amerika pazarının %89.8'ini birleştirdi. Lionsgate ve Weinstein söz konusu pazarın %6'sını, MGM de %1,8'lik bir paya sahip oldu. Bu pazar payından bağımsız şirketlere kalan ise yalnızca %2.3'lük bir orandır.⁷

Önceki yıllarda olduğu gibi 2000'li yıllarda da bu şirketlerin yapılarında bazı değişimler yaşanmıştır. Universal, 2000 yılında Vivendi, dört yıl sonra General Electric ve son olarak 2011'de Comcast şirketi tarafından satın alındı. Hollywood büyüklerinin yan kuruluşları arasında da bir değişimler meydana geldi. Filmleri Buena Vista tarafından dağıtılan dev animasyon yapım şirketi Pixar, 2006 yılında Disney tarafından satın alındı. 2008 yılında New Line Cinema, Time Warner'daki bağımsız statüsünü kaybetti ve Warner Bros'un bir yan kuruluşu olarak faaliyetlerini sürdürdü. Warner Bros. ayrıca iki özel birimi olan Warner Independent ve Picturehouse'un faaliyetlerini sona erdirdiğinin ilan etti. 2008'de Paramount Vantage'ın üretim, pazarlama ve dağıtım departmanları ana stüdyoya dahil edildi. Universal da tür uzmanlık bölümü olan Rogue Pictures'ı 2009 yılında Relativity Media'ya sattı. Benzer şekilde Disney de 2010 yılının Ocak ayında Miramax'i bir yatırımcı grubuna sattı. Son olarak Warner Bros, Haziran 2018'de WarnerMedia adıyla AT&T bünyesine katılmıştır. Bu birleşmelerle birlikte küresel eğlence ve sinema endüstrisi bu dev holdingler tarafından yönlendirilir hale gelmiştir.

Hollywood şirketlerinin pazar hakimiyetinin gücü yalnızca film yapım/üretime dayanmamaktadır. Bu şirketler, film endüstrisinin diğer iki bileşeni olan gösterim ve dağıtım ağlarını dünyanın hemen her yerinde kontrol etmektedir. Günümüzde bu dev film

* Box Office, bir etkinlik ile ilgili biletlerin etkinliğe katılmak isteyenlere satıldığı yere denir. Sinema endüstrisinde ise Box Office terimi genellikle, belirli bir filmin gösterimleri süresince ne kadar iş yaptığını temsil eder. Bir filmin Box Office miktarı, satılan toplam bilet sayısı (seyirci sayısı) veyahut satılan biletlerden elde edilen toplam gelir (hasılat) ile ölçülebilir.

Sinemanın ilk dönemlerinden itibaren gösterimi düzenlenen filmlerin, -özellikle Hollywood'da- seyirci sayıları ve hasılatları tutulmaya başlanmıştı. Böylelikle yapımların Box Office sonuçları sinema sektörü açısından, izleyicilerin tercihleri ve zevklerini saptama adına önemli bir veri hâline geldi.

Sinemalar, oynadıkları filmlerin günlük kişi sayısını ve hasılatını o filmin dağıtımına bildirir. Filmin dağıtımıcısı da tüm sinemalardan aldığı bu sayıları toplayıp, o filmin Box Office'ini belirler. Böylece toplam seyirci sayısı ve gişe hasılatı ortaya çıkmış olur. Dağıtımıcılar her Pazartesi, hafta sonu gişesini (yani cuma, cumartesi, pazar), her Cuma ise bir haftalık gişesini bildirir. Sitede gördüğümüz sayısal bilgilerin tamamı, o filmin dağıtımıcısının bize açıkladığı sayılardır. <https://boxofficeturkiye.com/s.s.s/> (Erişim Tarihi: 24 Ağustos 2018)

⁷ Studio Market Share (2006). BoxOfficeMojo.com (Erişim Tarihi: 21 Eylül 2018)

holdinglerinin hepsinin dağıtım ağıları vardır. Çünkü hangi filmin ne ölçüde de başarılı olacağı önceden tam olarak bilinemeyeceğinden, üretilen filmleri bir şekilde seyirciye ulaştırmak, film yapımından para kazanabilmek için gereklidir. Gişede başarısız olan bir film için bile, bir şekilde salonlara çıkmak zararın bir kısmını da olsa karşılama şansı verir (Prindle, 1993'ten akt. Erus, 2007, s. 6). Bu da sinema sektöründe gösterim ve dağıtımın, film yapımından neden daha önemli olduğunu ve bu holdinglerin bu kanallara neden sahip olduğunu açıklamaktadır.

Günümüzde ABD'de gösterime çıkan filmlerin %80 ila %90'ı büyük stüdyolarca dağıtılmaktadır. Büyük stüdyoların sahip olduğu dağıtımıcılar, yasal olan ve olmayan çeşitli yöntemlerle stüdyoların üretimlerinin seyirciye ulaşmasını sağlarlar. Büyük gişe getirisi sağlaması beklenen filmlerle birlikte daha az popüler filmleri gösterimcilere dayatmak sık kullanılan yöntemlerden biridir. Bu yöntem, yasalarca izin verilmiyor olsa da kanıtlanması güç olduğundan halen geçerlidir (Donahue 1987, s. 134; Prindle, 1993, s. 20). Gösterime girecek filmleri bu şekilde “dikte etmek” Hollywood stüdyolarına çok önemli bir avantaj sağlamaktadır.

Stüdyolar, yüksek konseptli (high concept) adı verilen görkemli ve yüksek maliyetli filmlerin gücünü kullanarak daha düşük maliyetli filmlerini gösterime sokabilmektedirler. Örneğin, 1990'da üretilen 155 filmin bütçe dağılımlarını inceleyen Martin Dale (1997'den akt. Erus, 2007, s. 6), stüdyo başına bir-iki mega bütçeli filmin yanında, maliyeti 5 milyon doların altından başlayıp 35 milyon dolara kadar çıkan geniş bir yelpazede filmler üretildiğini belirtir. Tüm bu filmlerin salonlara ulaşabilmesinde stüdyoların dağıtım kanallarını kontrol etmesinin önemli bir rolü vardır. Hollywood'un film yapımından gösterimine kadar arz ettiği bu birleşik yapı, onu küresel sinema pazarında rakipsiz bir aktör haline getirmiştir. Dünyadaki tüm sinema salonlarının neredeyse tamamında Hollywood yapımı filmler öncelikli olarak gösterilmektedir. Bu tekelleşmiş kanallar ulusal, yerel ya da bağımsız sinemacıların filmlerinin mücadele alanını büyük ölçüde sınırlandırmaktadır.

4.1.1. Hollywood'dan küresel holdinglere

Hollywood stüdyo sistemi tarihi, aslında bir endüstri olan sinemanın da tarihi olarak kabul edilebilir. Çünkü Hollywood stüdyo sisteminin yukarıda anılan ve yaklaşık olarak bir

asırlık bu süreçte yaşadığı tüm bu değişim ve dönüşümler, yalnızca ABD’yi değil, aynı zamanda tüm dünya sinemalarını da derinden etkilemiştir. Bu değişimlerin başında Hollywood sinema endüstrisinde ortaya çıkan yatay, dikey ve çapraz tekelleşmeler gelmektedir. Küreselleşme sürecinin son otuz yılda giderek hızlandığı bir dönemde, kar etme güdüsüyle farklı alanlarda faaliyet gösteren birçok şirket, banka, finans kuruluşu ve uluslararası holding bu birleşmelerle sinema sektörüne dahil olmuştur. Böylece farklı yetenek ve kaynaklara sahip bu geniş yelpazedeki birleşmeler, endüstriyel düzeyde genel olarak medya ve eğlence tekellerinin oluşmasına yol açmıştır. Kısaca bu tekelleşmeler, Hollywood’un yapım gücünün artmasına; küresel ölçekte dağıtım ve gösterim ağlarını kontrol etmesine; ücretli kanallar, video, dijital oyunlar, müzik gibi sektörlerde de faaliyet göstermelerine olanak sağlamıştır.

Chomsky ve Herman (2012, s. 18), “1990’lardan beri yaşanan muazzam anlaşmalar dalgasının ve hızlı küreselleşmenin, medya endüstrilerinde daha da fazla tekelleşmeye yol açarak sadece dokuz ulusötesi grupta merkezileştirmeye yol açtığını” belirtirler. Bu şirketler; Disney, AOL Time Warner, Viacom (CBS’nin sahibi), News Corporation, Bertelsmann, General Electric (NBC’nin sahibi), Sony, AT&T Liberty Media ve Vivendi Universal’dır. Bu dev holdingler, dünyadaki başlıca film stüdyolarının, TV şebekelerinin ve müzik şirketlerinin tamamına ve sektörün öncü kablolu kanallarına, dergilerine, reklam yayını yapan belli başlı TV istasyonlarına ve kitap yayıncılarının önemli bir bölümüne sahiptir. Medya dünyasına hâkim olan bu dokuz devin -General Electric hariç- hepsi, medya içinde büyük çapta holdingleşmeye gitmişler ve içerik üretimi kadar dağıtımda da büyük bir rol üstlenmişlerdir. Fakat bu pop-kültür devlerinin liderleri daha çok [...] çapraz-satış sinerjilerini mümkün kılan “Disney’in Lion King”i gibi filmleri içeren eğlence sektörüyle ilgilenirler (Chomsky ve Herman, 2012, s. 18-19). Chomsky ve Herman, yaşanan bu değişimlerin nedenlerini ve başlıca aktörlerini şu şekilde açıklar:

Film ve kitap gibi medyanın önemli branşları uzun yıllardan beri küresel pazarlara sahipti; ama ulusal medya sistemleri, kültür ve siyaset üzerinde belirleyici etkilere sahip küresel bir medya sisteminin oluşması yalnızca son yirmi yılda gerçekleşti. Daha genel anlamda, iş dünyasının küreselleşmesi, onunla bağlantılı olarak küresel reklamcılığın hızla büyümesi ve sınır ötesi operasyonlarla denetimi kolaylaştıran gelişmiş iletişim teknolojileri de bu süreci

besledi. Bunun yanı sıra, hükümet politikaları ve neo-liberal ideolojinin pekişmesi de bu süreçte katkıda bulundu. Birleşik Devletler ve diğer Batılı ülkelerin hükümetleri, merkezleri kendi ülkelerinde bulunan ve bir an evvel yurtdışına yayılmayı arzulayan şirketlerin çıkarlarını desteklediler. Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası da aynı şeyi yaptılar; ulusötesi şirketlerin erişimini dünyanın her yanındaki medya pazarlarına doğru genişletebilmek için çaba gösterdiler ve bunda başarılı oldular (2012, s. 19).

Başlangıçta “Majör” ya da “Büyük Sekiz” diye anılan yapım şirketleri, bu tekelleşme hareketleri sonucunda uluslararası dev holdinglere dönüştürülerek küresel ölçekte film yapım, dağıtım ve gösterimin yanı sıra tüm mülkiyet haklarının sürekli pazarlanmasına kadar olan her aşamayı organize ve kontrol eden bir pazar egemenliği kurmuşlardır. Miller’in tanımlamasıyla bu dev holdingler “Yeni Uluslararası Kültürel İşbölümü”nün (New International Division of Cultural Labor- NICL) birer parçalarıdır ve bunlar filmde gelecek karı maksimize edebilmek için ortak çalışma yürütürler.

Ancak Aksoy ve Robins (1992) Hollywood’un değiştiğini ve artık tümüyle Amerikan olmadığını söylerler. Şirket stratejileri, teknolojik değişimler ve destekleyici hükümet politikaları, şirketlerin ulusal sınırlar ötesine kolaylıkla çıkmasını ve genişlemesini sağlar. Bugün Hollywood büyük kaynakları, pazarları ve kazançları küresel anlamda elinde bulunduran şirketlerden oluşur. Bu nedenle Hollywood’un büyükleri, Time Warner, Sony ve News Corporation gibi küresel medya ve enformasyon devleriyle yatay bir birleşme içerisinde dönüştürülmüşlerdir (Mosco, 1996, s. 109).

Hollywood yapım şirketlerinin küreselleşme süreciyle birlikte -Aksoy ve Robins’in iddia ettiği şekilde- çok-uluslu şirketlere dönüşmüş olmalarına rağmen, kapitalist ekonominin merkezinin ABD olması, Amerikan hükümetlerinin bu süreçte önemli bir aktör olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Schiller’in de belirttiği gibi küresel ölçekteki ulusötesi şirketler; sermaye, teknoloji, ücretler vergiler, hammadde ve politik düzen alanlarındaki avantajlardan yararlanarak karlarını maksimum düzeye çıkarmaya çalışmakta ve bunu yapabilmek için de dünyadaki ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel yapılar bu anlayışa uygun şekilde bu şirketler tarafından biçimlendirilmektedir (Akt. Yaylagül, 2010, s. 16). Ulusay (2008, s. 23) da dünya ekonomisine yön veren şirketlerin ulusötesi olmakla birlikte, kitle iletişim araçları söz konusu olduğunda bu durum biraz farklılık gösterdiğini belirtir. Ona

göre sinema ve televizyon ürünlerine dayalı eğlence ve müzik endüstrilerinin merkezi ABD'dir. Çünkü bu sektörde faaliyet gösteren ve en fazla ciro elde eden 50 şirketin 22'si ABD merkezlidir. Hatta aralarında başka ülkelerde yerleşik görünen kimi şirketler de ABD'de olan başka şirketlere aittir. Time Warner, Walt Disney, Viacom ve Comcast'ın merkezleri, sırasıyla Ney York, Los Angeles, New York ve Philadelphia'dır. Sony, Tokyo merkezli bir şirket olmakla beraber Hollywood devlerinden Columbia'yı bünyesinde barındırmaktadır. Rupert Murdoch'un sahibi olduğu News Corporation (Fox TV ve Hollywood stüdyolarından 20th Century/Fox Searchlight gibi televizyon ve sinema kuruluşlarını bünyesinde barındırıyor) ise merkez bürolarını 2004'te Avustralya'dan ABD'ye taşımıştır.

Dolayısıyla ABD merkezli bu dev holdinglerin küresel piyasalarda rahatça hareket edebilmeleri için ABD'nin politik desteğine ihtiyaç duymaktadırlar. Vaughan (2014) tam bu nedenden dolayı ABD hükümetlerinin, Hollywood'un lobi faaliyetlerini desteklerken, küresel pazarda da kültürel ürünlerin ihracatının kolaylaştırılması ve uluslararası pazarlarda olası engellerin aşılması gibi durumlarda devreye girdiklerini belirtir. Hükümetler, Amerikan sinemasının yerel pazarlara girmesinin ve o pazarları kontrol ederek yerel/ulusal sinemaları yok etmesinin önünde yasal/siyasal herhangi bir engel kalmamasına ortam hazırlamışlardır. Hükümetlerin bu müdahalelerinden en önemlisi, Dünya Ticaret Örgütü* (DTÖ), eski adıyla Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması'dır (The General Agreement on Tariffs and Trade- GATT).

GATT Uruguay Round (Turu) görüşmeleri, bu görüşmelerde sinema filmlerinin de hizmet sektörü içinde ticarete konu olması açısından önemlidir. Uruguay Round görüşmeleri

* Dünya Ticaret Örgütü, ülkelerin ticaretinin gelişmesi, mal ve hizmetlerin serbest dolaşımı amacıyla, uluslararası piyasada serbestinin sağlanmasını kurallara bağlayan bir kuruluştur. DTÖ, GATT (Ticaret ve Gümrük Tarifeleri Genel Anlaşması)'ın 15 Aralık 1993 tarihinde sona eren Uruguay Round müzakereleri sonrasında 1995 yılında kurulan ve GATT'a taraf olan tüm ülkelerin üye olduğu bir kurumdur. Sekreteryası Cenevre'de bulunan DTÖ'nün temel görevleri, üyeleri arasında ticari ilişkilerin geliştirilmesi ve gelecekte gerçekleştirilecek çok taraflı ticaret müzakereleri için bir platform oluşturulmasıdır. Yalnızca malların ticaretini konu alan ve sağlam bir yasal temeli olmayan GATT'ın aksine DTÖ, hizmetler, yatırım, fikri ve sınai mülkiyet gibi farklı alanları da kapsar. DTÖ'nün kurulmasından sonra GATT, DTÖ kapsamında yer alan birçok anlaşmadan biri halini almıştır. 2007 Ocak ayı itibariyle Dünya Ticaret Örgütü, 150 üyeden oluşmaktadır. Üye ülkelerin yapmakta oldukları tüm anlaşmalar ve taraf oldukları bütünleşmeler DTÖ tarafından karara bağlanarak yapılmaktadır. Genel amacı, yapılan anlaşmalar veya bölgeselleşmeler sonucunda dünya ticaretini veya diğer üye ülkelerin ticaretini haksız rekabete uğratmamaktır (<http://disiliskiler.kulturturizm.gov.tr/TR-22157/dunya-ticaret-orgutu-dto-wto.html> Erişim Tarihi: 13 Eylül 2018)

20 Eylül 1986 tarihinde başlamış ve 15 Aralık 1993 tarihinde anlaşma taslağının parafe edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu görüşmelerde daha önce GATT kapsamına alınmayan hizmet ticareti de (GATS) Uruguay Round Anlaşması'nın kapsamına alınmıştır (Tekeli ve İlkin 2000, s. 318-320). Avrupa-Amerika arasındaki ticaret kurallarını belirleyen bu antlaşmanın imzalanması, ABD ile Avrupa arasında yaşanan tartışmalardan dolayı uzun sürmüştür. İki ülke arasındaki bu tartışmanın temel nedeni, ABD'nin, kültürel ürünleri de bu anlaşma kapsamına dahil etmek istemesidir.

ABD Avrupa Birliği'nin yerel kültürlerin korunmasına yönelik yaptırımlarının kaldırılmasını talep etmiştir. Çünkü bu yaptırımlar, ABD'nin en büyük cirolu ihracat kalemlerinden olan film sanayiini olumsuz etkilemektedir. Fransa'nın başını çektiği tüm Avrupa ülkeleri, Amerikan kültürünün ve sinemasının istila tehlikesini sezdikleri için buna şiddetle karşı koymuştur. DTÖ'nün istediği sinema üzerinde diğer tüm alanlarda olduğu gibi devlet sübvansiyonlarının kaldırılmasıdır. Bu, Avrupa'da film üretiminin durma noktasına gelmesi demektir. Çünkü hiçbir Avrupa ülkesinde devlet sübvansiyonu olmadan film yapılamamaktadır. Burada biraz da Amerikan serbest ticaret mantığının '*ticaret himaye edilmemelidir*' ilkesinin kokusu hissedilmektedir (Karakaya, 2004, s. 68-69).

ABD'nin bu ısrarcı politikalarına karşı en sert direnişi, Fransa sergilemiştir. Dönemin Fransa Kültür Bakanı Jacques Touban kültürün çoğulculuk ve çeşitlilik anlamına geldiğini savunarak GATT'ın (DTÖ) Avrupa kültürel zenginliği ve ulusal kültürleri üzerinde yıkıcı etkiler yapacağını, mutlak biçimde önlemler gerektiğini belirtir. Aynı dönemde, üstelik Amerikan Şirketleri Avrupa sinema pazarının %80'lik bölümünü ele geçirmişken, kültürün korunması ülkenin geleceğinin korunması olarak algılanmaya başlamışken, Başbakan Balladur görsel-işitsel alanda Amerika'nın üstünlüğüne engel olmamanın, yalnızca Avrupa kültürlerinin sonu olmadığını, aynı zamanda ekonomi, toplum, uygarlık sorunu olduğunu vurgulamıştır. Dışişleri Bakan Alain Juppe ise daha da ileri giderek Amerika'nın kendi kültürünü bu biçimde dayatmasının "entelektüel terörizm" olarak adlandırılması gerektiğini bildirir (Ünal, 1997, s. 156). Ancak tüm bu tartışmalara rağmen filmler de hizmet ticareti kapsamına alınmıştır. Böylece sinema filmleri uluslararası bir anlaşmayla resmen ticari birer meta olarak kabul edilmiştir.

Hükümetlerin yanı sıra Hollywood'un küresel haklarını koruyan kurumlar da bu düzenin diğer parçalarıdır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra "Majör"ler (Buena Vista International-Disney, Columbia TriStar Film Distributors, 20th Century-Fox International, MGM, Paramount Pictures, Universal International Films, Warner Bros.) tarafından kurulan MPAA (Motion Picture Association of America- Amerikan Sinema Filmleri Derneği) film ihraç kotalarını azaltmaya çalışan uluslararası ticari anlaşmalardan ya da kaçak yapımlarla ilgili endişelerden endüstriyi korumaya çalışırken (Vaughan, 2014) aynı zamanda Amerikalıların küresel pazardaki görsel iletişim alanının haklarını ve çıkarlarını korumaktadır (Akt. Küçükcan, 2017, s. 177).

4.1.2. Hollywood'un kültürel egemenliği

Hollywood'un 1920'lerden itibaren dünya sinema piyasası üzerindeki egemenliği, 1945 sonrasında ABD'nin dünya ticaret, siyaset ve kültüründe egemen hale gelmesiyle daha da artmıştır. 1980'li yıllardan itibaren ise Hollywood sınırsız bir şekilde dünya kültürünü biçimlendirmeye başlamıştır (Yaylagül, 2010, s. 17). Bu dönemde küresel pazarda faaliyet gösteren dev şirketler, Hollywood'un büyük stüdyolarıyla birleşerek dev holdinlere dönüşmüş, küresel sinema pazarında film üretimlerini finanse etmiş; özellikle dağıtım ve gösterim ağlarında da tekelleşen bir hakimiyet kurmayı başarmışlardır.

Sinema endüstrisinde yaşanan bu tekelleşmeler ve pazarın gittikçe artan rekabet koşulları, filmlerin yalnızca "masum" birer kültürel ürün olmadığını, aynı zamanda bunların ticari "meta"lar olabileceğini de ortaya koymuştur. Böylece sinematik birer metaya dönüşen filmler, artık kültürel ve ekonomik emperyalizmin ticari ve ideolojik simgesi haline gelmiştir. Bu kültür politikasını, Amerika merkezli kapitalist ideolojiden bağımsız olarak ele almak ise elbette mümkün değildir. Miller'ın (2001, s. 18) Hollywood'u "dünyayı kapitalizme dönüştürmek için ABD önderliğinde verilen başarılı bir savaşın ekonomik ateşinden yükselen bir çeşit kültürel duman" olarak tanımlaması ve "küreselleşmenin etkilerinin neredeyse tüm tanımlarının içerisinde bir yüzen gösteren" olarak vurgulaması da bunu kanıtlar niteliktedir ve bu gösterenin sahip olduğu tüm göstergeler, Jameson'un (2000) kültürel emperyalizmin yerini aldığını söylediği "küreselleşme"nin sömürü sisteminin bir sonucudur. Jameson'ın buradaki kültürel emperyalizm vurgusu, ABD merkezli kültürel

ürünlerin küresel ölçekteki dolaşımını ifade etmekte, bu kültürel ürünlerin başında ise Hollywood yapımı filmler gelmektedir. Ancak “ticari bir faaliyet olan Hollywood, yapmış olduğu film ihraçları ile Amerika’nın egemen yapısının ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan egemen olması”nı (Yaylagül, 2010, s. 17) da beraberinde getirmiştir.

ABD merkezli bu kültürü “geç-kapitalizm” ya da “tüketim kapitalizminin kültürü” olarak nitelendiren Ulusay (2008, s. 23), bu kültürün başat göstergeleriyle ilgili olarak şu tespitlerde bulunur:

Bilgisayar kaynaklı kitle iletişim sistemleri, televizyon ve iletişim uyduları, reklamcılık, ABD ve Britanya merkezli Batı popüler müziği ve Hollywood filmleri bu kültürün başlıca araçları haline gelmiştir. CNN, FOX TV, MTV gibi 24 saat yayın yapan haber ve müzik kanalları, Levis gibi giyim, McDonalds gibi yiyecek, Coca Cola gibi içecek firmaları, Warner Bros. ve 20th Century gibi Hollywood devleri, hatta ödülleri ve tören geceleriyle Oscar bu süreçte öne çıkan ve ‘küresel kültür’ü daha iyi anlamamıza yarayacak markalardır.

Hollywood’u ABD’nin ticari, kültürel ve ideolojik bir aracı olarak nitelendiren Rotha ise Hollywood filmlerinin, Amerika halkının yaşam tarzının diğer uluslarinkinden üstünlüğünü, zenginliğini, değerlerinin yüceliğini, göreceli olarak özgürlükçülüğünü, askeri gücünün ihtişamlığını vurgulayarak ön plana çıkardığını belirtir. Ona göre;

Bu sistemi dünyaya dayattığı için Hollywood sinemasının özellikle bazı imgeleri ideolojiktir. Hollywood filmleri, insanların tüketime olan taleplerinin artmasında, yeni tüketim alışkanlıkları ve davranış kalıpları geliştirdiğinden, büyük bir ekonomik sektör oluşturmaktadır. Bu filmler aracılığıyla Amerikan yaşam tarzı ve tüketim kültürü, başka uluslara bir anlamda dayatılmakta ve bu durum, başka ulusların kültürlerinin ve yaşam tarzlarının derinden etkilenmesine, kültürel çatışma ve kültürel çelişkilerinin artmasına ve yerel kültürlerin yok olmasına ön ayak olmaktadır” (Rotha, 2000, s. 94).

Tüm dünyaya Amerikan değerlerini dayatma ya da empoze etme eğilimine sahip Hollywood yapımı filmler, “bir kültür ve yaşam biçimi olarak kapitalizmi meşrulaştıran bir bilinç biçimi satar. Böylece Amerikan yapımı, homojen ticari kitle kültürü bütün dünyaya ihraç edilir” (Yaylagül, 2010, s. 19). İhraç edilen bu ürünler yoluyla yerel ya da geleneksel

biçimler saf dışı edilmekte, tüketime dayalı tek-tip bir kültür dayatmasıyla karşı karşıya gelinmiştir.

Amerikan filmlerinin ve diğer kitle kültürü ürünlerinin saldırısına uğrayan yerel kültürler (Batı Avrupa dışında, ulusal burjuvazilerin ve kültürlerin yeterince gelişmediği Asya, Afrika, Latin Amerika ülkelerinde), Amerikan tüketim kültürü ve kapitalist ideoloji tarafından işlevsizleştirilerek yerlerinden edilir. Bu tip ülkelerde genellikle Amerikan kökenli kitle kültürü ürünleri çok popülerdir. Bu kitle kültürü ürünleri aracılığıyla düşük düzeyli, eğlence ve kaçışa hizmet eden, apolitikleştirici bir ticari kültür bütün dünyaya egemen kılınır. Bu durum ekonomik ve kültürel emperyalizmin bir göstergesidir. Bu yapı, uluslararası eşitsiz iş bölümü ve hiyerarşik yapının bir sonucudur. Uluslar arasında ekonomik bağımlılık, siyasal ve kültürel bağımlılığı da beraberinde getirmektedir. Bu anlamda Hollywood, küresel bağımlılığı da beraberinde getirmektedir (Yaylagül, 2010, s. 18). Böylece Amerika'nın öncülük ettiği ekonomik emperyalizm, küresel ölçekli kültürel bir emperyalizmin inşasıyla sonuçlanmıştır.

Ancak Hollywood ideolojisine karşı olan bazı önemli sinema hareketlerinin ortaya çıkmasıyla, bazı sinemacılar tarafından bir mücadele alanı da yaratılmaya çalışılmıştır. Bunlar; Üçüncü Sinema, Avrupa Sineması, Undergraund Sinema, Avant-Garde Sinema, Deneysel Sinema gibi. Ayrıca ana akım olarak nitelendirilen Hollywood yapımlarının anlatı kodlarına karşın, sinemada alternatif anlatılar ortaya koymaya çalışan bazı akım ya da hareketler de söz konusudur; Fransız İzlenimciliği, Rus Biçimciliği, Dışavurumcu Sinema, Gerçeküstücü Sinema, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Özgür Sinema, Fransız Yeni Dalga gibi. Bu hareketlerin düşünsel zeminini ortaya koymayı hedefleyen kuramlar ise Deneysel Sinema Kuramı, Avant-Garde Sinema Kuramı, Undergraund Sinema Kuramı, Minimaslist Sinema Kuramı, Auteur Sinema Kuramı'dır. Dünya sinema tarihinde belirli dönemlerde yoğun ve belirgin bir üretim biçimi olarak ortaya çıkan bu bağımsız sinemalar ya toplumsal bilincin yükseldiği ya devrimci rüzgarların estiği ya da içinde örgütlü muhalefetin yükseldiği dönemlerde ortaya çıkan ve bu süreçlerle şekillenen hareketlerdir (Gürkan, 2015, s. 48). Hollywood karşıtı bu akımlar, ana akımın dağıtım ve gösterim kanallarından ziyade, ticari olmayan kanallarla filmlerini izleyicilere ulaştırmanın yollarını bulmaya çalışmışlardır. Ancak bu hareketlerin kapitalist piyasa koşullarında varlıklarını sürdürememeleri ve Hollywood'un mutlak

egemenliği karşısında güçlü birer alternatif olamamaları nedeniyle bir süre sonra sinema tarihindeki yerlerini almışlardır.

4.2. Avrupa Sinemasının Hollywood Karşısındaki Durumu

Sinemanın ortaya çıkması ve bir sanat dalı olarak kabul görmesi gibi büyük gelişmeler ilk kez Avrupa’da gerçekleşmiş, buna bağlı olarak yine bu bölgede bir endüstri halini almıştır. Ancak Avrupa, bu avantajlı konumunu yalnızca I. Dünya Savaşı’na kadar sürdürmeyi başarmıştır. Bu döneme kadar Avrupa’dan diğer ülkelere doğru (özellikle ABD’ye) yoğun bir film ihracatı gerçekleştirilirken, savaşın patlak vermesiyle bu üstünlük artık geri döndürülemeyecek bir şekilde Amerika film endüstrisine, diğer bir deyişle Hollywood’a geçmiştir. Savaş, Avrupa’da her alanda büyük yıkımlara yol açtığı gibi sinema sektöründe de büyük sorunların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu sorunlara savaş sırasında yürürlüğe giren ambargolar da eklenince, Avrupa’daki sinema üretimi durma noktasına gelmiştir. “Savaş, Avrupa için ticaret ağlarını yok etmekle kalmamış, aynı zamanda film üretimi için son derece önemli olan insan hayatı, malzeme ve devam eden deneyler bakımından da Avrupa’ya ağır bir bedel ödetmiştir (Pearson, 2003, s. 42)”.

1920’lere gelindiğinde Hollywood’un etki alanı daha da genişlemiştir. 1920’lerde Hollywood sadece Büyük Britanya, Kanada ve Avustralya gibi İngilizce konuşulan pazarlara değil, Avrupa’nın birçok pazarına (Almanya ve Sovyetleri Birliği dışında) egemen olmuş, hatta Güney Amerika, Orta Amerika hatta Karayipler’e kadar da ilerlemiştir (Gomery, 2003, s. 71). Bu tablo II. Dünya Savaşı’na kadar devam etmiştir. II. Dünya Savaşı’yla birlikte Avrupa sinema endüstrisi bu kez yoğun bir politik baskı ve bir çok sansür uygulamasına maruz kalmıştır. Bu baskı ve sansürün en ağır örneği Hitler faşizmi döneminde uygulanmıştır. Hitler faşizminin politikaları birçok önemli sinemacının (özellikle Alman ve İtalyan yönetmenlerin) ABD’ye iltica etmesine yol açmıştır. ABD’ye giden bu sinemacılar, Hollywood bünyesindeki stüdyolarda çalışmaya ve bu yeni dünyanın kurallarına göre üretimlerini sürdürmeye başlamışlardır. “Bu kaçış süreci sonunda Avrupa sinemasına özgü sanat sineması olgusu yerini yavaş yavaş endüstri sineması Hollywood hikâyelerine bırakmaya başlamıştır” (Karakaya, 2004, s. 67).

II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Avrupa'daki film endüstrisi çökerken Amerika'nın film yapımına devam etmesi, savaş bitiminde Hollywood'un Avrupa'nın tüm ihtiyacını karşılayan birincil kaynak olmasını sağlamıştır. 1920'li yıllarda Hollywood denizaşırı gelirinin %65'ini Avrupa'ya ihraç ettiği filmlerden kazanmıştır (Guback, 1969, s. 35). Bu süreç sonunda Avrupa sinemasına özgü sanat sineması olgusu yerini yavaş yavaş endüstri sineması Hollywood hikâyelerine bırakmaya başlamıştır. Buna karşın Avrupalı uluslar, kendilerini Amerikan film ihracından korumak ve bu filmlerin ithalini, dağıtımını ve gösterimini engelleyebilmek için çeşitli gümrük duvarları oluşturmaya çalışmışlardır. Pek çok ülkede film sanayi yok olma noktasına gelirken pek çok ülkede de sinema çok az bir gelişme gösterebilmiştir. Böylece 1930'lardan itibaren ve özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan film endüstrisi (Hollywood) uluslararası bir hale gelirken bütün dünya pazarlarında egemenliği ele geçirmiştir (Guback ve Varis, 1982'den akt. Yaylagül, 2010, s. 19).

1960'lı yıllar Avrupa sinemasının toparlanmaya başladığı ve ticari sinema kalıplarına belirgin bir direnişin hissedildiği yıllardır. İtalyan sinemasında Yeni Gerçekçilik sonrası dönem, Fransız sinemasında Bresson'ın çıkışı, Genç Alman sinemasının atağı Slav ve Sovyet sineması etkileri Hollywood merkezli işgal sinemasına alternatif oluşturmuştur (Karakaya, 2004, s. 67).” Ancak daha önce de belirtildiği gibi, Hollywood'a bir alternatif olarak ortaya çıkan bu hareketler/akımlar, sinema tarihinin kilometre taşları arasında yer almış olsa da gerçek anlamda Hollywood'la mücadele edecek ekonomik alt yapıya ve teknik donanımına sahip olmadıkları için uzun ömürlü olamamışlardır. 1980'li yıllar Hollywood sinemasının teknolojik alanda yeniden şahlanışa geçtiği yıllardır. Sinema endüstrisinin gelişmesi için hiçbir yatırımdan kaçınılmamış, yasal kolaylıklar sonuna kadar kullanılmış ve Hollywood yeniden Avrupa ve dünya sineması üzerinde bunaltıcı ağırlığını hissettirmeye başlamıştır (Karakaya, 2004, s. 66-67). Amerikalı dağıtım şirketleri, bu yıllarda Avrupa ülkelerinde ciddi sayıda çok-salonlu sinema kompleksleri inşa etmiştir. Bu salonlarda izleyici kaybeden Avrupa filmleri de gösterim şansı elde etmiş olsa da Avrupa yapımı filmleri izleyen Avrupalı sinema seyircisi sayısı 1980'lerin başından 1990'ların ortalarına 600 milyondan, 100 milyona kadar düşmüştür (Branegan, 1995'ten akt. Ulusay, 2003, s. 62). Avrupa sinemasının pazar gücünü yitirmesiyle ithal edilen Hollywood filmlerinin sayısında ciddi bir artışın

meydana gelmesine yol açmıştır. Örneğin 1985 yılında ABD yapımı filmlerin AB'deki Pazar yapısı %53, 2000'de %73, 2010'da %68,2, 2016'da ise %67,5'tir.*

1996 ile 2016 arası Avrupa Birliği sinemalarında gösterime giren toplam filmlerin ülkelere göre dağılımı ise şu şekildedir: ABD yapımlarının oranı %56, Avrupa yapımlarının oranı %25, Avrupa-ABD ortak yapımlarının oranı %17 ve diğer ülke yapımlarının %2'dir (European Data Journalism Network, 2018). Hollywood'un Avrupa'daki bu pazar hegemonyası, Avrupa'nın ulusal sinemalarının devlet politikalarıyla korunmasına yol açmıştır. Bu korumacı devlet politikalarının temel amacı, Avrupa'nın ulusal sinemalarının korunması yoluyla Avrupa ulusal kültürlerini, Amerikan kültürel yayılmacılığına karşı korumaktır. Avrupalı devletler özellikle 1940'lı yıllardan itibaren Hollywood filmlerinin pazarı ele geçirmesiyle birlikte, Amerikan kültür emperyalizminin yayılmacı niteliğinin doğurduğu tehlikelere karşı birtakım önlemler almaya çalışmışlardır. Alınan bu önlemler ve kurulan destek fonlarıyla genel anlamda bir Avrupa kültürü inşa edilmeye çalışılmıştır. Bu önlemler ve destek fonları yalnızca Avrupa sinemasını değil, aynı zamanda Türkiye'nin de içinde bulunduğu pek çok Avrupa Birliği üyesi olmayan ülke sinemasını ve yönetmeni de etkilemiştir. Aşağıdaki bölümde Avrupa kültür politikaları çerçevesinde Avrupa sinemasının Hollywood'a karşı korunması ve geliştirilmesi için ürettiği politikalar ele alınacaktır.

4.2.1. Avrupa kültür politikaları ve medya

Avrupa Kömür Çelik Topluluğu (Paris Antlaşması, 1951) ve Avrupa Ekonomik Topluluğu (Roma Antlaşması, 1957), günümüz “Avrupa Birliği” idealinin ilk nüveleridir. Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET), egemen ülkeler arasındaki işbirliğine dayanan yakın ekonomik bağların ifadesiydi. AET'nin kurucuları; Almanya, Fransa, Belçika, Hollanda, İtalya ve Lüksemburg'tur. Kuruluş amacı ise “malların, işgücünün, hizmetlerin ve sermayenin serbest dolaştığı bir ortak pazarın kurulması ve en nihayetinde siyasi bütünlüğe gidilmesi”dir. Topluluk, “tek pazar” oluşturma hedefiyle, Avrupa Tek Senedi ismini almıştır. 17 Şubat 1986'da Almanya, Belçika, Fransa, Hollanda, İngiltere, İrlanda, İspanya, Lüksemburg ve Portekiz, 28 Şubat 1986'da da Danimarka, İtalya ve Yunanistan antlaşmayı

* Agnus Finney 1996 [1985,1990 yılları] ve European Audiovisual Observatory'dan [2000 yılı] akt. Ulusay, 2003, s. 62; European Audiovisual Observatory Year Book Key Trends 2015, s.55 ve Year Book 2017-2018, s. 55.

imzalamıştır. 1987 yılında yürürlüğe giren Avrupa Tek Senedi ile Avrupa Topluluklarını kuran antlaşmalar kapsamlı bir biçimde değişikliğe uğramış oldu.

Topluluğun yapısındaki en önemli değişim 1990'ların başında meydana gelmiştir. Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından 3 Kasım 1990'da iki Almanya'nın birleşmesi, merkezi ve Doğu Avrupa ülkelerinin Sovyet denetiminden kurtulmaları ve demokratikleşmeleri, Aralık 1991'de de Sovyetler Birliği'nin çözülmesi Avrupa'nın siyasi yapısını baştan aşağı değiştirdi. Üye Devletler bağlarını güçlendirme kararlılığıyla, temel özellikleri 9-10 Aralık 1991'de Maastricht'te toplanan Avrupa Birliği Zirvesi'nde kararlaştırılan yeni bir antlaşmanın müzakerelerine başladılar. Maastricht Antlaşması, diğer adıyla Avrupa Birliği Antlaşması, 1 Kasım 1993 tarihinde yürürlüğe girdi.

Bu antlaşma ile 1999'a kadar parasal birliğin tamamlanmasına, Avrupa vatandaşlığının oluşturulmasına ve ortak dış ve iç güvenlik ile adalet ve içişlerinde işbirliği politikalarının meydana getirilmesine karar verilerek Avrupa Birliği oluşturuldu*. Topluluk, Avrupa Birliği** adını aldıktan sonraki bu yeni evrede odağını ekonomiden, sosyal entegrasyona (Avrupa vatandaşlığı kavramıyla birlikte) kaydırmış oldu (Delanty, 2000, s. 109-110). Böylece 1951 yılında ekonomik hedeflerle kurulan birlik, 1993 yılında Avrupa Birliği adıyla kültürel çoğulculuğu savunan politikalar ve söylemler üreten milletler-üstü bir yapıya dönüşmüştür. Bu milletler-üstü kurumsal gelişmelere paralel olarak, özellikle son yirmi beş yıllık süreçte, "kolektif bir Avrupa kimliği anlayışı" inşasına yönelik çabalar devam etmektedir. Bu anlayış, farklılıklardan ya da teklikten ziyade "çeşitlilik içinde birlik" (Cinpoes, 2008) idealine dayanmaktadır. Morley ve Robins (2011, s. 38) AB'nin kuruluş amacını ve sahip olduğu kültürel anlayışı şu şekilde özetler:

Uluslararasılaşmaya bir panzehir ve küresel ağların yol açtığı düşünülen standartlaşma ve kimlik kaybına karşı telafi olarak, Avrupa'da, küreselleşme mantığının tahrip ettiği duygusal aidiyet ve yerel anlamlara hitap eden isyankar bir bölgecilik çıkmıştır karşımıza. Bu yeni bölgecilik, Avrupa'daki kimliklerin

* <https://www.ab.gov.tr>

** 2004 yılında, Avrupa Birliği'nin tarihindeki en büyük genişleme dalgası gerçekleşti ve 10 yeni ülke (Çek Cumhuriyeti, Estonya, GKRY, Letonya, Litvanya, Macaristan, Malta, Polonya, Slovakya ve Slovenya) Avrupa Birliği'ne katıldı. 2007 yılında, Bulgaristan ve Romanya'nın katılımıyla AB'nin üye sayısı 27'ye yükseldi. 2013 yılında Hırvatistan'ın katılımıyla Avrupa Birliği üye devlet sayısı 28'e ulaştı.

farklılıklarına ve çeşitliliğine değer vermektedir ve kültürel, bölgesel ve ulusal mirastaki bu çeşitliliği korumaya ve sürdürmeye çalışmaktadır.

AB tarafından üretilen tüm politikalar, ortak bir Avrupa kültürü inşasına yöneliktir. Bu “Avrupa”, yalnızca “genişletilmiş, ulus-sonrası bir kimlik” (Morley ve Robins, 2011, s. 42) alanı değil, aynı zamanda “küresel kültürün anonim standartlaşmasına karşı yerel bağlılıkları da destekleyen” bir bütünleşme çabasıdır. Bu bütünleşmenin karşısındaki anonim standartların kaynağı ise, ABD merkezli ekonomik küreselleşme ve uzantısı olan kültür emperyalizmidir. Başka bir ifadeyle söylenecek olursa, Avrupa Birliği kendi coğrafik sınırları içinde yeni bir kültür alanı inşa ederken, bunu, Amerika merkezli küresel kapitalizmin ekonomik ve kültürel yayılmacılığı karşılığında kurmaya çalışmaktadır. Morley ve Robins’in (2011, s. 39) ifade ettikleri gibi:

Küreselleşme süreçleri korku ve endişe yaratıyorsa, bunlar genellikle Amerikan kültürü ve “Amerikanlaşma” tehdidi ile ilişkilendirilmektedir. Amerikan kitle kültürü, çok uzun bir süre, Avrupa kültürünü aşındıran, tahrip eden bir güç olarak görülmüştür. Hollywood’un kültürel hakimiyeti, Avrupa kültür endüstrilerinin hayatta kalma şansını bile tehlikeye atmış görünmektedir. [...] Daha basit bir ifadeyle, bu açıdan bakıldığında ‘düşman, Hollywood’dur.

Avrupa bütünleşmesi sürecinde hayata geçirilen bazı politikalar şunlardır: Avrupa Birliği bayrağı, marşı, Avrupa Günü ve en önemlisi ortak para birimidir olan Euro’dur (Dunkerley vd., 2002, s. 118). Birlik, bunun yanı sıra eğitime de odaklanarak Leonardo da Vinci, Erasmus, Comenius ve Tempus adlı kültürel alışverişi teşvik eden programlar da yaratmıştır. Bunlar Avrupa kültür coğrafyasının farklılaşmasına olanak sağlayan en belirgin göstergeleri olma özelliğine de sahiptir.

Amerika’nın ekonomik ve kültürel emperyalizmine karşın, AB’nin, kültürel alanla ilgili politikalar üretilip hayata geçirmesi ancak 80’li yıllardan itibaren gerçekleşmiştir. Schlesinger (1997’den akt. Bek, 2003, s. 24) “medya ile ilgili konuların ilk kez 1987 yılında Avrupa Komisyonu tarafından ciddiye alındığını, genel olarak kültürel meselelerin ise 1991 Maastricht Sözleşmesi’nden sonra AB için önem taşımaya başladığını” belirtir. Avrupa Birliği, Avrupa çapında medya endüstrisini desteklemek için, medya ve üniversiteler arasında etkileşimin artırılması; televizyon programlarının serbestçe dolaşımı ve eğitim ve teşvik programlarının uygulanması gibi mekanizmalarla Avrupa medya kültürünü

oluşturmaya çalışmaktadır (Venturelli, 1993'ten akt. Bek, 2003, s. 24). Bunlardan MEDIA (Measures to Encourage the Development of an Audiovisual Industry) programı, Avrupa film ve görsel-işitsel endüstrilerini desteklemek için 1987 yılında kurulmuştur. Program, Avrupa genelinde işbirliğini ve kültürel çoğulculuğu inşa etmeyi hedeflemektedir. AB'ye üye ülkelerde ve üye ülkeler dışındaki ülkelerde üretilen eserlerin geliştirilmesi, tanıtılması ve hem Avrupa'da hem de Avrupa dışında dağıtıma girebilmesi için destek sağlar. İlk kez 1987-1990 yılları arasında hayata geçirilmiş olan programın toplam bütçesi 29 milyon Dolar'dı. 1991-1995 yılları arasında ikincisi yürürlüğe sokulan MEDIA 95 programının bütçesi bu kez 270 milyon Dolar'a çıkarılmıştır.

[MEDIA] programı 1995 yılına kadar 15'ten fazla projeyi destekledi. Bunlardan düşük bütçeli filmlerin dağıtımını destekleyen EFDO (European Film Distribution Office) ve SCRIPT (European Script Fund) 1500'ün üzerinde yapıyı desteklemiştir. SCRIPT, özellikle küçük ülkelerden pek çok senaryo yazarına eğitim çalışması sunmuştur. EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs) de benzer bir biçimde, daha az avantajlı bölgelerdekiler ağırlıklı olmak üzere medya çalışanlarına yönelik eğitim seminerleri düzenlemektedir. SCALE (Small Countries Improve Their Audiovisual Level in Europe) Avrupa'nın kültürel farklılığını desteklemek için kurulmuştur. BABEL (Broadcasting Across the Barriers of European Languages) ise EBU (European Broadcasting Union- Avrupa Yayın İşbirliği) ile Avrupa'da daha az konuşulan dillerin alt yazı ve dublajı için destek vermektedir. DOCU belgeselleri, CARTOON animasyon çalışmalarını, MAP TV film arşivi konusunda televizyon kanallarını destekler (Bek, 2003, s. 24).

Program 1996-2000 yılları arasında üçüncü kez MEDIA II adıyla devam ettirilmiştir ve bu kez bütçesi 510 milyon Dolar'a çıkmıştır. 2001-2006 yılları arasında ise MEDIA Plus programından sonra 2007-2013 yılları arasında MEDIA 2007 adıyla dördüncü çok yıllık bir program düzenlenmiştir. Bunlara ek olarak, Avrupa ile üçüncü ülkeler arasında bu alandaki işbirliğini sağlamak amacıyla MEDIA Mundus (2011-2013) programı kurulmuştur. MEDIA Mundus programıyla geleceğine yönelik olarak, Avrupa'nın kültürel ve dilsel çeşitliliğinin korunması ve desteklenmesi hedeflenmektedir. AB'nin bu hassasiyeti, altyazı, seslendirme, sesli açıklama ile görsel-işitsel eserlerin de dahil olduğu kültürel ve yaratıcı çalışmaların

dolaşımı için dilsel çeşitliliğin gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte Mundus Programı, özellikle kültürel ve yaratıcı sektörlerin ortak sorunlarına karşı (dilsel çeşitlilik, finansman, karmaşık idari prosedürler ve diğer pazar sorunları gibi) bu sektörlerin desteklenmesi planlanmıştır. Program özellikle görsel medyanın, son otuz yılda küreselleşme ile ortaya çıkan değişim ve dönüşümlere (özellikle dijitalleşmeye) ayak uydurmasını sağlamaya çalışmaktadır. Böylece, Avrupa pazarındaki yerel endüstriler, küresel ölçekli dev holdinglere karşı rekabet edebileceklerdir.

MEDIA Mundus ve MEDIA 2007 programlarından sonra 2018 yılında da devam eden Creative Europe (Yaratıcı Avrupa) programı hayata geçirilmiştir. Yedi yıl boyunca sürdürülmesi planlanan ve 1.46 milyar Euro'luk bir bütçeye (önceki programların bütçesinden %9 daha fazla) sahip olan Creative Europe programı, Avrupa'nın kültürel ve yaratıcı sektörlerini desteklemeyi amaçlamaktadır. Programın bütçesinde meydana gelen bu artış MEDIA programının AB'nin kültürel alandaki politikalara giderek ağırlık verdiğini göstermekle birlikte, bu programın da AB'nin kültürel hedeflerini hayata geçirmek için iyi bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Creative Europe programının diğer amaçları da şunlardır*:

- Kültürel ve yaratıcı sektörlerin dijital çağın ve küreselleşmenin fırsatlarını yakalamasına yardımcı olmak,
- İlgili sektörlerin ekonomik potansiyellerine ulaşmalarını, sürdürülebilir büyümeye, çalışmalara ve sosyal bütünlüğe katkıda bulunmalarını sağlamak,
- Avrupa'nın kültür ve medya sektörlerine yeni uluslararası fırsatlara, pazarlara ve izleyicilere erişim olanağı sağlamak.

Programa, Avrupalı medya içerik üreticileri (film ve TV program içerikleri için) ile etkileşimli projelerin yaratıcıları başvurabilmektedir. Ayrıca Avrupalı olmayan yönetmenler de filmlerinin Avrupa pazarında tanıtımı ve gösterimi için bu programdan destek alabilmektedirler. Bu programla, 2.500 sanatçı ve kültür uzmanı, 2.000 sinema, 800 film, 4.500 kitap çevirisi, sektörde aktif olan küçük işletmeler için de 750 milyon Euro tutarında bir destek sağlanması planlanmaktadır.

