



Odaklandığım Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul **Derviş ZAİM**

Giriş

Yazı, Türkiye sinemasının seksenli, doksanlı ve ikibinli yıllarda Batı'da, özellikle Avrupa'da nasıl algılandığı ve festival, satış, dağıtım çevrelerinde nasıl, hangi şartlarda kabul gördüğü üzerine Türk yönetmenlerin görüşlerine yoğunlaşmayı ve onları yorumlamayı hedefliyor. Konu; dünyada neredeyse hiçbir ülke sinemasının sadece kendi teknik, finansal, kültürel kaynakları ile beslenmediği; ülkeler arasında çok yönlü ve farklı bir alışveriş ortamı olduğu için önem taşımaktadır. Bu olguyu değişik boyutları ile tartışabilmek için sözünü ettiğim yıllarda film üretmiş Türkiyeli yönetmenlerin kendi deneyimlerine dayanan izlenimlerini temel almaya çalışacağız. Çabanın Ana akım sinema ve çevre sinemalar arasındaki ilişkiler konusuna katkıda bulunma ihtimalinin varlığından ve umudundan da bahsedilebilir. Beni bu yazıyı kaleme almaya yönelten nedenleri araştırırsak, öncelikle Türkiye ve Avrupa'da rastladığım çeşitli olayları belirtmem yanlış olmayacaktır. Mesela, "Çamur" adlı filmime uluslararası ortak ararken Danimarkalı bir yapım şirketinin "hiçbir Türk projesine yatırım yapmak istemiyoruz" cümlesi ile karşılaştığımı anımsıyorum. Geçmişte; Venedik, Toronto, San Sebastian, Rotterdam gibi festivallere katılmış filmlerimin varlığı, kimisinin ARTE'de gösterilmesi, TSI, RAI gibi Batı Avrupa kaynaklı TV kanalları ile ortak yapımlar üretmiş olmam ve Eurimages, Montecinema Verita gibi çeşitli uluslararası destek kurumlarıyla işbirliği gerçekleştirmemin bu yazının oluşumuna katkılarda bulunduğunu düşünüyorum. Öte yandan Türkiye sineması içinde beraberce faaliyet gösterdiğim yönetmenlerin konuya dair fikirlerinin farklılığı ve çeşitliliğinin de uzun süreden beridir dikkatimi çektiğini ve beni konunun Türkiye'de nasıl algılandığı konusu üzerine eğilmeye ayrıca sevkettiğini belirtmeliyim. Yazıda konu edinilen birçok Türkiyeli yönetmen seksenli, doksanlı ve ikibinli yıllarda Batı'daki "muteber" sayılacak festivallerde ve dağıtım ağlarında yer almış ya da konu ile ilgili tartışmaların içinde bulunmuş isimler arasından seçildi.

Doksanlı yılların ortalarından itibaren biçim ve estetik bakımından eleştirel ve riskli yapımları üretebilmek adına yeni ulusal ve uluslararası üretim modellerinin denenmesi Türkiye sinemasında boy gösteren bazı sinema sanatçıları için gündeme gelmişti. Bu grup ortaya çıktıktan bir süre sonra 'yeni', 'genç', 'bağımsız' gibi değişik isimlerle anılmaya başlandı. (Bu terimlerin bazı sakıncalar içerdiğini düşündüğüm için onların yerine bir başka terimi önermeye çalışacağım). Türkiye'deki "Bağımsız" sinema ile Ana akım sinema arasındaki önemli farkların



Türkiye içindeki ve dışındaki satış, dağıtım, pazarlama alanlarında ortaya çıktığını ileri sürmek mümkündür. “Bağımsız” Türkiye sineması Türkiye dışında ve içinde Ana akım sinemadan farklı satış, dağıtım ve görünürlük biçimlerine sahipken Ana akım sinemanın yurtdışındaki Türk asıllı göçmenlerce oluşturulan bir kitleye yönelmek gibi bir hedefinin olduğundan söz etmek mümkündür. Böylesi bir tablonun ortaya çıkış nedenlerini sayarken, Türkiye’deki iç dinamiklerin elverişsizliğinin bağımsız sinemayı küçülmek, gerilla tarzında ustalaşmak dışında başka arayışlara yöneltmesi durumunu zikretmemiz gerekecektir. Aynı düşünce doğrultusunda, “Bağımsız” Türkiye sinemasının varoluşunu kolaylaştıracak finansman, üretim, dağıtım, satış, görünürlük faaliyetlerinin bir kısmını, iç pazara paralel biçimde uluslararası alanda bulup geliştirme çabasından bahsetmek mümkündür. Gerek “bağımsız” gerekse Ana akım Türkiye sinemasının yurtdışında destek bulabileceği muhtemel kaynaklar sorulduğu zaman akla, Eurimages, TV kanalları ve çeşitli uluslararası, yerel fonlar gelmektedir. Avrupa konseyine bağlı olarak faaliyet gösteren ve Avrupa ülkeleri arasındaki ortak yapımları güçlendirmeye çalışan Eurimages Türkiye sinemasının büyük yarar sağladığı kaynakların başında gelmektedir. Ancak önemli sayılabilecek Batı Avrupa TV kanallarına ya da dağıtımçılarına film satışı gündeme geldiği zaman benzer bir ortak başarıyı gözlemlemek mümkün olmamaktadır. “Bağımsız” Türkiye sineması bu konuda çok daha başarılıdır. Fonların Türkiye sinemasına katkısı sorgulandığı zaman, son yıllarda fonlar tarafından Türkiye sinemasına yönelik artan bir ilginin varlığını teslim etmek gerekir. Hatta bu fonların ülke içinde kaynak bulması zor olan eleştirel ve artistik yanı güçlü projelere katkıda buldukları ve bu nedenle olumlu bir işlevi yerine getirdiklerinden bahsetmek de mümkündür. Yine de Türk sinema elitinin bazıları bu tür kurumların Türkiye’den belli bir biçim ve içerik talep edip etmediği ile ilgili soruları daha yüksek sesle sormaya başlamıştır. Türkiye sinema elitinin Batı ile ilişkiler konusundaki fikirleri sorgulandığı zaman birbiri ile rekabet eden, dinamik, zaman zaman farklı görüşler arasında kararsız kalan, bazen dışlayıcı olabilen, yan yana, iç içe, diyalektik ilişki içinde bir söylemler bütününe sahibolduğu farkedilecektir. Festivallere hangi koşullarda kabul edildiği konusunu ele almak bu tip farklı görüşleri büyüteç altına almak için iyi bir nokta teşkil etmektedir. Çünkü ancak önemli bir festivalin programında yer alındığı takdirde uluslararası yaygın film satışı, sinema salon dağıtımı, görünürlük vs gündeme gelebilmektedir. Bu neden dolayısıyla; yazıda festivallere, fonlara ve kurumlara kabul edilme olgusunun hangi koşul ve kriterlerle gerçekleştiğini ve bu süreçlerin Türk sinemacılarının zihinlerinde nasıl yer edindiğini olabildiğince detaylı biçimde incelemeye çalışacağız. Batı’nın politik beklentilerine uygun filmler yapıldığı takdirde,



uluslararası dağıtım ve satışını kolaylaştıracak argümanı; üzerine eğileceğimiz söylemlerin başında gelmektedir. Bunun yanısıra Batı'daki oryantalist bakış ve oryantalist beklentilerin Türkiye'deki sinemacılar için 'kendi kendine oryantalizm' olgusuna yol açıp açmadığı da incelenmesi gereken hususlar arasındadır. Doğulu bir öznenin Batılıların Doğudan gelen ötekini hangi koşullarda ve biçimlerde kabul ettiğine dair bir öngörü içinde bulunması gerektiği varsayımı hareket ettiğimiz noktalardan birini teşkil edecektir. Bu noktadan hareket ederek otantikliği gerçekleştirmeye çalışan bir öznenin kendi hayatına dair dürüst bir temsili nasıl inşa edeceği konusu önemli bir konudur. Ancak otantik bir temsili mümkün kılmayan şeylerin ne olduğu sorulduğu zaman Türkiye sineması içindeki fikir ayrılıkları daha netleşmektedir. Mesela Türkiye sinemasında otantiklik sorununun müsebbibi olarak Türkiye'nin 200 yıldır devam eden Batılılaşma serüveninin rolünü olumsuz olarak algılayan kesimler mevcuttur. Onlara göre Batılılaşma çabası toplumun ruhunu körelttiği için omurgası olan bir sinemanın meydana getirilmesi sürecinde onulmaz yaralar açmıştır. Çare, yeni bir kavrayışla ulusun ve medeniyetin köklerine dönmekte yatmaktadır. Oysa bu tarz bir çabanın başka muhtemel boşlukları beraberinde getirmesi de kimi zaman söz konusu olabilmektedir. Ortak bir din, dil, medeniyet, ortak kültürel coğrafya üzerinden hareket ederek Avrupa kültürünün ortak egemenliğini kırarak yeni bir egemen anlatı oluşturmak aslında kimi zaman Avrupa oryantalizminin dayattığı dışlayıcı argümanları örtük biçimde kabullenmek anlamına da gelebilmektedir. Bu patikalara girilmediği zaman Türkiye'nin Avrupa kültürünü derinleştiren, çoğullaştıran, zenginleştiren katkılarda bulunması daha mümkün hale gelebilecektir.

Türkiye Sinemasının Batılı Festivallerde Boy Göstermesi

Türkiye Sineması 1934 yılında "Leblebici Horhor Ağa" (Muhsin Ertuğrul) adlı film ile Venedik Film festivaline katıldı ve onur diploması aldı. Bu diploma Türkiye sinemasının yurt dışından gelen ilk ödülüdür (Özgüç, s.13). Benzer biçimde Sabahattin Eyüboğlu ile Mazhar İpşiroğlu'nun "Hitit Güneşi" adlı belgesel kısa filmleri 1956 yılında Berlin Film Şenliğinde Gümüş Ayı ödülüne layık görüldü; aynı ikilinin "Siyah Kalem" adlı kısa filmi bir yıl sonra yine aynı festivalden mansiyon kazandı. Bunu Atilla Tokatlı'nın 1961 yılında "Denize İnen Sokak" adlı filminin Locarno Şenliğinden şeref diploması alması izledi. Ancak iç ve dış koşullar nedeni ile bu başarılar uluslararası dağıtım konusunda bir açılıma yol açmadılar. Türkiye sinemasının Batı Avrupa ile olan festival trafiği özellikle Metin Erksan'ın 1964 yılında Berlin Film festivalinde Altın Ayı ödülünü kazandığı filminden sonra daha yoğun hale geldi. 60'lı yıllarda sinemaya yönelik olarak başlayan bu ilginin oryantalist bir kavrayış bağlamında hat ve geleneksel Türk sanatlarına



aynı zaman diliminde duyulmaya başlanan ilgiye paralellik arzettiğini düşünüyorum (Akay, 138). Ancak Türkiye sineması Batı Avrupanın önemli festivallerinde görünmek ve başarılar imza atmak için Yılmaz Güney'in yetmişli yıllarda ortaya çıkacak ürünlerini bekledi. Yılmaz Güney'i; Erden Kral, Zeki Ökten, Şerif Gören, Ömer Kavur, Tevfik Başer, Tunç Okan, Ali Özgentürk gibi büyük kısmı yetmişlerin ortası ile seksenlerde film üretmiş yönetmenler izledi. Seksenlerde faaliyet göstermiş bu yönetmenler ülke sinemasını dışa açma çabaları esnasında sadece üretim, dağıtım, gösterim koşullarının negatifliği ile değil sansür gibi sorunlarla da uğraştılar. Mesela seksenli yılların ortasına dek bazı filmlerin sansür gerekçelerinde şöyle bir ibare göze çarpmaktaydı. 'Bu film yalnızca yurt içinde gösterilebilir. Yurt dışında gösterilemez'(Burçak Evren, s.272)

“(O senelerde-DZ) yurtdışında gösterilecek filmlerin seçimi ise yine sansür kuruluyla, dönemin siyasi iktidarlarının kültür ile ilgili sorumlularına bırakılmıştır. Ve yıllar yılı, (Dış ülkelerle yapılan-DZ) ikili kültür anlaşmaları gereği yurt dışında Türkiye sineması ‘Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’, ‘Saman Yolu’, ‘Fatihin Fedailer’ ya da ‘Çanakkale Aslanları’ gibi filmlerle temsil edilmiş, bu örneklerle bir ülkenin sineması dünyaya tanıtılmak istenmiştir. Yani Türkiye sinemasının tanıtımı resmi ellece, resmi politika ve anlayışla yapılmış, bunun dışındaki tüm tanıtımlara çeşitli nedenlerle olanak tanınmamıştır’(Burçak Evren, s.272) O dönemde üretilen filmler sayesinde önemli festivallerde görünür olmak, ne yazık ki, dünyada Türkiye sinemasının yaygın ve etkili biçimde dağıtılmasına yol açmadı. Aynı dönemde Türkiye sinemasının popüler ve ticari denebilecek yapıtları ise Türkiye dışındaki izleyicinin beğenisine hitap etmekten uzak ürünlerdi. Seksenli yıllarda kamera arkasında olan yukarıdaki yönetmenlerin ardından doksanlı yılların ortalarında beliren kuşak (Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Semih Kaplanoglu...) aynı şekilde Batı Avrupanın ve Amerikanın önemli festivallerinde Türkiye sineması adına boy göstermeye devam ettiler. Cannes, Berlin, Venedik, Toronto gibi festivaller, Türkiye sinemasının uluslararası sanat filmlerinin dağıtım, satış ağı ile buluşmasını ve sözü edilen yönetmenlerin belli koşullarda Avrupa ve dünyada sinema salon dağıtımına az ya da çok girmesini kolaylaştırdı. Ancak bu dönemde de toplu, sürekli ve yaygın bir uluslararası dağıtım makro düzeyde gözlemlenemedi. Bu olgu, az önce de belirttiğimiz gibi, özellikle sanat filmi kategorisine giren “bağımsız” Türkiye sineması örnekleri için geçerli oldu. Ana akım sinema tablonun içinde yine mevcut değildir. Öte yandan devlet bu süreçte sinemacılara tedricen destek olmakla birlikte bu yardım sürekli, sistematik ve çok boyutlu bir politika biçimine bürünmedi. (“Bağımsız” ibaresinin doksanlarda ortaya çıkan kuşağı tanımlama konusunda problemleri bir kavram olduğuna inanıyorum.

