Kültür ve İletişim
culture&communication
Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)
Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)
E-ISSN: *2149-9098*

2021, 24(1): 159-189
DOI: 10.18691/kulturveiletisim.800820

*****Araştırma Makalesi*****

1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kaybolusu: Küreselleşme ve Festivalizm*

Aslı Daldal**

Öz

Bu çalışmanın amacı 1990'larda ortaya çıkan Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda emekçi öznenin ve yeniden bölüşüm politikalarının neden yer bulamadığını incelemektir. 1990'ların ortalarında Yeşilçam dönemindeki film yapma pratiklerinden çok farklı bir sinema yeşermeye başlar. Dil bilen, dünya sinemalarını takip eden entelektüel, kozmopolit ve bireyci bir kuşak doğmaktadır. Hâlbuki bölüşüm politikalarından kaynaklı sorunlar ve emekçi sınıfın taleplerinde herhangi bir değişme yoktur. Darbe döneminin baskıcı politikaları ve siyasi yasaklar 1990'lara doğru yumuşar. 1990'lardan itibaren sendikal hayatın tekrar canlanmasına ve siyasi yasakların hafiflemesine rağmen dönemin Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu ve Zeki Demirkubuz gibi entelektüel yönetmenleri, sadece varoluşsal, mikro siyasal, ya da kimliği merkeze alan meseleler üzerine odaklanmışlardır. Emekçi Özne, gündelik yaşamda faal olmasına rağmen, bağımsız sinemamızda kendine neredeyse hiç yer bulamaz. Bu bağlamda, Özal döneminden itibaren uygulanmaya başlanan neoliberal politikalar ile bireyci vurguların öne çıkması yanında, küreselleşme ve kültürel sermaye ile ilişkilendirebileceğimiz festivalizm olgusu da mercek altına alınmalıdır. Akademik camiada yeterince eleştirilemeyen festivaller fazla da radikal olmayan ancak eğitim ve toplumsal hassasiyeti belirli bir seviyenin üstünde olan şehirli tüketicilere odaklanırken, bağımsız olma çabasındaki filmler için yeni bağımlılık kanalları yaratmakta ve konu seçimlerini kısıtlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yeni Türk sineması, toplumcu sinema, bağımsız sinema, küreselleşme, festivalizm.

---

* Geliş tarihi: 27/09/2020 • Kabul tarihi: 17/12/2020

** Yıldız Teknik Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü.
Orcid no: 0000 0002 3554 6383, aslidaldal@yahoo.com

Research Article

The Disappearance of the Working Class Subject in the 1990s New Turkish Independent Cinema: Globalisation and Festivalism*

Aslı Daldal**

Abstract

This essay aims at analyzing the disappearance of the working class subject and the politics of redistribution in the new independent Turkish cinema emerged in the mid 1990s. In those years a new cinema, very different from Yeşilçam filmmaking practices, was born. A new generation of filmmakers who were cosmopolitan, spoke several languages and knew about the world cinema became visible. They were also very individualistic although the economic problems and the agonies of the working class were still very persistent. The political pressure caused by the 1980 Coup d'Etat was much lighter towards the 1990s. Although the labour unions were active in the 1990s and the political restrictions were much lighter than the previous decades the new intellectual filmmakers such as Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu and Zeki Demirkubuz refrained from focusing on the agonies of the working class. They instead preferred to concentrate on micro political issues, identity problems and existential stories. This essay argues that apart from the individualism propagated by the prime minister of the post-Coup d'Etat period Turgut Özal's neoliberal policies, globalisation and its cultural extensions such as festivalism are crucial structural agents in shaping the filmmakers' cinematographic choices. Festivals that target the well-educated but less radical urban elites are rarely critically analysed by the academia and the new dependencies they create are not throughoutly discussed. However, they highly restrict the thematic choices of the young filmmakers as this essay aims at arguing.

Keywords: The new Turkish cinema, independent cinema, social cinema, globalisation, festivalism.

* Received: 27/09/2020 • Accepted: 17/12/2020

** Yıldız Technical University Faculty of Economic and Administrative Sciences, Department of Political Science and International Relations
Orcid no: 0000 0002 3554 6383, aslidaldal@yahoo.com

1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kaybolu̧şu: Küreselleşme ve Festivalizm[1]

Giriş

1990'ların ortalarından itibaren bugün "Yeni Bağımsız Türk Sineması", "Yeni Türk Sineması" ya da "Bağımsız Türkiye Sineması" olarak adlandırılan[2], yeni bir sinemacı kuşağın farklı üretim, gösterim ve dağıtım ağlarıyla şekillendirdiği, Avrupa Sineması kalıplarına yakın bir sinema ortaya çıkmaya başladı. 1980 Darbesi'nin ardından Türkiye'de yükseltilen neoliberalizm ve onun toplumsal-kültürel alandaki yansımaları (sendikaların, işçi hareketlerinin bastırılması, küreselleşme ile yatırım alanlarının genişletilmesi, piyasa mantığı ve özelleştirmenin kolektif bilinci tahrip etmesi, tüketim alışkanlıkları ve tüketim ağlarının çeşitlenmesi) 1980 sonrasındaki sinema yapma pratiklerini derinden etkilemişti. Sansür ve baskı politikaları da buna eklenince, 80 öncesinde karşımıza çıkan, toplumsal sorunlara eğilen, sınıfsal bakış açısına sahip, emekçi-ezilen kesimleri merkeze alan filmler (örneğin Yılmaz Güney sineması ya da 1960'ların toplumsal gerçekçiliği) 1980 sonrasında karşımıza çıkmaz oldu. Yine de 1980'lerde film yapan bazı yönetmenler (örneğin Engin Ayça, Bilge Olgaç, Zeki Ökten) sınıfsal sorunlara değinmeye çalıştılar (Scognamillo, 2003). Aslında, aynı yıllarda Türkiye'deki emek hareketi de yoğun bir mücadele içindedir. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu'nun (DİSK) kapatılmasının ardından daha radikalleşen Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu (TÜRK-İŞ) Avrupa Birliğine girmek için Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) sözleşmelerine uymak zorunda olan Özal Hükümeti'ni zorlar. Bu durum bütün özelleştirme, devleti küçültme furyasına rağmen 90'ların başında da sürer (Önder, 2016). Kısacası aslında bütün siyasi-toplumsal

[1] Bu çalışma 14-15 Aralık 2019 tarihinde Tarih Vakfı ve DİSK işbirliğinde düzenlenen Emek Tarih Konferansları dizisinin " Türkiye'nin Yakın tarihinde Emek, Toplum ve Siyaset, 1980-2002" başlığını taşıyan dördüncüsünde tebliğ olarak sunulmuştur.

[2] Bağımsız sinemacılarımız içinde etnik vurguları olan ya da kimlik sorunlarına vurgu yapan pek çok isim de vardır. Bu yüzden "Yeni Bağımsız Türk Sineması yerine" (*The New Turkish Independent Cinema*), "Türkiye'de Bağımsız Sinema" ya da "Bağımsız Türkiye Sineması" (*The New Independent Cinema in Turkey*) tanımlaması da tercih edilebilmektedir. Bu tercihi yazar ya da sinemacının estetik tercihleri kadar siyasal-ideolojik perspektifi de şekillendirmektedir. Bu konudaki tartışmalar için bkz. (Suner, 2006; Arslan, 2011; Dönmez, 2016).

olumsuzluklara rağmen emekçi özne faaldir. Yalnız 1990'lara geldiğimizde, özellikle Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem gibi yeni kuşak genç ve bağımsız sinemacılar, emek ve bölüşüm politikalarına, sınıfsal çatışmalara, neoliberal yozlaşmaya ilgisiz ve duyarsız görünen bir sinema yaparlar. Aslında bu filmler, sinema dilleri açısından Yeşilçam dönemindeki kalıpların dışında ve o dönemin çok ilerisindedir. Yeşilçam'ın çökmesinin ardından tek başına kalan genç kuşak, bireysel çabalarıyla yapımcı bulmaya çalışır. Yabancı dil bilen, seyahat etme şansına sahip yönetmenler, 1990'da Eurimages ile yapılan anlaşmanın da verdiği güvenle zamanla Avrupa'dan ortak yapımcılar da bulmaya başlar. Evrensel sinema diline sahip olan eski toplumcu sinemacıların (Yılmaz Güney, Lütfi Akad, ya da bir dönem Metin Erksan) toplumsal mücadele, kahramanlık, ilericilik, toplumsal misyonerlik fikirleri, genç kuşakta yerlerini "bireycilik, içe bakış, minimalizm ve kimlik meselelerine bırakır" (Dönmez-Colin, 2008). Toplumdaki bütün can yakıcı neoliberal politikalara rağmen, emekçi özneler bu genç sinemacıların dünyalarında yer bulamaz. Bu durum 2010'lara doğru daha da acımasız bir hale dönüşür. Bağımsız filmler siyasal konjonktürün iyice bunaltıcı bir hale gelmesi, toplumsal dayanışma ve direniş mekanizmalarının çözülmesi ile gittikçe daha distopik ve nihilist bir dünya görüşüne sürüklenir. Hâlbuki 1990'ların sonunda Türkiye'deki siyasi atmosfer, sansür ve caydırıcı siyasi mekanizmalar günümüzdeki kadar bunaltıcı değildir. Emek politikalarını odağına almak isteyen sinemacıları çok büyük siyasi yaptırımlar beklememektedir. İktidardaki Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) referandum sonrası kaydığı yoğun otoriter eğilimler henüz kendini göstermemiştir.

Bu çalışma, emekçi öznenin ve sınıf çatışmalarının yeni bağımsız sinemacılarımızın eserlerinde 1990'ların ortalarından itibaren neden yer bulamamaya başladığını anlamaya uğraşıyor. Günümüze kadar getirilebilecek bu inceleme, bu yazı bağlamında 1995-2003 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır. 2003'te Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmiyle Cannes'da büyük ödülü alması, bağımsız sinemacı kuşağın küresel sanat ağıyla ilişkisini daha farklı noktalara çeker. 1990'ların bireyci ama özgün yaklaşımları, 2003 sonrasında yerlerini pastişe[3] ve yeni bağımlılık

[3] Fredric Jameson'un (1984) ifadesiyle pastiş eski tarzların, stillerin özgünlükten yoksun bir taklididir. Burada da kastedilen filmlerin birbirini tekrar eden, kişisellikten yoksun bir noktaya gelmeye başlamasıdır. Özellikle Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü almasının ardından Nuri Bilge Ceylan'ın tarzını ve başat anlatı kalıplarını tekrar eden pek çok film yapılmıştır. Festival ağlarının beklentileri ve

ilişkilerine bırakır. Bu bağlamda Bağımsız sinemamızın ilk özgün örneklerini odağına alan bu çalışma o yıllarda yeni yeni yükselmeye başlayan iki temel gelişmeye odaklanıyor: Küreselleşme ve Festivalizm. İlerde daha detaylı inceleneceği gibi küreselleşme, Korkut Boratav ve Zygmunt Bauman'ın tabiriyle, sermaye için elzem olan neoliberal altın çağ hayalini global ölçekte kurgularken, işsizlik ve belirsizlik silahını toplumsal disiplin için kullanıyor (Boratav, 2015; Bauman, 2013). Thatcherizm'in "yok toplum" anlayışı kolektif dayanışmayı yıkarken yerine muğlâk bir kimlik politikasını kuruyor. Yine ilerleyen paragraflarda mercek altına alınacak "Festivalizm" ise, Sibel Yardımcı'nın da ifade ettiği gibi, yakıcı siyasi meselelerden arındırılmış "gerektiği kadar" radikal bir eğlence sunarken (Yardımcı, 2005: 14) sponsorluk ilişkileri ile de global sermayeyi sembolik iktisada ve kültür üretimine sokuyor. 1990 sonrası sinemacılarımızın çoğunlukla festivaller sayesinde ayakta kaldıkları göz önünde bulundurulduğunda, Thomas Elsaesser'in (2005) altını çizdiği gibi global dağıtım ve gösterim pazarlıklarının odağındaki festival ağlarına eklemlenmelerinin, sermaye karşıtı emek politikalarından uzak kalmalarına nasıl zemin sağladığı tartışılıyor.