* Creative Europe https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/about_en

Avrupa’da kitle iletişim endüstrilerine yönelik programlardan bir diğeri, 34 üyesi olan Görsel-İşitsel Eureka’dır (Audiovisual EUREKA-AVE). Avrupa film endüstrisini canlandırma girişiminin bir parçası olarak 1989 yılında Paris’te oluşturulan AVE, öncelikle ileri görsel-işitsel teknolojilerin gelişimini ve bu konuya ilişkin başvuruları teşvik eden bir programdır. Bu konuda pazar oluşturulması, ortaklar ağı kurulması, bilgi alış-verişi, mali destek araştırması gibi konularda sektöre aracılık yapan AVE ayrıca konferanslar, seminer ve festivaller de düzenlemektedir. AVE diğer programlardan farklı olarak projeler başlatmaktan ziyade endüstriden gelen belli tekliflere karşılık vermesiyle farklılaşmaktadır. Ayrıca Avrupa Konseyi’nin yasal ve kurumsal çerçevesinde Görsel-İşitsel Eureka’ya bağlı olarak 1992’de kurulan Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi (European Audiovisual Observatory), Avrupa’da görsel-işitsel alandaki bütün istatistiki verileri toplamak, filmlerin izlenme oranları, sinema salonlarının sayısı ve sektöre ilişkin diğer bilgileri profesyonellerin hizmetine sunmaktadır (Ulusay, 2003, s. 65-66).

Avrupa’nın medya faaliyetleri konusundaki bu politikaları, küresel piyasa güçlerine karşı yerel dinamiklerin güçlendirilmesine yöneliktir. Bununla birlikte kültürel farklılıklar ve Avrupa’daki kültürel kimliklerin korunması noktasında gittikçe artan bir duyarlılık görülmektedir. Medya faaliyetleri de Avrupa’nın bu kültürel ve kimlik politikalarının desteklenmesi için önemli bir kaynaktır. Morley ve Robins (2011, s. 234) da Avrupa bütünleşmesinde medyanın rolünü ve önemini şöyle açıklar:

Ulusal kültür ve kimliklerin tarihsel olarak gelişiminde kitle iletişiminin temel mahiyette rol oynadığı sık sık gözlenmektedir. Basın ve yayın araçları, kitlesel bir kamu yaratmışlar ve bu kamu da ulus ve milliyetçilik topluluğunu hayal etmeye başlamıştır. Bu tarihsel gelişmenin ışığında, Avrupa Topluluğu kültür ve kimliğinin gelişmesinde medyanın aynı derecede önemli bir rol oynamasının kaçınılmaz olduğu düşünülmektedir. Bunun anlamı şudur ki medya, uluslar-ötesi kamuları yaratacaktır, bu da yeni Avrupa topluluğunu tasavvur etmeye başlayacaktır. Politikacı ve bürokratların inancı, tek bir pazarın topluluğunu yaratırken geleceğin siyasi ve kültürel topluluğunu Avrupa ölçeğinde yaratmakta olduklarıdır.

1980'lerin sonlarından itibaren, özellikle küçük üreticilere Avrupa çapında kredi ve destek sağlayan MEDIA programları (ve buna bağlı diğer projeler) bu çabanın önemli göstergeleridir. Bu programlarla güçlü bir medya endüstrisi kurulmaya çalışılmaktadır. MEDIA ve diğer programlar da uzun vadede Avrupa'nın bütünleşmesi ve kültürel çeşitliliğinin sağlanması amaçlanmaktadır. Ancak alınan tüm önlemlere ve destek programlarına rağmen küresel bir aktör olan Hollywood, Avrupa'nın kültür dünyasında hala baskın bir güç olmaya varlığını devam ettirmektedir.

Avrupa ülkeleri arasında ortak film yapımını, dağıtımını ve gösterimini destekleyen Eurimages programı ise çalışmadaki önemi açısından aşağıda daha detaylı olarak ele alınmıştır.

4.2.3. Ortak yapım pratiği olarak Eurimages

Ortak yapım, farklı ülkelere en az iki yapımcının üretim kaynaklarını (para, ekipman ve yaratıcı kadro vs.) devletler arası anlaşmalar çerçevesinde bir araya getirerek film üretmelerini sağlar. Ortak yapımlar herhangi bir kısıtlama olmaksızın en az iki ülkenin sinema pazarına ulaşma olanağına sahiptir. Ortak yapım deneyiminin geçmişi, 1920'li yıllara dek uzanmaktadır. Bu dönemde Hollywood filmleri Avrupa pazarında gittikçe güçlenmeye başlayınca, Avrupa film endüstrileri (Almanya, Fransa, İngiltere) film alış-verişi yapmaya başladı. II. Dünya Savaşı'nın ardından belli bir eğilime dönüşen ortak yapım pratiği, 1950'li yıllara gelindiğinde film yapımının ayrılmaz bir parçası haline dönüştü. Bu üretim biçimi, 1965 yılında Avrupa filmlerinin %45'nin ortak yapım olarak üretildiği bir dönemde ise en yüksek noktasına ulaştı. Ancak 1970'li yıllarda hükümetlerin film yapımına destek sağlamaları sonucu bu oran büyük bir düşüş yaşadı. Yeniden canlanma 1980'li yıllarda gerçekleşti ve ortak yapımların sayısı özellikle Eurimages'in desteğiyle 1990'lı yıllarda giderek arttı. Örneğin 1987'de Avrupa'da çekilen filmlerin %12'si ortak yapım iken, 1993'te bu oran %37'ye yükseldi (Thompson ve Bordwell, 1994; Dale 1997; Finney, 1996'dan akt. Ulusay, 2003, s. 66).

1980 öncesi yerli sinemaların güçlendirilmesine yönelik yürürlükte olan politikaların AB'nin hem bütünleşmesine katkıda bulunmaması hem de ekonomik ve kültürel hedeflerine hizmet etmemesi, bütünlüklü bir Avrupa sinema endüstrisinin varlığını zorunlu kılmıştır. Bu

amaçla kurulan Eurimages fonu, Avrupa filmlerinin ortak yapımını ve dolaşımını teşvik etmeye çalışmaktadır. Küresel Hollywood yapımları karşısında uzun yıllar boyunca zayıf bir ekonomik alt yapı ve düşük izleyici sayısıyla ayakta kalmaya çalışan ulusal Avrupa sinemaları, Eurimages fonuyla güçlendirilmeye çalışılmaktadır. Böylece Avrupa'nın ekonomik ve kültürel bütünleşmesi, Avrupa sinema endüstrisiyle de sağlanmış olacaktır.

Eurimages, Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi'nin 26 Ekim 1989 tarihli 420. dönem toplantısında “Yaratıcı Sinematografik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımı” amacıyla kurulan Eurimages (Avrupa Destek Fonu), 1 Ocak 1989’da yürürlüğe girmiştir. Avrupa’nın diğer programlarından farklı olarak Avrupa Birliği tarafından değil, daha fazla üyesi bulunan Avrupa Konseyi tarafından kurulmuştur. Merkezi Strasburg’da bulunan Eurimages’ın Aralık 2018 itibarıyla 38 üyesi bulunmaktadır. Fona üye ülkeler şunlardır (alfabetik olarak); Almanya, Arnavutluk, Avusturya, Belçika, Bosna Hersek, Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, Danimarka, Ermenistan, Makedonya, Estonya, Finlandiya, Fransa, Gürcistan, Hırvatistan, Hollanda, İrlanda, İspanya, İsveç, İsviçre, İtalya, İzlanda, Karadağ, Kıbrıs, Letonya, Litvanya, Lüksemburg, Macaristan, Norveç, Polonya, Portekiz, Romanya, Rusya Federasyonu, Sırbistan, Slovak Cumhuriyeti, Slovenya, Türkiye ve Yunanistan. Fonun yönetim kurulunda, üye her devletin temsilcisi bulunur. Bu temsilciler, filmlerin ortak yapımı, dağıtımı ve gösterimine verilecek olan desteklerin kararlaştırıldığı toplantılarda “icra organı” olarak yer alırlar.

Eurimages destek fonunun diğer programlardan farkı, bu fondan yararlanacak olan ülkelerin AB’ye üye olan ülkelerle sınırlı olmamasıdır. Diğer programlar sadece AB ülkelerinden yapılacak başvuruları kabul ederken, Eurimages fonundan yararlanmanın şartları ise daha farklıdır. Eurimages, Avrupa Birliği’ne üye olan tüm ülkelere ve/veya Avrupa Konseyi’ne üye olan ülkelerdeki yapımcılarla ortak yapım için başvuran üçüncü ülkelere yapılan başvuruları kabul etmektedir. Bu ülkeler; Ermenistan, Kanada, Gürcistan, Rusya Federasyonu, İsviçre ve Türkiye’dir. Dolayısıyla Eurimages’ın etki alanı diğer programlara kıyasla daha geniştir.

Eurimages fonu aşağıda belirtilen 4 ana alanda destek vermektedir. Bunlar;

- Ortak yapım,
- Dağıtım,
- Sinema salonlarına destek,

- Dijital yapım yardımları.

Fondan destek almak isteyen projelerde şu şartlar aranmaktadır: Projenin, fona üye en az iki farklı ülkenin ortaklığında gerçekleştirilecek olması gerekmektedir. Bu projeler kurmaca, animasyon ve belgesel türünde olabilir ve bunların süresi 70 dakikadan az olmaz. Projeler mutlak suretle fonun kültürel hedefleriyle uyum içinde olmalıdır. İnsan haklarını rencide etmeyen, anti-demokratik tutumları meşrulaştırmayan, şiddete özendirmeyen ve pornografik öğeler içermeyen projeler fonun kültürel değerlerine uygun görülmektedir. Proje ortağı yapımcılar arasında teknik ve sanatsal açıdan, katılım paylarına paralel olarak bir işbirliği yapılması istenir. Söz konusu işbirliği; senarist, besteci, yönetmen, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, kurgucu vs. olarak projede yer alan yaratıcı ve teknik ekibin ortak yapımcıların ülkelerine göre mümkün olduğunca eşit dağılım göstermesi beklenir. Benzer şekilde stüdyo, çekim mekanı, post prodüksiyon ve diğer faaliyet mekanlarının dağılımı da önem arz eder. Örneğin, Fransa ve Türkiye ortaklığında gerçekleştirilecek bir projede yönetmen Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı, görüntü yönetmeni Fransa vatandaşı ya da tersi olacak şekilde gerçekleştirilmelidir. Aynı durum yapımın birinci ve ikinci rolündeki oyuncuların ve mekanların dağılımı için de geçerlidir.

İkiden fazla yapımcının ortak olduğu yapımlarda, büyük yapımcının katılım payı ortak yapım bütçe toplamının %70'inden fazla olamaz. Küçük yapımcıların katılım payı ise %10'dan az olmamalıdır. İkili ortak yapımlarda büyük yapımcının katılım payı toplam bütçenin %80'ini aşamaz. Minör yapımcının katılım payı da %20'den az olmamalıdır (5 milyon Euro'nun üstünde bütçeli ikili ortak yapımlarda büyük yapımcının payı %90'ı geçemez).

Projelerin değerlendirilmesi şu kriterlere göre yapılmaktadır (Eurimages, 2017, s.18):

Sanatsal/Artistik Kriterler;

- Senaryo kalitesi ya da gelişmişlik düzeyi,
- Hikaye ve tema (konu, içeriğin orijinallliği),
- Karakterler ve diyalogların özgünlüğü,
- Anlatı yapısı,
- Biçim (yönetmenin niyeti/bakış açısı, sinematik vizyon, tür, ton vb.).
- Yaratıcı Ekibin Niteliği (Tecrübeler);
- Yönetmen ve senaristler/yazarlar,

- Yapımcılar,
- Cast ve ekip.
- Yapım Kriterleri;
- Sanatsal ve teknik işbirliği,
- Dolaşım potansiyeli (festivaller, dağıtım, izleyici),
- Finans (düzeyi, tutarlılığı).

Eurimages destek fonu, yukarıda belirtilen özellikler ve kriterler dahilinde kurulduğu tarihten bugüne kadar pek çok projenin ortaya çıkarılmasına destek olmuştur. Fonun şu anki yıllık toplam bütçesi 25 milyon Euro'dur. Bu bütçe, üye devletlerin yıllık aidatları ile filmlere sağlanan fonun geri dönüşünden sağlanır (Council of Europe, 2018). Eurimages, kurulduğu 1989'dan Aralık 2018'e kadar 1988 yapıma (1705 uzun metrajlı kurmaca film, 245 belgesel ve 38 animasyon) toplam 582.084.649 Euro fon sağlamıştır (EK-2). Bu fonun %90'ı ortak yapım için, %4'ü yapımların dağıtımını için (1990'dan beri), %3'ü yapımların sinema salonlarında gösterimini teşvik etmek için ve her yıl 500 bin Euro da dijital yapımları destek için kullanılmaktadır (Vinck, 2009, s. 264). Eurimages, Avrupa Sineması üyesi olan 5 ayrı ülkedeki 40 sinema salonuna yardım yapmaktadır. Ancak bu salonların yardım alabilmesi için yılda en az 27 hafta Avrupa filmi göstermesi gerekmektedir (http://www.coe.int/T/DG4/Eurimages/Default_en.asp).

Hollywood karşısında Avrupa sinemalarını güçlü kılmak, Avrupa ortak kültürü ile ülkelerin kendi kültürel birikimlerini yansıtan filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim aşamasında desteklenmesini sağlamaya çalışan Eurimages'ın bu konuda belli bir misyonu da bulunmaktadır. Eurimages başvurular arasından seçim yaparken öncelikle projenin sanatsal değerini temel almakta, uluslararası düzlemde ve Avrupa ölçeğinde sinemasal çeşitliliği yansıtan yapımlar, az bilinen oyuncu kadrosuna sahip, biçim ve konu açısından daha yenilikçi filmlere destek sağlamaktadır. Hollywood'dan "sanat filmi" kimliğiyle farklılaşan Avrupa sineması, desteklediği yapımlarda da bu özellikleri aramaktadır (Orta, 2008, s. 168). Ulusay, Avrupa sinemasının, diğer bir ifadeyle "sanat sineması"nın, Hollywood filmlerinden farklarını şu şekilde belirtir (2008, s. 50):

Avrupa sinemasının Hollywood karşısındaki kimliği, genellikle 'sanat filmi' üzerinden tanımlanır. Bu sinema, popüler, ticari, eğlendirici, hızlı ritim ve aksiyona, gelişmiş özel efektlere, belli türlere ve yıldız oyunculara dayanan

klasik Hollywood filmlerinden farklı olarak, yönetmenin ve bu nedenle kişisel ifadenin önem kazandığı filmlerin itibar edildiği sinemadır.

Ulusay'ın, sanat sineması bağlamında vurguladığı yönetmen, "auteur"dür. Auteur yönetmen, Hollywood stüdyo sistemindeki yönetmenlerden farklı olarak, filmlerinde kendi dünya görüşünü yansıtan kişidir ve bunu yaparken de ticari-popüler sinemanın uyuşmalarının aksine, kendi üslubunu yaratabilendir. Sanat filmlerinde "ironi, öz bilinçlilik (self-consciousness), oyunbazlık (playfulness), yavaş ve yansıtıcı (reflective) kamera kullanımı, kışkırtıcı kurgu, açık uçluluk ve üzerinde durulan konulara ilişkin çözümler sunulmasının reddi gibi bazı temel uyuşmalar, klasik Hollywood anlatısı ile arasında yeterli bir mesafenin konulmasını sağlar. Avrupa filmlerinin ortak özelliklerinden biri, günümüzün toplumsal sorunlarıyla ve marjinalleştirilmiş sesleriyle ilgilenmesidir. Avrupa filmleri rahatsız edici toplumsal ve moral konuları özgürce ele alır ve resmi tutumları eleştirmekten çekinmez. Avrupa filmlerinin tanımlayıcı özelliklerinden bir diğeri de yenilikçi ve deneyci olmalarıdır. Bu, içerikte ve biçimde klasik Hollywood sinemasının reçete özelliği taşıyan kurallarının reddedilmesi anlamına gelir (Everett, 1996'dan akt. Ulusay, 2008, s. 50). Peter Wollen'ın tanımladığı ve sinemanın "yedi erdemi" ve "yedi günahı" olarak nitelendirilen klasik anlatı yapısı ile modern anlatı* yapısı arasındaki farklar da aslında ticari-popüler sinema ile sanat sineması arasındaki farkları ortaya koyar.

Bunların dışında Eurimages fonunun biri kültürel diğeri ekonomik olmak üzere iki temel amacı vardır. Fonun kültürel amacı, Avrupa düşüncesini ve toplumunun yapısını yansıtan yapımları desteklemeye çalışmaktır. Ekonomik amacı ise ticari başarıyı dikkate alan, aynı zamanda sinemanın diğeri sanatlar gibi bir sanat olduğunu ve buna uygun hareket etmek gerektiğini gösteren bir endüstriye yatırım yapmaktır (Ulusay, 2003, s. 67). Bir taraftan Avrupa'nın kültürel bütünleşmesinin anlam ve değerlerini aktaracak bir sinema endüstrisi teşvik edilirken, diğeri taraftan bu endüstrinin ürünlerinin dolaşımına ve gösterimine olanak sağlayan bir pazar yaratılmaktadır.

Fon, özellikle 2012 yılından itibaren kültürel değerler ekseninde, film endüstrisinde cinsiyet eşitliği sağlanması konusuna yoğunlaşmıştır. Bu amaçla, üye devletlerin

* Klasik anlatı yapısı; anlatı geçişkenliği, özdeşleşme, şeffaflık, tek olay, kapalılık, haz ve kurguya dayanırken modern anlatı yapısı ise anlatı geçişsizliği, yabancılaşma, ön plana çıkarma, çoklu olay, açıklık, rahatsız olma ve gerçeklik olarak farklılaşır.

temsilcilerden oluşan bir “Cinsiyet Eşitliği Çalışma Grubu” oluşturulmuştur. Üç ayda bir toplantılar düzenleyen grubun amaçları şunlardır: (1) Diğer ulusal ve uluslararası kuruluşlarla işbirliği içinde, sinema sektöründeki kadınların varlığının ulusal ve uluslararası düzeyde incelenmesi. (2) Eurimages’ın proje seçiminde cinsiyet eşitliği açısından analiz edilmesi. (3) Eurimages’a gönderilen başvurular için “projenin cinsiyeti” hakkında bilgi toplanması. Eurimages, cinsiyet eşitliğinin sağlanması konusunda 2020 yılına kadar kadınlar ve erkekler arasında “fona eşit ulaşma” dağılımı hedefini benimsemiştir. Fonun bu amaca yönelik gelişimi, web sitesinde yayınlanan “Eurimages Toplumsal Cinsiyet Eşitliğini destekliyor” (Council of Europe: Eurimages, 2018) kampanya grafiğinde gösterilmektedir. Grafikteki “mevcut durum” yüzdesi (Aralık 2018 itibarıyla %34), kadınlara yönelik projelere verilen toplam desteğin payını yansıtmakta ve her altı karar toplantısından sonra değişen ortalamayı göstermektedir. Fonun 2020 hedefi, sinema sektöründe cinsiyet eşitliğinin tam anlamıyla hayata geçtiğinin ifadesi olan %50 kadın, %50 erkek oranına ulaşmaktır. Fonun bu tutumu, kadınların sinema sektöründe yeterli oranda temsil edilmemesi sorununu ele alma konusundaki kararlılığını yansıtmaktadır. Bu stratejinin uygulanması yoluyla Eurimages, kadın yönetmenlerin görünürlüğünün artırılması ile kadının kamera önündeki ve arkasındaki rolünün teşvik edilmesi amacıyla bir dizi önlem olarak, değişim için itici bir güç haline gelmeyi hedeflemektedir.

Fondan yararlanmak isteyen tüm yapımlar, insan hakları (özel olarak da kadın hakları, çocuk hakları, hayvan hakları vs.) ve demokrasi gibi “fonun kültürel değerleri” konusunda hassas olmak ve bu değerleri gözetmek zorundadır. Sadece AB üye ülkelerinde değil, aynı zamanda yukarıda belirtilen Avrupa Konseyi üye ülkeleri ile ortak yapım şartını karşılayan diğer üçüncü ülkelerden yapımcıların da bu fondan yararlanabildiği göz önüne alındığında, Avrupa değerlerinin etki sahası, coğrafik sınırlarının ötesine geçmektedir. Bu noktada, Eurimages’ın üçlü bir kültürel amaca hizmet ettiği ortaya çıkmaktadır. Bunlar, (1) Eurimages’ın Avrupa kültürel değerlerini dolaşıma sokarak, Avrupa bütünleşmesine hizmet etmesi, (2) AB üyesi olmayan ülkelerden yapılan başvuruların da aynı değerleri gözetme zorunluluğu (ya da fonun kültürel değerlerine uygunluk kriteri), (3) ABD’nin öncülük ettiği kültür emperyalizmine karşı kurulan bir mücadele alanı olması. Eurimages yapımlarının taşınması gereken bu üç özellikten birincisi, ortak yapımlar yoluyla ortak bir Avrupa kültürel kimliğinin müzakere edilmesi ve kolektif bir bilincin inşa edilmesi amacına hizmet ederken,

ikinci ve üçüncü özellikler ise çelişkili bir durum arz etmektedir. Fon, ABD'nin kültür emperyalizmine (hegemonyasına) karşı bir önlem olma (karşı hegemonya) özelliği taşıırken, kendi değerlerini -tıpkı ABD gibi- coğrafik alanının dışında etkili kılmaya çalışmaktadır. Burada ortaya çıkan çelişki, söz konusu değerlerin “iyi-kötü”, “doğru-yanlış” ya da “evrensel olarak ideal normlar” olmaları değil, bu değerlerin, ait oldukları düşünce dünyasının dışına empoze edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle bir taraftan Avrupa düşüncesinin ürünleri olan yapımlar AB üyesi olmayan ülke sinemalarında gösterilerek etki alanı genişletilmekte, öte yandan bu fondan yararlanacak üye olmayan ülkelere yapımların da aynı “duyarlılığı” yansıtması gerekmektedir. Dolayısıyla referanslarını Avrupa felsefesinden, tarihsel ve toplumsal gelişim sürecinden alan bu değerleri dolaşıma sokan fon, Avrupa bütünleşme sürecinde kültürel alanın inşa edilmesini hedeflerken aynı zamanda ABD'nin kültür emperyalizmine karşı mücadele etmekte ve coğrafi sınırlarının ötesindeki bölgelerde Avrupa değerlerini yaymaya çalışmaktadır.

4.3. Türkiye’de Sinema Sektörünün Durumu

Sinemanın Türkiye’deki 100 yılı aşkın serüveni, ülkenin politik, ekonomik ve toplumsal yapısıyla benzer özellikler arz eder. Ülkedeki sinema sektörü ekonomik krizler, darbeler, anayasal değişiklikler, kaoslar gibi pek çok olumsuz gelişmeden etkilenmiş ve hatta yakın döneme kadar da devletin hiçbir desteği olmadan kendi imkanlarıyla ayakta kalmaya çalışmıştır. Oysa “sinemalarının büyük çoğunluğu kuruluş aşamasında devlet desteği ve teşvikleri ile yapılmıştır: UFA örneğinde Alman sineması, Musollini döneminde İtalyan sineması, Sovyet sineması, günümüzde Çin ve İran sineması örneklerinde olduğu gibi” (Erkılıç, 2003). Bu nedenle Türkiye’de sinemanın başlangıç tarihi olarak kabul edilen 1914 yılından 1950 yılına kadarki 36 yıllık süreçte Türkiye’de çekilen toplam film sayısı sadece 166’dır (Özgüç, 2014, s. 1020). 1920’li ve 30’lu yıllarda Muhsin Ertuğrul öncülüğünde yürütülen ve Tiyatrocular Dönemi olarak nitelendirilen dönemde üretilen yapımlar, sinema dilinden uzak, teatral yapımlardır. 40’lar ise sinemanın, tiyatronun etkisinden kurtulmaya başladığı ve Yeşilçam sinemasının yavaş yavaş filizlendiği yıllardır. Ancak yine de 1950’li yılların başlarına kadar Türk Sineması diğer ülke sinemalarına göre geride kalmıştır. Bu dönemde filmlerin gişe gelirleri genellikle maliyetlerini karşılayamamıştır. Türk

Sineması'nda 1922 yılından 1949 yılına kadar dönem, sivil yapımevleri bazında yapılandırıldığı için Özel Yapımevleri Dönemi olarak adlandırılır. Bu dönemdeki en önemli yapımevleri Kemal Film (1921-1924) ve İpek Film (1928-1976) olmuştur (Yavuzkanat, 2010, s. 5). Oysa 1950'li yıllara kadar birçok ülkede sinema endüstrisi ekonomik alt yapısını tamamlamış, sinema tarihinde kilometre taşları olarak kabul edilen akımlara sahne olmuştur (Sovyet Biçimciliği, Dışavurumcu Alman Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi). Bu durumun en önemli nedeni, Türkiye'de bir sinema politikasının olmamasıdır.

1950'lerde yaşanan en önemli gelişme Türkiye'nin çok partili hayata geçişidir. Bu gelişmeyle birlikte birtakım hukuksal ve ekonomik reformlar gerçekleştirilmiş olsa da sinema sektörü bu dönemde de devletten herhangi bir destek almamıştır. Buna rağmen önceki yıllara kıyasla, yerli film ve yapımcı firma sayısında büyük artış meydana gelmiş, 1950-1959 yılları arasında toplam 509 film üretilmiştir (Özgüç, 2014, s. 1020). Bu üretim Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad, Muharrem Gürses ve Memduh Ün gibi kendi çabalarıyla film yapmaya çalışan yönetmenlerin çabalarından kaynaklanmıştır.

1960-1970 yılları arasında Türk sineması yerli film ve izleyici sayısı bakımından çok büyük bir yol kat etmiştir. 1960-1969 yılları arasında toplam 1735 film üretilmiştir (Özgüç, 2014, s. 1020). Bu artışın temel nedeni, izleyici odaklı bir üretim modelinin benimsenmiş olmasıdır. Bu dönemde de herhangi bir devlet desteği söz konusu değildir. Kurulan bölge işletmeciliği ve yıldız kavramı bu dönemde Türk sinemasının üretim biçimine hakim olmuştur. Buna göre bölge işletmecileri, bölgelerindeki seyircilerin talepleri doğrultusunda yapımcılara film yaptırılıp yine filmlerde seyircilerin talep ettiği yıldızlar oynatılmıştır. Bu durum ise birbirini tekrar eden filmler ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sinema sektörünün bu yıllarda karlı bir sektör haline gelmesi ile yapımcı ve yapımevi sayısında önemli artışlar gözlenmiştir. Bu dönemde bazı dernekler ve birlikler kurulmuş ancak başarılı sonuçlara ulaşamamıştır (Tunç, 2006, s. 43-53).

1970-1980 yılları arasında Türkiye'nin politik, ekonomik ve toplumsal hayatında meydana gelen çalkantılar, sinema sektörünü de etkilemiştir. Televizyon yayıncılığının gelişmesi, sinema seyircisi sayısında ciddi bir düşüşe yol açmıştır. Bu gelişmeler, birçok yapımcının ekonomik olarak çöküşüyle ve ciddi sayıda sinema salonunun kapatılmasıyla sonuçlanmıştır. Buna rağmen önceki döneme kıyasla film üretiminde bir artış da meydana gelmiştir. 1970-1979 yılları arasında toplam 2055 film üretilmiştir (Özgüç, 2014, s. 1020).

Yapımcılar, seyirciyi yeniden salonlara çekebilmek amacıyla seks ve arabesk film üretimine yönelmiş ve nitelikli yapımlardan uzaklaşmışlardır. Bu dönemde meydana gelen en önemli gelişme olan Sinema Dairesi Başkanlığı'nın kurulması seks filmleri furyası nedeniyle “sansür” mekanizmasının ağırlaştırılmasıyla sonuçlanmıştır.

1977 yılında Türk sineması ile ilgili yasal düzenlemeler yapmak, yurt dışında film haftaları düzenlemek ve yurt dışında festivallere katılacak olan filmlerin altyazılı kopyalarını hazırlamak gibi görevleri yerine getirmesi amacıyla Kültür Bakanlığı bünyesinde Sinema Dairesi başkanlığı kurulmuştur. 1978 yılında sektörden kişilerin katıldığı Devlet Sinema Kurultayı düzenlenmiş ve sinemanın sorunları ile ilgili konular tartışılmış ve sinema yasası taslağı şekillenmiştir. Ancak Sinema Dairesi'nin hazırladığı yasa tasarısı Meclis'te kabul edilmemiştir. Bu dönemde çıkarılan Denetleme Tüzüğü ile sansür ağırlaşmıştır (Erkılıç, 2003, s. 140).

1980 askeri darbesi, Türkiye'deki her alanı derinden etkilediği gibi sinema sektörünü de etkilemiştir. Bu dönemde yaşanan pek çok olumsuz gelişmeye rağmen bazı olumlu gelişmeler de ortaya çıkmıştır. 1986 yılında çıkarılan “Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu” ile sinema alanında gerekli yasal düzenlemeler yapılmıştır. Filmler ve video kasetlerin resmi bandrol ile tescil edilmesi ve böylelikle telif haklarından yararlanabilmeleri sağlanmıştır. 1989 yılından itibaren belediye paylarından, bandrol ücretlerinden ve kayıt tescil gelirlerinden oranlarla oluşturulan özel bir fon ile sinemaya destek sağlanmaya başlanmıştır (Erkılıç, 2003, s. 140). Böylece 1914 yılından beri kendi olanaklarıyla ayakta kalmaya çalışan Türkiye sineması, bu yasayla birlikte ilk kez devlet desteği almaya başlamıştır. Bu dönemde sinema sektörü açısından meydana gelen bir diğer önemli gelişme de Türkiye'nin 1989 yılında Eurimages destek fonuna üye olmasıdır. Bu üyelikle birlikte, Türkiye'deki ticari-popüler sinema ile Avrupa/sanat sineması belirgin bir şekilde ayrışmaya başlamıştır.

Devlet desteğinin sağlanması ve Eurimages üyeliği gibi olumlu gelişmelere karşın bu dönemde meydana gelen ve Türkiye sinema sektörünü büyük ölçüde olumsuz etkileyen bazı olumsuzluklar da ortaya çıkmıştır. 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan bazı değişikliklerle Amerikan film şirketlerinin Türkiye'ye girmelerine zemin hazırlanmıştır. Bu değişiklik tıpkı Avrupa sineması ve diğer ülke sinemalarında olduğu gibi, Türk sinema

endüstrisinde de büyük tahribatlara yol açmıştır. Türkiye sinema pazarına giren Amerikalı United International Pictures (UIP, Paramount, Touchstone Pictures gibi büyük şirketlerin filmlerinin dağıtıcısı) ve Warner Bross., dağıtım ve gösterim ağlarını ele geçirerek yerli yapımların gösterim olanağını neredeyse yok etmiştir. Bu dönemde (1980-1989) vizyona giren yerli film sayısı 1134'tür ve önceki döneme kıyasla bu sayıda yarıya yakın bir azalma meydana gelmiştir (Özgüç, 2014, s. 1020). Dahası, küresel bir güç olan bu dev holdingler, dağıtım ve gösterim ağlarını tekelleştirdikten sonra -tüm dünyada olduğu gibi- izleyicinin ilgisinin yerli yapımlardan Amerikan yapımlarına kaymasına yol açan büyük bütçeli ve gösterişli yapımları (blockbuster) Türkiye pazarında dolaşıma sokmuşlardır.

1989 yılında dönemin siyasal iktidarının yaptığı bir yasal düzenlemeyle, kotalar kaldırılmış, Amerikan dağıtım şirketleri Türkiye'de büro ve temsilcilikler açıp, aracısız film getirmeye ve göstermeye, sonrasında salonları tek tek ele geçirmeye başlamıştır. Bu kurumlaşma daha ilk yılında etkisini göstermiş ve 1989 yılında 230 Hollywood ve Amerikan dağıtım şirketlerinin dağıttığı yapıma karşı 12 yerli film gösterime girebilmiştir. On yıl sonra bu rakamlar 275'e 12 Türk film şeklinde gerçekleşmiştir. Salonuyla, seyircisiyle ele geçirilmiş bir ülke sinemasının ayakta kalma, kendini var etme sorunu her türlü sorunun üzerindedir. Dönem, Türk sineması için bir anlamda ölüm-kalım dönemi haline gelmiştir (Karakaya, 2004, s. 67).

1990'lı yıllarda sinema sektöründe yaşanan krizlerin temel nedenleri, 80'li yılların sonunda Türkiye pazarına girmiş olan dev Amerikan holdingleri ve kota engeli kaldırıldığı için piyasada büyük bir enflasyon yaratan Amerikan yapımları karşısında yerli yapımcıların mücadele gücünün olmamasıdır. Bu krizin yegane çözümü ise devlet desteği olarak görülmüştür. Öyle ki bu dönemde üretilen ve gösterim şansı bulan yerli yapım sayısı sadece 417'dir (Özgüç, 2014, s. 1020). Bu üretim miktarı bile yerli yapımların Amerikan majörleri karşısında hiçbir destek olmadan ayakta kalamayacağının göstergesi olmuştur. Devlet desteği odaklı bu çözüm tartışmaları ise 2004 yılında çıkarılan "5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun"la birlikte amacına ulaşmış ve 2005 yılından itibaren yerli filmler belli oranlarda devlet desteğinden yararlanmaya başlamıştır. Bu destekle birlikte Türkiye'de yerli film üretiminde önemli bir artış sağlanmıştır. 2002 yılında sadece 9 yerli film vizyona girmişken, 2016 yılında bu sayı

135'e çıkmıştır (EK-3). Böylece bu yapımlara on dört yılda toplam 7.467.009 TL. destek sağlanmıştır.

Günümüzde yerli yapımlara Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın dışında, Anadolu Kültür ve İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali ortaklığıyla kurulan Yeni Film Fonu (İKSV, 2018, s. 2) da destek vermeye başlamıştır. Bunların dışında yerli yapımların yararlanabildiği ulusal olmayan-resmi tek destek ise Eurimages Destek Fonu'dur.

4.3.1. Eurimages üyeliği ve yerli sinema

Türkiye 1987 yılında Avrupa Topluluğu'na tam üyelik için başvurdu. Topluluk Komisyonu ise tam üyelik başvurusunu erken bularak kültür dahil belli alanlarda Türkiye ile ilişkilerin daha da geliştirilmesi konusunda telkinde bulundu. Türkiye bunun ardından ortak film yapım fonu Eurimages'a üye oldu (Ulusay, 2003, s. 60). Komisyonun bu telkininden anlaşılacağı üzere, bu fonun kültürel bir misyonu bulunmaktadır. Türkiye açısından bu fon, Avrupa Birliği tam üyeliğine uzanan sürecin bir parçası olarak değerlendirilirken, Avrupa Birliği açısından ise Avrupa kültürünün sinema yapımları aracılığıyla yayılması anlamına gelmektedir. Çünkü Avrupa Birliği, ortak kültürel değerlerin inşa edilmesi esasına dayanır.

Komisyonun bu telkini üzerine Türkiye, Avrupa Sineması Destekleme Fonu olan Eurimages'a 28 Şubat 1990 tarihinde üye olmuştur. Türkiye'nin bu fona üyeliği, 1970'lerde başlayıp 1990'lı yıllarda daha da şiddetlenen yapım sektöründeki krizin yoğun olarak hissedildiği bir dönemde gerçekleşmiştir. Bu uzun süreçte yerli yapımları krize sokan faktörler kısaca şunlardır: Amerikalı UIP ve Warner Bross. şirketlerinin hiçbir aracı şirket ve kota olmadan Türkiye'ye getirdiği gösterişli yapımlar ve bununla bağlantılı olarak yerli yapımların cazibesini kaybetmesi, seyirci beğenisi ve profiline değişmesi, dağıtım ve gösterim ağlarının yine bu şirketler tarafından tekelleştirilmesi ve son olarak özel televizyon kanallarının sayısındaki artış.

Yerli yapımların sayısının tükenme noktasında geldiği bu süreçte, Eurimages, Türkiye'deki yapımcılar için hayati bir kaynak olmuştur. 1980'lerin sonunda Türkiye'de sinemanın derin bir kriz içinde bulunduğu hatırlatan Türkiye'nin o dönem Eurimages temsilcisi Faruk Günaltay'a göre, Eurimages öncelikle birçok kişiye moral vermiştir. Günaltay, "Yoksa sinema alanı tamamen terk edilecekti" demekte ve Eurimages üyeliğinin

sonuçlarının değerlendirirken şu yorumu yapmaktadır: “Hem iyi hem kötü bir yanı, Türk sinemacıların Avrupa ülkelerinin sinema sektöründen ne kadar kopuk olduklarını ortaya koydu. Bir içinde dönüklük vardı. Bu açıdan bu ortak yapımlar zorunluluğu, Eurimages’den faydalanabilmek için birkaç tane pencere açmaya sebep oldu” (Ulusay, 2005, s. 332). SESAM (Sinema Eserleri Sahipleri Meslek Birliği) Başkanı Kadri Yurdatap da Türk sinemasının o dönemki durumu ve Eurimages üyeliği hakkında şu tespitlerde bulunur (Akt. Ulusay, 2003, s. 75):

90 öncesi ve 95 yıllarında, sinemamız iki defa hiç film çekemeyecek duruma gelmiştir. İlk fırtınadan Kültür Bakanlığı’nın yardımlarıyla çekilen 7-8 filmle bir çıkış trendi yakalayarak kurtulmuştur. İkinci ve son fırtınadan ise Türk sinemasını kurtaran Eurimages olmuştur. 1996 ve 1997 yıllarında çekilen filmlerin %80’i Eurimages desteklidir.

Türkiye, Eurimages destek fonundan en çok yararlanan ülke sıralamasında 38 üye ülke arasında 7. sırada yer almaktadır (Yavuz, 2012, s. 84). Türk yönetmenler, Eurimages destek fonundan 1990 yılından 2018 yılının sonuna kadar toplam 93 proje için destek almıştır. Bu projelerin diğer ortak yapımcıları Fransa, Almanya, Yunanistan, İsveç, İsviçre, Polonya, Çek Cumhuriyeti, İspanya, Hollanda, Macaristan, Belçika, Romanya, İzlanda, Bulgaristan, Kıbrıs, Portekiz, İngiltere ve Bosna-Hersek’tendir (EK-5). Türk yönetmenlerin 2018 yılı sonuna kadar almış olduğu destek miktarının* toplamı ise 19.010.717 Euro’dur (EK-6). Bu miktar, devletin yerli yapımlara 14 yılda (2002-2016) 135 projeye sağladığı 7.467.009 TL’lik desteği göz önüne alındığında, Eurimages’ın yerli yapımlar ne kadar önemli bir destek olduğu ortaya çıkmaktadır.

Eurimages, önceki bölümde belirtildiği üzere, bu yapımların üretim sürecini desteklerken aynı zamanda dağıtım ve gösterimlerinin gerçekleştirilmesi sağlamak için de bir takım destekler sunmaktadır. Bu desteklerden ise dağıtım firmaları ile sinemalar yararlanabilmektedir. 2016 yılına kadar Türkiye’den bu gösterim desteğinden, 18 farklı şehirlerden toplam 25 sinema yararlanmıştır (EK-7). Bu gösterim ağı sayesinde sanat ya da Avrupa sineması olarak nitelendirilen yapımlar, Türkiye’deki seyircilere ulaştırarak hem

* Bu yapımların bazıları çeşitli nedenlerle ya gösterime girmemiş ya da fondan almaya hak kazandıkları destekten vazgeçmişlerdir. Bakınız EK-6.

Avrupa sinema pazarını genişletmekte hem de bu yapımlar yoluyla Avrupa kültürünün yayılmasına olanak sağlanmaktadır.

Yapımlar bu dağıtım ve gösterim desteklerinin yanı sıra ortak yapımcıların vatandaşı oldukları ülkelerde de gösterilmektedir. Yapımcılar, dağıtımçılar, diğer Eurimages üye ülkeleri ve sinemalarını destekleyen Avrupa organizasyonları bu şekilde bir araya getirilerek geniş bir ağ oluşturulmaktadır. Bu organizasyon sayesinde Amerikalı majörlerin küresel dağıtım ve gösterim tekellerine karşı mücadele edilmektedir. Bu da Türkiye gibi sinema endüstrisi pek gelişmemiş olan ülkelerdeki yapımlarının bir nebze de olsa ulusal sınırları aşarak uluslararası arenada tanınmasına yardımcı olmaktadır. ve Böylece yukarıda zikredilen Türkiyeli pek çok yönetmen, yapımlarıyla Cannes, Sundance, Venedik, Berlin gibi uluslararası, İstanbul, Antalya, Adana gibi ulusal film festivallerden de ödüller alınmasına zemin hazırlamaktadır.

Bu destekten yararlanmış olan ve sanat sineması bağlamında “auteur” olarak nitelendirilen bazı yönetmenler ise şunlardır: Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Emin Alper, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Özcan Alper, Ferzan Özpetek, Semir Aslanyürek, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman, Atıf Yılmaz, Erden Kıral, Ömer Kavur, Uğur Yücel, Handan İpekçi, Ali Özgentürk, Tunç Başaran, Reis Çelik, Barış Pirhasan, Yavuz Turgul, Ömer Kavur ve Mustafa Altıoklar (EK-5). Bu yönetmenlerin bazıları bu yapımlarda ikinci ya da üçüncü yapımcı olarak da yer almıştır.

Bugüne kadar kendisinin yönettiği üç, yapımcı olarak da iki film için Eurimages’den yardım alan Ömer Kavur, fondan alınan desteğin önemli bir miktar olduğunu belirtmektedir: “Biz başka yerden bulamayız bunu. Bizim tarzımızda film yapan insanlar, biraz kişisel biraz sanatsal tanımına giren filmleri yapan kişilerin hiçbir yerden para bulma şansları yok.” İlk ve ikinci filmini Eurimages desteğiyle gerçekleştiren yönetmen Barış Pirhasan da ‘O destek olmasaydı yapılamayacak bir sürü film vardı’ demektedir ve fondan gelen nakit paranın önemine dikkat çekerek Eurimages’ın bu konuda neredeyse belirleyici bir hakkı bulunduğunu belirtmektedir. 1950’lerden bu yana film çekmeyi sürdüren ve şimdiye kadar iki filmi için Eurimages’den yardım almış olan Türk sinemasının eski kuşak yönetmenlerinden Atıf Yılmaz ise ortak-yapım fonunun yararlı olduğunu kaydetmekte ancak şu değerlendirmeyi yapmaktadır (Akt. Ulusay, 2005, s. 336-337):

Olumlu bir etkisi oluyor. Çünkü bir fakir bir sinemayız. Ama aslında önemli değil. Bütçenin yüzde 15'ini veren bir kurum önemli olamaz. Ama biz maalesef işi ucuzlatıp sadece o parayla, birazda bulduğumuz üç-beş kuruşla film bitirmeye çalışıyoruz. O zaman bizim için önemli hale geliyor. Halbuki Batı'daki Eurimages üyeleri için bunun çok fazla önemi yok.

Eurimages gibi ortak yapımlar ülkelerin sanatsal ve teknik kalitelerini yükseltmeleri için bir olanak sağlarken, ortak ülke kültürleri arasındaki ilişkileri yoğunlaştırmakta ve üretilen filmlerin daha iyi standartlarda olmasına imkân tanımaktadır. Bu çerçevede Eurimages fonundan destek alan yapımların yönetmenleri de fonun Türkiye sineması açısından önemini sıklıkla vurgulamışlardır. Yapımcı-yönetmen Bilet İlhan Belgin “Türk sinemasında sesin önemi ortak yapımlar sayesinde gelişmiş, sesli film deneyimi ve elemanları kazanılmıştır. Teknik standartlar yükselmiştir. Stüdyo ve laboratuvarlar donanım olarak yenilenmiştir (Altunç, 2008, s. 37). Günaltay’a göre “ortak yapımlar sayesinde sesli çekim alışkanlığı yerleşti ve hatta sistematize bir şekilde gelişmeye başladı”. Yönetmen Semih Kaplanoğlu da “teknik ve üst düzey malzemenin filmlerimize artistik katkı sağlayabilmesi için” Eurimages destekli ortak yapımlara talep gösterdiklerini ifade etmektedir (Tuncayengin, 2016, s. 186). Reis Çelik de Türkiye’de sinemacıların bu süreçte ortak-yapımı ve sesli film çekmeyi öğrendiklerini, sinema teknolojisinin geliştiğini ve laboratuvar standartlarının yükseltildiğini ifade etmektedir. Çelik’e göre (Akt. Ulusay, 2005, s. 338), ortak-yapım sürecinde ortaya çıkan işbirliği sırasında yabancı ekibin talepleri standartların yükselmesinde etkili olmaktadır: “Örneğin bir Fransız sesçi geliyor, şu koşullarda çalışırım diyerek standartlarını koyuyor ve anlaşmayı ona göre yapıyor: şu koşullarda şu kadar saat çalışırım, şu teknik imkanları isterim. O sayede bir standart oluşturuyor”.

Eurimages, Türkiye’de yalnızca filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerini değil aynı zamanda “popüler/eğlence sineması” ile “sanat sineması” farklılığının belirginleşmesine yol açmıştır. Özellikle eğlence sineması Amerikan yapımlarıyla özdeşleştirilirken sanat sineması ise Avrupa yapımları ile özdeşleşmiştir. “Amerika’nın büyük bütçeli, albenili, yıldız oyunculu, yapım özellikleri ve dağıtımı ile güçlü sinemasına karşılık Avrupa Sineması, Auteur yönetmenleri ile karşı durmaya çalışmaktadır” (Pösteği, 2005, s. 4). Türkiye’de popüler sinema 1950’li yıllardan sonra Yeşilçam sinemasındaki yıldız oyuncular, başta

melodramlar olmak üzere belli türlerle ortaya çıkmış 1980’li yılların sonuna kadar devam etmiştir. Buna karşılık “sanat sineması” uyuşmaları gösteren yapımlar ise 1960’lardan 80’li yılların başlarına kadar çekilen az sayıda filmle sınırlı kalan ve genellikle “toplumsal gerçekçi” ve “kadın filmleri” ve yapımlardır.

Fransa’da sinema öğrenimi gören Alp Zeki Heper’in sansür kurumunca reddedilen ve kendisinin “anılarla ilgili, zor anlatımı olan bir film” diye tanımladığı Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri (1966), Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı, iki ayrıksı örnek olarak anımsanmalıdır. Ayrıca, ana akım sinemadan farklılaşma çabaları olarak [...] İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin izlerini gördüğümüz, 1960’ların başı ile 1970’lerdeki “toplumcu gerçekçi” akımlar ile bunlara ve başka yaklaşımlara filmleriyle katkıda bulunan Refiğ, Erksan ve Güney gibi yönetmenler de “sanat sineması” çerçevesinde ele alınmalıdır (Kameraarkası, 2018).

“Kadın filmleri” ise 1980’lerin başından itibaren ortaya çıkmıştır. Bu filmler her ne kadar feminist hareketten beslenmiş olsa da erkek bakış açısını yansıttıkları iddiasıyla sıklıkla eleştirilere maruz kalmış yapımlardır.

[...] Ağırlıklı olarak kentli kadın karakterleri ve onların yaşadıkları sorunları anlatılarının merkezine taşımaları yaptıkları filmleri birer “kadın filmi” olarak değerlendirmek için yeterli bir neden sayılmalıdır. Yeşilçam döneminin “kadın melodramları”ndan farklı olan bu gerçekçi filmler, yerli sinemanın, hem salonlarda hem de video kaset üzerinden kadın seyirci ile yeniden buluşmasını sağladı. Yeşilçam’ın Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi yıldızlarını daha öncekilerden farklı kadın kimlikleriyle perdeye getiren “kadın filmleri”, diğer yandan Müjde Ar’la kendi yıldızını ortaya çıkardı. 1980’lerin “kadın filmleri” arasında, Atıf Yılmaz’ın, senaryolarını Başar Sabuncu’nun yazdığı Adı Vasfiye (1985) ve Ahh Belinda (1986) ile gene Yılmaz’ın Mine (1982) adlı filmlerini özellikle anmak gerekir. Dönemin “kadın filmleri”ne yöneltilen en yaygın eleştiri, kadın hareketinin gündeminde birçok konu olmasına karşın, bu filmlerin kadınların özgürleşme mücadelesi üzerinde dururken daha çok cinselliğe vurgu yaptıkları noktasındaydı (Kameraarkası, 2018).

Bunlar dışında bir “sanat filmi” geleneğinden söz etmek pek mümkün değildir. Ancak Türkiye’nin 1989 yılındaki Eurimages üyeliği ile birlikte Türkiye’de “sanat sineması” dolaysız bir biçimde gündeme gelmiştir. Günümüzde de önemli uluslararası festivallerde başarı gösteren yapımlar “sanat sineması”nı örnekleyen yapımlardan oluşmaktadır.

Eurimages’ın yerli sinemaya olan etkileri konusunda ise farklı yaklaşımlar söz konusudur. Bu yaklaşımlardan bazıları Eurimages’ın genellikle politik filmleri ve oryantalist temsilleri desteklediğini öne sürerken, benzer bazı yaklaşımlar da bu yapımların ulusal olmadığını çünkü ulusal kültürü yansıtmadığını iddia eder. Bu olumsuz yaklaşımlara karşın, fonun yerli sinemanın gelişimine önemli katkıları olduğuna yönelik tezler de söz konusudur. Bu tezler ise fonun farklı bakış açılarını desteklediğini, kültürel ve politik ifadeye olanak sağladığını öne sürmektedir.

