

Sinema Dergilerinin Ulusötesi Temalı Filmlere Yaklaşımı Bağlamında Kültürlerarası Farklılıklar: Positif (Fransa) ve Altyazı (Türkiye) Dergileri Üzerine Bir Karşılaştırma¹

Serhat Yetimova²

Battal Odabaş³

Öz

Küreselleşme ve onun alt başlıklarından olan ulusötesileşme, siyasetten ekonomiye sanatta kültüre kadar günümüzde etkileri doğrudan hissedilen bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Bu olgunun ülke sinemalarına yansımaları da kaçınılmazdır. Küreselleşme sürecindeki çok yönlü kültürel ilişkiler, çok dilli ve çok uluslu yapımlar ulus düşüncesini yeniden biçimlendirmektedir. Bu makale, Fransa'dan Positif, Türkiye'den de Altyazı dergilerinin küreselleşmenin etkisinde gelişen ulusötesi sinemaya dair yaklaşımlarına bakarak küreselleşme karşısında her iki ülkenin tutumlarını incelemekte bunu da doküman incelemesi ve içerik analizi yöntemleri ile gerçekleştirmektedir. Ulusötesi temalı film eleştirilerinin her iki dergideki toplam oranı, yapımcı ülke yoğunlukları, eleştirilenlerin dağılımı ve her iki derginin sayfalarında yer verdiği aynı filmlerin eleştirisi tema olarak belirlenmiştir. Her iki dergide 2011-2015 yılları arasında yapılan taramalar neticesinde Positif dergisinde 79; Altyazı dergisinde ise 169 ulusötesi temalı film eleştirisinin yer aldığı tespit edilmiştir. Bunların 22'si her iki derginin de ortak şekilde konu edildiği eleştirilerdir. İstatistiklerden yola çıkıldığında Altyazı dergisine oranla Fransa'daki ulusötesi sinemaya yönelik ilginin daha az oluşu; Fransa'nın küreselleşme olgusuna görece daha az ilgi gösterip ondan daha az etkilendiği şeklinde yorumlanmaktadır. Positif dergisinde eleştirisi yer alan ulusötesi filmlerin ortak yapımcısının çoğunluğunun Fransız şirketleri olması da bu yönelimin bir yansıması şeklinde okunabilir. Altyazı'daki durum ise Türkiye'nin yabancı kültürlerle ve dolayısıyla küreselleşme sürecinin etkisine daha açık olduğunun bir işareti sayılmaktadır.

Atf: Yetimova, S. ve Odabaş, B. (2018). Sinema Dergilerinin Ulusötesi Temalı Filmlere Yaklaşımı Bağlamında Kültürlerarası Farklılıklar: Positif (Fransa) Ve Altyazı (Türkiye) Dergileri Üzerine Bir Envanter Çalışması. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL) Aralık (30), 385-409

1 Bu çalışma "Sinema Dergilerinde Ulusötesi Tartışmalarına Fransa ve Türkiye'den Bir Örnek: Positif ve Altyazı Dergileri Arasında Bir Karşılaştırma" (Danışman: Prof. Dr. Battal Odabaş, 2016, Maltepe Üniversitesi) adlı doktora tezinden faydalanılarak hazırlanmıştır.

2 Dr. Öğretim Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, serhat.yetimova@adu.edu.tr

3 Prof. Dr., Emekli Öğretim Üyesi, bodabas2000@gmail.com

Diğer yandan Altyazı dergisinde gündeme alınan film eleştirileri hep farklı yazarlar tarafından kaleme alınmışken Positif dergisinde çoğunlukla aynı yazarların ulusötesi temalı filmleri eleştirdikleri görülmektedir. Bu da Fransızların uzmanlaşmaya gösterdikleri ilginin bir açıklaması sayılabilir. Araştırmanın dayandığı temel problem olarak küreselleşme karşısında ne kadar ulusal ve yerel kalınmıştır sorusu karşısında Fransa'nın Türkiye'ye oranla daha yerli ve milli bir tutum içinde olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Fransız Sineması, Sinema Dergisi, Film Eleştirisi, Sinema, Ulusötesi Sinema

Cinema Journals' approach to Transnational Cinema in the context of Cultural Differences: A Comparative Research of Positif (France) and Altyazı (Turkey)

Abstract

Globalization has various direct effects on politics, economics, culture and arts, especially on cinema. Cross-cultural approaches, multi-cultural and multi-national relations transform the notion of nation and its cinema. This study aims to analyse the approaches to transnational films within the context of two movie journals: Positif (France) and Altyazı, (Turkey) which can show the cultural reactions of the mentioned countries to globalization. The method of the study is document review and content analysis. By this methods, the following headlines were searched; total film reviews related to transnational cinema, nationality of transnational films' productions, critics' rate on film analyse and similar film analyses on both journals. In the conclusion, it was seen that Altyazı has more critique than Positif related to transnational cinema between the years 2011-2015. While 79 articles were published in Positif magazine, 169 transnational themed film critiques have been published in Altyazı magazine. It can be evaluated that France has less interest in globalization or she is less affected by it than Turkey. French critics criticize the films which have French co-producers. Co-produced films also show the Frenchs' low-rate intention to globalization. When it comes to Altyazı, the results are totally different as much more interest is shown to international films. This interest shows that Turkey is more keen to be affected by foreign cultures and globalization. Also it was seen that usually same people are writing for Positif about international movies, while Altyazı's critics about the same issue are different and various. This shows that Positif has more specifications on transnational film analyses. According to basic problematic of this study, which based on the question of whether countries have been able to preserve locality and national values against globalization or not, France is more conservative and nationalist when it comes to issues related to globalization.

Keywords: French Cinema, Cinema Magazine, Film Criticism, Cinema, Transnational Cinema

Giriş

Küreselleşme süreci günümüzde toplumsal, siyasal ve ekonomik sistemleri kökünden değiştiren bir süreç olarak öne çıkmaktadır. Küreselleşme kavramının ulus devlet ile olan ilişkisinden doğan ulusötesi olgusu ise ulusun küresel bir değer olarak yeniden yorumlandığını ifade etmektedir. Ulusötesi sinema da artık küresel bir değer olan toplumun sineması olarak belirmiştir. Fransa ve Türkiye'nin küreselleşme sürecinde gelişen ulusötesi sinemayı nasıl değerlendirdikleri bu iki ülkenin küreselleşmeye karşı tavrını da belirlemektedir. Kültürel ve siyasal bakımdan her iki ülke de güçlü milli ve yerli değerlere sahip bir tarihsel gelişim içindedir ve iki ülkenin küreselleşme ile olan ilişkisi problemlidir. Bu çalışma güçlü ulus devlet örneği olan bu iki ülkenin sinema tartışmaları üzerinden küreselleşmeye karşı tutumunu anlamak amacıyla.

Türkiye ve Fransa arasındaki tarihi bağlar oldukça güçlüdür. Fransa tarihinde Türkler göç başlığı altında önemli bir etkenken Türk tarihinde Fransa, kültür, politika ve ekonomi konu başlıklarında başat roller üstlenmiştir. Bu durumda Türk modernleşmesinde Fransa'nın önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. 1980'lerde küreselleşmenin etkisiyle ortaya çıkan neoliberal politikalar sanayi yatırımlarının ülkeler arası dolaşıma çıkmasına neden olmaya başlamıştır. Böylelikle istihdamın işçiliğin ucuz olduğu ülkelere kayması batı Avrupa'da istihdama bağlı göçmenlik sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Kaya (2008: 36)'nın, Fransa'daki Türk göçmenler üzerine yaptığı araştırma; 1980 sonrası yaşanan sanayisizleşme sürecinin göçmenleri olumsuz etkilediğini; bu sebeple işsizlik, yoksulluk, yabancı düşmanlığı ve ırkçılık gibi toplumsal sorunların ortaya çıktığını göstermektedir. Fransa ve Türkiye arasındaki göç ilişkilerine bakıldığında yukarıda belirtilen kuramsal çerçeveyi destekler nitelikte gelişmeler yaşanmıştır. Hüküm ve Şalom (akt. Danış ve Üstel, 2008: 4-6)'un kaydettiği istatistiğe göre 1962 yılında Fransa'da Türk kökenli yalnızca 111 işçi bulunmaktadır. Fransa ile Türkiye arasındaki ilk resmi göç anlaşması özellikle inşaat ve otomotiv sektörünü beslemek amacıyla 1965 yılında imzalanmış ve süreç 1970'lerin başına kadar gelişme kaydetmiş; 1974'e gelindiğinde ise Fransa artık göçmen almak istemediğini Türk hükümetine bildirmiş ve böylelikle Fransa'ya göç kesintiye uğramıştır. Bu dönemden sonra akış daha çok belli özel ihtiyaçlara binaen (nominatif) yapılmaya başlamıştır. 1980'lere gelindiğinde ise "postendüstriyel ve küresel politikalara" bağlı olarak gelişen (Barou, 2012: 644) istihdam piyasasındaki daralma sebebiyle Türkler⁴ ülkenin her yerine dağılmak durumunda kalmıştır. İstihdam piyasasındaki bu daralma genel anlamda dünya çapındaki küreselleşmeye bağlı "dış yatırım, maliyet azaltıcı ve sahadaki teknoloji kullanımını arttırıcı" önlemlerle açıklanabilmektedir. Tüm bu gelişmeler geleneksel göç hareketinin küresel ekonomiye bağımlı ve kapitalist sistemin dayattığı zorunlulukları içeren bir yapıya evrilmesine dayanak oluşturmaktadır.

Türk-Fransız ilişkilerinin politik, diplomatik, kültürel ve ekonomik tarihi oldukça eskiye

4 Türkiye Cumhuriyeti Çalışma Bakanlığı verilerine göre sayıları 400 bine ulaşan Türk göçmenlerin, Fransa'ya göçlerinde etkili olan Türkiye'deki faktörler arasında 1971 ve 1980 askeri darbeleri, 1990'larda Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaşanan askeri çatışmalar önemli bir yer tutar.

dayanmaktadır. 1483'te başlayan bu tarihsel yakınlaşma, 1535'te Jean de la Forest'in Osmanlı Devleti'ne elçi olarak atanması ve beraberinde verilen kapitülasyonlar ile ivme kazanmış buna mukabil ilk Osmanlı Büyükelçisi Yirmisekiz Mehmet Çelebi de 1721 yılında Fransa nezdinde atamıştır. Ayrıca Fransız ihtilalinin Osmanlı ülkesinde yarattığı milliyetçi uyanışlar, Cumhuriyet dönemi milliyetçilik anlayışının⁵ Fransa'dan etkilenmesi tarihsel süreçte Türk-Fransız ilişkilerini kültürel zeminde de gelişmesine neden olmuştur. 1921'deki Ankara Antlaşması ile yeni bir dönemeç alan Türk-Fransız ilişkileri, 1960'larda Renault otomobil firmasının OYAK aracılığı ile Türkiye'de yatırımına başlaması (Renault, 2018) ile oldukça önemli bir aşama kaydetmiş olup bugün iki ülke arasında karayolu taşıtları, giyim eşyaları ve aksesuarları, elektrikli ev aletleri; uçaklar ve hava araçları, demir-çelik mamulleri, otomobil aksam ve yedek parçalarının oluşturduğu ithalat ve ihracat kalemlerinden oluşan ciddi bir ekonomik ilişkiler ağının kurulmasına aracılık etmiştir (Ambafrance, 2013; Mfa, 2011).⁶ Tüm bu ilişkiler Türk modernleşmesinde Fransız etkisinin önemine işaret etmektedir.

Ulusötesi sinemanın genel anlamda iki ana ekseninde gelişme kaydettiği görülmektedir. Bunların ilki ulusal sinemanın küreselleşmenin etkisiyle sınırlanarak işlevsiz hale gelmesi; diğeri de ulusal sinemanın yaşamına devam etmesi için küresel sermayeye⁷ ihtiyaç duymasıdır. Ulusay (2008), filmlerin belli bir ülkedeki kamu ya da özel girişimce finanse edilmesi, o ülkeye ait stüdyo ya da dış çekim mekânlarının kullanılması, o ülkede yaşayan yaratıcı yönetmen, oyuncu ve teknik ekibin katkısı ile oluşması, o ülkenin anadilinde seslendirilmesi ve o ülkenin kültürel, edebi ve sosyal dokusu ile hayat bulmasını filmlerin ulusal bağlamda değerlendirilmesini zorunlu hale getirdiği görüşündedir.