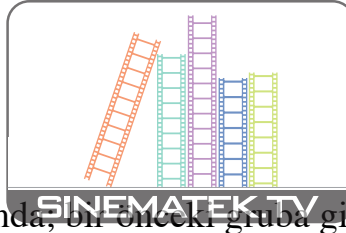


Bu nedenle “bağımsız” sözcüğüne olan ihtiyaçlarımı kısaca belirtip başka bir tanım önermek istiyorum. Doksanlardan itibaren ortaya çıkan genç kuşak, üretim yordamları, finans kaynakları bakımından kimi zaman Ana akım sinemanın izlediği yol ve yordamlarla aynı yörüngeyi izlemektedir. Sözelimi; Zeki Demirkubuz’un “Kader”(2006) filmi ile Abdullah Oğuz’un “Mutluluk”(2007) filminin finansman kaynakları arasında benzer kurumlar (mesela Eurimages) yer almaktadır ve bu durum “bağımsız sinema ve bağımsızlık” tanımı üzerinde yeniden düşünmemizi gerektirmektedir. Öte yandan doksanlı yıllarda ortaya çıkan sinemacıları tanımlamak için ‘bağımsız’ ile birlikte zaman zaman kullanılan ‘genç Türkiye sineması’ ya da ‘yeni Türkiye sineması’ terimleri de sakıncalar içermektedir. Çünkü ‘genç’ ve ‘yeni’ kavramları; bazen seksenlerde üretim yapan Türk yönetmenlerini (Onaran Alim Şerif, s.5-6), kimi zaman da doksanlarda üretim yapan yönetmenleri (Posteki Nigar, s.6) işaret etmek için karışık şekilde kullanılmaktadır. Dolayısıyla açıklayıcı olacağını düşündüğüm bir coğrafi terimi doksanlarda ortaya çıkan yönetmenler grubunu ve sinemayı işaret etme kabiliyeti nedeniyle yazının geri kalanında kullanmaya çalışacağım. Önerdiğim terim “alüvyon” olacak. Coğrafi bir terim olan “alüvyon” doksanlarda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip bazen ayrılmaktadırlar. Bazen farklı bazen benzer tarzlara, üretim, finansman ve dağıtım...vs biçimlerine. sahip bu grubu, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlayacağını düşündüğüm “alüvyon” kavramı bu yeteneği nedeniyle seçilmiştir.)

Öte yandan, Ferzan Özpetek, Fatih Akın, Ayşe Polat, Neco Çelik, Yılmaz Aslan gibi İtalyan ve Alman film endüstrisi içinde film üreten Üçüncü kuşak, çift dilli ve Türk asıllı yönetmenler ise Türkiye sinemasının üretim koşullarından daha farklı koşullarda eser üretmeleri dolayısıyla yazı içinde yer yer atıfta bulunulması gereken bir olguyu ortaya çıkarmışlardır. Üstelik listeye Kanada’da film üreten Türk vatandaşı Hakan Şahin’i, İngiltere’de faaliyet gösteren Erim Metto, Kenan Hüdaverdi gibi Kıbrıs Türk asıllı İngiliz vatandaşı yönetmenleri katmak da mümkündür. Ancak ilgili yönetmenlerin çalıştığı üretim, yapım ve dağıtım, satış koşulları Türkiye sinemasının koşullarından oldukça farklı olduğu için bu yazının ağırlıklı konusunu teşkil etmemektedirler.

Ana Akım Türkiye Sineması ve Uluslararası Görünürlük:

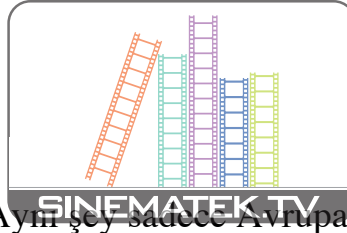
Bu bağlamda; “Ana akım” Türkiye sinemasına dair bir değerlendirme yapmak da elzemdir. Popüler Türkiye sineması yakın ve uzakta geçmişte Türkiye dışına açılmak, dünyada yaygın ve “muteber” uluslararası



dağıtıma girmek konusunda, bir önceki gruba giren “alüvyonik” yönetmenlerin eserleriyle kıyaslandığında ne yazık ki kayda değer bir varlık gösteremedi. Bu durumu, kabalaştırarak ifade edecek olursak, daha çok iç pazarda tüketilmeye yönelik ürünler tasarımlarıyla açıklamak mümkündür. Oysa altmışlı yıllara dek Türkiye sinemasının Ortadoğu pazarına filmler ihraç ettiği ama daha sonraki dönemde bu pazarı elden kaçırdığı bir gerçektir. Aynı şeyi sosyalist blokun çökmesinden sonra ortaya çıkan Türki cumhuriyetlerle olan satış ilişkileri için de seslendirmek mümkündür. Komünist dönem esnasında, bu ülkelere az çok sinema ürünü ihraç edilebilirken, duvarın çökmesinden sonra bu ülkelere Türkiye’den film satılması çok daha ender gözlenen bir olay haline gelmiştir. Nedenlerini kuşkusuz sadece Türkiye sinemasının iç dinamiklerine bağlayamayacağımız bu olgunun dengelerin ne kadar kolay değişebileceğini göstermesi bakımından enteresan olduğunu düşünüyorum. Buna karşılık özellikle doksanlı yılların sonundan itibaren Ana akım Türkiye sinemasının Avrupa’da yerleşik Türk göçmen kitlesine yönelik bir dağıtım ağını oluşturup bu ağı ticari filmler ile gitgide büyütmek konusunda son derece başarılı olduğunu belirtmek lazımdır. Ancak Batılı ülkelerdeki bu görünme biçimi, muteber dağıtım kanalları ile değil, Türk asıllı dağıtımcılar eliyle Türk göçmenlerine yönelik olarak gerçekleşmektedir.

Yeri gelmişken, Ana akım Türkiye sinemasının dışa açılma konusunda denediği bir başka yolu daha zikretmekte yarar vardır. Ana akım Türkiye sinemasının bazı önde gelen temsilcileri özellikle ikibinli yılların başında, Amerikan film şirketleri ile ortaklığa girip bütün dünyada yaygın dağıtıma girecek filmler üretmeyi hedeflediklerini belirten açıklamalarda ve girişimlerde bulunmaktadır. Bu yönelim teorik olarak mümkün gözükmeyle birlikte görünür bir gelecekte Ana akım Türkiye sinemasının böyle bir alanda sistemli, sürekli ve ağırlıklı biçimde varlık gösterebilmesinin uzak bir ihtimal olduğunu düşünüyorum.

Fatih Akın’ın son filmi “Yaşamın Kıyısında”nın (2007) Türk ortağı Ali Akdeniz, Türk Ana akım sineması sözkonusu olduğunda gelişmiş Batı ülkeleri ile ortaklık yapmanın çok da mümkün olmadığını; çünkü Türkiye’deki Ana akım sinemanın gelişmiş Batılı ülkeler için çok küçük olduğunu belirtmektedir (Ali Akdeniz, ags). Nuri Bilge Ceylan Ana akım Türkiye sinemasına ait bir filmin Batı’da dikkat çekebilmesi için Hollywood yönetmenlerinin kullandığı tekniklerden daha farklı bir teknik ve anlatım kullanılması gerektiğini belirtmektedir. “Zhang Yimou’nun “Hero” adlı filminde Amerikalı yönetmenlerin filmlerinde olmayan başka birşey vardı” (Ceylan, ags). Bu bağlamda, ticari mantıkla üretilecek bir Türk filminin yurtdışında yaygın dağıtıma sokulmasından ziyade; ‘yurtdışında ticari şans’ olan bazı Türk filmlerinin Batılı ülkelerde “yeniden çevrimlerinin” görece olarak daha gerçekleştirilebilir bir ihtimal



olduğu ileri sürülebilir. Aynı şey sadece Avrupa ülkeleri için değil, coğrafi, tarihi bakımdan yakın bağların bulunduğu Ortadoğu ülkeleri için de söz konusu olup olamayacağını değerlendirecek güncel veriler ne yazık ki fazla değildir. Türkiye sinemasının seksenli yıllara kadar Ortadoğu ülkeleri ile sinema üretimi ve dağıtımı bakımından, günümüze göre çok daha yoğun, ciddi bir ilişki içinde olduğunu az önce belirtmiştik. Ancak doksanlı yıllarda Mısır ile yapılan bir ortak yapım dışında (“Mumya Firarda” – Erdal Murat Aktaş-2002); Ortadoğu ülkeleri ile kayda değer herhangi bir başka ortak yapım girişimi ne yazık ki gözlemlenmiş değildir. BKM’nin Kürt asıllı Iraklı yönetmen Hineer Salem’e ikibinli yılların ilk yarısında ortak yapımcı olarak verdiği destek bu alandaki ender girişimlerin arasındadır.

Türk Ana akım sinemasının yurtdışına açılmasını sağlayacak önemli yollardan biri Türk finansmanının Asya, Avrupa veya ABD’deki benzer mantıkla üretim yapan şirketlere akmasını sağlamaktan ya da büyük Hollywood şirketleriyle ortaklıklar üretmekten geçtiğini düşünenler de vardır. Bu tip girişimlerin ilkel örnekleri, Türk sinema tarihi içinde 1972-84 yılları arasında genellikle İtalyan ortaklarla çekilen ve dış pazarlara sürülen düşük bütçeli janr sineması ürünleri biçiminde karşımıza çıkmıştır. Ne var ki macera, seks, komedi filmleri biçiminde beliren bu üretim Türk ortak yapımcılara ciddi denecek bir maddi ve manevi getiri sağlamamıştır (Kaya Özkaracalar, s.145).

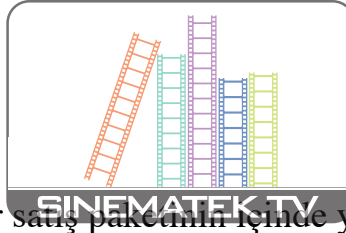
“Çünkü bu filmlerin Türklerle gerçekleştirilmiş ortak yapımlar oldukları gerçeği, Türk oyuncu ve yönetmenlerin adlarını sık sık filmlerin künyelerine almayan ya da yalnızca ‘İngilizceleştirerek’ alan dağıtımcılar tarafından yabancı izleyicilerden gizlenmiştir. Çünkü bu filmlerin Türklerle ortak yapım olarak gerçekleştirilmiş olmasının onların piyasa değerini düşüreceği düşünülmüştür. Ancak her ne kadar Türklerle ortak yapım olmaları piyasa değerlerini azaltacak bir olgu olarak görülse de Türkiye’de çekilmiş olmaları standart Oryantalist imajlardan istifade etmelerini sağladığı için piyasa değeri sağlayan bir işlev görmüştür. Öte yandan aynı filmler Türkiye’de iç pazara sunulduklarında ise yabancılarla ortak yapımlar oldukları gerçeği piyasa değerlerini artıran bir unsur olarak vurgulanmıştır.(Özkaracalar, s.145)”

Yabancılarla yapılan ortaklıkların bir başka örneği, önceki yıllarda özellikle Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu Atatürk’ün hayatını konu edinen projeler için denenmiştir (Giovanni Scognamillo, s.107, 201-2). Yabancılarla (Özellikle Batı Avrupa ve Amerikalı yapımcılarla) gerçekleştirilmesi planlanan Atatürk projelerinin önümüzdeki dönemde yeniden ortaya çıkma ihtimallerinin güçlü olduğu benim de içinde bulunduğum birçok insanın ortak kanısıdır. Konusu Atatürk olmayan benzer ortak yapım örneklerinden biri, 2004 yılında Twentieth Century Fox’un Türkiye’deki partneri olan Özen film’in ABD pazarından gelen



bir yapımcıyla beraber, “Gılgamış” adlı proje için kaynak tahsis etme girişimi sayesinde belirlemiştir. Ancak, bu film ortaklar arasındaki ihtilaflar nedeni ile gerçekleşmemiştir. (Konumuzu direkt ilgilendirmemekle birlikte bu tür uluslararası ortaklıkların gerçekleşmesini zorlaştıran şeyleri; gümrük mevzuatının bürokratik bakımdan karmaşıklığı, Türkiye’deki vergilerin yüksekliği, yurtdışından geliniyorsa çekim izni için değişik mercilerden yasal izin alma zorunluğu şeklinde kabaca ifade etmek mümkündür.)

Yukarıdaki durum, “alüvyonik” Türk filmlerinin yurtdışında nasıl karşılandıkları üzerine eğilmemizin gerekliliğine bir kere daha işaret etmektedir. Bu konuya geçmeden önce çok kısa olarak “alüvyonik” ve Ana akım kategorisine giren Türk filmlerinin iç piyasada karşı karşıya kaldığı iç finansman konusu üzerine birkaç gözlemimi paylaşmam gerekmektedir. Yazının konusu Türkiye sinemasının iç dinamikleri olmamakla birlikte bu konudaki eksik bir bilginin bizi alüvyonik sinemanın dışa açılma konusundaki eğilim ve yaklaşımlarını tam manasıyla anlamamak gibi bir duruma sürüklemesi tehlikesi vardır. Önce her iki kategoriye giren filmlerin (tanıtım giderlerini ve kopya maliyetlerini de hesaba katacağımız) ortalama bütçelerini ayrı ayrı incelemeye başlayalım. Alüvyonik Türkiye sineması örneklerinin ortalama maliyetinin 400.000 euro olduğunu ileri sürmek gerçekçi bir saptamadır. Bu rakam projenin gereksinimlerine göre 1.000.000 euroya dek yükselebilmektedir. Öte yandan Ana akım Türkiye sinemasına ait örneklerin bütçeleri ise ortalama 1.000.000- 1.500.000 eurodan başlamakta ve 2.000.000 euroya dek tırmanabilmektedir. Az evvel sözü edilen gruba giren “alüvyonik” eserlerin Türkiye’deki salon hasılatları, ortalama 30.000 seyirci civarına ulaşabilmektedirler. Oysa Ana akım kategorisine giren Türk filmlerinin seyirci ortalaması 1.000.000- 1.500.000 kişi civarındadır (Yapımcının bir filmde kazanacağı para, bir seyircinin getireceği ortalama kazanç düşünülerek ortalama biçimde hesaplanabilir. Bir sinema salon seyircisinin, doksanlı ve ikibinli yıllarda, filmin yapımcısına yaklaşık bir dolar gelir getirdiği tahmininde bulunmak mümkündür). Ana akım sinemanın gişe başarısı bakımından tavanı olan “Kurtlar vadisi-Irak” (Serdar Akar- 2006) adlı film, 4.256.567 civarında seyirciye ulaşmıştır. “Alüvyonik” kategorisine giren grubun sinema salon seyircisi anlamındaki tavanı 150.000- 200.000 kişi civarındadır: ”Küçük Adam, Büyük Aşk” (Handan İpekçi-2002), “Filler ve Çimen” (Derviş Zaim-2001), “Hoşçakal Yarın” (Çelik, 1998) bu tavanın örnekleri arasında yer almaktadır. Türk özel televizyon kanalları Ana akım, popüler Türkiye sineması ürünlerinin bazılarında, 400.000 – 600.000 usd civarında meblağlar öderken “alüvyonik” kategorisine giren filmleri genellikle ya satın almamakta ya da onlarla ender olarak ilgilenmektedirler. Ender ilgilenilen durumlar, “alüvyonik” filmlerin popüler, ticari bir filmin



lokomotif teşkil ettiği bir satış paketi için yer alması ya da kendinden medyada yoğun biçimde bahsettirmesi halinde belirlemektedir. Bu satırların yazarı, Türkiye'nin en önemli özel kanallarından birinin başında bulunan bir genel müdürün 2006 yılındaki bir panelde; "Cannes'te başarı gösteren bir film, bizim (Türk Televizyonlarının-DZ) satın alma politikamız değerlendirildiğinde, muhakkak kaale alınması gereken bir film değildir. Satın almamızı sağlayacak en önemli şey, bir filmin Türk izleyicisi nezdindeki popülaritesidir" dediğini iştmiştir. Öte yandan resmi Türkiyedeki TV kanalının "alüvyonik" ürünlere ödeyebildiği ortalama miktar 15.000 euro civarındadır. Fakat her ürünün bu satış ve gösterim çarkına giremediğini, 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 kontgerilla ilişkilerini konu edinen "Filler ve Çimen" (2001) ve Kıbrıs sorununa yoğunlaşan üçüncü filmim "Çamur" (2003) bu konumdaki filmlere göstereceğim iki örnektir.