Yeni Bağımsız Türk Sineması

1990'ların başlarından itibaren eski Yeşilçam pratiklerinden farklı filmler yapan bir kuşak doğmaya başladı. Bu kuşak ve yaptıkları filmler, değişik çevrelerde ve akademik camiada "bağımsız" olarak tanımlandı.[4] Yeşilçam'dan ve Hollywood tipi büyük dağıtım ağlarından bağımsız olmaya çalışan, seyirci beklentilerini fazla umursamayan, özgün bir sinemadır bu. Farklı dil, üslup arayışları, içe bakış ve uluslararası yapım ağlarına entegre olma biçiminde tezahür eden bu yeni oluşum, Yeşilçam'ın bütün hatalarına rağmen usta-çırak-tanıdık ilişkisi içinde serpilen popüler sinemasının belirli ve tanımlı konforlarından uzaktır. Küreselleşmenin ve bireyselleşmenin yerel olanı silmesine paralel olarak, bu sinemacı kuşağı da büyük

küresel film pazarının yükselen tercihleri de bu durumun ortaya çıkmasında rol oynar. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Daldal, 2014).

[4] Bağımsız Türk Sineması tanımının ilk kez ne zaman ve kimler tarafından kullanıldığı tartışmalı bir konudur. Asuman Suner (2006) bu tanımı çok usta bir şekilde ayrıntılandırır. Ancak Suner'den önce Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü yayınlarında da (örneğin *Görüntü, Yeni Film, Yeni Sinema*) "bağımsız" sinema tanımları Zahit Atam ve Bülent Görücü gibi yazarlar tarafından kullanılmıştır.

fırsatlar ve Batılı ortak yapımcılar arasında aslında yapayalnızdır. 1950'lerden itibaren popüler sinemanın Türkiye'deki ana merkezi Yeşilçam, solcu aydınların, gerçeklikten kopuk, melodramatik, klişe konulara, star sistemine getirdiği haklı eleştirilere rağmen, yapımcıların büyük sermayedarlar olmamaları ve üretim altyapısının naifliği ile bugün nostalji ile seyrettiğimiz birçok filmin korunaklı dünyasının yaratıcısıydı (Özön, 1995). Örneğin yeni bağımsız sinemamızın önde gelen yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz, Yeşilçam'ın duayenlerinden Ferdi Tayfur'un ticari filmlerinde asistanlık yaptığı dönemlerde pek çok şey öğrendiğini, bu naif ve dostane ilişkiler ağını günümüzün soğuk ve entelektüel yapım ortamına tercih ettiğini vurgular (Gazete Bilkent, 2012).

Hollywood'a özgü film yapma pratiklerinden, Yeşilçam'ın nepotizm eksenli yapım geleneklerinden ve popülist sinemasından uzak durmak isteyen bu yeni kuşak ticari olmayan ve bu bağlamda eski kapitalizmin mantığına aykırı özgün filmler yapmaya girişti. Ticari sinemaya alternatif bir sanat sineması peşinde koşan bu yaratıcı yönetmenler ("auteur" sinemacılar) arasında en dikkat çekici olanlar Reha Erdem (*A Ay,*1988; *Kaç Para Kaç*,1999), Yeşim Ustaoğlu (*İz,* 1994; *Güneşe Yolculuk*, 1998), Derviş Zaim (*Tabutta Rövaşata,*1996; *Filler ve Çimen*, 2001), Zeki Demirkubuz (*C Blok,*1994; *Masumiyet,*1997; *3. Sayfa*, 1999) ve Nuri Bilge Ceylan (*Kasaba,*1998; *Mayıs Sıkıntısı,* 2000; *Uzak,* 2002) idi. Önceki kuşaktan Ömer Kavur, Fehmi Yaşar, Erden Kıral, Handan İpekçi gibi isimlerin de sanat sineması eksenli filmler ürettikleri bu yıllarda büyüyen yeni bağımsız sinemacı kuşağını Ömer Kavur şöyle yorumlar: "1980'li yılların Türkiye'sinde 'bireysellik' yayılarak yeni kuşağı etkiledi. Ben de bunu iyi bulmuyorum ama onları eleştirecek değilim. İstedikleri şeyleri yapıyorlar, ancak aralarında bir bağ göremiyorum" (Kavur'dan aktaran Scognamillo, 2003: 414). 1960'larda toplumsal gerçekçilik akımını savunan, Adalet Partisi'nin (AP) iktidara gelmesinin ardından,1965'ten sonra Yeşilçam ve halk sinemasına yönelen Halit Refiğ'in eleştirisi ise çok daha serttir:

> 90'lı yılların başında Türk Sineması çöktükten sonra da Türkiye'de bazı filmler yapılmaktadır. Ama artık bu filmler sinemayı besleyen ortak bir sistemin ürünleri değildir. Bu filmler onları meydana getirenlerin kişisel çabaları ve sağlayabildikleri özel imkânlarla yapılabilmektedirler. Bu filmleri çoğu zaman yönetmenlerin adıyla bir "falan filmi" ya da bir "feşmekân filmi" diye anmak son derece yerindedir. Ama bu filmleri bir ülke sinemasının

> temsilcileri olarak saymak, genelde bu filmleri benimsediğine dair hiçbir belirti göstermeyen ülke halkına karşı yapılan bir saygısızlık olur (Refiğ, 1996: 185).

1995 sonrasında üretilen bağımsız filmler bir önceki kuşağın aksine makro siyasal sorunlarla, emek mücadelesi ve bölüşüm politikaları ile ilgilenmez. Filmlerin ciddi bir çoğunluğu taşrada, sıradan insanların hayatları etrafında şekillenir, amatör (çoğunlukla çocuklar) ya da tanınmamış oyuncular bu filmlerde sıkça yer alır[5]. Çoğu film açık bir siyasal tutum takınmaktan çok arayış, kimlik bunalımı ya da bozguna uğramış olmanın acısını yol ya da yolculuk filmlerinde sade bir öyküyle ortaya koyar[6]. Sınıf çatışmasının ve emek-yoğun trajedilerin çok daha yaygın olduğu şehirlerde geçen filmler de genelde minimalist bir tavrı ya da doğrudan politik bir söylem benimsemeksizin kimlik meselesi üzerinden, ulusal söylemleri sorgulayan, itilmişlerin ve dışlanmışların mikro anlatılarına yoğunlaşan bir bakışı yeğler.[7]

Geleneksel siyasal konularla ilgilenmeyen bireyci yeni bağımsız sinema ilk zamanlarda seyirciden beklediği ilgiyi göremez. Örneğin 1996 yılında gösterime giren Derviş Zaim'in ilk filmi *Tabutta Rövaşata*, aynı yıl ticari sinemalarda görücüye çıkan Yavuz Turgul'un, "post-Yeşilçam" filmi *Eşkıya* (1996) karşısında ciddi bir gişe hüsranına uğrar[8]. Medya desteğini arkasına alan *Eşkıya* büyük bir hasılat rekoruna ulaşırken Atilla Dorsay gibi bazı sinema yazarlarının "kırk fırın ekmek yemesi lazım" dedikleri Zaim'in filmi kayda değer bir gişe hasılatı elde edemez. Oysa Savaş Arslan (2011), Asuman Suner (2006) gibi pek çok araştırmacının da altını çizdiği üzere *Eşkıya* artık var olmayan bir Yeşilçam sistemine bir tür ağıt iken, *Tabutta Rövaşata* geleceğin yeni bağımsız sinemasının önemli örneklerinden biri olacaktır.

Aslında kısıtlı imkânlarla çalışan, geleneksel prodüksiyon döngülerini kırmak isteyen bu yeni jenerasyon, yukarıda da altı çizildiği gibi, özgün ve kişisel olmaya çalışarak, piyasanın alışıldık kurallarına meydan da okumaktadırlar. Bu yüzden bütün

[5] *Kasaba (*Nuri Bilge Ceylan, 1998), *Mayıs Sıkıntısı* (Ceylan, 2000).

[6] *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz,1997), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1998).

[7] *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1995*), 3. Sayfa* (Demirkubuz,1999*), Uzak* (Ceylan, 2002)*, Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001).

[8] Yeşilçam sineması ve *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996) gibi Yeşilçam sonrası ticari filmlerin analizi için bkz. (Arslan, 2011).

bireyciliklerine ve ortak bir dil benimsemekten kaçınmalarına rağmen 1990'ların başlarında ilerici bir tavır da oluşturmuşlardır. Derviş Zaim'in "alüvyonik sinema" ya da çok kısıtlı imkânlarla film çekildiği için uygun gördüğü "gerilla tipi film yapma" pratikleri, o yıllarda emek politikalarına duyarlı, toplumcu kaygıları olan çoğunlukla üniversiteli genç bir izleyici kuşağını da etkilemiştir. Filmlerdeki toplumsallıktan kopukluğa, öznenin zayıflayan toplumsal gücüne rağmen pek çok üniversite sinema kulübü ve yeni dergi oluşumları yeni bağımsız sinemacılara umutlu yaklaşır. Ne var ki bu umutlar 2010'lu yıllara doğru bireyciliğin, bugün özne sonrası olarak da ifade edilen sıkıntılı bir formuna kaymasıyla ve toplumsallıktan kopuk sinemacıların var olan otoriter siyasal konjonktürü sorgulayamamaları ile yerini artan bir nihilizme bırakır. Giovanni Scognamillo, 2000'lerin başında gözlemlerini şöyle ifade eder:

> Endüstrimizin yeni soluklardan yararlanması ve eskinin bir hayli kalıplaşmış sinemasına karşı çok daha kişisel bir film anlayışının oluşması hiç kuşku yok ki umut verici, gerekli ve kaçınılmazdı. Ne var ki, sonradan da görüldüğü gibi beslenen umutlar gerçekleşmemiştir…Artık takım elbise, kravat devri çoktan kapanmıştı, artık yönetmen, yaratıcı/sanatçı kimliğini ve özelliğini her şekilde sergileyip imajını afişe etmeliydi. Aile ve meslek (piyasa) sorunları bir yana kimlik sorunu –ama hangi kimlik ve neden kimlik?- giderek büyük önem kazanıyordu. Emektar Yeşilçam yönetmeni "moda" lokallerde, "moda" giysiler ve "moda" konuşmalarla şaşkına dönüyor, doğal olarak o da bunlara özeniyordu ama sonuç hüsrandı (Scognamillo, 2003: 414, 439).