Buna karşılık Higson ve Hayward 2000'li yıllarla birlikte küreselleşmeye dayalı

5 Cumhuriyet dönemi milliyetçilik anlayışının Atatürk, kurtuluş savaşı, kazanılan askeri zaferler ve onurlu bir millet düşüncesi etrafında gazete, heykel, kitap gibi Batı kökenli modern araçlarla tüm Anadolu'da hâkim kılınmaya çalışıldığı görüldü. Bu sebeple Türkiye ulus devlet düşüncesinin yoğun yaşandığı bir siyasi yönetsel alan olarak ön plana çıkar (Akdağ, 2018: 326-327). Cumhuriyet bayramı, 10 Kasım, 23 Nisan gibi günler modern ulus düşüncesinin toplumun tüm kesimleri ile ülkenin her tarafında yaygınlık kazanmasının aracı durumundadır, ilk ve orta öğretimde yapılan tüm etkinlikler buna göre planlanmaktadır (Akdağ, 2018: 97-134)

6 Türk Dış İlişkileri Bakanlığının sitesindeki resmi ekonomik rakamlar şu şekildedir: "Fransa'yla ekonomik ve ticari ilişkilerimiz istikrarlı bir seyir izlemektedir. 2016 yılı verilerine göre, Türkiye, Fransa'nın AB dışındaki 3. büyük ticaret ortağıdır. Fransa ise ikili ticaret hacmi büyüklüğü bakımından 7. sırada yer almaktadır. İkili ticaret hacmimiz 2016 yılında 13 milyar 389 milyon Dolar (İhracatımız: 6 milyar 24 milyon Dolar, İthalatımız 7 milyar 365 milyon Dolar) seviyesinde gerçekleşmiştir (Mfa, 2011)." Ayrıca Fransa'nın Ankara Büyükelçiliği resmi sitesinde de ikili ekonomik ilişkilerin önemli bir seviyede olduğuna ilişkin veriler sunulmaktadır: "1985 yılında Türkiye'de yalnızca 15 Fransız şirketi mevcuttken, bugün bu sayı 300'den fazla. Fransız şirketlerinde, toplamda 100.000 civarında Türk vatandaşı istihdam ediliyor (Ambafrance, 2013)."

7 Vanderschelden (2007), Fransız sinemasının Fransız tarih, edebiyat ve sanatını popüler bir dille işleyerek uluslararası arenada (özellikle İngiltere'de) kendisine itibar kazandıracak filmlerle anlatmasının 1980'li yıllarda başladığını belirtmektedir. Aralarında Jean de Florette (Claude Berri, 1985), Germinal (Tohum, Claude Berri, 1993) Diva (Jean-Jacques Beineix, 1980), 3782 le matin (3782 Sabah, Jean-Jacques Beineix, 1986) Le Grand Bleu (Derin Mavi, Luc Besson, 1988), Nikita (Luc Besson, 1989) Gazon Maudit (Lanetli Çim, Josiane Balasko, 1995), Le Placard (Dolap, Francis Veber, 1999) Taxi (Taksi, Gerard Pire, 1998) gibi filmlerin yer aldığı bu çalışmalar dünya çapında ses getirecektir. Lequeret, 2000'lere gelindiğinde ise Fransız sinemasının bu serüveninin Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (Amélie Poulain'in Eğlenceli Kaderi, Jean-Pierre Jeunet) ve Le Pacte des Loups (Kurtların Kardeşliği, Christophe Gans) gibi 10'u aşkın ülkede ciddi başarılar elden filmlerle taçlanacağını belirtmektedir. Bu durum Amerikan küresel sineması karşısında Fransız sinemasının kendini yenileme çabasında olduğunu göstermesi bakımından önemlidir (Vanderschelden, 2007: 38-40).

kültürel çeşitlilik, alış-veriş ve karşılıklı nüfuz etme durumlarının ortaya çıkardığı “ortak yapım” olgusunun ulusal sinemaların belirtilen bu hedeflerini anlamsız hale getirdiği görüşündedir. Bu tartışmaların karşısında yer alan O'Regan ise kendi kendini besleyebilen Hint ve Hollywood sinemaları dışında kalan diğer sinemaların kırılmalı bir yapıda ve dışa bağımlı olduğunu; dış destek olmaksızın ciddi bir varlık gösteremeyeceğini savunmaktadır (Ulusay, 2008: 69).

Higson (2006: 18-19) ulusötesi sinemayı “küresel yolculuk” içinde gerçekleşen kültürel ve ekonomik bir etkileşim olarak görmekte ve ulusal sinemaların bu süreçte işlevsiz hale geldiğini dile getirmektedir. Ezra ve Rowden (2006: 2) da Higson (2006) gibi ulusötesi sinemanın yeni bir şey olmadığını Chaplin, Hitchcock ve Lang'dan başlayarak günümüze kadar geldiğini; günümüzde ise Ang Lee, Mira Nair, Alfonso Cuaron gibi yönetmenlerle geniş açılımlar yaptığını belirtmektedir. 1950 ve 1960'ların epik eserlerinde de ulusötesi yaklaşımların izini sürmek mümkün olsa da günümüzün ulusötesiliğini farklı kılan şey Ezra ve Rowden (2006)'a göre Avrupa ile Amerikan sinema geleneğinin büyük ölçüde dünyanın farklı yerlerine de yayılmış olmasıdır. Avrupa'daki auteur sinema geleneğinin Amerika'daki yansımaları olan Martin Scorsese, Francis Coppola, Quentin Tarantino, Woody Allen filmlerinde var olan etki biçimi günümüzde dünyanın her tarafına yayılmış; ulusal sinemaları çok uluslu/kültürlü etkilerle melezlenir duruma getirmiş bir ulusötesi sinema gerçeği yaşanmaktadır.

Ulusötesi sinemanın temelde üç şekilde ele alındığı bir diğer yaklaşımda ise ulusallığın sorunlu doğası ön plana çıkmaktadır. İlk yaklaşımda ulusallık kuralcılık, tekdüzelik ve erkek egemen bir sınırlama durumu olarak anlamlandırılırken ulusötesilik buna karşıt biçimde çoğulculuk ya da alternatiflik ile ilişkilendirilmiştir.⁸ İkinci yaklaşımda da benzer şekilde ulusallık durumunun jeopolitik coğrafya; ortak tarih ve kültür ilişkileriyle sorunlu olduğu kabul edilmiştir. Bu yaklaşım, tarihi yapanın tek bir insan olmadığı gibi tek bir ulusun da olamayacağı fikrinden hareketle tarihi hakikatin tüm sosyolojik unsurların “ortak katılımıyla” inşa edildiği görüşündedir.⁹ Üçüncü yaklaşımda ise küresel göçlerin yarattığı duruma bağlı olarak Doğu-Batı, Avrupa-Amerika, beyaz-zenci, kapitalist-sosyalist gibi karşıtlıkların hareket halinde olmalarıyla ortaya çıkan bir ulusötesilikle karşılaşmaktadır¹⁰ (Higbee ve Lim 2010: 9-10).

8 Higson (2000; 2002)'un kavramsallaştırdığı bu yaklaşımda ulusal anlatının kural koyucu, sınırlandırıcı, ulusötesinin ise alternatif ve açıklayıcı karakterde olduğu vurgulanmıştır. Ulusötesi sinema ülkenin dışında gelişebileceği gibi ülke sınırları içinde de siyasal, kültürel ve ekonomik yapıya karşıtlik ya da alternatiflikler içerebilir.

9 Lu'nun Transnational Chinese Cinemas (Ulusötesi Çin Sineması, 1997), Nestingen ile Elkington'nun Transnational Nordic Cinema (Kuzeyin Ulusötesi Sineması, 2005), Tim Bergfelder, Sue Harris ve Sarah Street'in European cinema of the 1930s (1930'lar Avrupa Sineması, 2007) adlı çalışmaları ulusal sinemanın “ortak jeopolitik kültürel mirasın” etkisiyle şekillenen bir yapı olduğunu ve saf ulusallığın bu durumda sorunlu hale geldiğini söylemektedir. Bu durumda ulusal sinema yerine sinemanın ulus-üstü (supranational) karakteri daha geçerli hale gelmektedir. Nu yaklaşımın kültürlerarası diyalog ve etkileşimi baz aldığı söylenebilir.

10 Üçüncü yaklaşım ise ulusötesi sinemayı diasporik, sürgün ve postkolonyal göç hareketleri bağlamında ele alan ve böylelikle kültürel aidiyet, Batı karşıtlığı (neokolonyalizm), ulusal kimliğin inşası, Avrupa merkezli ideolojik ve estetik anlatı biçimleri şeklinde sınıflandıran çalışmaları içermektedir. Naficy (2001), Marks 2000 ve Enwezor (2007)'un çalışmaları göçmenlik kategorileri olarak yer değiştirme, kayboluş, kimlik aşınması ve güçlü ulusal anlatılara karşı direnç gibi konulara atıfta bulunmaktadır. Appadurai (1990) ve Gilroy (1993) bu yaklaşıma güç ilişkileri, merkez-çevre, küresel-yerel, misafir-ev gibi ikilikleri de dâhil etmektedir.

Sinemada öteki tartışmasına eğilen Aslan (2018), ulus kavramının öteki karşısında kendini konumlandırmanın adı olduğunu; toplumun ulusal kimlik bağlamında belli bir aidiyet kazanması için kendini öteki ile karşıt şekilde konumlandığını ifade etmektedir. Aslan (2008)'a göre her toplum kendi ötekisini üreterek ulusal bir kimlik oluşturmaktadır. Diğer taraftan tek bir ulusa bağlı fikirlerin, değerlerin ve ekonomik metanın küreselleşmeye bağlı şekilde hareketlilik halinde olması ulus düşüncesinde bir çözülme meydana getirmekte ötekinin de bir toplum içinde sürekli değişimine zemin hazırlamaktadır.

Ulusötesi sinema üzerine tartışmalar oldukça fazla ve karmaşıktır. Burada yer alan tespitler ulusötesi sinemanın temel özelliklerini yansıtmaları bakımından gerekli görülmüştür. Bu makale kapsamında ele alınan dergilerin incelediği ulusötesi filmlerde de konu ve ortak yapımcı ülke gibi çoklu özelliklere bakılarak bu filmlerin tema olarak ulusötesi olup olmadığına karar verilmiştir. Bu bağlamda dergide hangi filmlerin eleştirisi konusu yapıldığı, her iki derginin de benzer şekilde ele aldığı filmlerin hangileri olduğu, ortak yapımlarda Batı etkisinin oranı ve Batı dışı dünya ile olan ortak yapımlar ilişkisi ve yazarların uzmanlık alanları gibi konularda envanter çalışması yapılmıştır.

Yoğun bir şekilde küreselleşme tartışmalarının yaşandığı bir dünyada Fransa ve Türkiye gibi küreselleşmenin getirdiği sancuları ileri derecede yaşayan iki ülkenin sinema dergilerinin ulusötesi filmlere yaklaşımları bu bakımdan önemli bulunmaktadır.

Çalışma, küreselleşme sürecinde ulusalcı yaklaşımları ile öne çıkan iki ülkenin bu süreçte aldığı konumu belirlemek açısından önem arz etmektedir. Küreselleşme süreci sinema endüstrisini de dönüştürmekte orada da Batı merkezli bir küreselleşmenin yaşanmasına aracılık etmektedir. Çalışmanın problematiği bağlamında milliyetçi-ulusalcı bir tarihi geleneğe ve kurumlara sahip Fransa (Kaya, 2012: 313) ve Türkiye'nin küreselleşme sürecindeki durumu sinema yayıncılığı merkezinde ele alınmıştır.