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığının ikibinli yılların ilk yarısında gözlenen sinemaya daha diri kaynak aktarma kararı; (ki bakanlığın her bir filme katkılarının ortalama 200.000 -300.000 YTL (100 000-150 000 Euro) civarında seyrettiği söylenebilir) olumlu bir gelişme olmakla birlikte, halihazırda çeşitli uygulama ve bürokrasi sorunları sözkonusudur. Kaldı ki bu "diri" katkının dahi artan bütçeler karşısında çok önemli olmadığı görüşü çeşitli yapımcılar tarafından daha sıklıkla dile getirilmektedir. Ülkedeki sponsorluk bilinci ve kurumu, eğer ortada şahsi ilişkiler sözkonusu değilse, biçim ve içerik açısından risk alan eleştirel, alüvyonik projeleri destekleyecek yapıda ne yazık ki bulunmamaktadır. Hiçbir zaman sistematik ve garantili bir kaynak olarak değerlendirilemeyecek olan festivallerden gelen para ödülleri de (üretim için önemli bir finansal temel teşkil etmekle birlikte) az evvel bahsettiğim belirsizlik nedeni dolayısıyla hesaba katılması gereken sabit bir değişken olarak addedilememektedir. Dolayısıyla "alüvyonik" Türkiye sinemasının önündeki iki finansman seçeneğinin muhtemel öteki seçeneklere nazaran daha baskın hale geldiği gözlenmektedir. Bu baskın seçeneklerden ilki, üretim süreci esnasında olabildiğince küçülmeye çalışmak biçiminde belirlemektedir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu'nun kendi ekipmanlarını kullanarak küçük ekiplerle, kendilerine ait mekanlarda, yakınlarını ve amatörleri projeye dahil ederek kotardıkları projeleri bulunduğunu biliyoruz. Derviş Zaim, o dönemin filmleri arasında bu yöndeki ilk örnek olarak gösterilen Tabutta Rövaşata (Asuman Suner, s. 37, 42) adlı filmini ve ikinci filmi (Filler ve Çimen) gerilla, yarı gerilla tarzında çekmiştir.

Öte yandan, Alüvyonik sinemacılar için ikinci üretim seçeneği kaynak arayışı için dış ülkelere açılmak şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Hatta



üretim yöntemi kimi zaman bu iki modelin sentezine de dönüşebilmektedir. Dolayısıyla “alüvyonik” sinemanın dinamiklerini incelerken dış ülkelerdeki finansman, dağıtım, satış ilişkilerin ele alınması bir kere daha önem kazanmaktadır.

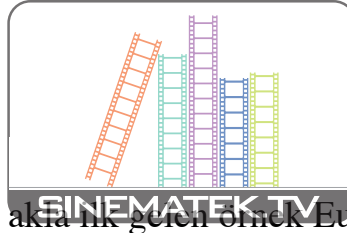
Türkiye Sinemasının Dış Finansmanının Arka Planı:

“Alüvyonik” Türk Filmlerinin Avrupa ve Amerika’da Finansman Sağlayabileceği Kaynaklar:

Aşağıda sıralamaya çalıştığım kaynaklar hiç kuşkusuz “Alüvyonik” Türkiye sinemasının geçerli tek finansman kaynakları olarak değerlendirilemez. Sinemaya Türkiye dışından gelen bu kaynaklar alüvyonik kategorisine giren filmlerin gerçekleştirilmesinde büyük etken olmakla beraber az evvel bahsettiğim gibi “alüvyonik” filmler için başka üretim metodlarının varlığından bahsetmek mümkündür. Bu metodları, şahsi kaynakları kullanmak, ülke içinde ortaklıklar, işlikler kurarak filmleri piyasanın yanında ya da dışında; çok düşük maliyetlerle üretmek biçiminde ifade edebiliriz. Reha Erdem gibi reklam alanında faaliyet göstererek filmleri için kaynak yaratmaya çalışan isimleri bu noktada hatırlamak gereklidir. Ancak Erdem sözünü ettiğim öz kaynak kullanma yöntemini sadece, “Kaç Para Kaç” (2000) adlı ikinci filmi için uygulamış, öteki filmleri için Fransız kurumu CNC’den, TC Kültür Bakanlığında, Eurimages’den, Amerika kaynaklı Global Foundation’dan destekler almıştır. Birçok üretim yöntemini birarada barındıran “alüvyonik” Türkiye sinemasının herhangi bir manifestodan doğmamasının, çok net kurallara, yordamlara bağlı olmamasının bu tip bir geniş üretim yelpazesinin oluşması üzerinde etkili olduğu kanısındayım. Üretim yöntemlerindeki bu esneklik kimi zaman Ana akım sinema ve alüvyonik sinemanın aynı finansal kaynaklardan yararlanmasına yol açabilmektedir. Örneğin popüler filmler veya değişik formatta TV yapımları üreten Plato, Filmacass, Med Yapım, ANS gibi önemli yapım şirketleri, “alüvyonik” sinemanın yapımcılarına benzer biçimde Eurimages’dan, TC Kültür Bakanlığında destek alan şirketlerin arasında yer alabilmektedirler Ya da “alüvyonik” gruba girebilecek filmler üreten bir isim kariyerinin belli bir döneminde Ana akım türden filmlere el atabilmektedir. Serdar Akar gerilla tarzında ürettiği “Gemide”(1998) ve “Maruf”(2002) adlı filmlerinin yanısıra, merkezdeki iki yapım şirketi ile “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar”(2000) ve “Kurtlar Vadisi-Irak”(2006) gibi ticari boyutu olan iki filmi (yine Ana akım sinema alanında boy gösteren iki yapım şirketinin yapımcılığında) üretmiştir. Bu tip örnekler en başta da değindiğim gibi “bağımsız” sözcüğünü problematik hale getiren olgular arasındadır.

Eurimages:

“Alüvyonik” ya da “Ana akım” kategorisine giren Türk filmlerinin Avrupa’dan sağlayabilecekleri muhtemel finansman kaynaklarının ne



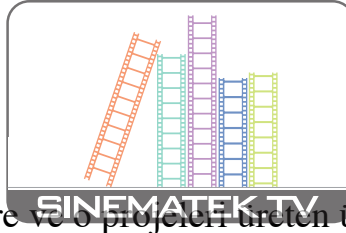
olduğu sorulduğu zaman akla ilk gelen örnek Eurimages olmaktadır. Eurimages 1988 yılında kurucu oniki Avrupa Konseyi ülkesi ile (Avrupada'daki ortak yapımları desteklemek üzere faaliyete başlayan) ve ilgili üye ülkelerin kültür bakanlıkları tarafından desteklenmekte olan Avrupa Konseyine bağlı bir kurumdur. Türkiye 28.02.90 tarihinde fona onsekizinci üye ülke olarak katılmış ve o tarihten bu güne dek yüzün üzerinde Türk filmi Avrupa ülkeleri ile ortaklıklar kurarak fondan finansal destek almayı başarmıştır. Konumuz açısından önemli olan nokta; Türkiyeli yönetmenlerin büyük çoğunluğunun değişik görüş, tür, konu, artistik yapı ve biçime sahip farklı projeleriyle bu fondan destek almayı başarmalarıdır. Konuştuğum birçok yönetmen istatistik bakımdan gözlenen bu “olumlu” gelişmeyi yorumlarken neticeyi Türk projelerinin enerjisine ve Türk temsilcilerin toplantılardaki aktifliği ve öteki üye ülke temsilcileri ile efektif şekilde iletişim ağı kurabilme becerisine bağlamışlardır. Eurimages Türkiye içinden kaynak sağlama ihtimali zayıf olan bazı Türk projelerinin gerçekleştirilmesinde önemli rol oynamak gibi bir işlevi de yerine getirmiştir. Çeşitli nedenlerle çekimi ertelenen “Palto” (Kutluğ Ataman-1997) adlı proje ile “Güneşe Yolculuk” (Yeşim Ustaoglu -1997), “Büyük Adam Küçük Aşk” (Handan İpekçi-2003), “Eve Dönüş” (Ömer Uğur-2006) “Hoşçakal Yarın” (Reis Çelik- 1998), “Usta Beni Öldürsene” (Barış Pirhasan-1997), Çamur (Derviş Zaim-2006) gibi filmler buna örnek gösterilebilir. Zikredilen filmleri, konuları, stilleri nedeni ile iç pazardan finansman yaratma güçlüğü çekebilecek filmler kategorisinde değerlendirebiliriz. Yakından bakıldığında görüleceği üzere, bu örnekler Kıbrıs, Kürt sorunlarının, askeri darbelerin daha farklı ve eleştirel bir perspektifle tartışıldığı sanat sineması örnekleridir. Reis Çelik “Eğer Eurimages desteği olmasaydı ‘Hoşçakal Yarın’ adlı filmini gerçekleştiremeyeceğini” belirtmektedir (Çelik, Şahsi Görüşme, İstanbul, 13.02.07). Benzer bir argümanı “Güneşe Yolculuk” için Yeşim Ustaoglu da belirtmektedir. Eurimages desteği alan Türkiye sineması örneklerinin festivaller ve dağıtımcılar nezdinde daha dikkatle takibedildiği de Eurimages’in muhtemel katkıları sözkonusu olduğunda vurgulanması gereken bir başka olumlu konudur. Reis Çelik “İnat Hikayeleri” adlı filminin festivallere tanıtımı esnasında Eurimages’in kolaylaştırıcı etkisinin yüksek olduğunu ve festival sürecine olumlu etkide bulunduğunu anlatmıştır (Çelik, ags).

Eurimages sözkonusu olduğu zaman söylenebilecek ikinci şey, Türkiye’den kaynaklanan projelerin daha çok Balkan ülkeleri ve orta Avrupa ülkeleri ile ortaklık kurmayı tercih ettikleri biçimindeki gözlemdir. Bu olgu yönetmen ve yapımcılar tarafından pragmatik nedenlere bağlanmaktadır. Çünkü sinema endüstrisinin daha gelişmiş olduğu Avrupa ülkeleri ile yapılan her ortaklık, hem zaman açısından daha fazla süre beklenmesini gerektirmekte; hem de ortak olan Avrupa



ülkesinden proje için çıkacak miktarda finansal katkının belli bir bölümünün, ilgili Avrupa ülkesinde harcanmasını ön şart olarak ileri süren kota problemlerini gündeme getirmektedir. Gelişmiş Avrupa ülkelerinin kurumlarının sinema projelerini desteklerken ön şart olarak ileri sürdükleri; projeye yapılacak finansal katkının belli bir bölümünün projeye taraf olan ilgili Avrupa ülkesinin içinde harcanmasının şart koşulduğu türden kota problemlerinin aşılabilmesi, bazen Türkiye sineması örneklerinin yapım aşaması için oldukça güçlükler yaratmaktadır. İşte böylesi durumlar Türk yapımcılarını Avrupa'dan ortak ararken Balkan ve orta Avrupa ülkelerinin yapımcılarını daha fazla tercih etmeye sevketmiştir. Bu tercihte coğrafi yakınlık, tarihte sinema alanında işbirliği geleneğinin varlığı, iş yapma zihniyetinin benzerliği gibi faktörlerin de kısmen etki ettiği ileri sürülebilir. Araştırıldığı zaman farkına varılacağı üzere, Türk Yunan ortak yapımlarının tarihi 1933 yılına dek gitmektedir; "Fena Yol" (Muhsin Ertuğrul-1933) Türkiye sinemasının tarihindeki ikinci ortak yapımıdır (Agah Özgüç, s.12). Ancak pragmatik sonuçlara yol açan bu tarz yönelimler, projenin serpilmesi esnasında bazı diri yolların daha en başından kapanmasını beraberinde getirmektedir. Eurimages, şartnamesi gereği bir proje için ortak başvuruda bulunan ülkelerin kendi iç pazarlarından bütçenin önemli bir kısmının tedarik edilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu şartname gereği, Türk projesinin ortağı eğer Avrupanın sinema endüstrisi gelişmiş bir ülkesinden gelmiyorsa, ortadaki vaziyet gelişmiş ülkenin önemli sayılabilecek TV ve dağıtım kanalları ile işin başından itibaren ilişkiye geçilmemesi anlamını taşıyacaktır. Gelişmiş Batı Avrupa ülkelerinin TV kanallarına göreli olarak daha az film satmak, ilgili Batı Avrupa ülkelerindeki dağıtım ağlarına daha az girmek vs biçiminde sonuçları olan bir olgudur bu. Durumdan kaynaklanan çarpan etkisi; Türk filmlerinin dünyanın değişik yerlerinde boygösterme sıklığını olumsuz biçimde etkilemektedir.