Yönetmen Ümit Ünal'a göre de o dönemde yapılmaya başlanan filmlerin asıl problemi "meselesiz" olmalarıdır. Ünal, 1990'larda kaleme aldığı bir yazıda şöyle demektedir:

> Bu arayış sırasında yapılan filmlerin ortak noktası, "meselesizlikti". Yönetmenlerin çoğu kendine ait olmayan, bir senaryocudan ya da edebiyattan ya da gördükleri ve hayran oldukları başka filmlerden ödünç alınmış bir meseleyi; hiç anlamadıkları ama iş yapacağına ya da "batıda tutacağına" inandıkları bir meseleyi anlatmaya çalışıyordu (Ünal, 1996: 298).

1990'larda geleneksel yerli dağıtım ve gösterim kanallarında zorlanan bu filmler, çoğunlukla festivaller sayesinde ayakta kalmayı başarır. Yurt içinde özellikle İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın (İKSV) düzenlediği İstanbul Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ödüller kazanan bu yapımlar yeni bir küresel tüketici grubuna eklemlenecek olan yerli sinemaseverler tarafından izlenir. Avrupa ve dünyanın çeşitli bölgelerinde sayıları günden güne artan film festivallerinde gösterilen

bu filmler, bu sayede yapımcı ortaklar da bulur. Filmlerin anlatıları genelde postmodern olarak ifade edebileceğimiz bazı temalar etrafında şekillenir. Hamid Naficy'nin "aksanlı sinema"[9] olarak adlandırdığı (Naficy, 2001) türe yakın arada kalmış, merkezi sorgulayan meseleler filmlerin odağına oturur: Alışıldık ev-iş-aile üçgenini reddeden ama herhangi bir kurtarılma beklentisi olmayan, özne kategorisini sorgulayan yapımlar (*Tabutta Rövaşata*); kimlik meselesini ele alan ve etnik ayrımcılık üzerinden fazla da sert olmayan şiirsel yaklaşımlar sergileyenler (*Güneşe Yolculuk*); taşra-merkez çekişmesine taraf tutmadan değinen otobiyografik-minimalist çalışmalar (*Mayıs Sıkıntısı-Uzak*); kişisel üslup denemeleri ile daha soyut, biçimci "auteur" çalışmalar (*A Ay, Gizli Yüz*) bu yaklaşımlara örnek verilebilir. Bütün bu melez ve küresel yaklaşımların içinde 1980 öncesinin toplumcu bakışı, sınıf çelişkilerine duyarlı misyonerliği kendine yer bulamaz. Nuri Bilge Ceylan üzerine yaptığı bir çalışmada Zahit Atam, yönetmenin toplumsal sorunlara karşı takındığı giderek artan kayıtsızlığı, festival ve başarı eksenindeki kendine odaklı yaklaşımı, babasının bir idealist olarak çektiği sıkıntılara bağlar. Ceylan'ın filmlerinde de sıkça karşımıza çıkan babası (Mehmet Emin Ceylan) ziraat mühendisi olarak gittiği Amerika'dan Çanakkale Yenice kasabasına dönmüş ve orada hayal kırıklığına uğramış tipik bir 1980-öncesi-idealisttir. Atam, Nuri Bilge Ceylan sinemasının(ve hatta bütün 90 sonrası sinemanın) aslında 1980 öncesi kuşağın darbeyle yaşadığı hayal kırıklığı, ideallerini kaybetme ve kenarda kalma psikozunu yansıttığını savunur (Atam, 2014). Bu yaklaşımda doğruluk payı olmakla beraber, daha da belirleyici olan şudur ki, misyoner ruhunu kaybetmiş bir aydın (ya da o dönemlerin popüler deyişiyle "entel" kesim) evrensel değerlerden küresel değerlere geçiş sürecinde artık kolayca fark edilemeyen yeni iktidar biçimleriyle şekillenmektedir.

Neoliberalizm, Küreselleşme ve İnsan

1980 Darbesi'nin önemli amaçlarından biri ulusal-kalkınmacı ekonomik modeli ve sosyal devlet anlayışını sona erdirerek Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası politikalarına paralel biçimde özel sektörü genişletmek ve dünya ticaret ağına katmaktı. Korkut Boratav'ın yorumuyla, Fordist dönem iktisat politikaları ve

[9] Aksanlı sinema terimini Hamid Naficy özellikle sürgünde ya da diasporada yaşayan ya da yaşadığı toplumdaki egemen kimlikten farklı bir etnik kimliği öne çıkartan yönetmenlerin filmleri için kullanır.

Keynesçiliğin artık Batı'lı sermayenin ihtiyaçlarını karşılamaması, Thatcher ve Reagan'ın sembolize ettiği "vahşi kapitalizm" ve neoliberal altın çağ günlerine geri dönmek anlamını taşıyordu. Boratav, bu durumun aslında bir küreselleşme değil bildiğimiz emperyalizm olduğunu savunurken, günümüz çağdaş neoliberalizminin aslında iki yüz yıl önceki vahşi neoliberalizmin geri dönmesi olduğunu söyler (Boratav, 2015). Engels'in iki yüz yıl önce kaleme aldığı *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu* kitabında vahşi kapitalizmin en acı veçhelerinin okunabildiğini vurgulayan Boratav, aradan geçen mücadelelerle dolu yıllar içerisindeki kazanımların neoliberal politikalardaki temel varsayımları fazla değiştirmediğini savlar:

> Neoliberal politikaların hedefleri piyasa serbestisinin, sınırsız mülkiyet haklarının (yeniden) hayata geçirilmesi, piyasaların olmadığı, mülkiyet haklarının kısıtlandığı hallerde bu mekanizmayı (veya onun benzerini) her yere (toprağa, suya, diğer doğal kaynaklara, işgücüne, kamu hizmetlerinin sunumuna, uluslararası ekonomik ilişkilere) gerekirse devlet yoluyla yerleştirilmesi olarak özetlenebilir (Boratav, 2015: 172).

Boratav'a göre 2. Dünya Savaşı'nı izleyen 25 yıl, bir tür refah dönemi, adeta bir Altın Çağ idi. Ancak işsizliğin ortadan kalkması ve tam çalışma, sermayedarların işgücü üzerindeki disiplinini olumsuz etkilemeye başladı. Bauman'ın da vurguladığı gibi, liberalizm adı altında serpilen bütün rejimlerin temeli, işsizlik ya da bulunabilen işlerin istikrarsızlığı ve bunların getirdiği işini kaybetme tehdidiyle uygulanan yapısal şiddet idi (Bauman, 2014: 39). Buna karşılık İsveç, Fransa, Latin Amerika ve Kuzey Afrika'da gittikçe güçlenen toplumcu-sosyal demokrat hareketler sermayenin hegemonik konumunu aşındırmaya başlamıştı. Küreselleşme dediğimiz emperyalist olgu aslında sermayenin bu radikalleşmeye verdiği kuvvetli bir neoliberal tepki idi (Boratav, 2015).

Boratav'ın klasik iktisat temelli yaklaşımıyla çelişmemekle beraber son çeyrek asırda neoliberal küreselleşmenin asıl can yakıcı odaklarının "maddi olmayan emek", "enformasyon ve ağ sistemleri", "sembolik iktisat", "kültürel sermaye" gibi yeni kavramları da içerdiği üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Örneğin John Urry ve Scott Lash'ın altını çizdiği "örgütsüz kapitalizm" ve "gündelik hayatın estetikleşmesi", tüketimin çeşitlenip yaygınlaşmasına ve öznenin bütün gizli saklı özel alanlarının bu tüketim döngüsü içine çekilmeye zorlanmasına yol açmıştır (Lash ve Urry, 1985). 2000'lere doğru sinema ortamının küresel prodüksiyon ve festival ağı (ve bu ağın

içerdiği kültürel sermaye gruplarıyla) entegre olduğu ölçüde emek ve bölüşüm politikalarına yabancı mikro söylemlere kayması da, bu kapitalizmin hayatın her alanına sızmasıyla ilgilidir. Küreselleşme için kolayca kategorize edebileceği, tüketim kalıplarına dökebileceği kimlik meseleleri, varlığını çeşitli şekillerde tehdit eden emek-bölüşüm politikalarından daha tercih edilesidir. "Neoliberalizm bir hakikat oyunudur", der Douglas Spencer. "İnsan bilgisine, toplumsal karmaşıklığa ve piyasaya dair anlatıları sayesinde bireyleri yönetmesine meşruluk kazandırır" (Spencer, 2017: 17). Jean Baudrillard da tüketim toplumu ve simülasyon eleştirisinde postmodern toplumun asıl patolojisinin hakikatin kaybı olduğunu, anlam yitirildikçe yerine gerçeğin tıpkı modellemesi olan simülasyonların geçtiğini belirtir. Bu simülasyon evreninde de toplumsal davaların ve hatta bizatihi tarihin anlamı kalmamıştır (Baudrillard, 2011). Siyasi olarak ya da kültürel sermaye açısından risk oluşturmayan ve bu hakikat oyununu oynayan meseleler yeni bağımsız sinemamızın da odağına oturur. Kolektif ve toplumcu politikaların yerini hızla yaşam politikası olarak adlandırabileceğimiz muğlak bir vizyon alır. Rosenau'nun ifadesiyle "yaşam politikası, daha çok samimiyet, küreselleşme, kendini gerçekleştirme ve kimlik gibi belirsiz terimlerle" tanımlanmaktadır (Rosenau, 2004: 212). Bu vizyon, işçi sorunlarına, yeniden bölüşüm politikalarına, hiyerarşik-bürokratik organizasyonlara, liderliğe ve amaç odaklı ilerlemeci tarih anlayışına karşı çıkar (2004). Yaşam politikası esasında tüm yaşamsal faaliyetleri kuşatan belirsizlik-güvensizliğin imalatının da bir sonucudur. Bu mekanizmalar küreseldir ve Manuel Castells'in altını çizdiği gibi bugün dünya bir örtüşen ağlar (borsalar, televizyon kanalları, bilgisayarlar, devletler) kümesi olarak bir arada tutulmaktadır (Castells'den aktaran Bauman, 2014). Kısacası artık hipermekâna yayılmış sermaye hareketlerine, insanın özerk hiçbir yaşamsal alanını bırakmayan tüketim kültürüne direnç gösterebilmek zorlaşmıştır. Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla iyice taraftar bulan "Başka alternatif yok" söylemine karşı olası direnç kanallarını inceleyen Negri ve Hardt gibi bazı yazarlar, bu sınırlanamaz "canavara" karşı "emekçi" sınıf kavramını revize etmek gerektiğini söylemiş ve "ortak müştereklerde birleşen 'çokluk' siyasetini" önermişlerdir (Hardt ve Negri, 2000).

