



Film Festivalleri: Kentler, İzleyiciler ve Endüstri

*

Film Festivals: Cities, Audiences and Industry

Bilge Taş

Özet

Bu yazı Ankara'nın film festivalleri ile ilgili özellikle İstanbul üzerin-den karşılaştırmalı bir inceleme yaparken festivalleri ve amaçlarını; kültür endüstrisi içindeki pozisyonlarını ve kentler için önemlerini değerlendirmeye çalışacaktır. Festivaller, farklı paydaşlarının talep-lerini kendi bakış açılarını, gündemlerini ve konularını kaybetmeden uzun vadedeki amaçlarını ve festivaller içindeki pozisyonlarını nasıl koruyabilirler?

Bu yazının temel amacı güncel sanatın alanında sık sık gündeme ge-len kültürel alan içinde sponsorların konumuna dair soruları ve eleştiri-leri film festivallerinin alanına da taşımaktır. Ayrıca kentlerin kültürel sermayesinin önemli bir parçası olan film festivallerinin hangi iktidar ilişkilerini içerdiği ve onları nasıl gizlediği, Ankara ve İstanbul'da kent kimliği ile bağlantılı olarak nasıl farklı tezahürler gösterdiğine de değinilecektir.

Anahtar kelimeler: Film festivalleri, kültür endüstrisi, sponsorlar, Ankara UFF, İstanbul UFF, kültürel politikalar

Abstract

This article compares and contrasts the film festivals in Ankara with those in Istanbul, while at the same time attempting to analyze film festivals, their aims and purposes, their positions within the cultural industry as well as their importance for cities. How can festivals maintain their long term goals and demands from different stakeholders, without having to compensate from their own approach, stance and agendas?

The main purpose of this article is to open to discussion questions and comments with regards to the position of sponsors within the cultural sphere as a part of contemporary arts. Moreover the article will elaborate on the power relations within film festivals, which are important cultural capitals of cities, and how these relations are dissembled as well as ways in which festivals differ under Ankara and Istanbul identities.

Keywords: Film festivals, cultural industry, sponsors, Ankara International Film Festival, Istanbul International Film Festival, cultural policies

Giriş

Bir süredir sinema sektöründe dijital teknolojiler ve ev sineması tekniklerinin hızla gelişmesinin de etkisiyle film festivallerinin geleceği konuşulmaya başladı. Ticari sinemalara karşı son kalelerden biri olan festivaller gitgide “sokağa hep beraber çıkmaya hazır” kitlelerin mekanı olmaktan uzaklaşıyor. Yusuf Atılgan’ın sokağa ve geleceğe dair umudunu bağladığı, “salt çıkarımı düşünmeyen ve insanlarla barışık” olarak tarif ettiği “sinemadan çıkan insan” artık bu filmlerin gösterimine aracı/destek olan kurumların filmlerden ve içerikten daha da görünür olmasıyla içinde bir sıkıntıyla ayrılıyor sinemalardan.

Güncel sanat ve güncel sanata destek veren kurumların ilişkisi hakkında süren hararetli tartışmalar 13. İstanbul Bienali, düzenleyici İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) ve bienal sponsoru Koç Holding üzerinden sert bir şekilde devam ediyor. Süreyya Evren ve Burak Delier’in *Birikim* dergisinin web sayfasında yer alan eleştirileri ile bu tartışmaların içeriğine film festivalleri de dahil oldu (“İyi de Bana Ne? - Onat Kutlar'dan Bugüne Sanat Dünyasının Ekonomi-Politığıne Dair Güncel ve Gerekli Bir Müdahale”, 2013). Evren ve Delier (2013), haklı olarak şu soruyu soruyorlardı: “Film festivaline gideceğiz, filmler seyredip duygular yaşayacağız ve Akbank hissedeceğimiz tüm bu duygularda maddi/manevi payı olduğunu açıktan billboardlarla gönenerek anlatacak. Biz böylece tüm bu duygularımızı sermayeye kaptırmış neden olmuyoruz peki?”. Bu yazı yayınlanana kadar, festivalin ana sponsoru olan ve “tüm duyguların destekçisi” sloganını kullanan Akbank’ın festival ile ilişkisi açıktan sorgulanmazken, Koç Holding’in bienal sponsorluğu üzerinden ağır eleştiriler yazılıyor ve hatta protestolar düzenleniyordu.