Balkan ülkeleri ve Orta Avrupa ülkeleri ile ortaklıklar kurmanın bir başka etkisi de Eurimages'dan sürekli olarak hep aynı dilim içinde seyreden finansal destek miktarından faydalanmak biçiminde zuhur etmektedir. Bu dilim kabaca, Türkiye sineması için 190.000 euro civarından başlamakta tavan olarak 320.000 euroya kadar uzanmaktadır. Eurimages içinde 320.000 euroyu aşan bir destek (ki bu rakama ulaşan bir destek sadece bir defa görülmüştür, "Yazı Tura" (Uğur Yücel -2003)) henüz Türkiye sineması için sözkonusu olmamıştır. Oysa aynı tavan, belli koşullarda 400.000- 750.000 euro arasında destek gören Batı Avrupa ülkelerinin kimi projeleri için sözkonusu değildir. (Eurimages'in üye ülkeler arasında kaynaklarını nasıl dağıttığına dair dağıtım politikalarının incelenmesi bu yazının temel amacı olmamakla birlikte, az evvel bahsettiğim Türkiye sinemasının 320.000 euro'luk tavanını aşamamasına dair görüngünün

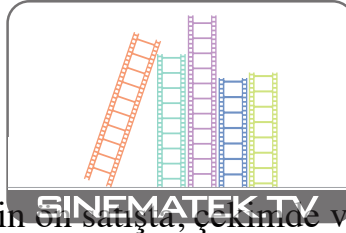


temel nedeninin, projelere ve o projeleri üreten ülkelerin sinema endüstrilerinin gelişmişlik düzeyine bağlı olarak değiştiğini söylemek mümkündür. Açıkçası Türk projeleri için şimdilik ortalama 200.000 – 250.000 euro'luk, (en fazla 320.000 euro'luk) bütçelerin tahsis edilmesi Türkiye sinema endüstrisinin cılızlığı ile açıklanabilecek bir konudur. Endüstrinin daha büyük projeleri üretecek olgunluğa erişip rüştünü ispat etmesi halinde bu rakamın sıçrama yapacağı öngörüsü yapımcılar tarafından örtük biçimde ifade edilmektedir. Ancak ufukta böyle bir atılımın belirmesi, gerek alüvyonik, gerekse Ana akım Türk projeleri için pek mümkün değildir. Üçüncü kuşak Türk asıllı Alman yönetmenlerin Alman film endüstrisi içinde gerçekleştirecekleri projelerinin gelecekte bu söylediğim eğilime istisna teşkil edebilecek örnekleri oluşturması beklenebilecektir.)

Son olarak Türkiye'den Eurimages'a yöneltilen eleştirilere bakmakta yarar vardır. Eleştirilerin başında, kurumdaki karar alma sürecinin, kimi zaman estetik ve yapıma dair kriterlerden ziyade ülkeler arası gruplaşmalar sonucunda ortaya çıkan güç dengeleriyle belirlendiği olgusu gelmektedir. Konuştuğum insanların bazıları Eurimages'a üye ülkelerin sayısının artması ile (şu anda 32 üye ülke sözkonusudur) gruplaşma ve lobicilik faaliyetlerin ağırlığının esas kriterlerin önüne geçebileceğine dair kaygılarını belirtmişlerdir (Çelik, ags). Semih Kaplanoğlu 2006 yılında İstanbul Film festivali bünyesinde yapılan "Köprüde Buluşmalar" adlı proje geliştirme toplantılarından birinde, Eurimages tarafından reddedilen bir projesinin varlığından bahsetmiş ve o toplantıda hazır bulunan Eurimages delegelerinin önünde yukarıdakine benzer bir soru sorarak Eurimages bünyesindeki proje seçim kriterleriyle ilgili kaygılarını belirtmişti.

Yabancı TV Kanallarına Film Satışı:

Türk "alüvyonik" sinemasının Eurimages dışında yararlanabileceği kaynakların ne olduğu sorulduğu zaman verilecek cevaplardan bir başkası da yurtdışı televizyonlara satış biçiminde ortaya çıkmaktadır. Türk yapımcısının projesini Avrupanın veya dünyanın gelişmiş ülkelerindeki TV kanallarına (mesela, Fransız, Alman, İtalyan, İsviçre, İspanyol, Japon TV kanallarına) ön satış sayesinde, projenin çekimine fiili olarak başlamadan önce satabilmesi mümkün olmakla beraber ender rastlanan bir olgudur. Böylesi bir satışın gerçekleşmesinin projenin sahibi olan Türk yönetmenin özellikle festival ve dağıtım kariyeri ve şahsi bağlantıları ile yakın ilgisi olacağı açıktır. Ulusal ve uluslararası gündem, ülkenin dünyadaki genel algısı gibi değişkenlerin bu süreci az ya da çok etkileyebileceği de tahmin edilebilir. TV ön satışı için başarıyı belirleyen bir başka faktör, TV kanalının bulunduğu Avrupa ülkesinde konumlanmış ortak yapımcının gücü ve ilişkileridir. TV kanalının bulunduğu ülkenin içinde faaliyet gösteren ortak yapımcının TV nezdindeki kredibilitesi ve



saygınlığı, Türk projesinin ön satışta, çekimde veya çekim sonrası işlemleri esnasında kabul edilmesinde tayin edici önemdedir. Bu gerçekleşmediği takdirde yapılan şey filmin bittikten sonra yabancı TV kanallarına satılmaya çalışılması şekline bürünmektedir. Bitmiş filmleri satmak için son yıllara kadar yapılagelen şey ise Cannes film festivali esnasında filmlerin Türk standında bir kopyalarının, afişlerinin yer almasına çalışmanın çok ötesine gidememektedir. Bu tür bir yordamla bugüne dek yurtdışına film satılmadığını belirtmemiz gerekiyor. Tefik Başer 86 yılından beri uluslararası festivalleri dolaştığını, ne var ki 26 yıldır sistematik faaliyet gösteren bir Türk stand'ına rastlamadığını anlatmakta ve satışın düzgün organizasyon ve satış kültürü ile yapılmasının satış başarısı için önemli bir şart olduğunu belirtmektedir. Başer aynı konuda geçmişte yaşadığı bir deneyimi şöyle aktarıyor: “Atıf Yılmaz (Türk yönetmen-DZ), bana filminin kasedini yolluyordu. Şu filmi, ‘ZDF’ye satar mısın?’ diye kasedini gönderiyordu. Oysa böyle olmaz dış satış.”(Başer, ags). Türk Yönetmen, Reis Çelik geçmiş deneyimlerinden hareket ederek ön satış sürecinde projenin ciddiye alınacak şekilde değerlendirilebilmesi için yabancı ülkenin TV’indeki karar verici konumdaki insanlarla önceden şahsi ilişki kurulması gerektiğini, aksi takdirde projenin hakkıyla değerlendirilemeyeceğini düşündüğünü belirtmektedir (Çelik, ags). Çelik yabancı TV kanallarının gerek gördüğü ön satış konusunda gereken tüm prosedürlerin hakkıyla uygulanması halinde hangi tür Türk projelerini satın alabileceklerini sorduğumuz zaman şu yanıtı veriyor:

“Çok az proje satılıyor yurtdışına. Yurtdışında önyargı var. Şimdiye kadar aldıkları filmlere bakıldığı zaman Türkiye’deki siyasi problemleri Batı gözlüğüne en yakın işlemiş filmlere rağbet gösterdiklerini anlıyoruz.... “Mülteci” adlı yeni filmimin ön satışını yapmak için Alman WDR TV kanalına başvurduğum. Sıcak bakmadılar. Sebep? Ben tahmin ediyorum. Almanya ve Avrupadaki göçmen politikalarını sert biçimde eleştiren bir film olduğu için reddettiler diye düşünüyorum... Avrupa kendi gözlüğü dışında bir şeyi görmekte pek istekli davranmıyor”(Çelik, ags)

Öte yandan yapımcı Ali Akdeniz Batı’nın TV alımı ya da daha başka destekleme süreçleri esnasında, politik filmlere ağırlık verdiği yolundaki argümanın yetmişli, seksenli yıllar için sözkonusu olabileceğini belirtmektedir.

“Batı’nın tıkanmışlığından dolayı bireyi anlatan filmlerin de şansı olabilmektedir. Nuri Bilge Ceylan insanı anlatıyor. Özgün ve yeni bir şey söylüyor. Bu neden dolayısıyla Batılılara ilginç geliyor olabilir”(Ali Akdeniz, ags).

Reis Çelik filmini TV kanalına satmak için Alman ve Fransız satıcılar nezdinde girişimde bulunduğu zaman karşı tarafın “ön satışın



kolaylaştırılması için filmin daha proje aşamasında iken kendilerine gelinmesi gerektiğine” dair yorumu ile karşılaştığını anlatmaktadır (Çelik, ags). Bu durum ise Türk yönetmen açısından tavuk-yumurta ikilemine benzer bir ikilemin doğmasına yol açmaktadır. Daha önce filmi dağıtılmamış bir Türk yönetmenin projesini, yabancı alıcıların ön hazırlık esnasında satın alması cılız bir ihtimaldir. Dolayısıyla muhtemel alıcıların satın almak için filmin nihai halini beklemeleri daha rasyonel bir eğilim haline gelmektedir. Oysa film bittikten sonra satış için başvurulduğunda ise, Türk yapımcılara gelen yanıt çoğunlukla ön satış esnasında kendilerine başvurulması halinde projenin satış şansının daha fazla olacağı şeklindedir (Çelik, ags). Son yıllarda Avrupa’daki kalburüstü TV kanallarının ekonomik şartlar nedeniyle eskiye nazaran bütün yabancı yapımlara daha soğuk yaklaşmaya başladıkları gözönüne alındığı takdirde, yabancı TV’ler nezdinde yapılacak muhtemel girişimlerin başarısı için eskiye nazaran daha az umutlu olmanın gerektiği görülecektir. Yabancı TV’lerin Türkiye sinemasına olan ilgisine dair gözlemlediğim en sıradışı olaylardan biri 2001 yılında bir Japon TV yapımcısının proje arayışı için Türkiye’ye gelmesi ve önemli addettiği Türk yönetmenleri teker teker dolaşıp yatırım yapabilecekleri uygun projeleri olup olmadığını sormasıydı.

Türkiye sinemasının yurtdışındaki önemli TV kanallarından sağlayabileceği desteğin ne miktarlara ulaşabileceği sorusu, az evvel belirtildiği gibi, projeye, projenin hangi şartlarda TV kanalına sunulduğuna, ortak yapımcının enerjisi, ilişkileri ve prestijine göre değişebilmektedir. Ancak geçmiş deneyimler ışığında kabaca söylemek gerekirse bu rakamın ilk satış için ortalama 100.000-150.000 euro civarlarında gezinmesini beklemek gerçekçi bir öngörüdür.

Eurimages hususundan bahsederken kotaların yapımın gerçekleştirilmesi açısından “başağırtıcı” yanı vurgulanmıştı, aynı şeyin yurtdışı TV satışı için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Son olarak şu saptamayı da eklemek gerekiyor. Ana akım Türkiye sineması az evvel zikredilen yabancı TV kanalları ile olan ilişkilerinde şu ana dek göze çarpan bir başarıyı ne yazık ki yakalayamamıştır. Bu durum, muhtemelen finansman stratejilerinde “pratiklik bakımından” böyle bir yola pek az yer verilmesi, bu tip bir dışa açılma geleneğinin Ana akım Türkiye sineması nezdinde fazla gelişmemesi ile açıklanabilecek bir husustur. Ek olarak Türk seyircisinin beğenisi ile yabancı TV karar vericilerinin beğenisi arasındaki muhtemel mesafe de bu yolun fazla zorlanamama nedenleri arasında sayılabilir. Sözelimi; Türk eleştirmenleri tarafından takdir gören ama aynı zamanda halk nezdinde popüler filmler de gerçekleştirilmeye çalışan Yavuz Turgul, Çağan Irmak gibi önemli ve saygın isimler, yurtdışı mecra içinde önemli sayılabilecek bir satışı gerçekleştirebilmiş konumda değildirler. Bu durumun temel



nedenlerinden bir tanesi, filmlerinin önemli uluslararası festivallerin programına dahil edilmemiş olmasıdır. Yavuz Turgul'un filmografisi içinde bu anlamda en istisnai filmi "Muhsin Bey"(1987) adlı yapıtıdır. "Musin Bey" San Sebastian film festivalinde jüri özel ödülü kazanmış olmasına rağmen ne yazık ki görünürlük sağlayacak bir uluslararası dağıtıma kavuşamamıştır.

Fonlar:

Eurimages ve TV kanallarının yanısıra, üçüncü olarak; yurtdışında, özellikle Batı Avrupa ve Amerika'da bulunan bağımsız fonlar, Türk "alüvyonik" sinema sanatçılarının yapımın çekim öncesi, çekim, çekim sonrası, dağıtım gibi değişik aşamalarında yararlandıkları kaynakların arasında sayılabilir. Bu fonlar (Üçüncü Ülke sinemalarına verdiği desteğini bir süre önce azaltmış olan Hollanda kökenli Hubert Bals, faaliyetlerini durdurmuş olan İsviçre kaynaklı Montecinema Verita, ötekilere nazaran desteğe devam eden Alman orijinli World Cinema Fund gibi fonlardır.) ortalama 10.000 eurodan başlayıp 30.000 euroya kadar uzanan mütevazı miktarlarda kaynak tahsisinde bulunmakla beraber saygınlıkları ve seçilmiş projeyi önemli platformlara, büyük festivallere ve ilişki ağlarına taşımaları gibi sebepler nedeni ile son derece değerli ve efektif etkiler yaratabilme kapasitesine sahiptirler. Sözgelimi bu fonlardan desteklenmeye hak kazanmış bazı projeler, daha çekime başlanmadan otomatik olarak önemli bir festivalde gösterilmeye hak kazanabilmektedirler("Bulutları Beklerken"(Yeşim Ustaoglu). Bu tip fonlardan yararlanan Türk sinema sanatçılarının çoğunlukla doksanlı yılların ortalarından sonra beliren "alüvyonik sinema" kuşağı olduğunu belirtmemiz lazımdır.

Bu tip fonlar, Türkiye sinema sektörü içinde finanse edilmesi zor; eleştirel, ticari olmayan bazı yapımların, kadın ve gay yönetmenlerin desteklenmesi bakımından Türk sinema sektörünün enerjisini yükseltmişlerdir. Kürt, Kıbrıs, askeri darbe, cinsiyet ilişkileri, eşcinsellik sorunlarını tartışan "Güneşe Yolculuk", "Fotoğraf", "Palto", "Hoşçakal Yarın", "Lola and Billy The Kid", "Çamur", "Gitmek", "Fırtına" gibi projeler bu tip fonlardan yararlanma imkanı bulmuşlardır. Keza sanat sineması niteliğiyle sivrilen ve yine finans kaynağı konusunda iç pazarda muhtemelen güçlüklerle karşılaşacak olan "İklimler", "Uzak" (Nuri Bilge Ceylan), "Bal" (Semih Kaplanoglu), "Tatil Kitabı" (Seyfi Teoman) gibi bazı filmler ile ilk filmini yapmaya çalışan Kazım Öz, Hüseyin Karabey, Seyfi Teoman, Belma Baş gibi genç isimler aynı tür fonlardan faydalanmışlardır.