“Sanat sineması”nın özelliklerine uygun olarak, Türk sinemasında daha önce perdeye taşınmamış yeni toplumsal ve cinsel kimliklerin hikayelerinin anlatılmaya başlanması, çok kültürlülük olgusunun konu edinen, politik yönleri olan filmlerin yapılması ile Eurimages desteği arasında bir ilişki kurulup kurulamayacağı konusunda farklı değerlendirmeler söz konusudur (Ulusay, 2005, s. 349). Örneğin Pösteki (2005, s. 4), politik içerikli yapımların fondan daha fazla destek aldığını iddia etmektedir:

1990 sonrası sinemadaki iki farklı yönetmen tipi ve iki farklı yönelim Türk sinemasının çizgisini belirlemiştir: Popüler filmler çevirerek gişe başarısını ön planda tutan bir kuşak ve de kendi dilini, sinemasal özelliklerini yerleştirmeye çalışan kuşak. Popüler film çeviren yönetmenlerin Eurimages ile yolu fazla kesişmemektedir. Yeni sinemaya giren bazı genç yönetmenlerin ise mümkün olduğunca gişeden, yapımcılardan ve yardımlardan uzak kalarak film çevirdiklerini görmekteyiz. Eurimages’ın desteklediği -ya da fona başvuran demek daha doğru olacaktır- sinemacılar arasında eski kuşak yönetmenlerin ve politik içerikli film yapan yönetmenlerin olmaları dikkati çekmektedir. Batı oryantalizmine sahip filmler çevirerek kariyerine başlayan Ferzan Özpetek yine Eurimages’a sık başvuran bir yönetmendir.

Ferzan Özpetek’in filmlerinde Türkiye’nin oryantalist bir bakışla temsil edildiğini ve Eurimages tarafından desteklenin aslında bu olduğunu ileri süren Pösteki; “Filmlerinde oryantalizm ile Türkiye’ye dair vurguları okuyabilmek mümkündür. Yine de Avrupalılığı

Türk halkına anlattığını söyleyememekteyiz. Hamam'da (1996) eski sokaklar, evler, vapur ve hamam ile bambaşka bir İstanbul çizerken; Harem Suare'de (1998) ise Batılıların kafasındakine uygun bir mekan yaratmıştır. Kameranın açıları, ışık, öykü anlatımı, imgeler ile anlam yaratma, renk ve mekan kullanımı gibi öğelerde Avrupalı olan ve yarattığı Türkiye ile de oryantalist Batı bakışını tekrar eden Ferzan Özpetek, Avrupalı filmler yapsa da; filmlerinde Avrupalı Türk modeli oluşturmamıştır (Pösteği, 2005, s. 5).

Benzer bir eleştiride bu tür ortak yapımların ne ölçüde ulusal olduğuyla ilgilidir. Gürata (2000), örneğin Barış Pirhasan'ın "Usta Beni Öldürsene" (1997) filminin İngilizce olarak çekilmesi ve Türkçe altyazı ile gösterime girmesi nedeniyle ulusal film olmadığı konusunda eleştiriler yapıldığını belirtir. "Bu filmlerin Türk kültüründen ziyade, Avrupa kültürünü yansıttığı" ileri sürülmektedir. Zira bu filmler Türk halkının yaşantısından ziyade Batılı ülke halklarının yaşamına dair hikâyeler anlatmakta, %90'ının Türk filmi özelliği taşıması sadece isimleri nedeniyle olmaktadır. Bu filmlerde yer alan balolar, içilen biralar, danslı davetler, caz müzik dinleyen insanlar, dans ve müzik salonları Türk toplumun o yıllarda içinde bulunduğu durumdan ve toplumsal sıkıntılardan o kadar uzaktır ki dönemin yazarlarından Kemal Or bir yazısında "Ne zaman konusu, karakterleri ve ele aldığı sorunlarla gerçek bir Türk filmi izleyeceğiz?" diye sormaktadır (Akt. Altunç, 2008, s. 42).

Barış Pirhasan filmlerinin ulusal kültürü yansıtmadığı eleştirilerine, "bireysellik" bağlamında yanıt verir (Özcan, 2005, s. 189):

Türk sineması kesinlikle bir Avrupa sinemasıdır: Kaynaklara bakın, ben dahil olmak üzere yapımcıların nelerden etkilendiğine bakın. Bu, Avrupa sinemasında er ya da geç adlandırılacak olan yeni bir soluktur. Türkiye çok farklı kültürel bir bölge gibi görünse de Türk sineması Avrupa sineması bağlamında idrak edilmelidir. Önemli olan, her bireysel çalışmanın kişinin kendi kültürünü yansıtmasını beklemememiz gerektiğidir.

Eurimages'ın Türkiye'de sanat sineması yapan insanların önünü kesinlikle açtığı, bu fon olmasaydı Ömer Kavur ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin projelerine kimsenin yatırım yapmayacağını ileri süren Çelik, "Eurimages desteği olmadan 'Hoşçakal Yarın' filmini yapamazdım" diyerek bunun nedenini şöyle açıklamaktadır: "Çünkü Türkiye'de zaten yapımcım yok. Hiçbir televizyon, hiçbir yapımcı "sen siyasi film yapıyorsun, al şu parayı da bu filmi yap" demez. Demeye cesaret edemezdi, çünkü bunun bedelini

karşılayamayacağını bilir.” Çelik, Eurimages’ın, Türk sinemasının Avrupa ülkeleri tarafından fark edilmesine yol açmasının yanı sıra, Türkiye’de bağımsız, yeni bir sinema yaratmaya yönelik girişimin de çok önemli bir destekçisi olduğunu iddia etmektedir. “Sanat sineması”nın kişisel bir sinema olduğunu ifade eden Ömer Kavur da böyle bir etkiden söz edilebileceğini belirterek Eurimages’ın daha farklı, sinema adına daha nitelikli yapımlar ortaya koymak isteyenlerin başvurduğu bir kurum olduğuna işaret etmektedir. Kavur’a göre, Türk sinemasında Eurimages desteğiyle yapılan filmler arasında nitelik açısından çok başarılı olanlar bulunmaktadır. Türkiye’den Eurimages’a yönetmenlerin kişisel dünya görüşlerini yansıtan “auteur” projelerin ve çoğu zaman da eleştirel projelerin başvurduğunu belirten Faruk Günaltay, yeni sürecin Türk sinemasına bir ilham özgürlüğü getirdiğini söylemekte ve politik yanı öne çıkan filmlerle ilgili olarak “Toplumdaki yaratıcılar böyle projeler ortaya koyuyorsa demek ki toplum bir hesaplaşma ihtiyacı duyuyor” demektedir (Ulusay, 2005, s. 336-351).

Bu tartışmaların kaynağı aslında fonunun kültürel hedeflerinin ve Türkiye sinemasındaki yeni yönelimlerin bir sunucudur. Fon zaten Avrupa sinemasının desteklenmesini hedeflerken, fondan yararlanmak isteyen yapımların da hem fonun kültürel değerleriyle uyum içinde olmasını hem de “sanat sineması”nın uylaşımlarını yansıtan özgün projeler olmasını şart koşmaktadır. Bu durumda fondan destek almış olan yapımların anlatı özellikleri, ele aldıkları konuları ve temaları bakımından sanat sinemasının özelliklerini zaten yansıtacaktır. Türkiye’de de 1990’larla birlikte yetişen yeni yönetmen kuşağının (Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Emin Alper, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Özcan Alper gibi) kendi düşünce dünyalarını, politik görüşlerini ve duruşlarını “sanat sineması” uylaşımlarıyla yapımlarına yansıtmaları da hem kaçınılmaz hem de doğal bir süreçtir. Bu yapımların ulusal olup olmadığı konusunda yapılan eleştiriler ise küreselleşme sürecinin ulusal kültürlerle olan etkisini göz önünde bulundurmamaktadır. Önceki bölümlerde tartışıldığı üzere, ulusal sinema kavramı, günümüzde bir jenerik ifade olmaktan öteye geçmemektedir.

Sinemanın Türkiye’de 1914 yılında başlayan serüveni 1980’li yılların ortalarına kadar devlet desteğinden mahrum bir şekilde ayakta kalmaya çalışarak devam etmiştir. Yaklaşık yetmiş yıllık bu süre zarfında yapımcılar, Türkiye özgü bir takım yöntemler geliştirerek üretimlerini devam ettirmeye çalışmışlardır. Ancak 1980’lerde Amerikan şirketlerinin ve

yapımlarının ülkeye girmesi, yerli yapımcılar için büyük bir krizin doğuşuna yol açmış ve yerli sinema üretimi durma noktasına gelmiştir. Yine aynı tarihlerde gerçekleşen Türkiye’nin Eurimages  yeli i ise bu krizin atlatılmasında önemli bir faktör olmuştur. Eurimages destek fonu, yerli yapımlar açısından önemli bir kaynak olmanın yanı sıra Türkiye’de, “sanat sineması” olgusunun yerleşmesinde de büyük payı vardır. Fon, 2018 yılına kadar Türkiye’den hatırı sayılır projenin yapımına destek sağlamıştır. Benzer şekilde film dağıtım firmaları ve sinema salonları da fondan destek alarak, birçok Avrupa yapımı Türkiye seyircisiyle buluşturmuştur. Ancak fondan destek alan bazı yapımlar ulusal nitelikleri, konuları, temsilleri ve toplumsal “duyarlılıkları” gibi konularda eleştirilmektedir. Buna karşın fondan destek alan ve günümüzde Türkiye sinemasını uluslararası arenada temsil eden birçok “auteur” yönetmen, fonun hem kendi yapımları hem de Türkiye sineması için olan önemine vurgu yapmaktadır.

5. YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde *Araştırmanın Modeli, Evren ve Örneklemi, Veri Toplama Aracı ve Süreci* başlıklarına yer verilmiştir.

5.1. Araştırmanın Modeli

Çalışmanın literatür bölümünde ele alınan farklı bakış açıları ve yaklaşımlar, ulusötesi sinemanın genel özelliklerinin belirlenmesine olanak sağlamıştır. Eurimages destekli yapımların ulusötesi özelliklerinin belirlenebilmesi için nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılarak yapılandırılmıştır.

Yıldırım ve Şimşek (2011, s. 39), bilimsel çalışmalarda *nitel araştırmaların* bir şemsiye kavram olarak kullanılmasından ve bu şemsiye altında yer alabilecek birçok kavramın değişik disiplinlerle yakından ilişkili olmasından dolayı nitel araştırmanın genel geçer bir tanımının yapılmasının güç olduğunu aktarırlar. Kavramın doğasından kaynaklı bu güçlüğü rağmen Bouma ve Atkinson (1997, s. 206), nitel araştırmaları şu şekilde tanımlar: “İstatistiksel işlemler veya sayısallaştırma yöntemleri olmadan sonuç elde eden sosyal bilimler araştırmasıdır.” McMillan (2004, s. 9) da nitel araştırmaların genellikle doğal olay ve ortamlarda gerçekleştirildiğini ve anlamlandırılmalarının ise sözel anlatılar ve gözlemlere dayandığını belirtir.

Bu çalışma kapsamında Eurimages destekli yapımların ulusötesi özelliklerinin belirlenmesi, konu hakkındaki mevcut durumu betimlenmesini gerektirmektedir. Bu nedenden dolayı çalışmada *durum analizi* yöntemi ile birlikte *betimsel analiz* yöntemine de başvurulmuştur.

Durum çalışması (case study), araştırmanın hem ürünü hem de nesnesi olabilecek nitel araştırma içerisindeki bir desen türüdür. Durum çalışması araştırması, [...] belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel-işitsel materyaller ve dokümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda araştırmacı her bir durumu incelemek için temalar, konular veya belli durumlar belirleyebilir. Bir durum çalışmasının bulgular bölümü hem bir durumun betimlenmesini hem de durum çalışmasında

araştırmacının ortaya çıkardığı tema veya konuları içerecektir (Creswell, 2013, s. 96-98). Nitel araştırmacılar, olayları bağlamı içerisinde inceler. [...] Durumlara egemen olan ilişkiler ağını kendi doğal ortamında yorumlamaya veya bunların anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışır (Neuman, 2012, s. 224).

Nitel yöntemle dayalı çalışmalarda verilerin analizinde genellikle üç yöntem kullanılır. Bunların ilki, nitel verilerin özgün haline mümkün olduğunca bağlı kalındığı ve gerektiğinde doğrudan alıntılarının yapıldığı *betimsel analiz* yaklaşımıdır. İkincisi, verilerin betimsel bir yaklaşımla sunulmasının yanı sıra bazı temalar belirlenerek temalar arasında ilişkilerin kurulduğu yaklaşımdır. Son yöntem ise araştırmacının betimleme ve tematik analizin yanında kendi yorumlarını da kullanarak yaptığı veri analizidir. Yıldırım ve Şimşek (2008, s. 221) son olarak, bu üçünün bir arada kullanıldığı veri analizi yöntemlerinin bulunduğunu belirtir. Diğer bir deyişle analiz türlerini oluşturan bu üç yöntem arasında kesin sınırlar olmadığı ifade edilmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda bu çalışmada, *betimsel analiz* yöntemiyle veriler analiz edilmiştir. Bu analiz yönteminde elde edilen veriler belirli temalara göre sınıflandırılır, özetlenir ve yorumlanır. Betimsel analiz dört aşamadan oluşur (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 224):

1. Betimsel Analiz İçin Bir Çerçeve Oluşturma: Araştırma sorularından [...] ya da araştırmanın kavramsal çerçevesinden yola çıkılarak veri analizi için bir çerçeve oluşturulur. Burada verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenir.
2. Tematik Çerçeveye Göre Verilerin İşlenmesi: Bu aşamada, daha önce oluşturulan çerçeveye göre elde edilen veriler okunur ve düzenlenir. Buna göre bazı veriler dışarıda kalabilir ya da önemli olmayabilir. Ayrıca bu aşamada, daha sonra sonuçlar yazılırken kullanılacak doğrudan alıntılar da seçilir.
3. Bulguların Tanımlanması: Düzenlenen veriler tanımlanır ve gerekli yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenir.
4. Bulguların Yorumlanması: Tanımlanan bulguların açıklanması, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması bu aşamada yapılır.

Betimsel veri analiz yönteminin bu tanımı ve özellikleri ışığında, çalışmanın veri analiz süreci için şu yöntem izlenmiştir: Yerli yapımların her zaman ulusal sinema kategorisinde

tanımlanamayacağını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, bu yapımların ulusötesi niteliklerinin neler olduğu ortaya konulmaya çalışmaktadır. Bunu gerçekleştirmek için çalışmanın soruları ve kavramsal çerçevesinden yola çıkarak verilerin analizi için gerekli olan temalar oluşturulmuştur. Bu temalar, veri toplama aracı olarak yapılandırılan parametrelerle de organik bir bütünlük içindedir. Bu ana temaların altında ise çalışmanın amacına uygun olarak detaylandırılmış alt temalar bulunmaktadır. Oluşturulan temalar şu başlıklar altında analiz edilip yorumlanmıştır:

1. Yapımların Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller Açısından Analizi

- 1.1. Finansal Destek Analizi
- 1.2. Sanatçı ve Teknik Kadro
- 1.3. Dağıtım ve Gösterim Pratikleri
- 1.4. Ödüller

2. Yapımların İçerik Kodları Analizi

- 2.1. Anlatı Yapısı Analizi
- 2.2. Tema Analizi
- 2.3. Zaman ve Mekan Analizi
- 2.4. Oyuncuların/Karakterlerin Kimlik Analizi
- 2.5. Dil Analizi
- 2.6. Müzik Analizi

3. Fonu'nun Kültürel Hedefleri Açısından Yapımların Analizi

- 3.1. İnsan Hakları Bağlamında Filmlerin Söylemi Analizi
- 3.2. Kimlik Temsilleri (Kültürel Kimlik ve Cinsiyet Kimliği) Analizi

Söz konusu bu temalar, “ulusötesi sinema” kavramsallaştırmasını destekleyen özelliklerin ya da kodların belirlenmesi amacıyla yapılandırılmış bir diğer parametredir. Çalışmanın örneklemini oluşturan on yapımdan elde edilen verilerden hangilerinin Türk ulusuna (dil, kimlik, kültür, tarih, vatan vs.) ait olmayan (ötekine ya da yabancıya ait olan) kodlar olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Diğer bir deyişle, yapımlardaki ulusallı milliyetçi olmayan görünüm, temsiller, söylemler ya da kısaca imgeler, bu temalar çerçevesinde analiz edilip yorumlanmıştır. Araştırmacı gerekli gördüğü noktalarda

çalışmanın ruhuna uygun olarak kimi alıntılara yer vererek yapılan betimlemeleri netleştirmeye ve desteklemeye çalışmıştır.

Fonun kültürel hedefleri ile ilgili olan üçüncü analiz bölümünde, Eurimages destek fonunun başvuru kriterlerden olan insan haklarına uygunluk ile kültürel çeşitlilik ve cinsiyet eşitliği gibi değerlerin yapımlarda nasıl ele alındığı, nasıl bir bağlam içinde ortaya çıktıkları analiz edilmiştir. Bu analiz sürecinde Avrupa Birliği'ne (ya da genel olarak Avrupalı toplumlara) ait olan bu sosyal ve kültürel değerlerin doğruluğu ya da yanlışlığından ziyade, yapımların anlatısında bu kriterlere atfedilen değer/önem analiz edilmeye çalışılmıştır.

5.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Eurimages fonundan destek alan Türk/Türkiyeli yönetmenlerin yapımları oluşturmaktadır. Fondan hangi yapımların destek aldığını bulmak amacıyla, fonun internet sayfasındaki* “Co-production funding history” sekmesinden yıl bazlı tarama yapılmıştır. Yapılan taramaya göre Türkiye'nin fona üye olduğu 1990 yılından 2018 yılına kadar Türk/Türkiyeli yönetmenlerin fondan destek alan yapımlarının sayısının 93 olduğu belirlenmiştir. Bu yapımların 2'si belgesel, 91'i de kurmaca türündedir. Örneklem için yalnızca kurmaca türündeki yapımlar ele alınmış, belgesel ve animasyon türündeki yapımlar çalışmanın amacına uygun olmadığı için örneklem dışında bırakılmıştır. Söz konusu 91 kurmaca yapımın oluşturduğu evrenden örneklem belirlemek için de nitel çalışmalarda sıklıkla kullanılan *amaçlı örnekleme* veya diğer adıyla yargısal örnekleme yöntemine başvurulmuştur. Çünkü nitel çalışmalarda sayılardan (nicelikten) ziyade, veri yoğunluğu ve doygunluğu (saturation) önem taşımaktadır. Bu amaçla, çalışmanın evrenini oluşturan Eurimages destekli Türk/Türkiyeli yönetmenlerin yapımlarından en zengin veriyi sağlayacak olan on yapım, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Örnekleme sürecinde, 2018 yılı ve öncesinde destek almış ancak henüz gösterime girmemiş olan yapımlar değerlendirmeye alınmamıştır.

Amaçlı örnekleme veya diğer adıyla *yargısal örnekleme*, araştırmaya dahil edilecek olan birimlerin belli özelliklerine göre veya araştırmacının kendi kararı ve sağduyusuna göre seçilmesi sürecidir. Bu süreçte araştırmacı, araştırmaya dahil edeceği birimlerin ait olduğu

* <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>

evren hakkında kapsamlı bilgiye sahiptir (Böke, 2009, s. 125). Böylece araştırmacı tercihini ortaya koyarak, araştırmanın amacına en uygun ve en zengin veriyi sağlayabilecek birimleri seçebilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 107-115).

Amaçlı örneklem yönteminde temel amaç, araştırmanın konusunu oluşturan kişi, olay ya da durum hakkında ve belirli bir amaç doğrultusunda derinlemesine bilgi toplamaktır (Maxwell, 1996).

Özetle, bu çalışmanın evreni 1990-2018 yılları arasında Eurimages fonundan destek alan Türk/Türkiyeli yönetmenlerin yapımları oluşturmaktadır. Bu evrenden hareketle, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen ve çalışmanın örneklemini oluşturan yapımlar ile bu yapımların yönetmenleri ve destek aldıkları yıllar şöyledir;

1. Çıplak/Nude (Ali Özgentürk, 1990*)
2. Mavi Sürgün/ L'Exil Bleu (Erden Kıral, 1991)
3. Sen De Gitme/Please Don't Go (Tunç Başaran, 1995)
4. Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene (Barış Pirhasan, 1996)
5. Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2000)
6. Çamur (Derviş Zaim, 2002)
7. İklimler (Nuri Bilge Ceylan, 2004)
8. Labirent (Tolga Örnek, 2010)
9. Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper, 2010)
10. Grain/Buğday (Semih Kaplanoğlu, 2014).

5.3. Veri Toplama Aracı ve Süreci

Bu çalışmada, “ulusötesi sinema” (transnational cinema) kavramsallaştırmasının referansları göz önünde bulundurularak araştırmacı tarafından belirlenen parametreler oluşturulmuştur. Çalışmanın literatür bölümünde ele alınan ve farklı çalışmaların (Shaw, 2013; Ezra ve Rowden, 2006; Lu, 1997; Crofts, 1993; Higson, 2006; Naficy, 2001; Hjort, 2009 Ulusay, 2008 vd.) referans verdiği ulusötesi kodların/özelliklerin biraya getirilmesiyle

* Yapımlarla ilgili bu tarihler, yapımların Eurimages'dan destek aldıkları yılları ifade etmektedir.

oluşturulan aşağıdaki parametreler yoluyla veriler toplanmıştır. Bu parametrelerden elde edilen nitel veriler*, yapımların üretim, dağıtım, gösterim gibi pratik süreçleri ile anlatılarının bir arada analiz edilmesini sağlamıştır. Bu yapımların üretim pratikleri ile içeriklerinin bir arada analiz edilmesinin nedeni, ulusötesi sinema kodlarının, hem yapımların üretim-dağıtım-gösterim süreçlerinde hem de içeriklerinde yer almalarıdır.

Çalışmanın veri toplama aracı olan bu parametreler, üç ana bölüm halinde tasarlanmıştır. Birinci ana bölümünü “Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller” oluşturmaktadır. Bu bölümde, yapımların üretim, gösterim ve dağıtım pratiklerinin oluşturduğu alt parametreler yer almaktadır. Bu bölümdeki parametreler aracılığıyla yapımların pratik süreçlerindeki ulusötesi özellikler ortaya konulmuştur. Yapımların ulusal ve uluslararası festivallerdeki görünürlüğü ve aldığı ödüller de gösterim ve dağıtım pratiklerini etkilediği için bu bölümde incelenmiştir.

İkinci bölümde ise “Yapımın İçerik Kodları” yer almaktadır. Bu bölümde ise yapımların anlatı yapısı, tema, zaman-mekan, oyuncuların/karakterlerin kimlikleri, dil ve müzik unsurlarına ait alt parametreler oluşturulmuştur. Yapımların içeriklerine yönelik olarak detaylandırılmış bu parametreler aracılığıyla yapımların imgesel ve işitsel ulusötesi verileri toplanmıştır.

Son olarak, Eurimages fonun “kültürel hedeflere uygunluk” kriterleri de çalışma açısından önem taşıdığı için parametrelerin üçüncü ana bölümü olarak tasarlanmıştır. Literatürde de belirtildiği üzere, fonun başvuru kriterlerinden biri olan bu değerler, Avrupalı toplumların düşünce tarihinden referans almaktadır. Diğer bir deyişle, Avrupa kültür ürünü olan bu değerler, Eurimages fonunun temel politikasını belirlemektedir. Bu değerlerin yapımlara olan etkilerinin belirlenmesi, fondan destek alan yapımcı-yönetmenlerin bu değerleri ne ölçüde içselleştirildiğinin göstergesi olacağı gibi, fonun bu hedeflere ne ölçüde ulaştığını da ortaya koyması bakımından da önemlidir. Bu amaçla “Yapımın ‘Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk’ Durumu” parametresi altında “İnsan hakları bağlamında yapımın söylemi” ve “Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)” olmak üzere iki alt parametre oluşturulmuştur. Yapımlarda “Cinsiyet kimliği” temsilleri için, filmlerdeki

* Araştırmacı nitel veriler aracılığıyla, araştırılan konu hakkında okuyucuya betimsel ve gerçekçi bir resim sunmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle nitel verinin ayrıntılı ve belirli bir derinliğe sahip olması büyük önem taşımaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003).

kadın temsilleri analiz edilmiştir. Kadın temsili, fonun kültürel değerlerinden “cinsiyet eşitliği” açısından önem taşımaktadır. Bu nedenle kadın karakterlerin “cinsiyet eşitliği” bağlamında nasıl temsil edildiği, yapımların, fonun değerlerini yeniden üretip üretmediğini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Fonun şart koştuğu bu değerlerin yapımlardaki söylem ya da temsilleri, bu yapımlarda hangi uluslara ait değerlerin gözetildiğinin belirlenmesi ulusötesi sinema bağlamında önem taşımaktadır.

Özet olarak, Eurimages destekli yapımların ulusötesi özelliklerinin belirlenmesi amacıyla aşağıdaki parametreler aracılığıyla veriler toplanmıştır. Söz konusu bu özgün parametreler, araştırmacının literatür taraması sürecinde elde ettiği dağınık verilerin bir araya getirilerek sistemli bir şekilde yapılandırılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu parametreler ve parametrelere ait sorular şunlardır:

1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

1.1. Finansal Destek: Yapımın finansal kaynakları nelerdir?

1.2. Sanatçı ve Teknik Kadro: Pre-produksiyon, prodüksiyon ve post-produksiyon süreçlerinde yer alan sanatçı ve teknik kadro hangi ülkelerin vatandaşlarıdır?

1.3. Dağıtım ve Gösterim Pratikleri: Yapım hangi kanallarla dağıtılmıştır? Hangi ülkelerde gösterime girmiştir?

1.4. Ödüller: Yapımın aldığı ulusal ve uluslararası ödüller nelerdir?

2. Yapımın İçerik Kodları

2.1. Anlatı Yapısı ve Özellikleri: Yapımın anlatı yapısı ve özellikleri nelerdir?

2.2. Anlatısı ve Teması: Yapımın anlatısının özeti ve teması nedir?

2.3. Zaman ve Mekân Özellikleri: Anlatı hangi zamanda gerçekleşmektedir?

Anlatının gerçek ve kurgusal mekanları nelerdir?

2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri: Yapımda rol alan oyuncuların gerçek ve kurgusal kimlikleri nelerdir?

2.5. Dil: Yapımda hangi konuşma ve yazı dilleri kullanılmaktadır?

2.6. Müzik: Yapımda kullanılan müziklerin özellikleri nelerdir?

3. Yapımın “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

3.1. İnsan Hakları Bağlamında Yapımın Söylemi: Yapımın anlatısında insan hakları (yaşam hakkı, kadın hakları, çocuk hakları, demokrasi vs.) bağlamında nasıl bir söylem inşa edilmektedir?

3.2. Kimlik Temsilleri (Kültürel Kimlik ve Cinsiyet Kimliği): Anlatıda ön plana çıkan kültürel kimlikler ve/veya cinsiyet kimlikleri nasıl temsil edilmektedir? Bu kimlikler olumlu mu olumsuz mu temsil edilmektedir?

Söz konusu parametrelere ait sorular, örnekleme dahil edilen on yapımın her biri ayrı ayrı ele alınarak yanıtlanmıştır. Ayrıca bir yapım, ulusötesilik bağlamında bu parametrelerin tümüne cevap verebileceği gibi yalnızca birkaçına da cevap verebilmektedir. Bunun anlamı, bir yapımın bu parametrelerdeki ulusötesi özelliklerin tümüne ya da bir kaçına sahip olabileceğidir. Çünkü sinemada ulusötesi kodlar yapımın tüm süreç ve pratiklerinde ortaya çıkmakta ve ortaya çıkan bu özelliklerden birinin varlığı, diğerinin koşulu olmamaktadır.

6. BULGULAR VE YORUM

Çalışmada veri toplama aracı kullanılarak örnekleme oluşturan yapımlardan elde edilen veriler, ekler bölümünde yer almaktadır. Çalışmanın bu bölümünde elde edilen veriler betimsel analiz yönteme dayalı olarak incelenmiştir. Analizler üç ana tema altında analiz edilmiştir. Bunlar; “yapımların üretim, dağıtım, gösterim pratikleri ve aldığı ödüller açısından analizi”, “yapımların içerik kodları analizi” ve “onun kültürel hedefleri açısından yapımların analizi”dir. Bu üç tema altında alt temalar da bulunmaktadır. Bu analizlerin bir bütünlük arz etmesi için, bazı bulgular bu bölümde yeniden düzenlenmiştir. Analiz sürecinde kimi bulguların anlamlandırılması için -betimsel analiz yönteminin prensiplerine bağlı kalarak- araştırmacı kendi yorumunun yanı sıra gerekli gördüğü noktalarda literatürden alıntılara da yer vererek kendi yorumunu desteklemiştir.

6.1. Yapımların Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri Ve Aldığı Ödüller Açısından Analizi

Araştırma kapsamında ele alınan on filmin tamamı, en az iki, en fazla dört farklı ülkeden yapımcının ortaklığında gerçekleştirilmiştir. Bu ortaklıklarda, yapımcıların sağladığı finansal destek oranı, yapımcıların yapımdaki telif hakları sıralamasını belirlemektedir. Bu filmlerden sekizinin birinci yapımcısı (ana yapımcı/büyük ortak) Türkiye’den. Bu filmler; *Çıplak*, *Sen De Gitme*, *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Çamur*, *İklimler*, *Labirent*, *Gelecek Uzun Sürer* ve *Grain/Buğday*’dır. Geri kalan iki filmin birinci yapımcısı ya da büyük ortağı farklı ülkelerden yapımcılardır. *Mavi Sürgün* filminin ana yapımcısı Almanya’dandır. Türkiye’deki yapımcı ikinci ortak, Yunanistan’daki yapımcı ise üçüncü ortak konumundadır. *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene* filminde ise Almanya birinci yapımcı, Macaristan ikinci ve Türkiye üçüncü ortak yapımcı konumundadır. Ancak yapımcılar hangi ülkeden olursa olsun bu filmlerin yönetmenleri Türkiye’den. Bu ortak yapımların tamamı, Avrupa Konseyi’nin Avrupa sinemasını korumak ve desteklemek amacıyla kurduğu Eurimages fonu tarafından desteklenmiştir. On filmin Eurimages’dan aldığı toplam destek miktarı ise 2.732.613 Euro’dur. Fondan en fazla finansal destek alan birinci film *Grain/Buğday* (2014), ikinci film ise *Mavi Sürgün*’dür (1991).

Ayrıca Eurimages dışında bu filmlere T.C. Kültür Bakanlığı, Fransız Kültür Bakanlığı, Berlin Filmboard, Yunan Film Merkezi gibi çeşitli resmi kurumlar da finansal destek sağlamıştır. Bazı yapımlara destek veren televizyon kanalları ise şunlardır; TRT (*Mavi Sürgün*, *Grain/Buğday*), Baviera Televizyonu-Almanya (*Mavi Sürgün*), Magyar Televizio-Macaristan (*Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene*), TSI-Televisione Svizzera* -İsviçre (*Çamur*), ZDF-Almanya (*Grain/Buğday*).

Araştırmanın örneklemini oluşturan söz konusu on filmin üretim (prodüksiyon) ve üretim sonrası (post-prodüksiyon) pratiklerini gerçekleştiren sanatçı ve teknik kadroları ise yerli ve yabancılardan oluşmaktadır. Filmlerin yönetmenleri ve senaristleri (*Mavi Sürgün* filmi hariç) dışında, diğer sanat ve teknik kadroların neredeyse tamamında yabancı uyruklu sanatçı ya da teknikerler yer almıştır. Bu sanatçılar ve teknikerler yapımcı, yardımcı yönetmen, senaryo danışmanı, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, kurgu, ses/ses tasarımı, kostüm, müzik, cast, görsel efekt vs. bir çok alanda filmlerin prodüksiyon ya da post-prodüksiyon aşamalarında yer almıştır. Birçok farklı ulustan sanatçı ve teknik kadronun ortak pratiğine dayanan bu filmlerin, farklı ulusal birikimlerin kolektif bir ifadesi olduğunu öne sürmek mümkündür.

Araştırma kapsamında ele alınan on filmin tamamı Türkiye'deki sinema salonlarında gösterildiği gibi, diğer ortak yapımcılarının ülkelerinde de gösterime girmişlerdir. Bu ülkeler Fransa, Yunanistan, Almanya, Macaristan, Kıbrıs ve İsveç'tir. Bu filmlerden *Büyük Adam Küçük Aşk*, ortak yapımcıların ülkelerinin yanı sıra Japonya'da da gösterime girmiştir. *Gelecek Uzun Sürer* de yapımcıların ülkeleri dışında Kanada, Hollanda, İrlanda, Sırbistan ve Rusya'da gösterime girmiştir. İncelenen on film arasında yurtdışındaki sinema salonlarında en çok gösterim olanağı bulan film, Nuri Bilgi Ceylan'ın *İklimler* adlı yapımıdır. *İklimler*, dışında 36 ülkede gösterime girmiştir. Bu ülkeler; İngiltere, İtalya, Yunanistan, İspanya, Avusturya, Rusya, Ukrayna, Belarus, Moldovya, Ermenistan, Azerbaycan, Kırgızistan, Tacikistan, Türkmenistan, Özbekistan, Estonya, Litvanya, Hollanda, Belçika, Brezilya, Portekiz, Amerika Birleşik Devletleri, Norveç, Polonya, Almanya, Makedonya, Sırbistan, Bosna, İsveç, Arjantin, Şili, Paraguay, Uruguay, Hindistan ve Tayvan. Filmler sinema

* İsviçre'de İtalyanca yayın yapan kamu televizyonu.

salonları dışında yukarıda belirtilen televizyon kanallarında da gösterime girme olanağı elde etmişlerdir.

Ekonomi ile olan bağı, sinemayı bir endüstri haline getirmiş. Bu endüstrinin günümüzdeki önemli belirleyicilerinden biri, filmlerin uluslararası pazarda yaygın ve etkin bir biçimde dağıtımına olanak sağlayan festival sistemidir. Kültürel olduğu kadar ticari ürünler de olan filmler, kendilerine uygun pazarlar bulmak için bu sisteme dahil olmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla söz konusu filmlerin özellikle uluslararası film festivallerinden aldığı ödüller, bu filmlerin farklı sinema pazarlarına uygun yapımlar olduklarını göstermektedir. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin *ulusal ve uluslararası festivallerde* kazandıkları ödüller ise şunlardır:

Çıplak, uluslararası nitelikli Antalya Film Festivali (Jüri Özel Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni) ve Ankara Film Festivali'nde (En İyi Işık) toplam 3 ödül kazanırken, ulusal nitelikli Siyad Türk Sineması Ödülleri'nde (En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu) de bir ödül kazanmıştır.

Mavi Sürgün filmi, 1994 yılındaki 66. Akademi Ödülleri çerçevesinde “yabancı dilde en iyi film dalında” Oscar adayı olarak seçilmiştir. Film uluslararası nitelikli Antalya Film Şenliği (En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Seslendirme), Ankara Film Festivali (En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Müzik), Uluslararası İstanbul Film Festivali (Altın Lale) ve Altın Koza Film Festivali'nde (En İyi Üçüncü Film, En İyi Yönetmen) toplam 8 ödül kazanmıştır.

Sen De Gitme, Antalya Film Şenliği (En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, Dr. Avni Tolunay Özel Ödülü, Yılmaz Zafer Onur Ödülü), Adana Altın Koza Film Festivali (En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Kadın Oyuncu, Yılmaz Güney Özel Ödülü), Ankara Film Festivali (En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Sanat Yönetmeni, Umut Veren Yeni Oyuncu, En İyi Sanat Yönetmeni) ve İskenderiye Uluslararası Film Festivali'nde (Jüri Özel Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü) toplam 16 ödül kazanmıştır. Ulusal nitelikli Arıburnu Ödülleri'nde (En İyi Uzun Metrajlı Film, En İyi Yönetmen, Cahide Sonku Jüri Özel Ödülü) toplam 3 ödül almıştır.

Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene, Antalya Film Şenliği (En İyi Senaryo, Jüri Özel Ödülü), Ankara Film Festivali (En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo Yazarı, En İyi

Görüntü Yönetmeni, En İyi Kurgu), Emden Uluslararası Film Festivali'nde (Mansiyon Ödülü) toplam 8 ödül almıştır. Ayrıca ulusal Siyad Türk Sineması Ödülleri'nde (En İyi Görüntü Yönetmeni) de 1 ödül almıştır. Filmin yönetmeni Barış Pirhasan bu filmiyle Efes Pilsen'in "yönetmenin bir sonraki eserine destek özel ödülünü kazanmıştır.

Büyük Adam Küçük Aşk, 2001'deki "Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü"ne (Oscar) Türkiye'den aday adayı olarak seçilmiştir. Film, Köln Akdeniz Film Festivali (En İyi Senaryo), Kahire Uluslararası Film Festivali (Gümüş Piramit, En İyi Senaryo), Antalya Altın Portakal Film Festivali (En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, Jüri Özel Ödülü), Ankara Film Festivali (Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Erkek Oyuncu), Uluslararası Kudüs Film Festivali (Onur Ödülü), Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde (Radikal Halk Ödülleri) toplam 13 ödül almıştır. Ulusal Siyad Türk Sineması Ödülleri'nde (En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu) ise 3 ödül almıştır.

Çamur filmi, uluslararası nitelikli Venedik Film Festivali (UNESCO Ödülü) ve Ankara Film Festivali'nde (En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu) toplam 2 ödül alırken; ulusal nitelikli Siyad (En İyi Kadın Oyuncu) ve Arıburnu Ödülleri'nde (Jüri Özel Ödülü) toplam 2 ödül almıştır.

İklimler filmi, Cannes Film Festivali (Fipresci Ödülü), The South Film Festivali-Norveç (Fipresci Ödülü, Oslo Cinema Ödülü), The World Film Festivali-Tayland (En İyi Sinematografi), Bastia Film Festivali- Korsika (Jüri Özel Ödülü), Black Night Film Festivali-Estonya (En İyi Yönetmen, Don Kişot Ödülü), Skip City Film Festivali- Japonya (En İyi Film), Cinedays- Mekadonya (En İyi Yönetmen), Antalya Film Festivali (En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Ses Tasarımı ve Miksaj, En İyi Laboratuvar) ve İstanbul Film Festivali'nde (En İyi Film, Halk Ödülü) toplam 16 ödül almıştır.

Labirent filmi, Avrupa Konseyi'nin düzenlediği Sinema Sahnesi ve Yıldızları (Jüri Özel Ödülü), Uluslararası İzmir Film Festivali'nde (En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Kurgu) toplam 3 ödül alırken; Sadri Alışık Ödülleri'nde (Jüri Özel Ödülü) ise 1 ödül almıştır.

Gelecek Uzun Sürer, Kerala Uluslararası Film Festivali- Hindistan (Fipresci- En İyi Film ödülü), Altın Koza Film Festivali (En İyi Müzik, Siyad En İyi Film, Yılmaz Güney

Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu), Vesoul Asya Film Festivali (Uluslararası Jüri Özel Ödülü) ve Uluslararası Malatya Film Festivali'nde (En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Müzik) toplam 9 ödül almıştır.

Son olarak *Grain/Buğday* filmi de Tokyo Uluslararası Film Festivali'nde (En İyi Film) bir ödül almıştır.

Araştırmanın örneklemini oluşturan bu on filmin üretim, dağıtım ve gösterim pratikleri ile ulusal ve uluslararası festivallerden aldığı ödüller kapsamında yapılan analizleri, bu filmlerin “ulusötesi sinema” çerçevesinde değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Çünkü daha ilk aşamada bu filmlerin, farklı ulus devletlerin kaynak ve deneyimlerini bir araya getiren yapımlar olduğu görülmektedir. Bu filmler, en az iki farklı ülkeden yapımcının ortaklığına dayalı üretimlerdir. Bu ortaklıkların, bazı yapımlar için dört farklı ülkeye kadar çıktığı anlaşılmaktadır. Söz konusu ortak yapımların üretimi için gerekli finansal kaynak ise (1) yapımcılardan, (2) Eurimages destek fonundan, (3) yapımcıların ülkelerinin resmi kurumlardan ve (4) ulusal/uluslararası diğer resmi ya da özel kurum ya da kuruluşlardan sağlanmıştır. Bu ortak yapımların bazılarının gösterimi ise yalnızca yapımcıların ülkeleriyle sınırlı kalmamış aynı zamanda farklı ülkelerde gösterimlerini olanaklı kılan dağıtım ağlarına da girmeyi başarmışlardır. Bunların yanı sıra bu filmlerden bazıları Türkiye'deki ve Avrupa'daki televizyon kanallarında da gösterilmişlerdir. Son olarak, bu ortak yapımlar gerek ulusal gerek uluslararası festivallerin seçkilerinde yer alarak bir çok ödül elde etmeyi başarmışlardır. Bu süreçler, söz konusu filmlerin farklı ulusal ve kültürel kimliklere sahip geniş izleyici kitlelerine ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Ulusal sinema kategorisinde değerlendirilen filmler iç pazarı, diğer bir deyişle ulusal sinema pazarını hedefler. Higson da “Concept of National Cinema” (1989) başlıklı çalışmasında “ulusal sinema”nın ne olduğunu anlamının yollarından birinin, belirli ulusal sınırlar içindeki film tüketimine odaklanmak olduğunu ifade eder. Çünkü ulusal sinema kavramsallaştırması açısından film tüketim süreci, en az film üretim süreci kadar önem taşır. Higson bu çalışmasının sonuçlarının yalnızca, örneklemini oluşturan İngiliz sineması ve Hollywood'la sınırlı olmadığını, bunun diğer Batı Avrupa ulusal sinemalarına da genelleştirilebileceğini öne sürer (1989, s. 36). Oysa yerli yapımların, ulusal kimliğin inşa edilmesi sürecinin ideolojik bir aracı olduğu varsayımı doğruysa, Eurimages destekli bu yerli yapımlar nasıl farklı ülkelerde gösterime girebilme olanağı elde etmiştir? Özellikle kültürel

farklılıkların ya da değerlerin genellikle örtük kodlar olarak filmlerde yer aldığı düşünülürse, “yabancı” izleyiciler bu kodları ne kadar anlamlandırabilir? Çünkü izleyiciler farklı bir ulusal bağlamda yapılmış herhangi bir filmi, kendi ulusal/bölgesel kimliklerinden kaynaklanabilecek farklı okumalar gerçekleştirebilirler. Ancak bu filmlerin aldığı ödüller ile gösterime girdiği ülkeler göz önüne alınırsa, bu filmlerin bir çok yönden ulusu aşan niteliklerinin olduğu anlaşılabacaktır.

Bu nedenlerden dolayı çalışmanın örneklemini oluşturan on filmin; üretim, dağıtım, gösterim pratikleri ve aldığı ödüller açısından sahip olduğu özellikler, bu filmlerin ulusötesi niteliklerinin tezahürüdür. Filmlerin sahip olduğu bu nitelikler de onların ulusötesi filmler kategorisinde değerlendirilmelerini mümkün kılmaktadır. Çünkü bu özelliklerin ortaya çıkmasını sağlayan faktörlerin başında, bu yapımların yerli ve yabancı ortaklıklar ve finansal desteklerle üretilmiş olmaları ile yerli ve yabancı teknik ve sanatçı kadroların filmlerin üretimine olan katkılarıdır. Diğer bir deyişle, yapımlar için tahsis edilmiş olan sermaye, teknik ve sanatsal birikim (yetenek) ile dağıtım ve gösterim süreçleri, ulusal olmaktan ziyade çok-uluslu süreçlere sahiptir. Filmlerin sahip olduğu bu nitelikler, onların ulusötesi kimliklerinin en temel göstergelerini oluşturmaktadır.

6.2. Yapımların İçerik Kodları Analizi

Çalışmanın örneklemini oluşturan on filmin ulusötesi niteliklerini ortaya koymak amacıyla, bu filmlerin içerik kodları da analiz edilmiştir. Yapımın içerik kodları parametresi altında yer alan başlıklar şunlardır: “Anlatı yapısı analizi”, “Tema analizi”, “Zaman ve mekan analizi”, “Oyuncuların/karakterin kimlik analizi”, “Dil analizi” ve “Müzik analizi”.

6.2.1. Anlatı yapısı analizi

Ele alınan filmlerin, anlatı yapıları şu şekildedir: *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene*, *Büyük Adam Küçük Aşk* ve *Labirent* filmleri geleneksel anlatı yapısına dayanan filmlerdir. Bu filmlerden *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene* ve *Büyük Adam Küçük Aşk* dram türünde yapımlar, *Labirent* ise aksiyon-polisiye türünde bir yapımdır. Ayrıca *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene* filmi, masalsı ve gerçeküstü öğeler barındırmaktadır.

Geri kalan yedi filmin anlatı yapıları ve özellikleri ise şunlardır: *Çıplak* filmi, çağdaş anlatı yapısına sahip bir dram; *Mavi Sürün*, çağdaş anlatı yapısına sahip bir biyografik-dram; *Sen De Gitme*, çağdaş anlatı yapısına sahip bir dram; *Çamur*, çağdaş anlatı yapısına sahip bir dram; *İklimler*, çağdaş anlatı yapısına sahip bir dram; *Gelecek Uzun Sürer*, çağdaş anlatı yapısına sahip bir dram; *Grain/Buğday*, çağdaş anlatı yapısına sahip bilim-kurgu türünde bir dramdır. Bu yapımlardan *Mavi Sürün*, Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın (Halikarnas Balıkcısı) *Mavi Sürün* romanından; *Sen De Gitme*, Ayla Kutlu'nun "Sen de Gitme Triyandafilis" adlı romanından; *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene*, senaryosu Bilge Karasu'nun "Göçmüş Kediler Bahçesi" adlı kitabındaki "Usta Beni Öldürsen El" adlı öyküden uyarlanmıştır. Bunların yanı sıra *Çamur*, ironi, kara mizah, üst-gerçekçi (sürreal) ve sembolik imgeler barındırmaktadır. *Mavi Sürün*, bir yol anlatısıdır. *Gelecek Uzun Sürer* ise kurmaca ve belgesel (gerçek) film türlerinin özelliklerini barındıran melez bir yapımdır.

Ulusal kimlik gibi ulusal sinemalar da "öteki" karşıtlığına dayalı olarak kendi kimliğini inşa etmelidir. Ancak filmlerin yukarıda belirtilen anlatı yapılarının Batı referanslı olması, ulusötesi bir etkileşimin varlığına işaret etmektedir. Çünkü çağdaş anlatı, sanat sinemasının beşiği olarak kabul edilen Avrupa sinemasının anlatı yapısıdır. Geleneksel anlatı ise daha çok Hollywood yapımlarıyla özdeşleşmiştir. Bu anlatı yapıları, Batılı toplumların düşünce dünyasının kaynaklık ettiği tarihsel ve kültürel pratiklerdir. Buna göre, incelenen filmlerin üçü (*Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene*, *Büyük Adam Küçük Aşk* ve *Labirent*) Hollywood kodlarına dayalı anlatılardır. Geriye kalan yedi film ise (*Çıplak*, *Mavi Sürün*, *Sen De Gitme*, *Çamur*, *İklimler*, *Gelecek Uzun Sürer* ve *Grain/Buğday*) sanat sinemasının ya da Avrupa sinemasının çağdaş anlatı yapısına dayalı kodlarla üretilmiştir. Yani bu filmler, kısmen Hollywood ama çoğunlukla Avrupa sineması anlatı yapılarıyla inşa edilmişlerdir. Bu da söz konusu filmlerin yönetmen ve senaristlerinin, Hollywood'un ve çoğunlukla da Avrupa'nın kültürel pratiklerine dayanan anlatı yapılarıyla kendilerini ifade ettiklerini göstermektedir. Bu filmler, geleneksel ve çağdaş anlatı yapılarının dışına çıkarak bağımsız ve özgün bir anlatı yapısı geliştirememişlerdir. Dolayısıyla farklı/yabancı kültürel pratiklerle bezenmiş bu filmlerin, ulusal olmaktan ziyade kültürler arası etkileşimin ürünleri oldukları aşıkardır.

6.2.1. Tema analizi

Ulusötesi sinema parametreleri kapsamında örnekleme oluşturan filmlerin anlatıları ve temaları da analiz edilmiştir. Filmlerin temaları şunlardır:

Eşlerinden habersiz, bir sanat akademisinde çıplak modellik yapan iki kadının yaşadıklarını konu alan *Çıplak* filmi, “çıplaklık, toplumsal normlardan kaynaklanan bir tabudur” temasına dayanmaktadır.

Yazdığı bir yazıdan dolayı Bodrum’a sürgün edilen bir gazetecinin, sürgünlük boyunca yaşadığı düşünsel değişimleri konu alan *Mavi Sürgün* filmi, “hayatın gerçeklerini kabullenmek, insanı özgürleştirir” temasını işlemektedir.

Genç bir Rum kadın olan Triyandafilis’in zamanla tüm sevdiklerini kaybederek yalnız kalmasını konu alan *Sen De Gitme*, “insan yalnızlığa mahkumdur” temasına dayanmaktadır.

Yeni Dünya’ya gitmeye çalışan ama bu süreçte darbeci bir komutanın baskısına maruz kalan Avrupa’da bir kasabadaki Iaola adlı sirk topluluğunun yaşadıklarını konu alan *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene* filmi, “militarizm tüm insani değerleri yok eder” temasına dayanır.

Birbirlerinin dilini bilmeyen emekli bir hakim ile ailesini çatışmalarda kaybetmiş olan küçük bir Kürt kızının iletişim kurma konusunda yaşadıkları çatışmaları konu alan *Büyük Adam Küçük Aşk*, “toplumsal barışın inşa edilmesi için önyargılar yıkılmalıdır” temasını işlemektedir.

Kıbrıs’taki Türk ve Rum toplumları arasında yaşanan çatışmaların yol açtığı trajedileri ve vicdani rahatsızlıkları atlatmaya çalışan bir grup arkadaşın yaşadıklarını konu alan *Çamur*, “vicdani yüzleşme olmadan barış olmaz” temasını işlemektedir.

Bir kadın-erkek ilişkisinde, ne istediğini bilmeyen bir karakterin tutarsız davranışlarının yol açtığı durumları konu alan *İklimler* filmi, “aidiyetsizlik mutsuzluğa yol açar” temasına dayanmaktadır.

Radikal bir örgütün Türkiye’deki bombalı eylemlerini durdurmaya çalışan özel bir istihbarat ekibinin bu süreçte yaşadığı olayları konu alan *Labirent*, “hiçbir ideoloji, insan yaşamında daha değerli değildir” temasını işlemektedir.

Diyarbakır’da ağıt derleyen bir kadının, geçmişte yaşanan faili meçhul cinayetlerle yakınlarını kaybeden insanların travmalarına tanıklık etmesini konu alan *Gelecek Uzun Sürer* filmi, “geçmişle hesaplaşmadan ortak bir gelecek kurulamaz” temasına dayanmaktadır.