Kültür endüstrisinin ve dolayısıyla onun bir parçası olan film festivallerinin hangi iktidar ilişkilerini içerdiği ve onları nasıl gizlediği hala en güncel ve tartışılması gereken meselelerden biri ve birçok araştırmanın konusu olabilecek derecede farklı bileşenler içeriyor. Barış Çakmur’un da belirttiği üzere, “ Toplumsal gerçekliğin (belki de) gizlenmiş bu yü-

zünün bilinir kılınması, farklı mecralarda gerçekleşen kültürel üretim süreçlerinin ve ilişkilerinin hemen hepsinin içinde bulunan tahakküm ve tabi olma mekanizmalarının ortaya serilerek çözümlenebilmesine bağlıdır” (1998: 117-118). Kültürel ürünlerin ideolojik yapısı Çakmur’un da belirttiği üzere ihmal edilmektedir. Dolayısıyla, bu yazı bağlamında, Ankara’nın film festivalleri ile ilgili özellikle İstanbul üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirme yaparak, festivalleri ve amaçlarını, kültür endüstrisi içindeki pozisyonlarını ve kentler için önemlerini değerlendirmek elzem görünmektedir.

Film festivallerinin başlangıç tarihi ideolojik angajmanı itibarıyla oldukça manidardır. Dünya üzerinde gerçekleştirilen ilk film festivali 1932 yılında Venedik bienaline eklenen Venedik Uluslararası Film Festivali’dir. Festival, Mussolini tarafından faşist rejimin ivmesini arttırmak, İtalyan filmlerinin uluslararası alanda tanınırlığını/dağıtımını hızlandırmak ve milliyetçiliği teşvik etmek amacıyla organize edilir. Sinema, faşizmi pekiştirmek ve Mussolini’nin kendisini ve güçlü bir ulus olarak İtalya’yı tanıtmak amacıyla belki de Mussolini ve rejiminin kullandığı en etkili sanatsal araç olmuştur (“A study of the Venice Film Festival as a Product of Mussolini’s Italy”, 2011). 1934-1942 yılları arasında verilen en iyi film ödülünün adı da *Mussolini Cup*’tır. 1939 yılında Lois Lumiere başkanlığında Venedik Film Festivaline rakip olarak planlanan Cannes Film Festivali ise ancak 2. Dünya Savaşı bittikten bir yıl sonra 1946 yılında yapılabilir.

80’li yıllara gelindiğinde dünya genelinde film festivali sayısı giderek artmaya başlar. 2003 yılında, Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu tüm dünyada yaklaşık 700-800 festivalin yapıldığını ve sektörün uzmanlarının günümüze kadar bu sayının 3500’ü bulacağını tahmin ettiklerini açıklar (Rüling & Pedersen, 2010: 318).

80’li yıllar batıda özellikle sanatsal aktivitelerin özel sektör tarafından finanse edilmeye başladığı döneme denk gelir. 1980’li yıllar ile Reagan ve Thatcher yönetimindeki Amerika ve Britanya’da uygulanan sağ politikalar ve “devletin küçülmesi” nedeniyle kültürel destekler kısıtlanır ve

devletin çekildiği bu alana özel sektör dahil olur. Kültürel pratiklere katılan, destek olan şirketlerin sosyal statü ve değeri artarken aynı zamanda gündelik hayatımız, siyasi ve bireysel seçimler üzerinde de etki oluşturmaya başlarlar (Wu, 2005:15-24). Yeni zenginler de sanat ve kültürel aktivitelere katılım, sanat koleksiyonculuğu veya film yapımcılığı gibi yollarla seçkinlik edinirler.