Ancak bu tip fonların projelerin biçim ve içeriğine dair değerlendirme kıstaslarının ne olduğu konusunda Türkiye'de bazı kuşkular sözkonusu olagelmıştır. Bu noktada sözü edilen fonlardan yararlanmak için bütün dünyadan başvuran proje sayısının hayli kabarık olduğunu, ortada



uluslararası alanda cereyan eden çok büyük bir rekabetçi ortamın sözkonusu olduğunu ve bu yarışmacı ortamın parçası olarak pek az sayıda Türk projesinin, beklendiği üzere, fonlarca kabul gördüğünü belirtmemiz lazımdır. Üstelik son beş yıla baktığımız zaman Türk filmlerine verilen destekte nispi bir artış olduğundan bile bahsedilebilir. Yine de bu durum fonların Türk projelerine yönelik değerlendirme kıstaslarıyla ilgili başka soruların sorulmasını engellememelidir kanısındayım. İçeriğe dair bu tip bir gözlem yazar ve senarist İlhami Algör tarafından şöyle anlatılmaktadır:

“2006 kışında 4-5 günlük bir atelye çalışması idi.

yurt dışında belgesel film projesi sunumlarının nasıl işlediğini öğreten bir atelye çalışması.

proje sahipleri projelerini AB media kurumlarında çalışan profesyonel uzman bir gruba sunuyorlar, diğer projelerin sahipleri de orada ve uzman grup eleştiri ve önerilerini hep birlikte izliyoruz

projelerden biri güneydoğuda bir ilkokulda Türkçe bilmeyen kürt çocuklarına Türkçe üzerinden bir şeyler öğretmeye çalışan öğretmenin hali idi. Daha doğrusu durumun absürdlüğü idi. Biri türk biri kürt İki genç adam kalktı projelerini anlattı. Tartışıldı konuşuldu süreleri doldu oturdular

Sonra başka bir genç adam geldi. Daha önce Avrupa fonlarından yararlanarak bir film yapmış. Tanınıyor. Doğuda göçer aşiretler ile ilgili, göçerliği ve doğayı fona alan ve görsellik kaygısı olan bir sunum yaptı. Sonra değerlendirmelere geçildi. Bir önceki projeyi sunan 2 gençten biri söz alarak sunumu ve ilgili kişinin önceki filmini eleştirdi. Eleştiriler kısa sürdü. Şaşırtıcı bir hızla onay gördü proje.

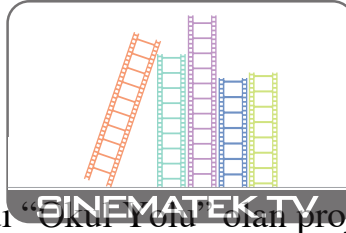
Durum iki nedenle dikkatimi çekti. Proje sunumunda görüntülenen göçer aşireti tanıyordum. Proje onları farklı gösteriyordu. Bence gerçekliklerini göstermiyordu. Bu bilgi onay veren uzmanlarda yoktu. Önceki iki gencin projesi ise benim için daha derin bir durumu işaret ediyordu. Ortada iki dilli dilsizler vardı. Birbirlerini anlamıyorlardı ama aylarca her gün o sınıfta birlikte yaşayacaklardı.

İlk molada ayak üstü sohbetlerde birkaç katılımcı ile bu konuyu konuştum. Bende kalan duygu şu oldu:

- Eleştirisi olan gençler ikna olmadılar ama konuyu derinleştirmediler
- Bazı izleyiciler bir gariplik hissettiler ama öncelikleri farklıydı, programı takip ettiler

Kıssadan hissesi şu bir yapım için para verecek her kurum ve sürecin bir takım ezberleri ve öncelikleri vardır. Bu öncelikler içinde kalmayacak-kalamayacaksanız sağa sola proje vermeye kalkmayın.”(İlhami Algör, ags)

İlhami Algör tarafından sözü edilen iki gencin reddedilmiş projelerinin daha sonraki süreçte nasıl bir seyir izlediğini takibetmeye gayret ettim.



Öğrendiğim kadarıyla adı “Okul Yolu” olan projenin sahipleri; “Greenhouse” projesine, yani bir yıl sürecek senaryo geliştirme programına seçilmişler. Bu senaryo geliştirme çabaları esnasında şöyle bir olaya şahit olduklarını işittim. İlgili senaristler, İtalya’da katıldıkları bir seminerde sunumlarını yaptıktan sonra yanlarına bir yabancı gelip “Senaryoyu değiştirelim; Kürtleri iyi, Türkleri kötü gösteren öğeler ekleyelim. Ben bu filmi finanse ederim, konulu uzun metraj olarak çekeriz.” dediğini aktarmaktadırlar.(Ahmet Boyacıoğlu, ags).

Batı Nasıl Projeler Talep Ediyor?

Acaba sözü edilen fonlardan yararlanan filmler çoğunlukla politikaya endeksli filmler midir? Yeşim Ustaoğlu projelerin desteklenmesinin sadece politik nedenlere bağlanamayacağını, filmlerin özgün olmaları halinde, ’politik içeriğin genellikle destek sağlamaya yardım ettiği’ yolundaki eleştirilere katılmadığını belirtmektedir. (Yeşim Ustaoğlu, ags) Gerçekten de fonlar, yabancı TV’ler ve Eurimages’ca desteklenen yapıtların arasında, -politikaya endeksli filmlerin yanısıra-, net biçimde politik tartışmaları yapıtının merkezine almayan filmler de oldukça yüksek oranda mevcuttur. ”Uzak” ve ”İklimler” (Ceylan) bunun en büyük iki örneği olarak karşımızdadır. Reha Erdem 90’lı ve 2000’li yıllarda Uzakdoğudan Batıya daha önceki dönemden biraz farklı bir egzotizmin ithal edildiğini ama bu tarzda bir egzotizmin popülerliğinin –özellikle Fransız seyirci nezdinde-yavaş yavaş ortadan kalkmakta olduğunu belirtmektedir. Reha Erdem Türk sinemacısının seyir defteri ve Batılı fonlar ilişkisini şöyle özetlemektedir.

”Belli Avrupa fonlarının peşinde koşarsan filmlerin finans bulabilir. Buna kuşku yok. Ama bu koşmanın bir taviz tarafı vardır. Bence, istisnalar bir yana, başka türlü film yapamayanlar daha çok bu kulvarlara dalıyorlar. Bu tip fonların peşinden koşuyorlar. Nefesi olan nefesiyle gider, nefesi olmayan sağdan soldan rüzgar bekler. Festival ve fon trendleri var. Tehlikeli bu trendler bana kalırsa. Çünkü moda değişebilir.” (Erdem, ags) Bu noktada fonlardan destek alan Türk projelerine sadece içerik açısından değil biçimsel bakımdan yaklaşmanın karşımıza nasıl bir tablo çıkaracağına da bakmamız gerekmektedir. Tarz sözkonusu edinildiği zaman, son on yıl içinde Hubert Bals, World Cinema Fund gibi Rotterdam, Berlin festivalleriyle ilişkili fonlar tarafından desteklenen Türk projelerinin büyük çoğunluğunu ”minimalist”, ”gerçekçi”, ”sade” tarzdaki projelerin meydana getirdiği gözlenmektedir. Minimalist tarzın dışında farklı tarza sahibolan Türk projelerinin Batı’daki fonlarca daha az oranda kabul görmesi nasıl değerlendirilebilir? Bu durum kanımca son derece önemlidir ve başka sorular sormamızı gerektirmektedir. Acaba Doğu’dan gelen bir sinemanın nasıl bir biçime sahibolması gerektiğine dair fonlar tarafından takınılmış bir ön kabullenmeden bahsedilebilir mi? Minimalizm genellikle ekonomik koşulların dayatması sonucunda ortaya



çıkan bir tercih gibi algılanır. Bunun yanında estetik bakımdan egemen anlatılara karşı bir alternatif oluşturduğundan da bahsedilebilir. Serpil Kırel İran sinemasının minimalist eserlerinin Batı'daki kabul edilmeleri üzerine yazdığı satırlarda şunları belirtmektedir.

”Minimalist sinemanın varoluş koşulları ve alternatif bir anlatı oluşturma durumu düşünüldüğünde, doksanlarda (İran kaynaklı-DZ) bu filmlerin uluslararası festivaller yoluyla dolaylı olarak üretiminin desteklendiği görülmektedir. Burada dikkate alınması gereken asıl nokta, doksanlı yıllarda minimalist anlatının varoluşuyla daha önceki yıllardaki varoluşu arasındaki farklardır.”(Kırel, age, s.380-1)

Türkiye sinemasının doksanlı yıllardan önce ürettiği minimalist örnekler ile doksanlı ve ikibinli yıllarda ürettiği minimalist örnekleri karşılaştırmak ve her iki grubun Batı'da nasıl algılandıklarını incelemek ilginç sonuçlar doğurabilecektir. Ancak Türkiye'de doksanlı yıllardan önce bu gruba girecek minimalist örnek bulmakta zorlanacağımız kuşkusuz içinde olduğumu itiraf etmem gerekiyor. Şu anda varolan örneklerden hareket edip kesin bir yargıya varmak yerine gelecek yıllarda ortaya çıkacak istatistik verileri beklemenin daha doğru olacağı tartışmanın bu noktasında ileri sürülebilir.

Yine de soru geçerliliğini koruyor: Acaba Türkiye sineması sözkonusu olduğunda Batılı sinema elitinin politik beklenti dışında biçime ve içeriğe dair bazı başka tercihleri sözkonusu olabilir mi? Eğer varsa bu tip tercihler Türkiye sineması örneklerinin Batı'daki değerlendirilme, desteklenme, kabul edilme dağıtılma, satılma süreçleri üzerinde nasıl etkide bulunmaktadır? Minimalist anlatı tarzı yerine, alternatif bir söylemi gerçekleştirmek adına, filmin yapısal özellikleri ile oynamayı tercih etmiş bir Türk filmi önemli festivallerde boy gösterebilmiş midir? Eğer Türkiye'de böylesi bir film ya da filmler üretilmişse, bunların Batı film festivallerinde, dağıtım ağlarında görünür olma sıklıkları nedir? Şahsi fikrim şu ana kadarki gelişmelerin ışığında, bu tip Türk filmlerinin uluslararası görünürlük bakımından şanslarının pek fazla olmadığıdır. Anlatı yapısıyla oynamayı tercih etmiş bir Türk filminin Batı'da görece olarak daha az sıklıkla görünmesi durumu sözkonusu ise bu olguyu ilgili filmlerin estetik gelişmemişliği ile açıklamak mümkün ve yeterli midir? Konuya ara vermeden önce yaklaşık 40 yıl önce gerçekleşmiş bir örnek vermeye çalışacağım. Çünkü olgu sadece doksanlı ve ikibinli yıllarda ortaya çıkmış bir olgu gibi durmuyor. Vereceğim örnek, ”Sevmek Zamanı” (Metin Erksan- 1967) adlı filmin uluslararası festival çevreleri nezdindeki algısı üzerinden olacak. ”Sevmek Zamanı” Metin Erksan'ın Berlin'de Altın Ayı ödülünü kazanan filmi ”Susuz Yaz”(1964) ile kıyaslandığı zaman bana ”Susuz Yaz”dan daha iyi bir film gibi gelir. Birçok Türk eleştirmeni ve sinefili de bu filmi tasavvuf felsefesinden yararlanması, geleneği temel alarak yeni bir anlatım arayışı içinde olması



ve daha birçok neden dolayısı ile Türkiye sinemasının en önemli, farklı ürünlerinden birisi olarak değerlendirir. Ancak "Sevmek Zamanı" üretildiği dönemde hiçbir önemli uluslararası festivalden davet almamış, Metin Erksan'a ait önceki örnek gibi yurtdışından ödüllendirilmemiştir. Örneği verirken doksanlı ve ikibinli yıllardaki festival atmosferi ile altmışlı yıllardaki uluslararası festival atmosferini karşılaştırmanın bazı tehlikeler içerdiğinin farkında olduğumun altını çizmek istiyorum. Yine de bu verdiğim örneğin geleneğe dayanan, üstelik filmsele anlatının yapısıyla oynamayı ön plana alan bir Türk filminin Batı nezdinde bazı algılama, değerlendirme sorunları ile görece olarak daha fazla karşılaşabileceğinin bir tezahürü olarak gösterilebileceğini düşünüyorum. Konuyla ilgili verilerin olgunlaşmasını beklemenin sağlıklı yarguları destekleyeceğine inanıyorum.

Festivallere Kabul Edilme, Satış, Dağıtım

Bir Türk filmi uluslararası dağıtıma nasıl girebilir? Çeşitli ülkelerdeki önemli TV kanallarına satılma koşulları nelerdir? Bu konudaki şahsi gözlemlerimin kimi zaman bana Türk neyzen Kudsi Erguner'in anılarında rastladığım bir olayı hatırlattığını söylemeden geçemeyeceğim. Kudsi Erguner, anılarında, Avrupaya yaptıkları Mevlevi ayinlerinin gördüğü ilginin Türkiye'deki ve başka ülkelerdeki Mevlevi topluluklarının da benzer şekilde Avrupada ayin yapma arzularını kabarttığını anlatır. Nitekim bu amaç doğrultusunda eskiden tekkesi olan bazı kentlerden Mevleviliğini ilan eden gruplar ortaya çıkmaya başlar. Mesela Suriyeden, sonradan isminin başına Cellaeddin'i de ekleyen, Fransız müzisyen Julien Weiss önderliğinde bir grup, "Halep Mevlevileri" adıyla büyük ilgi görür. Erguner şöyle yazıyor:

"Tam anlamıyla ayin diye adlandırılmayacak, dini veya geleneksel müzik eşliğinde yapılan bir gösteri sunan bu grup için, Avignon Festivalinin eski müdürü Alain Cromberg "Çok hızlı döndükleri için onları Türklere tercih ediyorum" demişti" (Kudsi Erguner, s.184). Eğer önemli bir Batılı yapımcının ortaklığıyla üretilmemişse, ister "Ana akım" olsun, ister "alüvyonik" kategoriye girsin, bir Türk filminin yurtdışında satılmasını sağlayacak şartların ilki dünyanın önemli sayılan birkaç festivalinin resmi programına, tercihen ana bölümüne, kabul edilip orada gösterilmesinden geçtiği söylenebilir. Çünkü festivaller popüler sinema ile Holywood sineması arasına sıkışmış, bağımsız kalmaya çalışan sinemanın nefes alacağı bir alan olma işlevini kazanmışlardır. Filmin festivale katıldıktan sonra lafı ciddiye alınan kritikler ve ağırlığı olan medya grupları tarafından olumlu karşılanması da satış ve dağıtımın "olmazsa olmazları" arasındadır.