Özellikle sanat gibi, Walter Benjamin'in ifadesi ile, bir hale (aura) taşıyan, insanın aşkın boyutlarına hitap edebilen bir alanın sembolik iktisada ve düzensiz kapitalizme eklemlenmesi ve bu bağlamda dünyayı değiştirebilme kapasitesine sahip

(emekçi veya değil) failleri (özneleri) odağından silmesi ancak belli bir insan ve toplum anlayışının empoze edilmesiyle mümkün olabilir. Küreselleşmenin bir başka sacayağı da "yok toplum" ve onun "insan sevmezlik (mizantropi)" merkezli felsefesidir. Thatcher'in meşhur "toplum yoktur, kadın ve erkek bireyler vardır" sözü gerçekten de üç asırdan fazla süre önceki İngiliz pazar toplumunun filozofu Thomas Hobbes'u hatırlatır. İnsan doğasına son derece karamsar bakan Hobbes için "insan insanın kurdudur" ve ancak planlanmış bir ortak yaşam içerisinde ve bir canavarın (Leviathan) gözetiminde bir arada yaşayabilir. Kısacası toplum, Aristotelesçi manada "zoon politikon" anlayışının, yani toplumda (*polis*) sosyalleşmek, siyasallaşmak ihtiyacını doğal olarak hisseden insanların kurduğu bir birliktelik değil; birbirini boğazlamaktan yorgun düşmüş insanın bulabildiği yegâne rasyonel çaredir (Tannenbaum ve Schultz, 2010). Yani Hobbesçu anlayışa göre toplum bir sözleşmeden ibarettir. Aristoteles'in, hocası Platon'dan devraldığı etik vurgular, şehir-devletinin (*polis*) insanın doğal gelişiminin bir sonucu olması gibi nosyonlar Hobbes'da yer almaz. Artık devlet (ve toplum) bir topluluk (kolektivite) değil tekil çıkarları olan yalnız bireylerin güvenlik gereksinimlerini karşılayabilmek için kurdukları yapay bir oluşumdur. Ancak Hobbes içinde bulunduğu toplumsal sistemin fikirlerini ne kadar etkilediğinin farkında değildir[10]. İnsanın anti-sosyal doğasının, kötü, bencil, yapısının tüm toplum teorisini şekillendirmesi gerektiğini düşünen Hobbes için tek amaç bireysel çıkarları korumaktır. Kolektif amaç, ortak ruh ya da ütopist bakış açıları zihinsel karmaşanın ürünüdür (Sabine ve Thorson, 1973). Küreselleşmenin hipermekân, belirsizlik ve kinizm üreten yeni düzeninin bir başka seçkin filozofu da Nietzsche'dir. Modernist aydınlanmacı, ilerlemeci düşüne karşı çıktığı gibi Hristiyan ahlakına da alaycılıkla yaklaşan Nietzsche bütün toplumsal davalara, kolektif birlikteliklere aynı şüpheci kinizmle bakar. Aslında herkesin ve her şeyin iki yüzlü olduğu, büyük fikir insanlarının ve davalarının "aşılması gereken insana ait olduğu", iyilik ve kötülük arasında aslında pek de fark bulunmadığı gibi belirsiz ifadeler Nietzsche'de sık sık karşımıza çıkar (Strauss ve Cropsey, 1987). Zaten genelde aforizmalarla konuşan yazar için bu fazla da büyük bir sıkıntı yaratmamaktadır. Bu

[10] Hobbes'tan Locke'a kadar İngiliz siyaset felsefesi'nin önde gelen kuramcıları ve dönemin "İngiliz pazar toplumunun mantığı" arasındaki ilişkiyi en iyi ortaya koyan yazarlardan biri C.B. Macpherson'dı. Bkz. (Macpherson, 1962).

yüzden *Zerdüşt Böyle Buyurdu* kitabının pek öne çıkmayan alt başlığında "herkesin ve hiç kimsenin kitabı" gibi muğlak bir ifade yer alır (Nietzsche, 2012). Bağımsız Türk sinemasının iki önemli yönetmeni Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın hem filmlerinde hem de söyleşilerinde Nietzsche'ye ve Dostoyevski'nin karamsar dünyasına bol bol göndermede bulunmaları bu bağlamda şaşırtıcı değildir.

Aslında 1990'lardaki Yeni Türk sinemasına ve Demirkubuz, Ceylan gibi yönetmenlerin ilk filmlerine baktığımızda bu kinizm ve mizantropi henüz açık seçik ifade edilmemektedir. Ama her iki yönetmenin filmlerinde de insanın egoist ve iletişimsiz olduğu (*Mayıs Sıkıntısı*), fırsatını bulursa karşısındakini ezmekten kaçınmayacağı (*Uzak*), masumiyetin, iyi niyetin hiçbir zaman cezasız kalmayacağı (*Masumiyet, 3. Sayfa*) sürekli vurgulanır. Bu vurgu 2000 sonrasında Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'da aldığı ödüller ve uluslararası yapımcı ortaklar bulmasıyla iyice kuvvetlenir. İnsan doğasına alaycı bir perspektiften bakmayan ve şaşırtıcı biçimde kazandığı (nispeten daha mütevazı) ödüllere rağmen ilerleyen dönemlerde nihilizme kaymayan (ve hatta her fırsatta eleştiren) Derviş Zaim'in 1996'da yaptığı ilk filmi *Tabutta Rövaşata* için de hayatın temeli saçma (absürt) ve amaçsızdır. Küreselleşme ve onun ilk felsefi işaretlerinin izini taşıyan *Tabutta Rövaşata*'nın kahramanı Mahsun (Ahmet Uğurlu), Derviş Zaim'in örnek aldığını söylediği Yılmaz Güney'in kahramanlarından (mesela *Umut*'un Cabbar'ı) çok farklıdır. Belki bu farkları biraz açmak 1980 sonrasındaki dönüşümü daha iyi ifade edebilmek açısından faydalı olabilir.

Umut'un Cabbar'ı, *Tabutta Rövaşata*'nın Mahsun'u

Yılmaz Güney'in 1970'te yönettiği *Umut,* yönetmenin popüler melodramlardan kalburüstü bir sinema diline evirilişinin ilk açık örneğidir. İtalyan Yeni-Gerçekçi Sineması'nın toplumsal çelişkilerin odağındaki mütevazı bireyi, kurmaca ve belgeselci ögeleri birleştirerek aktaran diline yakın duran *Umut*, atını yitiren faytoncu Cabbar'ın (Yılmaz Güney) hazine arama sevdasını ve sonucunda yaşadığı dramı anlatır. Adana'da faytonculuk yapan Cabbar kalabalık ailesini güçlükle geçindirmektedir. Her şeye rağmen birbirlerini seven aile bireyleri Cabbar'ın piyango kazanmak umutları ve kolay para kazanma sevdasındaki arkadaşı Hasan'ın (Tuncel Kurtiz) sürekli tekrarladığı "Paran varsa her iş iyi olur" sözleri arasında yaşamlarını

sürdürmeye çalışır. Bir gün Cabbar'ın atına bir zenginin arabası çarpar, polis olayı kapatır ve Cabbar borçları ile çaresiz ortada kalır. Eski patronlarından, ağalardan da ona fazla yardım eden olmaz. Diğer emekçilerle dayanışma duygusu çok da gelişkin olmayan Cabbar, Hasan'ın da etkisiyle, evliya kapılarında hazine arama hülyalarına yenik düşer. Filmlerinde, Kürt kimliğinden öte sınıfsal çelişkileri ve sosyalist bir vurguyu öne çıkaran Güney, film yaptığı zorluklarla dolu 15 yıl boyunca "adaletsizliğe isyan, direnişe çağrı, örgütlenme zorunluluğu ve bireysel kurtuluş çabalarının umarsızlığı" üzerinde durduğunu söyler (Armes, 1987: 280). İtalyan Yeni-Gerçekçi ustalar Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) ve Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (1948) filmlerindeki estetik ve toplumcu bakışa yakın duran *Umut*, aslında başkahramanı Cabbar'ın kişisel kurtuluşuna odaklanan hazine arama sevdasının acı sonuçlarına odaklanır. 1980 öncesinin toplumcu duyarlılığını emekçi öznesi Cabbar'ın trajedisinden aktaran *Umut,* örgütlenme ve ortak direniş çabalarının tek çıkar yol olduğunu vurgular. Örgütlü kalabalığın grev nidaları arasında elinde Türk bayrağı ile yürüyüşe katılmakla yetinen Cabbar filmde kurtuluş umudu olan, ama bu umudu emekçi sınıfların ortak mücadelesinde aramayarak hata yapan bir özne olarak temsil edilir.

Umut'tan 26 yıl sonra 1996'da gösterime giren Derviş Zaim'in yine Tuncel Kurtiz'li ve İtalyan yeni-gerçekçi sinemasına göz kırpan *Tabutta Rövaşata* filmi ise kimsesiz ve perişan haldeki başkahramanı Mahsun'u (Ahmet Uğurlu), çağın başat eğilimlerine paralel biçimde, Cabbar'dan çok daha farklı bir perspektifte ele alır. Boğaziçi Üniversitesi mezunu Derviş Zaim, alaylı Yılmaz Güney'den farklı olarak dil bilen, küreselleşen dünyadaki sinemasal yaklaşımları takip etmiş biridir. Yeşilçam kalıpları dışındaki bir eğilimin ilk temsilcilerinden olan Zaim, ilk filmi olan *Tabutta Rövaşata*'yı 24 günde, çok düşük bir bütçeyle çeker. Bu filmi çekerken yaşadığı zorluklar ve büyük maddi imkânsızlıklar Zaim'i, kendi deyişiyle, "gerilla tarzı" film çekmeyle tanıştırır (Zaim, 1996). Büyük maddi imkânsızlıklar içinde dağınık, spontane ve büyük kurumlardan bağımsız bir sinema yapma pratiğini ifade eden gerilla sineması, Yeşilçam geleneklerinden ve aynı yıl piyasa çıkarak büyük hasılat rekorları kıran *Eşkıya* filminden çok farklıdır. Aynı yıl Altın Portakal Film Festivali'nde ödül aldığında Zaim bu ödülü Yılmaz Güney'e adayacaktır. Hâlbuki film Yılmaz

Güney geleneğinden çok farklı bir tutunamayanlar hikâyesine dayanır (Daldal, 2018: 286).