1980 sonrası Türkiye'nin geçirdiği neo-liberal dönüşümün bir sonucu olarak ortaya çıkan tüketim alışkanlıklarındaki değişiklikler, elit kentli sınıfların da ortaya çıkmasını sağlamıştı. Giderek artan orta sınıf kültür/sanat tüketicileri için 1983 yılında İstanbul'da İstanbul Film Günleri, Ankara'da da 1988 yılında Ankara Film Şenliği adıyla başlayan sinema etkinlikleri daha sonra uluslararası film festivallerine dönüştüler. İstanbul'da İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenlenen festival; Ankara'da Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı tarafından hazırlanır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 17 işadamı ve sanatsever tarafından kurulurken¹, Ankara Film Festivali akademisyen Mahmut Tali Öngören önderliğinde yine akademisyen ve sanatseverler aracılığıyla kurulur. Bu iki kentten festivalleri ve sponsorları ile ilişkisine bakmadan önce festivaller ve kategorilerine kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

Film Festivalleri

Tanımı itibariyle film festivalleri bütün yıl hizmet veren ticari sinemalara ve yıl boyunca düzenli gösterim yapan sanat sinemalarına alternatif olarak, birkaç günlük süre içinde (genellikle bir ile iki hafta arası) yapılan etkinliklerdir (de Valck& Loist, 2013). Gezici festivaller de olmasına rağmen birçok festival genelde aynı şehirde yılda bir veya iki yılda bir yapılırlar ve yapıldıkları kentle özel bir bağ kurarlar. Festivallerin hangi

¹ <http://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce>

çeşit filmleri gösterdiği, seyirci profili, hangi kaynaklarla fonlandığı, film endüstrisine katkıları gibi birçok unsur festivalleri birbirinden farklılaştırır.

Bu bağlamda festivallerin birbirinden türsel olarak nasıl farklılaştıklarını anlamak amacıyla aşağıdaki gibi bir ayrıştırmaya gidilebilir.

İlk planda festivalleri türlerine göre üçe ayırmak mümkün olabilir:

1- Uluslararası film festivalleri veya şehir festivalleri olarak adlandırılan genel film festivalleri

2- Belirli bir film türünde uzmanlaşan festivaller: kısa, uzun, belgesel, animasyon vs.

3- Toplumsal bir konu ile bağlantı festivaller: kadın film festivalleri, LGBTT film festivalleri, işçi film festivalleri, kimlik merkezli festivaller vs.

Bu üçlü ayrımı Türkiye örneğinde değerlendirmeye alırsak; erken dönem film festivalleri tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de şehir festivalleri olarak başladılar ve ulusal sinemayı güçlendirmeyi ve uluslararası dağıtım ağlarına giremeyen bağımsız sinema örneklerini seyirciyle buluşturmayı hedeflediler. Şehir festivallerinin şehre kültürel bir değer katmanın yanı sıra şehrin tanıtımına da yardımcı olduğu varsayılır. Türkiye için Adana Altın Koza ve Antalya Altın Portakal film festivalleri bu kategorinin karşılığını oluştururlar. İstanbul ve Ankara film festivallerini bu gruptan ayıran en önemli özellik kent ve imaj-tanıtım gibi unsurların bu festivallerin ana amacı olmamasıdır. Kültür Bakanlığı’nın kentsel turizmi geliştirmede bir araç olarak belirlediği sinema Adana ve Antalya’da en etkin biçimde kullanılır.

Belirli bir film türünde uzmanlaşan festivaller ise bizzat sinemacılar veya bu türün sevenleri tarafından düzenlendiler. Kendisi de belgeselci olan Necati Sönmez ve Emel Çelebi’nin yönetmenliklerini yaptığı belgesel festivali Documentarist bu alanda örnek gösterilebilir.

Toplumsal bir konu ile bağlantılı festivaller ise genellikle sosyal bir konunun gündeme gelmesini veya toplumda temsil edilmeyen grupların temsilini amaçlarken filmleri araç olarak kullanmak üzere aktivistler

tarafından kurulurlar. Bu gruba dair örnekler olarak en son 16'ncısı yapılan Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Pembe Hayat KuirFest ve İşçi Filmleri Festivali sayılabilir.

Festivaller ile ilgili bir başka önemli kategorizasyon ise Mark Peranson tarafından yapılır: Ticari festivaller ve izleyici festivalleri (Loist, 2011: 391). Berlinale, Cannes gibi dağıtım ve yapım ağlarının bir araya geldiği film marketleri olan festivallerde, filmler daha ilk gösterimlerini yaparken dünyanın çeşitli ülkelerine gösterim hakları satılır. Festival izleyicilerinin büyük bir çoğunluğunu da sinema sektörünün farklı bileşenleri oluşturur. İzleyici festivallerinde ise festival başarısının ölçütü biletli seyirci sayısıdır.