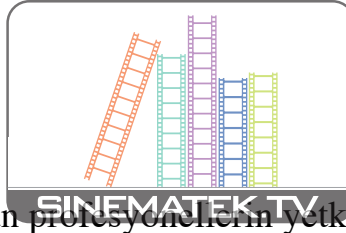
Nuri Bilge Ceylan, adı bilinmeyen bir Türk yönetmenini hiçbir uluslararası alıcının kolay kolay satın alamayacağını belirterek yönetmenin öncelikle rüştünü büyük bir festivale girerek ispat etmesi



gerektiğini eklemektedir (Ceylan, ags). Tefvik Başer, (Tefvik Başer, Türkiye’de doğup büyüdükten sonra Almanya’ya göç etmiş ve orada seksenli yılların ikinci yarısı ile doksanlı yıllarda hayli ses getiren üç film üretmiş, o filmleri ile Cannes, Berlin gibi festivallere katılıp uluslararası dağıtıma ulaşmış çift vatandaşlığa sahip Türk yönetmenlerinden biridir.) seksenlerin ikinci yarısında Almanyada çektiği 40 metrekaare Almanya adlı ilk filmini dağıtmak için yaşadıklarını şöyle özetliyor:

“40 metrekaare Almanya zamanının en zor filmlerinden bir tanesiydi. Film çıktığı zaman kimse bir şans vermedi. Dağıtım bulamadım. Birisi bana Cannes’e git dedi. Semaine de la Critique’in adresini aldım. Seçildi. Programa alındığı duyulunca dağıtımcılar peşimde dolaşmaya başladı. Cannes’ın ilk günü onaltı ülkeye satıldı. Festivaller çok önemli, eğer oradaysan dünya sana bakıyor.” (Başer, ags)

Gelin görün ki, Türk filmleri istisnalar hariç uluslararası festivallerin resmi programlarına özellikle ana yarışma bölümlerine sıklıkla kabul edilememektedirler. Türkiye sineması, gelişmiş film endüstrisine ya da uluslararası etki bakımından momentum yaratma kapasitesine (Fransa, ABD, İtalya, Almanya in, Japonya, İnan..vs) sahip bazı ülkelerin sinemalarına festival seçici kurulları tarafından uygulandığı gibi çok önceden festivalin ana yarışma bölümünde koltuk rezerve edilebilecek sinemalar grubu arasında yerini sağlamlaştırmış bir sinema değildir. Çünkü Türkiye sinemasının büyük festivalin yararına olacak biçimde star oyuncu, sürekli ve tutarlı olarak her yıl “farklı” film getirip festivalde dünya basının ilgisini çekecek momentum yaratma kapasitesi, gelişmiş ülke sinemalarının bu yöndeki potansiyeli ile kıyaslandığı zaman cılız olarak addedilmektedir. Türkiye sineması-yine istisnalar hariç- genellikle yan bölümlerde daha fazla boy gösteren bir sinema kategorisine girmektedir. Ancak yan bölümde gösterilen bir filmin yaygın dağıtım ile buluşmasının ana bölümdeki bir filme kıyaslandığı zaman göreli olarak daha zor olacağı açıktır. Zeki Demirkubuz’un Cannes film festivalinde yan bölümde gösterilen iki filmi “İtiraf”(2001) ve “Yazgı”(2001), ne yazık ki yaygın satış ve dağıtıma kavuşmamıştır. Benim aynı Fransız şirketi tarafından dağıtılmış olan çamur adlı filmim (Venedik-UNESCO dl) İtalya ve İsviçre’de salon dağıtımı bulabilmesine rağmen başka alanlara yoğun biçimde satılamamıştır. Keza, Montreal film festivalinde yarışan ve orada jüri özel dln kazanan “Hiçbir yerde”(Tayfun Pirselimğlu-2002) festival başarisına rağmen (ZDF ve Avustralya’nın SBS TV’lerine yapılan satışlar hariç) yaygın biçimde uluslararası alanda satılamayan filmlerin arasındadır. Venedik Film festivalinin yan bölümünde gösterilen “Yolda”(Erden Kıral -2005) yönetmenin geçmişteki etkileyici festival, dağıtım, satış kariyerine rağmen hiçbir yere satılamamıştır. İlgili durumu, Türkiye sinemasının satış ve dağıtım konusundaki geleneksel tecrübesizliği, uluslararası platformlarda satış ve



dağıtım için hizmet alınan profesyonellerin yetkinlik ve güç derecelerinin yüksek olmaması, pazarlama bütçelerinin cılızlığı, sistematik ve merkezi çalışan resmi bir Türk kurumunun desteğinden mahrum kalınması, filmlerin ticari şanslarının düşüklüğü gibi faktörlerle bir noktaya kadar açıklamak mümkündür. Ama bu açıklamalar önümüzdeki vahim meselenin bütün boyutlarını tanımlamakta yeterli değildir. Benim şahsen ilişkide bulunduğum uluslararası sinema profesyonelleri ülkenin imajının dünyada nasıl algılandığı konusundan hareket edip ülkenin uluslararası platformlarda moda haline getirilmesinin satış ve dağıtım alanında kritik önemi bulunduğunu söylemektedirler. Kanımca üzerinde en fazla düşünmemiz gereken konulardan biri imaj eksikliği ve ülke tanıtımı meselesidir. Fakat iş orada bitmemektedir. Eğer meseleyi sadece ülkeyi yabancılara daha iyi tanıtmak, imaj düzeltmek gibi yaklaşımlar temelinde kavramaya başlarsak hata yapacağımızı düşünüyorum. Çünkü bu düzeyde ele alınan bir kavrayış, kendini Avrupa'nın ve Batı'nın dışında bir yerlerde konumlamakta ve orada kalmaya mahkum etmektedir. Türkiye sineması Türkiye'yi Avrupa'nın sınırları dışına çıkararak her anlatının üzerinde durmalı, Türkiye'yi dışlayan Avrupa kökenli her anlatının eleştirisini geliştirebilmelidir. Aksi takdirde Avrupa kültürünü de, Türkiye kültürünü de; birbirlerini etkileme ve dialoji kurma ihtimali olan iki birim olarak sınıflandırmak yerine; inşası tamamlanmış, statik, ezelden ebede birbirleri ile dönüştürücü ilişki ve karşılıklı hasbıhal kurmayı başarma ihtimalleri bulunmayan iki farklı entite olarak görme yolunu seçmiş olacağız.

Türk Yönetmen Reis Çelik önemli festivallerde yan bölüme kabul edilen filmlerin, çoğu zaman ana bölümdeki filmlerin birçoğundan daha enteresan, kaliteli ve enerjik filmler olduğunu gözlemlediğini belirtmektedir. Benzer biçimde, Türkiye'nin Eurimages temsilcisi ve Avrupa Gezici Filmler festivalinin direktörü Ahmet Boyacıoğlu, 2007 Berlin Film Festivali ile ilgili görüş bildirdiği Radikal gazetesindeki yazısında şöyle yazmaktadır.

“Her yıl yinelenen ‘iyi film izleyememe’ sıkıntısı festival ilerledikçe ve görücüye çıkan film sayısı arttıkça daha belirgin hale geliyor... Festivalin en iyi filmleri Panorama bölümünde (Yan bölümlerden biri-DZ). Artık Berlinda programa girebilmek için filmin kalitesine değil, filmde hangi ünlü oyuncuların oynadığına ve yapımcıların ne kadar güçlü olduğuna bakılıyor. Kendi ülkesinde hiçbir başarı kazanmamış filmlerin, yapımcıların bastırmasıyla programa alındıkları söylentisi ortalarda dolaşüyor. Berlina başvuran 27 Türk filminden yalnızca ikisinin programda olduğu düşünülürse biraz hakkımızın yendiği söylenebilir. Gerçekten de çok kötü filmler seyrettim, birçoğunu da yarıda bırakıp çıktım.

Cannes'da nasıl çoğunlukla Fransız ortak yapımları gösteriliyorsa,



Berlinde de Alman sinemasının bütün yeni yapımları programda. Böylece uluslararası bir festival ulusal sinemanın tanıtımını sağlıyor” (Ahmet Boyacıoğlu, Radikal, 17.02.07).

Ancak Almanya’da filmler üretmiş ve önemli festivallere katılmış Türk Yönetmen Tefik Başer festivallerin programı oluştururken izledikleri yöntemin, önceden belirlenmiş koltuklar mantığına indirgenemeyeceğini, seçicilerin filmlerin kalitesini de gözeterek programlarını oluşturduklarını belirtmektedir. Gerçekten de her seçimin temelinde subjektiflik bulunduğu akla getirilirse bu konuda objektif denebilecek değerlendirme kriterlerin varlığını aramanın gerçekçi olmadığını hatırlamak gerekecektir. Söz gelimi “Uzak” filmi Cannes’de ödüllendirilmeden sekiz ay önce Venedik film festivaline başvurmuş ama yan bölüme bile seçilememiştir (Ceylan, ags). Dolayısıyla bir filmin hangi festivale, ne zaman, nasıl seçileceğine dair net bir açıklayıcı modelden, söylemler demetinden bahsetmek mümkün olmamaktadır. Yine de belirleyici değil de etkileyici olacağı söylenebilecek birkaç değişkeni sıralamak gerekirse karşımıza şöyle bir liste çıkabilir: Filmin üretildiği bağlamın uluslararası güç dengeleri içindeki yeri; filmin bu dengelerin neresinde ve nasıl durduğu; ticari potansiyeli; satıcının gücü; dağıtıcı şirketin gücü; yapımcının festival nezdinde etki kapasitesi; filmin estetik ve yapım değeri; yönetmenin geçmişteki festival, dağıtım, satış kariyeri; filmin festivalin prestijine katma değer yükleme kabiliyetinin varlığı; festivalle ilişkisi olan eleştirmenlerin yönetmenin kariyerine karşı tutumu; eleştirmenlerin filme karşı tavrı; filmin tanıtım ve pazarlama bütçesinin miktarı gibi faktörler festival seçim süreci üzerinde etkide bulunabilen faktörler arasındadır.

Dolayısıyla bu değişkenlerin her bir film ve filmin içinde bulunduğu durum için aldıkları mahiyetin tikel, biricik koşullar içinde ele alınıp değerlendirilmesi lazımdır. Tefik Başer konu ile ilgili görüşmemizde görüşlerini şöyle özetliyor:

“ ‘Bu yıl Berlin’de Türkiye’den daha fazla film gösterilebilirdi’ cümlesi subjektif bir bakışı yansıtmaktadır. Kendimden örnek göstereyim. 1991 yılında benim Almanya’da Alman finansmanı ile çektiğim ‘Elveda Yabancı’ adlı film Almanya adına Cannes film festivalinin ana bölümünde yarıştı. O tarihten sonra 13 yıl boyunca hiçbir Alman filmi Cannes’te ana yarışmaya giremedi. Eğer festival programı oluşturulurken bazı ülke ve isimlere önceden boş koltuk ayarlanması diye her zaman geçerli olduğu düşünülen bir şey varsa, bu olay o görüşü geçersiz kılıyor. Öte yandan Fransa Cannes’de kendi filmlerine hafif yollu bir dirsek atabilir. Çünkü bu bir pazar. O pazara giren filmler daha fazla satılır. Festivaller kendi aralarında rekabet halinde oldukları için belli yönetmenleri kendi ailelerine katmak isterler. Aralarından daha önce kendi bünyelerinde filmi gösterilmiş olanlar varsa festival artık o



yönetmeni kendi ailesinden sayar. Bunun yanı sıra ABD film endüstrisinin festivallerde ağırlığı vardır. Amerikalılar dünyanın parasını bırakıyorlar. Karşılıklı bir danışıklı dövüş var. Sen de ABD gibi büyük bir endüstriye sahibolursan sen de filmlerini festivale sokarsın.”(Tevfik Başer, ags). Türk sinema eliti önemli film festivallerine seçilme konusunda Avrupa ve Amerikalıların seçme süreci esnasında hangi kriterleri baz aldıklarını düşünmektedirler? Bu kriterlerin ne olduğu sorusu söz konusu olduğunda Türkiye’de çoğu zaman yapılan yorum; Batı’da olumlu karşılanan Türk filmlerinin politik nedenler dolayısıyla yüceltikleri biçiminde ortaya çıkagelmiştir. Batı Avrupa’nın festivalleri eğer bir Türk filmi kabul eder, jüriler Türk filmine ödül verirlerse, o filmin Batılı çevreler tarafından belli bir “politik” amaç doğrultusunda öne itilmeye çalışıldığı düşüncesi özellikle muhafazakar, ulusalcı Türk sinema çevrelerinin söyleminde güçlü biçimde yer edinmiştir. Halit Refiğ “Batı’da kabul gören bütün Türk filmleri anti-ulusalcıdır” cümlesini kullanmaktadır (Halit Refiğ, s.71). Refiğ Batılıların Türklere yönelik Asyalı, geri kalmış, dinleri iptidai gibi birtakım klişeleri olduğunu ve klişelerden kurtulamadıklarını eklemektedir. Refiğ’e göre Batılılar; varolan klişelerin dışına çıkıldığında yapılacak filmin kendi seyircileri tarafından inandırıcı bulunamayacağı saplantısındadırlar. Ancak ortadaki klişelerin yoğun biçimde birleştirilmesi ve filme aktarılması durumunda, filmin kendi seyircileri tarafından etkileyici bulunacağı düşüncesinin şuur altlarına işlediğini sözlerine eklemektedir (Refiğ, s.80). Öte yandan Ali Özgentürk “Hazal”(1979) ve “At”(1983) filmleri esnasında onlarca festivale gittiğini belirttikten sonra Türk filmlerine yönelik bakışı ve deneyimlerini şöyle aktarmaktadır.

“Türk sanatçısına nasıl bakıyorlar? Kürtler’le ilgili birşey anlattığımda mı benim filmlerim seyredilecek? Bunları hissettim ben. Batılılar bunu bana hissettirdiler. Ödüller aldım... Ama Dostoyevski’nin filmi çekseydim, üstelik iyi de çekmiş olsaydım yine ilgiyle karşılanabilir miydi, bilmiyorum. Shakespeare’in bir uyarlamasını çekseydim nasıl karşılanırdı, bilmiyorum. (Ali Özgentürk, s. 161)”

Özgentürk “Bekçi” adlı filminin Venedik film festivalindeki basın toplantısında bir Fransız gazetecinin filmi Türk filmi olmamakla suçladığını ve ardından niye öyle denemeler yaptığını sorduğunu anlatmaktadır. Fransız gazeteci insanların Türkiye’de işkence çektiğini, dolayısıyla festivale öyle hikayelerle gelmesinin daha doğru olduğunu düşündüğünü Özgentürk’e belirtmiştir (Özgentürk, s.162). Türk kadın yönetmen Handan İpekçi’ye, namus cinayetlerini anlatan “Sahte Yüzler” adlı projesine ön çalışmaları esnasında bir Avrupalı, “Siz ilk filminizde Kürtleri iyi göstermişsiniz. Simdi niye katil olarak gösteriyorsunuz?” diye sormuş. Handan İpekçi bu soru üzerine “Ne diyeceğini şaşırıldığını” belirtmiştir (Boyacıoğlu, ags).