Post-apokaliptik bir evrende, insan hayatını ve doğayı yok olmaktan kurtarmaya çalışan bir bilim insanının, gerçeği felsefi bir bağlamda keşfetme sürecini konu alan *Grain/Buğday*, “insan doğanın ayrılmaz bir parçasıdır” temasına dayanır.

Ulusa dair mitler ürettiği varsayımına dayanan ulusal sinema, Rosen’a (1984) göre, “*geniş bir yelpazedeki çok sayıda film, tutarlı bir şekilde ortak göstergelere sahiptir ve bu metinler/anlatılar ulusun tarihselliğine ağırlık vererek bütününe atıfta bulunur*”. Bu varsayımına göre, çalışma kapsamında ele alınan filmlerdeki anlatıların -ulusal sinema paradigması çerçevesinde- Türk ulusuna yönelik ortak göstergelere sahip olması ve dahası tarihsel anlatılara atıfta bulunması gerekmektedir. Ancak “çıplaklık, yalnızlık, militarizm, barış, aidiyetsizlik, değer olarak insan, ortak gelecek” olarak kavramsallaştırılabilecek filmlerin temalarında, “Türk kültürü” ya da “Türk ulusal kimliği” bağlamında herhangi bir atıf söz konusu değildir. Temaların evrenselliği gerçeğine rağmen, bunların şekillendirdiği anlatılarda da Türk ulusuna yönelik bir söylem ya da tahayyül bulunmamaktadır. Hatta bazı filmler (*Büyük Adam Küçük Aşk*, *Gelecek Uzun Sürer*, *Çamur*), ulusal kimlik politikalarına yönelik eleştirel söylemler de inşa etmektedir. *Büyük Adam Küçük Aşk* ve *Çamur** filmlerinin, kimi otoriteler tarafından sansürlenmiş olmasının temel nedeni de zaten resmi tarihe ya da ideolojiye karşı olan anlatılara sahip olmalarıdır. Egemen söyleme itiraz eden bu anlatılar daha çok kültürel çoğulculuğu, demokrasiyi ve insan haklarının önemini imlemektedir. Günümüzde evrensel değerler olarak kabul edilse bile bunlar, Batı toplumlarının (özellikle Avrupalı toplumların) değerleridir.

Dolayısıyla bu temalar, zamandan ve mekandan bağımsız, “kültürel bir kokudan yoksun” olan aşkın tema ya da anlatılardır. Bunlar herhangi bir zamanda, dünyanın herhangi bir yerinde yeniden (ya da her zaman) işlenebilecek evrensel niteliklere sahip geniş ve

* Derviş Zaim Türkiye’deki sansürün nedenleri kaynakları hakkında şu ifadeleri kullanır: “[...] “Bazı eleştirel ürünlere özel ve resmi TV kanalları tarafından resmen ifade edilmeyen örtük bir sansür uygulandığını belirtmem gerekmektedir. İkinci filmim, Türkiye’deki mafya, devlet ve kontrgerilla ilişkilerini konu edinen “Filler ve Çimen” (2001) ve Kıbrıs sorununa yoğunlaşan üçüncü filmim “Çamur” (2003) bu konumdaki filmlere göstereceğim iki örnektir”. <http://www.derviszaim.com/kitaplarim/> (Erişim Tarihi: 01.02.2019).

belirsiz temalardır. Ulusal ve kültürel sınırların ötesine geçebilen ya da ulusu aşan bu anlatılar yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı ulusötesi bir bağlama yerleşmektedir.

6.2.3. Zaman ve mekan analizi

Tema analizi başlığı altında, söz konusu filmlerin tema ve anlatılarının sahip olduğu özellikler nedeniyle bu filmlerin evrensel niteliklere sahip oldukları vurgulanmaktadır. Bu tür evrensel anlatılarda, zaman ve mekan anlamını yitirerek silikleşir. Bu da ulusal ve/veya kültürel coğrafyaların önemsizleşmesiyle sonuçlanır. Yine de söz konusu filmleri, ulusötesi sinema parametrelerinden biri olan zaman ve mekan unsurları açısından incelemek önemlidir. Buna göre filmlerin zaman ve mekan özellikleri şöyledir:

Çıplak filminin anlatı ve gerçek mekanları, genellikle Türkiye’dedir. Sadece dış mekanlardan bazıları Fransa’da çekilmiştir. Ancak anlatının ana mekanı olan sanat akademisi her ne kadar Türkiye’de olsa da burada icra edilen sanatlar (resim, heykel, tiyatro vs.) ve ifade biçimleri Batı dünyasını ve yaşam biçimini yansıtmaktadır. Genç insanların bulunduğu bu akademide icra edilen sanat türlerinde genellikle çıplaklık ön plandadır. Alkolün, eğlencenin ve cinselliğin günlük yaşamın bir parçası olduğu bu mekanın kendisi ve buradaki yaşam biçimi, ulusal kültürden ziyade, Avrupai’dir. Bundan dolayı anlatının ana mekanın Türkiye’de olması, onun ulusal toprakları (vatani) yansıttığı ya da temsil ettiği sonucunu doğurmamaktadır.

Bir dönem film olan *Sen De Gitme* ise Antakya’nın Türkiye topraklarına henüz dahil olmadan kısa bir süre öncesi ile başlar. Bu dönemde Fransız ordusunun Antakya’daki varlığı, anlatıda önemli bir faktördür. Çünkü Rum bir ailenin yaşadığı konak, ana mekandır ve bu konaktaki günlük yaşamda Fransız dili ve kültürü baskın bir konumdadır. Bir mekan olarak bu konak; çevresi ile iletişimi olmayan, yüksek duvarlarla çevrili bir yapıdır. Anlatının diğer mekanları ise tarihi sokaklar, çarşılar ve Hristiyan kilisesidir. Bu mekanlar, Antakya’nın o günün şartlarında sahip olduğu çok kültürlülüğü temsil etmektedir. Son olarak, anlatıda bazı önemli gelişmelere yol açan ve pek çok diyaloga konu olan coğrafyalar da bulunmaktadır. Bunlar Halep, Beyrut ve Yunanistan’dır. Çok kültürlü yapısıyla Antakya ve sözel varlıklarıyla da diğer coğrafyalar, anlatının ulus-devlet tarafından homojenleştirilmiş tekil bir kültürden ziyade çok kültürlülüğü temsil eden mekanlara sahip olmasını sağlamıştır.

Mavi Sürgün filminin anlatısının zamanı, Osmanlı İmparatorluğu'nun henüz sona ermediği I. Dünya Savaşı'nın son dönemleridir. Bir yol filmi olan *Mavi Sürgün*'ün ana mekanları; karakollar, trenler ve tren garları, otobüsler, yollar, Bodrum ve en önemlisi doğadır. Yol boyunca görülen tabelalar ise doğal olarak Türkçe değil, Osmanlıca ve Rumca olmak üzere iki dillidir. Bu zaman diliminde henüz Türkiye Cumhuriyeti kurulmamıştır. Diğer bir deyişle, ulusal bir kültürün henüz söz konusu olmadığı bir tarih dönem söz konusudur. Dolayısıyla *Mavi Sürgün* filminin anlatısı, ulusal bir coğrafyadan öncesini anlatmaktadır. *Mavi Sürgün* filmi ile zaman özellikleri bakımından benzerlik gösteren bir diğer film *Grain/Buğday*'dir. Bu özelliklerinden dolayı her iki film bir arada ele alınacaktır. Bilim-kurgu türündeki *Grain/Buğday* filmi, “post-apokaliptik” niteliğinden dolayı gelecekteki bir zaman dilimini konu edinmektedir. Başka bir ifadeyle filmin zamanı ve mekanları günümüzden sonraki bir zaman dilimine aittir. Bu kurgusal evrende siyasal/ulusal sınırlar yok olmuştur. Filmde laboratuvarlar, çöller, buğday tarlası, teknoloji ile donatılmış seralar, sınırlar geçişlerini engelleyen yüksek teknolojik direkler, gölet, terk edilmiş bölgeler, kamplar, mağaralar, köyler ve eski cami gibi bir yapı mekan olarak kullanılmıştır. Filmin çekimleri ise Almanya, ABD, Fransa ve Türkiye’de yapılmıştır. Bu çok uluslu mekân kullanımı filme ulusötesi bir nitelik kazandırmaktadır. *Mavi Sürgün* ve *Grain/Buğday* filmlerinin anlatı zamanları açısından benzerlikleri ise her iki filmin ulusal bir Türk kültür iddiasının söz konusu olabileceği zaman diliminin dışında olmalarıdır. *Mavi Sürgün*, I. Dünya Savaşı'nın son dönemlerini; *Grain/Buğday* ise post-apokaliptik bir zaman diliminde süregitmektedir. Bu da söz konusu Türkiye'nin ulusallaşma sürecinin öncesine ya da sonrasına götürmektedir. Tarihsel perspektifte bu durum, “henüz doğmamış ya da çoktan yok olmuş” bir ulus demektir. Türk ulusunun başlangıcından önce (*Mavi Sürgün*) ya da hiçbir ulusal devletin ya da kültürün söz konusu olmadığı bir çağda (*Grain/Buğday*) ulusal kimlikler/kültürler de konu bakımından anlamını yitirmektedir.

Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene filminin anlatı mekanı ve zamanı, filmde belirgin olmasa da temel göstergeler II. Dünya Savaşı öncesindeki Avrupa olduğuna işaret etmektedir. Anlatının ana mekanı Iaola Sirki'dir. Bununla birlikte kasaba, bar, karavan ve askeri bölge gibi mekanlar da kullanılmıştır. Filmin çekimleri Budapeşte (Macaristan), Postdam (Almanya), Szczecin (Polonya) ve Foça'da (Türkiye) yapılmıştır. Çekimlerin

yapıldığı gerçek mekanlar (Macaristan, Almanya, Polonya ve Türkiye) ile anlatı mekanları (sirk), açık bir şekilde filmin ulusötesi niteliğini ortaya koymaktadır.

Çamur filminin anlatısı, 1974 yılında Türkiye'nin Kıbrıs'a çıkarma yapmasından sonraki bir dönemi konu almaktadır. Anlatının ana mekanı Kıbrıs'tır. Bunlar; şifa dağıtan çamurlu bölge, askeri bölgeler, hastaneler, evler (bazıları Rumlara ait) ve atık su arıtma tesisidir. Anlatıda çok önemli bir işleve sahip olan çamurlu bölge, antik dönemde hem şifahane hem de kilise olarak kullanılmıştır. Özetle, anlatının Kıbrıs'ta geçmesi ile çamurlu bölgenin geçmişteki kullanım amacı, bu mekanların ulusötesi özelliklerini vurgulamaktadır.

Labirent filminin anlatısı ise günümüzde geçmektedir. Anlatının mekanları; İstanbul, Almanya (Frankfurt), Mardin, Kuzey Irak (Şekran) ve Yemen'dir. Bunlar dışında anlatıda önemli bir role sahip olan ama görünmeyen sözel mekanların da anlatıda önemli işlevleri bulunmaktadır. Bunlar; Suriye, Gazze, Riyad ve Lübnan'dır. Bu çok kültürlü ve çok uluslu mekan kullanımı, filmin mekan bağlamında ulusötesi bir niteliğe sahip olduğunu göstermektedir.

Çalışmanın örnekleminden geriye kalan *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Gelecek Uzun Sürer* ve *İklimler* filmlerindeki mekanların tamamı Türkiye'de bulunmaktadır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filmin anlatısı, 1990'ların ortalarındaki Türkiye'sine dayanır. Filmin çekimleri İstanbul'da yapılmıştır. *Gelecek Uzun Sürer* de benzer şekilde 2000'li yılların Türkiye'sinde geçmektedir. Filmin ana mekanları; Diyarbakır'daki tarihi surlar, çarşılar, kilise, yakınlarını kaybedenler derneği, hafıza merkezi ile Hakkari'nin boşaltılmış dağ köyleridir. İklimler filmi de 2000'ler Türkiye'sinde geçmektedir. Ancak her üç filmde de bazı mekanlar her ne kadar Türkiye'de olsa da bazı farklı özellikler taşımaktadırlar. *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde Hejar, Diyarbakır'dan İstanbul'a getirilmiştir. Filmde doğrudan Diyarbakır imgesi olmasa da olayların, karakterin tutum ve davranışlarının, hatta filmin varlık nedenin dolaylı olarak Diyarbakır olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü film, tam da ulus-devlet anlayışının yarattığı politik bir sorunu ele almakta ve bunu eleştirel bir tonda işlemektedir. Diyarbakır, *Gelecek Uzun Sürer* filminde ise ana mekandır ve tam da *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde olduğu gibi (ama bu kez dolaylı değil, doğrudan) tüm anlatının ve filmin kendisinin varlık nedenidir. Dolayısıyla Diyarbakır'ın her iki filmdeki bu politik temsili (ister imgesel ister sözel varlığıyla) bile ulusal olmaktan ötedir. *İklimler* filmi de 2000'ler Türkiye'sinde geçmektedir. Ancak filmin Kaş sahnelerinde özellikle Sardes ve Afrodiasias antik kentleri ön

plana çıkmaktadır. Bu iki kentin kültürel referansları, günümüz Türkiye'sinden çok daha öncesine, antik çağlara kadar uzanmaktadır.

Ulusal paradigma, mevcut sınırları verili kabul edip bu sınırların siyasal, ekonomik, kültürel pratik ve kimliği içermeye etkili olduğunu varsayar. Sinemada mekan olarak karşılık bulan ulusal topraklar (vatan), tıpkı dil gibi ulusun en belirgin göstergelerinden biridir. Ancak ele alınan filmlerdeki mekanlar (bazen zaman unsuruyla birlikte) ulusal sınırları aşarak farklı ulusal mekanları imgelemekte, bazı durumlarda ise “ulusal” mekanları sorunsallaştırmaktadır. Higson (2006, s. 19), sınırların her zaman geçirgen olduğunu ve en otoriter devletlerin sınırlarında bile kayda değer bir hareket, bir geçiş olduğunu vurgular. İşte bu sınır geçme eylemi, ulusötesi olanın ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle, yerli olan artık saf veya sabit değildir. Yalnızca sınırlarda değil, aksine, sınırlar arasındaki kültürel melezleşme ve iç içe geçme derecesi de modern kültürel yapıların her zaman melez olduğunu gösterir.

Özetle, incelenen filmlerin tamamında mekanların ulusal coğrafyaları aşan ulusötesi nitelikleri olduğu açıktır. Böylece “ulus mit”inin varlık gösterdiği mekanın (vatan) sınırları, imgesel düzeyde ortadan kalkarak yerini farklı ulusal mekanlara ve ulusötesi anlatılara bırakmıştır.

6.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlik analizi

Bu başlık altında filmlerdeki oyuncuların (gerçek kişiler) kimlikleri ile anlatıdaki (karakterler) kimlikleri analiz edilecektir.

Mavi Sürgün filminde yerli ve yabancı oyuncular rol almaktadır. Filmde çok sayıda yabancı uyruklu oyuncu, Türk karakterleri canlandırmaktadır. Bunlar; Macar oyuncu Can Togay (Cevat Şakir), Alman oyuncu Hanna Schygulla (Madame Mari), Özyay Fecht (Veresiye Emine), ABD doğumlu Ayşe Romey (Hatice), Yunan oyuncu Tatiana Papamoshou (Cevat'ın Karısı).

Sen De Gitme filminde ise yerli oyuncular yabancı karakterleri canlandırmaktadır. Filmdeki yabancı oyuncular ve yerli oyuncuların canlandığı karakterler şunlardır: Olivia Bonamy (Triyandafilis), Meriç Başaran (Teodora), Laurent Gauthier (Pierre), Fikret Hakan (Mösyö Antuan), Tuvana Coşkun (Aleksia) Eric Garsin (Fransız Subayı).

Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene filminde ise Türk oyuncu olmasına rağmen, hiçbir karakter Türk değildir. Bunlar; Julia Brendler (Denizkızı), Károly Eperjes (Abib), Hugh O’Conor (Isaac), Cem Özer (Rupert), Sissi Perlinger (Leyla, yılan dansçısı), Hale Soygazi, Haluk Bilginer (Aaron), Meltem Cumbul (Katja), Davyd Harries (Albay), Heinz-Werner Kraehkamp (Nathan, Sirk yöneticisi), Tuncel Kurtiz (Korsan), Michael Alexander Mehlmann (Jonathan), Aron Öze, Hürdem Riethmüller, Michael Schenk ve Neal Wach.

Büyük Adam Küçük Aşk filminde ise oyuncu Dilan Erçetin (Hejar), Sakine/Rojbin (Fusun Demirel) ve İsmail Hakkı Şen (Evdo) Kürt karakterleri canlandırmıştır.

Labirent filminde ünlü oyuncu Martin Turner ile Amith Rahman, Sam Bayat ve Asif Hussain adlı yabancı oyuncular rol almıştır. Ayrıca filmde Altan Gördüm Yousuf Zawas adlı Orta Doğulu bir karakteri canlandırmaktadır.

Gelecek Uzun Sürer filminde üç karakter yer almaktadır. Bunlardan biri Türk (Sumru - Gaye Gürsel), biri Kürt (Ahmet - Durukan Ordu), diğeri ise Ermeni bir rahiptir (Antranik - Sarkis Seropyan).

Buğday filminde ise Türk oyuncu bulunmamasına rağmen, filmdeki yabancı oyuncular Türk karakterleri canlandırmaktadır. Jean-Marc Barr (Prof. Erol), Ermin Bravo (Cemil), Grigory Dobrygin (Andrei), Cristina Flutur (Alice), Lubna Azabal (Beatrice), Mila Böhning (Tara), Hal Yamanouchi (Leon), Jarreth J. Merz (Prof. Viktor Rerberg), Nike Maria Vassil (Prof. Aslı Yurtçu), Rainer Steffen (Prof. Ekrem), Hoji Fortuna (Alexandre), Heinz Lieven (Katip).

Çamur filminde Avusturya doğumlu Yelda Reynaud Ayşe adlı karakteri canlandırırken, Bulgaristan doğumlu Tomris İncir de Oya isimli karakteri canlandırmaktadır. *Çıplak ve İklimler* filmlerindeki tüm oyuncular/karakterler Türk’tür.

Ulusötesi sinemanın önemli göstergelerinden biri de filmde rol alan oyuncuların ulusal kimliğidir. *Çıplak ve İklimler* filmleri hariç, geri kalan sekiz filmde yabancı oyuncular rol almaktadır. Bu oyuncular bazen Türk karakterleri canlandırırken, bazen kimi Türk oyuncular da yabancı karakterleri temsil etmektedir. Yabancı oyuncular kimi filmlerde başat karakterler olarak rol almışlardır. Böylece karşıtlıklar temelinde yükselen ulusal kimlik, bu filmlerde belirsizleşerek önemsizleşmektedir. “Biz” ve “öteki”nin bu biraradalığı, ulusal kimlik söylemini anlamsızlaştırmaktadır. Sonuç olarak, bu filmlerdeki oyuncular ve/veya temsilleri

bağlamında ortaya çıkan zenginlik ya da çeşitlilik, söz konusu sekiz filme ulusötesi bir özellik kazandırmaktadır.

6.2.5. Dil analizi

Ulusötesi sinema parametrelerinden bir de filmlerin dilidir. Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin dil unsuru bakımından sahip olduğu özellikler şunlardır:

Çıplak filminin dili Türkçe olmasına rağmen bazı sahnelerde Fransızca diyaloglara yer almaktadır.

Mavi Sürgün filminin dili Türkçe'dir. Ancak Cevat adlı karakter, sürgün yolunda bir karakoldayken Dante'nin *Cehennem* başlıklı eserini Türkçe değil, İtalyanca olarak okur. Ayrıca filmin pek çok sahnesinde görünen tabelalar, dönemin özelliklerine göre Osmanlıca ve Rumca'dır (Smyrne, Angora gibi).

Sen De Gitme filmin dili ağırlık olarak Türkçe olsa da bir çok sahnede Fransızca diyaloglar söz konusudur. Triyandafilis isimli karakter, Rum asıllı olduğu için de Türkçesi aksanlıdır. Son olarak anlatının ana mekanı olan konakta hem Türkçe hem de Fransızca konuşulmaktadır.

Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene filmin dili tamamen İngilizce'dir. Bununla bağlantılı olarak filmin orijinal adı da Türkçe değil, İngilizce'dir. Filmdeki Türk oyuncular da İngilizce konuşmaktadır. Filmin Türkiye'deki gösterimleri için yapılan Türkçe seslendirme (dublaj) işlemlerinde, filmde yer alan ve İngilizce konuşan Türk oyuncuların dublajları, yine aynı oyuncular tarafından yapılmıştır. Ayrıca filmin kredileri de İngilizce olarak yazılmış, sadece Türk oyuncuların isimleri için Türkçe karakterler kullanılmıştır.

Büyük Adam Küçük Aşk, zaten dil konusuna yoğunlaşan bir filmidir. Emekli bir yargıç olan ve Kürtçe konuşulmasına dahi tahammül edemeyen Rıfat adlı karakter, ilerleyen sahnelerde Kürtçe bazı sözcükler öğrenir ve Hejar'la Kürtçe konuşmaya çalışır. Türkçe bilmeyen Hejar ise Kürtçe konuşmaktadır.

Çamur, filmin dili Türkçe'dir. Ancak bu Türkçe, Kıbrıs ağızıyla konuşulan bir Türkçe'dir. Ayrıca filmin bir sekansında Rumca konuşan bir karakterin video kaydına da yer verilmiştir.

İklimler filminin dili ise Türkçe'dir. Filmde başka bir dilden, herhangi bir diyalog ya da yazı bulunmamaktadır. Örnekleme oluşturan filmler içinde Türkçe dışında farklı bir dile yer vermeyen tek film, *İklimler*'dir.

Dil konusunda en zengin film ise *Labirent*'tir. Filmde Türkçe'nin yanı sıra İngilizce, Arapça ve Almanca konuşulan çok sayıda sahne bulunmaktadır. Filmin ilk sahnesinde de canlı bomba eylemcisi, Urduca konuşmaktadır. Ayrıca filmdeki Arap karakterler birçok sahnede Türkçe de konuşmaktadırlar.

Gelecek Uzun Sürer filminin dili Türkçe olsa da özellikle Kürtçe ve Ermenice diyaloglara da sık sık yer verilmiştir. Bunlar dışında bazı diyalog, monolog veya ses kayıtları ise Fransızca ve Farsça'dır.

Grain/Buğday filminin dili ve adı, İngilizce'dir. Filmde hiçbir Türkçe diyalog bulunmamaktadır. Buna karşın ilk sahnede Arapça konuşulmaktadır. Cami benzeri yapının duvarında yine Arapça yazılar görülmektedir. Ayrıca Cemil adlı karakterin kızı, bilinmeyen bir dilde bazı kelimler ve harfler telaffuz etmektedir.

Ulusları temsil eden en belirgin gösterge ulusal dildir. Ulusal dil, ulusal sinema paradigmasının temel dayanaklarından biridir. Ulusun sesi olan dil, aynı zamanda ulusun "öteki" ile olan farkını belirleyen başat unsurdur. Kültürel bir pratik alanı olan sinemada ulusal kimlik, ulusun diliyle yeniden üretilir. Yabancı olan her söz, ulusal sınırların öte yanına referans vererek "öteki"nin varlığını imgeler ve onun diliyle konuşmaya başlar. Böylece "biz" ve "öteki" arasındaki sınırlar ya da farklılıklar ortadan kalkarak ulusal bilinci yaralar. Ancak yukarıda da görüldüğü üzere, çalışma kapsamında ele alınan on filmin dokuzunda (*İklimler* filmi hariç), Türkçe dışında farklı dillere de yer verilmiştir. Hatta filmlerden ikisinde hiçbir Türkçe diyaloga/monologa yer verilmemiştir. Bu çok çeşitli dil kullanımı, ulusötesi sinemanın önemli kodlarından birini oluşturmaktadır ve söz konusu filmlerin dokuzunun da dil parametresi çerçevesinde ulusötesi niteliklere sahip olduğu görülmektedir.

6.2.6. Müzik analizi

Çalışmanın içerik kodları analizlerinin sonuncusu, müzik analizidir. Bu başlık altında filmlerde kullanılan müziklerin türü, bestecileri, kullanılan çalgılar gibi faktörler analiz edilecektir.

Çıplak filminde arya, klasik batı müziği, opera gibi yabancı türde müzikler kullanılmıştır. Bu müzikler ve bestecileri şunlardır; Arya: Turandot, Nilsson, Corelli, Scotto, Giaioti, Orchestra Coro Dell' Opera Di Roma, Francesco Molinari, Pradelli E.M.I., J.S. Bach, S. Prokofiev, A. Scarlatti, G. Puccini, W.W. Mozart, James Clarke, Paul Orm, Siman Benson, Martin Chambers, David Vorhaus, Trevor Jones, David Mellor, Judith Cann, Kaith Mansfield, Errol Garner, Chris Payne, Paul Rogers ve King Olivier's Creole Jazz Band.

Mavi Sürgün filminin ana müziği (main theme) her ne kadar Timur Selçuk tarafından bestelenmiş olsa da söz konusu eser, klasik batı müziği türündedir. Filmde kullanılan müzikler ve bestecileri ile çalgılar şunlardır: İstanbul Oda Orkestrası-Besteleyen ve Yöneten: Timur Selçuk; Puccini-Tosca: Schumann, Vissi D'arte; Abendlied, Soprano: Cello Solo, Claudio Muzio: By Pablo Casals ve Violin Solo: Ernest Patoolo.

Sen De Gitme filminin ana müziği (main theme) de bir Türk sanatçı (Yalçın Tura) tarafından bestelenmiş olsa da söz konusu müzik klasik batı müziği türündedir. Bu eserde kullanılan çalgılar da flüt, obua, keman, viyola, çello ve kanundur. Kanun dışında, diğer tüm batı menşei çalgılardır. Filmin bazı sahnelerinde de Yunan müzikleri, kilise sahnesinde ise kilise ilahileri kullanılmıştır.

Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene film ana müzikleri ise Macar müzisyen Peter Ogi tarafından bestelenmiştir. Klasik batı müziği türünde olan bu çalışmada piyano ve kemanın yanı sıra saksafonda kullanılmıştır. Ayrıca filmdeki sirk sahnelerinde akrobasi ve diğer gösteri biçimlerine uygun eğlenceli ya da gerilim türünde müzikler kullanılmıştır.

Büyük Adam Küçük Aşk film müzikleri ise Serdar Yalçın ve Mazlum Çimen tarafından bestelenmiş olan dram yüklü/ajite edici müziklerdir. Filmde ayrıca Kürtçe "uzun hava"lar da kullanılmıştır.

Çamur filminin özgün müzikleri ise ABD'li Michael Galasso ve Kıbrıslı Koulis Theodorou tarafından bestelenmiştir. Müzik icra yönetmenliğini Michael Galasso'nun yaptığı çalışmalarda keman, gitar, perküsyon, klarnet ve tzouras gibi Batı menşei çalgıların

yanı sıra ud (Mısır), bağlama (Orta Asya) ve kanun (Türk, Yunan, İran ve Arap) gibi doğu menşei çalgılar kullanılmıştır.

İklimler filmde ise yalnızca Domenico Scarlatti'nin *Fa Minör Sonat, K. 466* adlı piyano sonatı kullanılmıştır.

Labirent ise en geniş müzik türlerini barındıran filmidir. Filmin özgün müzikleri; Cavit Ergün, Erdem Tarabuş ve Can Gox tarafından yapılmıştır. Filmin çok mekânlı yapısı, farklı kültürlerle uygun müziklerin kullanımını da beraberinde getirmiştir. Doğu tandanslı müzikler filmde önemli bir ağırlığa sahipken, filmin türü ve yükselen heyecana-gerileme bağlı olarak yüksek ritimli müzikler kullanılmıştır. Kullanılan çalgı yelpazesi de buna bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Keman, davul, perküsyon, çello, piyano, elektronik sesler vs.

Gelecek Uzun Sürer filmde ise farklı dillere-kültürlere ait müzikler kullanılmıştır. Film ana müziği (main theme) “klasik” türde bir eser olup yerli bir sanatçı (Mustafa Biber) tarafından bestelenmiş bir “piyano” eseridir. Ayrıca filmde kullanılan ve dramatik yapı açısından büyük önem arz eden müzikler şunlardır: *Hayoni Tela Şerşete Slela* adlı Hakkari coğrafyasına ait Kürtçe bir şarkı; sözler Ludvig Duryan, bestesi Xaçadur Avedisyan'a ait Ermenice bir ninni; söz ve müziği Germe Nana tarafından yazılmış olan Lazca bir şarkı olan *Nana Bgara*.

Müzik kullanımına en az yer veren film, *Grain/Buğday*'dir. Kullanılan müziklerden biri, kemanla icra edilmiş (Mustafa Biber tarafından bestelenmiştir) olan klasik batı müziği türünde, diğeri de menşei Uzak Doğu olan elektronik bir müziktir.

Müzik de dil gibi tarihsel ve kültürel bir olgudur ve ulusa ait olmayan her ses ve söz, “ulusal bilinç”te yaralanmaya yol açar. Sinema açısından bu durum, filmlerde kullanılan dil ya da müzikte kendini gösterir. Ulusal olmayan her ses, ulusal izleyici açısından bir yabancılaşma anıdır. Dolayısıyla “ulusal” olarak nitelendirilen her film, ulusun sesi olmak zorundadır. Oysa ele alınan filmlerdeki müzikler, genellikle klasik batı müziği türündeki eserlerdir. Bunun yanı sıra Yunan, Arap, Uzak Doğu, Ermeni, Kürt ve Laz kültürlerinin birer ürünü olan müzikler de kullanılmıştır. Bu müziklerin sanatçıları ve icra edildikleri çalgılar da genellikle Batı menşeidir. Belli bir ulusa mal edilen filmlerde ya da daha kapsayıcı bir ifade ile ulusal sinema paradigmasında, ulusal olmayan ya da başka bir kültüre ait olan müziklerin kullanması ise dramatik yapıda melez bir unsurun varlığına işaret etmektedir. Bu

nedenle söz konusu filmlerdeki müziklerin kültürel çeşitliliği ve çok sesliliği ise onların ulusötesi niteliklerinin sesidir.

6.3. Fonun Kültürel Hedefleri Açısından Yapımların Analizi

Analizlerin bu bölümünde, çalışmanın örneklemini oluşturan on filmin Eurimages’ın, kültürel hedeflerine uygun olup olmadığı analiz edilecektir. Projelerin fondan destek alabilmeleri için, Avrupa Birliği’nin kültürel değerlerine uygun olmaları gerekmektedir. Bu değerler; insan hakları ve buna bağlı olan demokrasi, kadın ve çocuk hakları ile kültürel kimlikler ve cinsiyet eşitliğidir. Yapımların anlatıya dayalı temsil ve söylerinde bu değerlere karşı “duyarlı” ve bu onları gözetten bir yaklaşıma sahip olmaları gerekmektedir. Söz konusu değerlerin filmlerde nasıl işlendiklerini ortaya koyabilmek amacıyla elde edilen bulgular, “insan hakları bağlamında filmlerin söylemi analizi” ve “kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği) analizi” başlıkları altında analiz edilmiştir. Çalışmanın hem bulgular bölümünde hem de bulguların analiz edildiği bu bölümde, çalışmanın amacına uygun olarak, kültürel kimlik temsilleri, “Türk kültürel kimliği” dışında kalan kimlik temsilleri ele alınmıştır.

6.3.1. İnsan hakları bağlamında filmlerin söylemi analizi

Çıplak filminde, iki kadın karakter bir sanat akademisinde çıplak modellik yapmaktadırlar. Kadınların kocaları bu durumdan filmdeki “üst ses” aracılığıyla haberdar olurlar. Bu “üst ses” aslında “dedikodu” yapan toplumu temsil etmektedir. Dolayısıyla toplumun “ahlaki” şiarları karşısında kocalar, “kirlenen namusu ve onuru” “temizlemek” amacıyla kadınları öldürmek isterler. Söz konusu bu durum, filmde eleştirel bir şekilde işlenmekte, özellikle erkeklerin bu durum karşısında takındıkları tavır “iki yüzlülükle” sonuçlanmaktadır. Filmin “namus cinayeti” karşısındaki bu eleştirel söylemi, insan haklarını ve kadın haklarını gözetmektedir.

Mavi Sürgün’de, bir yazar olan Cevat adındaki karakter, I. Dünya Savaşı’nın sonuna doğru Osmanlı ordusundan firar eden askerlerin yargılanmadan öldürüldüğünü anlatan bir hikâye kaleme alır. Ankara İstiklal Mahkemesi, askerlerin idam edilmesi konusunu kaleme alan Cevat’ı ve bu yazıları yayımlayan yayınevi sahibini idamla yargılar. Daha sonra bu idam

cezası sürgünle sonuçlanır ve iki karakter İstanbul'dan sürgün edilerek cezalandırılır. Askerlerin yargılanmadan öldürülmeleri ile iki karakterin bu konudaki bir yazı nedeniyle sürgün edilmesi olayları, filmin eleştirel söylemini oluşturmaktadır. Aynı filmde, kocasını kaybeden bir kadının, köylüler tarafından sürekli tecavüze uğraması ve ardından resmi makamlarca (kaymakamlık) “deli” olduğu gerekçesiyle tımarhaneye yatırılması da filmde eleştirel bir tonda işlenmektedir.

Sen De Gitme filminin başat karakteri Triyandafilis, bir Fransız askeri olan sevgilisi Pierre'i bulmak için evden kaçır ve kaybolur. Triyandafilis bu süre boyunca farklı kişiler tarafından alıkonulur, defalarca tecavüze uğrar, “satılır” ve çeşitli işkencelere maruz kalır. Oysa Triyandafilis kaybolduğunda biyolojik olarak onlu yaşlarının ortalarında, akli olarak da 7-8 yaşlarında bir çocuktur. Bir çocuğun maruz kaldığı bu olaylar filmde gösterilmez ancak biyolojik ve psikolojik travmalar şeklinde daha sonra ortaya çıkar. Aynı filmde Fransızların Antakya'dan çekilmesi, bölgede bulunan farklı din ya da kültürlere mensup toplulukların emlakını bırakıp gitmesine/kaçmasına yol açmıştır. Geride kalan bu emlaka devlet ya da sivil halk el koymaktadır. Tarihsel bir gerçekliğe dayanan tüm bu olaylara dair film, eleştirel bir söylem üretmektedir.

Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene filminde, küçük bir sirk topluluğu savaşın eşiğindeki bir ülkeden “Yeni Dünya”ya -yani özgürlüğe- ulaşmaya çalışır. Ancak ordu, bir darbe ile ülkenin yönetimini devralmıştır. Filmde sık sık “darbe muhtırası” duyulmakta, gece karartması uygulanmakta ve kasabanın sokaklarına direnişçileri “terörist” olarak nitelendiren afişler asılmaktadır. Albay karakteri rüşvet alan, devlet adına “kira” toplayan, haraç alan, sirkteki her türlü eğlenceden ücretsiz yararlanan, kadınlara yönelik söylemlerinde cinsellik imalarında bulunan, dahası firari bir askeri yargısız infaz eden, sivillere her türlü işkenceyi yaparak onları kurşuna dizgen biridir. Anlatıda, insan hakları ve demokrasi gibi değerlerin önündeki en büyük engelin “Albay” karakterinin temsil ettiği militarizm olduğu, özgürlüğün ise insan hakları ve demokrasi gibi değerler olmadan var olmayacağı söylemi inşa edilmektedir.

Büyük Adam Küçük Aşk, Türkiye'nin 1990'lı yıllardaki sosyal, politik ve ekonomik bir panoramasıdır. Filmde, polis bir kadın avukatın evine baskın düzenler. Kadının evindeki iki kişi polisle çatışır. Bu avukat, polisle çatışmaya girmemesine rağmen yaralanır. Polis

telsizinden onun da öldüğü bilgisi geçildikten sonra bir polis tarafından ateş edilerek öldürülür. Bir çocuk olan Hejar ise silahlı çatışmanın olduğu bu evden mucizevi bir şekilde kurtulur. Ancak Hejar küçük yaşına rağmen, daha önce de bu şiddet olaylarına tanıklık etmiş, annesi ile babası böylesi bir olayda yaşamlarını yitirmişlerdir. Ancak filmin asıl konusu bu şiddet sarmalının temel nedeni olan ve resmi makamlarca “Kürt sorunu” olarak lanse edilen Türkiye’nin Doğusu’ndaki silahlı çatışmalardır. Film bu konuyu emekli bir yargıç ile küçük yaştaki bir kız çocuğu ilişkisinde ele alır. Rıfat erkek, yaşlı ve Cumhuriyet değerlerine sıkı sıkı bağlı bir Türk iken; küçük bir kız çocuğu olan Hejar ise Kürt’tür. Bu iki karakterin ortak özelliği inatçı olmalarıdır. Rıfat’ın devletin soğuk yüzünü temsil ederken; Hejar, Kürtleri temsil etmektedir. Rıfat, Hejar’ı tanımaya başladıkça onu anlamaya başlar ve ilişkiler olumlu bir yöne evrilir. Rıfat’taki bu değişim yalnızca Hejar’a karşı değil aynı zaman eleştirel bir dönüşümün de başlangıcı olur. Yemek sahnesinde Rıfat TV’deki şehit, terör, polis-mafya-siyaset (Susurluk olayı) haberini dinlemek istemez ve TV’yi kapatır. Ardından insanların her şeyi mahvettiğini söyler. Bu aslında Rıfat’ın (dolayısıyla temsil ettiği devletin) özeleştirisidir. Filmin bu konularda ürettiği söylemler, Eurimages’ın, “fonun kültürel hedeflerinden” olan demokrasi kriteri ile uyum göstermektedir. Özellikle Türkiye’de uzun yıllardır politik, kültürel ve sosyal konularda önemli bir gündem olan “Kürt sorunu”, filmin anlatısının temelini oluştururken, filmin bu konudaki söylemi de söz konusu “sorunun” çözülmesi için karşılıklı anlayışın geliştirilmesidir.

Çamur filmin anlatısı, imgesel olarak birkaç kişi etrafında şekillense de anlamını politik bir zeminde bulmaktadır. Kıbrıs’taki Türk-Rum çatışmaları sırasında ulusal ve uluslararası hukuk ve anlaşmalar askıya alınmış ve katliamlar yaşanmıştır. Film, bu olayların yol açtığı ve etkileri günümüze kadar devam eden toplumsal ve bireysel travmalara odaklanmaktadır. Film, ortak yaşam kültürünün oluşması için geçmişte yaşanan olaylarda payı olan her bireyin, önce kendi vicdanıyla yüzleşmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Temel isimli karakter, arkadaşı Ali’nin öldürülmüş olabileceğini düşünerek iki Rum’u öldürmüş ve daha sonra bunun vicdan azabıyla mücadele etmeye çalışır. Bunu aşmak için, yani kendini iyileştirmek için, iki halk arasında barışı inşa etmeye çalışır. Ali ise ailesiyle birlikte Rumlar tarafından kurşuna dizilmiş, Ayşe hariç tüm ailesini kaybetmiş olmasına rağmen, Rumlara karşı hiçbir olumsuz düşünceye sahip değildir; aksine Temel’in girişimlerine sürekli olarak destek verir. Benzer şekilde Ayşe de Ali gibi Rumlara karşı herhangi bir olumsuz tutuma ya

da söyleme sahip değildir. Ayrıca Temel'in video enstalasyonunda konuşan Güney'deki bir Rum da özeleştirir ardından sağduyu çağrısında bulunur. Anlatının inşa ettiği bu söylemler, başta “insan hakları” olmak üzere fonun diğer kültürel değerleriyle de örtüşmektedir.

Labirent, radikal İslamcı bir örgütün Türkiye ve Batılı ülkelerdeki kanlı eylemlerini durdurmaya çalışan bir istihbarat ekibinin yaşadığı olayları konu edinmektedir. Örgüt bu eylemlerini, şiddeti meşru kıldığını iddia ettikleri “cihad” anlayışına dayandırmaktadır. Canlı bomba ya da kafa kesme gibi şiddetin en ileri biçimleriyle bireysel ya da kitlesel katliamlar gerçekleştirilmektedir. Ancak filmde canlı bomba gönüllüsü olan Zait adlı karakter, bir sinagogda üstündeki bombayı patlatmak üzereyken, etrafta oynayan çocukları görünce eylemi gerçekleştirmekten vazgeçer. Üstündeki bombayı neden patlatmadığını ise şu şekilde açıklar: “Çocuklar vardı, bu mu bizim Müslümanlığımız dedim, yapamadım. İnsanların suçu ne ki, o insanlar bize ne yaptı ki?” Zait'in bu söylemleri, bu tür radikal örgütlere yönelik genel bir eleştiri niteliği taşıırken aynı zamanda İslam inancı ile terörizm farkını da vurgulamaktadır. Radikal İslamcı terör örgütlerinin, Müslüman ülkeler dahil olmak üzere tüm dünya için tehlike yarattığını gösteren filmdeki tüm söylemler ve temsiller, fonun “insan hakları” değerleriyle uyum göstermektedir.

Gelecek Uzun Sürer, insan hakları ve demokrasi gibi, özü itibarı ile Avrupa'ya ait olguları ya da değerleri vurgulayan politik bir filmidir. Sumru adlı kadın karakterin akademik çalışması için ülkenin doğusunda derlediği ağıtların tümü, yakınlarını “faili meçhul” cinayetlerle kaybeden insanların acılarının sözlü temsilleridir. Nitekim Sumru'nun sevgilisi Harun da adı konulmamış bu “sorun”un yol açtığı çatışmaların birinde hayatını kaybetmiştir. Her ne kadar “Doğulu” ya da “Kürt” olmasa da Sumru'nun da artık bir “ağıt”ı vardır. Dolayısıyla adı konulmamış bu “sorun” yalnızca Doğu'da yaşayan insanları değil, aynı zamanda tüm ülkeyi etkilemektedir. Bu yönüyle Sumru'nun ağıtı -temsili düzlemde- tüm ülkenin ağıtına dönüşmektedir. Son olarak Antranik Dayı'nın (Ermeni Rahip) hayat hikayesi aracılığıyla 1915 Ermeni tehcirine atıfta bulunan film, insan hakları ve demokrasinin yokluğuna ya da önemine vurgu yapmaktadır.

Grain/Buğday filminde, hayatta kalan insanlar zengin ya da yoksul olarak sınıflandırılmıştır. Zenginler, daha korunaklı ve müreffeh bir dünyada yaşarken; yoksullar, açlık ve hastalıkla mücadele etmektedir. “Devletleşmiş şirketlerin” hüküm sürdüğü bu adaletsiz dünyada önemli bazı bio-genetik deneyler de yapılmaktadır. Bio-genetik çalışmalar

o denli ileri gitmiştir ki yeni böcek türleri yaratılmıştır. Hatta çocuklar bile bu deneylerde kullanılarak insanlar için “kusursuz” bir gen oluşturulmaya çalışılmaktadır. Aklın ve sağduyunun temsili olan Cemil isimli karakteri ise bu çalışmaların hiçbir zaman amacına ulaşamayacağını çünkü doğa ve insanın bir bütün olduğunu, bu bütünlüğü bozmaya yönelik her teşebbüsün insan doğasını da bozacağını söyler. Film bu yönüyle anlatının dünyasındaki adaletsizliğinin yanı sıra insan-doğa bütünlüğüne yönelik tehditlere karşı da eleştirel bir söylem üretmektedir. Film bu söylemleriyle, “demokrasi” ve doğanın korunmasını vurgulamaktadır.

Eurimages destekli bu filmlerin fonun kültürel değerlerinden olan ve genel olarak “insan hakları” olarak ifade edilen değerler bağlamında yapılan analizleri, söz konusu filmlerin fonun kültürel değerleriyle uyumlu, onları gözetten yapımlar olduğu belirlenmiştir. Örneğin; *Çıplak* filminde “namus cinayeti”, *Labirent*’te “ıdam” ya da “sürgün”, *Sen De Gitme*’de “tecavüz”, *Sawdust Tales/Usta Beni Öldüresene*’de “askeri darbe”, *Büyük Adam Küçük Aşk*’ta “toplumsal önyargılar”, *Çamur*’da “toplumlar arası düşmanlık”, *Labirent*’te “terörizm”, *Gelecek Uzun Sürer*’de “devlet şiddeti” ve *Grain/Buğday*’da “eşitsiz toplum” gibi fonun kültürel değerlerine aykırı olan bu olgular, anlatılarda inşa edilen temsil ya da söylemler aracılığıyla mutlaka olumsuzlanmakta ve eleştirilmektedir.

6.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği) analizi

Bu bölümde -daha önce de belirtildiği üzere- yalnızca çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerdeki “yabancı” kültürel kimlik temsillerinden elde edilen bulgular analiz edilmiştir. Bu yöntemle amaçlanan, Eurimages fonunun kültürel değerlerinin bu filmlerde nasıl gözetildiğini ortaya koymaktır. Ayrıca kimlik temsillerinin analizi, kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği olarak iki bölüme ayrılmıştır. Filmlerde, bu parametrelerin her ikisine dair bulgular elde etmek mümkünken bazı filmlerde yalnızca birine dair bulgulara ulaşılmıştır.

Çıplak filmindeki iki kadın karakter, bir sanat akademisinde çıplak modellik yaptıklarını eşlerinden gizliyor olsalar da bu durum, onlarda “vicdani” bir rahatsızlığa yol açmıştır. “Namus” uğruna eşlerini öldürmeyi planlayan eşleri ise yaşadıkları “şoku”, “genelev”e giderek atlatmaya çalışırlar. Ancak ilerleyen sahnelerde, bu erkeklerin de çıplak modellik yaptıkları ortaya çıkar. Anlatıdaki bu kadın karakterler güçlü temsillere sahipken;

erkek karakterler ise daha “aciz”, “tutarsız” ve “iki yüzlü” özelliklerle temsil edilmektedir. Bu kadın temsilleri, fonunun kültürel hedeflerinden olan “kadın hakları” kriteriyle uyum göstermektedir.

Mavi Sürgün filmindeki Madame Mari karakteri, kültürel ve cinsiyet kimlikleri açısından ele alınabilecek temsillere sahiptir. Madame Mari, levanten bir tiyatro oyuncusudur. Aksanlı bir Türkçe ile konuşan bu eğitilmiş ve kibar kadın, her koşulda şık giyinir. Mesleği gereği bir toplulukla birlikte Anadolu’yu gezmektedir. Bu gezgin olma hali, ona özgür bir ruh kazandırmıştır. Madame Mari’nin bu farklı kültürel kimliği ve sahip olduğu diğer özellikler, anlatıya güçlü bir kadın temsili kazandırmaktadır.

Sen De Gitme’de anlatının merkezinde yer alan iki kadın karakterden biri Müslüman-Türk (Sultan), diğeri Hristiyan-Rum’dur (Triyandafilis). Bu iki karakterin, dini ve milli kimliklerindeki farklılık, ilişkilerine hiçbir koşulda etkilememektedir. Triyandafilis ebeveynlerinden ziyade Sultan’ı daha çok severken; Sultan da Triyandafilis’i kızı gibi benimsemiştir. Ailesi, Triyandafilis’i geride bırakıp gittikten sonra bile Sultan onu hayatının sonuna kadar koruyup kollamıştır. Filmin bir sahnesinde Rıfat Sultan’a, Triyandafilis’in neden hamile kalmadığını sorar. Sultan Triyandafilis’in hamile kaldığını ama kendisinin bu hamileliği sonlandırdığını söyler. Rıfat “Neden, dinlerimiz farklı olduğu için mi? diye sorar. Sultan ise “En büyük din sevgidir” der. Anlatı bu yönleriyle farklı kimliklerin olumlu temsillerine ve söylemlerine sahiptir.

Masalsı ve sürreal öğeler barındıran *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene* filminin anlatısında, kültürel farklılıklara herhangi bir vurgu bulunmamaktadır. Çünkü tüm karakterler aynı hedefe (özgürlüğe) odaklanmıştır. Yani ortak amaçları olan bu grup için kültürel farklılıkların bir önemi yoktur. Ancak cinsiyet kimlikleri açısından iki kadın karakter ön plana çıkmaktadır. Denizkızı, korsan kıyafetli yaşlı biri tarafından panayırlarda sergilenen ve bir sandalyeye mahkum olan bir karakterdir. Bu denizkızı her koşulda denize ulaşacağına dair umutlarını korumaktadır. Umudu ve özgürlüğü temsil eden bu karakterin, filmin sonunda gerçek bir denizkızı olduğu ortaya çıkar. Filmdeki bir diğer kadın karakter Katja’dır. Katja, tehlikeli bıçak gösterilerinde hedef tahtasına bağlı olsa da bu onu korkutmaz. Çünkü bu karakter, sirkteki herkesin takdirini kazanmış güçlü bir temsile sahiptir.

Büyük Adam Küçük Aşk filminde ise özellikle Kürt kültürü ve kimliğine dayalı temsiller bulunmaktadır. Ailesini kaybettiği için Diyarbakır’ın bir köyünden İstanbul’a

getirilen Hejar, bu dünyayı bilmediği gibi bu dünyanın dilini de bilmez. Çünkü Hejar, isminden de anlaşılacağı üzere, bir Kürt'tür. Esmer teni, siyah uzun saçları, giydiği kıyafetin yöresel desenleri, kınalı elleri, küpe yerine kulağındaki ipler ile yoksulluğu ve saçındaki bitlerle Hejar, aslında Rıfat karakteri özelinde temsil edilen toplumsal önyargıların bir prototipidir. Mağaza sahnesinde Rıfat, mağaza çalışanına Hejar'ın Türk olduğunu ama Almanya'da yaşadığı için Türkçe bilmediğini söyler. Yani Kürt olduğunu söylemeye dili de değerleri de izin vermez. Rıfat'ın ev işlerinde çalışan Sakine de aslında bir Kürt'tür. Sakine toplumsal ve resmi baskıların yarattığı korkunun bir ürünüdür. Karakterin gerçek adı Rojbin olmasına rağmen bunu on yıldır evinde çalıştığı hukuk/adalet mekanizmasının en önemli pratiklerinden olan “yargıç”lık makamından olan birinden bile gizlemek zorunda kalmıştır. Bu olumsuz söylem ve temsillere rağmen son sahnelerde bu durum tersine döner; Rıfat, önyargılarını yıkarak Hejar'ın ve Rojin'in Kürt kimliğini kabullenir. Öyle ki Rıfat kendi yaş günü pastasındaki mumlara Hejar'la birlikte üfler. Bu sahnede Rıfat Hejar'la Kürtçe konuşmaya çalışırken Hejar da Türkçe bazı sözcükler söyler. Aralarındaki bu barış, havai fişeklerin patlamasına paralel olarak gösterilir. Bu sahne ile Rıfat ve Hejar karakterlerinin temsil ettiği devlet ve Kürtler arasındaki önyargı yıkılarak, karşılıklı anlayışa dayalı demokratik bir ortam inşa edilmiş olur. Anlatının sonunda inşa edilen bu barışla birlikte, kültürel kimliklerin ifade olanağı bulacağı sembolik bir imge yaratılmış olur.