Film Festivali-Kent İlişkisi: İstanbul ve Ankara Örnekleri

Film festivallerinin, buldukları şehrin kültürel hayatına renklilik kattığı ve medya desteği yoluyla kültürel profilini bir üst seviyeye taşıdığı varsayılır. Kentin yerel ve idari makamları festivale altyapı sağlar ve destek olurken festival filmlerini izleme alışkanlığına sahip bir kitlenin oluşmuş olduğu varsayılarak; kent sakinlerinin de festivalleri ilgiyle bekledikleri düşünülebilir. Film festivalleri ile kentin kimliğinin örtüşmesi önemlidir. Birbirinden farklı paydaşların kamu yararını ve festivalin kente kazandırdığı kültürel atmosferin getirdiği katma değeri gözetecek festival için işbirliği yapması ideal olmalıdır.

Kent festivalleri çoğu zaman finansal destek bulunması en kolay ve seyirci ilgisine göre sponsorlara geri dönüşü en yüksek olan festivallerdir. Varlı Görk'e göre, kentsel turizm kurgusunda pazarlanan ürün, bizi 'kent kültürü' ya da (...) 'kentin kolektif kültürel sermayesi' olduğu için, kentsel turizm siyasaları güden kentler giderek üretim merkezlerinden tüketim merkezlerine dönüşürler (2010: 12). Varlı Görk'ün bu tespiti Antalya Altın Portakal Film Festivali için oldukça doğrudurken İstanbul için aynı şey söylenemez. İstanbul Uluslararası Film Festivali (İUFF) sadece bir tüketim nesnesi değildir. Skaidi Loist'un araştırmasında belirtti-

ği gibi birçok festival önce bir inisiyatif tarafından film günleri veya sinematek olarak başlayıp daha sonra pazar merkezli ticari girişimlere veya uluslararası kültürel etkinlikten küresel bir şehrin imaj taşıyıcısına/temsilcisine ve en son aşamada bir endüstri etkinliğine ve hatta kültür endüstrisinin aktif bir oyuncusuna döner (2011: 391-393) .

İstanbul'un kentsel estetiği, ticaret hacmi, kültürel merkezleşme nedeniyle ülkenin her yerinden sadece sinema alanında değil kültür ve sanatın diğer alanlarından da göç alışı gibi birçok etken festivalin uluslararası alanda da nitelikli ve saygın bir festival olarak tanınması ile sonuçlanır. Festival artık dev bir kültürel monopol olan İKSV tarafından kurulması hasebiyle şehrin imaj taşıyıcılarından biri haline dönmüştür.

İstanbul Film Festivali her ne kadar programı, konukları, içeriği, bölümleri, tarihi ve ekibi ile ününü hak etse de, kullandığı sert rekabet teknikleri ile de bilinir. Organizasyon komitesinin gösterim için anlaşılan filmlerin ilk gösteriminin festival kapsamında yapılmasını zorunlu kılması nedeniyle Türkiye'deki birçok festival bu filmleri başka şehirde dahi olsa İKSV'den önce gösteremez. Daha önce anlaşılrsa da Türkiye'deki ilk gösterimin en kıymetli mekanının İstanbul olacağını bilen film dağıtımçıları gösterimleri geri çekebilmektedirler. Ayrıca sponsor anlaşmalarının sadece bu festivalle sınırlı olması başka film festivallerinin aynı sponsorlar tarafından desteklenmesinin önünü de kapatır.

2001 yılında İstanbul Film Festivali'ne alternatif olarak düzenlenmeye başlanan İf İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali için ise durum artık daha vahimdir. 2013 yılı itibariyle festival, Türkiye genelinde Cinemaximum markası altında 23 şehirde 499 sineması olan Mars Entertainment bünyesinde gerçekleştirilmeye başlamıştır. Birçok kentte sadece alışveriş merkezlerinin (AVM) içinde hizmet veren Cinemaximum sinemalarında düzenlenen festival, dağıtım ve yapım aşamalarının yanı sıra konularıyla da ana akım filmlerden farklılaşan filmleri izlemek isteyen festival seyircilerini yine festival atmosferiyle uyuşması mümkün olmayan

AVM'lerin içine hapsedmiştir². Bir gün ticari sinemaların imajlarını düzeltmek ve seçkinleşmek için bağımsız film festivallerini kendi bünyelerinde finanse edecekleri fikri ise halen idrak sınırlarını zorlayıcıdır.