Filmde Ahmet Uğurlu'nun canlandırdığı Mahsun evsiz barksız, kimsesiz, Rumelihisarı'nda yatıp kalkan bir meczuptur. En büyük tutkusu araba çalmak ve gezdikten sonra bu arabaları temizleyip yerine bırakmak olan Mahsun, bildik anlamda bir hırsız değildir. Yalnızlığını ve yuva arayışını bu masum kaçamaklarla tatmin etmeye çalışır. Kendisini sürekli yakalayan, döven, salıverip sonra tekrar yakalayan polislerin tabiriyle "herkes ondan bıkmıştır". Rumelihisarı'nda balıkçılık yapan iyi kalpli Reis (Tuncel Kurtiz) kendisine sahip çıkar. Ona yatacak yer bulur, Ali Baba kahvesinde tuvalet temizleme işi ayarlar. Ama Ali Baba kahvehanesinin müdavimi eroinman bir genç kıza âşık olan Mahsun başını beladan kurtaramaz. *Tabutta Rövaşata*, en başta, Türk sinemasında görmeye alışık olmadığımız bir toplum dışı karakterin hikâyesine odaklanır. Mahsun'u kategorize etmek kolay değildir. Mahsun yoksuldur ama bu yoksulluk açık ve seçik olarak adaletsiz toplum düzenine dayanmamaktadır. Mahsun kimsesizdir; ama aslında onu seven, koruyan, ona sahip çıkma potansiyeli olan insanlar vardır etrafında. Mahsun'un ruhsal dengesi pek yerinde gözükmemektedir; ama arabaları birkaç saniyede çalıp, sonra gezip yerine bırakabilecek kadar beceriklidir. Mahsun yuva ve düzen arayışındadır; ama Reis'in kendisine bulduğu işi ve vadedilen düzenli yaşantıyı, eroinman kızı Reis'in teknesinde okşama fantezilerine kapılınca kolayca terk eder. Kısacası Mahsun kategorize edilmesi, toplumsal ve siyasal olan içerisinde konumlandırılması ve bu bağlamda da özgürleştirilip, kurtarılması mümkün olmayan bir karakterdir (Daldal, 2018: 286-287). Zaim bu durumu şöyle ifade eder: "Film, insana dair imkânlar ve imkânsızlıkların gergin birliğini vurgulamayı kendisine amaç edinmiştir. Çünkü insan, en elverişsiz koşullarda dahi hayatın dengesini kurabilme ama aynı zamanda kurduğu her dengeyi reddedebilme, kendisi için rasyonel ve uygun olanı kabul etmeme yetisi ile de donatılmıştır."(Zaim, 1996). Mahsun istediği şeylere sahip olma imkânına yakın olmasına rağmen onları açık ve net biçimde tekmeleyen muğlak bir postmodern tiplemedir. Asuman Suner de *Hayalet Ev* isimli kitabında Mahsun'un belirli bir toplumsal grubu temsil etmediğini, Kemal Sunal ya da İlyas Salman filmlerinde karşılaştığımız "halk adamı" prototiplerine uymadığını ve bu bağlamda

üzerinden herhangi bir toplumsal eleştiri yapılabilecek bir "özne" olmadığını vurgular (Suner, 2006: 242).

Mahsun'un tuhaf yaşamı bir tür anarşizmi de çağrıştırır. Sonuçta para, statü, aşk, ev hepsi aynı yoz düzenin yani (filmde adı hiç konmasa da) kapitalizmin kazananlarının hedefleridir. Bu hedefleri radikal biçimde reddeden Mahsun'un kaybedenlerden olması aslında bir tür onurlu direniştir. Zaten Zaim'in de vurgu yaptığı gibi Mahsun (üzgün anlamına gelen "mahzun" kelimesinden farklı olarak) "güçlü" anlamına gelmektedir. Yalnız filmde Mahsun'un materyalist dünyanın baskılarına direnişinde adı net olarak konulabilecek herhangi bir (geleneksel) bilinçli tercihe dikkat çekilmez. Sadece filmin fon müziğini oluşturan Baba Zula ve Yansımalar gruplarının sufi temaları taşıyan müzikleri, seyirciye, Mahsun'un bütün bu çocuksu tuhaflıklarının ardında, Mahsun'un da farkında olmadığı metafizik bir derinlik olabileceği hissiyatını verir. Kısacası *Umut* filminde ve Cabbar'ın yaşamöyküsünde karşımıza çıkan makro toplumsal çelişkiler, umut ilkesi, çalışma hayatına yapılan vurgu, örgütlenme geleneği, *Tabutta Rövaşata*'da kapitalizmi reddeden ama alternatif arayışı olmayan, çocuksu, nihilist, kurtarma ya da kurtarılma arzusu olmayan emek ve bölüşüm merkezli söylemlerle hiç ilgilenmeyen yeni bir muğlak anti-kahraman kurgusuna evrilir. 1990 sonrasında Yeni Bağımsız Türk Sineması olarak adlandırılacak bir sinema anlayışının ilk örneklerinden olan *Tabutta Rövaşata*, başarılı bir film olmasının yanında, 1990 sonrasının küreselleşme ve yaşam politikası eksenli kimlik siyaseti içerisinde emekçi öznenin, (hatta giderek tümden öznenin) kaybolduğu bir toplumsal dizgenin ilk işaretidir. Özellikle festivallerde kazandıkları ödüllerle ayakta kalabilen bu bağımsız filmler, o dönemlerde henüz bugünkü kadar neoliberal küreselleşme ağlarına entegre olmasalar da, artık festivalizm olarak adlandırılabilecek yeni bir tür bağımlılık ilişkisinin miladında serpilirler.

Yeni Bağımsız Türk Sineması ve Festivaller

Son yıllarda adeta bir kent düşü gibi sunulmaya başlanan festivaller, Sibel Yardımcı'ya göre örgütsüz kapitalizmin küreselleşen dünyadaki yeni yayılma biçimlerine paralel gelişmektedir. Gündelik hayatın estetikleşmesi ve tüketimin her alana yayılıp çeşitlenmesi ile beraber kültürel sermaye iktisadi sermayeye değişik kollardan eklemlenmektedir. Yardımcı'nın özellikle bienaller üzerinden yaptığı

incelemenin de vurguladığı gibi bu festival etkinliklerinden beklenen küresel sermayeyi çekmesi ve turizmi canlandırmasıdır (Yardımcı, 2005). Bu festivallerin, tabii ki çok radikal şeyler söylemeleri beklenemez. *New-York Times*'da 1999'da yazdığı bir yazıda Peter Schjeldahl bu tür etkinliklerin hızla yaygınlaşmasını "festivalizm" kavramı ile açıklar. Özetle festivalizm, "radikal bir tavır almaktan kaçınan siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel karışımı" olarak ifade edilebilir (Schjeldahl'dan aktaran Yardımcı, 2005: 14). Bu etkinlikler toplumsal bir duruş sergiliyor gözükseler de fazla kafa yormayı gerektirmeyen gösterileri tüketmeye davet eder. Çoğunlukla iktisadi sermayeyi kültürel sermayeyle birleştirerek prestij kazanmak isteyen sponsorların desteğiyle var olan bu festivaller ve kurumlar (örneğin İKSV) çeşitli iktidar odaklarının baskıları ve küreselleşme dinamiklerinin yarattığı kültürel hegemonya içerisinde faaliyet gösterebilirler. Bu bağlamda festivallere katılan eserlerden -doğrudan ifade edilmese de- bu kültürel hegemonya ile uyuşabilecek özellikte olmaları beklenir. Julian Stallabrass'ın ifadesiyle, "bu tür sanatın büyük bölümü, politik sorunların yansımalarıyla beslense de, herhangi bir tavır almaz ve ironik ya da suskun politikayla karakterize edilir" (Stallabrass, 2016: 66). Küresel sanatın birçok önemli örneğinde, farklı kimlikler kozmopolit izleyiciyi eğlendirmek için geçit töreni yapar. Batı, Zizek'in de ortaya koyduğu gibi, ancak gerçek anlamda öteki olmadığı sürece ötekilikten rahatsızlık duymaz. Şöyle der Zizek:

> Ve bu küresel kapitalizmin ideal ideolojik formu çokkültürcülüktür; bir tür boş küresel konumdan her yerel kültüre sömürgecinin sömürge halkına baktığı gibi bakar…Başka bir deyişle, çokkültürcülük tekzip edilmiş, tersine çevrilmiş, göndermesi kendinde bir ırkçılık biçimidir, "mesafeli bir ırkçılıktır"… Ötekinin karşısına kendi kültürünün tikel değerlerini çıkarmaz ama yine de diğer kültürleri gerektiği şekilde takdir (ya da tekdir) edebileceği ayrıcalıklı evrensellik noktasını oluşturan bu konumu elinde tutar… (Zizek, 2018: 282).

Merkezi hâlâ elinde tutabildiği ölçüde ötekine saygı duyan küreselleşme, sanat dünyasını ırksal ve kültürel farklılıkların yönetimine paralel olarak şirket enternasyonalizmi modelini benimseyecek şekilde dönüştürmüştür. Festivaller de işte bu "küresel ve uysal mültikültüralizm" söyleminin en soylu taşıyıcıları konumundadır. Bir başka deyişle festivaller küresel kodlarına sıkı sıkıya sahip çıkarak, belli bir denge ve kontrol altında tutabildikleri çokkültürlü ögeleri sermaye ve prestij ağlarına entegre etme görevi üstlenir. Bu yüzden marka haline gelmiş festivallerde Schjeldahl'ın

sözünü ettiği radikal ama çok da fazla radikal olmayan, yeterince dikkat çekici (ama fazla da değil) kültürel ürünler sergilenir. Sanat sosyolojisi alanında bu bağlamda özellikle bienaller ve müzeler (sergileme alanları) mercek altına alınmıştır. Örneğin Feyyaz Yaman'a göre, "piyasanın işleyişine boyun eğen sanat çevresindeki sanatçının konumunda onu konformizme iten dolayımlı bir iktidar uzlaşısı vardır" (Yaman'dan aktaran Yardımcı, 2005: 130). Mehmet Aksoy'a göre de Türkiye'deki sanatçılar Amerika'da performans, video işi ya da yerleştirme yapanlarla sanki aynı mahallede komşu olarak büyümüş gibi aynı tepkileri verip aynı zevkleri paylaşır hale gelmişlerdir. "Sanatçının kişiliğini belirleyen sosyal, coğrafi, etnik olgular silinirken birbirine benzeyen can sıkıcı, küreselleşmiş işler ortaya çıkar" (Aksoy, 2003).

Plastik sanatlar ve sergi ağları için getirilebilecek bu yorumların pek çoğu film festivalleri için de geçerlidir. Uluslararası literatürde Dina Iordanova (2009) "film çemberi" (*film circuit*) kavramıyla, Iordanova'dan biraz daha radikal bir bağlamda Thomas Elsaesser (2005), "yeni bağımlılık" kuramlarıyla film festivallerini benzer açılardan eleştirmektedirler. Ali Artun'un bienaller için yaptığı şu yorum film festivallerine de kolaylıkla uyarlanabilir:

> Tüketici ve yurttaş (veya tüketici-yurttaş) terbiyesinin durmadan farklılık yaratmayı amaçlayan kültürel kodlarla kodlanması, çokkültürlülük politikalarında kendini gösterir. Çokkültürlülük ise kültürün popülerleşmesi ve endüstrileşmesinde, özelleştirilmesinde ve kitle kültüründe cisimleşir. Çokkültürlülüğün aynı anda hem sergilenip, hem imal edildiği en yetkin ve en aşırı (müfrit) sahneler herhalde bienallerdir. Ancak bugün bienallerin kültürel bir heterodoksi yerine, bir ortodoksi merkezi halini aldığı artık ortadadır (Artun, 2018: 36).