Amerikan hegemonyası karşısında Fransa cephesinde örneğin Cannes Film Festivali bağlamında bilinçli stratejiler geliştirilmektedir. Cannes Film Festivali'nin küresel piyasalarla kurduğu bağ Fransız sinemasının dünya sineması içindeki rolünü güçlendirmesi bakımından anlamlıdır. Cannes Film Festivali gerek sanat sineması gerekse Hollywood geleneğinde geniş kitlelerce beğeni ile karşılanan filmlere temsil olanağı sağlayarak üretim, gösterim ve dağıtım ağı içinde Fransız sinemanın uluslararası plandaki ekonomik gelişimini ön plana çıkarmaktadır. Bu hedef Cannes, Cote d'Azur ve Fransa gibi değerlerin sinema için küresel birer marka haline gelmesi yolunda kaydedilen gelişmelerde somut ifadesini bulmaktadır (Mazdon, 2007: 14-15).

Türkiye'nin küresel dünya ile ilişkisine bakıldığında ise özellikle 2010¹¹-2014 arası

11 2010 yılına gelindiğinde istatistiklerde belirgin bir değişimin yaşandığı görülmektedir. Kültür Bakanlığı'nın resmi sitesinde konuya açıklık getirebilecek şu veriler bulunmaktadır: "Türkiye, 2010 yılı itibarıyla 1.046.494.25 Euro aidat ödemiş olup bu meblağın 798.765 Euro'su çeşitli alanlarda ülkemize verilen desteklerle karşılık bulmuştur. Farklı yıllar itibarıyla, başvuran projelerin sayıca artmasına da bağlı olarak, verilen destek miktarı, ödenen aidat miktarının üzerine çıkabilmektedir. Türkiye'nin ödemekle yükümlü olduğu katkı payları, Bakanlığımız Dış İlişkiler ve Avrupa Birliği Koordinasyon Dairesi Başkanlığı bütçesinden karşılanmaktadır

dönemde daha çok Avrupa (Euroimages¹²) ve Amerika etkisinin yoğun bir şekilde varlık gösterdiği tespit edilmiştir. 2014 yılı içinde Türkiye’de yer alan filmlere ilişkin verilere göre vizyona giren yabancı filmlerin sayısı 249 iken, yerli filmler 108’de kalmıştır. Belirtilen yabancı filmlerin 134’ü Amerikan yapımı olup, yüzdelik dilimdeki payı %37’dir. Türkiye’nin %30’luk bir dilimle temsil edildiği bu süreçte 108 filmin 8’inin ortak yapım olduğu görülmektedir. Tüm bu veriler Türkiye için sinema alanında Amerikan hegemonyası altında bulunulduğunu belgelemektedir (Sinema Genel Müdürlüğü, 2014).

Çalışmaya konu olan dergilere fiziki anlamda ulaşım sağlanmıştır. Galatasaray Üniversitesi, *Positif* dergisine abone olduğundan 2011-2015 yılları arasındaki tüm sayılarına ulaşım mümkün olmuştur. Aynı şekilde Boğaziçi Üniversitesi’ne bağlı faaliyet gösteren Mithat Alam Film Merkezi de *Altıyazı* dergisinin tüm sayılarına sahiptir. Araştırma kapsamında dergilere doğrudan erişim sağlanmıştır.

1. Ulusötesi Sinema Üzerine Tartışmalar

Sinemada ulusallığı sorunlu hale getiren durum üretim, tüketim, kültürel kimlik ve temsil konularının küreselleşmenin etkisiyle çok bağlantılı, çok kültürlü ve çok merkezli bir hale gelmiş olmasıyla belirginleşir. *Ulusötesi Çin Sineması* (Transnational Chinese Cinemas) adlı kitabıyla Sheldon H. Lu (1997) gelişen tele-iletişim teknolojilerinin ulusal sınırların kaybolmasındaki etkisi üzerinde durarak ulusötesi postmodern kültürel durumun sinemanın çehresini değiştirdiğine dikkat çekmiştir.

Hamid Naficy *Bağımsız Ulusötesi Sinema* (Independent Transnational Cinema) adlı makalesinde sürgün ve diasporik yönetmen sinemasına değinerek küresel göçlerin Batı (Avrupa ve Amerika) sinemasının marjinalleşmesine yaptığı katkıyı vurgulamıştır. Naficy (1997) hafıza, ikonografi, öznellik, arzu, kayboluş ve geçmişe özlem gibi kavramların sinemada ulusötesiliği doğurduğu görüşündedir. Sosyolog Hannerz, antropolog Ong, Balibar, Gilroy, Appadurai ve Hall gibi kuramcılar da ulusötesi yurttaşlık, diasporik kimlik, ulusötesi kültürel ve sosyal akış vb. konular üzerinde durarak ulusötesi sinemanın daha iyi anlaşılabilmesini sağlamışlardır. Bilimsel mirasın 2000’lere gelindiğindeki yansıması ise Andrew Higson, Tim Bergfelder Elizabeth Ezra ve Terry Rowden gibi araştırmacıların ulusötesi sinema üzerine eğilmeleri ile sürmüştür (Higbee ve Lim, 2010: 8).

Ulusötesi sinemaya eleştirel yaklaşımlardan Shohat (2006: 51) ve Stam (2013) ise

(Sinema Genel Müdürlüğü, 2015).”

12 Türkiye’nin Eurimages ile ilişkilerini inceleyen Aytekin (2003, s.1-4), Avrupa’yı Robin Hood, Amerika’yı Süpermen ve Türkiye’yi de Keloğlan karakteriyle özdeşleştirmektedir. Türkiye’nin Amerikan egemenliği “karşısında” Eurimages’ın “yanında” olarak bu düzende varlık gösterdiğini belirten Aytekin (2003, s.11) araştırma yaptığı 1990-2002 arası dönemde bir Keloğlan kurnazlığıyla Türkiye’nin fondan azami ölçüde yararlandığını belirtmektedir: “Türkiye Eurimages’e halen yıllık 914.694 Euro aidat ödemektedir. Türkiye’nin üye olduğu 1990 yılından 2002 yılının sonuna dek Eurimages’e ödediği aidat miktarı 58.000.000 Fransız Fransı + 914.000 Euro’dur. Buna karşılık olarak, film projeleri, dağıtımçı, sinema salonu için Eurimages’ten alınan yardım miktarı ise 73.250.000 Fransız Fransı + 2.497.000 Euro’dur.” (25 Mayıs 2003: www.kultur.gov.tr/portal/defaulttr.asp?belgeno=28457)

ulusötesi sinemanın bir form olarak Hollywood merkezli endüstriyel, ideolojik ve estetik değerlerin dünya üzerindeki hâkimiyet biçimlerini temsil ettiğini düşünmektedir. Bir stereotip olarak yaratılan Amerikan rüyası, Hollywood filmlerinde yer alan karakter, olay ve ilişki biçimleri ile açığa çıkmaktadır. Avusturyalı Russel Crowe, Fransız Juliette Binoche, Gallerli Catherine Zeta-Jones ve İspanyol Penelope Cruz gibi kimi oyuncular¹³ bu filmlerde kendi ulusal kimlikleriyle yer almak yerine Amerikanlaşmanın evrensel bir değer olmasına hizmet eder bir halde varlık göstermektedir (Ezra ve Rowden, 2006: 2).

Küresel bir ölçekte dolaşım içinde yer alan ses, görüntü, mal ve insanların ulusal kimliklerinin dönüşümünde karmaşık biçimlerde etkili olduğu görüşü alan yazınında hâkimdir. Medya olgusunun ulusötesileşen bir medya sahipliğine bürünmesi kişi ya da toplulukları ait oldukları yerden bağımsız hale getirmektedir. Bu durum tek bir hayali cemaatin" yerine birçok "farklı hayali cemaatleri" doğurmaktadır. Medya, izleyicisini "kişiselleştirilmiş tüketim biçimleriyle" daha da atomize hale getirerek alternatif kimlik ve kültür biçimlerinin doğmasına olanak vermektedir. Tüm bu olgusal gerçeklikler toplumsal temellerin yerden ayrılmasına; onların çok kültürlü hale gelerek ulusötesi bir öze kavuşmasına neden olmaktadır (Shohat ve Stam, 2013: 1).

Hannerz ve Enwezor, ulusötesi sinemanın daha etkili bir şekilde kritik edilebilmesi için film özelinde ele alınan konuya, yönetmene, filmin ele aldığı sorunun toplumsal plandaki temeline, dahası tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlantıları oluşturan ülkesel gerçeklere eğiliminin daha anlamlı bir yaklaşım olacağı kanısındadır. Bu açıdan her filmde var olan farklılık diğerlerine benzemeyen bir ulusötesilik inşası sunabilmektedir. Bu anlamda Ismael Ferroukhi'nin iki farklı nesle dair vurgular içerir şekilde bir baba ile oğlunun Fransa'dan başlayıp Mekke'ye kadar yaptıkları yolculuğu anlatan *Le Grand Voyage* (Büyük Yolculuk, 2004) ile Okwui Enwozer'in İngiltere'deki İngiliz Kara Sinema Kolektifi (Black Audio Film's Collective-BAFC) güdümündeki (Higbee ve Lim 2010: 12-13) filmleri birbirinden farklı açılımlar sunmaktadır.

Fransız ulusötesi sineması üzerinde çalışan Tarr, Hayes ve O'Shaughnessy küresel gelişmelerin Fransız sinemasına yaptığı etkiyi iki eksenle ele almaktadır. Bunlar, Amerikan hegemonyası karşısında yürütülen Hollywood karşıtı yaklaşım ile Fransız sinemasının Hollywood dışı dünya; bunun içinde göçmenler, sürgünler ile Fransa'nın kültürel, siyasal ve iktisadi bakımdan iş birliği içinde olduğu ülke, topluluk, kişi ya da gruplar ile gerçekleştirdiği çalışmaları¹⁴ içermektedir (Tarr, 2007: 4). Bu bağlamda Iordanova, örneğin Fransa'nın 1990-1996 arasında ECO adında bir fon oluşturduğunu ve Ulusal Sinema Merkezi (CNC), Dış İşleri, Kültür ve İletişim Bakanlığının koordinasyonunda Doğu Avrupa ve eski SSCB sinemalarını destekleme kararı aldığını bildirmektedir. Atılan bu adımların bölgede Fransız sinema endüstrisinin gelişimine katkı sağladığı görülmektedir (Ulusay, 2008: 30).

13 Liste İrlandalı Colin Farrell, İngiliz Kate Winslet ve Jude Law, İspanyol Antonio Banderas vb. isimlerle genişletilebilir.

14 Transvergence and Francophone Cinema, 2006

Filmlerin Hollywood endüstrisi ile olan ilişkisini inceleyen Yoshimoto, Hollywood'dan uzaklaştıkça filmlerin içerdiği çok kültürlü veya kozmopolitan özelliklerinin arttığını, fakat diğer taraftan da filmlerin ticari olarak yaşayabilmesi için üretim, dağıtım ve gösterim konusunda sıkıntılar yaşadığını savunmaktadır. Yoshimoto'nun temel kaygısı sinemanın gitgide Hollywood merkezli bir üretim biçimi haline gelmesinde belirginleşmektedir. Avrupa lehine dengelerin sağlanması amacıyla Anne Jäckel, Fransa'nın uluslararası arenada ortak yapımlarla Amerikan egemenliği karşısında nitelikli bir güç arayışı içinde olduğunu belirtmektedir. Bu bakımdan gerek Avrupa ülkeleri gerekse kendi kolonyal nüfusu ile giriştiği ortak film projeleri Fransa'nın kendi kültürel hegemonyasını aktif hale getirtmek amacını göstermektedir (Tarr, 2007: 4-5).