İstanbul'un karşısına mütevazı bir modernizm projesi olarak çıkan Ankara da bu haksız rekabetin bütün dezavantajlarını yaşar. En son 24'üncüsü düzenlenen Ankara Uluslararası Film Festivali ana akım bir festival olarak ne finansal, ne sanatsal, ne de hacim olarak İstanbul Uluslararası Film Festivali ile rekabet edecek güçte değildir. Sadık seyircisine rağmen profili ve "kaderi" her yıl maddi olanaklar ve festival profesyonellerine göre değişen, kurumsallaşmasını bir türlü tamamlayamayan bir festival olarak uluslararası bir değere erişmesi mümkün olmamıştır. Uluslararası katılımcı sayısı düşük olan ve marketi olmayan Ankara Film Festivali, Peranson'un kategorizasyonu çerçevesinde bir izleyici festivali olarak sınıflandırılabilir. Yine de gösterim mekanlarındaki özensizlik her yıl seyirciyi biraz daha hayal kırıklığına uğratmaktadır.

Yılın sadece festivalin yapıldığı 10 günlük döneminde açılan ve teknik altyapısı yetersiz olan Batı Sineması'nda gösterilen filmlerde yaşanan teknik sorunlar özellikle 23'üncü festivalde zirve yapmıştır. Festival en son senesinde Kızılırmak Sineması'nı tercih etmiştir. Tarihi sinema sahiplerinin de duyarsızlığı nedeniyle festivaller her ne kadar sanat sinemalarında gösterim yapmak isteseler de, kalitesiz gösterim koşulları festival ekibi kadar, izleyici, katılımcı yönetmen ve oyuncularını da mutsuz etmektedir. Karanlık projeksiyon, ses problemleri, altyapı yetersizlikleri ve aslında maliyeti de düşürecek olan teknolojik gelişmelere bir türlü yatırım yapılmayışı sanat sinemaları konusunda festival ekiplerini uzun zamandır zorlamaktadır. Üstelik Kızılırmak Sineması, *Eurimages* tarafından desteklenmektedir.

Ankara'nın merkezinde yeralan ve bir AVM içinde hizmet vermeyen sinemalar arasında Büyülü Fener Kızılay Sineması dışında büyük bir teknik yetersizlik söz konusudur. Festival düzenleyicilerinin, filmi

² Her yıl İstanbul, Ankara ve İzmir'de düzenlenen festivalin Ankara ve İzmir ayakları AVM'lerde gerçekleştirilmektedir.

perdede izleyen yönetmenlerin ve izleyicilerin festival keyfini kaçıran bu yetersizlikleri gidermek ve kentin kültürel mirası olan sanat sinemalarını korumak için de herhangi bir çaba sarf edilmemektedir. Son altı yıl içinde Kavaklıdere, Batı, Derya, Mithatpaşa, On, Ankapol, Nergiz sinemaları kapanmıştır. Bu mekanların kapandığı tarihlerde Türkiye genelinde vizyona giren film sayısının hızla artmakta olduğunu hatırlayalım.

Son iki yılda Ankara'daki festival, neredeyse Kültür Bakanlığı'nın desteğini dahi kaybetmeye yaklaşacak kadar kötü yönetilmektedir. Bir önceki dönem çalışan festival ekibi işten tazminatlarını dahi alamadan ayrılmak durumunda kalmışlardır. Festivalin film sayısı önceki yıllara göre büyük bir düşüş göstermiştir ve etkinlik olarak sadece iki panel ve bir atölye çalışması düzenlenmiştir. Bütün bu aksiliklere rağmen seyirci filmleri takip etmeyi sürdürür.