Çamur filminde, Kıbrıslı Türkler ve Rumlar arasında yaşanan çatışmalar, adanın ikiye bölünmesiyle sonuçlanmıştır. Ancak iki toplum arasındaki gerginlikler hala devam etmektedir. Karşılıklı olumsuz söylemlerin sürdürüldüğü bu ortamda ilişkilerin yeniden geliştirilmesini amaçlayan girişler bulunmaktadır. Bu girişimler genellikle Temel tarafından yürütülmektedir. Temel'in video enstalasyonlarının birinde evini terk edip adanın güneyine yerleşmek zorunda kalan bir Rum, barış ortamının sağlanması ve iki toplumun yeniden bir arada yaşaması için sağduyu çağrısında bulunur. Benzer şekilde tüm ailesini Rumların gerçekleştirdiği bir katliamda kaybeden Ayşe ve Ali'nin (katliamdan yaralı kurtulmuş daha sonra askerdeyken bacağından vurulmuş olmasına rağmen), anlatı boyunca Rumlara karşı olumsuz hiçbir olumsuz söylemi olmadığı gibi, Temel'in girişimlerini sürekli olarak desteklemişlerdir. Filmde farklı kültürel öğeler de kullanılmıştır. Ana tanrıça (Kibele) başta olmak üzere pek çok heykel figürü, sperm enstalasyonları, ezan ve çan sesinin aynı sahnede kullanımı gibi farklı kültürlere ait öğeler, dramatik yapıyı güçlendiren olumlu temsillerdir.

Film, kadın ve erkek temsilleri bağlamında da önemli göstergeler arz etmektedir. Filmdeki kadın karakterler, erkek karakterlere göre daha güçlü ve olumlu temsillere sahiptir. Oya, kızı öldükten kızının dondurulan yumurtalıkları sayesinde (yapay döllenme) geçkin yaşına rağmen torununu doğurur. Ayşe ise hem Rum saldırılarından hem de mafya çetesinden kurtulmayı başarmıştır. Daha önce düşük yaptığı için hamile kalamayacağı teşhisine rağmen Ayşe, kardeşi Ali'nin spermelerini ve Oya'nın kızından kalan yumurtalıkları kendi rahmine yerleştirir ve doğum yapar. Erkekler ise aciz (Temel), hastalıklı (Ali) ve maddiyata düşkündür (Halil). Anlatıdaki tüm bu temsiller, genel olarak insan hakları, özel olarak da kadın hakları çerçevesinde fonun kültürel değerleriyle uyum göstermektedir.

İklimler filminin, daha önce de belirtildiği üzere, toplumsal ve kültürel ortamdan yalıtılmış bir anlatısının olması, bu çerçevede yapılacak değerlendirmeleri belirli bir dayanaktan yoksun kılmaktadır. Ancak filmde kimlik temsili bağlamda ele alınabilecek tek imgelem, filmin son sekansında ortaya çıkmaktadır. Bahar'ın sanat yönetmenliği yaptığı dizinin çekimleri ekrana gelir. Bir televizyon kanalı için çekilen bu dizinin mekanının, Doğu'nun bir kenti olan Ağrı olması, daha ilk anda dizinin anlatısının bir klişeler alegorisi olduğunu kanıtlar. Geleneksel kıyafetler içinde bir kadın, bir mezar başında ağlamaktadır. Omzunda tüfeği asılı olan erkek, ağlayan bu kadını “babasının intikamını kendisinin alacağını” söyleyerek teselli etmeye çalışır. Kadının adı “Aze”dir ve bu insanlar her zaman olduğu gibi bozuk bir Türkçe (şive ya da ağız değil) ile konuşurlar. En önemlisi ortada yine bir “kan davası” vardır ve bunun devam edeceğinin emareleri de verilmiştir. Ancak filmin sonunda ekrana gelen bu sahne -anlatıdaki işlevi bir yana bırakılırsa-, Türkiye’de insan haklarının mevcut durumuna, televizyon dizilerinin pespayeliğine ve toplumun eğlence anlayışına yönelik eleştirel bir imgedir.

Labirent filminde, El-Vahid adlı radikal örgüt Türkiye başta olmak üzere Avrupa ülkelerinde kanlı eylemler gerçekleştirmektedir. Bu örgütün lideri ve diğer üyeleri Arap’tır. Filmin serim bölümünde, bu kanlı eylemlerin sorumlularının radikal İslamcı Arapların olduğu gösterilmektedir. Özellikle örgütün lideri olan ve Orta Doğulu bir Arap olan Yousuf Zawas, bir istihbarat örgütüyle işbirliği içinde olan bir örgüt üyesinin boğazını kendisi keser. Filmin düğüm bölümünde ise bu tür şiddet eylemleriyle özdeşleştirilen bu örgütün aslında Amerikan ve İngiliz istihbarat servisleri tarafından kurulup yönlendirildiği ortaya çıkar. Diğer bir deyişle, bu kanlı eylemlerin kaynağı “cihat” değil, Batılı güçlerdir. Batılı istihbarat

servislerinin amacı ise Orta Doğu'yu yeniden şekillendirmektir. Bu amaçla harekete geçirilen örgüt üyeleri, İstanbul'daki bir sinagogda kanlı bir eylem planlar. Üstündeki bombalarla sinagogun kapısına giden Zait, düğmeye basmaktan vazgeçer. Çünkü sinagogdan çıkan insanların arasında çocuklar da vardır. Başta çocuklar olmak üzere bu insanların masum olduğunu düşündüğü için bombayı patlatmaktan vazgeçmiştir. Film “İslam'ın yıkıcılığı” algısına karşın bu temsiller yoluyla, İslam inancı kendi politikaları doğrultusunda kullanan istihbarat teşkilatlarını eleştirmektedir. Cinsiyet kimlikleri açısından yapılacak olan bir değerlendirmeyi olanaklı kılan karakter Reyhan'dır. Reyhan, uzun yıllar boyunca istihbarat biriminde çalışan deneyimli bir kadındır. Küçük bir kızı olan Reyhan'ın kocası yoktur. Labirent adlı dosyadaki görevi sırasında radikal örgüt tarafından kaçırılır ve örgüt içindeki ajanın kim olduğunu söylemesi için ağır işkencelere maruz kalır. İstihbarata örgütle ilgili bilgi veren kişi, Kudüslü bir karakter olan Rasim'dir. Reyhan, maruz kaldığı tüm işkencelere rağmen Rasim'in adını vermez. Reyhan karakterinin anlatıdaki bu olumlu temsili, fonun, kadın hakları kriteri ile örtüşmektedir.

Gelecek Uzun Sürer filminde kültürel kimlikler, anlatının önemli imgelerindendir. Sumru, kökeni itibarıyla Karadenizli olsa da ülkenin Batısından gelmiş, Türk kültürü ve kimliğini temsil eden kadın bir karakterdir. Bu kadın karakter, farklı kimlik ve kültürlerle (Kürtlere ve Ermenilere) mensup insanların yaşadığı trajedilere duyarsız kalamayan, bunlardan etkilenen biridir. Küçük yaşta babasını “faili meçhul” bir cinayet sonucu kaybeden Ahmet ise Kürt kimliğinin filmdeki en önemli temsilidir. Ahmet, felsefe öğrenimi görmüş, sinemaya meraklı ve en önemlisi Sumru'yu tanımıyor olmasına rağmen ona çalışmasında yardım eden bir karakterdir. Son olarak Antranik Dayı (Ermeni Rahip) ise Ermeni tehciri sonrası yalnız kalmış “iyi yürekli” yaşlı bir din adamıdır. Film bu yönleriyle söz konusu tüm kimlikleri ve kültürleri olumlayan temsiller inşa etmekte bu da fonun kültürel kimlikler konusundaki değerleriyle paralellikler göstermektedir.

Grain/Buğday filminin post-apokaliptik anlatısında hayatta kalmış olanlar, birçok milliyete ve dine mensup temsillerdir. Hatta filmin dili İngilizce olmasına rağmen, ilk sahnede Orta Doğu toplumlarından olduğu anlaşılan bir doktor ve bir kız çocuğu, Arapça konuşur. Ancak anlatıda “kusursuz” bir gen yaratılarak çok-kültürlü bu yapı, “tek tip” bir biyolojik gene indirgenmeye çalışılmaktadır. Ayrıca anlatının önemli karakterlerinden biri olan Cemil, bu dünyanın kurtuluşunu tasavvuf öğretilerinde arar. Erol adlı karakter ise başta

bunu anlayamasa da filmin sonundaki mucize olayla Erol'un haklı olduğunu anlar. Anlatıda insanlığın sahip olduğu bu çoğul-kültürel mirasa yönelik saldırı eleştirilirken ve tasavvuf öğretileri olumlanmaktadır.

Kimlik temsilleri bağlamında yapılan bu analizler, çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerdeki yabancı kültürel kimlikler ile cinsiyet kimlikleri temsillerinin olumlu olduğu anlaşılmaktadır. *Mavi Sürgün* filmindeki Madame Mari adlı karakterin bir “levanten” olması, *Sen De Gitme*'de Triyandafilis'in “Rum” ve “Hristiyan” olması; *Büyük Adam Küçük Aşk*'ta Hejar'ın “Kürt” olması; *Gelecek Uzun Sürer*'de Ahmet'in “Kürt”, Antranik'in “Ermeni bir rahip” olması, Türk ulusal ya da kültürel kimliği dışındaki yabancı temsillerdir. Bu kimlikler, bazı anlatılarda (örneğin *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Labirent*) olumsuz imgelerle temsil edildiklerinde bile anlatıların sonunda yıkılmaktadırlar. Cinsiyet kimliklerinde ise özellikle kadın karakterler erkeklere göre daha güçlü ve tutarlı karakterlerdir. *Çıplak* filminde Ayla ve Seher, *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene*'de Katja, *Çamur*'da Ayşe, *Labirent*'te Reyhan karakterleri güçlü kadın temsillerine sahiptir. Filmler hem kültürel kimlikler hem de cinsiyet kimlikleri bağlamında inşa ettikleri bu temsillerle Eurimages destek fonunun kültürel hedeflerine uyum sağlamaktadır.

Yaratıcı Sinematografik ve Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapım ve Dağıtımı İçin Avrupa Destek Fonu'nun (Eurimages) “kültürel hedeflere uygunluk” koşullarının, çalışmada ele alınan yapımlar bağlamında belirleyici unsurlar olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durum, Eurimages gibi politik ve kültürel programların amacına ulaştığının göstergesidir. Fonun bu koşulları, günümüz toplumları için “ideal” değerler oldukları gerçeğine karşın, Türkiye gibi geleneksel ya da görece muhafazakar toplumların sinemaları için “ithal” kültürel ürünler olarak varlığını sürdürmektedirler. Örneğin, fondan destek alan bazı yapımlar (*Büyük Adam Küçük Aşk*, *Çamur* vs.) demokrasi ve insan hakları vurguları nedeniyle açık ya da örtük bir şekilde sansüre maruz kalmışlardır. Bu da Türkiye gibi kırılgan bir demokrasisi olan ülkede, muhalif düşüncelerin de sinemada alan kazanmasına olanak sağlamaktadır.

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

7.1. Sonuç

Yerli yapımların neden her zaman “ulusal sinema” kategorisinde tanımlanamayacağını, dahası bu yapımların sahip olduğu bir takım özelliklerin onları ulusal çerçevenin dışına çıkararak nasıl bir “ulusötesi” bağlama yerleştirdiğini ortaya koymak amacıyla “Eurimages’den destek alan yapımların ulusötesi özellikleri nelerdir?” sorusuna yanıt aranmıştır. Çalışmada, literatürden yola çıkılarak oluşturulan özgün “ulusötesi sinema parametreleri” aracılığıyla, *Yaratıcı Sinematografik ve Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapım ve Dağıtımını İçin Avrupa Destek Fonu* -Eurimages’den destek alan yapımlardan ilgili veriler toplanmıştır. Ortak pratiğe dayalı bu yapımlar; *Çıplak/Nude* (Ali Özgentürk), *Mavi Sürgün/L’Exil Bleu* (Erden Kıral), *Sen De Gitme/Please Don’t Go* (Tunç Başaran), *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene* (Barış Pirhasan), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi), *Çamur* (Derviş Zaim), *İklimler* (Nuri Bilge Ceylan), *Labirent* (Tolga Örnek), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper) ve *Grain/Buğday*’dır (Semih Kaplanoğlu). Çalışmanın örneklemini oluşturan bu yapımlardan söz konusu ulusötesi sinema parametreleriyle elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş ve ardından ortaya çıkan bulgular kuramsal ve kavramsal çerçeve ışığında yorumlanmıştır.

Yapılan literatür araştırmasında, ulusötesi sinemanın sahip olabileceği özelliklerin öncelikle yapımların üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerinde ortaya çıktığı belirlenmiştir. Bu nedenle çalışmanın ulusötesi parametrelerinin ilki “yapımların üretim, dağıtım, gösterim pratikleri ve aldığı ödüller” olarak yapılandırılmıştır. Çalışmanın örneklemini Eurimages fonundan destek alan ve yönetmeni Türk/Türkiyeli olan yönetmenlere ait on yapımın oluşturmaktadır. Bu yapımların finansal kaynakları incelendiğinde, yerli finansal desteğin genellikle T.C. Kültür Bakanlığı ya da ilgili birimleri olduğu belirlenmiştir. Buna karşın, bu yapımlara sağlanan yabancı finansal desteklerin geniş bir yelpazeye sahip olduğu görülmüştür. Bunlar, Yaratıcı Sinematografik ve Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapım ve Dağıtımını İçin Avrupa Destek Fonu olan Eurimages’in yanı sıra birçok farklı ulustan resmi ve özel kurum/kuruluş, yapım şirketleri ve televizyon kanallarıdır. Bu da “ulusal” olarak nitelendirilen yapımların, ulusal kaynaklardan ziyade “yabancı” kaynaklardan çok daha fazla destek alınarak üretildiğini ortaya koymuştur.

Ulusötesi sinema parametrelerinden bir diğeri, yapımların üretimine olanak sağlayan sanatçı ve teknik kadrolardır. Bu kadrolarda yer alan sanatçı ve teknikerler, yerli (Türk/Türkiyeli) ve yabancı uyrukludur. Yabancı sanatçı ve teknikerler yönetmenlik dışında, diğeri sanat ve teknik kadroların neredeyse tamamında yer almışlardır. Dolayısıyla birçok farklı ulustan sanatçı ve teknikerlerin ortak pratiğine dayanan bu yapımlar, farklı ulusal birikimlerin kolektif bir ifadesi olduğu belirlenmiştir.

Yapımların gösterim süreçleri de ulusötesi sinema açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bu yapımlar, ortak yapımcıların ülkelerinde gösterime girdiği gibi, farklı gösterim kanalları yoluyla birçok farklı ülkede de gösterime girme olanağı bulmuştur. Bu olanağın ortaya çıkmasını sağlayan en önemli süreç ise festivalledir. Çalışmada ele alınan yapımların tamamı, ulusal ve uluslararası festivallerde gösterim olanağı elde etmiş ve bu festivallerden birçok ödül kazanmıştır. Kültürel ve sanatsal olduğu kadar ticari birer ürün de olan bu yapımların özellikle uluslararası film festivallerinden aldıkları ödüller, onların farklı sinema pazarlarına uygun yapımlar olduğunu kanıtlamıştır. Yapımların gösterim olanağı bulduğu bir diğeri mecra ise televizyon kanallarıdır. Bu yapımların bazıları Almanya, Macaristan, İsviçre gibi ülkelerin televizyon kanallarında gösterilmiştir. Bu tür ulusal sınırları aşan “film tüketimi” süreçleri, söz konusu yapımların gösterim ve tüketim süreçlerinin ulusötesi tezahürüdür. “Yapımların üretim, dağıtım, gösterim pratikleri ve aldığı ödüller” bazında ortaya çıkan sonuçlar şu şekilde özetmek mümkündür: Yapımlar için tahsis edilmiş olan sermaye, teknik ve sanatsal birikim (yetenek), dağıtım, gösterim ve tüketim pratiklerinin, çok-uluslu etkileşim süreçlerine sahip olduğu ortaya çıkmıştır.

Ulusötesi sinema parametrelerinin ikinci ana bölümünü, yapımların içerik kodları oluşturmuştur. Bir kavram olarak ulusötesi sinemanın sahip olduğu en belirgin kodlar, yapımların içeriklerinde ortaya çıkmaktadır. Bun nedenle bu parametre; anlatı yapısı, konu ve tema, zaman ve mekan, oyuncuların/karakterin kimlikleri, dil ve müzik unsurlarıyla detaylandırılmıştır.

Yapımların anlatı yapısı bakımında sergiledikleri özellikler, anlatıların inşa edilme süreçlerinde referans aldıkları yapıların/şablonların kimliğinin deşifre edilmesine olanak sağlamıştır. Buna göre; ele alınan yapımların üçünün anlatı yapısı, geleneksel anlatı yapısı kurallarıyla inşa edilmiştir. Geleneksel anlatı, sinema literatüründe Amerika’nın sinema

endüstrisi olan Hollywood ile özdeşleşmiştir. Geriye kalan yedi yapım ise, çağdaş anlatı yapısına sahiptir. Bu anlatı biçimi ise Avrupa sineması (ya da sanat sineması) ile özdeşleşmiştir. Söz konusu bu yapımlar, geleneksel ve çağdaş anlatı yapılarının dışına çıkarak bağımsız ve özgün bir anlatı yapısı geliştir(e)memişlerdir. Bu da yapımların anlatı yapısı bakımından kültürler arası etkileşimin ürünleri olduklarını ortaya koymuştur.

İçerik kodlarının alt parametrelerinden bir de yapımların konusu ve temasıdır. Ulusa dair mitler ürettiği varsayımına dayanan ulusal sinemaların karakteristik özelliklerinin şunlar olduğu varsayılır: “[...] tutarlı bir şekilde ortak göstergelere sahiptir ve bu metinler/anlatılar ulusun tarihselliğine ağırlık vererek bütününe atıfta bulunur” Rosen’a (1984). Bu varsayıma göre, ele alınan yapımların da Türk ulusuna yönelik ortak göstergelere sahip olması ve tarihsel anlatılara atıfta bulunması gerekmektedir. Ancak yapılan analizler bu yapımların konularının ve temalarının, Türk ulusuna yönelik hiçbir mit üretmediği hatta Türk ulusuna yönelik herhangi bir tahayyüllerinin de bulunmadığı sonucunu ortaya koymuştur. Söz konusu temalar şunlardır: “Çıplaklık, yalnızlık, militarizm, barış, aidiyet, değer olarak insan, ortak gelecek”. Bu yapımlarda ulusal bir tahayyül olmadığı gibi, bazılarında (*Büyük Adam Küçük Aşk*, *Gelecek Uzun Sürer*, *Çamur*) ulusal kimlik politikalarına yönelik eleştirel söylemler dahi tespit edilmiştir. Bu eleştiriler daha çok kültürel çoğulculuk, insan hakları ve demokrasi gibi Batı toplumlarına (özellikle Avrupalı toplumlara) ait değerleri ön plana çıkarmaktadır. Bu eleştirel söylemlere rağmen yapımların genelinin “kültürel bir kokudan yoksun”, aşkın tema ve anlatılar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bunlar herhangi bir zamanda, dünyanın herhangi bir yerinde yeniden işlenebilecek evrensel temalardır.

İçerik kodları parametrelerinden bir diğeri, yapımların zaman ve mekan özellikleridir. Ele alınan yapımların anlatılarının zaman ve mekan kullanımının, ulusal sınırları ve ulusun tarihselliğini aşan görünümünün olduğu tespit edilmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan yapımlardan bazılarının çekimleri Türkiye dışında yapılmıştır. Bu ülkeler; Fransa (*Çıplak*, *Buğday*), Almanya (*Buğday*, *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene*, *Labirent*), ABD (*Buğday*), Macaristan (*Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene*), Polonya (*Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene*) Kıbrıs (*Çamur*), Kuzey Irak (*Labirent*), Yemen’dir (*Labirent*). Bazı anlatılarda ise mekan (ana mekan ya da yan mekan) olarak sanat akademisi (*Çıplak*), sirk (*Usta Beni Öldürsene*), 1930’ların Antakya’sı (*Sen De Gitme*), kilise (*Sen De Gitme*), bar (*Usta Beni*

Öldürsene), *Sardes (İklimler)*, *Afrodisias (İklimler)* gibi farklı/yabancı ulusal-kültürel-tarihsel referanslara sahip mekanların kullanıldığı görülmüştür. Yapımların bu gerçek ya da kurgusal mekanları dışında, anlatıda önemli bir yere sahip olan ancak görünmeyen (ama adı sıkça telaffuz edilen) bazı mekanların olduğu da belirlenmiştir. Örneğin; Halep, Beyrut, Yunanistan, Suriye, Gazze, Riyad ve Lübnan. Son olarak *Gelecek Uzun Sürer*'de Diyarbakır ve Hakkari gibi ulusal sınırlar içinde yer alan ancak anlatıda farklı kültürel ve politik görünümler arz eden mekan kullanımları da mevcuttur. Bir anlatı mekanının bu amaçla sorunsallaştırılması ise ulus-devlete yöneltilen “demokrasi ve insan hakları” gibi eleştirilerin temsidir. Yapımlarda zaman özellikleri bakımından ulusun tarihselliğini aşan bazı özellikler de tespit edilmiştir. Bunlar tarihi/dönem filmi olarak nitelendirilebilecek *Mavi Sürgün* ve *Sen De Gitme*; post-apokaliptik bir yapım olan *Grain/Buğday* yapımlarıdır. *Sen De Gitme*, Antakya'nın henüz Türkiye topraklarına dahil olmadan önceki zaman diliminde gerçekleşirken; *Mavi Sürgün*, I. Dünya Savaşı'nın son zamanlarında gerçekleşen anlatılara sahiptir. *Grain/Buğday* ise post-apokaliptik bir evrende, yani ulusların ve ulusal sınırların yok olduğu bir zamanda gerçekleşmektedir. Ulusal sinemalarda mekanın biricik karşılığı, sınırları belirlenmiş olan yurt/vatandır. Oysa yapımlardaki bu ulusal sınırları aşan görünüm, ulusal paradigmanın “mevcut sınırları verili kabul edip” onun ekonomik ve siyasal faaliyetlerin yanı sıra kültürel pratikleri ve kimliği içermeye de etkili olduğu varsayımını geçersiz kılmıştır. Higson (2006, s. 19), sınırların her zaman geçirgen olduğunu ve en otoriter devletlerin sınırlarında bile kayda değer bir hareket, bir geçiş olduğunu vurgular. Bu bağlamda söz konusu yapımlarda ulusal sınırları aşma/geçme eyleminin (bazı durumlarda zaman faktörüyle birlikte) gerçekleşmiş olması, kültürel melezleşmenin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yapımlardaki bu çeşitlilik ise ulusötesi sinemanın önemli göstergelerinden biri olan çok-uluslu, çok-kültürlü mekan kullanımına tekabül etmektedir.

İçerik kodlarına ait bir diğer parametre de oyuncuların/karakterlerin kimlik özellikleridir. Ulusal sinema paradigması, “sinema yapımları ulusal kimliği yansıtarak ona süreklilik kazandırır” argümanını öne sürer. Ancak ele alınan on yapımdan yalnızca *Çıplak* ve *İklimler* yapımlarında yabancı uyruklu oyuncu ya da anlatısında yabancı bir karakter temsili yer almamıştır. Geriye kalan sekiz yapımın tamamında ise gerek oyuncular gerekse bu oyuncuların canlandırdığı karakterler “yabancı” kimliklere sahip olduğu belirlenmiştir.

Yabancı uyruklu oyuncular kimi yapımlarda Türk karakterleri canlandırırken (*Grain/Buğday* vs.), kimi yapımlarda (*Sen De Gitme, Usta Beni Öldürsene* vs.) ise Türk oyuncular yabancı karakterleri temsil etmektedir. Ayrıca yabancı uyruklu oyuncular kimi filmlerde (*Grain/Buğday, Sen De Gitme* vs.) başat karakterler olarak rol almışlardır. Gerçek ya da temsilli kimlikler bağlamında ortaya çıkan bu zenginlik ya da çeşitlilik, söz konusu sekiz filme ulusötesi bir özellik kazandırmıştır.

İçerik kodlarına ait bir diğer parametre, yapımların dil özellikleridir. Ulusal dil, ulusal sinema paradigmasının temel dayanaklarından biridir. Ulusun sesi olan dil, aynı zamanda ulusun “öteki” ile olan farkını belirleyen başat bir unsurdur. Ancak ele alınan yapımlarda Türkçe’nin yanı sıra (hatta bazı yapımlarda Türkçe’ye hiç yer verilmemiştir) çeşitli dillerin kullanıldığı belirlenmiştir. Yapımlarda: Fransızca (*Çıplak, Sen De Gitme* ve *Gelecek Uzun Sürer*), İngilizce (*Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene* ve *Labirent*), İtalyanca (*Mavi Sürgün*), Almanca (*Labirent*), Rumca (*Mavi Sürgün*), Kürtçe (*Büyük Adam Küçük Aşk* ve *Gelecek Uzun Sürer*), Arapça (*Labirent* ve *Grain/Buğday*), Farsça (*Gelecek Uzun Sürer*), Ermenice (*Gelecek Uzun Sürer*) ve Urduca (*Labirent*) dillerine ait diyaloglar, monologlar ve yazılar bulunduğu belirlenmiştir. Söz konusu yapımlardan ikisinin (*Grain/Buğday* ve *Sawdust Tales*) orijinal adı bile İngilizce’dir. Yapımlarda kullanılan bu dil zenginliği, ulusötesi sinemanın önemli kodlarından birini oluşturmaktadır ve söz konusu yapımların dokuzunun, dil parametresi çerçevesinde ulusötesi nitelikler sergilediği sonucuna varılmıştır.

İçerik kodları parametresinin sonuncusu, yapımlarda kullanılan müzik unsurudur. Müzik de tıpkı dil gibi, tarihsel ve kültürel bir olgudur. Ulusa ait olmayan her ses ve söz, “ulusal bilinç”te bir yaralanmaya yol açar. Sinema açısından bu durum, filmlerde kullanılan dil ya da müzikte kendini gösterir. Ulusal olmayan her ses, ulusal izleyici açısından bir yabancılaşma anıdır. Dolayısıyla “ulusal” olarak nitelendirilen her film, ulusun sesi olmak zorundadır. Oysa ele alınan filmlerdeki müziklerin, genellikle klasik batı müziği türündeki eserler olduğu belirlenmiştir. Bunun yanı sıra Yunan, Arap, Uzak Doğu, Ermeni, Kürt ve Laz kültürlerinin birer ürünü olan müzikler de kullanılmıştır. Bu müziklerin sanatçıları ve icra edildikleri çalgılar da genellikle Batı menşeidir. Belli bir ulusa mal edilen filmlerde ya da daha kapsayıcı bir ifade ile ulusal sinema paradigmasında, ulusal olmayan ya da başka bir

kültüre ait olan müziklerin kullanması ise dramatik yapıda melez bir unsurun varlığına işaret etmektedir.

Yapımların içeriklerinde (anlatı yapısı, konu ve tema, zaman ve mekan, oyuncuların/karakterin kimlikleri, dil ve müzik unsurları) ortaya çıkan bu farklı kültürel özellikler, yapımlarda kültürel bir takasın söz konusu olduğunu göstermiştir. Bu takas sonucunda ortaya çıkan ürün ise herhangi tüm ulusal-kültürel (Türk kültürü de dahil) sınırları aşarak ulusötesi bir görünüm arz etmiştir.

Ulusötesi sinema parametrelerinin son bölümünü, yapımların Eurimages destek fonunun kültürel hedefleri açısından sahip olduğu özellikler oluşturmuştur. Bu bölüm; insan hakları bağlamında yapımların söylemi ve kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği) alt bölümlerinden oluşturulmuştur. Projelerin fondan destek alabilmesinin ön koşullarından biri, Avrupa Birliği'nin kültürel değerlerine uygun olması gerekliliğidir. Bu değerler; insan hakları ve buna bağlı olarak demokrasi, kadın ve çocuk hakları ile kültürel kimlikler ve cinsiyet eşitliğidir. Yapımların anlatıya dayalı inşa ettiği temsillerde ve söylemlerde bu değerlere karşı “duyarlı” ve onları gözeten bir yaklaşıma sahip olması gerekmektedir. Söz konusu bu parametre, anlatılarda gömülü olarak bulunan değerleri ortaya çıkarma çabasıdır.

Çalışmada ele alınan yapımlarda, Eurimages destek fonunun kültürel hedeflerinden biri olan insan hakları bağlamında inşa edilen söylemlerin genel olarak bu değerle örtüştüğü ya da uyumlu oldukları sonucuna varılmıştır. Örneğin; *Çıplak* filminde “namus cinayeti”, *Labirent*'te “idam” ya da “sürgün” cezası, *Sen De Gitme*'de “tecavüz”, *Sawdust Tales/Usta Beni Öldüresene*'de “askeri darbe”, *Büyük Adam Küçük Aşk*'ta “toplumsal önyargılar”, *Çamur*'da “toplumlar arası düşmanlık”, *Labirent*'te “terörizm”, *Gelecek Uzun Sürer*'de “devlet şiddeti” ve *Grain/Buğday*'da “eşitsiz toplum” gibi fonun kültürel değerlerine aykırı olan bu olgular, anlatılarda inşa edilen temsil ya da söylemler aracılığıyla mutlaka olumsuzlanmakta ve eleştirilmektedir.

Çalışmanın üçüncü parametresinin son bölümünü, yapımlardaki kültürel ve cinsiyet kimlik temsillerinin fonun kültürel değerleriyle olan uyumu incelenmiştir. Kültürel kimlikler açısından yalnızca “yabancı” temsiller analiz edilmiş; cinsiyet kimleri için ise yalnızca kadın kimlikleri analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular ışığında yapımların anlatılarındaki yabancı

kültürel kimlikler ile cinsiyet kimlikleri temsillerinin olumlu olduğu ortaya çıkmıştır. *Mavi Sürgün* filmindeki Madame Mari adlı kadın karakterin güçlü ve özgür bir “levanten” olması, *Sen De Gitme*’de Triyandafilis’in “Rum” ve “Hristiyan” olması; *Büyük Adam Küçük Aşk*’ta Hejar’ın “Kürt” olması; *Gelecek Uzun Sürer*’de Ahmet’in “Kürt”, Antranik’in “Ermeni bir rahip” olması, Türk ulusal ya da kültürel kimliği dışındaki yabancı temsillerdir. Bu kimlikler, bazı anlatılarda (örneğin *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Labirent*) olumsuz imgelerle temsil edildiklerinde bile bu olumsuz temsil, anlatıların sonunda yıkılarak olumlanmıştır. Cinsiyet kimliklerinde ise özellikle kadın karakterlerin erkeklere kıyasla daha güçlü ve tutarlı karakterler olduğu belirlenmiştir. *Çıplak* filminde Ayla ve Seher, *Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene*’de Katja, *Çamur*’da Ayşe, *Labirent*’te Reyhan karakterleri güçlü kadın temsillerine sahiptir. Filmlerin hem kültürel kimlikler hem de cinsiyet kimlikleri bağlamında inşa ettikleri bu temsillerle Eurimages destek fonunun kültürel hedeflerine uyum sağladığı sonucuna varılmıştır.

Özetle, fonun söz konusu kültürel değerlerinin, çalışma kapsamındaki yapımlarda söylem ya da temsil düzeyindeki varlığı, bu filmlere ulusötesi bir özellik daha kazandırmıştır. Çünkü ulusötesi sinema kavramının en karakteristik özelliği, ulusal kimliklere ya da kültürle ait olmayan imge ya da temsillerin o ülke sinemasında yer almasıdır. Bu nedenlerden dolayı fonun kültürel değerleri, ele alınan yapımlar bağlamında melez birer imge olarak anlatıları şekillendirmektedir.

Avrupalı ülkeler (AB üye ülkeleri) sahip oldukları bu değerler zincirini, Eurimages gibi medya destek programları aracılığıyla ihraç etmektedir. Bu tür medya programları, kolektif bir Avrupa kimliğinin inşa edilmesine yardımcı olmak ve Hollywood’un küresel hakimiyetine karşı medya alanında bir direnç yaratabilmek gibi misyonlara sahiptir. Bu çalışmanın bulgularında da görüleceği üzere, çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin Avrupa’nın kültürel değerleriyle uyumlu olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durum, Eurimages’in kültürel amacına ulaştığının da göstergesidir. Bu değerlerin meşruiyeti, idealliği ya da evrenselliği tezleri, elbette bu çalışmanın kapsamı dahilinde değildir. Ancak Türkiye gibi geleneksel ya da görece muhafazakar toplumlar için bu tür değerler, “ithal” kültürel ürünlerdir. Çünkü bu değerler, Türk toplumunun kendi kültür ve düşünce tarihinden referans alan olgular değildir. Dolayısıyla fonun kültürel değerlerinin, çalışma kapsamındaki filmlerde açıkça ya da örtük bir şekilde işlenmesi, söylem ya da temsil

düzeyinde var olması, bu filmlere ulusötesi bir özellik daha kazandırmaktadır. Çünkü ulusötesi sinema kavramının en belirgin tanımı, bir kültüre ya da ulusa içkin olmayan imge ya da temsillerin, o ülke sinemasında yer almasıdır. Bu gerekçelerle fonun kültürel değerleri, ele alınan filmlerde melez birer imge olarak yer almaktadır.

Eurimages'ın "kültürel hedeflere uygunluk" kriteri çalışma açısından melez bir unsur olmasına rağmen, yerli sinemayı olumlu yönde etkilediği de bir gerçektir. Türkiye'nin fondan destek aldığı 1990'lı yıllarda Amerikalı şirketlerin Türkiye'deki sinema üretimini durma noktasına getirdiği bir dönemde, Eurimages fonu yerli yapımların üretimi için hayati bir önem taşımaktaydı. Dahası Türkiye'de devletin sinemaya olan kısmi finansal desteği göz önüne alındığında fonun yerli yapımlara sağladığı desteğin önemi çok daha iyi anlaşılmaktadır.

Fonun özellikle farklı söylemlere ve kültürel temsillere sahip yapımlara sağladığı destek, AB'nin kültürel çeşitliliğe attığı önemden kaynaklanmaktadır. Bazı politik söylem ya da temsillere sahip yapımların da fondan destek almasının temel nedeni, AB'nin demokrasi ve insan hakları vurgusu ile anlam kazanmaktadır. Çünkü özellikle Türkiye gibi kırılgan demokrasilere sahip ülkelerde muhalif söylemler ya da temsiller barındıran yapımların üretimi için gerekli finansal desteğin sağlanması hususunda ciddi engeller bulunmaktadır. Fonun bu anlamda farklı söylemleri ya da temsilleri desteklemesi, ülkelerin demokrasisine de olumlu katkı sağlamaktadır. Benzer şekilde cinsiyet eşitliği ve temsiliyet noktasında da toplumsal normları etkilemekte ve olumlu yönde geliştirmektedir. Ayrıca Amerika'nın küresel ölçekte Amerikan yaşam biçimini ve tüketimi empoze eden politikalarına karşın Avrupa'nın kendi sınırları içinde yer almayan ülkeleri de desteklemesi, aslında ulusal sinemalara olan desteğinin göstergesidir. Diğer bir deyişle, Avrupa açısından "öteki" olarak nitelendirilebilecek diğer kültürler de fondan destek alarak kendi yerli sinemalarını ayakta tutmaya çalışmaktadırlar. Bu politika ile aslında "öteki" ile "biz" arasına çekilen setler de ortadan kalmaktadır. Çünkü AB kimlik ve kültür politikaları açısından kültürel çeşitliliğin desteklenmesi ve geliştirilmesi teşvik edilmektedir.

Çalışmada ele alınan ortak yapımların üretiminden, izleyici kitleleri tarafından tüketildikleri sürecin sonuna kadar sergiledikleri bu görünümünün, ulusal sinema paradigmasının -deyim yerindeyse- "antitezi" niteliğinde oldukları tespit edilmiştir. Sinemaya ulusal bir kimlik kazandırmak amacıyla "geleneksel olarak belli bir ülkedeki

kamusal ya da özel sermayenin desteğine, mekanlarına, o ülkedeki yaratıcı kişilerin emek gücüne, ana diline, yazınsal-kültürel mirasına ve o ülkedeki izleyici kitlesine” (Ulusay, 2008) yapılan vurgular, bu çalışmada ele alınan yapımlar bağlamında sonuçsuz kalmıştır. Çünkü bu yapımlar, ne Halit Refiğ’in “halk için halk sineması” olarak nitelendirdiği örneklerle benzemekte ne de Türk ulusunun kültürel ve tarihsel değerlerinden beslenmektedir.

Kültürel etkileşimlerin yoğun bir biçimde şekillendirdiği bu çok kültürlü-melez yapımlar aynı zamanda “biz”i ve “öteki”ni bir araya getirerek “ulusal” söylemin temellendiği karşıtlık zeminini de ortadan kaldırmaktadır. Ulus-devletin merkezi yapısından uzaklaşan bu yapımlar, sahip olduğu kültürel temsiller ve ürettiği söylemler yoluyla küresel bir bağlama yerleşmektedir. Merkezsizleşen bu yapımlar, sergiledikleri farklı kültürel unsurlar dolayısıyla da artık ne Türk ulusal kültürüne ne de diğer ortak yapımcıların kültürüne mal edilebilirler. Böylece ele alınan yapımlara sabit ulusal bir kimlik kazandırmanın beyhude bir çaba olduğu ortaya çıkmaktadır.

Çalışmanın bu sonuçlarına rağmen bir yapıyı ulusal bir bağlamda ele almanın hala mümkün olabileceği de açıktır. Örneğin, küreselleşmenin ulus-devlet üstündeki tüm tahribatına rağmen, ulus devletlerin sinema sektöründeki -kısmi de olsa- mali desteği, fiyat düzenlemeleri, telif hakları, lisanslı işlemleri, sansürleme, eğitim kurumları kurma gibi pek çok alanda hala yasal hakimiyeti söz konusudur. Ancak ulusal bir kimliğin inşa edilmesi sürecinde, sinemaya biçilen politik misyon açısından ulusal iddia anlamsızlaşmaktadır. Çünkü kültürel alış-verişin özellikle iletişim araçları yoluyla yoğun olarak gerçekleştiği günümüz toplumlarında kültürel olanın ne derece saf ve sabit olabileceği büyük bir soru işaretidir.

7.2. Öneriler

Türkiye 1990 yılından itibaren Eurimages destek fonunun yararlanmaktadır. Fondan ilk on yılda destek alan bazı yapımlar politik konuları ele almaları nedeniyle fonun belli projeleri desteklediği iddia edilmektedir. Benzer bir argüman, bazı yapımların konuları ve görsel unsurlarından dolayı “Türk filminden çok Avrupa filmi” oldukları yönündedir. Bu çalışma kapsamında bu tür argümanların bazılarını destekleyen (nedenleri ve bağlamları farklı olsa da) bulgular da mevcuttur. Ancak fondan destek alan yapımların geçmişten

günümüze nasıl bir değişim gösterdiğini ortaya koyan bir çalışma henüz yapılmamıştır. Sonraki çalışmalarda bu konuların ele alınması yerli yapımların geçirdiğı dönüşümü ortaya koyması bakımından da önemli olabilir.

Çalışmada ele alınan yapıların içerik unsurlarında ortaya çıkan melez unsurların (yabancı dil, müzik, mekan, oyuncu/karakter vb.) neden tercih edildiğı yönetmen ve senaristlerle yapılacak derinlemesine görüşmelerle ele alınabilir. Bu doğrultuda yapılacak bir çalışmada, fonun kültürel hedeflere uygunluk kriterinin, çalışmanın yönetmen/senaristini hangi ölçüde yönlendirdiğı ya da kısıtladığı incelenebilir.

Son olarak fondan destek alan başka bir ülkenin yapımlarıyla Türkiye’den destek alan yapımlar arasındaki benzerlik ya da farklılıklar incelenebilir.

KAYNAKÇA

- Özcan, E. (2005). Barış Pirhasan'la Avrupa sineması ve Eurimages üzerine. *Toplumbilim: Avrupa özel sayısı*, 18, 187-190.
- Altunç, B. (2008). *Türkiye'nin ortak film yapım ilişkileri ve Eurimages. Türkiye'nin ortak film yapım ilişkileri ve Eurimages*. Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Ve Sinema Genel Müdürlüğü.
- Anderson, B. (1986). *Narrating the nation*. Times Literary Supplement, s. 659.
- Anderson, B. (2017). *Hayali cemaatler: milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*. (9. Baskı). İstanbul: Metis.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and difference in the global cultural economy. M. Featherston (Ed.), *Global culture: nationalism, globalisation and modernity* içinde (s. 294-310). London: Sage.
- Atayman, V. (2005). *65 yönetmenimizden yerellik, ulusallık, evrensellik geriliminde sinemamız*. İstanbul: Donkişot.
- Balio, T. (2010). Dünyanın tüm önemli piyasalarına hakim olmak: 1990'lı Yıllarda Hollywood'un Küreselleşmesi. Y. G. Topçu (Ed.), *Hollywood'a yeniden bakmak* (s. 40-57). Ankara: De Ki.
- Bauman, Z. (2014). *Küreselleşme: toplumsal sonuçları* (Çev: A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.
- Bek, M. G. (2003). Avrupa Birliği'nde iletişim alanının düzenlenmesi: kültür ağırlıklı politikadan ekonomi merkezli politikaya doğru. M. G. Bek (Ed.), *Küreselleşme, iletişim endüstrileri ve kimlikler: Avrupa Birliği ve Türkiye'de iletişim politikaları* içinde (s. 23-58). Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and narration*. London: Routledge.
- Böke, K. (2009). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bouma, G. D. ve Atkinson, G. (1997). *Social science research* (2. Baskı). New York: Oxford University Press.
- Brutter, M. (2005). *Citizens of Europe? The emergence of a mass European identity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Castells, M. (2006). *Enformasyon çağı: ekonomi, toplum ve kültür: kimliğin gücü* (Cilt 2) (Çev: E. Kılıç). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

- Choi, J. (2002). *Is national cinema mr. macguffin? international films*. Leeds: The Institute of Communications Studies: University of Leeds, UK.
- Chomsky, N. ve Herman, E. S. (2012). *Rızanın imalatı: kitle medyasının ekonomi politiği*. (9. Baskı). İstanbul: BGST Yayınları.
- Cinpoes, R. (2008). National identity and European identity. *Journal of identity and migration studies*, 2 (1), 3-14.
- Cook, D. A. (2000). *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*. Berkeley, Los Angeles ve London: University of California Press.
- Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırmaları*. Ankara: Phoenix.
- Creswell, W. J. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (3. Baskı) (Çev. Ed.: M. Bütün, S.B. Demir). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Crofts, S. (2009). Concept of national cinema. J. Hill, P. C. Gibson, R. Dyer, E. A. Kaplan, P. Willemen (Ed.), *World cinema: critical approaches* içinde (s. 1-10). New York: Oxford University Press.
- Dunkerley, D., Hodgson, L., Konopacki, S., Spybey, T., Thompson, A. (2002). *Changing Europe: identities, nations and citizens*. London: Routledge.
- Delanty, G. (2000). *Citizenship in a global age: society, culture, politics*. Buckingham: Open University Press.
- Dudley, A. (2006). An atlas of world cinema. S. Dennison, S. H. Lim (Ed.), *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film* içinde (s. 19-29). London: Wall Ower Press.
- Erdoğan, N. (1995). Ulusal kimlik, kolonyal söylem ve Yeşilçam melodramı. *Toplum ve Bilim*, (67), 178-198.
- Erkılıç, H. (2008). Sinema politikaları çerçevesinde filmlere sağlanan devlet desteği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 33 (1), 57-71.
- Erkılınç, H. (2003). *Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Erus, Z. Ç. (2007). Film endüstrisi ve dağıtım: 1990 sonrası Türk sinemasında dağıtım sektörü. *Selçuk İletişim*, 4 (4), 5-16.
- Ezra, E. ve Rowden, T. (2006). *Transnational cinema: the film reader*. Oxon: Routledge.
- Finler, J. W. (2003). *The Hollywood story*, (3. Baskı). London ve New York: Wallflower.
- Giddens, A. (2008). *Ulus-devlet ve şiddet* (Çev: C. Atay). İstanbul: Kalkedon.
- Gomery, D. (2003). Hollywood stüdyo sistemi (Çev: A. Fethi). G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı .
- Görücü, B. (1997). 1990'lı Yıllar Türk sinemasına bir bakış. *Yeni insan yeni sinema*, (1), 32-41.
- Guarnizo, L. E. ve Smith M. P. (1998). The locations of transnationalism. L. E. Guarnizo ve M. P. Smith (Ed.), *Transnationalism from below*. (6), 3-34.
- Gürkan, H. (2015). *Karşı sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. J. Rutherford (Ed.), *Identity: community, culture, difference* içinde (s. 222-237). London: Lawrence and Wishart.
- Hayward, S. (1993). *French national cinema*. Londra: Routledge.
- Hayward, S. (2000). Framing national cinemas. M. Hjort ve S. MacKenzie (Ed.), *Cinema and nation* içinde (s. 88-102). London: Routledge.
- Hear, N. V. (1998). *New diasporas: the mass exodus, dispersal and regrouping of migrant communities*. London: University College of London Press.
- Higbee, W. ve Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational cinemas*, 1 (1), 7-21.
- Higson, A. (1989). The concept of national cinema. *Screen*, 30 (4), 36-46.
- Higson, A. (2000). British cinema: past and present. J. A. Higson (Ed.), *The instability of the national* içinde (s. 35-47). Londra: Routledge.
- Higson, A. (2006). The Limiting imagination of national cinema. E. Ezra ve T. Rowden (Ed.), *Transnational cinema: the film reader* içinde (s. 15-25). London: Routledge.
- Hjort, M. (2009). On the plurality of cinematic transnationalism. K. Newman ve N. Durovicova (Ed.), *World cinemas, transnational perspectives* içinde (s. 12-33). Abingdon: Routledge.
- İlbuğa, E. U. (2014). Ulusötesi Göçmenlik ve Çoklu Memleket Aidiyeti. *1st international communication science and media studies congress*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.

- Jacobson, M. F. (1995). *Special sorrows: the diasporic imagination of Irish, Polish, and Jewish immigrants in the United States*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jameson, F. (2002). Küreselleşme ve politik strateji. (Çev: M. Beşikçi). *Birikim Dergisi*, (139), 39-50.
- Karakaya, S. (2004). Küreselleşme, kültürel yayılcılık ve ulusal sinemalar. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (12), 63-70.
- Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan sinemasını okumayı denemek*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kearney, M. (1995). The local and the global: the anthropology of globalization and transnationalism. *Annual review of anthropology*, (24), 547-565.
- Kırbaş, B. (2010). Halit Refiğ ve ulusal sinema. A. Şen (Ed.), *Türk sinemasında yerli arayışlar içinde* (s. 257-269). Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Küçükcan, U. (2017). Star Wars'un ekonomi politiği (2. Baskı). S. S. Serter (Ed.). *Star Wars sinema okumaları içinde* (169-202). İstanbul: Dedalus.
- Lu, S. H. (1997). Historical introduction Chinese cinemas (1896-1996) and transnational film studies. H. S. Lu (Ed.), *Transnational Chinese cinema: identity, nationalhood, gender içinde* (s. 1-32). Honolulu: University of Hawai Press.
- MacMillan, J. H. (2004). *Educational research* (4. Baskı). Boston: Pearson.
- Maxwell, J. A. (1996). *Qualitative research design: An interactive approach*. California: SAGE Publications.
- Morley, D. ve Robins, K. (2011). *Kimlik mekanları: küresel medya, elektronik ortamlar ve kültürel sınırlar* (2. Baskı), (Çev: E. Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı.
- Naficy, H. (1997). The accented style of the independent transnational cinema: A conversation with Atom Egoyan: Editing events, documenting change at century's end. G. E. Marcus (Ed.). *Cultural producers in perilous states: Editing events, documenting change at century's end içinde* (s. 179-231). Chicago: University of Chicago.
- Naficy, H. (2001). *Accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Neuman, W. L. (2012). *Toplumsal araştırma yöntemleri: nicel ve nitel yaklaşımlar* (3. Cilt) (5. Baskı). İstanbul: Yayın Odası.

- O'Regan, T. (1999). Cultural exchange. T. M. Stam (Ed.), *A companion to film theory* içinde, (s. 262-294). Oxford: Blackwell.
- Orta, N. (2008). Hollywood sinemasına karşı Avrupa film politikaları ve gelişen korumacı tedbirler. *Marmara İletişim Dergisi*, 13 (13), 161-169.
- Özen, E. (2008). Ulusal sinemalar ve yeni dalgalar: yeni Tayvan sineması. *Kültür ve iletişim*, 11 (2), 41-74.
- Özgüç, A. (2014). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü 1914-2014*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Paker, T. (2015). Durum çalışması. F. N. Seggie ve Y. Bayyurt (Ed.), *Nitel araştırma yöntem, teknik, analiz ve yaklaşımlar* içinde (s. 119-134). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Pearson, R. (2003). *Geçiş Sineması* (Çev: A. Fethi). İstanbul: Kabalcı.
- Pösteki, N. (2005). Eurimages destekli Türk sineması ve Avrupalı olmak. *Garplılaşmadan Avrupa Birliği'ne Modernleşme/Sinema/Seyir Konferansı*. (s. 1-6). İstanbul .
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal sinema kavgası*. İstanbul: Dergah.
- Remennick, L. (2007). *The Blackwell encyclopedia of sociology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rosen, P. (1984). History, textuality, nation: Kracauer, Burch, and some problems. *The study of national cinemas*, 2 (2), 69-84.
- Rosen, P. (1996). Nation and anti-nation: concepts of national cinema in the “new” media era. *Diaspora: A Journal Of Transnational Studies*, 5 (3), 375-402.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın öyküsü*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Schatz, T. (2007). The studio system and conglomerate Hollywood. P. McDonald ve J. Wasko (Ed.), *The contemporary Hollywood film industry* içinde (s. 13-42). Oxford: Blackwell Publication.
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and reconstructing “transnational cinema”. S. Dennison (Ed.), *Contemporary Hispanic cinema: interrogating the transnational in Spanish and Latin American film* içinde (s. 47-66). Woodbridge: Tamesis Books.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis.
- Tekeli, İ. ve İlkin, S. (2000). *Türkiye ve Avrupa Birliği*. Ankara: Ümit.
- Thompson, K. ve Bordwell, D. (2003). *Film history*, (2. Baskı). New York: McGraw-Hill.