Türkiye’yi politik bakımdan geri, baskıcı, iktidar gösteren bu tip yapıtların Batı’da olumlu karşılanmasının ardında, eski bir hastalık olan Doğu’ya sömürgeci bir fantezi fonksiyonunda yaklaşmanın yattığını ileri sürenler vardır (Kirel, age, s.408). ‘Doğunun her zaman Doğu kalması’ gerekliliğine dair örtük inanç nedeni ile bu filmlerin Batılılar tarafından desteklendiği açık ya da gizli dillendirilmektedir (age, 408). Ancak bu görüşte çatlak yaratan en önemli mihenk taşı Nuri Bilge Ceylan’ın politik sinema örneği diye nitelenemeyecek filmi “Uzak”ın Cannes’den ödülle dönmesidir. Nuri Bilge Ceylan konu hakkında şunları söylüyor:

“Batı’nın Türkiye’den politik ya da folklorik filmler beklediği konusunda sarsılmaz bir inanç vardı. Ben böyle düşünmüyorum. ‘Yol’ (Gören-1982), Cannes’te ödül aldıysa iyi bir film olduğu için almıştır. Batı’nın politik filmler beklentisi muhakkak var. ‘Uzak’ ve ‘İklimler’ (Ceylan) adlı filmlerimin bu inancı kırdığını düşünüyorum. ‘Tabutta Rövaşata’nın da (Derviş Zaim-1996)... Politik içerik her zaman belirleyici değil. Stil olarak belli bir sanatsallık taşımayan filmlerin Batı’da ilgi çekmesi mümkün değil. Egzotizm belirleyici değil. Folklor peşinde değiller. Festival yöneticileri özgünlük kriterine daha çok önem vermek durumunda olan adamlar.” (Nuri Bilge Ceylan, ags)

Türk Filmlerinin Batı’dan Gelen Finansmanına Etki Eden Zihinsel Faktörler:

Politik filmlerin yanısıra oryantalist bakış açısının da Batı kaynaklarının Türkiye ve Türk insanı ile ilgili temsil edilme biçimlerinin alacağı şekiller üzerinde belirleyici olacağını ileri süren görüşlerin varlığını da burada anmamız gerekecektir. Söz konusu olan şey, Batı tarafından beğenilmek ve festivaller yoluyla varolmak olunca akla ister istemez Batı’nın Doğu’ya bakış biçimleri ve oryantalizm kavramı gelmektedir (Serpil Kirel, s.397). Kirel, Batı’nın oryantalizm türünden beklentilerinin yerli film üreticileri nezdindeki etki derecesini sorgulamak gerektiğini belirtmektedir.

“Film üretim dinamikleri arasında ortak yapımların ve festivallerin önemli bir yeri oluşu sanatçıların yaratıcılıkları açısından bir bağımlılık duygusu ve yaratıcı süreçte sınırlılık getirebilir mi?... Üretim sürecinde festivallerin payı, Batılı seyirciye sesleniyor olmanın getirdiği kimi önceliklerin ve tercihlerin varlığı ve ağırlığı birçok açıdan önemsenmelidir... Bu üretim durumu kendi kendini başkasının gözüyle görme gibi bir yaklaşıma yaratıcılarını farkında olmadan itebilir mi? Batı’nın Doğuya bakışında ve değerlendirme beklentisinden doğan bulaşıcı bir ‘kendi kendine oryantalizm’ eğiliminin harekete geçtiğinden söz edilebilir mi?”

Yapımcı ve film ithalatçısı Fuat Erman sanatçıya festivaller tarafından getirilmesi muhtemel bağımlılık duygusu ve sanatçının yaratıcı süreçteki



muhtemel sınırlılıkları sorulduğu zaman Cannes film festivalindeki gözlemlerini aktararak şu yanıtı vermektedir.

“Ancak Cannes Film Festivali özelinde konuşursak, özellikle jürinin, filmlerin seçimi aşamasında montaja müdahale etmesi beni çok rahatsız ediyor. Le Monde gazetesinin 18 Mayıs 2006 tarihli baskısında çıkan bir habere göre, 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!” Gene aynı yazıya göre, Cannes Film Festivali olmasa, ‘Cinema Paradiso’ ya da Haneke’nin ‘Pianist’i daha uzun olacaktı. Bugün böyle bir talep Antalya’dan, Altın Koza’dan ya da İstanbul Festivali’nden gelse kıyamet kopar.

Bu gerçekten çok ilginç. Yani resmen filmin içeriğine karışılıyor. ‘İklimler’ için de bu söz konusu olmuş mu?

Kesin bir şey söylemek tabii mümkün değil. Ancak ben Le Monde’da, Ceylan’ın bir hard-disc ile Cannes’a gittiğini ve daha sonra bazı düzeltmeler yaptığını okudum.”(Daldal, agm)

Ali Akdeniz, oryantalist bakış açısının varlığını belirttikten sonra oryantalist bakışın hem Batı’dan Türkiye’ye gelen filmler için hem de buradan oraya giden bazı filmler için sözkonusu olduğunu belirtmektedir. “Ferzan Özpetek ‘Hamam’ ve ‘Harem’ adlı filmleri ile bunlardan yararlandı” (Akdeniz, ags). Benzer biçimde, Reis Çelik Batı’nın Türkiye sinema örneklerinden egzotik, erotik beklentileri konusu ile ilgili olarak şunları belirtmektedir.

“Avrupada yerleşmiş Türk yönetmenler arasında maddi kaynakları oradan ama hikayesi Türkiye sınırları içinden oluşturulmuş bir sinema yapmanın yolunu keşfedenler var. Mesela Ferzan Özpetek. Ferzan Özpetek’i ele aldığımız zaman ‘Hamam’ filmiyle Türkiye’deki Doğu erotizmini, eşcinsellik kavramını Batı’nın gündemine taşıyıp yer edindi, ilgi çekti. İkinci filmi ‘Harem Suare’ de benzer şekilde Batı’nın beklentilerine ve gözlüğüne uygun üretilmiş ve bu nedenle kendine daha kolay yer bulmuş örneklerdendir. Festivallere kabul edilme ve fonlardan daha yoğun destek bulma nedeni budur. Fatih Akın’a baktığımız zaman o da Avrupadaki Türk halkının arabesk, kapalı yapısını inceleyip yine aynı kapalı tencerelerin kapağını açarak Avrupa’da ilgi görmüştür. Ama bu örnekler bakarak şunu tespit etmekten kaçınmamak gerekiyor. Eğer iyi sinema yaparsanız sizi bir yerlere getiriyorlar.”

Yeri gelmişken Avrupa’da film yapmaya çalışan Türk asıllı yönetmenlerin karşılaştığı bir olguya değinmenin aydınlatıcı olacağını



düşünüyorum. Avrupada yaşayan Türk yönetmenlerin kimisi, kariyerlerine devam edebilmek için kendilerinden sürekli olarak Türk göçmenlerin Batılı toplumla ilişkisini ele alacak yapıtlar talep edilmesi durumu ile karşı karşıya kaldıklarını itiraf etmektedirler. Tevfik Başer konuşmamız esnasında bu tür talepler ve başka nedenler dolayısıyla 1991 yılından itibaren film yapmayı “bıraktığımı” belirtmiştir (Başer, ags). “İlk filmimden sonra yapmak istediklerimi yapmak için birkaç yıl uğraştım. Finans bulamadım. Bir gün bir TV redaktörü geldi, TV için beraber film yapalım dedi. ‘Sahte Cennete Elveda’ adlı filmi yaptık. Film Berlin’de ana bölümde yarışma dışı gösterildi. Ancak bu filmi çekmeden önce ‘Birisi Ölmeli’ adlı bir başka roman uyarlaması teklifi gelmişti. Roman o kadar kötü bir romandı ki! Romanda bir Türk mülteci genç bir Alman öğretmenle evleniyor ve evde terör estiriyor. Sonunda biri diğerini öldürüyor. Beni delirtti. Yapmadım. O sinirle oturdum, üçüncü filmim “Elveda Yabancı” nın senaryosunu yazdım. Dört yıl sürdü. Zihnen çok yorucu oldu. Almanları eleştiren bir filmdi. Film yaptığım sıralarda Almanya’da mültecilerin evlerini yakma olayları yoktu. En fazla eleştiri buradan geldi. Halbuki sonradan bir sürü mülteci evi yakılacaktı. Bu film 91 yılında Cannes’de yarışma bölümüne alındı. Seçiciler Alman yönetmen Schlöndörf’ün filmi almıyor, Almanya adına benim filmimi aldılar. Filmin Cannes’deki basın gösterimi esnasında Alman kritikler salonda topluca oturup filmin başından sonuna kadar aleyhte olumsuz bir hava estirmeye çalıştılar. Her on dakikada bir gülerken, üstelik yanlış yerlerde gülerken, salonun içinde negatif bir atmosfer oluşturmaya çalıştılar. Diğer kritikler ise onlara reaksiyon göstererek salonun içinde filmi alkışlıyorlardı. Film o gün halka gösterildiğinde, gösterim sonrasında on dakika alkış aldı. Ama Alman basını filmi mahvetti. Belden aşağı eleştiriler yazdılar. Ondan sonra film dağıtılmasına rağmen başarısız oldu. Üçüncü filmimden sonra öncekilerde yaptığım gibi Almanyadaki Türklerle ilgili film yapmayacağım diye yemin ettim. Ama Almanya’da film yapamadım. Finans bulamadım. (Türk şair-DZ) Can Yücel’in bir hikayesinden senaryo adapte ettim. İki sene uğraştım, iki sene sonunda para bulamadıklarını söylediler. ‘Başka hikaye mi yok’, dedim. Onlara da para bulamadım. Can Yücel’in hikayesinden yaptığım adaptasyon projesi ile ilgili olarak FFA fonundan bana gelen yazıda şöyle deniliyordu: ‘Bu filmi Türkiye’de Türk parası ile yapmanız tavsiye olunur’. Bunun üzerine ben de bir mektup yazdım. Peter Lilienthal nasıl Alman parası ile Latin Amerika’da, İsrail’de filmler yapıyorsa; Herzog nasıl Avustralya’da Alman parasıyla belgesel çekiyorsa benim de bir Alman vatandaşı olarak Türkiye’de film yapmaya hakkım olduğunu bildiren bir mektuptu bu. Ayrımcılığın nerede başladığını, nerede bittiğini sordum. Yanıt gelmedi. Ondan sonra iş komediye dönüştü. Hamburg film Bürosu Hamburg’taki film yapımcılarının ayakta kalması için kurulmuştu.



Hamburgtaydım, Alman pasaportum vardı. Projelerim reddedilmeye başlayınca dört proje ile başvurduğum. Hepsi reddedildi. Ben de film yapmaktan vazgeçtim. 91’den beri film yapmıyorum.” (Başer, ags) İlk iki filmini yaptıktan sonra Türkiye’deki çalışma koşullarının olumsuzlaşması üzerine 1982’de Almanya’ya göç eden Erden Kıral sonraki onüç yıl süresince Almanya ve İsviçre finansmanı ile beş film gerçekleştirir. Gerçekleştirdiği filmlerle Berlin, Cannes, Venedik gibi festivallere katılır, ödüller alır. Kıral “Avrupa’da küçük bütçeli film çekmeye başlarsanız öyle devam edersiniz” cümlelerini kullanmaktadır (Erden Kıral, s113). Kıral da Batı çevreleri tarafından kabul edilmek için politik beklentilerin tek başına yeterli olamayacağını, filmin kalitesinin de belirleyici olduğunu vurgulayanların arasındadır. Kıral, Başer’den önce Almanyada başladığı kariyerinde Avrupa finansmanı ile film yapma serüvenini şu cümlelerle aktarmaktadır:

“O yıllarda Avrupa seyircisi Uzakdoğu ve Afrikanın egzotik erotizmine ilgi gösteriyordu. Bertolucci bu yüzden çıkış yapmıştı. Oysa benim yapımcılarımın isteği ise Almanyayı ve Almanları ilgilendiren sorunlarla ilgili film yapmamdı. Çelişkilerden yararlandım. Uzakta, çok değişik yerler aradım. Ama egzotizme girmedim. Filmlerimi çok uzakta, çok değişik hikayeler olarak gördüler. Denk düştü.(Kıral, ags)”

Kıral ZDF finansıyla gerçekleştirdiği ”Ayna”(1986) adlı filminin Almanya adına Venedik festivalinde yarışmaya katıldığı tarihten sonra eleştiriler almaya başladığını ve finansman bulma sıkıntısı içine girdiğini belirtmektedir. Bu eleştiriler “Ayna” filminin Venedik festivalinde Almanya’yı temsil edemeyeceği yönündedir (Kıral, s.113).

“”Ayna’yı ZDF Katkılarıyla yaptım. Venedik Film Festivalinde eleştirmenler, ‘Bu film Türkiye’yi temsil edemez. Türkiye’yi ancak Türk Filmi temsil edebilir,’ dediler. Yine, Venedik Film Festivaline çekilmiş bir telgraf ele geçirdik. İçeriği şuydu: ‘Almanya’yı sadece bir Alman filmi temsil edebilir. Bu film temsil edemez.’ Bu kararın altında imzası bulunan kişiler şunlardı. Wim Wenders, Margaretha Von Trotta, Volker Schlöndorf. ...Eleştirmenler filmimle ilgili olumlu eleştiriler yazdılar.

Almanya’nın Sinematek Kurulu’nun başkan yardımcısı yakın arkadaşım ve bana ‘Berlin’e döndüğümüzde bir basın toplantısı yaparak bunları açıklayalım,’ dedi. Fakat yapımcım ‘beni çok zor durumda bırakırsın’ deyince bu açıklamayı yapmaktan vazgeçtim.. Bir sonraki filmim için Almanya’dan para bulamadım.(Kıral, s.113-114)”

Değerlendirmemizin bu noktasında Serpil Kirel’in dikat çektiği “kendi kendine oryantalizm” olgusuna da eğilmemizin yararlı olduğunu düşünüyorum. Kirel, kendi kendine oryantalizm kavramını Doğu’ya ait bir filmde Batılılar tarafından kabul gören öğelerin bir değer olarak, hem de turistik ve geri dönüşümü olan bir değer olarak farkedilmesi ve bu amaçla kullanılması olarak açıklıyor. “Dahası bu bakışın sorgulanmadan



üretilen esere bulaştırılması ve sanatçının bir süre sonra yaşadığı sürecin farkında olmaksızın durumu normalleştirilmesi de gündeme gelebilmektedir” (Kırel, age, s.400). Öte yandan az evvel aktarıldığı gibi oryantizmi içselleştiren bu Doğulu öznenin; Batılıların Doğudan gelen “öteki”ni hangi koşullarda ve hangi biçimlerde kabul ettiklerine dair bir bilinçli ya da bilinçsiz bir fikrinin bulunması gerektiği varsayılabilir. Doğulu özne kabul görmek için Batılı bir zihnin sorabileceği muhtemel soruları ve muhtemel cevapları tahmin etmek durumundadır. Trinh T. Minh-ha bu durumdaki özneyi “Inappropriate Other” (Uygunlaştırılmış Öteki) diye tanımlıyor.