Ulusötesi sinema, ulusötesi deneyim yaşayan kişilerin yaşadıkları kültürlerarası deneyimi sinema alanına taşıdıkları bir alan olarak görülmektedir. Küreselleşme süreci içinde göçmenlerin yurt arayışı "çok bağlantılığın" içinde bir kozmopolitleşmeye neden olmaktadır. Küresel dünyanın düşünsel hareketliliğe sebep olan bu durumu kişinin yurt, ulusal kimlik ve kültür gibi kavramları tekrardan tanımlanmasına neden olmaktadır. Küresel dünyada yolculukların fiziksel olduğu kadar psikolojik veya ruhsal boyutta da yaşanıyor olması çok kültürlü anlatıların ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Ezra ve Rowden, 2006: 7).

Hamid Naficy, çok kültürlülüğü işaret eden bu "aksanlı" filmlerin oluşumunda 1950'lerden sonra gelişen göç hareketlerini¹⁵ etken olarak görmektedir. 1950 ile 1970 arası dönemde Üçüncü Dünya'da sömürgeciliğin sona ermesine bağlı olarak batıya doğru göç hareketleri yaşanmış; sivil hakların gelişmeye başlaması ve savaş karşıtlığı gibi durumlar sinema anlatılarında kendisine yer bulmuştur. Göç hareketindeki ikinci dalga ise 1980'lerde başlayarak 1990'lar birlikte yoğunluk kazanan "küreselleştirici koşullarla" ilgilidir. Sosyalizm ve komünizmin çöküşü, işsizliğin artması ve gelişen iletişim ve ulaşım teknolojilerinin sunduğu kolaylıklar göçün yoğunlaşarak küresel bir nitelik kazanmasında başat nedenler olmuştur (Ulusay, 2008: 43).

Naficy (2013: 205-206) ulusötesi sinemasal üretimin temel özellikleri bakımından politik ve tür aşkını olduğunu belirtmektedir. 1920 ile 1940 arası dönemde Amerika'ya göç eden ilk yönetmenlerin yer aldığı ulusötesi üretim ile sonrası dönemlerdeki üretimler arasında bu sebeple bazı farklar bulunmaktadır. İlk hareket sonrası üretilen filmler stüdyo sistemindeki Hollywood'un filmleri iken sonrası dönemlerde üretilenler "bir gerilimin ve bağımsız üretimin" temsilcisi durumundadır. Neale, türün Hollywood'a özgü bir durum olduğunu; sistemin, düzenin ve endüstriyel kaygıların ürünü olarak fonksiyon içerdiğini Hollywood dışı ulusötesi sinema için bu durumun değişmez olmaktan çıktığı görüşündedir. Naficy, türün izleyiciye vaat ettiği kolay okuma alışkanlığı sebebiyle tercih edildiğini belirtmektedir. Küresel göçlere bağlı günümüzün ulusötesi sineması, kurgusal, belgesel, etnografik ve öncü (avangart) türler arası sınırların kaybolmaya

15 Küresel dünyada diaspora, sürgün ve emek göçü şeklinde beliren bu hareketlilikleri Cohen motivasyonlarına göre belli alt başlıklarla sınıflandırmaktadır. Aralarında, kurban veya sığınmacı (Yahudiler, Afrikalılar ve Ermeniler), emek (Hindular), ticaret (Çinli ve Lübnanlılar), kolonyal-impatorluk (Ruslar ve Britanyalılar) ve kültürel diaspora (Karayıplılar)ların yer aldığı bu hareketlilikler farklı kültürlerle karşılaştıklarında anlatıda çok kültürlü yapıların oluşmasına neden olmaktadır. (Naficy 2006: 114).

başladığı bir alanı temsil etmektedir. Yönetmen ve oyuncuların kişisel hikayeleri, belleklerinde taşıdıkları ikonlar, ana yurtlarından kopmaları sonucu oluşan arzu, kayıp, hasret ve nostalji gibi duygular ulusötesi sinemanın anlatı yapısını çok bağlamalı, parçalı, baskı ve fantezi unsurları ile harmanlanmış bir tür haline getirmekte; “süsleme içeren; elips, dairesel harekette ve entegre bir sinema” etkinliği olarak belirginleşmesinde söz sahibi olmaktadır (Naficy, 2013: 205).

2. Positif ve Altyazı Dergilerinin Kurumsal Tarihleri ve Yazar Kadroları

Positif dergisi 1952 yılında bir L'Ecole Normale Superieur adlı okulda öğrenim görmekte olan Bernard Chardere ve üç gönüllü arkadaşı tarafından yayınlanmaya başlamıştır. *Positif*, bilinenin aksine profesyoneller veya gazetecilerce çıkarılan bir dergi olmamakla birlikte, üniversite çevresinde kendilerine “sinefil” (derinlemesine sinema bilgisine sahip kişiler) adı verilen öğrenciler tarafından çıkarılmaya başlanmıştır. İlk dokuz sayısı her hangi bir kurumsal destek görmese de dergi belli aralıklarla çıkmaya devam etmiştir.¹⁶ *Positif*, doğduğu yıllarda kendisiyle eş zamanlı çıkmakta olan *Cahiers du Cinema* dergisine oranla dilinde daha politik ve sol; yaklaşımında da daha belirgin ve anlaşılır bir tarz benimsemiştir (Revue de Cinema, 2013).

1950'lilerin soğuk savaş ortamı ve Cezayir savaşına bağlı gerilim ortamında *Cahiers du Cinema* ve *Positif* dergileri de kendi aralarında bir savaş yaşamıştır. Estetiği politikaya tercih eden duruşuyla eleştirileri üzerine çeken *Cahiers* ile *Positif* dergileri arasındaki bu mücadele 1980'lere kadar yoğun biçimde devam etmiş, 1980'lerden sonra da yüzeysel bir hal almıştır. *Positif* dergisinin duruşu bu süreçte daha betimsel bir nitelik içermiştir. Film içerikleri, film hakkında detaylı bilgiler ve eleştiri dokusu *Positif*'de daha baskınken *Cahiers* daha çok sinema macerasına, keşfe ve sinema yapmaya yönelik bir duruş sergilemiştir (Frodon, 2008: 55).

Positif dergisi, kuruluşundan bir yıl sonra 1953'te *Sequences* adlı dergiyi de bünyesine katarak yoluna devam etmiştir. 1954 yazında derginin kurucusu Chardere askerlik görevi için dergideki rolüne ara verdiğinde dergi Paris'e taşınmış ve önce Fasquelle ardından 1959 yılında da Editions du Terrain Vague yayınevi bünyesinde çıkarılmaya başlanmıştır. 1974 yılına gelindiğinde Editions du Terrain Vague tasfiye olduğunda dergi, Kesselring tarafından satın alınmış (daha sonra Les Editions Opta) ve bir format değişikliğine gidilmiştir. 1991 Mayısında derginin Les Editions POL adlı yayın şirketinin sahipliğine geçerek yoluna devam etmiş olduğu bilinirken 2006'da tekrar bir değişiklik ile Scope yayınları tarafından çıkarılmaya başlandığı görülmüştür. Böylelikle dergi, bir basın topluluğu tarafından çıkarılmayan tek dergi olma unvanını sürdürmüştü; sahip olduğu mali bağımsızlık derginin içerik üretiminde özgür bir biçimde hareket etmesine de zemin oluşturmuştur. Dergi¹⁷, 2011'in Eylül ayından itibaren Actes-Sud

16 Sadece 6-9. sayılar Editions de Minuit tarafından çıkarılmıştır.

17 2002 yılında kuruluşunun 50. yılını kutlayan (Antoine de Baecque, 2002) *Positif* dergisi Museum of Modern Art of New York, National Film Theatre of London, Cinémathèque Royale de Belgique, İsviçre, İspanya ve Portekiz sinemateklerinde, Forum Des Images a la Cinémathèque Française (Fransız Sinemateği Fotoğraf Sergisi), Cannes ve Venedik Film Festivali gibi dünya çapında etkinliklerde anılmıştır (Revue de Cinema, 2014).

(Arles) yayınları ve Lumière Film Enstitüsü'nün (L'Institut Louis Lumière) ortaklığında yayın hayatına devam etme kararı almıştır (Revue de Cinema, 2013).

2011 yılından itibaren derginin sahipliğini yapan Actes-Sud (2014) yayınları derginin yürüttüğü yayın politikasını “sanatsal merak, tarihsel bilgi ışığında eleştirel ve bağımsız analiz, piyasanın reklam içerikli üretimine karşı geliştirilen güçlü bir eleştirel söylem ve kültürel sorgulama” şeklinde özetlemektedir. Dergi yönetimi, coğrafi, etik ve yerel uyumsuzlukların bulunduğu doğrulasa da kendisini kozmopolitan kültürün temsilcisi olarak konumlandıran bir yaklaşım içinde olduğunu kabul etmektedir (alıntıya dayandırılmalı).

Dergi, günümüzde dergi yayıncılığının zıtlamakla eş anlama gelen popüler ve finansal içeriklerle dolu olduğunu fakat aynı zamanda daha derinlikli bir bakışın da geliştiğine dikkat çekmektedir. Enformasyon patlamasının ve dolayısıyla kaosun yaşandığı günümüzde eleştirel bakışa olan ihtiyacı hatırlatan dergi okura kazandırdığı bütünlük ve derinlik erdemlerinin önemini de vurgulamaktadır (Acde Sud, 2014).

Positif dergisinin yayın kadrosu akademik ve profesyonel camiadan birçok ismi barındırmaktadır. Yayın komitesinde Ariane Allard, Nicolas Bauche, Fabien Baumann, Albert Bolduc, Jean-Loup Bourget, Michel Ciment, Éric Derobert, Élise Domenach, Pierre Eisenreich, Jean-Christophe Ferrari, Franck Garbarz, Bernard Génin, Jean A. Gili, Adrien Gombeaud, Dominique Martinez, Alain Masson, Jean-Dominique Nuttens, Hubert Niogret, Eithne O'Neill, Philippe Rouyer, Paul Louis Thirard, Yann Tobin, Grégory Valens ve Christian Viviani (Positif, 2015) gibi isimler yer almaktadır.

Altyazı (2014) dergisi ise Boğaziçi Üniversitesi'nden Yamaç Okur, Fırat Yücel ve arkadaşları tarafından 2001 yılında kurularak; “eleştirel sinema dergiciliği” kimliği ile sinema dergiciliği alanında faaliyetine başlamıştır. 2001 yılının Ekim ayında *Geniş Açık* dergisinin desteği ile yayın hayatına başlayan dergi, 2003 yılından itibaren Boğaziçi Üniversitesi'ne bağlı Mithat Alam Film Merkezi bünyesinde yayın hayatına devam etmektedir. Temel yayın ilkelerini “bağımsızlık ve düşünsel zenginlik” üzerine kuran dergi ana akım medyada yeterli ölçüde tartışma uyandırmayan kurmaca, deneysel ve belgesel filmlere özellikle yer verdiğini belirtmektedir. *Altyazı* dergisi derleme ve çeviri yazılara kapalı duruşunun altını çizmekle “tümüyle özgün içeriğe odaklanan” bir yayın politikası ile yeni ve genç sinema yazarlarının seslerini duyurabilecekleri bir platform olmayı da hedeflemekte; böylece sinema kültürünün Türkiye'de canlılık kazanacağını ummaktadır (Yücel, 2014).

İmtiyaz Sahipliğini Yamaç Okur'un yaptığı *Altyazı* (2014) dergisinin genel yayın yönetmenliğini ise Fırat Yücel sürdürmektedir. Senem Aytaç, Abbas Bozkurt, Ayça Çiftçi, Zeynep Dadak, Övgü Gökçe, Berke Göl, Enis Köstepen, Yamaç Okur, Gözde Onaran, Nadir Öperli, Ali Deniz Şensöz, Aslı Özgen Tuncer, Fırat Yücel ise yayın kurulunda yer alan kişileri oluşturmaktadır. Dergilerde yer alan eleştirilerin daha sağlıklı bir şekilde anlaşılabilmesi için eleştirmenlerin sinema alanındaki uğraşı, çalışma ve deneyimlerini bakmanın kaleme aldıkları yazıları daha iyi anlamak için yararlı olacağı

düşünülmektedir. Bu sebeple, yayın komitesinde yer alan eleştirmenlerin eğitim ve kültürel yaşama ilişkin sahip oldukları deneyimleri belirlemek önem arz etmektedir.