- Tuncayengin, A. (2016). *Avrupa Birliği sinema politikalarının Türk sinemasına etkileri*. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.
- Tunç, E. (2006). *Türk sinemasının ekonomik yapısı (1896-2005)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ulusay, N. (2003). Avrupa merkezli görsel-işitsel kuruluşlar ve Türk sineması. M. G. Bek (Ed.), *Küreselleşme, iletişim endüstrileri ve kimlikler: Avrupa Birliği ve Türkiye’de iletişim politikaları içinde* (s. 59-94). Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Ulusay, N. (2005). Türk sinemasındaki dönüşüm ve Eurimages. D. Kevin ve M. G. Bek (Ed.), *Avrupa Birliği ve Türkiye’de iletişim politikaları içinde* (s. 333-372). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Ulusay, N. (2008). *Melez imgeler: sinema ve ulusötesi oluşumlar*. Ankara: Dost.
- Ünal, M. (1997). *Günümüz Türk sineması ve seyirci profili*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Vaughan, N. (2014). Maximizing value: economic and cultural synergies. J. Wasko, G. Murdock ve H. Sousa (Ed.), *The handbook of political economy of communications içinde* (s. 169-186). West Sussex: Wiley Blackwell.
- Vertovec, S. (2011). Conceiving and researching transnationalism. *Ethnic And Racial Studies*, 22 (2), 447-462.
- Vinck, S. D. (2009). Europudding or Europaradise? a performance evaluation of the Eurimages co-production film fund, twenty years after its inception. *Communications*, 3 (34), 257-285.
- Vitali, V. ve Willemsen, P. (2006). *Theorising national cinema*. London: British Film Institute.
- Yaren, Ö. (2008). *Alt yazılı rüyalar: Avrupa göçmen sineması*. Ankara: De Ki.
- Yaren, Ö. (2015). Göçmen sinemasını yeniden düşünmek. *Moment Dergi*, 2(1), 207-223.
- Yavuz, D. (2012). *Türkiye sinemasının 22 Yılı: 1990-2011 sayısal verilerle 22 yıllık döneme bakış*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yavuzkanat, M. S. (2010). *Türk sinemasının istatistiksel analizi ve devlet desteğinin Sektörel etkisi*. Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Personel Daire Başkanlığı.

- Yaylagül, L. (2010). Hollywood: tarihi, ekonomisi, ideolojisi. G. Topçu (Ed.), *Hollywood'a yeniden bakmak* içinde (s. 9-23). Ankara: De Ki.
- Yıldırım, A ve Şimşek, H (2006). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/about_en (Erişim tarihi: 30.08.2018).
- <https://www.coe.int/en/web/eurimages/gender-equality> (Erişim tarihi: 01.12.2018).
- <https://www.ab.gov.tr> (Erişim tarihi: 08.09.2018).
- http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/Regulations/RegulationsCoprod2008_EN.pdf (Erişim tarihi: 28.04.2018).
- <http://www.derviszaim.com/kitaplarim/> (Erişim Tarihi: 01.02.2019)
- https://film.iksv.org/i/content/1550_1_mob-sektor-raporu-2016.pdf (Erişim tarihi: 23.10.2018).
- <https://www.coe.int/en/web/eurimages/distribution> (Erişim tarihi: 26.12.2018).
- <https://www.coe.int/en/web/eurimages/exhibition> (Erişim tarihi: 27.12.2018).
- <https://www.europeandatajournalism.eu/eng/News/Data-news/Europeans-at-the-cinema> (Erişim tarihi: 04.09.2018)
- <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history> (Erişim tarihi: 02.12.2018).
- <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/eurimagesuyeligi.html> (Erişim tarihi: 30.09.2018).

EKLER

EK-1. Yapımlardan Elde Edilen Veriler

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmacının literatür taramasından elde ettiği verilerden hareketle oluşturduğu özgün “ulusötesi parametreler” ekseninde filmler ele alınmıştır. Bu parametrelere bağlı kalarak araştırmanın örneklemini oluşturan on film den veriler toplanmıştır. Bu veriler şunlardır:

1. Çıplak/Nude (Ali Özgentürk, 1990) Filmine Ait Veriler

1.1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

1.1.1. Finansal destek

Çıplak, Türkiye (Asya Film), Yunanistan (Astria Film) ve Fransa (Dream Factory) ortak yapımıdır. Film bu ortaklıklar dışında T.C. Kültür Bakanlığı, Fransız Kültür Bakanlığı (Ministère Français de la Culture et de la Communication), Fransız Dışişleri Bakanlığı (Ministère Français des Affaires Etrangères) ve Eurimages Fonu destekleriyle çekilmiştir.

1.1.2. Sanatçı ve teknik kadro

Ali Özgentürk'ün yönetmenliğini yaptığı filmin prodüksiyon ekibinde görüntü yönetmeni ve ses miksaj operatörü yabancı uyrukludur. Geri kalan prodüksiyon ve post prodüksiyon pratikleri ise yerli sanatçılar ve teknikerler tarafından gerçekleştirilmiştir. Filmin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Senaryo: Ali Özgentürk, Sadık Karlı
- Yapımcı: Ali Özgentürk
- Görüntü Yönetmeni: Vilko Filac
- Kurgu: Mevlüt Koçak (Kurgu)
- Sanat Yönetmeni: Veli Kahraman (Sanat Yönetmeni)
- Yapım Asistanı: Çiğdem Sezgin (Yapım Asistanı)
- Post-Prodüksiyon: Yusuf Özbek (Laboratuvar)
- Işık Ekibi: Ali Salim Yaşar

- Ses Ekibi: Necip Sarıcıoğlu (Ses Kayıt), Tuncer Aydınoglu (Ses Kayıt), Alain Garnier (Ses Miksaj), Ersin Sanver (Seslendirme Yönetmeni), Berna Terzierol (Seslendirme Yönetmeni Yardımcısı).

1.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film Türkiye, Yunanistan ve Fransa’da gösterime girmiştir. Toplam izleyici sayısı 9.874’tür.

1.1.4. Ödüller

Yapımın aldığı ödüller şunlardır;

1993 - 30. Antalya Film Festivali;

Jüri Özel Ödülü

En İyi Görüntü Yönetmeni

1994 - 6. Ankara Film Festivali;

En İyi Işık

1994 - 16. SİYAD Türk Sineması Ödülleri;

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu.

1.2. Yapımın İçerik Kodları

1.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Çıplak, çağdaş anlatı yapısına sahip deneysel türde bir filmidir.

1.2.2. Anlatısı ve teması

Film, bir sanat akademisinde çıplak modellik yapan Ayla ve Seher adındaki iki kadının, evlilik yaşamlarında karşılaştıkları çatışmaları konu edinir. Hüseyin ve Yedigâr ise eşlerinin çıplak modellik yaptığından haberdar değillerdir. Bu dört karakter dışında filmdeki bir diğer önemli karakter ise bir “dış ses”tir. Bu ses film boyunca hiç görünmese de aslında anlatıda önemli bir yere sahiptir. Ses, film boyunca tüm karakterlerle konuşmakta ve onlara ne yapmaları gerektiğini söyleyerek sürekli müdahalelerde bulunur. Hatta Ayla, kameraya bakıp “Artık bizi rahat bırak” der. Kadınların modellik yapmaları ve bunu kocalarından

saklamaları, kadınları rahatsız ettiği gibi korkutur da. Kadınlar, modellik yaptıkları sırada kocaları tarafından öldürüldüklerini tahayyül ettikleri sahnede öldürme eylemi hiçbir şiddet unsuruna yer verilmeden, klasik müzik eşliğinde estetize edilir.

Bu ses üstü kapalı, gizli olan ne varsa hepsini en “çıplak” haliyle ortaya serer. Öyle ki Yadigar ve Hüseyin’i, eşlerinin çıplak modellik yaptığı akademiye yönlendirerek onların bu durumdan “haberdar” olmasına sağlar. Kocalar, önce eşlerini öldürmek isteseler de bunu yapmazlar. Filmin sonunda ise kocaların da aslında çıplak modellik yaptığı ortaya çıkar. Son sahnede her iki çift, sanat akademisinde çıplaklık olarak görünürler ama hepsi de çıplaklıklarından utanır bir durumdadırlar. Film, başta bu dış ses olmak üzere başka gerçeküstücü öğeler de barındırmaktadır.

Anlatının ana mekanı olan sanat akademisindeki genç öğrencilerin özgür ve eğlence odaklı yaşam biçimleri, çıplaklık, cinsellik, alkol, dans, plastik sanatlara ait nesneler ekranda sıklıkla gösterilen öğelerdir. Bu öğelerin vurgulanmasının nedeni ise çıplaklıklarından utandığı halde, bu yaşam biçiminin bir parçası olan kadınların yaşadığı tezatlığı göstermektir.

Film, “çıplaklık, toplumsal normlardan kaynaklanan bir tabudur” temasına dayanmaktadır.

1.2.3. Zaman ve mekân

Anlatının zamanı 1990’lı yıllardır. Anlatının mekanları ise başta sanat akademisi olmak üzere, eski bir konak, İstanbul Boğazı ve genelev gibi Türkiye’deki gerçek mekanlardır. Bunlar dışında Fransa’dan bazı sokaklar da mekan olarak kullanılmıştır.

1.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Yapımdaki tüm karakterler, yerli oyunculardan oluşmaktadır. Bunlar; Sumru Yavrucuk, Adnan Tönel, Hülya Karakaş, Erdal Küçükkömürcü ve Meral Çetinkaya’dır.

1.2.5. Dil

Filmin dili Türkçe olmasına rağmen bazı sahnelerde Fransızca diyaloglara da yer verilmiştir.

1.2.6. Müzik

Filmde kullanılan müzikler ve sanatçıları şunlardır: Filmde Batı menşei müzikler yoğunluklu olarak kullanılmıştır. Bu müzikler bir mekân olarak anlatının merkezinde yer alan sanat akademisi ile organik bir bütünlük içerisindedir.

- Arya: Turandot, Nilsson, Corelli, Scotto, Giarotti
- Orchestra Coro Dell' Opera Di Roma
- Francesco Molinari, Pradelli E.M.I
- J.S. Bach, S. Prokofiev, A. Scarlatti
- G. Puccini, W.W. Mozart, James Clarke
- Paul Orm, Simon Benson
- Martin Chambers, David Vorhaus
- Trevor Jones, David Mellor, Judith Cann
- Keith Mansfield, Errol Garner
- Chris Payne, Paul Rogers
- King Olivier Creole Jazz Band

1.3. Yapının “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

1.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

Filmdeki erkek karakterlerin, eşlerinin çıplak modellik yapımları karşısında onları öldürmek istemeleri, “namus”, “namus cinayeti” gibi olguları ön plana çıkarmaktadır. Ancak filmin sonunda erkeklerin de çıplak modellik yaptıkları anlaşılır. Bu durum “toplumsal cinsiyet eşitsizliği”nin temel göstergesidir. Ancak bu durum anlatıda, eleştirel bir şekilde işlenmektedir. Diğer bir deyişle film, “namus” ve “toplumsal cinsiyet eşitsizliği” olgularını eleştirmektedir.

1.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)

Akademide çıplak modellik yapan kadın karakterler, erkek karakterlere kıyasla daha güçlü temsillere sahiptir. Erkekler ise daha “acı”, “tutarsız” ve “iki yüzlü” özelliklerle temsil edilmektedir. Karakterlerin sahip olduğu bu özellikler “Eurimages Fonunun Kültürel Hedeflerin”den olan “Kadın Hakları” kriteriyle uyum göstermektedir.

2. Mavi Sürgün/ L'Exil Bleu (Erden Kıral, 1991) Filmine Ait Veriler

2.1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

2.1.1. Finansal destek

Almanya (Kentel Yapım), Yunanistan (Stefi 2) ve Türkiye (Kenmovie Filmcilik) ortak yapımı *Mavi Sürgün*, T.C. Kültür Bakanlığı Başbakanlık Tanıtma Fonu, LfA-Bavyera Film Yapım Fonu (Almanya) ve Avrupa Konseyinin Eurimages Fonu ile TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu), BR (Bavyera Televizyonu-Almanya) katkıları ile çekilmiştir.

2.1.2. Sanatçı ve teknik kadro

Erden Kıral'ın yönetmenliğini yaptığı filmin sanat ve teknik kadrosunda yerli sanatçı ve uzmanların yanı sıra birçok yabancı sanatçı ve uzman da yer almıştır. Filmin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Görüntü Yönetmeni: Kenan Ormanlar
- Senaryo: Erden Kıral, Kenan Ormanlar, Elly Schelllerer-Ormanlar
- Senaryo Danışmanı: Wolfgang Laengsfeld
- Yapım Ekibi: Katharina Zollner, Bilal Kırbaş, Berna Yeşilyurt, Hakan Albayrak
- Yapım Sekreteri: Raoul Schellerer, Figen Sile, Elpida Florentou
- Script: Anja Murmann
- Kostüm Asistanı: Vartuhi Oan
- Işık Şefi: Gerd Westphal
- Ses Asistanı Nils Morten Osburg, Atilla Arslan
- Fotoğraflar: Thomas Klausmann, Levant Öget
- Montaj Asistanları: Katherina Sanders, Alexandra Kramer
- Laboratuvar: Bavaria Kopierwerk
- Montaj ve Miksaj: Bayerischer Rundfunk Stüdyoları
- Dante Çeviri: Rekin Teksoy
- Diyalogları düzenleyen ve dış ses: Ferit Edgü

2.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film Türkiye’deki gösterimlerinde toplam 28.325 izleyiciye ulaşmıştır. Film ayrıca Almanya ve Yunanistan’da da gösterime girmiştir.

2.1.4. Ödüller

Mavi Sürgün filmi, 1994 yılındaki 66. Akademi Ödülleri çerçevesinde “yabancı dilde en iyi film dalında” Oscar adayı olarak seçilmiştir. Filmin festivallerde aldığı ödüller şunlardır:

1993 - 30. Antalya Film Şenliği;

En İyi Film,

En İyi Yönetmen,

En İyi Seslendirme (Yeni Lale)

1994 - 6. Ankara Film Festivali;

En İyi Görüntü Yönetmeni,

En İyi Müzik.

1994 - 13. Uluslararası İstanbul Film Festivali;

Altın Lale.

1994 - 8. Altın Koza Film Festivali;

En İyi Üçüncü Film

En İyi Yönetmen.

2.2. Yapımın İçerik Kodları

2.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Senaryosu Cevat Şakir Kabaağaçlı’nın (Halikarnas Balıkçısı) *Mavi Sürgün* romanından esinlenilerek yazılmış olan film, çağdaş anlatı yapısına sahip, gerçek olaylara dayanan (biyografik) bir dramdır. Anlatının merkezindeki sürgünlük durumu, yapıma bir “yol filmi” olma özellikleri kazandırırken, Cevat adlı karakterin geçmiş deneyimleri ile geleceğe dair düşünceleri arasında salınan hayatı ise filme “varoluşçu” bir izlek kazandırmaktadır.

2.2.2. Anlatısı ve teması

Bir yazar olan Cevat, Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru bozguna uğrayan Osmanlı ordusundan firar eden asker kaçaklarının yargılanmadan öldürüldüğünü anlatan bir hikâye kaleme alır. Kendisi ve kitabını basan yayınevi sahibi (Zekeriya) idama mahkûm edilir. Çıkarıldıkları Ankara İstiklal Mahkemesi, Cevat (Can Togay) ve Zekeriya'nın (Ali Sürmeli) idam cezalarını sürgün cezasına çevirir. Cevat Bodrum'a, Zekeriya ise Sinop'a üç yıllığına sürgün edilir. Cevat'ın, Ankara'dan başlayıp Bodrum'da biten sürgün yolculuğu (yani dış yolculuk), altı buçuk ay kadar sürer. Bu yolculuk süresince Cevat'ın iç dünyası (çocukluğuna kadar giden) anlatılmaya çalışılır. Cevat bu süre zarfında -kâbus ve hayallerle- sürekli geçmişine gidip gelir (flashback); hayal ile gerçek, geçmiş ile gelecek birbirine karışır. Bu flashback sahnelerinde, Cevat'ın çocukluğundan gençliğine kadar yaşadığı, hissettiği pek çok olay/durum anlatılır: Annesine ()olan aşırı sevgisi ile babasına karşı duyduğu aşırı nefreti arasında parçalanmış (Oidipus kompleksi ya da karmaşası) olan Cevat, babası ile karısının bir ilişkisi olduğunu da öğrenmiştir. Cevat'ın, bu sahnelerin birinde babasını tabancayla vurduğu görülse de Cevat'ın bunu gerçek yapıp yapmadığı anlaşılmaz. Çünkü bu sahneler, gerçek ile hayali olanın iç içe geçtiği, belirsiz sahnelerdir. Cevat sürgün yolculuğu boyunca pek çok olay yaşarken aynı zamanda bir çok farklı insanlar da tanışır. Bunlardan biri Cevat'ın annesine çok benzeyen opera sanatçısı Madame Mari'dir (Hanna Schygulla). Cevat Madame Mari'ye aşık olur ama sürgünlük, bu aşka izin vermez. Bodrum'a ulaşan Cevat buradaki sürgünlüğü boyunca hayata karşı düşünceleri büyük bir değişime uğrar ve o artık eski Cevat değildir. Kendisini artık herhangi bir yere ait hissetmeyen Cevat, kurtuluş yolunu şu ifadelerle belirtir: *“Bir dünya sürgünü için tek kurtuluş bu dünyadan biri olmaktır.”*

Film, “hayatın gerçeklerini kabullenmek, insanı özgürleştirir” temasına dayanmaktadır.

2.2.3. Zaman ve mekân özellikleri

Anlatının zamanı Osmanlı İmparatorluğu'nun henüz sona ermediği I. Dünya Savaşı'nın son dönemleridir. Anlatının ana mekanları ise karakollar, trenler ve tren garları, otobüsler, yollar, Bodrum ve doğadır.

2.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Filmin kadrosunda yer alan yerli ve yabancı oyuncular şunlardır; Macar oyuncu Can Togay (Cevat Şakir), Alman oyuncu Hanna Schygulla (Madame Mari), Özyay Fecht, ABD doğumlu Ayşe Romey (Hatice), Yunan oyuncu Tatiana Papamoshou (Cevat'ın Karısı), Halil Ergün (Cevat'ın Babası), Ali Sürmeli (Zekeriya), Levent Ülgen (Jandarma eri), Mehmet Çepiç, Suavi Eren, Ali Uyandıran, Kürşat Alınay, Altan Erkekli (Karakol komutanı), Can Kolukısa, Billur Kalkavan, Atila Ormanlar, Mevlüt Demiryay ve Menderes Samancılar.

2.2.5. Dil

Filmin dili Türkçe'dir. Bununla birlikte Cevat, sürgün yolunda bir karakoldayken Dante'nin *Cehennem*'inin girişini kendi kendine söyler. Ancak bu monolog Türkçe değil, İtalyanca'dır. Ayrıca filmin pek çok sahnesinde görünen tabelalar Osmanlıca ve Rumca'dır (Smyrne, Angora gibi).

2.2.6. Müzik

Film ana müziği (main theme) “klasik” türde bir eser olup Timur Selçuk tarafından bestelenmiştir. Ana çalgılar ise ağırlıklı olarak “keman”dır. Filmde kullanılan müzikler şunlardır:

- İstanbul Oda Orkestrası- Besteleyen ve Yöneten: Timur Selçuk
- Puccini-Tosca: Schumann
- Vissi D'arte: Abendlied
- Soprano: Cello Solo
- Claudio Muzio: By Pablo Casals
- Violin Solo: Ernest Patoolo

2.3. Yapımın “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

2.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

Bir yazar olan Cevat, I. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru Osmanlı ordusundan firar eden askerlerin yargılanmadan öldürüldüğünü anlatan bir hikâye kaleme alır. Ankara İstiklal Mahkemesi, Cevat'ın ve yayınevi sahibinin idam cezalarını üç yıllık sürgün cezasına çevirir.

Oysa Cevat'ın kaleme aldığı yazı her ne kadar bir öykü olsa da askerlerin yargısız bir şekilde infaz edilmeleri o dönemde gerçekten yaşanmaktadır. Cevat'ın bu olayları yazması ve buna karşılık mahkemenin cezası vermesi, anlatının merkezinde konumlandırılan sürgün (exile) edilme durumunu ortaya çıkarmıştır. Filmin bu eleştirel söylemi, Eurimages'ın "Fonun kültürel hedefleri"nden olan "insan hakları" ve "demokrasi" gibi temel değerleriyle uyum göstermektedir.

Filmde, köydeki deli kadın (köylüler tarafından "köyün orospusu" olarak nitelendirilen Veresiye Emine) sürekli olarak köyün "erkekleri" tarafından taciz/tecavüze uğrar. Ardından "deli ve saldırgan" olduğu iddiasıyla kaymakamlık tarafından eski bir değirmende bir ağaca bağlanır. Oysa Emine'nin bu durumu, balıkçılıkla geçimini sağlayan kocasının denizden bir daha geri dönmemesinin verdiği acı ve çaresizlikten kaynaklanmaktadır. Cevat, bu kadına yardım etmeye çalışır. Kaymakama Emine'nin bu davranışlarının "üzüntü ve çaresizlikten" kaynaklandığını ve bunu düzeltmenin yolunun "Emine'ye şefkat gösterilmesi" olduğunu anlatmaya çalışsa da kaymakam bunu anlamak istemez. Sonunda Kaymakam'ın kararıyla Emine, Manisa Tımarhanesi'ne yatırılır. Emine'nin yaşadığı acıların ve çaresizliğin ortaya çıkmasının ardından, köylülerin ve devleti temsil eden kaymakamın bu konu karşısındaki olumsuz tutumları, filmde "kadın hakları" bağlamında eleştirel bir yaklaşımla sergilenmektedir.

2.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)

Filmin farklı kültürel kimlikler ve azınlıklar temsili yalnızca Madame Mari adlı karakter ile sınırlıdır. Madame Mari, aksanlı Türkçesi olan Anadolu'da kaybolmuş, şık giyinen, kibar bir levanten tiyatro oyuncusudur. Madame Mari'nin sahip olduğu bu farklı kültürel kimliği, anlatıda olumlu bir temsile sahiptir.

3. Sen De Gitme/Please Don't Go (Tunç Başaran, 1995)

3.1. Yapımın Üretim, Gösterim, Dağıtım Pratikleri ve Aldığı Ödüller

3.1.1. Finansal destek

Türkiye (Magnum Film), Fransa (Les Films Du Grain De Sable) ve Yunanistan (Katakouzinos Films) ortak yapımı *Sen De Gitme*, Avrupa Konseyi'nin Eurimages Fonu ve T.C. Kültür Bakanlığı destekleriyle çekilmiştir.

3.1.2. Sanatçı ve teknik kadro

Tunç Başaran'ın yönetmenliğini yaptığı *Sen de Gitme* filminin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Senaryo: Ayla Kutlu, Macit Koper, Tunç Başaran
- Yapımcı: Jale Başaran
- Görüntü Yönetmeni: Colin Mounier
- Müzik: Yalçın Tura
- Sanat Yönetmeni: Suna ifti
- Kurgu: Hilmi Güler
- Ses: Jean P. Guirado, Gerome Aghion.

3.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film, Türkiye'deki gösterimlerinde toplam 2.105 izleyiciye ulaşmıştır. Film ayrıca Fransa ve Yunanistan'da da gösterime girmiştir.

3.1.4. Ödüller

Sen De Gitme filmin festivallerde aldığı ödüller şunlardır:

1996 - 33. Antalya Film şenliği;

En İyi Yönetmen

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Meriç Başaran)

Dr. Avni Tolunay Özel Ödülü

Yılmaz Zafer Onur Ödülü.

1996 - 10. Adana Altın Koza Film Festivali;

En İyi Film,
En İyi Yönetmen,
En İyi Senaryo,
En İyi Kadın Oyuncu (Olivia Bonamy),
Yılmaz Güney Özel Ödülü (Ruhi Sarı).

1997 - 9. Ankara Film Festivali;

En İyi Film,
En İyi Kadın Oyuncu (Olivia Bonamy),
En İyi Sanat Yönetmeni,
Umut Veren Yeni Oyuncu (Ruhi Sarı),
En İyi Sanat Yönetmeni (Suna Çiftçi).

1997 - 8. Arıburnu Ödülleri;

En İyi Uzun Metrajlı Film,
En İyi Yönetmen,
Cahide Sonku Jüri Özel Ödülü (Olivia Bonamy).

1997 - 13. İskenderiye Uluslararası Film Festivali;

Jüri Özel Ödülü,
En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (Işık Yenersu).

3.2. Yapımın İçerik Kodları

3.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Senaryosu Ayla Kutlu'nun "Sen de Gitme Triyandafilis" adlı romanın uyarlaması olan film, çağdaş anlatı yapısına dayanan bir dramdır.

3.2.2. Anlatısı ve teması

1930'lu yıllarında Fransız işgali altındaki Antakya'da yaşayan Rum bir ailenin kızı olan Triyandafilis (Olivia Bonamy), 15 yaşında olmasına rağmen, yedi yaşındaki bir çocuğun aklına sahiptir. Baba Mösyö Antuan (Fikret Hakan) ve anne Teodora (Meriç Başaran) kızlarıyla ilgilenmedikleri için, Triyandafilis'e Sultan (Işık Yenersu) göz kulak olur. Sultan

ve Triyandafilis'in arasındaki ilişki çocuk/hasta-bakıcı ilişkisinden çok -yaş farkına rağmen- çok iyi iki arkadaş, dost hatta anne-kız ilişkisi gibidir. Bir gün Fransız ordusuyla ticari ilişkileri bulunan Mösyö Antuan'la birlikte bir Fransız askeri kapıya gelir. Türkçesine kıyasla çok daha iyi düzeyde Fransızca konuşabilen Triyandafilis, Pierre (Laurent Gauthier) adındaki bu askere hemen aşık olur ve bir süre sonra Sultan'ın gözetiminde (ailenin haberi olmadan) görüşmeye başlarlar. Ancak şehirde silahlı çatışmalar artınca, aile, Beyrut'a taşınmaya karar verir. Bu arada Fransız ordusu da Antakya'dan çekilme kararı alır. Hem ailenin taşınması hem de askerlerin çekilmesi aynı gün gerçekleşir. Evden kaçmayı başaran Triyandafilis, Pierre'i bulmak için yollara düşer ama kaybolur. Ailesi de Triyandafilis'i bulamadığı için Beyrut'a onsuz gider. Evde Sultan ve kocası Adem dışında kimse kalmaz. Sultan sürekli olarak Triyandafilis'i düşünür ve onun için endişelenir.

Bir gün Triyandafilis döner ve başından geçen kötü olayları (tecavüzler, dayak, işkence vs) Sultan'a anlatır. Sultan ve Adem, Triyandafilis'i kendi çocukları gibi benimseyip, ona destek olmaya çalışırlar. Bir süre sonra Adem kalp krizinden ölür, Sultan ile Triyandafilis yalnız kalır. Sultan, savaş sırasında yaşanan kıtlık ve yoksulluk nedeniyle sattığı ev eşyaları tükenince bir iş bulup çalışmaya başlar. İşe gittiğinde Triyandafilis'i her zamanki gibi eve kilitler. Sultan'ın işe gittiği günlerin birinde kapıya adres sormak için Rıfat adında biri gelir. Triyandafilis, bu kez de Rıfat'a aşık olur ve ona kaçır. Sultan Triyandafilis'i bulur ama o, Rıfat'ın da eve gelmesinde diretir. Böylece Sultan, Triyandafilis ve Rıfat birlikte yaşamaya başlar. Rıfat kişiliği ve dürüstlüğü ile Sultan'ın da takdirini kazanır. Bir gün Rıfat askere çağırılır: "İyilerle kötülerin savaşında, iyilerin yanında savaşmaya gider." Triyandafilis bu durumu anlayamaz, çünkü ona göre savaş bitmiştir. Savaş yoksa neden askere gidilir ki? Rıfat'ın da gidişi Triyandafilis'i derinden sarsar. Rıfat, acemilik döneminin ardından Kore'deki savaşa gönderilir ve orada hayatını kaybeder. Sultan ise bunu Triyandafilis'ten gizler ama Triyandafilis her gördüğü askeri üniformalıyı Rıfat'a benzetir. Artık yaşlanmış olan Sultan da hayatını kaybedince Triyandafilis yapayalnız kalır.

Film, "insan yalnızlığa mahkumdur" temasına dayanmaktadır.

3.2.3. Zaman ve mekân özellikleri

Anlatı, 1930'lu yılların son dönemlerinden başlayıp 1940'lı yıllarda devam eden bir zaman dilimine sahiptir. Bu zaman diliminde Antakya'daki bir konak anlatının ana mekanı olarak kullanılmıştır. Bunun dışında tarihi Antakya sokakları, bahçeleri, çarşısı ve Hristiyan kilisesi diğer önemli mekanlardandır. Özellikle 1930'lu yılların Antakya'sı, çok kültürlü bir yapı arz etmesi bakımından anlatının kültürel zenginlik vurgusu açısından önemli bir mekandır.

Anlatıda, görünmeyen ama bir çok diyaloga konu olan coğrafyalar da söz konusudur. Bunlar Halep, Beyrut ve Yunanistan'dır. Film hem görünen hem de görünmese de sözü edilen mekanlar açısından çok kültürlüğü temsil etmektedir.

3.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Filmin kadrosunda yer alan yerli ve yabancı oyuncular şunlardır; Işık Yenersu (Sultan), Olivia Bonamy (Triyandafilis), Meriç Başaran (Teodora), Cezmi Baskın (Adem), Laurent Gauthier (Pierre), Ruhi Sarı (Rıfat), Fikret Hakan (Mösyö Antuan), Tuvana Coşkun (Aleksia) Eric Garsin (Fransız Subayı).

3.2.5. Dil

Filmin dili ağırlık olarak Türkçe olsa da bir çok sahnede Fransızca diyaloglar söz konusudur. Ayrıca anlatıdaki ana karakter Triyandafilis, Rum asıllı olduğu için, Türkçesi aksanlıdır. Son olarak konakta hem Türkçe hem de Fransızca konuşulmaktadır.

3.2.6. Müzik

Film ana müziği (main theme) Yalçın Tura tarafından bestelenmiştir. Genellikle "klasik" türünde olan film müzikleri flüt, obua, keman, viyola, çello ve kanunla çalınmıştır.

Filmin bazı sahnelerinde Yunanca müzikler de kullanılmıştır. Yunanca müziklerin bazıları sahne dışı (non-diegetik ses), bazıları ise -örneğin pikaptan çalınan- sahne içidir (diegetik ses). Bunların yanı sıra Sultan ile Triyandafilis'in kiliseye gittikleri sahnede, kilise ilahileri (diegetik ses) kullanılmıştır.

3.3. Yapının “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

3.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

Triyandafilis, bir Fransız askeri olan sevgilisi Pierre’i bulmak için evden kaçır ve kaybolur. Triyandafilis bu süre boyunca farklı kişiler tarafından alıkonulmuş, defalarca tecavüze uğramış, “satılmış” ve çeşitli işkencelere maruz kalmıştır. Oysa Triyandafilis kaybolduğunda biyolojik olarak onlu yaşlarının ortalarında, akli olarak ise 7-8 yaşlarındadır. Triyandafilis’in maruz kaldığı bu olaylar gösterilmez. Yaşanılanlar, Sultan aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Ancak sonrasında Triyandafilis’in bu olaylardan kaynaklanan biyolojik ve psikolojik travmaları olanca çıplaklığıyla gösterilerek eleştirilmektedir.

Fransızların Antakya’dan çekilmesi, bölgedeki farklı din ya da kültürlere mensup grupların emlakını bırakıp gitmesine/kaçmasına yol açmıştır. Geride kalan bu emlaka ya devlet el koymakta ya da bölgede yaşayan siviller. Tarihsel bir gerçekliğe dayanan bu olaylar, filmde temsili olarak dile getirilmekte ve eleştirilmektedir.

3.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)

Anlatının merkezinde yer alan iki kadın karakterden biri Müslüman-Türk (Sultan), diğeri ise Hristiyan-Rum’dur (Triyandafilis). Triyandafilis kaybolduğunda yalnızca babasının “biraz” üzüldüğü görülür ama kızı olmadan Antakya’dan taşınıp gider ve bir daha da aramaz. Teodora (anne) ise zaten hiçbir zaman Triyandafilis için gerçek bir anne olmamış, onunla hiç ilgilenmemiştir. Ancak Sultan ve eşi Adem, Triyandafilis’i kendi çocuklarıymış gibi sahiplenir. Zaten Triyandafilis de ebeveynlerinden ziyade Sultan’a bağlıdır.

Bir sahnede Rıfat Sultan’a, Triyandafilis’in neden hamile kalmadığını sorar. Sultan Triyandafilis’in hamile kaldığını ama kendisinin bu hamileliği sonlandırdığını söyler. Rıfat ona “Neden, dinlerimiz farklı olduğu için mi? diye sorar. Sultan ise “En büyük din sevgidir” der. Anlatı bu yönleriyle kültürel kimliklerin olumlu temsillerine ve söylemlerine sahiptir.

4. Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene (Barış Pirhasan, 1996)

4.1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

4.1.1. Finansal destek

Almanya (Medias Res Berlin), Macaristan (Focus Film Kft.) ve Türkiye (Med Yapım Inc.) ortak yapımı *Sawdust Tales* (film İngilizce çekildiği için orijinal adı Türkçe değil), Eurimages, Filmboard Berlin (Federal devlet tarafından kurulan film destek fonu), Filmstiftung Nordrhein (Yapım şirketi, Almanya), Motion Picture Foundation of Hungary (Macaristan Sinema Kurumu), Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, FFA (German Federal Film Board-Alman Federal Film Kurumu) ve Bayerischer Rundfunk*, Arte, Magyar Televizio** ve Linda-Film destekleriyle çekilmiştir.

4.1.2. Sanatçı ve teknik kadro

Barış Pirhasan'ın yönetmenliğini yaptığı *Sawdust Tales* filminin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Senaryo: Barış Pirhasan
- Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jürges
- Kurgu: Jamie Trevill
- Yapım Tasarım: Sergei Karnet
- Yapımcı: Pit Riethmüller, Fatih Aksoy, Dénes Szekeres
- Kostüm Tasarım: Maria Hruby
- Ses: Janos Koporosi
- Ses Tasarım: Dirk Jakob
- 1. Yönetmen Yardımcısı ve 2. Yönetmen: Dylan Gray
- 1. Kamera Asistanı ve 2. Birim Kameraman: Peter Steuger
- Senaryo Danışmanı: Nora Hoppe
- Sirk Danışmanı: Curt Linda
- Özel Efekt: Ferenc Deak

* Münih merkezli kamu yayıncılığı yapan radyo ve televizyon kurumu

** Macar Radyo ve Televizyon Kurumu

4.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film, Türkiye’deki gösterimlerinde toplam 18.410 izleyiciye ulaşmıştır. Film Türkiye dışında diğer yapımcıların ülkelerinde (Almanya ve Macaristan) de gösterime girmiştir.

4.1.4. Ödüller

Sawdust Tales/Usta Beni Öldürsene filmin festivallerde aldığı ödüller şunlardır:

1997 - 34. Antalya Film Şenliği;

En İyi Senaryo (Barış Pirhasan)

Jüri Özel Ödülü

1998 - 34. Ankara Film Festivali;

En İyi Film

En İyi Yönetmen

En İyi Senaryo Yazarı (Barış Pirhasan-Onat Kutlar)

En İyi Görüntü Yönetmeni (Jürgen Jürges)

En İyi Kurgu

1998 - Emden Uluslararası Film Festivali;

Mansiyon Ödülü

1998 - SİYAD Türk Sineması Ödülleri;

En İyi Görüntü Yönetmeni (Jürgen Jürges)

Film ayrıca Efes Pilsen’in “yönetmenin bir sonraki eserine destek özel ödülü” kazanmıştır.

4.2. Yapımın İçerik Kodları

4.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Senaryosu Bilge Karasu’nun “Göçmüş Kediler Bahçesi” adlı kitabındaki “Usta Beni Öldürsen E!” adlı öyküden uyarılma olan film, geleneksel anlatı yapısına dayanan bir dramdır. Film, bir “masal” gibi fantastik öğeler de barındırmaktadır.

4.2.2. Anlatısı ve teması

Büyük bir savaşın eşiğindeki bir Avrupa ülkesinde, Iaola adındaki küçük bir sirk topluluğu, kendilerini “Yeni Dünya”ya götürecek olan menajerleri Rupert (Cem Özer) buluşmak için daha önce kararlaştırdıkları küçük bir kasabaya yerleşir. Anlatı, sirkte ip cambazlığı yapan Usta Abib (Károly Eperjes) ile çırağı Isaac’ın (Hugh O’Conor) öyküsüne odaklanır. Usta Abib, Isaac’i küçükken evlatlık edinmiş ve onu oğlu olarak benimsemiştir. Isaac, kimsenin bilmediği bir özelliğe sahiptir. O, yakın gelecekte ölecek olan birinin yüzünde siyah bir leke görür.

Savaş arifesindeki ülkede ordu yönetimi devralır ve sıkıyönetim ilan eder. Sıkıyönetime karşı direnen iki sivilin kurşuna dizileceği sırada, askerlerden biri (Jonathan-Michael Mehlmann) firar eder ve Iaola sirkine sığınır. Sirktekiler onu palyaço kılığına sokar ve onu “konuşamayan aptal” biri olarak tanıtır. Bu sırada sirkin yakınında gösteri yapan korsan kılığındaki yaşlı bir kör adam (Tuncel Kurtiz), karavanındaki tekerlekli sandalyeye mahkum bir kadını “denizkızı” diye sergiler. Kadının tek isteği denize ulaşmaktır. Isaac, tekerlekli sandalyedeki bu kadına aşık olur. Ancak Abib, korsan kılığındaki adama para vererek, onların kasabadan gitmesini sağlar.

Sirk yöneticisi Nathan (Heinz-Werner Kraehkamp), Yeni Dünya’ya gitmek için gerekli izni almak umuduyla Albay’a (Davyd Harries) sürekli rüşvet, kira ve haraç verir. Ama Albay, daha fazla para koparmak amacıyla sirk menajerinin gelmesi için sirktekiler üstündeki baskısını gittikçe arttırır. Bir gün yine silahlı askerlerle sirke gelen Albay, tüm genç erkeklerin orduya katılmasını ister. Tabii bunlardan biri Isaac’tir. Albay’ı oraya getiren asıl neden ise çok daha farklıdır. Albay, palyaço kılığına girmiş olan kişinin firari bir asker Jonathan olduğunu anlamış olan Albay, silahını çekerek Jonathan’ı kafasından vurarak öldürür. Tabii Isaac, Jonathan’ın öleceğini önceden görmüştür. Albay aynı gece sirkte bir gösteri yapılmasını ister ve gider.

Isaac, Abib’in yüzünde siyah bir leke görür. Ancak ölümün ne zaman ve nasıl geleceğini bilemediği için, gelecek ölümleri durduramaz. Gösteri başladıktan kısa bir süre sonra sirkin menajeri Rupert gelir. Rupert Albay’dan bir külçe altın karşılığında vizeleri almayı başarır. Bu sırada Abib ile Isaac ipe çıkarak gösterilerini yapmaya başlarlar. Abib uzun yıllardır bu işi yapıyor olmasına rağmen, o gece ipte denge kurmakta zorlanır. Abib’in

ayağı kayar ancak ipe tutunmayı başarır. Isaac ise Abib'e yardım etmek isterken kendisi ipten düşerek ölür.

Abib, Isaac'ı gömdükten sonra gidip Isaac'ın aşık olduğu tekerlekli sandalyedeki kadını bulmak için yola koyulur. Korsan kılığındaki adama bir miktar para ödedikten sonra kadını alır ve deniz kıyısına gider. Kadını denizin kıyısına getiren Abib, kadının bacaklarındaki battaniyeyi kaldırınca kadının yüzgeçleri olduğunu görür. Kadın gerçekten bir "denizkızı"dır. Bu denizkızı yüzerek uzaklaşırken "bir çocuk tanıyorum ve o uçuyor" diyerek aslında Isaac'ın ölmediğini, uçup gittiğini söyler. Böylece "masal" niteliğindeki bu anlatı "mutlu son"la biter.

Film, "militarizm tüm insani değerleri yok eder" temasına dayanmaktadır.

4.2.3. Zaman ve mekân özellikleri

Anlatının zamanı filmde belirgin olmasa da temel göstergeler bu zamanın II. Dünya Savaşı öncesi olabileceğine işaret etmektedir. Bununla birlikte mekanlar da belirsizliğini korumakla birlikte Avrupa'daki bir kasaba olduğu açıktır. Anlatının ana mekanı Iaola Sirkisi'dir. Bununla birlikte kasaba, bar, karavan ve askeri bölge gibi mekanlar da kullanılmıştır.

Filmin çekimleri Budapeşte (Macaristan), Foça (Türkiye), Postdam (Almanya) ve Szczecin'de (Polonya) yapılmıştır.

4.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Filmin kadrosunda yer alan yerli ve yabancı oyuncular şunlardır; Julia Brendler (Denizkızı), Károly Eperjes (Abib), Hugh O'Connor (Isaac), Cem Özer (Rupert), Sissi Perlinger (Leyla, yılan dansçısı), Hale Soygazi, Haluk Bilginer (Aaron), Meltem Cumbul (Katja), Davyd Harries (Albay), Heinz-Werner Kraehkamp (Nathan, Sirkini yöneticisi), Tuncel Kurtiz (Korsan), Michael Alexander Mehlmann (Jonathan), Aron Öze, Hürdem Riethmüller, Michael Schenk ve Neal Wach.

4.2.5. Dil

Filmin dili İngilizce'dir. Filmde Türk karakterler de İngilizce konuşmaktadır. Filmin Türkiye'deki gösterimleri için yapılan Türkçe seslendirme (dublaj) işlemlerinde, filmde yer alan ve İngilizce konuşan Türkiyeli oyuncuların dublajları, yine aynı oyuncular tarafından yapılmıştır. Ayrıca filmin kredileri de İngilizce olarak yazılmıştır, sadece Türk oyuncuların isimleri için Türkçe karakterler kullanılmıştır.

4.2.6. Müzik

Film müzikleri Peter Ogi tarafından bestelenmiştir. Genellikle “klasik” türünde olan film müzikleri piyano, saksafon ve kemanla çalınmıştır. Ayrıca sirkteki gösterilere uygun olarak sahne dışı (non-diegetik ses) ve sahne içi (diegetik ses) müzikler kullanılmıştır.

4.3. Yapımın “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

4.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

Sawdust Tales, küçük bir sirk topluluğunun savaşın eşiğindeki bir ülkeden “Yeni Dünya”ya -yani özgürlüğe- gitmek isterken karşılaştıkları zorlukları konu edinmektedir. Bu grubun özgürlüğe kavuşmasının önündeki en büyük engel ise askeri bir darbe ile ülkenin kontrolünü ele geçiren askerlerin uyguladıkları sıkıyönetim koşullarıdır. Filmin ilk sahnesinde, şehrin gece görüntülerine, okunan “darbe muhtırası” eşlik etmektedir. Bu muhtıra pek çok sahnede yeniden duyulmaktadır. Filmde gösterilen sıkıyönetim uygulamalarından biri gece karartması, bir diğeri ise kasabanın sokaklarına asılan ve üstünde “terörist” yazılı bazı görsellerin olduğu afişlerdir. Ayrıca özellikle “Albay” karakterinin temsil ettiği darbe yönetimi ya da militarizm, insanları eğlendiren bir sirke dahi müdahale ederek ölümlere yol açmaktadır. Albay; rüşvet alan, devlet adına “kira” toplayan, haraç alan, sirkteki her türlü eğlenceden ücretsiz yararlanan, kadınlara yönelik söylemlerinde cinsellik imalarında bulunan, dahası firari bir askeri yargısız infaz eden, sivillere her türlü işkenceyi yaparak onları kurşuna dizgen biridir. Anlatıda, insan hakları ve demokrasi gibi değerlerin önündeki en büyük engelin “Albay” karakterinin temsil ettiği militarizm olduğu, özgürlüğün ise insan hakları ve demokrasi gibi değerler olmadan var olmayacağı söylemi inşa edilmektedir.

4.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)

Masalsı özelliklere sahip bu filmde, kültürel farklılıklara bir vurgu söz konusu değildir. Çünkü tüm karakterler aynı hedefe (özgürlüğe) odaklanmıştır. Yani ortak amaçları olan bu grupta kültürel farklılıkların bir önemi yoktur. Ancak cinsiyet kimlikleri açısından iki kadın karakter ön plana çıkmaktadır. Denizkızı, korsan kıyafetli yaşlı biri tarafından panayırlarda sergilenen ve bir sandalyeye mahkum olan bir karakterdir. Bu denizkızı her zaman denize ulaşacağına dair umutlarını korumaktadır. Umudu ve özgürlüğü temsil eden bu karakterin, filmin sonunda gerçek bir denizkızı olduğu anlaşılmaktadır. Filmdeki bir diğer kadın karakter Katja'dır. Katja, tehlikeli bıçak gösterilerinde hedef tahtasına bağlı olsa da bu onu korkutmaz. Çünkü bu karakter, sirkteki herkesin takdirini kazanmış güçlü bir kadın temsiline sahiptir.

5. Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2000)

5.1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

5.1.1. Finansal destek

Türkiye (Yeni Yapım Film), Yunanistan (Hyperion S.A.) ve Macaristan (Focus Film) ortak yapımı *Büyük Adam Küçük Aşk*, Eurimages, T.C. Kültür Bakanlığı ve Yunan Film Merkezi desteğiyle çekilmiştir.

5.1.2. Sanatçı ve Teknik Kadro

Handan İpekçi'nin yönetmenliğini yaptığı *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Senaryo-Yapım-Yönetim: Handan İpekçi
- Ortak Yapımcılar: Nikos Kanakis, Panos Papahadzis ve Denes Szekeres
- Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman
- Sanat Yönetmeni: M. Ziya Ülkenciler ve Natali Yeres
- Müzik: Serdar Yalçın ve Mazlum Çimen
- Kurgu: Nikos Kanakis
- Miksaj: Tahanassis Arvanitis
- Ses Kayıt: Dinos Kittou.

5.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film, Türkiye’deki gösterimleriyle toplam 139.450 izleyiciye ulaşmıştır*. Film ayrıca Yunanistan, Macaristan, Almanya ve Japonya’da da gösterime girmiştir.

5.1.4. Ödüller

Büyük Adam Küçük Aşk filminin festivallerde aldığı ödüller şunlardır:

2001 - 3. Köln Akdeniz Film Festivali;

En İyi Senaryo

2001 - 26. Kahire Uluslararası Film Festivali;

Gümüş Piramit** (En İyi 2. Film)

En İyi Senaryo

2001 - 38. Antalya Altın Portakal Film Festivali;

En İyi Film

En İyi Senaryo

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (İsmail Hakkı Şen)

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Fusun Demirel)

Jüri Özel ödülü (Dilan Erçetin)

2001 - 13. Ankara Film Festivali;

Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu

En İyi Erkek Oyuncu

2001 - 23. SİYAD Türk Sineması Ödülleri;

En İyi Erkek Oyuncu

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu

* Filmin Türkiye’de gösterime girdiği 19 Ekim 2001 tarihinden 2002 yılının Mart ayının başında Sinema, Video ve Müzik Eserleri Denetleme Kurulu, tarafından “polise hakaret ettiği” gerekçesiyle filmin “eser işletme belgesi” iptal edilerek Türkiye’deki gösterimleri yasaklamıştır. Aynı yılın Haziran ayında Danıştay, Sinema, Video ve Müzik Eserleri Denetleme Kurulu’nun filme uyguladığı yasağı durdurma kararı almıştır (<http://www.radikal.com.tr/kultur/danistaydan-sansure-dur-636059/> Erişim Tarihi: 24 Şubat 2019).

** Film, *Ticket to Jerusalem* ile beraber aynı ödülü paylaşmıştır.

2001 - 19. Uluslararası Kudüs Film Festivali;

Onur Ödülü

2003 - 22. Uluslararası İstanbul Film Festivali;

Radikal Halk Ödülleri / Ulusal Yarışma.

Film ayrıca 2001 yılının *Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü*'ne (Oscar)

Türkiye'den aday adayı olarak seçilmiştir.

5.2. Yapımın İçerik Kodları

5.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Senaryosu Handan İpekçi tarafından yazılmış olan *Büyük Adam Küçük Aşk*, geleneksel anlatı yapısına sahip dram türünde bir yapımdır.

5.2.2. Anlatısı ve teması

Tüm ailesini çatışmada kaybetmiş olan Hejar'ı (Dilan Erçetin) yanına alan yaşlı ve yoksul bir adam olan Evdo (İsmail Hakkı Şen), Avukat Serpil'e gider. Serpil Hejar'ın amcasının kızıdır. Evdo'nun kaldığı tek gözlü evde 17 çocuk daha yaşar. Bu nedenle Serpil'den Hejar'a bakmasını ister. Serpil (Sevinç Yıldız) evinin uygun olmadığını söyler. Çünkü evinde sol bir örgüt üyesi bir kadın ve bir erkek kalır. Evdo, en azından Hejar'ın burada karnının doyacağını söyler. Hejar ağlarsa da Evdo ona Kürtçe başka çaresi olmadığını söyler ve gider. Bir gün Serpil'in evini polisler basar. Serpil arkadaşlarını engellemeye ve teslim olmaları için onları ikna etmeye çalışsa da iki arkadaşı polisle çatışır. Çatışmada Serpil'in iki arkadaşı ölür. Serpil çatışmaya girmemesine ve silahsız olmasına rağmen yaralanır. Yaralı haldeyken polis Serpil'i de öldürür. Bu sırada evde olan Hejar, dolaba saklanmıştı. Mucizevi bir şekilde polise görünmeden karşı dairenin kapısına gider.