Buna karşın İstanbul'daki festival her yıl ulusal ve uluslararası kurumsal sponsorları ile sürekli festival niteliğini arttırarak devam ettirme imkanını bulmuştur. Festivalin 2013 yılı sponsorları arasında Eczacıbaşı'nın yanı sıra Akbank, THY, DHL, Vodafone ve Efes gibi ulusal ve uluslararası dev özel sektör kuruluşları ile Kültür Bakanlığı, Başbakanlık Tanıtma Fonu ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi de bulunmaktadır. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş aynı zamanda İKSV yönetim kurulunda yer almaktadır. İstanbul Uluslararası Film Festivali, Türkiye'de alanında uluslararası değeri en yüksek festivallerden biri olmasının yanı sıra en yüksek biletli seyirci sayısı, ulusal sinema ödüllerinin yüksekliği, yeni film projelerini destekleyişi ve seyirci ile uluslararası sinema aktörlerini buluşturmasıyla eşsizdir.

Bir festival Berlinale, Cannes, Venedik ve Türkiye'de İstanbul gibi sektörü yönlendirici ölçüde büyük olmasa dahi yerel filmleri destekleyerek ve ödüllendirerek bu filmlerin dünya dolaşımına girmesine katkıda bulunabilir. Ne yazık ki Ankara Uluslararası Film Festival son yıllarda bu işlevini de yitirmiş görünmektedir. Festival arenası büyüyüp, rekabet şartları kuvvetlendikçe artan bir filmin "dünya ilk gösterimini" gerçekleştirmek gibi alanlarda da görece başarılı değildir festival. Dünya sine-

masının küçük ama gelecek vaat eden örneklerini bularak da festival arenasında özgün bir örnek olmak elbette mümkündür. Festival ve sektör ağlarına dahil olmak, programcılar toplantılarına katılmak, yapımcı ve dağıtımcılar ile tanışıp bu ilişkileri sürdürülebilir kılmak da festivalin en az sponsorları kadar büyük bir sermayesidir. Netice itibariyle festivaller aynı zamanda bağımsız ve deneysel yapımların nasıl daha büyük bir seyirci kitlesine ulaşabileceklerinin de cevabının arandığı mercilerdir.

Ankara'nın ana festivali her ne kadar hayal kırıklığına uğraticı bir profil çizse de toplumsal bir konu ile bağlantılı olarak nitelendirebileceğimiz festivalleri bir o kadar şehrin yüz akı olabilecek seviyededir. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Pembe Hayat KuirFest, İşçi Filmleri Festivali ve Ankara merkezli olarak çalışan ve festivalin ana durağı olarak Ankara'da başlayan Gezici Film Festivali ulusal ve uluslararası festivaller arasında kıymetli bir yere sahiptirler. Özellikle Uçan Süpürge, Uluslararası Film Eleştirmenleri Birliği (FIPRESCI) jürisinin seçtiği "en iyi kurmaca film" ödülüyle dünyadaki diğer kadın filmleri festivalleri arasında da profesyonellik standardı oldukça yüksek bir festivaldir.

Ankara'daki KuirFest dışında saydığımız bu festivallerin ana finansal destekçisi Kültür Bakanlığı'dır. Kültür Bakanlığının finansal desteği olmadan var olmaları mümkün olmayan bu festivaller kendi önemlerini politik olarak durdukları yer, programlarında yer alan itinayla seçilmiş filmler, sektörden onları destekleyen yönetmen, akademisyen, yapımcı, senarist ve film eleştirmenleri gibi sinema sektöründen entelektüeller ve filmleri destekleyen iyi örülmüş sözel bölümler yoluyla inşa ederler.

Kültür Endüstrisinde Pozisyonunu Korumak

Festivaller ile destekleyicileri arasında zaman zaman ayrılıklar ve talep çatışmaları yaşanabilmektedir. Politikacılar, şirketler, kamu kurumları ve belediyeler, film yapım ve dağıtım şirketleri, uluslararası destekleyiciler ve festival programcılarının farklı gündemleri ve bakış açıları vardır.