“Uygunlaştırılmış öteki bağlamında aşağıda sıralanan şu tip soruların fazla önemi yoktur. Acaba temsil çabasına girişmiş bir öznenin temsil etmeye çalıştığı kültüre, temsil çabası bakımından sadakat derecesi nedir (Bu soru, sinemacının temsil için uğraştığı toplumun içinden gelen birisi olduğu varsayılarak sorulmaktadır)? Sorulabilecek öteki soru ise şöyle: Temsil çabası içindeki öznenin gözlemlediği çevreyi temsil etme biçimi ne kerede otantikdir? Eşdeyişle; sinemacı, gözlemlediği çevreyi, ne ölçüde aslına bağlı kalarak temsil etmeye çalışmıştır (Bu soruda ise sinemacının dışarıdan gelen birisi olduğu varsayılmaktadır)? Özü saran büyü bastırıldığında, veya sindirildiğinde, temsil çabasının ne ölçüde gerçeğe yaklaştığına dair değerlendirme yapacak bir otorite ortadan kalkar. Birinci soruda; temsil çabası içinde, temsile dair soru soran subje, içeriden gelen bir subje olmasına rağmen artık otantik bir kavrayış içinde değildir. Ayrıca temsil etmeye çalıştığı konu üzerinde, konuyla ilgisi olan subjelerden daha fazla otoriteye de sahibolamayacaktır. (Trinh T. Minh-Ha, s. 146)”

Bu yabancılaştırıcı yaratım sorununu aşmak üzere çareler arandığı zaman başvuru şeylerden biri, kuşkusuz “otantiklik” kavramıdır. Afrikalı sinemacı Gaston Kabore’ye göre, kendilerini eşsiz hale getirecek, Afrika tarihini ve uygarlığını yansıtacak bir sinemasal dil bulmak için, film yapımcıları “otantik özlerini aramalıdır. Bu sonu olmayan ve zorlu bir arayıştır, sanatçının sürekli olarak benliğinin ve kültürünün peşinde olmasını gerektirir.” (Manthia Diawara, s.199-211) Türk sinemacıları için de benzer bir argümanı kullanan çevreler vardır. Bu çevreler Türk sinemacısının otantik olabilme kapasitesinin ikiyüz yıllık Batılılaşmacı ve seküler çabalar tarafından akamete uğratıldığını ileri sürmektedirler. Aynı görüşü savunan çevreler yukarıda tartıştığımız sorunların nedenini Türkiye’nin tarih kültür medeniyet ve şuuru ve şiarının kayboluşuna bağlamaktadırlar (Yusuf Kaplan, agm). Dolayısıyla Türkiye sinemasının biçim ve içerik olarak otantikliğini kaybedip Batılı paradigmanın içinde yer alan bir sinema olarak tanımlamaktadırlar. Çare ise geçmişe dönmek, otantik ruhu canlandırmaktır. Kültürel dekolonizasyon ve ulusal kültürün geri kazanılması temaları bu söylemlerde baskın temalar olarak karşımıza



çıkılmaktadır.

“...Böyle bir ülke, yalnızca başkalarının projelerini uygulamakla yükümlü ve güdümlü bir ülke demektir. Bu boşluğu doldurabilecek Türkiye, Osmanlının misyonu ile hareket edebilecek bir ruha, cesarete, heyecana, hazırlığa sahip olabilen, hatt-ı hareketini Batılıların laik ve dolayısıyla bizi Batı’ya köle/taşeron yapıcı ideolojilerine göre değil, bu toplumun tarih, kültür ve medeniyet tecrübesine, değerlerine ve dinamiklerine göre belirleyen Müslüman bir Türkiyedir (Yusuf Kaplan, agm).”

Bu tip yaklaşım otantiklik konusunda zihin yormayı kamçılasa da net bir öteki tanımı üzerinden varlığını sürdürmek zorundadır. Acaba kendimiz ve başkalarını öteki konumuna sokmamayı başarabilecek bir temsilin imkanı var mıdır? İnaniyorum ki, kültürel dekolonizasyon sürecinde başka kültürleri “öteki” haline getirmeden kültürel yapılar üretetip üretmeyeceğimiz hususu üzerinde kafa yormaya değer bir konudur.

Doç Dr. Hakan Yılmaz Türkiye ile Avrupa arasındaki kültürel algılamalar sorununu irdelemek için birkaç hareket noktası önermektedir. İlk nokta, Avrupa kültürünün bitmiş değil, henüz inşa edilmekte olan bir yapı olduğudur. Dolayısıyla Türkiye’nin de bu tamamlanmamış sürece katkıda bulunma ihtimali ve hakkı olan bir yapı olarak algılanması gerektiğini ileri sürmekte ve şöyle devam etmektedir. Avrupa’lıların gerekse Türk’lerin, Avrupa kültürü ve Türkiye kültürünün bunun içindeki yeri hakkındaki görüşlerinin ispatlanmış doğrular olarak değil, öznel ve göreceli anlatılar olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

“Bu bağlamda, Avrupa kültürü, ‘Avrupa nerede başlar, nerede biter?’, ‘Avrupalı kimdir?’ gibi sorulara verilen farklı yanıtların, anlatılan farklı ‘hikaye’lerin birbirleriyle rekabet ettiği, birbirlerini tamamladığı bir arena, değişken ve dinamik bir kurgu olarak ele alınmalıdır. Bu görüşlerden hareketle, Türkiye’nin Avrupa kültürüne katkısı, bu arenaya ‘farklı’ anlatılarla çıkmak, bu kurgunun oluşumuna ‘özgün’ anlatılarla katılmak şeklinde olmalıdır.(Hakan Yılmaz, s.13) ”

Bu noktada sorulması gereken sorunun şu olduğu kanatindeyiz. Türkiye sineması Avrupa’ya ve dünyaya farklı anlatılarla çıkabilmiş midir? Türkiye sinemasının sunduğu bu muhtemel farklı anlatıların Batı dışı öteki ülkelerin sinemalarından farklı biçimde Avrupa kültürünün temellerinin inşa edilmesi tartışmasına özgün katkısının olma ihtimali var mıdır? Varsa bu ihtimaller nedir?

Yukarıdaki sorulara yanıt vermeye çalışırken farklı anlatı ile karşıt anlatıyı birbirinden ayırmanın gerekliliğini vurgulamamız elzemdir. Hakan Yılmaz özellikle Avrupa kolonyalizminin etkisi altında kalmış ülkelerde, post kolonyal paradigma çerçevesinde, egemen Avrupa kültürüne temelden karşı ve ondan esasta farklı bir kültürün sözcüsü olduğunu öne süren, bu iddia üzerine kurulmuş, “egemenlik karşıtı



anlatılar” inşa etmenin yaygın bir çaba haline geldiğinden bahseder (age s. 13). Bu kategoriye giren çabaların amacı, ortak bir paydadan (Din, milliyet, ortak kültürel coğrafya-mesela Akdenizlilik-gibi...) hareket etmek ve Avrupa kültürünün ortak egemenliğini kırarak yeni bir egemen anlatı oluşturmaktır. Ancak bu tür alternatif anlatıların ortak dezavantajı, Avrupa dışı ortak kültürler hakkında Avrupa oryantalizminin attığı dışlayıcı argümanları örtük biçimde kabul etmeleri ve tedricen içselleştirmeleridir. Aynı görüş doğrultusunda post kolonyal egemenlik karşıtı anlatıların simetrik biçimde kolonyal egemenlik anlatılarının aynadaki ters yansımasına dönüşme ihtimali belirmektedir. Türev anlatılar olmaları hasebiyle olumsuz olarak nitelemek bir durumdur bu. Hakan Yılmaz, Türkiye’nin Avrupa kolonyalizmini hissetmiş ama tecrübe etmemiş bir ülke olduğunu belirttikten sonra şöyle devam ediyor. “..Türkiye’nin Avrupa kültür tartışmalarına özgün bir katkısı da, post kolonyal çerçevenin dışına çıkabilmek için gerekli tarihsel ve düşünsel zemini sunabilmesidir. Böyle bir zemin üzerinde, Avrupa kültürünün temelleri ve sınırları tartışmasına farklı ama karşıt olmayan anlatı örnekleriyle katılmak, Avrupa kültürünü darlaştıran ve sığlaştıran yaklaşımlara karşı içeriden bakarak eleştiriler getirmek, bu şekilde Avrupa kültürünü derinleştirmek, çoğullaştırmak ve zenginleştirmek mümkündür.”(age s.14)

Aynı çabanın simetrik biçimde Türkiye kültürü için de geçerli olduğunu söylemek gereklidir. Türkiye sinemasının kültürel dekolonizasyon, otantiklik gibi amaçlar doğrultusunda üretim yaparken başkalarını ötekileştirmeden; hakiki, canlı, ve sahici estetik biçimlere, üretim modeli ya da modellerine kavuşması gerekeceği açıktır. Bunu gerçekleştirmek için kültür ve sinema elitinin birbiri ile rekabet halindeki farklı söylemleri dışlamaması, 60’lı yıllardaki sinema tartışmalarında belirlediği gibi monoloji yerine; daha çok diyalojiyi öne çıkaran tavırlar göstermesi lazımdır. Bunun yanısıra, varolan ortamı daha berraklaştıracak perspektifleri, mali kaynak ve destekleri araştırmak şarttır. Gelenek, tarih, kültürden yararlanmak ama bu yararlanmaları güç ilişkileri çerçevesinde iktidar merkezli bir söylemin parçası haline getirmemek gerekmektedir. Türkiye sinemasının bu tip bir açılımı başarmak için gelecekte taze, farklı biçim ve içerik arayışlarını da sistematik şekilde sürdürmesi şarttır. Özgün bir sinemaya daha fazla katkıda bulunacak bu çabaları üretim koşullarındaki yeni arayışlarla süslemek sinemanın varoluşunu daha güçlü kılmaya yardımcı olacaktır. Dünyada ve Türkiye’de Hollywood tarafından farklılaştırılmış bir izleyici ile karşı karşıya kalındığını unutmaksızın bu işe soyunmanın elzem olduğunu düşünüyorum Çünkü gerek iç, gerekse dışarıdaki izleyicinin alışkanlıkları biçim ve içerik olarak farklı bir sinemanın yaratılmasının ve dağıtılmasının önüne büyük engeller çıkarmaktadır.



KAYNAKLAR

- Akay Ali, Avrupa'da Türk plastik sanatları, Avrupa Haritasında Türkiye, haz. Hakan Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi yayınevi, İstanbul, 2005, s.13
- Erguner Kudsi, Ayrılık Çeşmesi, iletişim, 2002, İstanbul, s.184
- Evren, Burçak, Sinema ve Ülke İmajı, 4. Türkiye Sinema Kurultayı Bildiriler-Raporlar, Türsav, İstanbul, 2003
- Boyacıoğlu Ahmet, Radikal, 17.02.07
- Daldal Aslı, "Bir Yapımcının Gözünden Cannes", Radikal, 11.06.06
- Kaplan Yusuf, Yeni Şafak, Yenilgi Psikolojisi ve Tarihin Öcü, 17.1.2005
- Kıral Erden, 10Yönetmen ve Türkiye sineması, Ertekin Akpınar (haz.),Agora, İstanbul, 2005
- Kırel Serpil, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, derleyen Esra Biryıldız-Zeynep Çetin Biryıldız, Es yayınları, İstanbul, 2007, s.397
- Manthia Diawara, Sözlü edebiyat ve Afrika sineması: Wend Kuuni (Tanrının Armağanı)'de Anlatılabili mi, Manthia Diawara", Jim Pines, Paul Willemen (haz), Üçüncü Sinemanın Soruları, Londra, BFI, 1989, p. 199-211
- Onaran Alim Şerif, Türkiye sineması, II cilt, Kitle Yayınları, 1995
- Özgentürk Ali, 10Yönetmen ve Türkiye sineması, Ertekin Akpınar (haz.),Agora, İstanbul, 2005
- Özgüç, Agah, Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-88, Kültür Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Dairesi Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı, İstanbul, 1988
- Özkaracalar Kaya, "Ortak Yapımların İç ve Dış Pazarlardaki Farklı Sunum Biçimleri", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Deniz Derman (haz.), Bağlam, İstanbul, 2001
- Posteki Nigar, 1990 Sonrası Türkiye sineması, Es yayınları, İstanbul
- Refiğ, Halit, 10Yönetmen ve Türkiye sineması, Ertekin Akpınar (haz.),Agora, İstanbul, 2005
- Sconamillo, Giovanni, Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler, +1 kitap, 2006, İstanbul, s.98-99)
- Suner, Asuman, Hayalet Ev, Metis, 2006, İstanbul, s. 37, 42, 43
- Trinh T. Minh-Ha, Outside In Inside Out, Questions Of Third Cinema, Jim Pines and Paul Willemen (ed), BFI, London, 1989, p. 146
- Yılmaz Hakan, Giriş: Türkiye'yi Avrupa Haritasına Sokmak, Avrupa Haritasında Türkiye, haz. Hakan Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi yayınevi, İstanbul, 2005, s.13

GÖRÜŞME:

- Akdeniz Ali, Türk yapımcı, Şahsi Görüşme, İstanbul, 15.02.07
- Algör İlhami, Türk senarist ve romancı, Şahsi görüşme, İstanbul, 14.02.07
- Başer, Tefvik, Türk Yönetmen, Şahsi görüşme, İstanbul, 28.02.07
- Boyacıoğlu Ahmet, Festival Yöneticisi, Şahsi Görüşme, İstanbul,



28.03.07

Ceylan Nuri Bilge, Türk Yönetmen, Şahsi Görüşme, İstanbul, 15.02.07

Çelik Reis, Türk yönetmen, Şahsi Görüşme, İstanbul, 13.02.07

Erdem Reha, Türk Yönetmeni, Şahsi Görüşme, İstanbul, 22.10.08

Kıral Erden, Türk Yönetmen, Şahsi Görüşme, İstanbul, 15.02.07

Ustaoglu Yeşim, Türk yönetmen, Şahsi Görüşme, İstanbul, 20.02.07

Bu makale önce Shifting Landscapes adlı kitapta yayınlanmış, sonra da Altyazı dergisinde başka bir başlık ile aynı makalenin Türkçe olarak geniş versiyonu yayınlanmıştır.

Shifting Landscapes, ed Miyase Christiansen, Nezhir Erdoğan, 2008, Cambridge Scholars Publishing, UK.