

Festival İdeolojisi ve Ekonomisi

MEHMET FATİH CİNOĞLU

Dramaturg

Film Festivali Fenomeni Avrupa'da kıtanın spesifik jeopolitik durumundan kaynaklanan ortamda 1930'larda doğdu. Dünyanın ilk büyük film festivali faşist idare altındaki İtalya'da Venedik'te düzenlendi (Pedersen ve Mazza, 2011: 140). "Film Festivali" adı, ulusların, bölgelere veya etnik kökenlere ait değerlerin paylaşıldığı, kültürel kimliklerin desteklendiği topluluk festivallerinden ilham almış gibi görünüyor (de Valck, 2007: 93). Kültürel çeşitliliği tanıtırıp çoğulculuğa imkân veren festivaller aynı zamanda tek tip kültür/kimlik inşası için güçlü bir araç olarak görülmüştür. Film festivalleri hem paylaşılan bir "büyük" sinema kanonunu tanımlamada ve filmlere kültürel değer katmada önemli roller oynamaktadır. Buna karşın, filmlerin meta olarak dolaştığı küresel ticaret ağı oluşturmaları nedeniyle de önemlidir (Wong, 2011: 129). Başka bir deyişle film festivallerinin estetik algılarımızı belirleyen/yönlendiren ve bir filmin/sinemacının "iyi" olarak görülebilmesini sağlayan yapı/sistem olmalarının yanında önemli bir ticaret ağına altyapı sağlayan ekonomik entiteler olduğu da görülüyor. Kenneth Turan'ın dünyadaki belli başlı festivalleri incelediği *Sundance'den Saraybosna'ya: Film Festivalleri ve Yarattıkları Dünya* adlı kitabında Turan, uluslararası film festivallerini kümeler olarak görürken festivalleri iş/ekonomi gündemi olan Cannes, Sundance ve Showest Festivalleri; jeopolitik gündemi olan Havana, Saraybosna ve Midnight Sun Festivalleri ve estetik gündemi olan Pordenone, Lone Pine ve Telluride Festivalleri olarak gruplara ayırır (Turan, 2002: 7).

Günümüzde, tabiri caizse, festival dünyasının yıldızı, ülkemizde ve dünyada yeni kurulmuş genç festivallerden hatırı sayılır bir geçmişi olan festivallere kadar tüm festivallerin rol modeli olan Cannes Film Festivali, film pazarı ve ortak yapım gibi ticari faaliyetlerin merkezi olmasıyla iş/ekonomi gündemli/odaklı festival olarak nitelendiriliyor. İş ve ekonomi kavramlarının ideolojik bir tercih olarak ideoloji kavramıyla yan yana gelmemesi için gösterilen özene karşın Cannes Film Festivali'nin tamamen ideolojik kuruluş öyküsü tarihte ilginç bir anekdot olarak kayda geçmiş gibi görülüyor.

Başta belirtildiği gibi ilk büyük film festivali faşist idare altındaki İtalya'da 1932 yılında kurulan Venedik Film Festivali'dir. 1936'dan 1942'ye kadar Venedik'teki en iyi uluslararası film ödülü, İtalya'nın eksen müttefiki, Almanya'ya gitti. Bu durum, Birinci Dünya Savaşı sonrası yeniden kutuplaşan Avrupa'nın bir tezahürü olarak okunabilir. 1935 yılında kurulan Moskova Film Festivali de Venedik'e benzer şekilde Komünist Rusya'nın propaganda aracı olarak kuruldu. Cannes Film Festivali 1939 yılında Venedik Film Festivali'nde umduğunu bulamayan Fransızların tepkisi olarak kuruldu. İkinci Dünya Savaşı'na kadar dünyada sadece üç film festivali vardı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1946'da Karlovy Vary ve Locarno, 1951'de Berlin Film Festivali kuruldu. Böylece film festivalleri İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden inşa edilen Avrupa'nın sosyal altyapısının kurulmasına katkıda bulundu. Ayrıca Hollywood stüdyo sistemine karşı Avrupa film endüstrisinin merkezî aktörü hâline geldi (Pedersen ve Mazza, 2011: 147).