Eğitim yaşamları ve kültürel aktiviteleri tarandığında yazarların oldukça faal bir yaşam içinde oldukları görülmektedir. Özellikle Boğaziçi, Ortadoğu Teknik, Bilgi ve İstanbul Üniversitesi yazarların en çok eğitim aldıkları üniversiteler arasında yer almaktadır. Diğer taraftan yazarların sinema bilgilerinin yanında Psikoloji, Sosyoloji, Antropoloji ve Kültürel Çalışmalar gibi bilimsel alanlarda yüksek lisans ve doktora seviyesinde eğitimler aldıkları da görülmektedir. Akademik çalışmaları toplumsal konular üzerinde yoğunlaşan eleştirmenlerin doktora gibi ileri uzmanlık eğitimlerini, eğitim-öğretim faaliyeti ile kültürel yaşamlarını ülke dışında daha çok Hollanda ve Amerika gibi Batılı ülkelerde sürdürdükleri de belirgin biçimde öne çıkmaktadır.¹⁸

3. Yöntem: Doküman İnceleme ve İçerik Analizi

Nitel araştırmalarda gözlem ve görüşmenin mümkün olmadığı durumlarda başvuru yöntemlerinden biri olarak kabul edilen doküman inceleme (Akturan, 2013) dergiler merkezinde yapılan bu araştırmaya ilişkin önemli bilgiler sunmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2004: 153'den Akt. Akturan, 2013). Bu inceleme yönteminde arşiv verisi kullanılabilirliği gibi tarih verisi de kullanılabilir. Doküman incelemesi başlığı altında ele alınabilecek kayıtlar, raporlar, resmi dokümanlar, kitap, dergi, gazete gibi iletişim araçları, otobiyografiler, belgeseller, anketler, şarkı, şiir ve eleştiri yazılar fiziki veya elektronik ortamda bu yöntemle inceleme konusu yapılabilmektedir (Marshall ve Rossman 2006 : 207'den akt. Akturan 2013).

Bu yöntemle incelenmesi mümkün görülen sinema dergileri olarak *Positif* ve *Altyazı* dergileri araştırmaya konu olarak tercih edilmiştir. Her iki derginin ilgili sayılarına üniversite kütüphanelerinden doğrudan erişim sağlanmakla birlikte tespit edilen filmlerin bilgilerine IMDB (Internet Movie Database) adlı web sitesinden de dijital olarak erişim sağlanmış içerikleri konusunda karşılaştırma yapılarak bilgi toplanmıştır. *Positif* dergisinin yazar ve yayın künyesine dijital ortamda ulaşma konusunda ise CALINDEX

18 2001 yılında Altyazı sinema dergisinin kurucuları arasında yer alan Yamaç Okur, Boğaziçi Üniversitesi'nin Uluslararası İlişkiler bölümünde eğitim görmüştür. 2003 yılından beri de merkezin direktörlüğünü yürüten Okur, aynı zamanda Mithat Alam Eğitim Vakfı'nın da yönetim kurulu üyesidir. (Sevap, 2011). Derginin genel yayın yönetmeni olan Fırat Yücel ise Sinema Yazarları Derneği (SİYAD)'nin yönetim kurulu üyeleri arasında yer almaktadır. 1997'de Özel İzmir Amerikan Lisesi'nden mezun olduktan sonra aynı yıl Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde Sosyoloji bölümüne giren Yücel, ardından yatay geçişle Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji bölümüne geçmiş ve buradan mezun olmuştur (Yücel, 2015). Gözde Onaran da Yücel gibi Boğaziçi Üniversitesi'nde eğitimini tamamlamıştır. Buradaki Psikoloji eğitiminin ardından New York Üniversitesi Medya-Ekoloji ve Film Yapımcılığı bölümünde de master eğitimi alan Onaran; doktora çalışmalarına ise Amsterdam School for Cultural Analysis bölümünde devam etmiştir (Onaran, 2014). Senem Aytaç da Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde Psikoloji eğitimi almış, sonrasında Bilgi Üniversitesi'nde sinema üzerine yüksek lisans yapmıştır. (Aytaç, 2015). Abbas Bozkurt Boğaziçi Üniversitesi'nde Psikoloji (Bozkurt, 2015), Ayça Çiftçi Bilgi Üniversitesi Sinema-Televizyon bölümünden mezun olduktan sonra Kültürel Çalışmalar alanında akademik çalışmalarını devam ettirmiştir (Çiftçi, 2015). Zeynep Dadak Marmara Üniversitesi ile Bilgi Üniversitesi'nde sinema eğitimi alıp sonrasında New York Üniversitesi'nde doktora çalışmalarına devam eden, bir taraftan akademik faaliyetlerde bulunurken diğer yandan da sanatsal üretimler gerçekleştirmiştir (Dadak, 2015). Övgü Gökçe ise 1999 yılında Boğaziçi Üniversitesi, felsefe lisansını tamamlamış 2004'ten beri Ohio Üniversitesi Disiplinlerarası Sanatlar Bölümü'nde sinema ve estetik konularında doktora çalışmasını sürdüren Gökçe, Uyku Sonra adlı bir kısa filmin de yönetmenliğini yapmıştır (Gökçe, 2015).

(calindex.eu - Le site des index de revues de cinéma) adlı web sitesinin sunduğu içerik oldukça faydalı olmuştur.

Araştırma kapsamında her iki derginin dört (4) yıllık periyotta çıkan ulusötesi temalı filmlere yönelik yayınlamış oldukları eleştiriler taranmış olup üç (3) tema bağlamında; eleştirmen ve filmlerin yapımcı ülkeleri ve filmlerdeki Batılılaşma eksenli başlıklarındaki yaklaşımlarına göre dergilerin küreselleşme olgusu ile kurdukları ilişki tespit edilmeye çalışılmıştır.

Her iki dergide de aynı filmin eleştirisine rastlandığı gibi çok farklı filmlerin eleştirisine de rastlanılmıştır. Eleştirisi yapılan filmlerin ulusötesi kategorisinde değerlendirilebilmesi için çoklu ülke yapımları olup olmadığına bakılmış ve içerikleri hem fiziki hem de dijital ortamdaki bilgilerle kontrol edilmiştir. Sonrasında bu filmlerin hangi ülkelerin ortak yapımları olduğu tespit edilmiş ve böylelikle Batı merkezli bir küreselleşme mi yoksa farklı eksende seyreden bir küreselleşme ilgisinin mi dergilerde öne çıktığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yöntemin içerdiği ikinci tema eleştiri yazarlarıdır. Her iki dergide yazı kaleme alan eleştirmenlerin sunduğu film başına düşen eleştiri grafiği ve uzmanlık bilgileri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu yönde bir karşılaştırma küreselleşme sürecindeki tutumların algılanmasına aracılık eder şekilde bulunmuştur.

Bir filmin ulusötesi kategoride değerlendirilmesi çok kolay olmamakla birlikte medya sahipliği ile içeriğinin birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Medya sahipliği bakımından bir ülkede gösterime giren göçmen olmayan bir yönetmenin filmi ulusötesi sayılabileceği gibi göçmen olan bir yönetmenin filmi ulusötesi karakter taşımayabilir. Bir filmin ulusötesi olarak sayılabilmesi için aşağıdaki kriterlerin bir arada değerlendirilmesi ve birçoğunu bir arada temsil etmesi gerekmektedir:

- a) Çok ortaklı yapıım
- b) Çok kültürlü
- c) Çok dilli
- d) Egemen ulus düşüncesine eğilmesi ve ulusal değerleri eleştirmesi (toplumsal cinsiyet, din, dil, ırk, iktidar, adalet, tolerans vb.)

Araştırmaya konu olan filmler bu kriterlere göre tespit edilmiş ve o şekilde eleştirileri doküman inceleme yöntemi ile analiz edilmiştir alınmıştır. Eleştirilerin söylem boyutunda küreselleşme ve ulusötesilik kavramlarına dair nasıl bir tartışma geliştirdikleri bu çalışmanın hacmini aşar niteliktedir. Her iki dergide yayınlamış benzer 22 eleştiri yazısının karşılaştırılması ne doküman ne de söylem analizi yöntemi ile makale çalışması kapsamında mümkün olmadığından medya sahiplikleri ve eleştirmen tipolojileri üzerinden bir değerlendirmede bulunulmuştur.

4. Positif ve Altyazı Dergilerinin Ulusötesi Filmleri Değerlendirme Biçimleri Üzerine Bulgular ve Yorumlar

Sinemanın gerek kültürel gerekse endüstriyel gelişimine yaptığı ciddi katkılar dolayısıyla önemli sinema tartışmalarının yapıldığı bir ülke konumundaki Fransa'dan *Positif* (kuruluş: 1952), Türkiye'den de sinemanın endüstriyel ve kültürel gelişimine benzer katkılar içinde olan *Altyazı* (Kuruluş: 2001) dergisi araştırma kapsamında seçilmiştir. Araştırmaya dergilerin konu olmasından ziyade her ülkenin küreselleşme sürecindeki ulusçu-milliyetçi-muhafazakâr yaklaşımları benzer olduğundan iki ülkenin karşılaştırması yapılmıştır. Araştırmaya konu olan ülkelerin yakın tarihi geçmişleri karşılaştırmalı olarak yazarın *Positif* dergisini doğrudan konu edindiği makalesinde yakın planda incelenmiştir (Yetimova, 2018).

Bu iki derginin seçilmesindeki bir diğer etken her iki derginin de kurumsal bir yayın sürekliliğine sahip oluşu ve eleştirilerini toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamda ele almalarıdır. Her iki dergi için sinemanın tarihsel, toplumsal ve kültürel gelişimi önemli olduğundan iki derginin karşılaştırılması yoluna gidilebilmesi mümkün olmuştur. Araştırma, dergilerin dört (4) yıllık yayınlarına (yılda 12 sayı) odaklanmakta ve başlangıç olarak 2011 yılını almaktadır. *Positif* dergisi 1952, *Altyazı* ise 2001'den beri yayınlamakta ve bu anlamda benzerlikleri bulunmamaktadır. Fakat *Positif* dergisi 2011 yılında el değiştirmiş olup yayın politikası ve içeriği bakımından *Altyazı* ile karşılaştırılabilir konuma gelmiştir. Her iki derginin 2011 yılında sahipliklerinin ardından Sinematekler (Lumière Film Enstitüsü ve Mithat Alam Film Merkezi) vardır ve her iki dergi, sinemaya toplumcu bir bakış açısı ile baktıklarını yayın politikasında belirtmişlerdir. Bu benzer durum iki dergiyi karşılaştırmayı mümkün hale getirmiştir.

2011-2015 (dâhil) yılları arasında yayınladıkları "ulusötesi temalı film eleştirisi" bağlamında tarandığında *Positif* dergisinde 79, *Altyazı* dergisinde ise 169 eleştiri yazısı tespit edilmiştir. 2011-2015 yılları arasındaki (4 yıllık) dönemde her iki dergide de 22 ulusötesi filmin aynı şekilde eleştiri konusu haline geldiği tespit edilmiştir.

Belirtilen 22 filmin içinde Fransa'nın ortak yapımcı ülke olduğu filmlerin sayısı 15'tir ve Fransa bu durumda en fazla yapımcılık üstlenen ortak ülke durumundadır. Bu rakam % 62,5'lük bir paya işaret ederken; Türkiye'nin içinde bulunduğu film sayısı ise 2 ile % 8,33'lük bir paya işaret etmektedir. Bu durum küreselleşme sürecine paralel ulusötesi filmlerde Fransa'nın Türkiye'ye oranla baskın olduğunu göstermektedir.

Ortak yapımcı ülke olarak Amerika ile Almanya 5'er (% 20,83), Belçika ve İtalya 3'er (% 12,5), İngiltere 2, (% 8,33), Finlandiya, Bosna Hersek, Polonya, Kanada, Romanya, Avusturya, Hindistan, Şili, Brezilya, Gürcistan, Kazakistan, Çek Cumhuriyeti, Moritanya ve Mali 1'er (% 4,16) filmle yer almıştır (bkz. Tablo 1).