Film festivalleri de tabii bu yapının bir başka ayağını oluşturur. Özellikle 1970 sonrasındaki gelişmelere baktığımızda, festivallerin, dünya sinemasının, gerektiği kadar radikal olan kozmopolit örneklerini, Elsaesser'in de belirttiği gibi, dünya mutfağı ya da füzyon mutfağı kıvamında tüketime soktuğunu görürüz (Elsaesser, 2005). 1990 sonrasında, Yeşilçam'dan kopan bağımsız sinemacılar, film festivallerinde başarılı olmak, ödül kazanmak konusunda çok daha büyük bir baskı altında kaldılar. Ulusal-popüler ve alışıldık ticari bir sinema dili benimsemeyen bağımsız sinemacılar ayakta kalabilmek için sinemaseverlerin ve festivallerin desteğine muhtaçtı.

Burada Pierre Bourdieu'nün altını çizdiği sermaye kavramını da kısaca hatırlatmak yerinde olabilir. Sermaye, toplumsal aktörlerin habitusunu yani "yaşam yolunu" belirleyen, düşünce ve davranışlarını, kurdukları sosyal bağları şekillendiren toplumsal ve kültürel kodlarla şekillenen birikimlerdir. Sermayenin farklı biçimleri olduğunu vurgulayan Bourdieu, iktisadi sermayenin yanına kültürel ve sosyal sermayeyi de ekler. Böylelikle sadece maddi değil, aile, eğitim, çevresel ağlar ve prestij gibi unsurların da toplumsal ayrımın (*distinction*) araçları olduğunun altını çizer. Toplumsal hiyerarşide, bir başka deyişle acımasız neoliberal küresel rekabette, ilerleyebilmek için sadece iktisadi sermaye artık yeterli değildir. Farklı sermaye türleri arasında yakın bir ilişki ve iş birliği vardır (Bourdieu, 1994). Yeni küresel dünya düzeninde farklı sermaye biçimleri artık birbirlerine dönüşebilmektedir. Örneğin önemli bir kültürel sermayeye sahip olmak, sosyal sermaye ile birleştiğinde iktisadi sermayenin de kapısını aralamaktadır. Ancak bunun için sadece kültürel sermayeye sahip olmak artık yeterli değildir; bu kültürel sermayeyi görünür kılmak ve prestij değeri olan bir marka ile birleştirmek gerekmektedir. Festivaller bu markalaşma sürecinin ve görünür olma çabasının odağı durumuna gelmiştir. Yeni bağımsız sinemacılar, geleneksel ticari sermaye ile (örneğin Yeşilçam'ı ayakta tutan popüler gişe başarısı) doğrudan ilişki kuramasalar da festivaller ve buradan alacakları ödüller aracılığıyla kültürel sermaye, yani prestij ve şöhret gibi sembolik sermaye ögeleriyle özdeşleşmeyi umarlar. Küreselleşme ile beraber sembolik sermaye, tarihte hiç olmadığı kadar, iktisadi-ticari sermaye ile de yakınlaşmıştır. Artık ödüllü saygın sinemacı da festivaller ve ticari uzantıları aracılığıyla belirli bir kültür müşterisinin tüketimine sunulmaktadır. Bu döngü yönetmenlerin festival ağı içerisinde kalmalarını zorunlu kılmakta ve belli bir tür kültürel hegemonya içerisinde eserler vermeleri sonucunu doğurmaktadır.

Film festivalleri özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkar. Başlarda daha çok ulusal özelliklere sahip olan festivaller Hollywood sineması ve onun dünya üzerindeki egemenliğine karşı da bir mücadele alanı olarak gelişir. Hollywood'un ticari pratiklerini, dünyaya yayılan ideolojik popüler sinemasını reddeden sanatçı ve aydınların, zaman zaman ulusalcı motivasyonlarla da kotardıkları bu festivaller uzun zaman "auteur" adını verdiğimiz piyasa dinamiklerini reddeden "yaratıcı yönetmenlerin" yaşam alanlarını oluşturur (Thompson ve Bordwell, 2003: 716).

Festivaller sayesinde bugün hem emek mücadelesinde hem de toplumsal kültür mücadelesinde adlarını sıkça duyduğumuz Eisenstein'dan Yılmaz Güney'e, Jean Renoir'dan Ken Loach'a pek çok isim seslerini duyurur. Özellikle 1970 sonrasında bugün küreselleşme ve kimlik politikaları çerçevesine oturtabileceğimiz yeni toplumsal hareketlerin işaretleri de festivallerde görülmeye başlanır. Azınlıklar, LGBT ve modernist dönemde çevrede kalmış pek çok hareketi işleyen konular gittikçe festivallerin odağına yerleşir.

1980 sonrası dönem, özellikle Bordwell-Thomson (2003), Thomas Elsaesser (2005) ve Dina Iordanova'nın (2009) belirttiği gibi, festivallerin hızla küresel dağıtım ağlarına entegre olmaya başladığı bir dönem oldu. Festival sayıları çoğaldı. Eskiden Cannes, Berlin, Venedik gibi birkaç ana merkezde odaklanan festival ağları Toronto, İstanbul, Selanik, Saraybosna, Londra, Göteborg, Hong Kong ve daha pek çok şehre yayıldı. Dina Iordanova, film festivallerinin artık "festival araştırmaları" adı altında incelenebilecek kadar çeşitlendiklerini ve belirleyici olduklarını vurgular. Iordanova'ya göre festivalleri kategorize etmek mümkündür. Bazı festivaller "iş festivalleridir". Cannes gibi festivaller mesela sadece endüstriyel altyapıya odaklanır ve seyirciyi dışlar. Çevrelerinde yoğun bir pazar ve endüstriyel altyapı oluşturan bu festivaller arasında Berlin, Toronto, Venedik ve Busan da sayılabilir. Ama bu gibi iş festivali kategorisine girmeyen küçük festivallerin bile ilk görevi dağıtım süreçlerini organize etmektir. Çoğu festivalde bu dağıtım işlerini kolaylaştıran Iordanova'nın "festival pitch" olarak ifade ettiği toplantılar düzenlenir. Hatta bazı ünlü sinema yazarları (Martin Blaney, Peter Broderick) bu dağıtım kanalları ile sinemacıları buluşturan çöpçatanlık görevini üstlenir. Ancak bu çöpçatanlık faaliyetine katılmak için sinemacılardan fazladan 300 ila 500 euro ücret istenmektedir (Iordanova, 2009). Hatta bazı küçük festivaller doğrudan bazı sinemacıların filmlerini finanse eder. Viyana'daki New Crowned Hope Festivali Tayland asıllı yönetmen Apitchatpong Weerasethakul ve Endonezyalı Garin Nugroho'nun filmlerinin yapımcısı olur (Iordanova, 2015). Bazen mentorluk ya da sanatsal koçluk yöntemini kullanarak fonladıkları filmin kendi kültürel standartlarına uygunluğunu garantileyen bu festivaller, sinemacıların konu ve biçem tercihleri üzerinde de mutlaka etki sahibidir. Küresel düzenin sürekliliğinde önemli bir görevi olan "festivalizm" mantığıyla uyuşur biçimde konu tercihleri genelde, Mehmet

Aksoy'un plastik sanatlar bağlamında yakındığı, "sıkıcı, kendini tekrarlayan işler" olabilir (Aksoy, 2003). Lale Han Öcal bu durumu şöyle ifade eder:

> Anlatının biçimsel ve içerik farklılığıyla beslenen, ülke sinemaları bağlamında kültürel farklılığın öne çıktığı, uluslararası film festivallerinde gösterilmek üzere seçilen ve ödül alan filmlerin tedirgin edici anlatı özellikleri, genel olarak iki farklı şekilde tanımlanabilir. İlki, genel olarak steril bir içeriğe sahip olan, tehlikeli sulara girmeyen apolitik anlatılar, diğeri, öteki konumunu kuran ve koruyan, turistik bakışı yansıtan, egzotik, Oryantalist kültür ve kültürel kimliklerle dünya sineması anlatıları. Film festivalleri ağında gösterim imkânı bulan ve festivallere giriş izni almaya nişan alınarak biçilen anlatılar bu iki eleştirel yanı da içinde barındırabilir. Yani kısaca sterilliği ve Oryantalizmi. Bu filmlere yapılan temel eleştiri filmlerin yapım aşamasında bizzat yapımcıları tarafından festivallere uygun kuruldukları saptamasıdır. Özellikle uluslararası film festivallerinin fonlarından yararlanarak gerçekleştirilen filmler, senaryo, yapım ve yapım ertesi aşamalarda, fon sağlayan kurum tarafından belirlenen "mentor"larla filmi geliştirebilmektedirler (Öcal, 2013: 85-86).

Bu eleştiriler, tüm Batı dışı ülkeler için geçerli olmakla birlikte özellikle son yıllarda İran sineması için de belirleyici olmaya başlamıştır. Azadeh Farahmand, İran'ın en bilindik ve ödüllü yönetmeni Abbas Kiarostami'nin tarzının sürgünde yapayalnız ölen Sohrab Shahid-Sales'i çok andırdığını vurgular. Aralarındaki temel fark ise siyasi ya da toplumsal hiçbir eleştiriye girmeyen, can yakıcı sorunları görmezden gelen Kiarostami'nin festivaller sayesinde şan ve şöhreti yakalamasıdır. Kiarostami filmlerindeki siyasi umursamazlık ona festivallerde başarı yolunu açmıştır. Ayrıca İran içerisinde neredeyse hiç ilgi görmeyen Kiarostami filmlerine öykünen ve taklit eden genç bir yönetmen kuşağının da doğmasına sebep olmuştur (Farahmand, 2002: 98-114). Nuri Bilge Ceylan da, aynı Kiarostami gibi, Cannes Film Festivalinde ödül aldıktan sonra yeni kuşak tarafından fazlasıyla taklit edilmeye başlanmış, yurt içinde neredeyse hiç seyredilmeyen filmleri festivaller sayesinde uluslararası bir pazara açılmıştır. Ancak, aynı İran'da olduğu gibi, uluslararası fonlardan yararlanarak yapılan bağımsız Türk filmleri de emekçi özneyi ve toplumsal sorunları odağına almadan steril ve birbirini tekrar eden konuları yinelemişlerdir. Bu durum aslında bağımsız sinemacılarımızı da rahatsız eder. Nuri Bilge Ceylan'dan, genç kuşaktan Kaan

Müjdeci'ye kadar pek çok yönetmen "festivallerde hep aynı tip filmleri seyretmekten sıkıldıklarını" beyan eder.[11]