Kültürel değer, ticari meta olmanın yanında etkili bir propaganda aracı olarak sinemanın tabiri caizse yeniden keşfi, çetin bir rekabetin yanında sıkı iş birliklerini de beraberinde getirdi. Hollywood filmleri İkinci Dünya Savaşı öncesi kamplaşan dünyada Fransızlara katıldı. Böylece Hollywood filmlerinin küresel sanat olarak sergilenmesinin ilk adımı atıldı ve aynı zamanda Cannes Film Festivali'nin uluslararası alanda yıldızı daha ilk yılında parladı. Cannes'ın açılışı için Amerika'nın en büyük yıldızları 1939 yazında Fransa'ya gönderildi. Bu yıldızlar savaş tehditlerine rağmen Atlantik'i geçmeye hazır; hatta içlerinden Mait West gibi bazıları, Hitler 1 Eylül'de Polonya'yı istila etmeden önce Fransa'ya gelmişti. Fakat ilk Cannes Film Festivali iptal edildi. *Oz Büyücüsü* de dâhil olmak üzere sekiz Hollywood filmi de ilk festivalde gösterime hazır (Wong, 2011: 132). Daha kuruluş aşamasında başlayan iş birliği farklı şekillerde bugün de devam ediyor. 1955 yılında pragmatik bir buluşla başlayan Hollywood filmlerinin yarışma dışında gösterimi bugüne kadar devam etti. Bu filmler arasında *Ben-Hur*, *Exodus*, *Anne Frank'ın Günlüğü*, *80 Günde Devri Âlem*, *Kuşlar*, *Doctor Zhivago* gibi filmler vardı. 1959 yılında festival bünyesinde film pazarının kurulmasıyla –le Marché du Cinéma– festivalin bu bileşeni de Hollywood filmleri için önemli hâle geldi. *Star Wars* için önemli bir anlaşma Cannes'da 1971'de yapıldı. Günümüze kadar gelen bu simbiyotik ilişki her iki tarafın da menfaatine gün geçtikçe gelişti. 2007'de bir söyleşide Coen Kardeşler Cannes Film Festivali için "Aslında kullanabileceğimiz platformlardan biridir... birçok açıdan İhtiyarlara Yer Yok filminin pazarlanması basit değildir... Filmin, Avrupa izleyici kitlesine, Fransız izleyicisine pazarlanması hiç de küçük bir şey sayılmaz... Filmin farkındalığını artırmak için harika bir platform var." diyerek bu simbiyotik ilişkiye vurgu yapmıştır. Özetle, *Star Wars*'dan *Indiana Jones*'a kadar geniş rekorları kıran Hollywood filmleri Cannes Film Festivali'nde yarışma dışında gösterildi. Festival jürisinde gerek Hollywood yönetmenlerine gerekse oyunculara düzenli

yer verildi. Cannes, kırmızı halıda boy gösteren Hollywood yıldızlarını doğduğu günden itibaren çok sevdi (Wong, 2011: 133). En son geçtiğimiz yıl Christopher Nolan'ın o tarihte henüz tamamlanmış filmi *Dunkirk*'ten bazı sahneler özel bir seans ile festivalde gösterildi. Bu yılki festivalin jüri başkanı olarak belirlenen Cate Blanchett'in hem Hollywood hem de uluslararası festival networkünün kesişim noktasında bir isim olduğu söylenebilir.

Uluslararası film festivallerin kurulmasını, uluslararası çapta merkezî bir aktör ve yetkili kurumun kurulması izledi. Film festivallerini Uluslararası Film Festivali olarak akredite eden Uluslararası Film Yapımcıları Birliği (FIAPF, The International Federation of Film Producers Association) 1933'te kuruldu. Festival dünyasındaki kurumları korumayı amaçlayan FIAPF ile birlikte uluslararası film festivalleri kuruluşlarından itibaren hızla kurumsallaşmaya başladı. Bugün dünyada 47 film festivali FIAPF tarafından akredite edilmiştir. Bunların 15'i "Yarışmalı Festival" olarak sınıflandırılan –aralarında Venedik, Cannes, Berlin, Tokyo'nun yer aldığı festivaller– dünya çapında A-sınıfı festivaller olarak kabul ediliyor. Bunların yanında Yarışmalı Özel Festivaller, Yarışmasız Festivaller, Belgesel ve Kısa Film Festivalleri olarak sınıflandırmalar da yapılıyor. Türkiye'den Antalya Film Festivali ve İstanbul Film Festivali "Yarışmalı Özel Festival" olarak akredite edilmiştir. Akredite festivaller bir yana tüm dünyada bir festival enflasyonu yaşandığı söylenebilir. Kesin sayı bilinmemekle birlikte dünyada tahminen 3.500'ün üzerinde film festivali düzenleniyor.

Günümüzde, dünyadaki festivaller arasında hem kültürel hem de ekonomi-politik açıdan etkili olan festivallerin aynı zamanda bir iktidar odağı olarak da kurumsallaştıkları görülüyor. Gerek iç işleyişleri gerekse endüstri ve sanat bağlamındaki çevreyle ilişkilerini anlamak için festivalleri kapalı devre televizyon sistemine benzetmek açıklayıcı olabilir. Malum kapalı devre televizyon sistemleri kameraların görüntü sinyallerini belirli bir konuma ilettikleri sistemdir. Genellikle güvenlik amacıyla çalışmakta olduğu banka, şirket, hava alanı gibi tesislerin kullanımına mahsus bir televizyon sistemidir.