Tablo 1. Positif ve Altyazı Dergilerinde Benzer Şekilde Eleştiri Konusu Edilen Ulusötesi Filmler

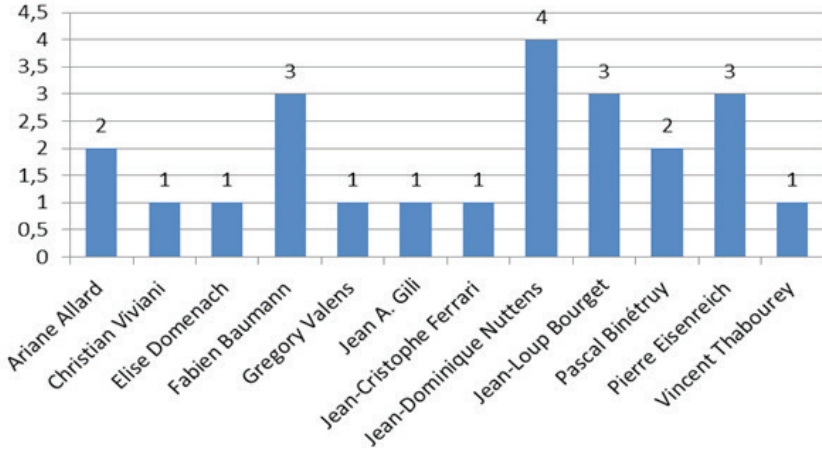
Filmin Adı (Türkçe)	Filmin Adı (Orijinal)	Yönetmen	Yıl	Ülke 1	Ülke 2	Ülke 3	Ülke 4	Ülke 4
1 Havre Limanı	Le Havre	Aki Kaurismäki	2011	Filandiya	Fransa			
2 Köstebek	Tinker Tailor Soldier Spy	Tomas Alfredson	2011	Fransa	UK	Almanya		
3 Roma'ya Sevgilerle	To Rome with Love	Woody Allen	2011	ABD	İsalya			
4 Bir Zamanlar Anadolu'da	Bir Zamanlar Anadolu'da	Nuri Bîge Ceylan	2011	Türkiye	Bosna Hersek			
5 Bu bir film değildir	Ceci n'est pas un film	Jafar Panhi, Mojaba Mirahmasb	2011	İran				
6 Habemus Papam	Bir Papamız Oldu	Nanni Moretti	2011	İtalya	Fransa			
7 Acımasız Tann	Carnage	Roman Polanski	2011	Fransa	Almanya	Polonya		
8 Fransa Günliüğü	Journal de France	Raymond Depardon, Claudine Nougaret	2012	Fransa				
9 Kozmopolis	Cosmopolis	David Cronenberg	2012	Kanada	Fransa			
10 Tepelerin Ardında	Dupa Dealuri	Cristian Mungiu	2012	Fransa	Belçika	Romanya		
11 Cennet: Ümit	Paradies: Liebe	Ulrich Seidl	2012	Avusturya	Almanya			
12 Lincoln	Lincoln	Steven Spielberg	2012	ABD	Hindistan			
13 Zero Dark Thirty	Zero Dark Thirty	Kathryn Bigelow	2012	ABD				
14 Hayır	No	Pablo Larraín	2012	ABD	Şii			
15 Bir Zamanlar New York	The Immigrant	James Gray	2013	ABD				
16 Umudun Peşinde	Philomena	Stephen Frears	2013	UK				
17 Geçmiş	Le Passé	Asghar Farhadi	2013	Fransa				
18 Mavi En Sıcak Renktir	La Vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2	Abdellatif Kechiche	2013	Fransa				
19 İki Gün ve Bir Gece	Deux Jour, Une Nuit	Jean-Pierre ve Luc Dardenne	2014	Fransa	Belçika	İtalya		
20 Kış Uykusu	Winter Sleep	Nuri Bîge Ceylan	2014	Türkiye	Fransa			
21 Mısır Adası	Simind's kundzuli	George Ovashvili	2014	Gürcistan	Fransa	Almanya	Kazakistan	Çek C.
22 Timbuktu	Timbuktu	Abderrahmane Sissako	2014	Fransa	Moritanya	Mali		

Positif dergisindeki 22 film için eleştiri kaleme alan yazarların sayısı ise 12'dir. Bu durumda kişi başına düşen eleştiri yazısı *Altyazı* dergisine oranla daha fazladır. Bu durum *Positif* dergisinde belli bir uzmanlaşma eğilimi olarak yorumlanabilir (bkz. Grafik 1)

Tablo 2. Ulusötesi Film Eleştirilerinin *Positif* Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı

POSITIF						
Filmin Adı (Orijinal)	Filmin Adı (Türkçe)	Eleştirmen Yazar	Dergi Yıl	Dergi Ay	Sayı No	Sayfa
1 Ceci n'est pas un film	Bu bir film değildir	Ariane Allard	2011	Ekim	608	43
2 Paradies: Liebe	Cennet: Ümit	Ariane Allard	2013	Ocak	623	326-327
3 Lincoln	Lincoln	Christian Viviani	2013	Şubat	624	16-19
4 Bir Zamanlar Anadolu'da	Bir Zamanlar Anadolu'da	Elise Domenach	2011	Kasım	609	27
5 Dupa Dealuri	Tepelerin Ardında	Fabien Baumann	2012	Kasım	621	15-17
6 Zero Dark Thirty	Zero Dark Thirty	Fabien Baumann	2013	Şubat	624	34
7 La Vie d'Adèle Chapitre 1 et 2	Mavi En Sıcak Renktir	Fabien Baumann	2013	Ekim	632	17-18
8 To Rome with Love	Roma'ya Sevgilerle	Gregory Valens	2012	Temmuz-Ağustos	617-618	130
9 Habemus Papam	Bir Papamız Oldu	Jean A. Gil	2011	Eylül	607	38-39
10 Cosmopolis	Kozmopolis	Jean-Cristophe Ferrari	2012	Haziran	616	39
11 Carnage	Acımasız Tann	Jean-Dominique Nuttens	2011	Aralık	610	30-31
12 Le Passé	Geçmiş	Jean-Dominique Nuttens	2013	Haziran	628	7
13 Deux Jour, Une Nuit	İki Gün ve Bir Gece	Jean-Dominique Nuttens	2014	Mayıs	639	9
14 Winter Sleep	Kış Uykusu	Jean-Dominique Nuttens	2014	Temmuz-Ağustos	641-642	97-98
15 The Immigrant	Bir Zamanlar New York	Jean-Loup Bourget	2013	Aralık	634	15-16
16 Philomena	Umudun Peşinde	Jean-Loup Bourget	2014	Ocak	635	7
17 Corn Island	Mısır Adası	Jean-Loup Bourget	2014	Aralık	646	44
18 Le Havre	Havre Limanı	Pascal Binétruy	2011	Aralık	610	32
19 Timbuktu	Timbuktu	Pascal Binétruy	2014	Aralık	646	15-16
20 Tinker Tailor Soldier Spy (La Taupe)	Köstebek	Pierre Eisenreich	2012	Şubat	612	32
21 Journal de France	Fransa Günliüğü	Pierre Eisenreich	2012	Haziran	616	46
22 No	Hayır	Vincent Thibourey	2013	Mart	625	36-37

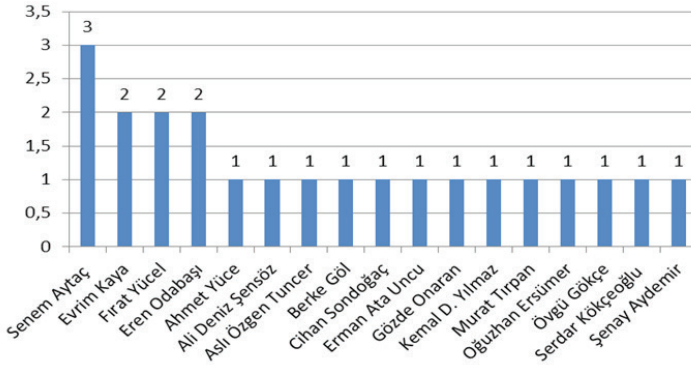
Grafik 1. Ulusötesi Film Eleştirilerinin Positif Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı



Altyazı dergisinde ise 22 film için 17 eleştirinin yazı kaleme aldığı görülmektedir. Bu durum *Positif* dergisine oranla daha yüksek olduğundan daha az uzmanlaşmanın bir göstergesi olarak yorumlanabilir (bkz. Grafik 2)

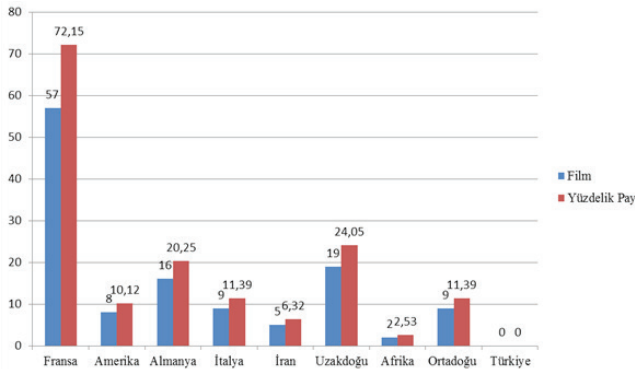
Tablo 3. Ulusötesi Film Eleştirilerinin Altyazı Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı

ALTYAZI						
Filmin Adı (Orijinal)	Filmin Adı (Türkçe)	Eleştirmen Yazar	Dergi Yılı	Dergi Ay	Sayı No	Sayfa
1 Ceci n'est pas un film	Bu bir film değildir	Ahmet Yüce	2011	Kasım	111	94
2 Carnage	Acımasız Tanrı	Ali Deniz Şensöz	2011	Aralık	112	34-36
3 To Rome with Love	Roma'ya Sevgilerle	Ash Özgen Tuncer	2012	Ekim	121	26-29
4 Lincoln	Lincoln	Berke Göl	2013	Şubat	125	82-83
5 Paradies: Liebe	Cennet: Umut	Çihan Sondoğaç	2013	Mayıs	128	88-90
6 Habemus Papam	Bir Papamız Oldu	Eren Odabaşı	2011	Kasım	111	92-93
7 Timbuktu	Timbuktu	Eren Odabaşı	2014	Ekim	143	52
8 The Immigrant	Bir Zamanlar New York	Erman Ata Üncü	2015	Temmuz-Ağustos	152	76-77
9 Le Passé	Geçmiş	Evrin Kaya	2014	Şubat	136	30-34
10 Philomena	Umutun Peşinde	Evrin Kaya	2014	Mayıs	139	76-77
11 Dupa Deahri	Tepelerin Ardında	Frat Yücel	2013	Şubat	125	84-85
12 Winter Sleep	Kış Uykusu	Frat Yücel	2014	Temmuz-Ağustos	141	24-32
13 La Vie d' Adele Chapitre 1 et 2	Mavi En Sıcak Renktir	Gözde Onaran	2013	Kasım	133	32-37
14 Tinker Tailor Soldier Spy (La Taupe)	Köstebek	Kemal D. Yılmaz	2012	Şubat	114	46-48
15 Zero Dark Thirty	Zero Dark Thirty	Murat Tırpan	2013	Mart	126	74-76
16 Cosmopolis	Kozmopolis	Oğuzhan Erşümer	2012	Eylül	120	95-97
17 Corn Island	Mısır Adası	Övgü Gökçe	2015	Şubat	147	79-80
18 Bir Zamanlar Anadolu'da	Bir Zamanlar Anadolu'da	Senem Aytaç	2011	Ekim	110	28-31
19 Deux Jour, Une Nuit	İki Gün ve Bir Gece	Senem Aytaç	2014	Aralık	145	26-30
20 Le Havre	Havre Limanı	Senem Aytaç	2012	Temmuz-Ağustos	119	52-53
21 Journal de France	Fransa Günliği	Serdar Kökçeoğlu	2013	Mayıs	128	91-92
22 No	Hayır	Şenay Aydemir	2013	Ocak	124	44-46