Karşıda, emekli yargıç Rıfat Bey (Şükran Güngör) oturur. Cumhuriyet ideallerine sıkı sıkı bağlı olan Rıfat, sert bir mizaca sahiptir. Eşini bir süre önce kaybeden Rıfat'ın bir çocuğu vardır, o da yurtdışında yaşar. Yalnız kalan Rıfat artık bir huzur evine yerleşmeyi düşünür. Rıfat'ın ev işlerini Sakine (Fusun Demirel) yapar. Hejar kapıya geldiğinde onu Sakine fark eder. Çatışmanın etkisiyle şoka giren Hejar, kendine geldiğinde Kürtçe anne der. Bu sırada Sakine de Hejar'la Kürtçe konuşmaya başlar. Rıfat o an sadece Hejar'ın değil, on yıldır ev

işlerini yapan Sakine'nin de Kürt olduğunu öğrenir ve bundan hoşnut kalmaz. Ama yine de Hejar'ın bir gece de olsa evde kalmasına razı olur. Sabah eczaneden ilaç alan Rıfat, Hejar'ın çatışmadan kalan küçük yarasını tedavi eder ve onunla ilgilenir. Bu arada kapıda karşılaştığı polise Hejar'dan bahsetmeyi düşünse de vazgeçer.

Rıfat, Hejar'ın Kürtçe konuşmalarına sürekli müdahale eder ve Türkçe konuşması için onu sertçe uyarır. Ancak ne Hejar onu anlar ne de Rıfat Hejar'ı. "Bu memlekette sadece Türkçe konuşulur" diyerek Hejar'a bazı Türkçe kelimeler öğretmeye çalışır ama Hejar inatla buna karşı koyar. Hejar için kıyafet alınan sahnede, Rıfat kıyafetlerin isimlerini Hejar'a yine söyletmeye çalışır. Hejar önce bir iki kıyafetin adını söyler. Ama Rıfat ona sert davranınca Hejar bu kez inatlaşır: Türkçe yerine, kıyafetlerin Kürtçe isimlerini bağırmaya başlar. Rıfat'ın bu ısrarı sürekli devam eder. Rıfat çeşitli gerekçelerle Hejar'a kötü davrandıkça Hejar Evdo'yu ister. Bu arada Rıfat, Hejar'ın ismini hala bilmez. Sakine birkaç kez Hejar ile Kürtçe konuşmaya yeltense de Rıfat buna izin vermez. Hejar Sakine ile Kürtçe konuşur, ona ismini sorar ama Sakine, Rıfat'tan çekindiği için Hejar'la Kürtçe konuşmaya vermeye cesaret edemez.

Rıfat, Evdo'ya telefonla ulaşmaya çalışsa da bu gerçekleşmez. Hejar'ı Evdo'ya götürmek için yola koyulan Rıfat, uzun bir yolculuktan sonra İkitelli'ye varır. Rıfat, İstanbul'da yaşamasına rağmen bu bölgeleri daha önce görmemiştir. Şaşkınlıkla ve biraz da öfkeyle yoksulları, çarşafı kadınları, dilencileri, çamurlu sokaklarıyla gecekonduarı seyreder. Hejar'ı birine emanet ettikten sonra Evdo'yu bulur. Evdo'ya civarda gezdiğini söyler. Bir süre Evdo ile sohbet eden Rıfat, Evdo'nun ve dolayısıyla Hejar'ın hikayesini öğrenir. Lice'nin Zenge Köyü'nden olan Evdo, tüm ailesini çatışmalarda yitirmiştir. İstanbul'daki bir tanıdığının evine yerleşen Evdo, yoksulluktan dolayı Hejar'ı amcasının kızına bıraktığını söyler. Rıfat bunları öğrendikten sonra Hejar'ı tekrar eve geri götürür. Bu kısa yolculuktan sonra Rıfat'ın Hejar'a yaklaşımı tamamen değişir.

Rıfat, Sakine'den yardım alarak Hejar'la Kürtçe iletişim kurmaya çalışır. Hejar'dan, ona vurduğu tokat için özür diler ve evin bir odasını Hejar için hazırlatır. Hejar'a küpe de alan Rıfat, kendi yaş günü pastasındaki mumları Hejar'la birlikte söndürür. Ancak tüm bunlara rağmen Hejar ağlayarak Kürtçe bir şeyler söyler. Rıfat, Sakine yardımıyla Hejar'ın annesi için ağladığını öğrenir. Ayrıca Sakine'den "ağlama" sözcüğünün Kürtçesini öğrenen

Rıfat yalnızca bu sözcükle Hejar'ı avutmaya çalışır ama başarılı olamaz. Bu sırada kalp krizi geçiren Rıfat'a ilacını Hejar verir ve onu kurtarır.

Rıfat daha sonra Sakine'nin evine gider ve ondan kendisine bazı sözcüklerin Kürtçesini öğretmesini ister. Sonraki sahnede Rıfat ve Hejar vapurdadır. Rıfat not aldığı bazı kelimelerin Kürtçesini Hejar'a okur, ardından Türkçelerini söyler. Hejar da bu kez inatlaşmadan sözcüklerin Türkçelerini tekrar eder. Yemek sahnesinde de kurdukları iletişim bu şekilde devam eder. Bu sahnede (Hejar anlamasa da) Rıfat geçmişinden bahseder: Annesinin onu hangi zor şartlarda okuttuğunu ama şimdilerde çocukların özel okullarda, İngilizce eğitim aldıklarını söyler. Rıfat'a göre "bir millet diline sahip çıkmalıdır." Aynı sahnede haberleri seyretmek için TV'yi açan Rıfat farklı kanallardaki şehit, terör ve polis-mafya-siyaset ilişkisini ortaya çıkaran kaza (Susurluk olayı) haberini dinlemek istemez, TV'yi kapatır ve ağlar. Hejar ona Türkçe "ağlama" der.

Sonraki sahnede parkta, komşusu Müzeyyen Hanım'la karşılaşırlar. Müzeyyen (Yıldız Kenter), Rıfat'la "hayatını birleştirmek" isteyen, eşini kaybetmiş, yaşı geçkin bir kadındır. Müzeyyen Hejar'ı bu "birleşme" için bir engel olarak görür. Rıfat Müzeyyen'e çocuğu evlatlık edineceğini söyler. Sosyal Hizmetler'e Hejar'ı evlat edinmek için gidecek olan Rıfat, Hejar'ı Sakine'ye bırakır. Bu arada Sakine'nin gerçek isminin Rojbin olduğu söyler. Rıfat da ona Rojbin diye hitap eder.

Filmin son sekansında Evdo radyodan, Avukat Serpil'in öldürüldüğünü öğrenir ve Serpil'in evinin kapısına gelerek ağlar. Ardından Hejar'ı Rıfat'ın yanında görünce şaşırır. Çünkü Hejar'ın da öldürüldüğünü zanneder. Rıfat Hejar'a kendi çocuğu gibi bakacağını söyler. Evdo da Rıfat'ın Hejar'a iyi bakacağını bildiği için orada kalmasını kabul eder. Ancak Hejar annesine gitmek istediğini söyler. Evdo Hejar'a, annesi ve babasının öldüğünü söylese de dinlemez. Rıfat ağlayarak Hejar'a önce Kürtçe, ardından Türkçe "gitme" der. Ama Hejar Rıfat'la vedalaştıktan sonra Evdo'nun elinden tutar ve evden çıkıp gider.

Film, "toplumsal barışın inşa edilmesi için önyargılar yıkılmalıdır" temasını işlemektedir.

5.2.3. Zaman ve mekân özellikleri

Filmin zaman ve mekanı, 1990'ların ortalarındaki Türkiye'dir. Filmin ana mekanı emekli yargıç Rıfat'ın evidir. Filmin çekimleri İstanbul'da yapılmıştır.

5.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Filmin kadrosunda yer alan yerli ve yabancı oyuncular şunlardır; Şükran Güngör (Rıfat Bey), Dilan Erçetin (Hejar), Sakine/Rojbin (Fusun Demirel), Müzeyyen Hanım (Yıldız Kenter), İsmail Hakkı Şen (Evdo), Sevinç Yıldız (Avukat Serpil)

5.2.5. Dil

Filmin dili ağırlık olarak Türkçe olsa da bir çok sahnede Kürtçe diyaloglara yer verilmiştir. Hatta emekli bir yargıç olan ve Kürtçe konuşulmasına dahi tahammül edemeyen Rıfat, filmin ilerleyen sahnelerine Kürtçe bazı sözcükler öğrenir ve Hejar'la Kürtçe konuşmaya çalışır.

5.2.6. Müzik

Film müzikleri (theme) Serdar Yalçın ve Mazlum Çimen tarafından bestelenmiştir. Filmde Rıfat'ın Evdo'yu bulmak için Hejar'la çıktığı kısa yolculuğun gidiş ve dönüş sahnelerinde Kürtçe “uzun hava”lar kullanılmıştır.

5.3. Yapımın “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

5.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

1980 askeri darbesinin ardından hayata geçirilen 1982 Anayasası Türkiye'deki “azınlıklar”, muhalifler, aydınlar, gazeteciler vs. üstünde büyük bir baskı kurulmasına yol açmış, bu dönemde ve sonrasındaki on yıllarda meydana gelen bir çok cinayet aydınlatılamamış ve “faili meçhul”ler arasındaki yerini korumuştur. Benzer şekilde “faili meçhul” olmasa da kolluk güçlerinin uyguladığı şiddet sonucu yaşamını kaybeden bir çok olay yaşanmıştır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi de Türkiye'nin 1990'lı yıllardaki sosyal, politik ve ekonomik koşullarını anlatının merkezine alan bir filmidir. Filmin ilk sahnelerinde Hejar, Avukat Serpil'in evindeyken polis eve baskın düzenler. Serpil polisle hiçbir çatışmaya

girmemesine rağmen yaralanır. Hala hayatta olmasına rağmen polis telsizinden onun da öldüğü bilgisi geçildikten sonra bir polis Serpil'e ateş ederek onu öldürür.

Hejar İstanbul'a getirilmeden önce köyündeyken annesi ve babası öldürülmüş, Evdo'nun kendisini siper etmesi sonucu Hejar kurtulmuştur. Hejar İstanbul'a geldikten sonra Avukat Serpil'in evindeyken yine bir silahlı çatışmaya maruz kalmış, hatta bu kez kolundan yara da almıştır. Bu durum Hejar'ı şoka sokmuştur.

Filmde Hejar ile Rıfat arabadayken kırmızı ışıkta dururlar. Bu sırada birkaç çocuk arabanın camlarını silmeye başlar. Amaçları para kazanmaktır. Rıfat bu çocukların neden bunu yaptığını anlayamaz ve onlara gitmeleri için bağıırır.

Filmin en önemli konusu ise Türkiye'nin yakın tarihinde önemli konu olan ve resmi makamlar tarafından "Kürt sorunu" olarak lanse edilen Türkiye'nin doğusunda yaşanan silahlı çatışmalardır. Film bu konuyu emekli bir yargıç ile küçük yaştaki bir kız çocuğı ilişkisinde ele alır. Bu ilişki dramatik yapıda karşıtlıklar düzleminde ilerler. Rıfat erkek, yaşlı ve Cumhuriyet değerlerine sıkı sıkı bağılı biri karakter iken; küçük bir kız çocuğı olan Hejar ise Kürt'tür. İkisinin ortak özelliğı ise inatçı olmalarıdır. Rıfat'ın devletin soğuk yüzünü temsil ettiğı filmde, Hejar Kürtleri temsil etmektedir. Ancak dramatik yapı bu karşıtlıklar üstüne kurulmuş olsa da ilerleyen sahnelerde Rıfat'ın Hejar'ı tanımasıyla geliştirdiğı empati duygusu, iki karakter açısından ilişkilerinin olumlu bir yöne evrilmesine yol açar. Rıfat böylece o sert ve anlayışsız tutumundan uzaklaşarak Hejar'a karşı sevgi duygusunu kazanır. Rıfat'taki bu değışim yalnızca Hejar'a karşı değıl aynı zaman eleştirel bir dönüşümün de başlangıcı olur. Yemek sahnesinde Rıfat TV'deki şehit, terör, polis-mafya-siyaset (Susurluk olayı) haberini dinlemek istemez ve TV'yi kapatır. Ardından insanların her şeyi mahvettiğini söyler. Bu aslında Rıfat'ın (dolayısıyla temsil ettiğı devletin) özeleştirisidir.

Filmin bu konularda ürettiğı söylemler, Eurimages'ın insan hakları, demokrasi, kadın ve çocuk hakları gibi "fonun kültürel hedeflerine uygunluk" kriteri ile uyum göstermektedir. Özellikle Türkiye'de uzun yıllardır politik, kültürel ve sosyal konularda önemli bir gündem olan "Kürt sorunu", filmin anlatısının temelini oluştururken, filmin bu konudaki söylemi de söz konusu "sorunun" çözölmesi için karşılıklı anlayışın geliştirilmesidir.

5.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği))

Filmdeki en önemli temsil Kürt kültürü ve kimliğidir. Anlatının başat karakterlerinden olan Hejar, Kürt'tür. Ailesini kaybettiği için İstanbul'a getirilen Hejar, bu dünyayı bilmediği gibi bu dünyanın dilini de bilmez. Esmer teni, siyah uzun saçları, giydiği kıyafetin yöresel desenleri, kınalı elleri, küpe yerine kulağındaki ipler, yoksulluğu ve saçındaki bitlerle Hejar, aslında Rıfat adlı karakter özelinde temsil edilen toplumsal önyargıların bir prototipidir. Mağaza sahnesinde Hejar için alış-veriş yapılırken mağaza görevlisi Hejar'a adını sorar. Rıfat da Hejar'ın aslında Türk olduğunu ama Almanya'da yaşadığı için Türkçe bilmediğini söyler. Yani Kürt olduğunu söyle(ye)mez.

Rıfat'ın ev işlerinde çalışan Sakine de aslında bir Kürt'tür. Sakine sivil ve resmi baskıların yarattığı korkunun bir ürünüdür. Karakterin gerçek adı Rojbin olmasına rağmen bunu on yıldır evinde çalıştığı hukuk/adalet mekanizmasının en önemli pratiklerinden olan “yargıç”lık makamından birinden bile gizlemek zorunda kalmıştır. Film bu olumsuzluklara rağmen son sahnelerde bu durumu tersine çevirir ve Rıfat'ın hem Hejar'ı hem de Rojin'i bir Kürt olarak kabul etmesi hatta onları sevmesi ile sonuçlanır. Öyle ki Rıfat kendi yaş günü pastasındaki mumlara Hejar'la birlikte üfler. Bu sahnede Rıfat Hejar'la Kürtçe konuşmaya çalışırken Hejar da Türkçe bazı sözcükler söyler. Aralarındaki bu barış, havai fişeklerin patlatıldığı sahnede yaşanır. Böylece Rıfat ve Hejar -devlet ve Kürt temsilleri- tüm önyargıları kırarak birbirlerini anlamayı başarırlar.

6. Çamur (Derviş Zaim, 2002)

6.1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

6.1.1. Finansal destek

Türkiye (Marathon Filmcilik), Kıbrıs Rumca Konuşulan Kısım (Artimages) yapımı *Çamur*, Downtown Pictures (İtalya), Rai Cinema, Dschoint Ventschr Filmproduction, TSI-Televisione Svizzera (İsviçre) ve Fabrika Cinema ortak yapımıdır. Film, Eurimages desteği ile Efes Pilsen, Comtech Ticaret, Fondazione MonteCinemaVarità katkılarıyla çekilmiştir.

6.1.2. Sanatçı ve Teknik Kadro

Derviş Zaim'in yönetmenliğini yaptığı *Çamur* filminin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Senaryo: Deviş Zaim
- Yapımcı: Marco Müller (İtalya), Derviş Zaim
- Ortak Yapımcı: Panicos Chrysanthou (Güney Kıbrıs), Samir (İsviçre)
- Uygulayıcı Yapımcı: Sadık Deveci, Lucy Wood
- Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran
- Montaj: Francesca Calvelli
- Özgün Müzik: Michael Galasso (ABD), Koulis Theodorou (Kıbrıs)
- Ses: Nuh Mete
- Ses Montajı: Emmanuella Di Giunta
- Ses Tasarımı: Sergio Basilli
- Sanat Yönetmeni: Adnan Öngün
- Yönetmen Yardımcısı: Arslan Kacar
- Ses Miksaj: Roberto Cappanelli
- Yardımcı Yönetmen: Arslan Kaçar
- Post- Prodüksiyon: Gabriella Brunamonti

6.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film, Türkiye'deki gösterimlerinde toplam 17.101 izleyiciye ulaşmıştır. Film Türkiye dışında Kıbrıs'ta da gösterilmiştir.

6.1.4. Ödüller

Çamur filminin festivallerde aldığı ödüller şunlardır:

2003 - Arıburnu Ödülleri;

Jüri Özel Ödülü

2003 - Ankara Film Festivali;

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu

2003 - SİYAD-Sinema Yazarları Derneği;

En İyi Kadın Oyuncu (Yelda Reynaud)
2003 - Venedik Film Festivali;
UNESCO Ödülü

6.2. Yapımın İçerik Kodları

6.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Senaryosu Derviş Zaim tarafından yazılmış olan film, çağdaş anlatı yapısına dayanır. İroni, kara mizah, üst-gerçekçi (sürreal) ve sembolik imgelerle yüklü olan anlatı, geçmişte yaşanmış olan gerçek çatışmaların toplumda yarattığı travmalara odaklanan bir dramdır.

6.2.2. Anlatısı ve teması

Filmin anlatısı, Kıbrıs'taki Türkler ve Rumlar arasında yaşanan savaşın yarattığı travmaların adadaki insanların yaşamlarını ve psikolojik durumlarını nasıl etkilediğine odaklanmaktadır.

Savaş mağduru olan ve yaşı biraz geçkin olmasına rağmen zorunlu askerlik görevini icra eden Ali (Mustafa Uğurlu), askerliğinin son zamanlarında aniden bayılır ve sesini kaybeder. Ancak doktorlar bunun nedenini anlayamadıkları gibi bu gizemli hastalığı tedavi de edemezler. Bu hastalığın ortaya çıkmasının ardından Ali, geri hizmete verilir. Yeni görev yeri, çamurlu bir bölgedir. Savaş sırasında toplar bu çamura saplandığı için ordu bu bölgeyi “cezalandırır” ve hiç kimsenin bu alana girmesine izin vermez. Oysa bu alanda eskiden hem kilise hem de şifahane olarak kullanılan bir yapı varmış. Bunu bilen hasta ya da sakat insanlar, buraya gelerek bu çamurdan bedenlerine sürerler. Bir süre sonra Ali de boğazına çamur sürmeye başlar. Hastalığına iyi geldiği düşünen Ali’de bu çamura karşı bir tutku gelişir. Ali bir gün bu çamura gömülmüş olan antik bir bereket tanrıçası (Ana tanrıça, Kybele) heykeli bulur. Bu heykeli ablası Ayşe’ye (Yelda Reynaud) hediye etmek ister ve onu gizlice Halil’e (Bülent Emin Yarar) verir. Ancak bu heykel, bir süre sonra Ali’ye ve çevresindekilere büyük felaketler getirecektir.

Ali’nin arkadaşlarından biri olan Temel (Taner Birsell), çatışmaların sürdüğü yıllarda Ali’nin bir süre ortadan kaybolmasını, onun ölmüş olabileceğine yorar ve mahalledeki Rumları bundan sorumlu tutar. Temel, Hüsnü ve Halil, Ali’nin intikamını almak amacıyla

silahsız ve savunmasız üç kişiyi silahla öldürerek, çamurun olduğu bölgeye gömmüştür. Oysa Ali hayattadır. Temel, bu kişisel travmasından dolayı çamurlu bölgeye yaklaşamaz. Yaptıklarından vicdan azabı duyar ancak bunu kimseye anlatamaz. Bu travmayı atlatmak ve kendini iyileştirmek için Rumlar ile Türkler arasında barışın tesis edilmesi için bir takım girişimlerde bulunur. Temel bu amaçla evini, eşyasını bırakıp kaçmak zorunda kalan Rum ve Türklerin heykellerini ve video enstalasyonlarını yapar. Bunları bir zamanlar oturdukları ama şimdi sosyal ve politik nedenlerle gidemedikleri evlerinin yeni “sahiplerine” BM görevlileri aracılığıyla gönderir. Böylece bu insanlar, birbirlerini tanıyacak ve aralarındaki düşmanlık son bulacaktır. Ali’nin de şarkı söyleyen bir heykelini yapan Temel, bu heykeli Ali’nin şu an yaşadığı evin Rum sahibine gönderir. Bu Rum da şu an Ali’nin güneydeki eski evinde yaşar ve o da Ali’ye bir heykelini ve video kaydını gönderir. Ancak Temel’in bu çabaları her iki tarafta yaşanan bazı provokatif olaylar yüzünden amacına ulaşamaz.

Halil (Bülent Emin Yarar), Ali’den aldığı heykeli Ayşe’nin evine götürür. Ayşe aynı zamanda Halil’in nişanlısıdır. Daha sonra heykelin fotoğraflarını çeker ve onları tarihi eser kaçakçısı bir mafyaya gösterir. Heykelin çok büyük bir meblağ ettiğini öğrenen Halil, bir gün Ayşe evde yokken eve girer ve heykeli çalar ve ortadan kaybolur. Bu sırada Ali, çamurlu bölgenin etrafındaki tellerin yerini değiştirdiği için askeri cezaevinde yatar ve daha sonra Lefkoşe sınırına görevlendirilir. Bu görev sırasında bacağından vurulan Ali’nin sesi düzelir ve konuşmaya başlar. Ardından terhis edilir ve ablası Ayşe’nin evine döner. Ayşe bu sırada hamiledir. Temel bir gün Ali’nin yanına gelir. Ali’ye, spermelerini tüpe koyduktan sonra saklama tankına koymasını söyler. Bunun nedeni ise Temel’in Türkler ve Rumlar arasındaki savaşın bitmesi için yürüttüğü yeni projedir. Bu projeye göre savaş sırasında ailesini kaybeden erkeklerin spermleri tıbbi bir tanka konulup koruma altına alınacaktır. Ali de bu projeye katılır.

Çamurlu bölgenin antik çağda hastalıklara iyi geldiğini bilen Ali, bacağından vurulduktan sonra bacağının bir heykelini yaptırır ve Ayşe’den bu heykeli çamurlu bölgeye gömmesini ister. Ayşe çamurlu bölgede bacağın heykelini gömmeye çalışırken kazdığı çukura dolan toprak yüzünden düşük yapar ve bu nedenle Ali’den nefret eder.

Halil, uzun süre sonra büyük bir miktar parayla yeniden ortaya çıkar ve başının belada olduğunu söyler. Oysa Halil’in dönmesin asıl nedeni, Ali’nin ona verdiği bereket tanrıçasının kafasını da bulmaktır. Mafya; Ali’yi, Ayşe’yi ve Temel’i kaçırmak için heykelin kafasının yerini

öğrenmek ister. Temel diğerlerini kurtarmak amacıyla heykelin kafasının yerini bildiğini söyler ve mafya çetesini, savaş esnasında öldürdüğü Rumları gömdüğü yere götürür. Ancak bu yalan onun ve Ali'nin hayatına mal olur.

Filmin son sekansında Ayşe, daha önce yumurtalıkları alınan Oya'nın (Tomris İncir) kızının yumurtalıkları ile kardeşi Ali'nin spermelerini yapay yollarla dölleyerek kendi rahmine yerleştirir. Filmin son sahnesinde Ayşe, iki küçük erkek çocukla deniz kıyısında otururken yanlarında Ali'nin Türk-Rum barışını sağlamak için yaptığı heykellerden biri vardır.

Film, “vicdani yüzleşme olmadan barış olmaz” temasına dayanmaktadır.

6.2.3. Zaman ve mekân özellikleri

Anlatı, 1974 yılında Türkiye'nin Kıbrıs'a çıkarma yapmasından sonraki bir dönemi konu almaktadır. Anlatının temel mekanları, Kıbrıs'taki askeri bölgeler, şifa dağıtan çamurlu bölge (hem şifahane hem de kilisedir), hastaneler, evler, sokaklar, atık su arıtma tesisidir.

Filmin çekimleri Kuzey Kıbrıs, Tuz Gölü (Konya), Gökçeada (Çanakkale) ve İstanbul'da yapılmıştır.

6.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Filmin kadrosunda yer alan yerli ve yabancı oyuncular şunlardır; Mustafa Uğurlu (Ali), Yelda Reynaud (Ayşe), Taner Birsil (Temel), Bülent Emin Yarar (Halil), Tomris İncir (Oya), Arslan Kacar (Mafya elemanı), Ümit Çırak (Mahir), Nadi Güler (Çavuş), Serhan Ernak (Er), Erdiç Olgaçlı (Komutan), Muhammed Cangören (Mafya), Yüksel Arıcı (Mafya) ve Atilla Ulaş (Mafya).

6.2.5. Dil

Filmin dili Türkçe'dir. Ancak bu Türkçe, Kıbrıs ağızıyla konuşulur. Bunun yanı sıra Rumca konuşan birinin video kaydının olduğu bir sahne de bulunmaktadır.

6.2.6. Müzik

Film özgün müzikleri (ana tema) ABD’li Michael Galasso ve Kıbrıslı Koulis Theodorou tarafından bestelenmiştir. Müzik icra yönetmenliğini Michael Galasso’nun yaptığı çalışmalarda klarnet, bağlama, gitar, ud, perküsyon, tzouras, kanun ve keman kullanılmıştır.

6.3. Yapımın “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

6.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

Çamur filmin anlatısı, imgesel olarak birkaç kişi etrafında şekillense de anlamını politik bir zeminde bulmaktadır. Kıbrıs’taki Türk-Rum çatışmaları sırasında ulusal ve uluslararası hukuk ve anlaşmalar askıya alınmış ve katliamlar yaşanmıştır. Film, bu olayların yol açtığı ve etkileri günümüze kadar devam eden toplumsal ve bireysel travmalara odaklanmaktadır. Film, ortak yaşam kültürünün oluşması için geçmişte yaşanan olaylarda payı olan her bireyin önce kendi vicdanıyla yüzleşmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Filmin başat karakteri olan Temel, arkadaşı Ali’nin öldürülmüş olabileceğini düşünerek iki Rum’u öldürmüş ve daha sonra bunun vicdan azabıyla mücadele etmeye çalışır. Bunu aşmak için, yani kendini iyileştirmek için, iki halk arasında barışı inşa etmeye çalışır. Ancak bu girişimleri her iki taraftan gelen bir takım olumsuz tepkiler yüzünden sonuçsuz kalır. Ama Temel pes etmez ve başka girişimlerde bulunur. Ali ise ailesiyle birlikte Rumlar tarafından kurşuna dizilmiş, Ayşe hariç tüm ailesini kaybetmiş olmasına rağmen, Rumlara karşı herhangi bir olumsuz tutum içerisinde değildir. Aksine Temel’in girişimlerine sürekli olarak destek verir. Benzer şekilde Ayşe de Ali gibi Rumlara karşı hiçbir olumsuz tutuma ya da söyleme sahip değildir. Ayrıca Temel’in video enstalasyonunda konuşan Güney’deki bir Rum da özeleştirisi ardından sağduyu çağrısında bulunur.

Filmde iki kadın karakter vardır. Bunlardan biri Oya, diğeri ise filmin tek başat kadın karakteri olan Ayşe’dir. Oya, kızı öldükten kızının dondurulan yumurtalıkları sayesinde (yapay döllenme) geçkin yaşına rağmen torununu doğurur. Ayşe ise hem Rum saldırılarından hem de mafya çetesinden kurtulmayı başarmıştır. Ayrıca daha önce düşük yaptığı için bir daha hamile kalamayacağı söylenmiş olmasına rağmen, kardeşi Ali’nin spermelerini ve Oya’nın kızından kalan yumurtalıklarını kendi rahmine yerleştirir ve doğum yapar.

Anlatıdaki bu iki kadın karakter, erkeklere kıyasla daha güçlüdür. Erkekler aciz (Temel), hastalıklı (Ali) ve maddiyata düşkündür (Halil). Erkeklerin sahip oldukları bu özellikler, onların sonunu hazırlamıştır. Anlatıdaki tüm bu söylemler başta “insan hakları” olmak üzere fonun diğer kültürel değerleriyle de uyum içinde olduğu açıktır.

6.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)

Rumlar, filmdeki kimi karakterler tarafından “kötü” olarak nitelendirilse de video enstalasyonundaki Rum, barış ortamının sağlanması ve iki toplumun yeniden bir arada yaşaması için sağduyu çağrısında bulunur. Benzer şekilde tüm ailesini Rumların gerçekleştirdiği bir katliamda kaybeden Ayşe ve Ali (katliamdan yaralı kurtulmuş daha sonra askerdeyken bacağından vurulmuş olmasına rağmen), anlatı boyunca Rumlara karşı olumsuz bir tutum ya da söylemleri yoktur.

Filmde ayrıca farklı kültürel nitelikler bir arada kullanılmıştır. Ana tanrıça (Kibele) başta olmak üzere pek çok heykel figürü, sperm enstalasyonları, ezan ve çan sesinin aynı sahnede kullanımı gibi farklı kültürlerle ait öğeler, dramatik yapıyı güçlendiren olumlu temsillerdir.

7. İklimler (Nuri Bilge Ceylan, 2004)

7.1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

7.1.1. Finansal destek

Türkiye (NBC Film) ve Fransa (Pyramide Productions) ortak yapımı *İklimler*, Eurimages, Efes Pilsen, Hubert Bals Fund, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı katkılarıyla ve İmaj işbirliği ile çekilmiştir.

7.1.2. Sanatçı ve teknik kadro

Nuri Bilge Ceylan’ın yönetmenliğini yaptığı *İklimler* filminin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Senaryo: Nuri Bilge Ceylan
- Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki
- Kurgu: Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan

- Yapımcı: Zeynep Özbatur
- Ortak Yapımcılar: Fabienne Vonier, Cemal Noyan ve Nuri Bilge Ceylan
- Çekim Sesleri: İsmail Karadaş
- Ses Tasarımı: Thomas Robert
- Miksaj: Olivier Do Huu
- Folley Sanatçısı: François Lepeuple
- Yapım Koordinatör: Gülay Rosset ve Laurent Champoussin

7.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film, Türkiye dışında toplam 36 ülkede gösterime girmiştir. Fransa, İngiltere, İtalya, Yunanistan, İspanya, Avusturya, Rusya, Ukrayna, Belarus, Moldova, Ermenistan, Azerbaycan, Kırgızistan, Tacikistan, Türkmenistan, Özbekistan, Estonya, Litvanya, Hollanda, Belçika, Brezilya, Portekiz, Amerika Birleşik Devletleri, Norveç, Polonya, Almanya, Makedonya, Sırbistan, Bosna, İsveç, Arjantin, Şili, Paraguay, Uruguay, Hindistan ve Tayvan'da gösterilmiştir*. Film, Türkiye'deki gösterimleriyle toplam 35.345 izleyiciye ulaşmıştır.

7.1.4. Ödüller

İklimler filminin festivallerde aldığı ödüller şunlardır:

2006 - 59. Cannes Film Festivali;

Fipresci** Ödülü

2006 - The South Film Festival (Norveç);

Fipresci Ödülü

Oslo Cinema Ödülü

2006 - The World Film Festivali (Tayland);

En İyi Sinematografi

2006 - Bastia Film Festivali (Korsika)

Jüri Özel Ödülü

* <http://www.nbcfilm.com/iklimler/releases.php?mid=12> (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2019)

** Uluslararası Film Eleştirmenleri Birliği- FIPRESCI

2006 - Black Night Film Festivali (Estonya)

En İyi Yönetmen

Don Kişot Ödülü

2007 - Skip City Film Festivali (Japonya);

En İyi Film

2007 - Cinedays (Mekadonya);

En İyi Yönetmen

2006 - Antalya Film Festivali

En İyi Yönetmen

En İyi Kurgu

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu

En İyi Ses Tasarımı ve Miksaj

En İyi Laboratuvar

2007 - İstanbul Film festivali;

En İyi Film

Halk Ödülü.

7.2. Yapımın İçerik Kodları

7.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Çağdaş anlatı yapısına sahip *İklimler*, dram türünde bir yapımdır.

7.2.2. Anlatısı ve teması

İsa (Nuri Bilge Ceylan), üniversitenin sanat tarihi bölümünde akademisyendir. Sevgilisi Bahar (Ebru Ceylan) ise televizyon dizilerinde sanat yönetmenliği yapar. İki sevgili arasındaki ilişki üç mevsim sürer; yaz, sonbahar ve kış.

Yaz: İsa doçentlik tezi için Kaş'taki antik bir kentte fotoğraf çeker. Bahar da onunla birlikte. Sevgililer birer cümlelik bir kısa bir sohbet dışında konuşmasa da mutlu görünürler. İsa fotoğraf çekerken, Bahar antik kentin yanı başındaki küçük bir tepeye çıkar ve oradan İsa'yı seyreder. Uzun bir çekimi olan bu sahnenin sonuna doğru Bahar'ın gözlerinden yaşlar dökülür. Otele dönen çift, akşam yemeği için İsa'nın arkadaşı Arif'e

giderler. Yemek boyunca İsa ve Bahar arasındaki tek iletişim, çiftin basit bir nedenle tartışmasıdır. Sonraki gün çift, kumsaldadır. İsa denizden çıkar, gelip Bahar'ı öper ve onu sevdiğini söyler. Ardından Bahar'ın vücudunu kumla örter. Eğlenip, gülerler. Bu sırada İsa aniden Bahar'ın yüzünü de kuma gömmeye ve boğazından sıkarak onu boğmaya çalışır. Bahar aniden uzandığı yerden kalkar, az önce bir kabus gördüğünü anlar. İsa yanında uzanmış, kitap okuyordur. Bahar'a güneşte uyumanın tehlikeli olduğunu söyler, umursamaz bir tavırla. Daha sonra Bahar denize girer. Bu sırada İsa ayrılmak için Bahar'a neler söyleyeceğinin provalarını yapar. Bahar'a bunu söylediğinde ise Bahar bu ayrılığı bekliyor gibidir. İsa yine görüşebileceklerini söylese de Bahar bunun bir önemi olmadığını söyler. Bu diyalogdan İsa'nın Bahar'ı daha önce Serap adında bir kadınla aldattığı anlaşılır. Ama İsa bu olayı “ufacık bir olay” olarak nitelendirir. Aralarındaki yaş farkına bağlı olarak kendisinin Bahar'a göre yaşlı olduğunu, Bahar genç olduğu için isterse “elli kişi bulabileceğini” söyler. Bahar da kendisini ikna etmesine gerek olmadığını, söylediklerine katıldığını söyler. Ardından motosiklete binerek otele doğru yol alırlar. İsa motosikleti sürer, Bahar ise arkasında oturur. Bahar dalgın görünür. Aniden elleriyle İsa'nın gözlerini kapatır, hareket yüzünden motosiklet devrilir. Bu küçük kazadan sonra İsa sinirlenerek Bahar'ı hırpalır. Bahar ağlayarak İsa'yı geride bırakıp, yürüyerek otele döner ve ardından otobüse binerek İstanbul'a döner.

Sonbahar: İsa İstanbul'dadır. Kitapçada arkadaşı Güven (Can Özbatur) ile karşılaşır. Bir süre sohbet ettikten sonra Güven'in sevgilisi Serap (Nazan Kesal) onlara yaklaşır. İsa ikiliyle yaptığı kısa sohbetten sonra onlardan ayrılır. Ardından bir binanın karşısında karanlıkta bekleyen İsa, Güven'in otomobilinden inen Serap'ı gizlice izler. Güven gittikten sonra Serap'ın evine gider. İsa ile Serap'ın sohbetinden anlaşıldığı kadarıyla İsa daha önce de Serap'ın evine gelmiştir ve Serap Bahar'ı tanımaktadır. İsa ve Serap bir süre sohbet ettikten sonra sevişmeye başlarlar. Ancak bu yakınlaşma sevişmeden çok tecavüzü andırır. Sonraki sahnede İsa anne ve babasının evindedir. Annesi İsa'nın pantolonunu dikerken ona daha sık ziyarete gelmesini söyler. O da doçentlik tezine çalıştığı gelemediğini söyler.

Bir gece Serap İsa'yı evine davet eder. Evde sohbet ederken Serap, Bahar'dan konu açar ve Bahar'ın Ağrı'da bir dizi çekiminde olduğunu söyler. Ama İsa'nın bundan haberi yoktur. Serap buna şaşırır, çünkü ayrıldıklarını bilmiyordur. Oradan ayrılan İsa, Bahar'ın evinin sokağına gider ama Bahar'ın dairesinin ışıkları kapalıdır.

İsa oda arkadaşı Mehmet'le (Mehmet Eryılmaz) konuşurken sömestr tatilinde sıcak bir ülkeye gideceğini söyler.

Kış: İsa uçakla Ağrı'ya gider. Yoğun bir kar yağışı vardır. Kalacak bir otel bulduktan sonra Bahar'ı aramaya başlar. Dizi ekibinin kaldığı oteli bulan İsa, Bahar'ı görür ve uzaktan takip eder. Bahar beklemediği bir anda İsa'yı karşısında görünce şaşırır. Bir kafede otururlar. İsa, tezi için İshak Paşa Sarayı'nın fotoğraflarını çekmek için Ağrı'ya geldiğini söyler. Bahar'a onu telefonla aradığını ama ulaşamadığını söyleyince Bahar telefon numarasını değiştirdiğini söyler. İsa Bahar'a Kaş'ta çektikleri fotoğrafları ve küçük bir müzik kutusu verir. Bahar, çekimlerden dolayı gitmesi gerektiğini söyleyince İsa akşam onu görmek istediğini söyler. Ama Bahar iş yoğunluğundan dolayı bunun mümkün olamayacağını kesin bir şekilde söyler, İsa'nın verdiği fotoğrafları ve müzik kutusunu almadan gider. İsa yine Bahar'ın kaldığı otele gider ve Bahar'ı çekim ekibinin aracında ağlarken bulur. Bahar İsa'ya neden Ağrı'ya geldiğini sorunca İsa onun için geldiğini söyler. “Çok değiştim, artık eskisi gibi değilim. Seni hiçbir zaman doğru dürüst mutlu edemediğimi biliyorum. Ama yemin ediyorum çok değiştim. Ben diyorum ki bırak bu işi ve yarın benimle birlikte İstanbul'a gel. İçimde çok büyük bir potansiyel hissediyorum değişmek için. Değiştim zaten. Artık her şeye hazır hissediyorum kendimi; evlenmeye, çocuk çocuğa karışmaya, gerekirse İstanbul'u terk edip yeni bir kente yerleşmeye, bütün dünya nimetlerinden vazgeçmeye. Artık kendim için istediğim hiçbir şey yok hayatta, yemin ediyorum. Seni mutlu etmeyi başaracağımı biliyorum.” İsa bunları söylerken Bahar ağlamaya devam eder ve şunu söyler: “Sana bir şey soracağım ama doğru cevap vereceksin. Biz ayrıldıktan sonra Serap ile hiç görüştün mü?” İsa bir süre duraksadıktan sonra “Tabii ki hayır!” der ve Bahar'a işini bırakıp onunla yarın İstanbul'a gitmesini ister. Ama Bahar bunun için artık çok geç olduğunu söyler. İsa, Bahar'dan ayrıldıktan sonra İshak Paşa Sarayı'na gider. Gece uyurken odasının kapısı çalınır, gelen Bahar'dır. Bahar yatağa uzanır, yüzünü kapatır. İsa Bahar'ın bacaklarına kafasını yaslar. Sabaha doğru Bahar uyurken İsa masada oturmuş dışarıda yağan karı seyreder. Elinde, Bahar'a aldığı müzik kutusu vardır. Bahar müzik kutusunun sesine uyanır ve gördüğü rüyayı İsa'ya anlatır. Rüyasında güneşli, pırıl pırıl bir günde yemyeşil çayırların üstünde uçuyormuş. Annesi ölmüş olmasına rağmen ona aşağıdan el sallamış ve bu onu çok mutlu etmiş. Ardından aynı mutlulukla uçmaya devam etmiş. Bahar rüyasını anlatmayı bitirince İsa ona çekimin kaçta başlayacağını sorar. Bunu duyan Bahar'ın yüzü düşer ve sessizce İsa'ya bakar.

Son sahnede Bahar'ın çalıştığı setten bir sahne gösterilir. Bu sahnede bir kadın ve bir erkek, öldürülmüş olan bir babanın intikamı hakkında konuşur. Sahne uçak sesi yüzünden kesilir. Bahar kafasını kaldırıp giden uçağa bakar ve ağlar.

Film, “aidiyetsizlik mutsuzluğa yol açar” temasını işlemektedir.

7.2.3. Zaman ve mekân özellikleri

Filmin anlatısının zaman ve mekânı, 2000'ler Türkiye'sidir. Anlatı üç ayrı zaman dilimine bölünmüştür. Bunlar sırasıyla yaz, sonbahar ve kış mevsimleridir. Yaz bölümü Kaş'ta, sonbahar bölümü İstanbul'da, kış bölümü ise Ağrı'da çekilmiştir. Kaş sahnelerinde özellikle Sardes ve Afrodias antik kentleri ön plana çıkmaktadır.

7.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Filmin kadrosunda yer alan yerli ve yabancı oyuncular şunlardır; Ebru Ceylan, Nuri Bilgi Ceylan, Nazan Kırılmış, Mehmet Eryılmaz, Arif Aşçı, Can Özbatur, Ufuk Bayraktar, Fatma Ceylan, M. Emin Ceylan ve Semra Yılmaz.

7.2.5. Dil

İklimler filminin dili Türkçe'dir. Filmde başka bir dile ait hiçbir monolog ya da diyalog bulunmamaktadır.

7.2.6. Müzik

Filmde Domenico Scarlatti'nin *Fa Minör Sonat*, K. 466 adlı piyano sonatı kullanılmıştır.

7.3. Yapımın “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

7.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

Bir kadın ve erkeğin ilişkisine odaklanan *İklimler* filminde toplumsal ya da kültürel bir ortam bulunmamaktadır. Söylem ya da temsilin oluşmasını sağlayan bu ortamların anlatıda bulunmaması, filmin insan hakları bağlamında incelenmesi olanağını ortadan kaldırmaktadır.

7.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)

Filmin son sahnesinde Bahar'ın sanat yönetmenliği yaptığı dizinin çekimleri ekrana gelir. Bir televizyon kanalı için çekilen bu dizinin mekanının Doğu'daki bir kent olan Ağrı olması, dizinin senaryonun üstünde yükseldiği klişelerin habercisidir. Geleneksel kıyafetler içinde bir kadın, bir mezar başında ağlamaktadır. Omzunda tüfek asılı olan erkek ise kadına, babasının intikamını kendisinin alacağını söyler. Kadının adı "Aze"dir ve bu insanlar her zamanki gibi bozuk (şive ya da ağız değil) bir Türkçe ile konuşurlar. En önemlisi de ortada yine bir kan davası vardır ve olmaya devam edeceğinin emareleri verilmiştir. Ancak filmin sonun ekrana gelen bu sahne -anlatıdaki işlevi bir kenara bırakılacak olursa-, Türkiye'deki televizyon kanallarına ve toplumun eğlence anlayışına yönelik eleştirel bir imgedir.

8. Labirent (Tolga Örnek, 2010)

8.1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

8.1.1. Finansal destek

Türkiye (Ekip Film) ve Almanya (Stoked) ortak yapımı *Labirent*, Avrupa Konseyi'nin Eurimages Fonu ve T.C. Kültür Bakanlığı destekleriyle çekilmiştir.

8.1.2. Sanatçı ve teknik kadro

Tolga Örnek'in yönetmenliğini yaptığı *Labirent* filminin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Senaryo: Tolga Örnek
- Yapımcılar: Tolga Örnek, Murat Dörtbudak
- Uygulayıcı Yapımcılar: İsmail Çağlar,
- Proje Koordinatörü: Leyla Güver-Beck
- Ortak Yapımcılar: Türkiye- Arben İçli, Neslihan Dörtbudak, Aslı Yorgancıoğlu;
Almanya- Sebastian Popp, Robert Malzahn
- Görüntü Yönetmeni: Burak Kanbir
- Kurgu: Oğuz Çelik
- Özgün Müzik: Cavit Ergün, Erdem Tarabuş, Can Gox

- Sanat Yönetmeni: Burhan Türk
- Yapımcı Yönetmen: Alptekin Bozkurt
- Kameraman: Ali Murat Altınışik
- Ses Tasarım ve Miksaj: Burak Topalakçı
- Ses Mühendisi: İsmail Karadaş
- Kostüm: Funda Büyüktunalıoğlu
- Cast: Luise Almozrak
- Uygulayıcı Yapımcı (Frankfurt): Valentine Brüning
- Prodüksiyon Sorumlusu (Frankfurt): Julian Köberer
- Sanat Yönetmeni (Frankfurt): Fritz Günther
- Ses Süpervizörü: Burak Topalakçı
- Ses Efekt: Danton Tanimura, Cody Biles, Fatih Rağbet ve Eli Haligua
- Foley Sanatçısı: Gareth Rhys Jones
- Müzik Miks: Manuel Grom.

8.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film, Türkiye’deki gösterimleriyle toplam 289.713 izleyiciye ulaşmıştır. Film Türkiye dışında Almanya’da da gösterime girmiştir.

8.1.4. Ödüller

Labirent filminin festivallerde aldığı ödüller şunlardır:

2012 - 13. Sinema Sahnesi ve Yıldızları (Avrupa Konseyi’nin düzenlediği) ;

Jüri Özel Ödülü

2012 - 12.Uluslararası İzmir Film Festivali;

En İyi Yönetmen

En İyi Görüntü Yönetmeni (Burak Kanbir)

En İyi Kurgu

2012 - 17.Sadri Alışık Ödülleri;

Jüri Özel Ödülü

8.2. Yapımın İçerik Kodları

8.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Labirent, geleneksel anlatı yapısına sahip aksiyon-polisiye türünde bir yapımdır.

8.2.2. Anlatısı ve teması

İstanbul’da bir intihar saldırısı gerçekleştirilir ve bu saldırıda 30’u Amerikalı, 5’i İngiliz toplam 95 kişi hayatını kaybeder. Saldırıyı El-Vahid adıyla Suriye’de yapılanan yeni bir radikal İslamcı örgüt üstlenir ve intihar bombacısının eylemi gerçekleştirmeden önce kaydedilen videosunu sosyal medyada paylaşır. İngilizce ve Urduca dillerinde konuşan intihar bombacısı genç, Amerika ve İsrail’in Müslümanları öldürdüğünü ve Türkiye’nin de bu ülkelerle işbirliği yaptığını söyler. Aynı videoda, örgütün lideri Yousuf Zawas (Altan Gördüm) da Türkiye’yi Batılı ülkeleri tehdit eden açıklamalar yapar. Saldırının ardından gizli bir istihbarat birimi olan ve Ulusal Taşımacılık Şirketi adı altında faaliyet gösteren Ulusal Güvenlik Müsteşarlığı İstanbul Bölge Başkanlığı’ndaki bir ekip saldırıyı araştırmaya başlar. Bunun için CIA, FBI, SAS, MOSSAD, Interpol gibi istihbarat teşkilatlarından bilgi almaya çalışır. Ekibin başındaki Komiser Fikret (Timuçin Esen), özellikle Orta Doğu ülkelerinde çeşitli operasyonlar yürütmüş tecrübeli biridir. Bu operasyonların birinde (Yemen) ekip arkadaşı Uğur’u (Cem Bender) radikal bir grup kaçırmıştır. Bağlı oldukları istihbarat birimi Uğur’u kurtarmak yerine, Uğur’un silah ve eroın kaçakçılığı işine bulaştığı söylentilerine dayanarak kurtarma girişimlerine son vermiştir. Fikret de Uğur’un ağır işkencelerden sonra öldüğüne dair kabuslar görür.

Fikret, örgüte Rasim (Ozan Bilen) adında muhbir sızdırmayı başarmıştır. Kudüslü bir öğrenci olan Rasim’in abisi de Al-Vahid’in üyesidir. Rasim’in tek amacı Kudüs’teki annesini ve babasını Türkiye’ye getirmektir. Fikret, Rasim’e ailesini Türkiye’ye getireceğine dair söz vermiştir. Bu arada aynı örgüt bu kez Frankfurt’ta da bir bomba patlatarak 45 kişinin ölümüne yol açar. Fikret hem Rasim’den hem de İngiliz istihbaratının Türkiye sorumlusu Hugh Spencer’dan (Martin Turner) aldığı bilgiler ışığında örgütün Türkiye’de büyük bir eylem hazırlığı içinde olduğunu öğrenir. Bu eylemin yerini, zamanını ve faillerini yakalamak amacıyla İstanbul’un yanı sıra Mardin ve Kuzey Irak’ta da çalışmalar ve operasyonlar başlatılır ve Labirent kod adıyla yürütülür.