Kapalı devre festival yapısı, kendi içinde oluşturulan ağlarda belirlediği şablon modellerle estetik algısını yönlendirir. Bilgi, eş merkezli ve birbirine bağlı güç odaklarından geçerek yapı içerisinde dağıtılır. Örneđin, bilgiye ayrıcalıklı erişime sahip kişiler, "yabancı" filmler hakkındaki seçkin haberleri, yorumları ya da görüşleri katılımcı izleyicilere ve eleştirmenlere verirler. Dolayısıyla toplu olarak tutarlı bir yorum geliştirilir. Sonuçta genel bir tip oluşturulurken bu tip üzerinden bir dalgalanma etkisi yaratılır (Galt ve Schoonover, 2010: 267).

Festival yapısı, filmlerin üretimi, pazarlanması ve dağıtımı gibi tüm aşamalarda giderek genişleyen bir role bürünerek festival filmi gibi türün/üslubun oluşması için verimli bir zemin sağlar. Bir festivalin sunduğu küresel platform; eleştirmenler, halk, diğer festivaller, film alıcıları, yatırımcılar ve nihayetinde akademisyenler tarafından bir filme gösterilen ilgiyi doğrudan etkiler. Festivaller, böylece film yapımı üzerinde doğrudan ya da dolaylı bir etki yapmaktadır. Nihayetinde festivaller bir filmin yerel ekonomilerden küresel pazara geçişi için tabiri caizse vize verir. Film yapımcıları genellikle projelerin başlangıcında ve gelişmesinde festival beklentilerinin anlayışını içselleştirir ve projelerini bu anlayışla bütünleştirirler. Pek çok festival temsilcisi, programcısı ve danışmanı, filmin yapım sürecinin her aşamasında önerilerde bulunurlar.

Aynı zamanda film festivalleri, kapalı devreyi emniyet altına alan bağlar kesintiye uğradığında parçalanacak kırılğan şebekelerdir (Wong, 2011: 33). Çünkü festivaller birbirleriyle rekabet hâlinindedir ve her zaman “ilk” olmak isterler. Bir filmin ilk prömiyerini yapmak, bir yeteneği keşfetmek, bir gelenek, bir dalga oluşturmak... Kapalı devreyi güçlü bağlarla korumak için “bu yenilik” elzemken, hâlihazırdaki film kanonunu belirleyecek kadar güçlü bağlar kurmuş bir yapı için mevcut konsepti tekrar tekrar yeniden oluşturmak yenilikten daha güvenli bir yöntemdir. Film festivallerinin dünya çapında yaygınlaşmasından bu yana 1980’lerde ve 1990’larda uluslararası film festivali kapalı devresinin yaratılması olgu hâline gelirken bu kapalı devre daha kurumsal hâle geldikçe daha az şeffaf hâle geldi (Galt ve Schoonover, 2010: 39). Böylece film festivallerinin kendi içlerinde gerek tematik gerek estetik gerekse ekonomik bir döngü yarattığı söylenebilir.

2007 yılında Berlin Film Festivali’nde düzenlenen bir panelde Euromed programı tartışıldı. Paneldeki yorumların hatırı sayılır bir bölümü, film yapmak için Avrupa’ya yönelen sinemacıların kendilerini neo-koloncılığa maruz bırakan paradoksun farkına varmalarını içeriyordu. Tunuslu yönetmen Mahmoud Ben Mahmoud şöyle der: “Fransız veya İtalyan izleyici kitlesini tatmin etmek için Afrikalı bir yönetmen, Afrika’da gerçekten olan biteni işlememeye zorlanıyor” (Galt ve Schoonover, 2010: 312). Afrikalı eleştirmen Férid Boughedir, “Avrupa’nın nakdine bağımlılığımızdan kaynaklanan ve acilen çözülmesi gereken büyük bir problemimiz var. Çoğu Afrika ülkesi ulusal bir film pazarına sahip değil. Bunun sonucunda Afrika filmleri yurt dışında gösterilirken yurt içinde gösterilemiyor. Bu durum aynen bir Afrikalının aynaya bakıp karşısında kendisine bakan bir Avrupalı görmesine benziyor.” diyerek durumu özetledi (Galt ve Schoonover, 2010: 312). Yine Tunuslu yönetmen Nacer Khemir de Malatya Film Festivali’nde gerçekleşen söyleşide dışarıdan öğretilen estetik algısından duyduğu rahatsızlığı dile getirmişti. Aynı söyleşide, “Ben insanların bedenlerini değil ruhlarını kurtarmayı amaçlıyorum.