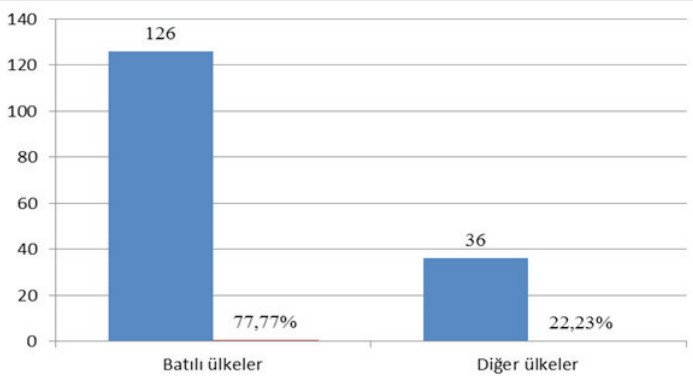
Grafik 2. Ulusötesi Film Eleştirilerinin *Positif* Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı

Eleştirisi yapılan 22 aynı filmin dışında *Positif* dergisinde 79 tane de farklı ulusötesi film eleştirisinin olduğu tespit edilmiştir. Bu 79 film içerisinde Fransa'nın yer aldığı ortak yapımların sayısı ise 57 ile % 72,15'lik bir paya sahip iken Amerika'nın içinde bulunduğu ortak yapımların sayısı ise 8 ile % 10,12'lik bir paya sahip olmuştur. Almanya ise 16 filmde ortak yapımcı ülke olarak % 20,25'lik bir paya sahip olduğu görülürken Türkiye'nin hiç temsil görmediği 2011-2015 yılları arasında İtalya 9 (% 11,39), İran 5 (% 6,32), Asya ve Uzakdoğu sineması (Vietnam, Çin, Hong Kong, Güney Kore, Gürcistan, Ermenistan, Japonya, Yeni Zelanda, Avustralya, Rusya, Sri Lanka, Hindistan) 19 (% 24,05), Magrebyen ve Afrika kıtasındaki ülkelerin (Senegal, Cezayir) 2 (% 2,53), Ortadoğu ülke/bölgeleri (İran, İsrail, Kürdistan, Suriye) 9 (% 11,39) filmle temsil edildiği görülmüştür (bkz. Grafik 3).

Batılı ülkelerinin temsil edildiği film sayısı ise 126 ile toplam 162 ülke hareketliliği içinde % 77,77'lik bir payı göstermektedir. Bu veriler ışığında *Positif* dergisinde çıkan yazıların daha çok Avrupa ülkeleri ile Fransa'nın ortak yapımcı ülke olarak yer aldığı ulusötesi filmlerin eleştiri konusu edildiği söylenebilir (bkz Grafik 4).

Grafik 3. *Positif* Dergisinde Konu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımların Ülke/Bölgelere Göre Dağılımı

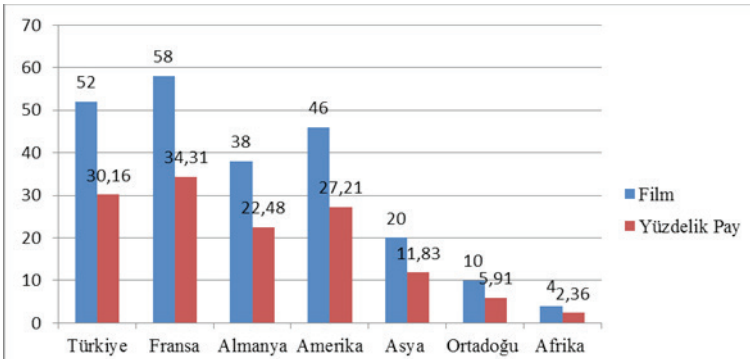
Grafik 4. Positif Dergisinde Eleştirisi Konusu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımlarda Batılı Ülkeler ile Diğer Ülke Oranları

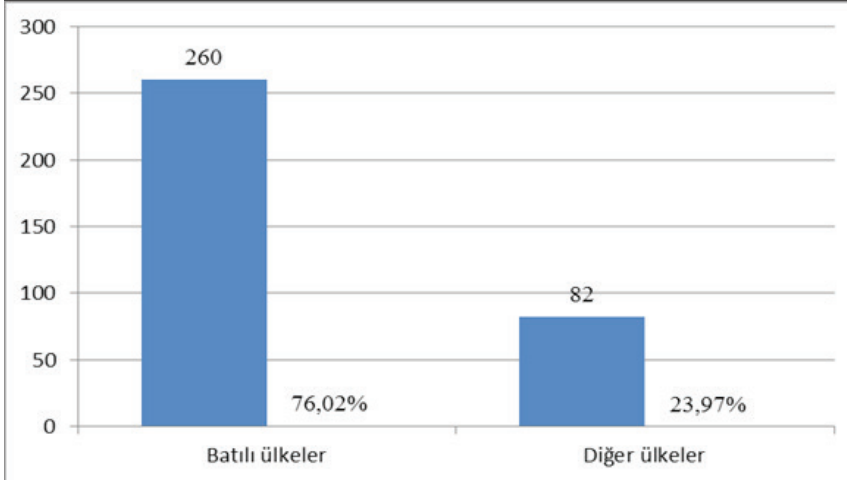


Eleştirisi yapılan 22 aynı filmin dışında *Altyazı* dergisinde ise 169 filmin eleştirisinin yapıldığı görülmektedir. Eleştiriyeye konu olan bu ulusötesi filmlerin ülkelerine bakıldığında Türkiye'nin 52 filmde yapımcı ülke olarak temsil edildiği görülmektedir. Bu sayının genel içindeki oranı % 30,16'dır. Fransa ise 58 film ve % 34,31 lik bir pay ile eleştiri konusu edilmiştir. Bu oran Almanya için 38 filmle % 22,48 iken Amerika için 46 filmle % 27,21'lik bir seviyede seyretmiştir. Asya'dan (Ukrayna, Rusya, Japonya, Güney Kore, Hindistan, Çin, Hong Kong, Singapur, Endonezya vb.) filmlerin sayısı 20 (% 11,83)'dir. Ortadoğu ülkeleri (İran, İsrail, Katar, Suudi Arabistan, Filistin, BAE, Lübnan) ise bu oranlar arasında 10 filmle % 5,91'lik bir paya sahiptir. Son olarak Afrika ülkelerinden (Güney Afrika, Fas, Mısır) filmlerin durumu ise 4 filmle % 2,36'dır (Bkz. Grafik 5).

Toplamda 342 ülke hareketliliğinin temsil edildiği filmlerdeki Batılı (Amerika, Kanada, Avustralya, Latin Amerika ile Avrupa) ülkelerin sayısı 260 (% 76,02) iken batılı olmayan ülkelerin sayısı 82'dir (Bkz. Grafik 6).

Grafik 5. Altyazı Dergisinde Konu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımların Ülke/Bölgelere Göre Dağılımı



Grafik 6. Altyazı Dergisinde Konu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımlarda Batılı Ülkeler ile Diğer Ülke Oranları

Her iki dergide aynı şekilde kaleme alınan eleştiri yazıları incelendiğinde Fransız eleştirmenlerin sanat eleştirisi yaptığı görülmüşken Türk eleştirmenlerin ağırlıklı olarak sosyolojik eleştiride buldukları tespit edilmiştir. Fransızlar eleştirilerinde Antik yunan, Ortaçağ Avrupası ve Fransız edebiyatına ilişkin kaynaklara referansla küreselleşme meselesini değerlendirirken Türk eleştirmenler kendi tarihi ve kültürel kaynaklarına atıfta bulunmayarak Batılı eserlerden yola çıkarak küreselleşme meselesine eğildikleri tespit edilmiştir. Bu durum Fransızların eleştirilerinde ulus düşüncesini daha baskın yaşadıkları anlamına gelmektedir. Türk eleştirmenlerse küreselleşmenin daha fazla etkisinde kalıp Batılı eserlerin merkezinde bir eleştiri geliştirmişlerdir.

Küreselleşme günümüzde tek tip bir dünya toplumu yaratmaya çalışsa da küresel iletişim teknolojileri her bir toplumun kendi özgün hafızasını oluşturmasına aracılık etmekte; oluşan bu hafıza yorumların/eleştirilerin her ülkenin kendi tarihi içinde değerlendirilmesine neden olmaktadır. Bu durumda kapitalizm, göçmenler, post-modernizm, kültürlerarasılık, Amerikan hegemonyası, çevre ve terör gibi küresel sorunlara her iki dergideki eleştirmenler genel anlamda kendi tarih, kültür ve geleneklerinden devrıldıkları miras ışığında bir yorum getirmeye çalışır bulunmuştur. Bu durumda küreselleşmenin tek tip bir bakış açısını dayattığı fikri geçerliliğini yitirmektedir.

Türkiye gibi yoğun din ve aktif politika tartışmasının toplumun tüm kesimlerince yaşandığı bir ülkede *Altyazı* dergisinin eleştirmenleri de konularını çoğunlukla dinsel ve siyasal kavramların referansında ele alırken; bu yapının benzer olmadığı Fransa gibi bir ülkede eleştirilerde estetik kaygıların daha çok öne çıktığı görülmektedir. *Positif* dergisindeki eleştirmenler doğrudan bir konuyu eleştirmek yerine konuyu bir metafor olarak eleştiri konusu haline getirmiştir. İktidar, cinsellik, din, kültürlerarasılık, evrensellik ve tarih gibi

kavramlar birer metafor bağlamında değerlendirilip sanatsal/estetik soyutlamalarla ele alınmıştır. İçerikler hayal gücünün ve felsefenin engin metaforları ile harmanlanarak sunulmuştur. İroni, merhamet, çocukluk, iletişimsizlik, doğa, zaman ve arayış gibi felsefi kavramların tartışmalarda önemli bir yer tuttuğuna tanık olunmuştur. *Positif* dergisi bu bakımdan politik eleştiriden çok sanat eleştirisine daha yakın duran bir çizgi izlemiş; *Altyazı* dergisine göre daha çok felsefi çıkarımlarda bulunmuştur. Bu durumda Fransız eleştirmenler küreselleşmenin tek tipleştirici baskına bir direnç geliştirmiş eleştirilerini politika ve din ile sınırlı tutmayarak sanatsal, felsefi kavram ve bakış açılarıyla görünür kılmaya çalışır bulunmuştur.

Altyazı dergisinin genel tablo içerisinde oturduğu yer ise daha çok politik ve sosyolojik eleştiri bağlamındadır. Eleştirmenlerin, Doğu-Batı ekseninde ve özellikle Türkiye'nin tarihsel, toplumsal ve siyasal gelişmeleriyle filmleri ele aldıkları görülmektedir. *Altyazı* dergisi düşünsel özgürlük idealinin aksine fiziksel özgürlük konusuna daha çok önem verirken, iktidar eleştirisini Batılı kaynaklar bağlamında inceleme konusu yaptığı görülmüştür. *Altyazı* dergisi yazarlarının üzerinde durduğu diğer önemli konu başlıkları post-modern kültür ile sinemanın ulusal mitin inşasında oynadığı roldür. Bu durumda Türk eleştirmenler Fransızlara oranla küreselleşmenin etkisine daha açık bulunmuştur.

Positif ve *Altyazı* dergilerinin küreselleşme/ulusötesilik konularında ortak paydada bulunduğu noktalar ise Hollywood'un küresel kapitalizmin uygulanması için bir araç konumunda oluşu, modernizmin ulusu şekillendirir gücü ve bunun yanında dinsel ya da siyasi bağnazlıkların küresel dünyada kabul edilemezliğidir. Belirtilen bağnazlık bağlamında her iki dergi de toplumsal cinsiyet olarak kadınlığı, erkek egemen iktidar tarafından kısıtlanmış olarak bulmaktadır. Bu durumda her iki kültürden eleştirmenler yaşamı steryotipleştiren bir yaklaşım olarak tanımladıkları tek bir ulus fikri ile ne insan doğasının ne toplumun ne de tarihin anlaşılabilirliğine açıklık getirmeye çalışmışlardır.