Hugh Spencer, Frankfurt'taki patlamanın ardından Al-Vahid'in İngiltere'de de bombalı eylem yapabileceği olasılığına karşın, Fikret'e, Rasim'i İngiliz istihbaratına vermesini ister. Çünkü Rasim'in abisi de Al-Vahid militanlarından biridir ve bu sayede Rasim kullanarak, Rasim'in abisini İngiliz istihbaratının muhbiri yapmayı planlar. Buna karşılık, Fikret'in Yemen'de kaçırılan ekip arkadaşı Uğur'un hala hayatta olduğunu, Rasim'e kendilerine verirse Uğur'u Türkiye'ye getirebileceğini vaat eder. Fikret bu konuda bir süre tereddüt etse de daha sonra bu teklifi reddeder. Bu sırada örgüt, İstanbul'daki Bahçekapı Sinagogu'nda gerçekleştirmek üzere bombalı bir eylem planlar. Canlı bomba Zait (Umut Kurt), sinagogun kapısındaki çocukları görünce, eyleminden vazgeçer ve Rasim'den kendisine yardım etmesini ister. Rasim, Zait'i Fikret'e götürür. Örgütün lideri Yousuf Zawas'ı yüzünü gördüğünü söyleyen Zait, yardımlarına karşılık Fikret'ten kendisinin ve ailesinin can güvenliğinin devlet tarafından sağlanmasını talep eder. Bu sayede Zawas'ın İstanbul'da kaldığı hücre evine bir operasyon gerçekleştirir. Ancak istihbarat teşkilatının başında yer alan Serdar (Erdal Küçükkömürcü), Amerikan istihbaratı için çalışan Rıfat'a (Alptekin Serdengeçti) operasyonu haber verir. Zawas'ın geride bıraktığı canlı bombanın, üstündeki bombaları patlatmasıyla ekip üyesi Bülent (Sarp Akkaya) ölür.

Al-Vahid bu kez çok daha büyük bir eylem hazırlığı planlar. Bu kez Zait'le Reyhan (Meltem Cumbul), görüşür. Görüşme esnasında örgüt üyeleri Zait ile Reyhan'ı kaçıırır. Eylem konusunda istihbaratın sahip olduğu bilgileri ve örgüt içinde kimin muhbirlik yaptığını öğrenmek isteyen Zawas, Reyhan'a göz dağı vermek amacıyla önce Zait'in kafasını keser. Ancak Reyhan tüm işkencelere rağmen konuşmaz. Örgüte bilgi sızdıran istihbarat yetkilisi Serdar'ın yaptıklarını itiraf etmesiyle Rıfat yakalanır ve böylece Reyhan kurtarılır. Örgütün Boğaziçi Köprüsü'nde büyük miktarda bomba patlatacağı öğrenilir. Örgüt lideri Zawas, köprüye varmış olan uzaktan kumandalı bomba yüklü uç aracı patlatmadan önce Fikret ve Reyhan'ın yaptığı baskın sonucu öldürülür. Fikret de çıkan silahlı çatışmada hayatını kaybeder. Fikret ölmeden önce Rasim ve ailesi için pasaport hazırlamıştır. Böylece Rasim'e verdiği sözü yerine getirir. Son olarak Spencer da her ne kadar Rasim'i Fikret'ten alamamış olsa da Uğur'u Türkiye'ye getirtir.

Film, “hiçbir ideoloji, insan yaşamında daha değerli değildir” temasına dayanmaktadır.

8.2.3. Zaman ve mekân özellikleri

Filmin anlatısı günümüzde geçmektedir. Anlatının mekanları ise çeşitlilik arz etmektedir: Bunlar; İstanbul, Frankfurt, Mardin, Kuzey Irak (Şekran) ve Yemen'dir. Bunlar dışında anlatıda önemli bir role sahip olan ama görünmeyen mekanlar ise Suriye, Gazze, Riyad ve Lübnan'dır.

8.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Filmin kadrosunda yer alan yerli ve yabancı oyuncular şunlardır; Timuçin Esen, Meltem Cumbul, Sarp Akkaya, Rıza Kocaoğlu, Ozan Bilen, Umut Kurt, Martin Turner, Erdal Küçük Kömürcü, Yurdaer Okur, Melike Güner, Altan Gördüm, Aslıhan Gürbüz, Alptekin Serdengeçti, Amith Rahman, Emre Melemez, Cem Bender, Numan Acar, Alize Gördüm, Giray Altınok, Sam Bayat ve Asif Hussain.

8.2.5. Dil

Filmin dili Türkçe'dir. Ancak bir çok sahnede İngilizce, Arapça, Almanca pek çok diyalog vardır. Ayrıca filmde Al-Vahid örgütü üyeleri Arap olmalarına rağmen bir çok sahnede hem Arapça hem de Türkçe de konuşmaktadırlar. Son olarak, filmin ilk sahnesinde “canlı bomba” eylemcisi, Urduca konuşmaktadır. farklı diller konuşan Türk karakterler vardır.

8.2.6. Müzik

Film özgün müzikleri Cavit Ergün, Erdem Tarabuş ve Can Gox tarafından yapılmıştır. Aksiyon türündeki film konusu itibarıyla çok farklı coğrafyalara (Türkiye, Almanya, Suriye, Irak, Suriye, Gazze, Riyad, Lübnan) sahip. Bu çok mekânlı yapı beraberinde farklı türde müziklerin kullanımını da getirmiştir. Dramatik yapıyı güçlendiren bu müzikler anlatının mekanlarına göre çeşitlilik arz etmektedir. Doğu tandanslı müzikler filmde önemli bir ağırlığa sahipken, filmin türü ve yükselen heyecana-gerileme bağı olarak yüksek ritimli müzikler kullanılmıştır. Kullanılan çalgı yelpazesi de buna bağlı olarak değişkenlik

göstermektedir. Keman, davul, perküsyon, çello, piyano, elektronik sesler vs. Bu müziklerin tamamı sahne dışı (non-diegetik) seslerdir.

6.8.3. Yapımın “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

8.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

Film, radikal İslamcı bir örgütün, başta Türkiye olmak üzere özellikle Batılı ülkelerde kanlı eylemler gerçekleştirmeleri ya da planlamalarının yol açtığı olayları konu almaktadır. Örgüt bu eylemlerini, şiddeti meşru kıldığını iddia ettikleri “cihad” anlayışına dayandırmaktadır. Canlı bomba ya da kafa kesme gibi şiddetin en ileri biçimleriyle bireysel ya da kitlesel katliamlar gerçekleştirilmektedir. Ancak filmde canlı bomba gönüllüsü olan Zait adlı karakter, bir sinagogda üstündeki bombayı patlatmak üzereyken, etrafta oynayan çocukları görünce eylemi gerçekleştirmekten vazgeçer. Daha sonra bunu neden gerçekleştiremediğini Rasim’e şu sözlerle açıklar: “Çocuklar vardı, bu mu bizim Müslümanlığımız dedim, yapamadım. İnsanların suçu ne ki, o insanlar bize ne yaptı ki?” Zait’in bu söylemleri, bu tür radikal örgütlere yönelik genel bir eleştiri niteliği taşıırken aynı zamanda İslam inancı ile şiddet arasına da mesafe koymaktadır.

8.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)

Filmin giriş bölümünde, Müslüman Araplar şiddetin kaynağı olarak temsil edilir. Ancak bunun bir yanılsama olduğu serim bölümünde anlaşılmaktadır. Örgütün lideri Yousuf Zawas’ın Amerikan ve İngiliz istihbaratçıları tarafından yönlendirildiği ortaya çıkmaktadır. Bu istihbarat teşkilatları, Orta Doğu’yu yeniden şekillendirmek için bu örgütleri kurup yönlendirmektedir. Dolayısıyla filmin anlatısına göre bu şiddet eylemleri, Müslüman Araplardan ya da genel olarak İslam inancından ziyade Orta Doğu’yu yeniden şekillendirmek isteyen güçlerden kaynaklanmaktadır. Film bu temsiller yoluyla, “İslam’ın yıkıcılığı” algısına karşın, İslam inancını kendi politikaları doğrultusunda kullanan istihbarat teşkilatlarını eleştirmektedir.

9. Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper, 2010)

9.1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

9.1.1. Finansal destek

Türkiye (Nar Film) ve Almanya (Una Film) ortak yapımı *Gelecek Uzun Sürer*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, Eurimages Fonu, Fransa Kültür Bakanlığı bünyesinde yer alan Ulusal Sinema Merkezi CNC (Centre National Du Cinéma Et De L'images Animée) ve Alman Yapım şirketi NRW Filmstiftung Nordrhein-Westfalen finansal destekleriyle çekilmiştir. Filmin diğer yapımcısı ise Fransa'dan Arizona Film adlı yapım şirkettir.

9.1.2. Sanatçı ve teknik kadro

Özcan Alper'in yönetmenliğini yaptığı filmin prodüksiyon ekibinde yer alan sanatçılar ve teknikerlerin önemli bir kısmı yabancı uyrukludur. Filmin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Senaryo: Özcan Alper
- Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran
- Sanat Yönetmeni: Tolunay Türköz
- Ses: Mohammed Mokhtary
- Kurgu: Ayhan Ergürsel, Thomas Balkenhol, Özcan Alper ve Umut Sakallıoğlu
- Senaryo Danışmanı: Thomas Balkenhol
- Yardımcı Yönetmen: Lusio Dink

Bunlar dışında, 1. kamera asistanı, çevirmenler, grafik tasarım, laboratuvar teknik yönetimi, proje koordinasyon, renk düzeltme, görsel efektler, film tarama, ses final miksajı, foley, foley mikser ve foley edit gibi pratikler, yabancı teknikerler tarafından gerçekleştirilmiştir.

9.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film Kanada, Türkiye, Hollanda, İrlanda, Sırbistan, Fransa, Almanya ve Rusya’da çeşitli festivallerde gösterilmiştir. Film Türkiye’deki gösterimlerinde toplam 38 bin 598* izleyiciye ulaşırken Fransa’daki gösterimlerinde de 5 bin 500** izleyiciyle buluşmuştur.

9.1.4. Ödüller

Filmin ulusal ve uluslararası festivallerde aldığı ödüller şunlardır:

2011 - Kerala Uluslararası Film Festivali (Hindistan);

FIPRESCI (Uluslararası Sinema Yazarları Federasyonu ödülü)

2011 - 18. Altın Koza Film Festivali;

En İyi Müzik

SIYAD En İyi Film

Yılmaz Güney Ödülü

En İyi Erkek Oyuncu (Durukan Ordu)

2012 - Vesoul Asya Film Festivali;

Uluslararası Jüri Özel Ödülü

2011 - 2. Uluslararası Malatya Film Festivali;

En İyi Film,

En İyi Yönetmen

En İyi Müzik.

9.2. Yapımın İçerik Kodları

9.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Film, çağdaş anlatı yapısına dayanmaktadır. Filmde sık sık gerçek röportajlara yer verilmektedir. Böylece hem kurmaca hem belgesel film türlerinin özelliklerini barındıran melez bir yapım ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra film, görsel üslup açısından şiirsel gerçeklik akımının özelliklerini de barındırmaktadır.

* <https://boxofficeturkiye.com/film/gelecek-uzun-surer-2011112> (Erişim tarihi: 30 Ocak 2019).

** Filmin ana yapımcısı Nar Film ile e-posta aracılığıyla görüşme (Erişim tarihi: 30 Ocak 2019).

9.2.2. Anlatısı ve teması

İstanbul’da öğrenim gören Sumru, tezi için Anadolu’nun çeşitli bölgelerini gezerek ağıt derler. Duraklarından biri, Diyarbakır’dır. Derleme çalışmaları için Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği’ne giden Sumru, burada yakınlarını kaybetmiş kadınlarla görüşerek onlarla hem röportajlar yapar hem de söyledikleri ağıtları kaydeder. Dernekte, “faili meçhul” yakınlarıyla amatör kayıtlar yapmış olan Ahmet adında birinin kendisine yardımcı olabileceği söylenir. Ahmet, Dicle Üniversitesi’ndeki felsefe öğreniminin ardından İstanbul’da inşaat, boya ve kitapçılık işleri yapmış, daha sonra Diyarbakır’a dönüp sokakta korsan DVD satan biridir. Sumru’ya istemeyerek de olsa yardım eden Ahmet, onu, kendi amatör kayıtlarının da olduğu Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi’ne götürür ve birlikte buradaki çok sayıda kaydı tasniflemeye başlarlar. Sumru bu arada şehrin tarihi sokaklarını ve mekanlarını da dolaşır. Bu süreçte tanışmış olduğu Ermeni rahip Antranik de ona ailesinin ağıtlarından bahseder. Tüm bu trajediler, Sumru’nun, yaşadığı kaybıyla yüzleşmesine yol açar. Üç yıl önce aniden çekip giden sevgilisi Harun’u bulmak isteyen Sumru, Ahmet ile birlikte Hakkari’ye gitmek üzere yola koyulur. Sumru yolda, Ahmet’in çocukluk hikayesini dinler ve onun babasının da bir “faili meçhul” olduğunu öğrenir. Uzun bir yolculuktan sonra Hakkari’nin bir dağ köyüne ulaşırlar. Sumru bir sabah köyün mezarlığına gider ve burada Harun’un mezarıyla karşılaşır.

Film, “geçmişle hesaplaşmadan ortak bir gelecek kurulamaz” temasına dayanmaktadır.

9.2.3. Zaman ve mekân özellikleri

Filmin anlatısı 2000’li yılların Türkiye’sinde geçmektedir. Filmin ana mekanları Diyarbakır’daki tarihi surlar, çarşılar, kilise, yakınlarını kaybedenler derneği, hafıza merkezi ile Hakkari’nin boşaltılmış dağ köyleridir. Bunların yanı sıra anlatı, karakter temsilleri ve bu karakterlerin geçmişleri yoluyla Türkiye’nin tarihine odaklanmaktadır. Böylece karakterlerin geçmişleri, tıpkı tarihi sokaklar, kiliseler, çarşılar, surlar ya da boşaltılmış köyler gibi birer bellek mekanına dönüşür.

9.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Gaye Gürsel (Sumru), Durukan Ordu (Ahmet), Sarkis Seropyan (Antranik- Ermeni Rahip), Osman Karakoç (Harun).

9.2.5. Dil

Filmin dili Türkçe olsa da özellikle Kürtçe ve Ermenice diyaloglara da sık sık yer verilmiştir. Bunlar dışında bazı diyalog, monolog veya ses kayıtları ise Fransızca ve Farsça'dır.

9.2.6. Müzik

Filmde farklı dillerde söylenmiş müzikler kullanılmıştır. Film ana müziği (main theme), “klasik” türde bir eser olup yerli bir sanatçı (Mustafa Biber) tarafından bestelenmiş ve “piyano” ile çalınmıştır. Filmde kullanılan müzikler ve dilleri şunlardır:

- Hayoni Tela Şerşete Sela: Kürtçe (Tela Şerşe Stela - Hakkari geleneksel müziği),
- Ninni: Ermenice (Ermenistan Ulusal Radyosu Oda Müziği Koroso- Söz: Ludvig Duryan; Beste: Xaçadur Avedisyan),
- Nana Bgara: Lazca (Söz ve Müzik: Germe Nana).

9.3. Yapımın “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

9.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

Gelecek Uzun Sürer, konusu itibarıyla zaten insan hakları ve demokrasi gibi olguları merkeze almaktadır. Sumru isimli karakterin çalışması için ülkenin doğusunda derlediği ağıtların tümü, yakınlarını kaybeden insanların acılarının sözlü temsilleridir. Nitekim Sumru'nun sevgilisi Harun da adı konulmamış bir “sorun”un yol açtığı çatışmaların birinde hayatını kaybetmiştir. Her ne kadar “Doğulu” ya da “Kürt” olmasa da Sumru'nun da artık bir “ağıt”ı vardır. Dolayısıyla adı konulmamış bu “sorun” yalnızca Doğu'da yaşayan insanları değil, aynı zamanda tüm ülkeyi etkilemektedir. Bu yönüyle Sumru'nun ağıtı, temsili düzlemde, tüm ülkenin ağıtına dönüşmektedir. Son olarak Antranik Dayı'nın (Ermeni Rahip) hayat hikayesi ile 1915 Ermeni tehcirine atıfta bulunan film, insan hakları ve demokrasinin yokluğuna ya da önemine vurgu yapmaktadır.

9.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)

Kültürel kimlikler ve azınlıklar, filmin önemli imgelerindendir. Sumru, kökeni itibarıyla Karadenizli olsa da ülkenin batısından gelmiş, Türk kültürü ve kimliğini temsil eden kadın bir karakterdir. Bu kadın karakter, farklı kimlik ve kültürlerle (Kürtlere ve Ermenilere) mensup insanların yaşadığı trajedilere duyarsız kalamayan, bunlardan etkilenen biridir. Küçük yaşta babasını “faili meçhul” bir cinayet sonucu kaybeden Ahmet ise Kürt kimliğinin filmdeki en önemli temsilidir. Ahmet felsefe öğrenimi görmüş, sinemaya meraklı ve en önemlisi Sumru’yu tanımıyor olmasına rağmen ona çalışmasında yardım eden bir karakterdir. Son olarak Antranik Dayı (Ermeni Rahip) ise Ermeni tehciri sonrası yalnız kalmış “iyi yürekli” yaşlı bir din adamıdır. Film bu yönleriyle söz konusu tüm kimlikleri ve kültürleri olumlayan temsillere ve söyleme sahiptir.

10. Grain/Buğday (Semih Kaplanoğlu, 2014)

10.1. Yapımın Üretim, Dağıtım, Gösterim Pratikleri ve Aldığı Ödüller

10.1.1. Finansal destek

Türkiye (Galata Film), Almanya (Heimat Film), Fransa (Sophie Dulac Production) ve İsveç (The Chimney Pot) ortak yapımı *Grain/Buğday*, TRT, ZDF, Arte France Cinéma ortaklığıyla çekilmiştir. Ayrıca T.C. Başbakanlık Tanıtma Fonu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, Eurimages, Film- Undmedienstiftung NRW, Deutscher Filmförderfonds, Medienboard Berlin- Brandenburg, Film Vast, Aide Aux Cinémas Du Monde, Centre National Du Cinéma Et L’image Animée, Institut Français, Michigan Film Office ve Doha Film Institute katkılarıyla çekilmiştir.

10.1.2. Sanatçı ve teknik kadro

Semih Kaplanoğlu’nun yönetmenliğini yaptığı *Grain/Buğday* filminin sanat ve teknik kadrosu şu şekildedir;

- Senaryo: Semih Kaplanoğlu, Leyla İpekçi
- Görüntü Yönetmeni: Giles Nuttgens
- Kurgu: Semih Kaplanoğlu, Osman Bayraktaroğlu, Ayhan Ergürsel
- Yapım Tasarım: Naz Erayda

- Sanat Yönetmeni: Miles Michael, Thorsten Sabel ve Mesru Tezel
- Yapımcı: Semih Kaplanoğlu, Nadir Öperli
- Ortak Yapımcılar: Johannes Rexin, Taha Altaylı, Bettina Brokemper, Sophie Dulac, Michael Zana, Fredrik Zander, İbrahim Eren (TRT), Alexander Bohr (ZDF), ARTE France Cinéma, Oliver Pére, Réemi Burah
- Cast Direktörü: Beatrice Kruger
- Müzik: Mustafa Biber
- Ses: Jörg Kidrowski
- Ses Miksaj: Tobias Fleig, Cenker Kökten
- Ses Tasarım: Cenker Kökten, Rainer Heesch, Tobias Fleig
- Görsel Efekt Süpervizörü: Fredrik Nord
- Görsel Efekt Yapımcısı: Andreas Hylander
- 1. Yönetmen Yardımcıları: Florian Engelhardt, Özkan Yılmaz.

10.1.3. Dağıtım ve gösterim pratikleri

Film, Türkiye’deki gösterimlerinde toplam 33.192 izleyiciye ulaşmıştır.

10.1.4. Ödüller

Grain/Buğday filmi 2017 yılında 3. Tokyo Uluslararası Film Festivali’nde “En İyi Film” ödülünü almıştır.

10.2. Yapımın İçerik Kodları

10.2.1. Anlatı yapısı ve özellikleri

Grain/Buğday, post-apokaliptik bir dünyanın göstergelerini yansıtan bilim-kurgu türünde bir dramdır. Çağdaş anlatı yapısına sahip film, siyah-beyaz olarak çekilmiştir.

10.2.2. Anlatısı ve teması

İklim koşullarının değişmiş olduğu bir dünyada kıtlık baş göstermiştir. Zenginler ayrıcalıklı dünyalarında yaşarken, yoksullar “ölü topraklar” adı verilen çorak bölgelerde

yaşar, açlık ve hastalıklarla mücadele eder. Bu iki dünyayı ise manyetik kalkanlar ayırır. Ancak bu engele rağmen şehirde kaos ve çatışma hüküm sürer. Erol Erin (Jean-Marc Barr), kıtlık, yoksulluk ve kaosu sürdürdüğü bu dünyada tohum genetiği üzerine çalışan bir profesördür. Bağlı olduğu devletleşmiş şirket, kusursuz bir tohum yaratmaya çalışsa da bir türlü başarılı olamaz. Bu şirket aynı zamanda ortak bir gen oluşturmaya çalışır. Cemil Akman (Ermin Bravo) adında biri yıllar önce hazırlamış olduğu tezinde kusursuz bir genetiğe sahip bir tohum oluşturulamayacağını, evrendeki her maddenin genetiğinde “M Maddesi” bulunduğunu, oysa yaratılmaya çalışılan tohumda bu madde olamayacağı için bu tohumların da kusursuz olmayacağını belirtmiştir. Diğer bilim insanları ise Cemil’in tezinin bilimden uzak, metafizik ve etiğe bağlı olduğu gerekçesiyle bu tezi reddedip ve onu kovarlar.

Profesör Erol, “ölü topraklar”da yaşadığını öğrendiği Cemil’i bulmak amacıyla öğrencisi Andrei (Grigory Dobrygin) ile yasa dışı yollarla o bölgeye geçmeye karar verir. Alice (Cristina Flutur) adındaki bir rehber yardımıyla manyetik direkleri geçen Erol ve öğrencisi Andrei, uzun ve tehlikeli bir yolculuk sonunda Cemil’i bulmayı başarırlar. Erol Cemil’e tezi hakkında konuşmak istediğini söylese de Cemil bu yabancıyla pek konuşmaz ve gitmeleri gerektiğini söyler. Göldeki kayığa binip uzaklaşmak üzereyken Erol yüzerek kayığa yetişir ve biner. Kayık gölde yol alırken Erol, suda birçok ceset görür. Cemil aniden kayığın tabanını deler ve su almasına neden olur. Ardından Erol’a ölü taklidi yapmasını söyler ve hemen ardından uçan bir makine gelir, onların yüzlerini kaydedip uzaklaşır. Kıyıya yüzerek varan Erol ve Cemil, gölde buldukları bir bebeği de yanlarına alırlar ve uzun bir yürüyüş sonrası mağaraların olduğu bir bölgeye varırlar. Burada yaşayan birçok insan vardır. Hastalığından ve yorgunluktan bitkin düşen Erol, uyuyakalır. Rüyasında hiç tanışmadığı ailesini, olmayan çocuklarını, alevler içinde yanarken konuşan bir ağaç görür. Sabah uyandığında Cemil ona evine geri dönmesini söyler ama Erol ısrarcıdır. Cemil kendisiyle yolculuk edilmesinin zor olduğunu ama gelecekse hiçbir şeye itiraz etmemesi şartını koşar. Erol yolda bazı noktalara tohum koyar. Bunu yapmasının nedeni ise bu bölgede her hangi bir canlının yaşayıp yaşamadığını öğrenmektir ama şimdiye kadar hiçbir canlının izine rastlamamıştır. Çünkü bu topraklar asit yağmurları nedeniyle zehirlenmiştir.

Erol yolda, gördüğü rüyayı Cemil’e anlatır. Cemil “hep bir rüyadayız, öldüğümüz zaman uyanacağız” der. Sonraki konuşmalarında da “doğadaki canlılara ne zaman müdahale etsek, bir şeyi başka bir şeye dönüştürsek her seferinde aslında kendimizdeki bir şeyi de

bozduk. Genetik yapısını değiştirmek için bir tohuma müdahale ettiğimizde insanın içinde de bir şeyleri değiştirdiğimizi fark edemedik. Benliğimiz tüm bunları görmemize engel oluyor.” der. Uzun bir yolun ardından bahçesinde üç mezar olan bir yere varırlar. Duvarlarında Arapça yazılar olan bu yapı bir camiye benzemektedir. Bu yapının tabanındaki tahtaları kaldıran Cemil, ortaya çıkan temiz toprakla teyemmüm* abdesti almaya başlar. Erol da Cemil gibi yapar. Hatta göğsünün yan tarafındaki hastalıklı bölgeye de bu toprağı sürer. Erol Cemil’e buğdaydan yola çıkarak insana, oradan da kainata varan bir takım tasavvuf öğretilerinden bahseder. “Kainatta ne varsa hepsi insanda mevcut” der. Dolayısıyla her şeyde de insandan bir şeyler vardır. Cemil, daha sonra, kazdıkları bu toprağı torbalara doldurup gölün kıyısına taşıyacaklarını, oradan bir sala yükleyeceklerini ve uygun bir yer bulup orayı bu toprakla tarlaya dönüřtüreceкlerini söyler. Erol da keşke biraz buğday olsa der. Toprağı göl kıyısına taşıdıkları süreçte yaşanan bazı ilginç olaylardan sonra, yolda bir karınca gören Erol, onu deliğine kadar takip eder ve ardından deliğı kazmaya başlar. Kazdığı bu delikte önemli miktarda buğday olduğunu görür.

Film, “insan doğanın ayrılmaz bir parçasıdır” temasına dayanmaktadır.

10.2.3. Zaman ve mekân özellikleri

Bilim-kurgu türündeki *Grain/Buğday* filmi, “post-apokaliptik” niteliğinden dolayı gelecek bir zamanı konu edinmektedir. Başka bir ifadeyle filmin zamanı ve mekanları günümüzden sonraki bir zaman dilimine aittir. Bu kurgusal dünyada coğrafik bir sınır, diğer bir deyişle ulusal sınırlar söz konusu değildir. Filmde laboratuvarlar, çöller, buğday tarlası, teknoloji ile donatılmış seralar, sınırlar geçişlerini engelleyen yüksek teknolojik direkler, gölet, terk edilmiş bölgeler, kamplar, mağaralar, köyler ve cami görsel mekanları oluşturmaktadır. Filmin çekimleri ise Türkiye, Almanya, ABD, Fransa’da gerçekleştirilmiştir.

10.2.4. Oyuncuların/karakterlerin kimlikleri

Filmin kadrosunda yer alan yerli ve yabancı oyuncular şunlardır; Jean-Marc Barr (Prof. Erol Erin), Ermin Bravo (Cemil Akman), Grigory Dobrygin (Andrei), Cristina Flutur (Alice),

* Toprakla alınan bir tür abdest.

Lubna Azabal (Beatrice), Mila Böhning (Tara), Hal Yamanouchi (Leon), Jarreth J. Merz (Prof. Viktor Rerberg), Nike Maria Vassil (Prof. Aslı Yurtçu), Rainer Steffen (Prof. Ekrem Aktolga), Hoji Fortuna (Alexandre), Heinz Lieven (Katip).

10.2.5. Dil

Post-apokaliptik bir kurmaca olan *Grain/Buğday* filminin dili İngilizce'dir. Filmde herhangi bir Türkçe diyalog yoktur. Buna karşın ilk sahnede Arapça diyaloglara yer verildiği gibi, ilerleyen sahnelerde ortaya çıkan cami benzeri yapının duvarında yine Arapça yazılar görülmektedir. Filmin Türkiye'deki gösterimleri için Türkçe dublaj yapılmıştır. Ayrıca Cemil adlı karakterin kızı, bilinmeyen bir dilde bazı kelimler ve harfler söylemektedir.

10.2.6. Müzik

Filmde çok az müzik kullanımı vardır. Müzikler Mustafa Biber tarafından yapılmıştır. Filmin ana müziği klasik türde olup, keman ön plandadır. Bu müzik sahne dışı (non-diegetik) bir sestir. Bir diğer müzik ise sahne içidir (diegetik) ve Uzak Doğu tandanslıdır.

10.3. Yapımın “Fonunun Kültürel Hedeflerine Uygunluk” Durumu

10.3.1. İnsan hakları bağlamında filmin söylemi

Grain/Buğday filminin post-apokaliptik dünyasında hayatta kalan insanlar arasındaki temel farklılık, bu insanların zengin ya da yoksul olarak ayrıştırılmış olmalarıdır. Zengin sınıf, daha korunaklı ve müreffeh bir dünyada yaşarken, yoksul sınıf açlık ve hastalıkla mücadele etmektedir. “Devletleşmiş şirketlerin” hüküm sürdüğü bu adaletsiz dünyada önemli bazı bio-genetik deneyler de yapılmaktadır. Bio-genetik çalışmalar o denli ileri gitmiştir ki yeni böcek türleri yaratılmıştır. Hatta çocuklar bile bu deneylerde kullanılarak insanlar için “kusursuz” bir gen oluşturulmaya çalışılmaktadır. Ancak bu deneyler bir türlü istenilen sonuçlara ulaşamamaktadır. Cemil isimli karakter, bu çalışmaların hiçbir zaman amacına ulaşamayacağını, çünkü doğa ve insanın bir bütün olduğunu, bu bütünlüğü bozmaya yönelik her teşebbüsün insan doğasını da bozacağını söylediği için mahkemeye çıkarılır ve şirketteki işine son verilir. Film bu yönüyle, anlatının dünyasındaki adaletsizliği ve insan-doğa bütünlüğüne yönelen tehditlere karşı eleştirel bir söyleme sahiptir.

10.3.2. Kimlik temsilleri (kültürel kimlik ve cinsiyet kimliği)

Filmin post-apokaliptik dünyasında hayatta kalmış olan insanlar, birçok milliyete ve dine mensup temsillerdir. Hatta filmin dili İngilizce olmasına rağmen, ilk sahnede Orta Doğu toplumlarından olduğu anlaşılan bir doktor ve bir kız çocuğu, Arapça konuşur. Ancak “kusursuz” bir gen yaratılarak, bu çok-kültürlü yapı “tek tip” bir biyolojik gene indirgenmeye çalışılmaktadır. Anlatıda insanlığın sahip olduğu bu çoğul-kültürel mirasa yönelik saldırı, tasavvuf öğretileri ekseninde eleştirilmektedir.



EK-2. Yıllara göre Eurimages fonundan destek alan yapımların sayısı ve destek miktarları *

YIL	FİLM	BELGESEL	ANİMASYON	DESTEK MİKTARI (EURO)
1989	15	-	-	6.194.004
1990	40	4	-	13.976.987
1991	38	5	-	13.792.982
1992	52	8	-	18.663.695
1993	58	15	-	19.493.963
1994	71	18	-	22.041.841
1995	83	16	-	23.613.156
1996	68	19	-	19.901.456
1997	58	21	-	19.347.306
1998	59	17	-	19.725.385
1999	63	9	-	17.933.342
2000	43	2	-	16.486.000
2001	50	7	-	18.447.739
2002	47	5	-	18.397.798
2003	50	7	-	20.079.491
2004	50	5	-	19.541.591
2005	57	4	-	19.536.145
2006	54	2	-	19.265.500
2007	55	6	-	21.508.000
2008	51	6	-	20.200.000
2009	46	6	1	19.460.000
2010	47	5	4	19.260.000
2011	67	2	3	22.350.000
2012	63	3	2	21.710.000
2013	57	8	7	22.520.000
2014	66	5	3	22.234.000
2015	77	10	5	22.619.895
2016	74	9	2	21.671.494
2017	83	12	6	22.172.535
2018	63	9	5	19.940.344
TOPLAM	1705	245	38	582.084.649

* <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>

EK-3. T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Mùdùrlùđù Sinema Destekleme Kurulu Kararlarına Gùre Desteklenen Film Sayıları (İKSV, 2018, s. 2)

Yıl	Uzun Metraj	İlk Film Uzun Metraj	Yapım Sonrası	Toplam
2005	14	0	0	14
2006	10	8	1	19
2007	24	11	6	41
2008	16	14	2	32
2009	16	11	5	32
2010	15	17	7	39
2011	23	23	12	58
2012	25	11	5	41
2013	15	7	0	22
2014	39	15	0	54
2015	35	14	0	49
2016	27	9	4	40

EK-4. T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Mùdùrlùđù Sinema Destekleme Kurulu Kararlarına Gùre Film Başına Verilen Ortalama Destek Miktarı (İKSV, 2018, s. 2)

Yıl	Uzun Metraj (TL)	İlk Film Uzun Metraj (TL)	Yapım Sonrası (TL)
2005	158.929	0	0
2006	183.400	250.000	30.000
2007	273.958	212.273	48.677
2008	231.250	203.571	30.000
2009	279.688	200.000	57.000
2010	352.000	214.765	60.000
2011	252.173	221.739	72.500
2012	328.000	209.100	68.000
2013	388.909	271.428	0
2014	472.051	286.666	0
2015	517.143	296.429	0
2016	694.444	466.666	136.250

EK-5. Eurimages'dan Destek Alan Türk Yönetmenler, Filmleri ve Ortak Yapımcı Ülkeleri
(Co-production Funding History, 2018)

	YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN	ORTAK YAPIMCILARIN ÜLKELERİ
1	1990	Ateş Üstünde Yürümek	Yavuz Özkan	Türkiye, Fransa, Almanya
2	1990	Çıplak	Ali Özgentürk	Türkiye, Yunanistan, Fransa
3	1990	Robert'in Filmi	Canan Gerede	Türkiye, Almanya, Fransa
4	1991	Mavi Sürgün	Erden Kıral	Almanya, Yunanistan Türkiye
5	1991	Seni Seviyorum Rosa	Işıl Özgentürk	Türkiye, Fransa, Almanya
6	1992	Şahmaran	Zülfü Livaneli	Türkiye, Almanya, İsveç
7	1993	Aşk Ölümünden Soğuktur	Canan Gerede	Türkiye, Fransa, İsviçre
8	1994	Mektup	Ali Özgentürk	Türkiye, Polonya, Çek Cumhuriyeti
9	1995	İstanbul Kanatlarımın Altında	Mustafa Altıoklar	Türkiye, İspanya, Hollanda
10	1995	Kuşatma Altında Aşk	Ersin Pertan	Türkiye, Yunanistan, Macaristan
11	1995	Sen De Gitme	Tunç Başaran	Türkiye, Fransa, Yunanistan
12	1995	Hamam	Ferzan Özpetek	İtalya, Türkiye, Fransa
13	1996	Ağır Roman	Mustafa Altıoklar	Türkiye, Fransa, Macaristan
14	1996	Akrebin Yolculuğu	Ömer Kavur	Türkiye, Macaristan, Çek Cumhuriyeti
15	1996	Avcı	Erden Kıral	Türkiye, Macaristan, Çek Cumhuriyeti
16	1996	Eşkiya	Yavuz Turgul	Türkiye, Fransa, Belçika
17	1996	Nihavent Mucize	Atıf Yılmaz	Türkiye, Fransa, Yunanistan
18	1996	Usta Beni Öldürsene	Barış Pirhasan	Almanya, Macaristan, Türkiye
19	1997	Hoşçakal Yarın	Reis Çelik	Türkiye, Fransa, Macaristan
20	1997	Güneşe Yolculuk	Yeşim Ustaoglu	Türkiye, Almanya, Hollanda
21	1997	Parçalanma	Canan Gerede	Türkiye, Fransa, İrlanda, Hollanda
22	1997	Yara	Yılmaz Arslan	Almanya, Türkiye, İsviçre
23	1998	Sevgilim İstanbul	Seçkin Yaşar	Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan
24	1998	Kaçıklık Diploması	Tunç Başaran	Türkiye, Fransa, Macaristan
25	1998	Kayıkcı	Biket İlhan Belgin	Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan
26	1998	Sis ve gece	Sinan Çetin	Türkiye, Bulgaristan, Fransa
27	1998	Harem	Ferzan Özpetek	İtalya, Fransa, Türkiye
28	1999	Balalayka	Ali Özgentürk	Türkiye, Çek Cumhuriyeti, Macaristan
29	1999	Kardelen	Zeki Ökten	Türkiye, Fransa, Macaristan
30	1999	Melekler Evi	Ömer Kavur	Türkiye, Macaristan, Romanya

31	2000	Büyük Adam Küçük Aşk	Handan İpekçi	Türkiye, Yunanistan, Macaristan
32	2001	Yaz Tatili	Barış Pirhasan	Türkiye, Macaristan
33	2001	Hiçbir yerde	Tayfun Pirselimoglu	Türkiye, Almanya
34	2001	Sır Çocukları	Aydın Sayman ve Ümit C. Güven	Türkiye, Macaristan
35	2002	Yazı Tura	Uğur Yücel	Türkiye, Yunanistan
36	2002	Çamur	Derviş Zaim	Türkiye, Kıbrıs
37	2002	Karşı Pencere	Ferzan Özpetek	İtalya, Portekiz, Türkiye
38	2002	Zamansız Ölüm (İptal)	Ömer Kavur	Türkiye, Macaristan
39	2002	Gönderilmemiş Mektuplar	Yusuf Kurçenli	Türkiye, Macaristan
40	2003	Zaman	Ali Özgentürk	Türkiye, Bulgaristan
41	2003	Meleğin Düşüşü	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, Yunanistan
42	2003	Yalancı Dünya (İptal)	Ümit Ünal	Türkiye, Macaristan
43	2003	Yolda	Erden Kıral	Türkiye, Bulgaristan
44	2004	Eğreti Gelin	Atıf Yılmaz	Türkiye, Yunanistan
45	2004	Palto (İptal)	Kutluğ Ataman	Türkiye, Almanya, İngiltere
46	2004	Dilan (Vizyona Girmedi)	Canan Gerede	Türkiye, Fransa
47	2004	İklimler	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Fransa
48	2005	Cenneti Beklerken	Derviş Zaim	Türkiye, Macaristan
49	2005	Kader	Zeki Demirkubuz	Türkiye, Yunanistan
50	2005	Ayşe'yi Kim Sevmiyor (Vizyona Girmedi)	Elfe Uluç	Turkey, France
51	2005	Takva	Özer Kızıltan	Türkiye, Almanya
52	2006	Eve Dönüş	Ömer Uğur	Türkiye, Yunanistan
53	2006	Eve Giden Yol	Semir Aslanyürek	Türkiye, Macaristan
54	2006	Mutluluk	Abdullah Oğuz	Türkiye, Yunanistan
55	2006	Bir Ömür Yetmez	Ferzan Özpetek	İtalya, Fransa, Türkiye
56	2006	Yumurta	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, Fransa
57	2007	Pandoranın Kutusu	Yeşim Ustaoglu	Türkiye, Fransa
58	2007	Üç Maymun	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Fransa, İtalya
59	2007	Hayat Var	Reha Erdem	Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan
60	2007	Adalet	Ali Özgentürk	Turkey, Hungary
61	2008	Usta	Bahadır Karataş	Turkey, Bosnia and Herzegovina
62	2009	Bal	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, Almanya
63	2009	Bizim Büyük Çaresizliğimiz	Seyfi Teoman	Türkiye, Almanya, Hollanda
64	2009	Bir Zamanlar Anadolu'da	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Bosna-Hersek
65	2010	Labirent	Tolga Ömek	Türkiye, Almanya
66	2010	Gelecek Uzun Sürer	Özcan Alper	Türkiye, Almanya

67	2010	Araf	Yeşim Ustaoglu	Türkiye, Fransa, Almanya
68	2011	Yangın Var	Murat Saraçoğlu	Türkiye, Almanya
69	2011	Hayatboyu	Aslı Özge	Türkiye, Almanya, Hollanda
70	2011	Gözetleme Kulesi	Pelin Esmer	Türkiye, Fransa, Almanya
71	2011	Kalandar Soğuğu	Mustafa Kara	Türkiye, Macaristan
72	2012	Şarkı Söyleyen Kadınlar	Reha Erdem	Türkiye, Almanya, Fransa
73	2012	Yozgat Blues	Mahmut Fazıl Coşkun	Türkiye, Almanya
74	2012	Mavi Dalga	Merve Kayan, Zeynep Dadak	Türkiye, Almanya, Hollanda
75	2012	Ölümsüzlük Suyu ANİMASYON	Serkan Zelzele	Türkiye, Hollanda
76	2012	Ben O Değilim	Tayfun Pirselimoglu	Türkiye, Almanya, Fransa, Yunanistan
77	2013	Kış Uykusu	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Almanya, Fransa
78	2013	Nefesim Kesilene Kadar	Emine Emel Balcı Tunçel	Türkiye, Almanya
79	2014	Buğday	Semih Kaplanoglu	Türkiye, Almanya, Fransa, İsveç
80	2014	Kor	Zeki Demirkubuz	Türkiye, Fransa
81	2014	Abluka	Emin Alper	Türkiye, Fransa
82	2014	Mavi Bisiklet	Ümit Köreken	Türkiye, Almanya
83	2015	Tereddüt	Yeşim Ustaoglu	Türkiye, Almanya, Fransa
84	2015	Albüm	Mehmet Can Mertoğlu	Türkiye, Fransa, Romanya
85	2015	İşe Yarar Bir Şey	Pelin Esmer	Türkiye, Almanya, Hollanda
86	2016	Kings	Deniz Gamze Ergüven	Türkiye, Fransa, Belçika
87	2016	Ahlat Ağacı	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Fransa, Bulgaristan, Almanya
88	2017	Kardeşler	Ömür Atay	Türkiye, Almanya, Bulgaristan
89	2017	Görölmüşür	Serhat Karaaslan	Türkiye, Fransa, Almanya
90	2017	Saf	Ali Vatansever	Türkiye, Almanya, Romanya
91	2017	Sibel	Çağla Zencirli/G. Giovanetti	Fransa, Almanya, Türkiye
92	2017	Kız Kardeşler	Emin Alper	Türkiye, Almanya, Hollanda, Yunanistan
93	2018	Okul Tıraşı	Ferit Karahan	Türkiye, Romanya

EK-6. *Eurimages'dan destek alan Türk yönetmenlerin yapımlarına verilen destek miktarları*
(Co-production Funding History, 2018)

		FİLM ADI	DESTEK MİKTARI (EURO)
1	1990	Ateş Üstünde Yürümek	198.184
2	1990	Çıplak	304.898
3	1990	Robert'in Filmi	228.674
4	1991	Mavi Sürgün	457.347
5	1991	Seni Seviyorum Rosa	228.674
6	1992	Şahmaran	213.429
7	1993	Aşk Ölümünden Soğuktur	304.898
8	1994	Mektup	152.449
9	1995	İstanbul Kanatlarımın Altında	182.939
10	1995	Kuşatma Altında Aşk	182.939
11	1995	Sen De Gitme	213.429
12	1995	Hamam	123.484
13	1996	Ağır Roman	213.429
14	1996	Akrebın Yolculuğu	167.694
15	1996	Avcı	137.204
16	1996	Eşkıya	137.204
17	1996	Nihavent Mucize	152.449
18	1996	Usta Beni Öldürsene	182.939
19	1997	Hoşçakal Yarın	239.040
20	1997	Güneşe Yolculuk	167.694
21	1997	Parçalanma	259.163
22	1997	Yara	106.714
23	1998	Sevgilim İstanbul	167.694
24	1998	Kaçıklık Diploması	182.939
25	1998	Kayıkçı	167.694

26	1998	Sis ve gece	182.939
27	1998	Harem	487.837
28	1999	Balalayka	67.078
29	1999	Kardelen	243.918
30	1999	Melekler Evi	138.729
31	2000	Cumhur Bey	304.000
32	2001	Yaz Tatili	280.000
33	2001	Hiçbiryerde	275.000
34	2001	Sır Çocukları	200.000
35	2002	Yazı Tura	320.000
36	2002	Çamur	250.000
37	2002	Karşı Pencere	400.000
38	2002	Zamansız Ölüm (İptal)	250.000
39	2002	Gönderilmemiş Mektuplar	190.000
40	2003	Zaman	266.000
41	2003	Meleğin Düşüşü	275.000
42	2003	Yalancı Dünya (İptal)	260.000
43	2003	Yolda	238.370
44	2004	Eğreti Gelin	210.000
45	2004	Palto (İptal)	225.000
46	2004	Dilan (Vizyona Girmedi)	250.000
47	2004	İklimler	200.000
48	2005	Cenneti Beklerken	220.000
49	2005	Kader	200.000
50	2005	Ayşe'yi Kim Sevmiyor (Vizyona Girmedi) BELG.	42.145
51	2005	Takva	210.000
52	2006	Eve Dönüş	200.000
53	2006	Eve Giden Yol	200.000
54	2006	Mutluluk	230.000
55	2006	Bir Ömür Yetmez	578.500
56	2006	Yumurta	150.000
57	2007	Pandoranın Kutusu	200.000
58	2007	Hayaller	235.000
59	2007	Hayat Var	200.000
60	2007	Adalet	150.000
61	2008	Usta	250.000
62	2009	Bal	180.000
63	2009	Bizim Büyük Çaresizliğimiz	150.000

64	2009	Bir Zamanlar Anadolu'da	330.000
65	2010	Labirent	200.000
66	2010	Gelecek Uzun Sürer	150.000
67	2010	Araf	220.000
68	2011	Yangın Var	220.000
69	2011	Hayatboyu	150.000
70	2011	Gözetleme Kulesi	140.000
71	2011	Kalandar Soğuğu	100.000
72	2012	Şarkı Söyleyen Kadınlar	250.000
73	2012	Yozgat Blues	160.000
74	2012	Mavi Dalga	110.000
75	2012	Ölümsüzlük Suyu ANİMASYON	220 000
76	2012	Ben O Değilim	150.000
77	2013	Kış Uykusu	450.000
78	2013	Nefesim Kesilene Kadar	120.000
79	2014	Buğday	470.000
80	2014	Kor	150.000
81	2014	Abluka	150.000
82	2014	Mavi Bisiklet	158.000
83	2015	Tereddüt	210.000
84	2015	Albüm	190.000
85	2015	İşe Yarar Bir Şey	100.000
86	2016	Kings	400.000
87	2016	Ahlat Ağacı	450.000
88	2017	Kardeşler	100 000
89	2017	Görölmüştür	100 000
90	2017	Saf	90 000
91	2017	Sibel	190 000
92	2017	Kız Kardeşler	180 000
93	2018	Okul Tıraşı	100 000
TOPLAM (EURO)			19.010.717

EK-7. Türkiye’den Eurimages desteği alan sinemalar (Eurimages: Exhibition Support, 2018)

YIL	SİNEMA	ŞEHİR
1992	Kavaklıdere Sinemaları	Ankara
2003	Cinebonus	Antalya
2003	Outlet Center	İzmit
2003	Feriye Sineması	İstanbul
2006	Cinebonus	Adana
2007	Cinecity Kipa	İzmir
2008	Bahçeli Büyülü Fener	Ankara
2008	Yılmaz Güney Sineması	Batman
2008	Cinemarine	Bodrum
2008	Royal Cinemas	Trabzon
2008	Cinemarine	Muğla
2009	Ncity Sinemaları	Kocaeli
2010	Yapay Sinemacılık	Eskişehir
2011	Kuşadası Cinemarine	Kuşadası
2011	Cinemarine	Balıkesir
2011	Cinemarine	Edirne
2011	Kızılırmak Sineması	Ankara
2011	Bahçeli Büyülü Fener	Ankara
2011	Kızılay Büyülü Fener	Ankara
2011	Şehir Sinema	Diyarbakır
2014	Cinema Hayal	Fethiye
2014	Cinemarine	Balıkesir
2014	Cinemarine	Bodrum
2016	Cinmarine Palm City	Mersin
2016	Cinemarine Orion	Tekirdağ

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Hakan AŞKAN

Yabancı Dil: İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı: Van/1982

E-posta: askanhakan@gmail.com

Eğitim Bilgileri

- 2013 Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basın ve Yayın Anabilim Dalı
- 2011 Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü (İkinci Anadal)
- 2010 Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Basın ve Yayın Bölümü

Mesleki Geçmiş

- 2018 (Şubat) - ... : İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü - Araştırma Görevlisi
- 2014 (Ağustos) - 2018 (Ocak): Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü - Araştırma Görevlisi (35. madde kapsamında)
- 2013 (Şubat) - 2014 (Ağustos): İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü - Araştırma Görevlisi
- 2010 (Nisan) - 2013 (Şubat): Anadolu Üniversitesi, TV Yapım Merkezi - Yapım Görevlisi/Fotoğrafçı

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri

Makaleler

- Uğurlu, E. G. ve Aşkan, H. (2018). Türkiye'deki Uluslararası Film Festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Araştırması. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 18(2), 81-98.

- Aşkan, H. (2018). Türk Basınında Okur Temsilcisi Köşeleri Üzerine Bir Araştırma. İNİF E- DERGİ, 3(1), 244-267.
- Aşkan, H. ve Altunay, C. M. (2018). Teknolojik İlerlemenin Distopik İmgesi: Black Mirror Televizyon Serisi. İNİF E- DERGİ, 3(2).

Kitaplar

- Aşkan, H. (2016). “Hipergerçeklik Evreninde Sinema: Simone”. Sonsuza Kadar Mutlu mu Yaşadılar? Melodramdan Gerçekliğe Film Okumaları (Ed.: C. Uluyağcı). İstanbul: Doruk. 63-78. (ISBN: 9789755536637).
- Altunay, C. M. ve Aşkan, H. (2016). Metin Erksan Filmlerinde Gerçeküstücülük İzleri: “Müthiş Bir Tren” ve “Geçmiş Zaman Elbiseleri”. Yeni Kadrajlar: Türkiye’de Sinema (Ed.: S. S. Serter). Ankara: Deki. 175-190. (ISBN:978-9944-492-80-5).

Bildiriler

- Norman, S. Ç. ve Aşkan, H. “Undercover Film: Paradise in Tehran”. The Eleventh International Conference on Interdisciplinary Social Sciences. London, England, August 2-4 2016.
- Norman, S. Ç. ve Aşkan, H. “Redefining Honor Killing in Turkish Cinema”, 13th International Symposium Communication in Millennium-CIM 2015. East Straudsborg, PA, USA, May 12-15, 2015 (ISBN 978-975-98560-8-3).
- Altunay, M. C. ve Aşkan, H. “Dystopia on Television: Black Mirror”. 13th International Symposium Communication in Millennium-CIM 2015. East Straudsborg, PA, USA, May 12-15, 2015 (ISBN 978-975-98560-8-3).

Ödüller

- Altunay, M. C. ve Aşkan, H. “CIM 2015 BEST PAPER AWARD”, 13th International Symposium Communication in Millennium-CIM 2015. East Straudsborg, PA, USA, May 12-15, 2015 (ISBN 978-975-98560-8-3).

Projeler

- Global Media Monitoring Project (GMMP) - Araştırmacı (01.02.2015 - 29.10.2015). WACC-UNESCO- UN Women.
- G Okulu Projesi - Yrtc (06.08.2015 - 01.11.2017). Birleşmiş Milletler Nfus Fonu (UNFPA) - Milli Eēitim Bakanlıēı - Anadolu niversitesi.