Film festivalleri marka değeri kazanmaya ve filmlerin yapım sürecini yoğun olarak belirlemeye başladıkça, festival direktörleri de, aynı bienal küratörleri gibi isim yapmaya, sinema trendlerini belirleme başlamıştır. Hatta burada Julian Stallabrass'ın, son dönemlerde adlarını sıkça duyduğumuz bienal küratörleriyle ilgili yaptığı ironik yorumu da hatırlatmak faydalı olabilir: "Yeni pazar arayışıyla dünyanın dört bir yanına dağılan iş dünyasının yöneticileri gibi, yeni türeyen bir gezgin küratörler nesli de aynı yolu izlemeye başladı. Bir bienalden ya da ulus aşırı etkinlikten diğerine…" (Stallabrass, 2016: 40). Bir zamanlar Hollywood'un ticari sinemasına alternatif sunan sanat filmlerinin yoğunlukta olduğu festivaller de Hollywood sinemasından farklı beğenileri olan izleyicilere hitap ederken, yavaş yavaş aynı pazar mantığıyla işleyen ve kendi karizmatik temsilcileriyle belli bir izleyici-tüketici kitlesini oluşturan ağlara dönüşmüştür. Günümüzde kendi ülkesi içerisinde tanınmayan ve bu bağlamda geleneksel ticari ilişkiler yoluyla ürününü satamayan pek çok sinemacı bunu festivaller aracılığıyla yapmaktadır. "Arthouse" kavramıyla kategorize edilen bu filmler, festivaller aracılığıyla sanat filmlerini tüketmek isteyen bir kitleye ulaşmakta, ve bunu da aslında Hollywood'dan çok da farklı olmayan benzer satış ve dağıtım kanalları üzerinden gerçekleştirmektedir. Kablolu televizyon, dijital yayın platformları, arthouse ve bağımsız sinemalarda gösterime girecek olan filmler, festivaller aracılığıyla seçilmekte, tanıtılmakta ve dağıtılmaktadır. Bu da yeni bir küresel sanat sineması pazarı oluşturur.

1990 sonrasında Yeşilçam'dan kopan ve kendi bağımsız filmlerini üretmeye başlayan (Zaim, Ceylan, Ustaoğlu ve sonrasında Kaplanoğlu…) yeni kuşak sinemacılar için de festivaller hayati önem taşımıştır. Daha önce de vurgulandığı gibi bu genç sinemacılar çoğunlukla geleneksel ticari dağıtım ağlarında filmlerine yer bulamadıkları için festivaller sayesinde ayakta kalabildiler. İstanbul Film Festivali, Antalya Altın Portakal Film Festivali ve sonrasında Cannes'dan Berlin'e uzanan bir festival ve ödül koşuşturmacası içinde kariyerlerini sürdürebildiler. İlk başlarda ticari

[11] Türkiye Sineması'nın Değişen Yüzü Paneli, İstanbul, 2 Ekim 2018.

sinema pratiklerinden bağımsız bir alan açabildiği için olumlu görünen festival sinemacılığı yavaş yavaş küresel eğilimler ve daha önce üzerinde durduğumuz festivalizm olgusuyla farklı bir postmodern bağımlılığa doğru kaydı (Çelik, 2014: 223). Festivaller sadece para ödülü verdikleri için değil, uluslararası fonlarla bağlantılı oldukları ve referans usulüne göre çalıştıkları için de çok belirleyici idiler. 1990'ların ortalarından itibaren yeni sinemacılar da Eurimages ve uluslararası festival-fon yapımcılığından destek aldılar. Örneğin, Yeşim Ustaoğlu *Güneşe Yolculuk* (1999) filminden bu yana bütün filmlerinde uluslararası yapımcılar ve fonlarla ortak çalışır. Çelik'in aktardığına göre, yapımcıları İran asıllı Fransız Behrooz Hashemian ve Ezel Akay olan *Güneşe Yolculuk* 167.694 euro Eurimages desteği ve Montpellier Film Festivali'nden senaryo geliştirme desteği almıştır. Yaratıcı ve teknik ekibin büyük kısmı yabancılardan oluşmaktadır. Filmin ana yapımcı şirketi, İFR olarak gözükürken ortakları, Almanya, Medias Res Berlin Film und Fernseh Productions, Hollanda, Filmcompany Amsterdam, dünya satış haklarının sahibi ise Celluloid Dreams adlı satış şirketinindir (Çelik, 2009: 212). Semih Kaplanoğlu da pek çok projesini Hubert Bals'ın fon desteği ile gerçekleştirir. "Parlak Gelecek" sloganıyla kendini tanıtan Hubert Bals fonu doğrudan Rotterdam Film Festivaliyle bağlantılı olduğu için bu fondan yararlanan filmler festivalin de yarışmacısı olabilmektedir (Çelik, 2009). Bu örnekleri çoğaltmak ve Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi isimlerin yanı sıra, Pelin Esmer ve Özcan Alper gibi daha genç kuşak yönetmenleri de katmak mümkündür.

Bağımsız sinemamızın pek çok genç yönetmeni fon bulabilmek, adlarını duyurabilmek, dağıtımcı-satıcı bulabilmek ve "arthouse" sinemalarda gösterim şansı yakalamak için bu festival kuyruklarına girmek zorunda kaldılar. Elsaesser'in belirttiği gibi film festivalleri de zamanla değişime uğramaktaydı ve eskiden daha kolektif bir süreçte gerçekleşen film seçme işlemi çoğunlukla festival direktörleri ve onların yapımcı ve dağıtımcıları da kapsayan ticari ağlarına dayanmaya başladı. Bu durum muhakkak ki hem sanatçıların kendilerini kısıtlaması ve festivallerde satabilecek küresel trendlere yönelmesi (ve bu bağlamda emek, sınıf mücadelesi eksenli temalardan uzaklaşması), hem de fazlaca dillendirilmese de festival direktörleri ve yapımcıların sanatçılara nazik müdahaleleri anlamına geliyordu. Örneğin *Radikal 2* gazetesinde, Erman Film'in sahibi ve Galatasaray Üniversitesi öğretim üyesi yapımcı-

akademisyen Fuat Erman *Le Monde* gazetesinin 17 Mayıs 2006 tarihli haberinde şöyle yazdığını anlatır:

> Filmler kaba montajları ile, yani film tam bitmemiş olarak Cannes seçici jürisine yollanıyor ve jüri filmin son halinin nasıl olması gerektiğine karar veriyor. Yani filmi jürinin istediği gibi bitirmek zorundasınız. Örneğin, "müziği şurada düşür" ya da "kemanları az kullan" gibi müdahalelerle film tamamlanıyor. Seçici kurul başkanı Gilles Jacob o yazıda aynen şöyle söylüyor: "Bir filme eğer biz fikir vermişsek ve bizim istediğimiz gibi tamamlanmışsa, bu filmi festivale seçmemek doğru olmaz! (Erman'dan aktaran Daldal, 2006).

Le Monde'un Isabelle Regnier ve Thomas Sotinel imzalı bu haberi başka kaynaklarda da kendine yer bulur. Hatta Gilles Jacob'un bu müdahaleyi ortak yapımcılarla beraber filmin daha iyi "satabilecek" bir hale getirilmesi için yaptığı da vurgulanır (aktaran Çelik, 2014, s.217). Haberin Fransızca orijinaline baktığımızda, yukarıdakilere ek olarak Cannes festival yöneticileri Gilles Jacob ve Thierry Fremaux'nun bazen yapımcıların kendilerine teşekkür ettiğini, çünkü onların yönetmenleri ikna edemedikleri bazı değişiklikleri Cannes sayesinde yönetmenlere yaptırabildikleri de vurgulanır (Jacob ve Fremaux, 2006)[12]. Festivallerde alınan ödüller, hatta filmin sadece o festivalde gösterilmesi bile filmin "satması" için büyük önem taşıdığı için sinemacılar da bu "nazik" müdahalelere boyun eğer. Gerçi tüm sinemacılar benzer şikâyetleri dile getirmez. Örneğin Semih Kaplanoğlu "böyle bir müdahalenin söz konusu olmadığını" yoksa o mecrada yer almasının imkânsız olduğunu söyler (2009). Hâlbuki Kaplanoğlu, Altın Ayı ödülünü aldığı Berlin Film Festivali'ne katılma hikâyesini anlatırken festival başlamadan çok önce filmin kaba montajını yolladığı festival yönetimiyle kurduğu (kendisinin fazla sorunlu görmediği) kişisel iletişimi şöyle anlatır:

> …Hemen bir kopya yapıp Berlin'e gönderdik. İki gün sonra Berlin'in festival yönetmeni Dieter Kosslick aradı, dedi ki: "Semih, hiçbir bahane duymak istemiyorum. Bu filmi Berlin'e yetiştiriyorsunuz". "Daha ses tasarımı işi var falan" dedim. "Ben anlamam! Ne yapacaksanız yapın. Zaten ses tasarımına falan ihtiyacı yok, bitmiş bu film dedi. Ortak yapımcılarım Bettina ve Johannes de cevabın bu kadar çabuk gelmesine çok şaşırdılar. Match Factory, Cannes'dan bekliyorlardı filmi, dedi. "Suçu benim üstüme atma" dedim. Berlin'den kabul geldikten sonra birtakım

[12] "…*Il arrive que les producteurs nous remercient de notre intervention. Car ce qui a motivé notre refus, c'est ce sur quoi il se battait avec le réalisateur depuis des mois…"* (Jacob ve Fremaux, 2006).

> kurnazlıklara itibar etmedim. İyi ki de öyle yapmışım (Kaplanoğlu, 2010: 256).

Derviş Zaim, festivallerin, Kaplanoğlu örneğinde olduğu gibi bazen sinemacıları öne çıkaran, bazen önlerini tıkayan, nesnellikten uzak müdahale sürecini daha net anlatır. Zaim'e göre filmlerin hangi kriterlere göre festivallere seçildikleri berrak değildir. Yönetmenin referansları ve kişisel ilişkiler dışında Zaim'e göre şunlar belirleyici olmaktadır: "Filmin uluslararası güç dengeleri içerisindeki yeri, filmin ticari potansiyeli, film dağıtımcısının gücü, yapımcıların festival elitini ikna becerisi, filmin estetik ve ticari değeri, filmin festivalin kendi prestijine katkı sağlayıp sağlamayacağı, eleştirmenlerin yönetmenin kariyeri karşısında takındıkları tutum, filmin reklam ve promosyon bütçesi…" (Zaim, 2008: 43). Daha genç, yeni kuşaktan sayılabilecek sinemacılar arasında da bu konu farklı şekillerde dile getirilmektedir. Örneğin Kaan Müjdeci, festival başvuruları sırasında fazla bir müdahaleyle karşılaşmadığını söylerken, Sivas Katliamı'nı konu edinen *Kaygı* (2017) filminin yönetmeni Ceylan Özgün Özçelik başvurduğu festivallerde filmin kimi bölümlerini değiştirmesi için telkinlerle karşılaştığını, kabul etmeyince bazı festivallere kabul edilmediğini ve "auteurizm" mantığıyla uyuşmayan bu müdahaleci süreçten çok rahatsız olduğunu açıkça dile getirmiştir[13]. Dağıtım, gösterim ve yapım süreçleri ile bağlantılı pek çok pazar ağının kesiştiği festivaller ve yurtdışı fonlar ile çevrelenen bağımsız sinemacılar yeterince özgür olamamakta ve bu da sanatsal üretim süreçlerini doğrudan etkilemektedir.