Belediye ve kamu kurumları festivalin en düşük bütçe ile en yüksek tanıtım yapmasından hoşnut kalırken; film endüstrisi güçlü bir vitrin ve seyircinin ilgisini çekebilecek birçok farklı film türünün festivalde yer almasını arzular. Festivaller ise farklı paydaşlarının taleplerini kendi bakış açıları ve gündemlerini kaybetmeden, festivallerini uzun vadedeki amaçlarını ve festivaller içindeki yerini/pozisyonunu koruyarak oturtmaya ihtiyaç duymalıdır. Festivaller finansal ve organizasyonel alanda dengeye ihtiyaç duydukları kadar organizasyonun devamı ve kültür endüstrisi çalışanlarının bu rekabetçi alanda ayakta kalabilmeleri için orijinal bir program ve ana akım bir cazibe merkezi olmak arasındaki dengeyi de tesis etmelidirler.

İstanbul Festivali, neo-liberalleşen sistem içerisinde sadece sponsorları aklamaz veya elitleştirmez. Aynı zamanda bünyesinde sermayenin kendine uygun tüketici kitlesi yaratma fikrini barındıran bir mantığa da hitap eder. İKSV'nin organizasyonlarında farklı sınıflara uygun olanaklar sunan Lale Kart üyelikleri kültür endüstrisinin kendini sembolik süreçlerde gizlemek yerine açık etmeyi tercih ettiği pazarlama unsurlardan biri. İmece Şehircilik Hareketi'nin bienal özelinde "kültür odaklı kentsel gelişimin aslında rekabet, soylulaştırma, orta sınıf tüketimi ve mekânsal pazarlama değerlerine sadık kalan, bir demet kültürel liberterlik ve çağdaş kentsel tasarım motifleri eklenmiş katıksız bir neoliberal ekonomik tahayyül içerdiğini" ("13'üncü İstanbul Bienali: Buyrun Simyaya", 2013) serimleyen zihin açıcı makalesi son dönem kültürel politikalara dair en kapsamlı eleştirilerden birini yaparken herkesi bulunduğu durumu sorgulamaya itiyor. Peki ya Todd Gitlin, 1920'ler için "dönemin tecimsel kültürü sosyal demokratik ideallerin ardına gizleniyor ve kapitalist tahakküm bu şekilde işliyordu" derken bir yüzyıl sonrasında kültür endüstrisinin durumunun uzun dönemli bir falına bakmış olduğunu tahayyül edebilir miydi?

Ankara'da ise durum karışık. Büyükşehir Belediye Başkanı ile kültür endüstrisinin istikbali için dahi uzlaşabilecek bir kurum bulmak mümkün değil. Kültür Bakanlığı'nın verdiği destekler ise öldürmeden yaşatı-

yor. Ankara'nın sınırlı özel şirketlerinin sponsorluk için kapılarını aşındırmadıkça çalışanların bir sömürü düzeni içinde çalıştığı, sigortaların hep asgari ücret üzerinden ödendiği; çok kapsamlı bu işin makine dairelerinden, gümrük işlerine kadar uzayan farklı cephelerine dair birçok işin az sayıda personel tarafından üstlenildiği ağır ve karmaşık işler yumağı festival. Bu ağır ve nitelikli işler yumağını sürekli yuvarlamak marifetini gösterenlerin sayısı gitgide azalıyor. Dolayısıyla yola devam eden kültür çalışanları hızlı bir döngüyle bu alandan "birbirinden fazla iş kaleminde, haddinden fazla çalışmış olarak büyük bir tükenmişlik hissiyle" ayrılıyorlar.

Bir Ankaralının kentine dair ruh hali Chris Marker'ın *Güneşsiz/Sans Soleil* (1983) filminde geçen şu cümleyle özetlenebilir: "bütün dünyayı gezdim, ama hâlâ ilgimi çeken tek şey banallik."

Ankara sanki sıradanlığı ve her parlamaya çalışan yeniyi bu sıradanın parlamazlığı içinde eritişiyile kentlisinin sürekli çocukluğundaki eve ait bir parçasını bulduğu bir mekandır. Bu sıradanlığın kültür endüstrisinin içinde çalışanlar için hem kolaylıklar hem de zorluklar yaşattığı muhakkak. Her şeyin parlaklığını anında yitirdiği bir kentte kültürel etkinlikleri parlatmak, çekiciliğini arttırmak bu zorluklardan birini oluştururken; yapacağınız her türlü kültürel etkinliğe gelecek bir katılımcı kitlenin olduğunu bilmek ise sektördekilere bir güven aşılardır. Film festivalleri kentin kültürel sermayesinde özellikle izleyici için en önemli yerlerden birini tutmaktadır.