Bu yüzden Avrupalılar benim filmlerimle ilgilenmiyorlar.” demişti. Festivallerin fonlar ve ödüller yoluyla Hollywood’un üretebileceğinden daha fazla propaganda potansiyeli olduğu göz ardı edilmemeli. Festivallerin Asya ve Afrika’daki sanatçılara karşı tutumu, film finansmanı üzerinden bir çeşit oryantalizm döngüsü olarak okunabilir (Galt ve Schoonover, 2010: 314). Bu oryantalizm döngüsü kapalı devre festival yapılarının mahsur kaldığı ideolojik ve ekonomi-politik döngünün bir tezahüründen ibaret.

Kapalı devre festival yapısını ve yapının nihayetinde yarattığı ideolojik, tematik ve estetik döngü festivalin nihai sonuca gelene kadar yarattığı ekonomiyle ayakta duruyor. Başka bir deyişle kendini ayakta tutabilecek ekonomiyi yaratabilen festivaller için bahsedilen döngü güvenli bir alan sağlıyor. Yine ekonomik gerekçelerle gerek yapı gerekse yapının ürünü döngü değışerek farklı şekillerde yeniden üretiliyor. 2006 yılında Roma Film Festivali, Belediye Başkanı’nın öncülüğünde zaten tarih, kültür ve sanat şehri olan Roma’nın bu potansiyelinden faydalanmak üzere kuruldu. Benzer şekilde Kopenhag Film Festivali, şehrin potansiyelini kullanmak gibi benzer gayelerle 2003 yılında kuruldu. Hâlihazırda çoktan doygunluğa ulaşmış film festivali pazarında bu iki yeni festivalin işleri kolay değildi. Her iki festival de gösterim sayısı, seyirci sayısı gibi göstergelerde kısa sürede hatırı sayılır bir başarı elde etseler de bir ekonomi yaratmayı başaramadılar. Her iki festivalin de bütçesinin yüzde 50’sinden fazlası kamu fonlarından kaynaklanıyordu. Belediye başkanının değışmesiyle Roma Film Festivali’nin ardındaki siyasi irade kalktı. Şehrin tartışmasız kapasitesi ve potansiyeline rağmen butik bir festival olarak kaldı. Festival, FIAPF tarafından da akredite edilmedi. Kopenhag Film Festivali de benzer kaderi paylaştı. Kopenhag’da mevcut dört festival vardı. Uluslararası Kopenhag Film Festivali’nin diğer festivallerden biriyle birleştirilmesi kararlaştırıldı. Böylece Avrupa’nın iki turistik potansiyeli yüksek marka kentinin uluslararası film festivali maceraları iddialı başlangıçlara rağmen başladığı gibi devam etmedi (Pedersen ve Mazza, 2011: 156-157).

Türkiye’deki festivallere gelirse, gerek kurumsallaşma açısından gerekse ekonomi yaratma açısından hatırı sayılır geçmişe rağmen ciddi aşama kaydedildiği söylenemez. Belki de İKSV’yi ayrı tutmak daha doğru olur. Kurumsal kimliği olmayan festivaller mahalli idareler ve Kültür ve Turizm Bakanlığı sayesinde ayakta duruyor. Bu yüzden henüz bir ekonomi yaratma kapasitesinden oldukça uzak görünüyorlar. Yarım asırlık geçmişı olan festivalimizin proje geliştirme, WIP bölümlerinin beş yıllık geçmişı bile yok. Bu yüzden Türkiye’deki festivallerin yapısı kapalı devre sistem analogisiyle kısmen açıklanabilir. Bu açıdan Türkiye’deki festivallerin ideolojik bir tutum geliştirme kapasitesi de kısıtlı görünüyor. Kısmi kapalı devre sistem içinde kurumsallaşabilen festivallerin günlük siyasi gündem içinde tavır göstermekten de geri kalmadıkları söylenebilir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Pedersen, Jesper Strandgaard ve Mazza, Carmelo. (2011). International Film Festivals: For The Benefit of Whom?. *Culture Unbound*, Volume 3, p. 139-165.
- de Valck, Marijke. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press.
- Wong, Cindy Hing-Yuk. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press.
- Turan, Kenneth. (2002). *Sundance to Sarajevo: Film festivals and the world they made*. University of California Press.
- Galt, Rosalind ve Schoonover, Karl (Eds.). (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford University Press.