Sonuç

Yeni sinemacıların kendilerini "bağımsız" olarak tanımlamalarına rağmen (Yeni Bağımsız Türk Sineması tanımı 1990'lardan beri sinema gündemimizdedir) Yeşilçam veya Hollywood'a özgü (geleneksel Yeşilçam mantığından farklı, uluslararası ticari sermayeye entegre) ticari yapım süreçlerinden kopmaları onları tam anlamıyla özgür kılamamıştır. 1990'ların ortalarında yeni bir umut ışığı olarak görülen festival sinemacılığı zamanla filmlerin festivallere bağımlı bir üretim sürecine girmesiyle, konu seçimlerinden sinema salonu ve gösterim ağları ile kurdukları ilişkilere kadar pek çok değişkeni belirlemiştir. Gerçekten özgür bir üretim süreci içinde kurgulanamayan

[13] Türkiye Sineması'nın Değişen Yüzü Paneli, İstanbul, 2 Ekim 2018.

filmler küresel film pazarını elinde tutan ve yukarıda vurgulanmaya çalışıldığı gibi festivallerle de entegre olmuş bir sistemin konu tercihlerini yansıtır.

1990'larda sinemamız bu bağlamda daha çok postmodern kimlik sorgulamaları ekseninde gelişir ve daha çok etnik, cinsel ve varoluşsal mevzulara odaklanır. Emek-bölüşüm sorunları olanca ağırlıkları ile toplumda var olmalarına rağmen bağımsız filmler içerisinde hem genel festival eğilimlerine ters düştükleri, hem de küreselleşmenin yeni birey anlayışı ile uyumsuz olmaları sebebiyle kendilerine yer bulamazlar. 2000'ler sonrasında siyasal arka planın da etkisiyle bireyci bir karamsarlığa doğru sürüklenen filmler, 2010 sonrasında iç politikadaki gelişmelerin yarattığı yoğun umutsuzluk havasını ve küresel festival trendlerini de yansıtarak nihilizme, distopik hikâyelere, küreselleşme karşısında kitlelerin çaresiz oldukları söylemine ve mizantropiye kayar. Çalışma boyunca da vurgulandığı gibi siyasi atmosferin henüz günümüzdeki kadar baskıcı ve boğucu olmadığı 1990'larda ve 2000'lerin başında emekçi öznenin ve geniş toplumsal meselelerin yeni sinemamızda yer bulamayışının önde gelen yapısal sebepleri küreselleşme ve küreselleşmenin getirdiği kültürel sermaye ağlarına eklemlenen festivalizm olgusudur. Festival ağları için, küreselleşen kapitalist sermayenin mantığıyla uyumlu konu tercihleri, kolayca kategorize edilip değişik kitlelerin tüketimine sunulabilecek hakikat oyunları ve kimlik meseleleri daha tercih edilesidir. Bu yönden, yukarıda vurgulanmaya çalışıldığı gibi bienaller, sergi alanları gibi kültür endüstrisinin yoğun olarak incelenmiş ve eleştiri almış alanlarına film festivalleri de dâhil edilebilir. Bu çalışma da, ülkemizde özellikle sinema gibi toplumsal hareketler literatüründe kendine yer edinmiş bir sanat alanındaki toplumsal davalara mesafeli tutum ve emekçi öznenin hatta tümden öznenin silikleşmesi sürecini bu bağlamda incelemeyi amaçlamıştır.

Kaynakça

Aksoy, Mehmet (2003). "Sanat Kıyımına Artık Bir Son Verilmeli." *Cumhuriyet*. 23 Kasım 2003.

Artun, Ali (2018). "Çok Kültürlülük Çıkmazı." *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm.* Ali Artun (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atam, Zahit (2014). "In the Beginning Was the Father: Why Papa." *New Cinema, New Media, Reinventing Turkish Cinema.* Deniz Bayraktar, Murat Akser (der.) içinde. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Baudrillard, Jean (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev., Oğuz Adanır. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Bauman, Zygmunt (2014). *Siyaset Arayışı*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

Boratav, Korkut (2015). *Dünyadan Türkiye'ye İktisattan Siyasete*. İstanbul: Yordam Kitap.

Bordwell, David ve Kristin Thompson (2003). *Film History: An Introduction.* New York: McGraw Hill.

Bourdieu, Pierre (2007). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.* Çev., Richard Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (1997). *Kasaba* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.

Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (1999). *Mayıs Sıkıntısı* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.

Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (2002). *Uzak* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.

Çelik, Tülay (2009). *1990 Sonrası Türkiye'de 'Yönetmen Sineması' Alanında Film Üretim Süreci*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı. İstanbul.

Çelik, Tülay (2014). "International Film Festivals: A Cinema Struggling to Exist between New Resources and New Dependencies." *New Cinema, New Media, Reinventing Turkish Cinema*. Deniz Bayraktar, Murat Akser (der.) içinde. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Daldal, Aslı (Haziran, 2006). "Bir Yapımcının Gözünden Cannes. Fuat Erman'la Söyleşi." *Radikal 2*.

Daldal, Aslı (2014). "The Concept of National Cinema and The New Turkish Cinema." *New Cinema, New Media, Reinventing Turkish Cinema*. Deniz Bayraktar, Murat Akser (der.) içinde. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Daldal, Aslı (2018). "1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması'nda Yeni Siyasallaşma Biçimleri: Masumiyet, Doğa, Kimlik." *Doğu-Batı*. 83: 275-298.

De Sica, Vittorio. (Yön.) (1948). *Bisiklet Hırsızları* (Sinema Filmi). İtalya: Produzioni De Sica.

Demirkubuz, Zeki. (Yön.) (1994). *C Blok* (Sinema Filmi). Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Zeki. (Yön.) (1997). *Masumiyet* (Sinema Filmi). Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Zeki. (Yön.) (1999). *Üçüncü Sayfa* (Sinema Filmi). Türkiye: Mavi Film.

Dönmez-Colin, Gönül (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. Londra: Reaktion Books.

Elsaesser, Thomas (2005). "Film Festival Networks." *European Cinema, Face to Face with Hollywood*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Erdem, Reha. (Yön.) (1988). *A Ay* (Sinema Filmi). Fransa-Türkiye: Jacques Pomonti-İbrahim Yavuzaygen.

Erdem, Reha. (Yön.) (1999). *Kaç Para Kaç* (Sinema Filmi). Türkiye: Atlantik Film.

Farahmand, Azadeh (2002). "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema." *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. Richard Tapper (der.) içinde. NY: I.B.Tauris.

Gören, Şerif ve Güney, Yılmaz (Yön.) (1970). *Umut* (Sinema Filmi). Türkiye: Güney Film.

Iordanova, Dina (2009). "The Film Festival Circuit." *Film Festival Yearbook I: The Festival Circuit.* Iordanova ve Rhyne (der) içinde. St Andrews: College Gate Press.

Iordanova, Dina (2015). "The Film Festival as an Industry Node." *Media Industries Journal*. 1(3): 7-11.

Jacob, Gilles ve Fremaux, Thierry (2006). "Il ne faut pas que ce soit le marché qui fasse la séléction." *Le Monde*, 17 Mayıs. https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2006/05/17/gilles-jacob-et-thierry-fremaux-il-ne-faut-pas-que-ce-soit-le-marche-qui-fasse-la-selection_772918_766360.html. Erişim Tarihi: 2.11.2020.

Jameson, Fredrick (1984). "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review.* 146.

Kaplanoğlu, Semih (2010). *Yusuf'un Rüyası*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Lale Han Öcal. (2013). *Film Festivalleri ve Anlatı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı. İstanbul.

Lash, Scott ve John Urry (1985) *The End of Organized Capitalism*. Cambridge: Polity Press.

Negri, Antonio ve Michael Hardt (2000). *Empire*. Boston: Harvard University Press.

Nietzsche, Friedrich (2012). *Böyle Buyurdu Zerdüşt: Herkesin ve Hiç kimsenin Kitabı*. Çev., Gülperi Sert. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Önder, Nilgün (2016). *The Economic Transformation of Turkey.* Londra: I.B.Tauris.

Özçelik, Ceylan Ö. (Yön.) (2017). *Kaygı* (Sinema Filmi). Türkiye: EHY Film.

Özön, Nijat (1995). *Karagöz'den Sinemaya*. Ankara: Kitle Yayınları.

Refiğ, Halit (1996). "Türk Sineması'nın Yükselişi ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler." *Türk Sineması üzerine Düşünceler*. Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Rosenau, Pauline, M. (2004). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri.* Çev., Tuncay Birkan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Spencer, Douglas (2017). *Neoliberalizmin Mimarlığı*. Çev., Akın Terzi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Stallabrass, Julian (2016). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller.* Çev., Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Strauss, Leo ve Joseph Cropsey (1987). *History of Political Philosophy.* Chicago: University of Chicago Press.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Türk Sineması'nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek.* İstanbul: Metis Yayınları.

Tannenbaum, Donald ve David Schultz (2010). *Siyasi Düşünce Tarihi*. Çev., Fatih Demirci. Ankara: Adres Yayınları.

Turgul, Yavuz. (Yön.) (1996). *Eşkiya* (Sinema Filmi). Türkiye-Fransa-Bulgaristan: Artcam International, Geopoly, Filma-Cass.

Ustaoğlu, Yeşim. (Yön.) (1999). *Güneşe Yolculuk* (Sinema Filmi). Türkiye: İFR.

Ünal, Ümit (1996). "Bir 13. Cuma Günü, Türk Sineması Üzerine Düşünceler." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler.* Süleyman Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk Yayınları.

Visconti, Luchino. (Yön.) (1948). *Yer Sarsılıyor* (Sinema Filmi). İtalya: Universalia Film.

Yardımcı, Sibel (2005). *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Zaim, Derviş (2008). "Your Focus is Your Truth: Turkish Cinema, 'Alluvionic' Filmmakers and International Acceptance." *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context*. Miyase Christensen ve Nezih Erdoğan (der) içinde. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Zaim, Derviş. (Yön.) (1996). *Tabutta Rövaşata* (Sinema Filmi). Türkiye: İFR. www.derviszaim.com/1996-tabutta-rovasata. Erişim Tarihi: 11.11.2019.

Zaim, Derviş. (Yön.) (2000). *Filler ve Çimen* (Sinema Filmi). Türkiye: Panfilm.

Gazete Bilkent (2012) “Zeki Demirkubuz’la Bir Sohbet.” https://www.gazetebilkent.com/2012/03/18/zeki-demirkubuzla-bir-sohbet-bolum-1/ Erişim Tarihi: 11.11.2019.

Zizek, Slavoj (2018). *Kırılgan Temas*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.