Bir tarafta kentle ve onun bütün ticari unsurlarıyla birbirlerini besleyerek büyüyen, aşırı profesyonelliğin hakim olduğu, gösterilenlerden ve konuklardan asla şikayet edemeyeceğiniz bir dev, diğer tarafta bir aile şirketinin az karlı, az prestijli, borçsuz ve karsız vitrini. Ankara'nın banallığına bir övgü ile bitirmek istesem de; hem bir izleyici hem de bir sektör çalışanı olarak çalışanlarını ve izleyicilerini zenginliğe boğmasını beklemeden ve kültür endüstrisinin birbirini besleyen neo-liberal güçlerinden birine dönüşmeden de bir festival yapmanın yolu üzerine kafa yorulmalı. "Popüler kültür daima iktidar ilişkilerinin bir parçasıdır; o

daima egemenlik altına alma ve tabi kılınma arasındaki, iktidar ile ona direnmenin çeşitli biçimleri arasındaki, askeri strateji ile gerilla taktikleri arasındaki değişmez mücadelenin izlerini taşıyor" (2012: 32). Galibi bu kadar belli olmayan bir mücadele içinde Ankara'nın toplumsal temalı festivalleri iyi bir gerilla mücadelesi veriyor. İmece Toplumcu Şehircilik Hareketinin de belirttiği üzere "kültür emlakçılığına" düşmeden ve "duygularımızı sermayeye kaptırmadan" bir festival düzenlemek ve şehre katma değer sağlamanın imkanları üzerine düşünürken "ağzımızın kenarına yamuk bir sırtış" oturuyor. Banallığın rantının düşük olması kentimizin tamamen kaybetmesine engel olacak.

Kaynakça

- SİYAD, (2009). 16 Günde Tam 162.000 kişi!.
<http://www.siyad.org/article.php?id=2020>
- Çakmur, B. (1998). Kültürel Üretimin Ekonomi Politikası: Kültürün Metalaşmasında Genel Eğilimler, *Kültür ve İletişim*, 1-2, 111-147.
- Çelenk, S. (2008), *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, Ankara:De Ki.
- De Valck, M.& Loist, S. (2013) Festivals.
<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0155.xml?rskey=i3Sp1C&result=1&q=skadi%20lost#firstMatch>
- Evren,S.& Delier B. (2013) İyi de Banane - Onat Kutlar'dan Bugüne Sanat Dünyasının Ekonomi-Politikğine Dair Güncel ve Gerekli Bir Müdahale.
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=953&makale=%DDyi%20de%20Banane%20-%20Onat%20Kutlardan%20Bug%FCne%20Sanat%20D%FCnyas%FDn%FDn%20Eko nomi-Politi%F0ine%20Dair%20G%FCncel%20ve%20Gerekli%20Bir%20M%FCdahale>
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev: S. İrvan, Ark Yayınları.
- Varlı Görk, R. (2010) Nedir Şu Yeşilçam'ın Meyvesi 'Altın Portakal'? Antalya'nın Yeniden Yapılandırılması Sürecinde Antalya Altın Portakal Film Festivalinin Metalaştırılması, *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*(20), 1-40
- Johnson, M. (2011). A study of the Venice Film Festival as a Product of Mussolini's Italy.

<http://venice11.umwblogs.org/the-venice-film-festival-a-study-of-the-venice-film-festival-as-a-product-of-mussolinis-italy/>

Loist, S. (2011). On the Relationship Between Film and Industry, Busan Cinema Forum. 391-400

Rüling, C.C. Pedersen, J.S. (2010). Film Festival Research from an Organizational Studies Perspective, *Scandinavian Journal of Management* 26, 318-323.

Wu, C. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: iletişim.

Bilge Taş: Birçok film festivalinde çeşitli görevler aldı. En son Pembe Hayat KuirFest'in festival yönetmenliğini üstlendi. Halen, Ankara Üniversitesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü'nde doktora yapmaktadır.