Sonuç

İstatistikler okunduğunda Fransa ile Türkiye'nin küreselleşen dünyanın akımı olan ulusötesi sinemaya dair oldukça farklı iki tablo ortaya koyduğu görülmektedir. Bu karşılaştırmalar her iki ülkeye dair sosyo-politik yapının sanat alanına nasıl bir yansıma yaptığını anlamak bakımından önemlidir.

Her iki ülkede yayınlanan raporlara göre Amerikan sinemasının izlenme oranı artan bir grafik içindedir. Bu da göstermektedir ki küresel Hollywood sineması milliyetçi tutum izleyen Batı ve Asya sinemalarında yoğun bir şekilde etkilemektedir. Amerikan güdümlü küreselleşmenin getirdiği ekonomik fayda ulusal sinemalarının gelişimini olumsuz yönde etkilemektedir.

Altyazı dergisi 169, *Positif* ise 79 ulusötesi film incelemesi yapmıştır. Bu durumda Türkiye'de toplamda Fransa'ya oranla daha fazla ulusötesi film eleştiri yazısı yazılmıştır denebilir. Bu durum Türkiye'nin küresel dünyaya daha açık ve dünya kültürlerini öğrenmeye veya onlardan etkilenmeye daha eğilimli olduğunu gösterdiği

gibi küreselleşmenin etkilerinin daha yoğun yaşandığını da göstermektedir. *Positif* dergisi ise küreselleşen dünyaya karşı Fransa ve Avrupa'yı ilgilendirir ölçüde ortak yapımlı filmlere yer vererek daha muhafazakar bir tarzda yaklaşım göstermiştir denebilir. Bu durumun iki nedeni olabilir; bunlardan ilki Türkiye'nin çok kültürlü toplumsal yapısı ve jeopolitik konumu gereği kendisi dışındakine daha fazla ilgi duymasıdır. Fransa'daki durumun olası nedenleri arasında genelde Avrupa'nın özelde de Fransa'nın dış dünyaya daha kapalı olması ile Fransa'nın ihtilal döneminden kalma "Avrupa-merkezci" milliyetçi tutumu neden olarak görülebilir. Nitekim göçmenler eksenindeki tarihsel ve toplumsal gelişmeler bu durumu doğrular niteliktedir.

Araştırmada dikkat çeken bir diğer nokta ise Fransızların dergide Ortadoğu ve Uzakdoğu'dan olan filmlere daha çok ilgi gösterdiği'dir. Ortak yapımcı ülkelerin oluşturduğu istatistiğe göre tespit edilen bu durum Uzakdoğu ülkelerinden gelen göçmenlerin Fransa'da yoğun bir şekilde temsil edilmesi ile ilişkilendirilebilir.

Her iki dergide ele alınan ulusötesi filmlerdeki ortak yapımcılığın daha çok Batılı ülkeler merkezinde gelişmesi ise küreselleşmenin ağırlıklı olarak Batılı ülkelerin güdümünde bir süreç olarak kabul edildiğine işaret sayılabilir. Bu durum her iki ülkenin sinema dergilerine yansıyan benzer bir durumdur. Batılı ülkelerin dışındaki ortak yapımlı filmlerin oranı oldukça az sayıdadır.

Positif dergisinin daha çok Fransız ortak yapımları konu edinmesi kendi içinde tutarlı iken Türkiye'deki derginin de Fransız ortak yapımlı filmlere öncelik vermesi kendi içinde bir tartışmaya konu olabilir. Bu durum Türkiye'deki milliyetçilik algısının Fransa'daki gibi güçlü olmadığı'nın sinemaya bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Positif dergisinde ulusötesi temalı film eleştirisi kalem alan yazarlar çoğunlukla aynı kişilerden oluşuyorken *Altyazı* dergisinde bu durum daha farklıdır. Altyazı dergisinde hemen hemen her filmi farklı yazarlar değerlendirmiştir. Bu da Türkiye'deki derginin yazarlarının belli bir uzmanlaşma içinde olmadıkları şeklinde okunabilir.

Her iki derginin eleştirileri dikkate alındığında çok yönlü bir sanatsal ve felsefi tartışmayı kendi yerli kaynaklarına dayandırması Fransa'yı küreselleşmeden daha az etkilenir kılmışken, Türk eleştirmenlerin Batılı kaynaklara dayanarak daha çok politik-sosyolojik eleştiri ve güncel konular üzerinden filmleri değerlendirmeleri küresel dünyanın etkisinin Fransa'ya oranla daha çok olduğunun göstergesi durumundadır. Her iki derginin ortak buluşma noktası ise Amerikan küreselleşmesi ile erkek egemen tek tip bir ulus düşüncesinin dayatmacı olmaları durumunda sorunlu olduğudur.

Kaynakça

- Acde Sud (2014) *Positif*. <https://www.actes-sud.fr/positif> Erişim Tarihi: 17.12.2018
- Akdağ, M. (2018) *Tüm Yönleriyle Siyasi Algı ve Propaganda*. Aydın: Başkar Ofset, s.326-327
- Akdağ, M. (2018) *Sözlü İletişim*. Aydın: Başkar Ofset, s.97-134

- Akturan, U. (2013) *Doküman İncelemesi*. Nitel Araştırma Yöntemleri. (Ed. Baş, T. & Akturan, U.). Ankara: Seçkin
- Altyazı (2014) *Hakkımızda*. <http://www.altyazi.net/hakkimizda-3/> Erişim Tarihi: 17.12.2018
- Ambafrance (2013) *Fransa - Türkiye ilişkileri konusunda bunları biliyor muydunuz?* <https://tr.ambafrance.org/Fransa-Turkiye-iliskileri,1160> Erişim Tarihi: 28.12.2018
- Aslan, M. (2018). *Türk Sinemasında Öteki Karakter: Üçüncü Sayfa Filminde Ötekilik*. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5 (2), 65-76. DOI: 10.30803/adusobed.443358
- Aytaç, S. (2015). *Senem Aytaç Hakkında*. <http://siyad.org/author.php?id=68> Erişim Tarihi: 19.11.2015
- Aytekin, H. (2003). Karşısında ya da Yanında Olmak: Euroimages. *Kilat - Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Bahar Sayısı*, s. 53-73.
- Barou, J. (2012) Integration of immigrants in France: a historical perspective, *Identities*, 21:6, 642-657, DOI: 10.1080/1070289X.2014.882840
- Bozkurt, A. (2015). *A. Bozkurt Hakkında*. <http://siyad.org/author.php?id=110> Erişim Tarihi: 19.11.2015
- Frodon, J. M. (2008). *La Critique de Cinéma*, Paris-Milanostrampa-Farigliano: Cahiers du Cinéma – Les petits Cahiers-Scérén-CNDP.
- Çiftçi, A. (2015). *A. Çiftçi Hakkında*. <http://siyad.org/author.php?id=67> Erişim Tarihi: 19.11.2015
- Dadak, Z. (2015). *Zeynep Dadak Hakkında*. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/zeynepdadak.html> Erişim Tarihi: 20.11.2015
- Danış, D. ve Üstel, F. (2008). Türkiye'den Fransa'ya Göçün Toplumsal ve Tarihsel Boyutları. D. Danış ve V. İrtiş (ed.). *Enetgrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gökçe, Ö. (2015) *Ö. Gökçe Hakkında*. <http://siyad.org/author.php?id=70> Erişim Tarihi: 19.11.2015
- Hannerz, U. (1997). *Flows, Boundaries And Hybrids: Keywords In Transnational Anthropology*. http://www.zeikm.pwsz.krosno.pl/gfx/pwszkrosno/pl/defaultaktualnosci/506/3/1/s04_faist.pdf Erişim Tarihi: 01.04.2016
- Higbee W. & Lim, S.H. (2010) Concepts of Transnational Cinema: Towards A Critical Transnationalism in Film Studies, *Transnational Cinemas*, 1:1, 7-21. DOI: 10.1386/trac.1.1.7/1
- Higson, A. (2006). The Limiting Imagination of National Cinema. E. Ezra & T. Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader* (1. Baskı). Oxon, London and New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Naficy, H. (1997). The Accented Style of the Independent Transnational Cinema: A Conversation with Atom Egoyan: Editing Events, Documenting Change at Century's End. G. E. Marcus (Ed.), *Cultural Producers in Perilous States: Editing Events, Documenting Change at Century's En*

(179-231). Chicago: University of Chicago.

Naficy, H. (2006). Situating Accented Cinema. E.Ezra & T.Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader* (1. Baskı). Oxon, London and New York: Routledge-Taylor and Francis Group.

Naficy, H. (2013). Phopic Spaces anda Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. E.Shohat ve R Stam (ed.). *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Kaya, F. (2012). Ulus, Devlet ve Yurttaşlık: Fransa Modeli. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13 (23), 297-318. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/sosbilder/issue/23061/246448>

Kaya, A. (2008). Fransa-Türkleri: Cumhuriyetçi Entegrasyon Modelinin Eleştirisi. V. İrtiş ve D.Danış (ed.), *Enetgrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Mazdon, L. (2007) Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival, *Modern & Contemporary France*, 15:1, 9-20

Mfa (2011) *Türkiye-Fransa İlişkileri*. <http://www.mfa.gov.tr/turkiye-fransa-siyasi-iliskileri.tr.mfa> Erişim Tarihi: 28.12.2018

Onaran, G. (2014). *Gözde Onaran Hakkında*. <http://www.art50.net/art50sanatcilar/gozde-onaran.html> Erişim Tarihi: 20.10.2015

Positif (2015). *Comité de rédaction*.http://www.revue-positif.net/n657_files/edito.pdf Erişim Tarihi: 17.12.2018

Renault (2018) *Oyak Renault*. <https://www.renault.com.tr/renault-kesfet/renault-turkiye/oyak-renault.html> Erişim Tarihi: 28.12.2018

Revue de Cinema (2013). *Histoire des revues*. http://www.revues-de-cinema.net/hist04_debut%20presse%20cinematographique.html Erişim Tarihi: 17.12.2018

Ezra, E. & Rowden, T. (2006). General Introduction: What is Transnational Cinema? E. Ezra & T. Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader* (1.Baskı). Oxon, London and New York: Routledge Taylor and Francis Group.

Seyap (2018) *Yamaç Okur*. <http://www.se-yap.org.tr/yamac-okur-uye/> Erişim Tarihi: 17.12.2018

Sheldon, H. Lu (1997) *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender, Hawaii*: University of Hawaii Press.

Shohat E. & Stam R. (2013) *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media* (Rutger University Presse ed.) New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Shohat, E. (2006). *Post-Third Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema*.

Ezra, E. & Rowden T. (2006) General Introduction: What is Transnational Cinema? E.Ezra ve T. Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge.

Sinema Genel Müdürlüğü (2014) *2014 Yılı Türkiye Vizyon Raporu*. <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=360> Erişim Tarihi: 01.12.2015

Sinema Genel Müdürlüğü. (2015). *Eurimages Hakkında*. <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=41> Erişim Tarihi: 07.12.2015

Tarr, C. (2007). Introduction French Cinema: 'Transnational French Cinema? *Modern & Contemporary France*, 15:1, 3-7.

Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler*. İstanbul: Dost.

Vanderschelden, I. (2007) Strategies for a 'Transnational' French Popular Cinema, *Modern & Contemporary France*, 15:1, 37-50.

Yetimova, S. (2018). Fransa'da Sinema Dergiciliğinin Tarihsel Gelişimi ve Positif Dergisi. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 6 (2), 1648-1675. DOI: 10.19145/e-gifder.428237

Yücel, F. (2014) *Fırat YUCEL - Türkiye'de Dergicilik: Altyazı Dergisi 1/5 (Özgen Berkol Doğan Bilimkurgu Kütüphanesi)* <https://www.youtube.com/watch?v=cRCHL0P16sY> Erişim Tarihi: 17.12.2018

Yücel, F. (2015). *Fırat Yücel Hakkında*. <http://siyad.org/author.php?id=61> Erişim Tarihi: 20.11.2015